



HAL
open science

**Journal, fiction, identité(s) : Modernités littéraires
d'Europe centrale (1890-1920) à travers les œuvres de
Géza Csáth, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma, Paris,
Éditions Eur'Orbem.**

Mateusz Chmurski

► **To cite this version:**

Mateusz Chmurski. Journal, fiction, identité(s) : Modernités littéraires d'Europe centrale (1890-1920) à travers les œuvres de Géza Csáth, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma, Paris, Éditions Eur'Orbem.. 2018. hal-03746731

HAL Id: hal-03746731

<https://hal.science/hal-03746731>

Submitted on 10 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.





Journal, fiction,
identité(s)

Évaluation scientifique :
Zofia Mitosek et Françoise Simonet-Tenant

Relecture, mise en pages, suivi éditorial et conception de la couverture
Stéphanie Cirac

© Eur'Orbem Éditions, Paris, 2018

Diffusion : Institut d'études slaves

ISBN : 979-10-96982-05-9

Imprimé en France

Journal, fiction, identité(s)

Modernités littéraires d'Europe centrale
(1890-1920)

à travers les œuvres de
Géza Csáth, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma

Mateusz Chmurski

Remerciements

Cet ouvrage n'aurait pas vu le jour sans l'appui de toute une constellation d'amis, collègues et proches qui ont su guider mes heureuses errances entre espaces, langues et cultures, de ma Pologne natale en France, et de France en Europe centrale.

Je tiens à remercier les directeurs de ma thèse dont ce livre est issu, Xavier Galmiche et Ewa Paczoska, pour leur écoute, leurs conseils et leurs critiques dont j'ai pu profiter pendant plusieurs années. Je voudrais exprimer ma gratitude aux institutions qui ont rendu ce projet possible : le Centre interdisciplinaire de recherches centre-européennes, composante de l'UMR 8224 EUR'ORBEM, les équipes de l'UFR d'Études slaves de la Faculté des Lettres, Sorbonne Université, ainsi que celles de l'UFR Arts, lettres et langues de l'Université de Lorraine et de l'Institut de littérature polonaise de l'Université de Varsovie. Que soient également remerciés le Fonds Visegrad, la Fondation pour la recherche polonaise, la Fondation Alexander von Humboldt, ainsi que l'Université libre de Bruxelles, dont les subsides ont facilité mon travail.

Je tiens à remercier les directrices de la collection « Texte(s) » qu'inaugure cet ouvrage, Luba Jurgenson et Kinga Siatkowska-Callebat, pour leurs relectures attentives, ainsi que l'infatigable Stéphanie Cirac, à laquelle ce livre doit sa belle forme. Mes remerciements les plus chaleureux s'adressent également à Małgorzata Smorağ-Goldberg et Agnieszka Grudzińska pour leur soutien et leur amitié.

À Paris, Philippe Lejeune, Françoise Simonet-Tenant, Krzysztof Pomian ainsi que la regrettée Catherine Viollet m'ont permis de partager avec eux mes hypothèses. À Varsovie, je dois beaucoup à Włodzimierz Bolecki, Zofia Mitosek, Paweł Rodak, Katarzyna Sadkowska et Antoni Ziemba. Ma gratitude va aussi à toutes celles et tous ceux qui m'ont permis de découvrir la culture hongroise, en particulier Márta Éles, Éva Hózsa, Mihály Szajbély, Ottó Tolnai et Louise O. Vásvari. Quant à l'année passée à Prague, je tiens à remercier Josef Vojvodík et Josef Zumr pour la qualité de nos échanges. À Vienne, Berlin et Bruxelles enfin, mes remerciements les plus sincères s'adressent à Moritz Csáky, Alfrun Kliems et Helga Mitterbauer.

Je dois remercier également les équipes du Musée littéraire Petőfi et de la Bibliothèque nationale Széchényi à Budapest, du Musée de littérature pragoise, de la Bibliothèque et du Musée municipal à Subotica-Szabadka, ainsi que celles des bibliothèques nationales à Varsovie, Vienne et Berlin.

Je voudrais enfin remercier de tout cœur ma famille, Agnieszka Wiatrzyk et Francis Ozale, ainsi que tous les amis qui m'ont accompagné avec bienveillance, curiosité et compréhension : Grégory van Aelbrouck, Maria Brylińska, Horatiu Burcea, Soni Fournier, Dániel Katona, Kasia Kasica, Monika Sitek, Justyna Szewczyk, Katia Vandenborre, Marek Wasilewicz et Pavla Zelená.

Toute ma gratitude va à Clara Royer, amie, support sans faille et relectrice patiente de ce travail.

Ce livre est dédié à la mémoire de ma grand-mère, qui avait pour habitude de répéter « *język i do Kijowa zaprowadzi* » [la langue peut même t'amener à Kiev]. Pour dire – très loin.

Sommaire

INTRODUCTION	9
I. FIGURES DE LA MODERNITÉ ?	
VIES CROISÉES DE TROIS ÉCRIVAINS D'EUROPE CENTRALE	35
Lignes de vie	37
Entre transmission et marginalisation : manuscrits, éditions.....	57
Marginalité et modernité.....	81
II. RYTHME(S) DES JOURNAUX PERSONNELS.....	97
Introduction	99
Un pacte avec l'écriture.....	101
Rythme de l'écriture, rythme des journaux.....	127
III. JOURNAL, FICTION, ESSAIS, UN VOYAGE « DE SOI À SOI ».....	187
Le défi du roman	193
Œuvre entrouverte.....	207
Une pensée à rebours : diarisme, fiction, théorisation.....	275
CONCLUSION	
POUR UNE MODERNITÉ AUTRE DANS LES LITTÉRATURES D'EUROPE CENTRALE.....	315
ANNEXES	325
BIBLIOGRAPHIE	335
INDEX.....	383
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	401



Introduction

22/4. *Morgen*: 1) über Rev. allgemein
2) Über intensiven Arbeit an meinem Sticken. 3) Psych. Aspekte
4) Pročitání 5.) Id. S. 6. An. val. 7.) Kleine prakt. Dinge –

22/4. *Demain*: 1) Sur la revue en général 2) Sur le travail
intense à ma tapisserie 3.) Aperçus psych[ologiques].
4) Éveil 5) Id. S[cribenda ?]. 6. An[imae]. val[etudo].
7.) Petites choses prat[iques]. –

L. Klíma, 15.04.1920, <63> (2000, p. 173 ; 2005a, p. 156)¹.

Lorsqu'il quittait l'étroite chambre de l'hôtel bon marché *Krásá* [Beauté], où il vécut les dernières années de sa vie, l'écrivain tchèque Ladislav Klíma allait se promener sur les collines de Prague, boire dans les bistros du quartier – et écrire. Il ne se séparait jamais de ses cahiers, ou, à défaut, d'un bout de papier sur lequel noter ses pensées, aussi absurdes fussent-elles. S'il recevait un visiteur, il lui cédait son unique chaise. Assis sur son lit, il puisait dans les manuscrits qui s'empilaient au-dessous, en sortait plusieurs feuillets et, riant à pleine gorge, les relisait à voix haute. Autant à l'intention du visiteur que de lui-même².

Cette scène emblématique résume la problématique du présent ouvrage. Tout comme dans le fragment du journal de Klíma cité en exergue, il sera question de la pratique du journal intime, allant de la joie d'écrire (de tisser sa « tapisserie ») à une écriture devenue intoxication qui éloignerait l'auteur de la réalité. L'étude reposera sur l'analyse de l'œuvre de trois écrivains

1. Le journal de Klíma est conservé au musée littéraire de Prague (LA PNP : Prague, Musée Littéraire, Fond Ladislav Klíma [Literární Archiv Památníku Národního Pisemnictví, Fond Ladislav Klíma]). Sa traduction intégrale a été publiée en français où l'on trouvera la citation du 15 avril (Klíma, 2000, p. 173).

2. Je remercie Petr Král de m'avoir confié ce témoignage de l'architecte et artiste tchèque Jiří Kroha (1893-1974) sur les dernières années de la vie de Klíma.

centre-européens, trois citoyens de l'Autriche-Hongrie du tout début du siècle dernier : le Polonais Karol Irzykowski, le Tchèque Ladislav Klíma et le Hongrois Géza Csáth. Trois écrivains qui ne se sont jamais rencontrés, dont les écritures singulières offrent pourtant des parallèles troublants.

Karol Irzykowski (1873-1944) fut l'un des plus importants hommes de lettres de la génération 1900 en Pologne. Poète et dramaturge (ses œuvres ont été publiées dans le volume *Wiersze i dramaty* [Poésie et théâtre], en 1907), il se consacra surtout à la critique littéraire. Parmi ses principales publications, citons : *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* [Friedrich Hebbel, poète de la nécessité] (1907), *Czyn i słowo* [L'Acte et la parole] (1913), ou encore *Walka o treść* [Combat pour l'essentiel] (1929). Il fut aussi l'auteur d'un roman intitulé *Pałuba* [La Chabraque], œuvre pionnière de fiction autoréférentielle dans la littérature polonaise (Irzykowski, 2013). Blessé pendant l'insurrection de Varsovie, il mourut le 2 novembre 1944.

Ladislav Klíma (1878-1928), « poète-philosophe » [filosof-básník], s'opposa par son œuvre à tout un héritage philosophique occidental, de sorte qu'il faudrait le désigner plutôt par le terme d'« antiphilosophe ». Ses nombreux écrits, qui n'ont été que partiellement publiés de son vivant, ont été dispersés au cours du XX^e siècle et ce n'est que depuis les années 1990 que paraît une édition complète, parallèlement en tchèque (*Sebrané Spisy*, Torst, 1996-) et en français (*Œuvres complètes*, 1991-). *Velký román* [Le Grand Roman] constitue son ouvrage central, un roman-fleuve, voire un roman-monde, inachevé, auquel il travailla dans les années 1906-1915 (Klíma, 1996). Alcoolique, il mourut prématurément de la tuberculose (1928).

Géza Csáth (1887-1919), pseudonyme littéraire de József Brenner, descendait d'une famille allemande assimilée de la Voïvodine austro-hongroise. Il fut psychiatre et écrivain, mais aussi critique musical. Il laissa une étude psychanalytique, connue sous le titre *Egy elmebeteg nő naploja* [Journal d'une aliénée] (1978 [1911]), et cinq volumes de nouvelles, réunies sous le titre *Mesék, amelyek rosszul végződnek* [Histoires qui finissent mal]. Devenu morphinomane dès 1910, il assassina sa femme puis se suicida en 1919.

Chacun de ces auteurs a tenu un journal ; ce corpus diaristique – constitué de documents conservés dans les archives polonaises, tchèques, hongroises et serbes – nous permet d'aller au cœur de leur vécu et de leurs combats littéraires. La méthode du *comparatisme proche* nous aidera à rendre compte de la richesse de ces manuscrits tout en mettant en lumière la façon dont le destin des trois auteurs se projette sur l'écriture de leur journal.

Seuls les écrits des années 1890-1920 sont analysés, mais le corpus est triple : on y observe le croisement constant de la pratique diaristique avec

l'écriture d'œuvres de fiction et les tentatives de théorisation de l'expérience moderne dans leurs essais. Le choix de ces trois auteurs marginaux d'Europe centrale pointe vers cet autre modernisme qui se construit dans leur écriture. En effet, leurs déambulations dans le dédale des textes ont débouché sur la formation, à partir de leur vie et leur œuvre, de trois *figures de la modernité*.

Advenue au cours des deux dernières décennies, la découverte de la dimension anthropologique des écrits de l'intime – notamment grâce aux travaux de Philippe Lejeune – a fourni des outils adéquats pour interpréter le journal personnel comme un aspect du témoignage existentiel, assumé par la littérature moderne. Cette nouvelle approche correspond aux changements cruciaux que l'histoire littéraire de l'Europe centrale observe pendant la même période : l'intérêt grandissant pour l'approche aréale a permis d'exposer la dimension pluridiscursive des littératures de la région. Ce tournant correspond enfin à un mouvement global tendant à comprendre la modernité culturelle au sens large comme une dialectique permanente de narrations en concurrence. La problématique du présent ouvrage repose sur ces trois mutations épistémologiques étrangement concomitantes.

À l'aube du siècle dernier, une renégociation fondamentale entre genres littéraires, écrits publics et intimes, s'est imposée comme une nécessité face à la crise de l'individu moderne. L'écriture d'un journal personnel dépasse en effet le témoignage, le manuscrit révélant tous les aspects d'une existence. Trois chapitres consécutifs auront pour but de construire un lien intrinsèque entre l'existentiel et le fictionnel dans l'ensemble de l'œuvre des trois auteurs : du journal à la prose et aux essais. En effet, l'analyse de leurs écrits personnels permet d'approcher l'entrelacement des défis identitaires, socioculturels et littéraires qui se jouent dans leurs œuvres, de cerner le moment de la suppression, du moins partielle, des limites entre l'auteur et son texte. Ces innovations restent une « entrouverture » : un ensemble de constructions textuelles visant non seulement à renouveler le processus littéraire, mais aussi à donner une réponse aux angoisses dont témoigne l'écriture intime de chacun. C'est l'analyse des manuscrits de ces journaux personnels qui dévoile le mieux le tissage complexe de l'existence et de la fiction : une théorie et une pratique du texte.

Xavier Galmiche souligne que « l'homme intermittent », né des clivages de la culture dite (post)moderne, est traversé « par des aspects inégaux et indécis de sa propre identité, qui s'affrontent en lui comme dans un théâtre d'ombres » (Galmiche, 2002). Le terme « identité » revêt son sens moderne (cristallisé en 1950 par le psychanalyste Erik H. Erikson dans *Childhood and Society*) après deux siècles pendant lesquels l'identité a été vue dans son caractère transitoire, fugitif et contingent – pour paraphraser Baudelaire. Si

cette impossible identité doit sans cesse se dire pour subsister, elle reste une figure par excellence moderne et peut être perçue comme la source des écrits de l'intime. Le journal personnel devient la scène de ce théâtre d'ombres.

À ce jour, les journaux des écrivains centre-européens de l'époque n'ont été que partiellement étudiés. Jacques Le Rider a proposé un vaste panorama des écrits intimes viennois sans cependant entrer dans une analyse détaillée (Le Rider, 2000). En Pologne où plusieurs études ont été publiées dès les années 1990³, une synthèse pionnière est parue en 2011, consacrée au développement des journaux personnels modernes. Son auteur, Paweł Rodak, qui s'inspire des méthodes de l'anthropologie de la culture, se concentre sur l'œuvre de cinq auteurs du XX^e siècle (Rodak, 2011). D'autres cas particuliers ont été traités dans divers ouvrages en Hongrie où une monographie sur les écrits autobiographiques vient de paraître (Z. Varga, 2014). En revanche, en République tchèque, ces écrits n'ont presque pas été analysés : la seule monographie sur la question a porté sur la problématique des journaux féminins du XIX^e siècle, à quoi s'ajoutent quelques études ponctuelles (Lenderová, 2008 ; Sekyrková, 2006). Le personnel resterait-il encore trop intime pour être analysé ? En tout état de cause, une lacune importante existe, tant dans la recherche littéraire des trois pays respectifs que dans celle à vocation centre-européenne.

DU DIARISME À LA FICTION EN EUROPE CENTRALE : ENJEUX ET MÉTHODES

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il ne sera pas inutile de définir les notions d'Europe centrale, de journal personnel et de modernisme.

La grille de lecture centre-européenne adoptée par la recherche littéraire contemporaine en Hongrie, Pologne ou République tchèque, prolonge une réflexion plus ancienne sur la région, développée par des penseurs tels qu'István Bibó ou Czesław Miłosz. Les discussions et polémiques sur l'Europe centrale, qui ont culminé dans les années 1980, appartiennent plutôt au passé, celui d'avant 1989 (Le Rider, 1994). Or cette continuité est le gage d'une distance suffisante envers ce qui, quelques décennies auparavant, n'était qu'une réalité politique rêvée : « l'idée (concept) devient sujet de recherche (objet)⁴ ».

Dans le cas de l'histoire littéraire, le prisme centre-européen se veut un cadre *complémentaire* aux histoires nationales, formulées au XIX^e siècle

3. Citons notamment les travaux de Regina Bartoszyńska et de Małgorzata Czermińska (Bartoszyńska, 1993, 2003 ; Czermińska, 1987, 2000).

4. « Z ideje (konceptu) se stává odborné téma (předmět) » (Trávníček, 2010, p. 293).

dans le sillage de la naissance des nations modernes. L'on aurait alors affaire à une narration qui pourrait contrebalancer le poids des « communautés imaginées » par une réflexion sur le passé difficile de la région (Anderson, 2006/1996 ; Thiesse, 1999 ; Pomian, 1984, 1991, 1999). Si, selon l'anthropologue allemande Aleida Assman, l'Europe se définit par une communauté de mémoires contradictoires, à cette concurrence l'on peut répondre par la vision plus complexe d'une « communauté de commémoration » (Assman, 2006, p. 15 ; Feichtinger, Großegger *et alii*, 2006). Ainsi, comme l'a souligné Xavier Galmiche, le discours centre-européen s'oppose au « discours rétrospectif sur l'Europe centrale [...] en tant qu'espace existentiel brutalisé par l'Histoire » qui « s'est développé comme une plaidoirie, la défense d'une victime » (Galmiche, 2009a, p. 14). Sans aucun doute ce parti pris nécessite l'élargissement, voire l'abandon, de la perspective exclusivement nationale.

Europe centrale, médiane, danubienne...

L'espace désigné comme l'Europe médiane⁵, région aux frontières fluctuantes perdue quelque part entre la Baltique et la mer Noire, subit de nombreuses (re)définitions depuis que Friedrich Naumann tenta d'attribuer aux deux empires centraux de la Grande Guerre ce qu'il nommait la *Mitteleuropa* (1915). À rebours des partages de la région après les traités de Versailles et de Trianon, puis surtout après Yalta, intellectuels et écrivains rêvaient cette *Autre Europe* (Miłosz, 1964), comme l'indique même le titre français de l'ouvrage du poète polonais Czesław Miłosz (1911-2004).

D'un côté, la redécouverte en Occident de cette région, liée à la fascination pour Vienne 1900⁶, offrait un refuge aux maux du monde de l'après-guerre. De l'autre, une recherche des causes profondes des disparités contemporaines depuis le Moyen Âge a été entreprise par des historiens, mais aussi par des philosophes⁷ ou des écrivains. Ces débats ont connu leur apogée entre la publication de l'essai de Milan Kundera (1983) et la table ronde qui réunit à Budapest les plus grandes plumes de la région, de Péter Esterházy à Danilo Kiš, en 1989⁸.

Du point de vue historique, la création du groupe de Višegrad (République tchèque, Hongrie, Pologne, Slovaquie), puis l'intégration de plusieurs pays de

5. Sur la désignation d'Europe médiane, voir Marès (1996) ; Marès & Gradwohl (2018).

6. De Claudio Magris à Carl E. Schorske, les auteurs ne sont pas rares à témoigner de cette fascination (Magris, 1991 ; Schorske, 1983).

7. L'on pense, par exemple, aux historiens Oskar Halecki, István Bibó ou Jenő Szűcs ou encore au philosophe Karel Kosík (Halecki, 1952 ; Szűcs, 1985 ; Bibó, 1993 ; Kosík, 1993).

8. Sur la table ronde, voir le numéro de revue *Cross currents*, publié deux ans plus tard (Ladislav Matejka [dir.], *Cross Currents*, 1991, n° 10).

la région dans l'Union européenne, transformèrent l'idée de l'unité centre-européenne en un espace réel d'échanges économiques et socioculturels. Cependant, avec cette liberté l'intérêt pour le passé commun de la région diminua, ou plutôt, fut supplanté par des stéréotypes ou des effigies, à l'image des simulacres de Kafka omniprésents à Prague, des passeports fictifs de la RDA vendus à Berlin et de nombreuses autres formes de kitch mémoriel.

Aujourd'hui, deux visions complémentaires se dessinent, tentant de gommer le partage bilatéral de l'Europe, avec d'une part l'idée d'une « Europe centrale et orientale » – *Ost(mittel)europa* – plus proche de l'optique allemande ou polonaise (Aleksiun *et alii*, 2004 ; Wandycz, 1992), et de l'autre, celle d'une Europe centrale austro-hongroise et danubienne – *Zentraleuropa* ou *Donaeuropa*, explorée par les chercheurs autrichiens (Müller-Funk *et alii*, 2002 ; Csáky, 2004, 2010 ; Mitterbauer & Balogh, 2006). Si l'Europe de l'Est – par-delà les aspects sociopolitiques de la guerre froide – est aussi, comme l'avance l'historien américain Larry Wolff (1994), un fantôme construit sur les modèles imaginaires de l'hellénisme et de l'orientalisme, un produit de l'Ouest ; l'image mythique des Occidentaux dans la région serait issue de fantasmes nourris par les habitants de l'« autre » Europe. Entre ces deux modèles, une troisième voie a été tentée par de nombreux intellectuels, écrivains ou hommes politiques.

L'idée de dépasser ce que Kundera qualifiait de « Yalta des universités », à savoir le partage étroit en disciplines scientifiques hérité du XIX^e siècle, resurgit de plus en plus souvent dans la recherche littéraire sur la région. Pointons, parmi de multiples initiatives, le travail des chercheurs autrichiens autour de Moritz Csáky. Explorant la multiculturalité de la région, le chercheur autrichien a retrouvé dans l'opérette viennoise « le seul genre artistique à manifester la pluralité ethnique de l'Empire et à incarner l'idée d'État unitaire [...] ; représentative du *social-cultural behaviour* d'une population urbaine qui fut en retour le principal récepteur et promoteur de ce genre artistique » (Csáky, *in* Hornig & Kiss, 1996, pp. 231, 233). Sa proposition d'attribuer à ce genre musical un caractère quasi paradigmatique pour la réalité pluriculturelle de la région aboutit à l'exploration de plusieurs autres phénomènes de stratification culturelle dans l'ouvrage ultérieur *La Mémoire des villes. Fusions culturelles : Vienne et les milieux urbains de l'Europe centrale* (Csáky, 2010). Cette somme de recherches sur la modernité centre-européenne s'inspire de la perspective constructiviste (Anderson, Hobsbawm, Gellner) et des études postcoloniales. Csáky propose un modèle schématique d'une quadruple différenciation culturelle dans la région : horizontale (ethnique), verticale (sociale), endogène (nationalités, langues, religions) et exogène (influences extérieures). Ce cadre lui permet de lancer plusieurs « sondes » (*Schnittstellen*). Café viennois, rédaction de journal, jardin du Prater

ou Sécession viennoise incarnent à ses yeux Vienne comme miroir de l'Europe centrale (Csáky 2010, p. 149 *sqq.*, 158 *sqq.*, 208 *sqq.*, 218 *sqq.*). Cependant, l'exemple favori du chercheur reste la gastronomie, du *Schnitzel* viennois (d'origine lombarde) au piment hongrois (introduit par les Turcs ottomans). À travers son rejet du modèle essentialiste de la culture et la suppression de la différenciation entre culture haute et culture populaire, Csáky vise donc à une fidélité maximale aux configurations mouvantes, une *histoire croisée* de l'Europe centrale. Aussi, son but est de contrebalancer le travail de mémoire culturelle qui s'articule encore souvent selon le critère national. Son paradigme reste Vienne : « la plus grande » ou deuxième ville tchèque après Prague, troisième ville juive après Varsovie et Budapest, celle de l'avant-garde hongroise émigrée, mais aussi croate, slovène ou polonaise⁹.

La polyphonie hybride de la ville [*Hybride Polyphonie der Stadt*] dans le cas de la capitale des Habsbourg devient le modèle d'analyse d'autres villes de la monarchie. Elle se transpose à la fois sur la polyphonie littéraire (linguistique et intertextuelle), musicale (superposition de couches « nationales » dans les œuvres musicales créées notamment à Vienne ou liées à la ville), ou tout simplement linguistique, dont le dialecte viennois qui témoigne de cette réalité jusqu'à nos jours. Csáky poursuit sa réflexion en proposant un vaste panorama des villes multiculturelles de l'empire : de Prague/Prag/Praha et Presbourg/Pozsony/Bratislava, presque voisines, aux confins orientaux (Czernowitz/צערנאָוויץ/Cernăuți/Чернівці...) ou méridionaux (Trieste/Trieste/Trst, « la plus grande ville slovène »). Il tente une extrapolation vers la Basse-Silésie et le cas de Breslau/Wrocław, puis revient enfin à la bourgade de Leutschau/Levoča/Lőcse – sa ville natale (Bechtel & Galmiche, 2008a, 2009b).

Cette dernière étape du parcours de Csáky est caractéristique de toute la recherche sur la région. En effet, revenant ouvertement à son enfance, le chercheur répète consciemment la figure de la déclinaison toponymique décrite par Xavier Galmiche :

La déclinaison toponymique est donc davantage qu'un simple trope : elle est une véritable figure, c'est-à-dire que, sans bien sûr en être la source, elle se trouve au cœur d'un ensemble, composé de façon relativement stable, de procédés destinés à soutenir l'expression de ce qui apparaît comme les manifestations typiques de la multiculturalité (la « phénoménologie multiculturelle »).

Galmiche (2009a, p. 15).

9. De nombreux travaux explorent cet héritage (Hornung, 1999 ; Weigl, 2004 ; Nekula *et alii*, 2008).

Ressuscitant la « communauté de mémoire » disparue, Csáky et avec lui, toute la recherche sur l'Europe centrale, sauvent de l'oubli le passé commun de la région.

Tout bien pesé, cette perspective s'inscrit dans la veine nostalgique du passé perdu, tant celui de l'époque du bon empereur François-Joseph que de l'*Ostalgie* post-communiste. Elle permet néanmoins de mieux comprendre les vestiges d'une réalité qui hante parfois le quotidien actuel : le rôle de l'histoire dans l'actualité politique récente en Pologne ou en Hongrie peut en être une bonne preuve. Ainsi, cette démarche complémentaire de l'histoire culturelle et littéraire devient une double tâche d'exploration et de préservation de la mémoire culturelle par-delà les frontières politiques et les écueils identitaires propres à notre époque.

Histoire(s) littéraire(s) centre-européenne(s)

Au début des années 2000, l'historien de la littérature, John Neubauer, s'interroge dans son essai « La *Mitteleuropa* est-elle encore à sauver ? ». Il expose, à travers ce questionnement, l'importance du discours centre-européen dans la recherche littéraire, insistant sur le besoin de transformer « les (histoires des) littératures nationales en une [histoire] régionale » (Neubauer, 2002, p. 318). De ce point de vue, il est possible de classer schématiquement en trois groupes les tentatives de narration régionale sur les littératures centre-européennes.

Tout d'abord, quelques rares ouvrages synthétiques traitent de l'histoire littéraire de la région, tel l'essai pionnier de György M. Vajda (1994) qui esquisse plusieurs cercles autour de Vienne dans les littératures de la monarchie danubienne (Vajda, 1994). En 2003, voit le jour *Une histoire de la littérature centre-européenne* des comparatistes Zoran Konstantinović et Fridrun Rinner (Konstantinović & Rinner, 2003). Entrelaçant des présentations de grands panoramas avec des études plus pointues sur certaines questions (roman historique, réception de Rilke, etc.), les deux chercheurs superposent à leur récit historique une réflexion méthodologique, enrichie d'une introduction bibliographique. Comme toute tentative d'englober l'ensemble des cultures de la région, l'ouvrage propose une réflexion plus approfondie sur les sujets chers à ses auteurs (les littératures de l'ex-Yougoslavie par exemple) au détriment de certains aspects de cultures plus éloignées de leurs compétences.

Pour la recherche sur les littératures de l'Europe centrale, la langue représente un obstacle (et un défi) inévitable, bien que l'on sache pertinemment que l'observateur reste toujours un étranger, même dans une réalité aux traits si familiers. Surpassée, cette difficulté permet cependant de développer une

réflexion innovante. Citons à titre l'exemple la monographie de Clara Royer consacrée à une génération d'écrivains juifs centre-européens, actifs en Slovaquie, Hongrie et Transylvanie (Royer, 2011). Mettant au jour tout un réseau de contacts et explorant les inspirations et les angoisses des auteurs assimilés dans la langue et la culture de leurs pays, mais rejetés avant d'être anéantis dans les tourments de la Seconde Guerre mondiale, la chercheuse apporte un éclairage sur une réalité détruite que certains voudraient non seulement oublier, mais gommer de la mémoire nationale. Ce faisant, Clara Royer propose aussi une méthode d'analyse innovante à la charnière entre histoire et histoire littéraire ; ce détour méthodologique vers l'interdisciplinarité est un élément nécessaire pour une histoire littéraire centre-européenne.

Par ailleurs, des ouvertures centre-européennes sont proposées dans des travaux plus proches de l'histoire littéraire traditionnelle grâce à une vaste palette méthodologique. La démarche fédérative consiste à faire dialoguer les littératures nationales sans remettre en question les frontières linguistiques en tant que telles. Pour ce qui est du modernisme, citons l'ouvrage en deux volumes, dirigé par Maria Delaperrière, qui offre, par le biais d'approches croisées, un large panorama du développement de la littérature moderne dans la région (Delaperrière, 1999). Le caractère particulier du modernisme en Europe centrale se dévoile dans la « volonté [des peuples] de dépasser leur condition historique », le rôle accru de l'esprit communautaire et de l'éthique collective liés au manque « de cadres institutionnels ». Ainsi s'explique « la fusion très forte de l'individu dans la communauté », qui a considérablement « retardé l'inéluctable processus de désacralisation indissociable de la modernité occidentale » (*idem*, pp. 9-13). Cette dimension des littératures modernes en Europe centrale a été aussi explorée dans un travail collectif sous la direction de Michel Masłowski, Paul Gradwohl et Didier Francfort qui s'est intéressé aux canons nationaux et à leur élaboration progressive au sein des littératures respectives (Masłowski *et alii*, 2010)¹⁰.

Diverses autres tentatives, tant ponctuelles que synthétiques, se situent entre l'approche fédérative et l'adaptation de la méthode à son objet par le double détour méthodologique et linguistique¹¹. La première, qui nous ramène à la notion de déclinaison toponymique proposée par Xavier Galmiche, s'appuie sur le développement indépendant de toponymes respectifs se croisant dans les dénominations centre-européennes, tandis que la seconde met l'accent sur les barres obliques qui les séparent. Respecter

10. Pour une analyse plus précise de ce livre, le lecteur pourra se reporter à notre compte rendu (Chmurski, 2012b).

11. Citons à titre d'exemple les ouvrages que l'on doit à Delphine Bechtel et Xavier Galmiche (Bechtel & Galmiche, 2001 ; Bechtel, 2002).

l'autonomie des cultures nationales ou insister sur l'unité perdue de la région, visible dans le croisement de langues et cultures – telle serait l'alternative, difficile à dépasser.

Dissoudre le cadre des littératures nationales au profit des « sondes » que propose Csáky est enfin la troisième possibilité d'analyse littéraire centre-européenne. On peut rapprocher de cette méthode le mode d'exposition de la somme de Jan Křen, *Deux siècles d'Europe centrale* (Křen, 2005), où l'historien fait alterner des chapitres classés par ordre chronologique avec des « excursus » thématiques (le *biedermeier*, l'importance de l'urbanité, le monde slave ou le réalisme socialiste). Visant à reconstruire le texte des villes de la région, plusieurs chercheurs se sont penchés sur Vienne en tant qu'espace où se croisent, voire naissent les littératures centre-européennes, mais surtout celui qui constitue le carrefour paradigmatique des cultures régionales (Marinelli-König *et alii*, 1996 ; Simonek, 2006, 2008). Les propositions varient de la recherche typologique à l'exploration strictement historique du réseau des écrivains et intellectuels actifs dans la ville et dans tout l'empire. À titre d'exemple, le chercheur autrichien Stefan Simonek explore dans sa monographie non seulement le destin de quatre écrivains bilingues d'origine slave dans la Vienne 1900 (le Polonais Tadeusz Rittner, l'Ukrainien Марко Черемшина, le Tchèque Jozef Svatopluk Machar et le Slovène Ivan Cankar), mais aussi leurs témoignages sur la ville austro-hongroise. Analyser les différences entre leurs textes écrits en deux langues ou plus lui permet d'observer d'importants changements entre cultures et discours se développant à l'époque (Simonek, 2002).

Si Simonek part de l'analyse traditionnelle des influences réciproques, d'autres auteurs tentent d'opérer un tournant radical et d'introduire la pensée postcoloniale de l'hybridité, du métissage, ou de créolité pour dé-/reconstruire l'image de la littérature centre-européenne. Selon la formulation de Helga Mitterbauer, la polyphonie culturelle de la région doit être la prémisse fondamentale et la visée ultime d'une « histoire de littérature transculturelle » (*transkulturelle Literaturwissenschaft*)¹². Son noyau serait à situer dans le *Schmelztiegel Wien*, la capitale des Habsbourg parlant toutes les langues du royaume et la tâche de l'historien de la littérature consisterait donc à explorer la mémoire culturelle de la région à travers la littérature (Uhl, 2006). Cependant, cette dissolution radicale du national dans le multi-culturel risquerait de falsifier l'image des auteurs respectifs. Par l'insistance sur leur altérité, il est facile de détruire le réseau de liens avec leur langue

12. Sur ce point, voir les pages que l'historienne de la littérature consacre à ce paradigme (Mitterbauer, 2006, p. 325 *sqq.*).

et culture maternelles qui constitue toujours le point de référence fondamental, même si rejeté.

Somme toute, ces approches des littératures de la région varient entre deux points extrêmes. D'un côté, l'accent est mis sur le caractère multiculturel et plurilingue de l'aire centre-européenne ; de l'autre, la relation à l'Histoire et la fidélité aux canons nationaux impliquent une perspective plus traditionnelle. Il semble donc nécessaire d'insister sur la pluralité sans perdre le lien avec la réalité historique dont elle découle.

En outre, la question du plurilinguisme est un aspect important à prendre en considération non seulement dans l'étude des littératures de l'Europe centrale, mais aussi, plus particulièrement dans le cas des auteurs écrivant en deux (Csáth, Irzykowski), voire cinq (Klíma) langues à la fois. Ce phénomène, crucial pour la création littéraire, a été analysé dans un certain nombre d'ouvrages pionniers, mais leurs auteurs se focalisent souvent sur des cas isolés, comme ceux de l'écrivain polono-allemand Stanisław Przybyszewski (1868-1927), du dramaturge et prosateur polono-autrichien Tadeusz (Thaddäus) Rittner (1873-1921)¹³, ou du poète et prosateur ukrainien Іван Якович Франко (1856-1916)¹⁴ écrivant en allemand et dans d'autres langues slaves. En outre, plusieurs travaux ont été consacrés aux auteurs monolingues, mais fonctionnant dans un milieu multiculturel et plurilingue, à commencer par Franz Kafka à Prague¹⁵ et jusqu'au grand prosateur hongrois, Kálmán Mikszáth (1847-1910) – en Haute Hongrie (Slovaquie actuelle)¹⁶.

Dans ces études, deux regards se superposent : le premier se focalise sur un bi-/plurilinguisme hérité, lié à la famille, à l'éducation ou au contexte de vie (Франко) alors que la seconde tient compte des aspirations des écrivains eux-mêmes (Przybyszewski, Rittner) – d'un plurilinguisme choisi. Ici la notion d'« espace de transition » (*Transitraum*) appliquée à l'allemand pourrait devenir un paradigme pour d'autres échanges et désigner le hongrois en Transleithanie, le polonais en Galicie (Adam *et alii*, 2007).

13. Le lecteur pourra se reporter, par exemple, au livre qu'Ulrich Steltner a consacré à Przybyszewski (Steltner, 1999), aux études menées par Anna Milanowski (1999), ou encore aux travaux que Gabriela Matuszek et German Ritz ont effectués sur la réception et les contacts polono-allemands (Matuszek & Ritz, 1999).

14. Sur l'auteur ukrainien, voir Wytzens (1991), Simonek (2008, 2000)

15. Sur Kafka, son rapport à la langue, et de façon plus générale, la place de l'allemand dans les villes centre-européennes plurilingues, voir P. Petr (1992) et l'ouvrage dirigé par Nekula *et alii* (2008) ainsi que le travail de Yasemin Yildiz (2012).

16. Pour plus de précisions sur l'écrivain hongrois, voir Csaba Gy. Kiss (1997) ; l'on pourra également se reporter à György Eisemann (2008).

Entre ces trois exemples se dévoile toute une palette de stratégies face à la polyphonie de l'empire d'Autriche-Hongrie, dans laquelle s'inscrivent aussi des cas d'interférences moins profondes, mais tout de même significatives (Kafka)¹⁷. Cependant, rares sont encore les travaux explorant par exemple les interférences tchéco-allemandes (Dudková, 2009 ; Mareš, 2012).

Ne pourrait-on mettre en parallèle cette interpénétration linguistique avec le phénomène des interférences entre les arts ? Des dessins de Victor Hugo au journal d'Eugène Delacroix, l'époque qui vit naître le *Gesamtkunstwerk* de Wagner était riche en collaborations de ce genre. Citons, pour la littérature polonaise, les dessins et aquarelles du poète romantique Juliusz Słowacki (1809-1849), les tableaux du prolifique Juliusz Ignacy Kraszewski (1812-1887), ou encore l'œuvre de Stanisław Wyspiański (1869-1907). Dans la culture tchèque, il suffit de mentionner les noms de Josef Čapek (1887-1945) ou Josef Váchal (1884-1969), sans parler d'Alfred Kubin (1877-1959). Dans le cas hongrois, les journaux intimes illustrés par la poétesse Anna Lesznai (1885-1966) ou les œuvres du chef de file de l'avant-garde Lajos Kassák (1887-1967) témoignent de la variété des formes prises par la correspondance des arts. Néanmoins, cette expression spectaculaire et bien connue à travers les différents média artistiques, n'a-t-elle pas retardé la découverte du plurilinguisme littéraire, phénomène dont la découverte remonte à quelques décennies à peine ?

JOURNAL : DE L'INTIME AU PERSONNEL

La question de la langue est cruciale dans l'analyse des écrits qualifiés par Pierre Pachet de « baromètres de l'âme » (Pachet, 1990) ; ils sont autant le témoignage d'une époque que l'expression d'une subjectivité, voire une reconstruction du réel. Les journaux intimes constituent en effet un témoignage par excellence sur l'expérience de la modernité. Comptes de dépenses quotidiennes, commentaires sur des situations vécues par l'auteur, mais surtout des réactions de l'individu au fonctionnement de la société – tous ces aspects offrent une grande diversité d'angles d'analyse de ce récit saccadé. Issue des journaux de bord de grands explorateurs, l'aventure diaristique doit son épanouissement à une modernité au sens plus restreint, celle de l'aliénation, de la solitude, de l'identité en crise. Sartre nota : « Si je reste un jour sans écrire, la cicatrice me brûle. » (Sartre, 1964, p. 136). Si un genre pouvait alors incarner la naissance de l'individu moderne, ne serait-ce pas le journal intime ?

17. L'on pense notamment à l'ouvrage de Jacques Le Rider et Fridrun Rinner (Le Rider & Rinner, 1998). Sur ce point, voir aussi les travaux sur Kafka cités dans la note 15.

Par ailleurs, la prose moderne a souvent débuté dans le cadre du journal intime, quoiqu'elle s'y limitât parfois aussi, comme dans le cas d'Henri-Frédéric Amiel (1821-1881). Dépasser les frontières d'une écriture privée et entrer sur la scène littéraire nécessite en effet une sorte d'audace pour s'imposer à la société (Bloom, 1973). Outre Amiel, l'on pourrait considérer Jehan-Rictus (Gabriel Randon, 1867-1933) comme un témoin de ce « grip-page » dans le diarisme : le premier laissa seize mille pages manuscrites en cahiers cousus de sa propre main, cachés dans des coffres dont il ne se séparait pas, le second sembla n'écrire qu'incidemment des poèmes, au vu de son journal de trente mille feuillets, inédit (Bogaert & Lejeune, 2003). C'est au XX^e siècle que l'écriture diaristique a acquis sa place sur la scène littéraire, avec la publication de plusieurs journaux intimes. Avec André Gide ou Julien Green, un penchant particulier pour ce type de création s'est même développé, favorisant l'édition anthume des écrits intimes de leurs auteurs. Le phénomène commence notamment avec la parution du célèbre journal de Gide (1939), dont celui de Jules Renard (1925) a été le prélude.

En Europe centrale, c'est surtout après la Seconde Guerre mondiale que des journaux intimes ont pu être publiés. L'exemple de Witold Gombrowicz (1904-1969) illustre ce tournant : son journal est un des premiers à paraître (1957-1969), mais il est édité en France, donc dans un contexte tout à fait différent de la situation de son pays natal (Gombrowicz, 1957)¹⁸. Le cas de Sándor Márai (1900-1989), grand prosateur hongrois, pourrait aussi résumer cette dialectique du journal entre le privé et le public, l'anthume et le posthume¹⁹.

La récente publication du journal de l'écrivain polonais Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) vient rappeler un autre aspect du même processus : l'importance des questions éthiques liées à sa publication (Iwaszkiewicz, 2007-2011). Nonobstant le long processus éditorial, la bisexualité d'Iwaszkiewicz rend plus complexes les choix éditoriaux entre l'intime, jugé digne de publication, et ces fragments que certains auraient préféré laisser aux proches de l'auteur. C'est au même moment, en 2005 plus précisément, qu'a expiré la clause du testament de Maria Dąbrowska (1889-1965), auteure d'un des journaux intimes les plus connus de la littérature polonaise. Or, la publication de son texte complet – y compris les fragments concernant la relation lesbienne de l'écrivaine avec Anna Kowalska – censée précéder une édition critique, a été tirée à 300 exemplaires (Dąbrowska,

18. Voir à ce propos la thèse de doctorat de Małgorzata Smorağ-Goldberg consacrée à Witold Gombrowicz, en particulier le chapitre : « La traversée du désert pour préserver sa singularité : Journal 1953-69 » (Smorağ-Goldberg, 1996, pp. 157-191). Je profite de cette occasion pour remercier son auteure de son soutien et de son amitié.

19. Dix-huit volumes contiennent le journal des années 1943-1989 (Márai, 2006-2018).

2009). Le doute persiste donc encore quant au statut des « brouillons de soi », à la fois documents littéraires et témoignages d'une vie²⁰.

Tout bien pesé, un fait reste certain : la situation a radicalement changé au cours du siècle dernier, et les journaux intimes de la fin du XIX^e siècle marquent le début de ce cheminement. Dans la recherche, on emploie traditionnellement la notion de « journal intime » pour désigner les procédés diaristiques (Leleu, 1952 ; Girard, 1963 ; del Litto, 1978). En France, leur compréhension plus large commence avec l'étude de Béatrice Didier (1976), notamment par le rapprochement avec la méthode psychanalytique. Son travail comporte, plus particulièrement, des intuitions qui seront développées ensuite par la recherche, notamment sur le diarisme comme « forme d'épargne » ou le fait que « écrire soit encore plus important que [...] conserver l'écrit » (*op. cit.*, pp. 52, 133). Cette première ouverture de l'approche strictement littéraire se poursuit par une exploration plus poussée de l'analyse anthropologique du phénomène diaristique au point que l'on pourrait parler d'un tournant dans la perception des journaux. Étendu sur plus d'une décennie, ce passage fondamental pourrait être résumé par l'abandon de la notion de journal *intime* au profit de celle de journal *personnel*.

C'est à Philippe Lejeune que l'on doit les premières analyses du journal en tant que phénomène socioculturel. Abordant le diarisme comme une pratique essentiellement anthropologique, le chercheur est arrivé à la conclusion que la textualité ne constituait que le tiers du phénomène face à l'importance de la matérialité du document – et de la pratique de l'écriture, avec son rythme, ses cadences, retours et abandons.

Revenant à la genèse de ce tournant, il remarque que l'exploration des journaux de non-écrivains permet de comprendre combien cette pratique est encore répandue dans la société contemporaine – un contexte dont doit tenir compte l'interprétation littéraire (Lejeune, 1993a et b, 1997 ; Bogaert & Lejeune, 1997 ; Allam, 1996 ; Galtier, 1997). Avant tout, Lejeune propose de voir dans le journal un document dont le « développement dans le temps accomplit une sorte de genèse de soi » :

[...] le journal est d'abord une pratique plutôt qu'une œuvre. Le modèle n'est pas celui d'une trajectoire orientée par un projet. Mais celui d'une circulation entre conversation, correspondance et journal, triade qu'il faudrait compléter par l'invisible « monologue » intérieur, pour obtenir un tableau à double entrée (écrit/non-écrit, externe/interne...).

Lejeune (1998, p. 9).

20. Différents travaux ont été menés par des chercheurs sur la question de l'intime ou de l'expression de soi en Pologne, par exemple (Rodak, 2011 ; Synoradzka-Demadre, 2012 ; Tomasiak, 2014).

Ces thèses, résumées par l'album né de l'exposition *Un journal à soi* (2003), enrichi de nombreuses illustrations de manuscrits, l'anthologie de journaux personnels littéraires et ordinaires et le volume *Journaux personnels* de la revue *Genesis. Manuscrits, recherche, invention* (2011), ont été développées par différents chercheurs dans trois directions principales, prolongeant chacune les trois dimensions fondamentales du diarisme : pratique, matérialité et textualité (Viollet & Simonet-Tenant, 2011 ; Bogaert & Lejeune, 2003, 2005)²¹.

Tout d'abord, il s'agit de saisir le journal comme le document d'une pratique. Cette perspective permet de le rapprocher de la correspondance et du champ des écritures de l'intime au sens large (Dufief, 2001). L'on peut prolonger une telle approche en s'interrogeant sur la régularité, le rythme et les fluctuations de ces écrits, entre « genre littéraire et écriture ordinaire », selon l'heureuse formule de Françoise Simonet-Tenant, car « le journal est avant tout une *trace* », une « série des traces datées » (Lejeune, 2005b, pp. 121, 123 ; Simonet-Tenant 2001). Cette perspective a inspiré d'autres chercheurs. Ainsi Stéphane Roche, dans sa thèse pionnière consacrée au journal de Charles Juliet, fonde l'interprétation sur une démarche quantitative : en rapportant le nombre d'entrées par année au nombre de pages il propose de représenter visuellement la cadence de l'écriture. La disparité et les (ir)régularités dans les retours sur certains sujets ou motifs affinent ce cadre par une comparaison des contenus thématiques et fournissent un aperçu du rythme du journal, indépendant de la pure chronologie (Roche, 2003).

Dans un second temps, plusieurs auteurs ont une approche plus traditionnelle du texte lui-même. Ainsi, la synthèse de Michel Braud rassemble, sur la base d'un large corpus, un tableau de variantes envisageables du journal personnel en tant que genre littéraire (Braud, 2006)²². Son étude, focalisée sur les variations textuelles de la pratique diaristique, distingue les formes du sujet (présence de l'auteur dans le journal, visible notamment par les fluctuations entre les personnes du discours), de l'existence (confrontation de l'écrit et du temps formant un « récit des jours », « une espèce d'histoire »), et enfin de l'œuvre. De sorte que Braud parvient à cerner le « pointillé de l'existence », une sorte de récit diaristique :

21. Ce thème a été développé également dans *Le Journal personnel*, dossier de *La Faute à Rousseau*, 2004, n° 35.

22. D'autres ouvrages complètent la synthèse de Michel Braud, tels que *Journaux intimes, de Madame de Staël à Pierre Loti* (Braud, 2012) ainsi que ceux que l'on doit à Jerzy Lis (1996) et Cécile Meynard (2012).

Le journal devient littérature par la transcription de la quête de ce qui est indicible, c'est-à-dire par la transcription de la pulsion qui est à l'origine de l'écriture. [...] Le diariste met d'ailleurs lui-même en relation certaines parties et l'ensemble du texte au moyen de commentaires métadiscursifs ; il propose une compréhension du journal comme totalité textuelle de sens, sinon comme unité narrative au sens aristotélicien.

Braud (2006, pp. 66, 144).

En d'autres termes, si le journal personnel n'a ni début ni fin, au sens du récit littéraire, il est possible d'y percevoir un « *récit des jours* ou *récit du flux* » : « histoire sans structure à la dimension d'une existence, qui coule, s'étire et en rend la méthode singulière » (*Ibid.*, p. 145). Vu l'ampleur du corpus traité (environ 200 auteurs), Braud se limite cependant à ces récits dans leur forme publiée, omettant par nécessité à la fois l'aspect matériel de ces documents et leur dimension de pratique ordinaire, non-littéraire. Ses tableaux pour une anatomie du genre sont donc à comprendre comme un cadre fondamental à compléter par une analyse précise des trois dimensions distinguées dans le phénomène du diarisme depuis Lejeune : pratique, matérialité, textualité.

En somme, le retour au manuscrit se révèle nécessaire. La matérialité diaristique a en effet attiré l'attention de plusieurs auteurs, et les recherches sur le diarisme croisent aujourd'hui la critique génétique. Les apports de cette démarche peuvent être observés surtout dans les nombreux travaux de l'Institut de textes et manuscrits modernes à l'École Normale Supérieure de Paris (Simonet-Tenant & Viollet, 2001 ; Lemonnier-Delpy & Viollet, 2006 ; Simonet-Tenant, 2009). Il serait même possible d'interpréter le tournant dans son ensemble comme une découverte progressive de l'entrelacement du quotidien et du littéraire dans le manuscrit. Ce tournant est représenté – outre Lejeune – par Simonet-Tenant et Catherine Viollet, ou encore Claire Bustarret qui accorde une importance particulière au manuscrit (Bustarret, 2011, 2001 ; Campan & Rannoux, 2005). En effet, la chercheuse se réfère à la méthode codicologique, se réappropriant cette science auxiliaire de l'histoire médiévale afin d'analyser plus finement la complexité du manuscrit diaristique (Lemaire, 1989). Bustarret fait une distinction entre les critères de fabrication et critères d'usage qu'il est possible d'explorer à travers le document. Ces éléments fournissent un ensemble de données interprétatives avant la lecture même. En outre, le manuscrit témoigne aussi des habitudes du travail de l'auteur : « la façon de plier ou de découper les feuillets, de les assembler en liasses ou en cahiers avant ou après la rédaction, de procéder à des collages simples ou composites », ou encore divers caractères et couleurs de l'écriture, instruments, dessins ou montages – la liste des possibilités est très longue (Bustarret, 2005, p. 30).

Le volume d'études rassemblées par Martine Sagaert rajoute aux aspects anthropologiques et socioculturels déjà mentionnés d'autres éléments cruciaux : l'importance de la problématique éditoriale et la question de l'accès aux sources dans les archives, enfin, la dimension matérielle de ces documents (Sagaert, 2005, *passim*). C'est en effet par un croisement complexe du travail des bibliothécaires, éditeurs et littéraires, que la vérité de ce document des plus personnels, qu'est le journal, est à reconstituer. De ce point de vue, le retour au manuscrit s'avère une étape indispensable, et la confrontation avec les éditions une démarche auxiliaire à même de mieux saisir l'importance des modifications ultérieures.

Si l'écriture d'un journal est donc avant tout une pratique, toute modification dans sa publication bouleverse l'identité textuelle fragile qui tente de se dire au fil des pages et à travers corrections, ratures, collages ou dessins intégrés. C'est uniquement dans ce sens que le phénomène du diarisme peut être compris comme un « brouillon de soi » lejeunien : « le journal n'est pas, à l'origine, et fondamentalement, une œuvre : [...] il est avant tout une pratique, côté écriture, et une conduite, côté vie » (Lejeune, 2011, p. 29, 31).

MODERNISME(S) EN EUROPE CENTRALE. UN ÉTAT DE LA QUESTION

Modernité, modernisme – ces deux catégories révèlent le besoin de trouver une continuité dans l'histoire du XX^e siècle. De fait, qu'on la définisse en tant qu'époque, période ou processus, la modernité répond à l'expérience fondamentale de la condition humaine dès la date symbolique de 1789. Certes, on peut voir dans cette périodisation un raccourci de la pensée qui sous-estime le processus de décentrement progressif depuis la fin du Moyen Âge, dont le rythme est scandé par des « querelles des Anciens et des Modernes » de toutes sortes, au moins depuis la rupture copernicienne. Quant au modernisme – catégorie empruntée surtout aux recherches anglo-saxonnes –, il est invoqué dans les travaux sur l'histoire culturelle, économique ou sociale. Toutefois, la notion de modernisme se distingue du concept de modernité ; un écart qui nous amène à nous interroger sur la nécessité même de n'élaborer qu'un paradigme unique pour les écrits d'auteurs si différents qu'Andrei Biély et Virginia Woolf²³. Est-il possible alors de concevoir une histoire littéraire de la modernité / du modernisme en Europe centrale ?

Lorsque j'ai commencé ce travail, cette dernière notion était encore assez peu utilisée dans la recherche francophone, exception faite des historiens de

23. On trouvera les résumés des conceptions du modernisme dans Vietta (1992, p. 17-21) ou chez Graevenitz (1997), Simonis (2000) ou encore Senarclens de Grancy (2001).

l'art. Cependant, en Europe centrale, les analyses concernant le modernisme littéraire fleurissaient depuis plusieurs décennies, en particulier dans le processus de reconfiguration de l'héritage culturel des XIX^e et XX^e siècles après 1989. Rappelons brièvement leurs conclusions ici, afin de poser quelques jalons pour une histoire des emplois de la catégorie du modernisme dans l'espace centre-européen.

Il est possible de distinguer, tout d'abord, deux perspectives qui ont joué sur les changements de périodisation littéraire en Europe centrale : celle qui envisage le modernisme *stricto sensu*, allant du dernier quart du XIX^e siècle jusqu'à 1945 environ, et une proposition *largo sensu*, dont les limites se situent entre 1800 et 1968, voire au-delà.

Quant au modernisme au sens strict, le récent *Cambridge Companion to Modernism* en propose par exemple une définition insistant sur les changements socioculturels et économiques de la modernité, « l'herméneutique du soupçon » et la crise de la représentation qui s'ensuit. Flaubert, Baudelaire, Wilde : de l'œuvre de ces pères fondateurs découleraient les principaux courants de la période, son cœur restant défini par la littérature expérimentale dite du *high modernism* anglais, chez James Joyce ou Virginia Woolf (Bradbury & McFarlane 1972 ; Jameson, 2002 ; Lewis, 2007). Cette image presque canonique dans les études anglaises réunit aussi de nombreux chercheurs allemands²⁴.

Dans le sillage de Hans-Georg Jauss (Jauss, 1990) et, plus largement, des travaux de l'école de Francfort (Horkheimer & Adorno, 1974), l'idée de modernisme au sens large compte à son tour de nombreux défenseurs, surtout en Allemagne (Vietta, 1992, 2001, 2007 ; Kemper & Vietta, 1998 ; Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978). Mettant l'accent sur le fondement philosophique du mouvement, cette perspective expose les liens qui unissent un ensemble de techniques littéraires à des inventions linguistiques et l'institutionnalisation du caractère autoréférentiel de l'art ; c'est bien le passage du modèle mimétique de la rhétorique antique à l'esthétique moderne, avec ses notions de génie et de sublime, qui est dévoilé ici.

En un mot, la différence cruciale entre les deux périodisations réside dans le système de repères choisi. En optant pour le modernisme de courte durée, on reste plus près de l'image « benjaminienne » d'un individu aliéné et

24. Résumant des études des années 1990, les auteurs du volume synthétique *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen* dirigé par Sabine Becker et Helmuth Kiesel optent par exemple pour un modernisme compris en tant que système ouvert, s'étendant de 1850 à 1950 et dont la dynamique serait définie par les pôles d'esthétique de provocation et de convention littéraire (Beckert & Kiesel, 2007).

de « l'œuvre d'art à l'âge de la reproduction technique ». La perspective plus large ouvre, quant à elle, un espace de réflexion sur l'évolution de la vision du monde issue du « tournant » kantien. Il est dès lors manifeste que l'aspect théorique évoqué acquiert une place cruciale dans la recherche : comprendre le modernisme engage désormais à saisir aussi les objectifs de ses interprètes (Ross, 2009). De plus, lorsqu'il opte pour le(s) modernisme(s), le chercheur contemporain se retrouve face à une périodisation fluctuant en fonction de l'aire étudiée²⁵. Ce cadre s'avère particulièrement utile pour comparer les divers emplois de la notion du modernisme en Europe centrale.

Dans le catalogue monumental de l'exposition *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Jean Clair expose l'aspect « proto-postmoderne » de cette culture, qui joue aussi un rôle important dans les reconfigurations de l'image de la culture moderne en Europe centrale (Clair, 1986, p. 51). Il est vrai qu'analyser le(s) modernisme(s) dans l'histoire littéraire de la région amène à voir plusieurs analogies avec le « cas » viennois : celui d'un long oubli, puis d'une redécouverte soudaine, qui aboutit à la mode « Vienne 1900 » en vogue jusqu'à nos jours, à en juger, notamment, par les innombrables avatars du *Baiser* de Gustav Klimt. Historiquement, la richesse de la modernité viennoise sort de l'ombre à partir du fameux essai d'Hermann Broch, *Hofmannsthal et son temps*, écrit en 1948 (1966)²⁶. Après des travaux d'historiens américains, d'ailleurs souvent émigrés d'Europe centrale, dans les années 1960, le grand retour à la culture « fin de siècle » des années 1980 a été surtout annoncé par le livre de Carl E. Schorske²⁷. Depuis, de l'ouvrage de Michael Pollak aux travaux de Jacques Le Rider, le « proto-postmoderne » domina dans l'image de Vienne 1900 pendant plus d'une décennie, surtout en France (Pollak, 1992 ; Magris, 1986 ; Le Rider, 1990). À la suite de « l'affaire Waldheim » (1986), large débat sur le passé nazi du président autrichien d'alors, Kurt Waldheim, le passé juif de Vienne commença à être amplement analysé (Rozenblit, 1983 ; Wistrich, 1989 ; Beller, 1989). Enfin, ces trois conjonctures aboutirent à la redécouverte du multiculturalisme propre à la région, amorcé par les travaux de Moritz Csáky, évoqués plus haut.

25. C'est la perspective que prônent les auteurs du volume dirigé par Ástráður Eysteinnsson, et Vivian Liska (2007), et en particulier la contribution de Susan S. Friedmann (2007).

26. L'Introduction, dans son ouvrage *Rethinking Vienna 1900*, de Steven Beller est éclairante à ce sujet (Beller, 2001, pp. 1-26). Voir aussi Moritz Csáky (1996).

27. L'on pense notamment à son ouvrage, *Vienne Fin-de-siècle. Politique et Culture* (Schorske 1983), ainsi qu'au livre de William Johnston (1972). Enfin, le lecteur pourra aussi trouver d'autres éclairages dans les réflexions qu'Allan Janik et Stephen Toulmin consacrent à la Vienne de Wittgenstein (1978).

Ce constat incite à proposer une typologie synthétisant, de façon analogue, l'introduction progressive de la notion du modernisme dans la recherche littéraire en Hongrie (Gyáni, 2008 ; Balázs, 2009), Pologne (Mencwel, 2010, pp. 199-204) et Tchécoslovaquie puis République tchèque (Holý, 2002b, 2007). Fondée sur une étude de la vision « canonique » de la littérature moderne telle que véhiculée par les manuels d'histoire littéraire, la typologie proposée englobe les réévaluations de cet héritage depuis 1989, ainsi qu'un aperçu des nouvelles propositions synthétiques parues dans les années 2000 (Chmurski, 2013 ; Paczoska & Chmurski, 2013). Les mutations accomplies se résument en cinq hypothèses constituant une généalogie de la réflexion sur la modernité centre-européenne.

Le « modernisme expatrié »

La pression idéologique après 1948 entraîne une condamnation de l'héritage de la culture d'avant-guerre. L'autonomie de l'art moderniste est jugée comme un blasphème du point de vue du marxisme-léninisme, et l'autocritique de Jan Mukařovský en 1951 (Sládek, 2015) marque une culmination symbolique dans ce processus de mise au pas de la culture.

Le « modernisme-refuge »

Dès les années 1960, l'analyse de l'œuvre de l'époque « décadente » n'est plus proscrite, comme en témoigne la série *Panorama de la littérature polonaise des XIX^e et XX^e siècles* en 21 volumes, le volume consacré à l'histoire de la littérature hongroise dans les années 1905-1919 (Wyka & Markiewicz, 1977 ; Szabolcsi 1965), ou le phénomène des années 1960 en Tchécoslovaquie (Wellner-Pospíšil & Páleníček, 2006). Le retour progressif à ce patrimoine se manifeste également dans le développement de la pensée structuraliste qui permet de constituer un espace de liberté d'expression face au régime : l'art banni devient un refuge devant la pression idéologique tant en Pologne qu'en Tchécoslovaquie (Červenka, 1963 ; Vlašín 1970-1972 ; Doležel, 2008). Citons également cette forme paradoxale de « modernisme-refuge » que constituent les variations dans la perception de la culture hongroise liées à l'activité des émigrés et de leurs descendants (Lukacs, 1990 ; Fenyo, 1987 ; Gluck, 1985 ; Sármany-Parsons, 2008).

Le « modernisme redécouvert »

Après le tournant de 1989, la culture du modernisme devient un terrain de redécouverte et, par là même, de partage. Divers facteurs socioculturels, tels que la levée de la censure ou les traductions d'œuvres de la pensée post-moderne, permettent de rendre la parole à des auteurs oubliés ou bannis et

à travers eux, de reconnaître l'importance de la culture juive et de l'écriture féminine²⁸. En Pologne, cette redécouverte se distingue par de nombreuses entreprises éditoriales, dont les séries « Horizons de la modernité » (*Horyzonty nowoczesności*), fondée à Cracovie en 1996 et « Modernisme en Pologne » (*Modernizm w Polsce*), qui comptent à ce jour, respectivement, 120 et 51 volumes publiés. Alors que plusieurs études de la fin des années 1980 présageaient déjà ce tournant (Hanák, 1984, 1988, 1992), citons par exemple, en Pologne, les études de Ryszard Nycz (1997b), Michał Paweł Markowski (2007), Ewa Paczoska (2010) et Michał Kuziak (2009) ou, en République tchèque, plusieurs généalogies de courants et de styles oubliés tels que la décadence et l'art nouveau (Urban, 2006 ; Urban & Merhaut, 1995), l'expressionnisme (Chalupecký, 1992)²⁹, l'existentialisme (Papoušek 2004) ou le modernisme catholique (Med, 1993 ; Putna, 1998). Rajoutons que la recherche à l'étranger, en particulier en France, a anticipé et souvent contribué à leur (re)découverte³⁰.

Le « modernisme postcolonial »

Ainsi, le récit d'un « modernisme redécouvert » incite à synchroniser le rythme de l'histoire littéraire nationale avec son développement global. Certaines de ces tentatives rentrent certes dans une dialectique postcoloniale centre-périphérie, mais leur apport, dans l'ensemble, a consisté à accentuer les distinctions entre les espaces culturels, aboutissant plus tard à une « dé-synchronisation » : un pas vers la découverte du rythme propre à l'aire culturelle. En Hongrie, la thèse du philosophe Endre Kiss sur les « trois modernités » est un bon exemple de cette phase (Kiss, 1996, p. 139), de même que la vague d'interprétations et de réinterprétations de la littérature polonaise dans les années 1990. Celle-ci, inspirée par la pensée postmoderne, donna parfois des essais brillants, mais aussi des livres bien moins réussis, au point de susciter un ouvrage critique de Włodzimierz Bolecki sous le titre évocateur de *La Chasse aux postmodernistes (en Pologne)* (Bolecki, 1999).

28. À ce sujet, le travail de Clara Royer constitue une synthèse sans précédent (Royer 2011, p. 43-86). Quant à l'écriture féminine, voir par exemple les volumes polonais de Krystyna Kłosińska (1999) ou d'Aneta Górnicka-Boratyńska (2001, 1999).

29. Voir aussi les nombreux travaux de Josef Vojvodík dont celui qui s'intéresse au corps dans la modernité et l'avant-garde tchèque (2006) ou aux phénomènes néobaroques (2008). Cf. Rotrekl (1995).

30. Au sujet de l'artiste controversé Josef Váchal, rappelons l'ouvrage que Xavier Galmiche lui a consacré (1999). Rappelons notamment les publications dédiées à Vladimir Holan (Galmiche & Rubeš, 2009 ; Galmiche 2009c), les études sur l'avant-garde centre-européenne (Passuth, 1988), ou une des premières synthèses de la littérature moderne dans la région (Konstantovinić & Rinner, 2003).

Le « modernisme centre-européen »

Particulièrement vive en Europe centrale après la levée de censure en 1989, la dialectique de facteurs externes et internes au développement littéraire accentua les différences entre les modèles de développement littéraire occidentaux et centre-européens, ouvrant la voie à la perception aréale du développement culturel de la région (Schiller, 2005 ; Schein, 2008 ; Gintli, 2010). Ce sont notamment Zoltán Kenyeres, Ewa Paczoska et Petr Málek qui, introduction la perspective centre-européenne, peuvent être considérés comme des précurseurs, respectivement en Hongrie, Pologne et République tchèque (Kenyeres, 2004 ; Málek, 2008 ; Paczoska & Chmurski 2013 ; Paczoska, Chmurski & Poniatowska 2017). Si la notion d'Europe centrale est quasiment devenue une mode en Pologne³¹, le modernisme centre-européen s'imposa lui aussi, peu à peu, dans la conscience régionale comme un des *horizons* de la modernité. C'est dans cette perspective que s'inscrit le présent ouvrage, précédé dans cette voie par de nouvelles synthèses d'histoire littéraire, parues ces dernières années en Hongrie (Szegedy-Maszák, 2007-2008 ; Grendel, 2010) ou en République tchèque (Papoušek, 2007, 2010 ; Vojvodík & Wiendl, 2011).

En d'autres termes, l'on peut discerner dans les changements que subit la perception de la littérature moderniste dans les trois pays une dialectique allant d'une volonté d'harmonisation entre le rythme de son développement et le canon culturel mondial, aux tendances à exposer une *cadence particulière* à la région. Ces perspectives permettent en effet d'exaucer le vœu de Milan Kundera, formulé notamment contre « la terreur du contexte restreint » et contre « le Yalta des universités » : la séparation des études germaniques et slaves, consacrées à la même Europe centrale (Kundera, 1991). Aussi, inscrire les littératures d'Europe centrale dans les schémas de la littérature globale aboutit paradoxalement à la découverte progressive de leurs traits respectifs. Même si les cinq hypothèses citées s'appliquent à des degrés divers à l'histoire de la littérature des trois pays, le cadre proposé correspond, me semble-t-il, aux grands changements connus entre la période communiste et les années 2000.

Or une approche typologique du champ culturel régional reste à construire afin d'élaborer une grille de lecture à la fois historique et littéraire, accordant une attention particulière au pluralisme culturel centre-européen. Sa perspective transculturelle appréhenderait l'œuvre donnée tant dans le contexte national d'une littérature (et d'une langue), que sur le fond du

31. En témoigne, par exemple, l'activité éditoriale des éditions Czarne à Wołowiec ou Borussia à Sejny.

développement artistique régional, transnational. Ce processus permettra peut-être de dépasser « la terreur du contexte étroit » et « le Yalta des universités ». Si l'on pouvait songer à un modèle idéal pour cette recherche, ce serait celui de la « mémoire en palimpseste », fidèle aux échos de la culture plurilingue de l'Europe centrale (Uhl, 2006 ; Genette, 2003).

ENJEUX ET MÉTHODES

Sur ce fond, le présent ouvrage explore l'entrelacs de l'existential et du fictionnel dans les manuscrits, la prose et les essais de Csáth, Klíma et Irzykowski. Son but premier est de cerner ce moment très particulier où les traces du vécu se mêlent aux lignes de l'œuvre, en devenir.

Le premier chapitre confrontera les manuscrits des journaux personnels d'Irzykowski, Klíma ou Csáth avec leurs éditions et l'histoire de leur réception afin de voir comment les trois auteurs deviennent des figures emblématiques de la modernité centre-européenne. Cette analyse permet d'observer à travers les lacunes et les modifications comment les éditeurs s'approprient les trajectoires de la vie et de l'œuvre d'auteurs non soumis aux grands récits de la modernité centre-européenne. Aussi, les manuscrits permettent-ils de mesurer les diverses attitudes envers une œuvre qui dépasse le cadre d'une littérature nationale donnée.

La partie centrale du livre développe ces conclusions en proposant une analyse détaillée des journaux personnels des trois auteurs. Par le biais des diagrammes du rythme diaristique (*diarigrammes*), un schéma quantitatif de la cadence propre du diarisme sera établi. Récit des jours écrit à rebours du temps, il témoigne de la façon dont le vécu s'intègre dans l'écrit selon un rythme imposé par l'auteur, qui parfois doit néanmoins s'y soumettre. En effet, une sorte de pacte implicite avec l'écriture s'élabore dès le début du journal personnel : fondé sur l'entrelacement des datations, des remarques métadiscursives et des retours aux divers traumatismes cachés derrière le texte. Même rompu ou abandonné, ce lien de complicité avec l'écriture influence toute l'œuvre à venir au point de supprimer la frontière entre fiction et existence : se mettre en scène dans le texte pour disparaître de la réalité.

Enfin, le dernier chapitre abordera les rapports entre les écrits de l'intime, la fiction et les essais psychologiques ou philosophiques des trois auteurs. Afin d'évaluer l'importance de l'identité textuelle, construite dans le diarisme, sera évoquée la problématique de *l'œuvre entrouverte* impliquant un ensemble d'enjeux génériques, éditoriaux et stylistiques à la charnière entre forme novatrice et allégorisme traditionnel. Du grotesque

d'un antimonde au sermon prononcé au nom de théories issues du vécu des trois auteurs, l'analyse démontrera comment ces derniers ouvrent la forme littéraire, sans y entrer directement. Une dernière étude proposera de résumer, enfin, le cercle herméneutique que ces écrivains inscrivent dans leur création à travers une analyse des essais psychologiques, philosophiques ou psychanalytiques. Ainsi, voir la fluctuation de l'existential et du fictionnel entre diarisme, fiction et théorisation est un moyen d'observer, dans l'ensemble de l'œuvre de Csáth, Irzykowski et Klíma, les avatars d'une même identité textuelle.

Entre journaux personnels, fiction et essais, la circulation de l'existential et du fictionnel correspond en somme à la recherche d'un cadre compositionnel, intralinguistique et intra-générique, corrélatif au vécu des trois auteurs. Je propose de comprendre ce croisement de pratique et d'écriture à travers la notion foucauldienne du dispositif : « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, [...] des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques » (Foucault, 1994, p. 299). Selon l'interprétation qu'en propose Giorgio Agamben, une telle lecture s'empare de « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007, p. 31). Appliquée à la pratique de l'écriture, la notion de dispositif permet de saisir l'attachement existentiel des trois diaristes à leurs manuscrits.

Nombreux sont les partis pris de cette démarche : du risque de marginaliser parfois l'autonomie des textes respectifs ou de leurs sources textuelles contemporaines à celui de niveler les différences entre les trois auteurs au prix d'une perspective commune sur leurs œuvres. Mais l'état de la recherche, rappelé dans ce travail, nous autorise à espérer que cette analyse des figures de la modernité centre-européenne apportera une perspective complémentaire à l'exploration traditionnelle des littératures respectives.

En outre, diverses autres propositions méthodologiques seront utilisées. De l'anthropologie de l'expérience de Turner à la théorie des univers fictifs, le feu croisé des différentes inspirations théoriques sera soumis à l'analyse des discours du modernisme en Europe centrale (Turner & Bruner, 1986 ; Paczoska, 2004 ; Zeidler-Janiszewska, 2006). Employant l'analyse quantitative du rythme des journaux personnels, sans négliger l'histoire de la psychologie et de la psychiatrie, l'examen ponctuel des textes sera mené afin d'interpréter toutes les strates de l'expérience dont témoignent les manuscrits : de l'expérience du corps à l'incorporation de l'expérience dans le texte, du diarisme de l'auto-analyse à l'autoanalyse du diarisme. En

filigrane, se pose la question de la place des stratégies en question dans le champ littéraire « fin de siècle » (Bourdieu, 1992).

Le cadre commun de la réflexion reste donc, d'une part, l'observation des dispositifs d'écriture au croisement du vécu et du littéraire à travers l'exploration des manuscrits, et, de l'autre, la réflexion contemporaine sur la construction narrative de l'identité qu'on pourrait résumer à la fameuse thèse de Paul Ricœur : « Dire soi, ce n'est pas dire *je* » (Ricœur, 1990, p. 30)³². En effet, l'analyse des langues qui se juxtaposent dans les écrits d'Irzykowski, de Klíma et de Csáth, amène à réfléchir sur la dimension paradigmatique de ce croisement plurilingue chez des auteurs employant dans leurs écrits deux, trois, voire cinq langues. Cette polyglossie pourrait être comprise comme matrice de l'entrelacement des autres langages dans leurs œuvres : des dessins aux collages ou lignes sténographiques, des contrastes entre les registres linguistiques aux esquisses de poétiques multiples nombreuses dans leur création « strictement » littéraire.

En définitive, il s'agira d'observer comment le *je* écrivain s'éparpille entre les lignes pour découvrir « qu'il existe un "il" qui se pense en moi, et qui me fait d'abord douter si c'est moi qui pense » (Ricœur, 1990, p. 49). Entre théorie et pratique du texte, l'œuvre des trois auteurs sera analysée à partir de leur premier geste d'écriture, intime, survenu en crise, mais poursuivi pendant un moment, ou toute une vie. L'on entend cerner le lien profond entre « le travail intense » à la « tapisserie » du texte, dont parle Klíma cité dans l'exergue, et les « petites choses prat[iques] », des trois auteurs centre-européens.

Les traces du vécu derrière les lignes de l'œuvre.

32. Sur cette question, citons le livre que Vincent Descombes consacre à l'éthique de Ricœur (Descombes, 1991). Voir également sur le récit et l'identité les remarques de Włodzimierz Bolecki (2004).



I

Figures de la modernité ?

Vies croisées de trois écrivains d'Europe centrale



LIGNES DE VIE

Les noms de Csáth, Klíma ou Irzykowski sont peu familiers au lecteur francophone. Qui sont donc ces trois écrivains marginaux, controversés, reconnus mais mal connus ? Pourquoi ce n'est pas à d'autres auteurs, plus célèbres – tels Gombrowicz ou Márai par exemple – que je propose d'attribuer le rôle de figures majeures de la modernité en Europe centrale ? En d'autres termes, pour quelle raison ces trois auteurs sont-ils les héros du présent ouvrage ?

Retraçons tout d'abord leur triple trajectoire : celle de leurs biographies, de leurs œuvres, de leur fortune critique enfin. Car résumer les lignes de vie, comprendre le caractère du corpus pour se confronter à la réception permettra d'observer à la fois l'évolution de la littérature centre-européenne et la façon dont la recherche tente de saisir son développement. De fait, ces écrivains, qui peuvent sembler marginaux à différents égards, sont les témoins privilégiés d'un moment très particulier dans l'évolution littéraire de la région.

KAROL IRZYKOWSKI : « SANS AUCUN SOURIRE » ?

*To, co nazywasz rozjaśnianiem kątów tematu, ja
pojąłem głębiej i sięgnąłem głębiej, bo
do odbudowania genezy tematu.*

Ce que tu entends par élucider les recoins du sujet, moi,
je l'ai capté et je l'ai compris plus profondément,
car en reconstruisant la genèse du sujet¹.

Karol Irzykowski, 1897 (2001, p. 718)

Dans une lettre adressée à son ami de jeunesse Stanisław Womela (1873-1911), Karol Irzykowski – ce « colleur, pédant, maniaque » et « savantasse² » – note :

1. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur, MCh.

2. Nous citons les stéréotypes courants sur Irzykowski rassemblés par Stefan Kisielewski, dans le sillage de Sylwia Panek (Panek, 2006, p. 5).

Narobiwszy tyle rebusów, Bóg rozbija chmurowisko („bycze” wyrażenie à la Sienkiewicz) i pokazuje dupę – przepaszam: błękit, a na nim znak zapytania. Kogo pyta? Choćbym chciał, niczego doczuć się nie mogę. O co pyta? Czy o to, co znaczą te kombinacje chmurne, które on sam narobił? (...) Przebac mi ton tego listu trochę kaznodziejski, ojcowski, wytłumacz go sobie moim terażniejszym stanem psychicznym, pozdrów Gr[ossa] ode mnie, a sam bądź zdrów.

Karol Irzykowski, 1894 (2001, p. 636-641).

Ayant fabriqué tant de rébus, Dieu brise un amas de nuages (quelle expression « succulente » à la Sienkiewicz) et montre son cul – pardon, le bleu clair des nuages, et au-dessus un point d’interrogation. Qui interroge-t-il ? J’ai beau faire, je ne peux pas le pressentir. Qu’est-ce qu’il veut savoir ? Que veulent dire ses machinations de nuages qu’il a faites lui-même ? [...] Pardonne-moi le ton de cette lettre un peu prêcheur, paternel, explique-le par mon état psychique actuel, salue Gr[oss] de ma part, adieu.

Malgré leur apparente incohérence, ces deux fragments arrachés sont en fait deux extraits d’une même lettre, recopiée avec soin par son auteur dans le journal.

C’est justement ce contraste typique des entrées du journal de jeunesse (1891-1897) qui dévoile une face moins connue d’Irzykowski : son sourire – que l’on ne voit qu’une seule fois sur les soixante-dix photographies qui ont été conservées de lui (Jakóbczyk, 2005, p. 117). L’écrivain – dont la renommée certes émaillée de malentendus est loin d’être anecdotique en Pologne – est quasiment inconnu en France. Un rappel biographique s’impose donc³. Acharné à défendre ses principes avec une ferveur héroïque, alors qu’il est encore à leur recherche, il vagabonde (littéralement) entre les langues, hésite entre l’allemand et le polonais, mais aussi entre les langages (de culture), les conventions et les modèles. Cette errance d’Irzykowski constitue aujourd’hui, à mes yeux, sa plus grande valeur ; ce qui m’a amené à « reconstruire la genèse du sujet », une sorte de « topographie spirituelle », attestée par son journal.

Karol Irzykowski est né le 23 janvier 1873 dans la ferme (*folwark*) Jasiony (dite aussi : Jesiony ou Józefówka) près du village Błaszczkowa (aussi : Błaszczkowa), comitat de Pilzno, dans le Royaume de Galicie et Lodométrie austro-hongrois, dans le sud-est de la Pologne actuelle. Hobereau appauvri, le père de l’écrivain, Czesław Irzykowski (env. 1844-1908), avait épousé Julianna Ławrowska (1850-1923), fille d’un prêtre gréco-catholique

3. Au sujet de la réception française d’Irzykowski, son héraut depuis une décennie est Kinga Siatkowska-Callebat (Siatkowska-Callebat, 2005 ; Irzykowski, 2013). Je profite de l’occasion pour remercier l’auteure pour son amitié, ses nombreux conseils et la permission de profiter de ses nombreux travaux sur Irzykowski, qui constituent l’unique analyse en langue française de l’œuvre de cet écrivain.

(Winklowska, 1987, pp. 22-24)⁴, mais leur union est de courte durée. Après quelques années heureuses à Jasiony, la séparation de ses parents en 1881 oblige Irzykowski à suivre son père à Brzeżany (all. *Bereschany*, ukr. *Berejany*, Бережани), alors que sa mère choisit de vivre à Lwów (all. et yidd. *Lemberg*, pol. *Lwów*, ukr. *Lviv*, Львів, fr. Léopol), capitale et centre économique de la Galicie orientale (Hann, 2005 ; Paczoska & Osiński, 2009). Cet épisode sera l'un des principaux traumatismes qui marqueront son caractère.

Le futur écrivain et son frère fréquentent le collège de Brzeżany, tandis que leur sœur Helena vit avec leur mère. C'est à cette période que remontent les débuts de son bégaiement qui aura des répercussions tout au long de sa carrière. Noté vers l'âge de dix ans, il aurait été déclenché par une crise personnelle. Le jeune garçon reçoit une éducation classique et multiculturelle propre au système scolaire de l'Empire de François-Joseph, suivant notamment de nombreux cours de langues – allemand, polonais et ruthène (ukrainien)⁵ – parmi lesquelles, il choisit l'allemand pour ses études. Certes, cette décision peut sembler évidente aujourd'hui, mais dans le contexte des tensions entre les principales populations de la Galicie orientale, où les Ukrainiens constituaient environ 65 % de la population, les Polonais autour de 20 % et les Juifs environ 10 % – un bref commentaire s'impose⁶.

Dans ce « triangle polono-ukraino-juif sous le pouvoir autrichien » selon l'heureuse formule de John-Paul Himka (Himka, 1993, pp. 125-146), les questions nationales recouvrent les conflits socioéconomiques et religieux⁷. Aussi le choix de la *lingua franca* de l'éducation comme sujet des études (et

4. Cette présentation chronologique de la vie et de l'œuvre de Karol Irzykowski s'appuie sur les données rassemblées dans l'ample travail biographique de Barbara Winklowska (1987). Pour plus de précisions, voir aussi la chronologie établie par Kinga Siatkowska-Callebat (Irzykowski, 2007, p. 18), reprise dans le volume ultérieur (Irzykowski, 2013, p. 16-17).

5. Selon les recherches d'archives de Barbara Winklowska, Irzykowski a fréquenté les cours de langues dans les proportions suivantes : au collège de Brzeżany, 3-4h du polonais par semaine, 3h de l'ukrainien, entre 3 et 6h de l'allemand ; au collège de Złoczów, respectivement : 3/3/4h, et 6h du latin en sus ; au lycée de Lwów : 3/0/4/5 (7e), et 4h du grec ; 3/0/4/5/5h (8e). Au cours de ses études, les cours d'allemand occupaient 8h par semaine, puis 6h en dernière année (Winklowska, 1987, p. 53-58, 73, 81, 88, 105, 141, 151).

6. Sur les tensions entre les nationalités de la Galicie, voir les travaux de Maciej Janowski (1996, 2004), John-Paul Himka (1999) et Daniel Beauvois (2003-2016), ou encore Chris Hann et Paul Magosci (2005).

7. « By the turn of the century, both Ukrainian and Polish society in Galicia consisted of mobilized, politicized nations, with the result that national antagonisms intensified. The Ukrainians have developed to the point that there were increasing their demands: they wanted not only the partition of Galicia, but independent statehood if possible; they wanted, like the Czechs, their own university in the capital city of their province [Lwów], they wanted too a proportional share of seats in the parliament and the diet » (Himka, 1993, p. 131).

d'une carrière littéraire rêvée) pourrait-il être compris comme une tentative de sortir des clivages nationaux. La trajectoire d'Irzykowski serait à mettre en parallèle avec d'autres figures de passeurs, exceptionnels, entre les langues et cultures, comme le journaliste Wilhelm Feldman, Juif assimilé devenu un influent critique de littérature polonaise, proche de l'optique ukrainophile (1868-1919), ou encore l'écrivain et traducteur pragois Pavel/Paul Eisner (1889-1958), auteur de la traduction tchèque du *Procès* de Kafka (Spector, 2000, pp. 195-234).

Dans le cas d'Irzykowski, le choix de l'allemand relève donc d'une tentative de dépasser les écueils identitaires propres à la province. En août ou septembre 1887, il déménage chez sa mère à Lwów afin de passer le baccalauréat. Il y entame des études de philologie allemande (1889), trouvant enfin un milieu où ses dilemmes peuvent être compris, à travers notamment deux modèles qu'il vénérera jusqu'à la fin de sa vie : le professeur Richard Maria Werner (1854-1913), historien de la littérature, qui lui fait découvrir le poète romantique allemand Friedrich Hebbel (1813-1863)⁸. Commence alors pour le jeune homme une période d'une indéniable richesse intellectuelle : selon le témoignage de son journal, pour la seule année 1891, Irzykowski lit une centaine d'auteurs (de Zola et Stendhal à Dostoïevski, Hauptmann ou Maeterlinck). C'est ainsi qu'il élargit ses lectures universitaires, tentant de confronter le canon étranger à la littérature polonaise, cherchant les nouveautés à la mode et développant sa théorie de « réactions involontaires » [*mimowolność*] (Winklowska, 1987, p. 15). Alors que ses premières amours (pour Zosia [Zofia] Piotrowska) et amitiés (Stanisław Womela ou Emil Gross) se dessinent, le jeune homme fait ses débuts littéraires. Cependant, en 1893, Irzykowski est obligé d'interrompre ses études doctorales pour des raisons financières. Enseignant dans son collège de Brzeżany, handicapé par son bégaiement, il commence à le soigner tout seul, puis part suivre une cure, infructueuse, à Opava, en Silésie tchèque en 1894 (Winklowska, 1987, p. 30, 163, 187 ; Irzykowski, 2013, p. 16).

Parmi les faits énumérés des premières années de la vie d'Irzykowski, certains éléments se lient pour former comme un nœud gordien à la charnière du littéraire et de l'identitaire : la séparation de ses parents, le bégaiement et l'éducation plurilingue, enfin, la tension entre les cultures

8. Werner était l'éditeur des *Œuvres complètes* du poète et l'auteur d'une monographie importante à son sujet (Hebbel, 1901-1907 ; Werner, 1905). Irzykowski relate le rôle qu'il a joué (Irzykowski, 2001/1, p. 398, 1998-2001/1, p. 68). Voir aussi Winklowska (1987, p. 85). Le rôle de Werner dans le monde culturel de la Galicie a été amplement étudié par Katarzyna Sadkowska (2007). Je remercie cette dernière pour ses nombreux conseils amicaux et discussions au sujet d'Irzykowski, depuis ma première rencontre avec *La Chabraque* en 2005.

germanique et polonaise. Ainsi, sur son déchirement entre Lwów (ville de sa mère et de ses études) – et Brzeżany (propriété paternelle en ruine), se greffe la nécessité de choisir entre l'héritage culturel familial (polonais) et l'adhésion à la famille culturelle germanophone. Dans ce contexte, son identification brusque aux figures de Werner et Hebbel peut se lire comme un transfert, la recherche d'une figure paternelle de substitution. En effet, c'est en imitant Hebbel qu'Irzykowski commence son journal, et c'est en imitant Werner qu'il fait ses débuts de critique. À ce stade, dans son journal personnel, Irzykowski s'autoproclame « héraut de souffrances insignifiables⁹ » et ambassadeur de la littérature allemande en Pologne (en tant que critique, traducteur et écrivain), avant d'en arrêter l'écriture, en 1897.

De ce point de vue, ses œuvres à venir révèlent une double identité (en mouvement) de poète et critique, polonaise et allemande (d'adoption), celle d'un sujet *nomade* entre des points d'identification forts dans le champ culturel. Par là même, son roman autoréférentiel, *La Chabraque* (1903), offre une tentative de synthèse de ses stratégies identitaires, déployant une analyse psychologique proche des conclusions que Freud formule au même moment. Mais ce ne sera que le point d'arrivée d'un long parcours identitaire :

... moim marzeniem literackim było [...] dla kilku bodaj ludzi stać się ostoją [...], ustroniem, czymś odrębnym, przy czym by czuli swoją samotność w najgłębszym napięciu. [...] Chcę, żeby we mnie, tj. w dziełach moich można było mieszkać, kryć się, tylko takie dzieła pragnę napisać, i sądzę, że po mojej śmierci będą taką kryjówką bez przeszkody dla niejednego.

... mon rêve littéraire était [...] de devenir un refuge même pour quelques personnes [...], un réduit, quelque chose à part, où ils sentiraient leur solitude avec la plus grande intensité. [...] Je veux qu'on puisse habiter en moi, c'est-à-dire dans mes œuvres, s'y cacher ; je désire écrire exclusivement de telles œuvres et je considère pouvoir devenir sans obstacle un tel refuge après ma mort pour plus d'un.

Lettre à Feliks Kuczkowski, 23.04.[1905] (Irzykowski, 1998, p. 15).

Comment ce rêve se transforma-t-il en réalité ? Irzykowski débute en 1894 par la publication du poème « Au cœur de la nuit » (*Wśród nocy*) dans la revue *Chronique Sociale et Littéraire* (Winklowska, 1987, p. 200 ; Irzykowski, 2013, p. 16). Quelques années plus tard, et grâce à sa collaboration avec son ami Womela, il commence à publier dans des revues bien plus prestigieuses, comme *Monitor*, où paraît en 1897 leur manifeste « Qu'est-ce que le *Horla* ? » (*Czym jest Horla ?*, 1896)¹⁰.

9. « pieśniarz boleści niezaprotokółowanych » (Irzykowski [1894], 2001/1, p. 569).

10. Pour la période en question et sa participation à *Monitor*, voir Winklowska (1987, pp. 231-233).

Au même moment, le jeune écrivain rencontre un des personnages clés pour son développement intellectuel, Erna Brand (Brandówna). Dans sa relation avec cette jeune Juive mystérieuse, entamée par une annonce dans la presse (!), Irzykowski s'est fixé un but curieux : « non pas séduire, mais faire passer un certain drame, éveiller (*souiller*) les âmes¹¹ ». En effet, il s'efforce d'employer diverses stratégies psychologiques de sa propre invention pour manipuler cette jeune femme, en particulier à travers leur relation épistolaire dans un « style Lohengrin »¹². Outre sept lettres d'Irzykowski et une de Brandówna, seuls les écrits de l'auteure Zofia Nałkowska (1884-1954) ont gardé la trace de cette histoire. Irzykowski note dans son journal de guerre :

Mój skarb, moja gwiazda podziemna, pamiętnik pisany w 1898 dla E. Brandówny i nigdy przez nią nie czytany, przestał istnieć (...). Życie całe przechowywałem to u siebie jako talizman, jako klucz na pewno otwierający mi przyszłość, rękojmię dumy wewnętrznej, żelazny kapitał duszy.

Irzykowski, 07.08.1942 (2001/2, p. 557)

Mon trésor, mon étoile souterraine, mon journal intime, écrit en 1898 pour E. Brandówna et qu'elle n'a jamais lu, a cessé d'exister. [...]. Je l'ai gardé toute ma vie comme un talisman, comme une clé qui devait à coup sûr m'ouvrir l'avenir ; caution de ma fierté intérieure, capital tangible de mon âme.

Siatkowska-Callebat (2005, p. 171).

Rares sont les témoignages plus émotionnels sur le journal personnel et son rôle identitaire (Siatkowska-Callebat, 2005, p. 167-209).

Développant par la suite son rêve d'écrivain, Irzykowski s'intègre dans le milieu artistique et intellectuel de Lwów, participant notamment aux rencontres organisées dans le salon du poète aveugle d'origine arménienne, Stanisław Barącz (1864-1936), que fréquentent les premières plumes de l'époque, comme le poète Leopold Staff (1878-1957) ou le philosophe, critique et romancier Stanisław Brzozowski (1878-1911). À l'époque, l'écrivain satiriste Kornel Makuszyński (1884-1953) esquisse ce portrait de l'auteur : « sage comme les sept sages grecs réunis », assis dans le café Szneider à Lwów, « la raison acérée comme un couteau » (Makuszyński, 1939, pp. 329-330)¹³. La maturité marque un tournant crucial dans la vie d'Irzykowski avec une stabilité matérielle jusqu'alors inconnue : il devient sténographe, d'abord de la Diète de Galicie puis du Parlement polonais, et le restera jusqu'à sa retraite (Winklowska, 1987, p. 257 ; Irzykowski 2013, p. 16).

11. « nie uwieść, lecz aby przeprowadzić pewien dramat, budzić (budzić, brudzić) dusze ». En polonais, Irzykowski emploie ici un jeu de mots entre les verbes *budzić* [litt. « éveiller »] et *brudzić* [litt. « salir »], cité in Winklowska (1987, p. 234-237).

12. « W naszym ówczesnym stylu, lohengrińskim » (Irzykowski 2001/2, 20.01.1937, p. 223).

13. Sur la participation de Irzykowski au milieu littéraire et artistique de Lwów, voir l'ouvrage que Katarzyna Sadkowska a consacré à la critique littéraire dans cette ville (Sadkowska, 2015).

Après *La Chabraque* (1903), Irzykowski publie une pièce de théâtre intitulée *Le Bienfaiteur des voleurs* dont la mise en scène à Lwów (1906) est un échec, puis les *Nouvelles*, à compte d'auteur (Winklowska, 1987, pp. 328, 332-345, 347-348)¹⁴. Paraissent ensuite sa traduction de Hofmannsthal (*La Lettre de Lord Chandos*) et une étude sur *Friedrich Hebbel, poète de la nécessité*, qui en revanche est saluée, même outre Oder (1907). Une de ses nouvelles est également traduite en allemand, « Das Ehepaar Spensten¹⁵ », puis, après son déménagement à Cracovie (1908), ses *Poèmes et pièces dramatiques* sont publiés (1908), sans grand écho positif, ainsi que la traduction de *Judith* de Hebbel. Cette année est marquée par une série d'événements significatifs : mort du père et liquidation de la maison à Brzeżany, naissance de sa fille Basia (Barbara), participation à « l'affaire Brzozowski¹⁶ », enfin mariage avec Antonina Gnoińska. En 1911, les décès de Womela et Brzozowski, amis-ennemis, coïncident avec sa traduction du *Journal* de Hebbel, suivie de la publication de *L'Acte et la parole* (1912-1913), un ouvrage « qui retrace la situation de la littérature polonaise à l'époque de la Jeune Pologne et donne [...] sa propre conception de la psychologie appliquée aux études littéraires » (Irzykowski, 2013, p. 16)¹⁷.

La guerre interrompt ses activités : l'écrivain est obligé de travailler dans un bureau de correspondance. Envoyé sur le front, il fait un reportage sur le désastre de Gorlice (Görlitz/Горлиці) où, le 2 mai 1915, fut employée la technique dite du « barrage roulant » (all. *Feuerwalze*), jusqu'alors inédite sur ce front. Peu de temps après commence la tragique maladie chronique des reins de sa fille Basia, qui lui sera fatale en 1916, alors que naît sa seconde fille, Zofia. Ces événements l'amènent à revenir à son journal personnel, désormais quasiment ininterrompu jusqu'à la fin de sa vie :

Mam 45 lat, wiek, w którym powinienem być już u szczytu, a ten stan niedoboru czasu trwa wciąż, tym razem beznadziejny. Właściwie samobójstwo byłoby najlepszym wyjściem, aby przynajmniej zaprotestować przeciw takiemu

J'ai 45 ans, [c'est] l'âge auquel je devrais être déjà au sommet, et pourtant encore et toujours perdure cet état de manque de temps, désormais de façon désespérée. À vrai dire, c'est le suicide qui serait la meilleure issue, au moins afin de protester.

14. Les nouvelles ont été rééditées en 1908 et 1922 sous le titre : *De sous l'étoile obscure* [Spod ciemnej gwiazdy] (Irzykowski, 2013, p. 16). Voir les études d'Andrzej Sulikowski (1980), Adam Wiedemann (1995) et Stefan Głowacki (2009).

15. Cette nouvelle fait partie du volume *Die Gesellschaft*, 1900 (Winklowska, 1987, p. 276).

16. En 1908, le critique a été accusé de coopération avec la police secrète tsariste, Irzykowski participa à sa défense (Brzozowski, 2010).

17. Titres polonais, respectivement : *Dobrodziej złodziei, Nowele, Fryderyk Hebbel poeta konieczności, Wiersze i dramaty*. Voir l'étude de Teresa Walas (1978).

takiemu sposobowi życia. „Życiem jest właśnie to, że żyć nie można” – to aforyzm, który już dawno ukułem dla siebie.

contre cette façon de vivre. « La vie, c'est justement le fait qu'il est impossible de vivre » – voilà un aphorisme que j'ai forgé il y a longtemps – pour moi-même.

Irzykowski, 1918 (2001/2, p. 487)

En 1918, Irzykowski part pour Varsovie, où il obtient un poste à la Diète et commence enfin une nouvelle vie (Winklowska, 1987, p. 493-495, 498-500, Irzykowski 2013, p. 16). Ces années sont marquées par un nombre considérable de polémiques littéraires et idéologiques (contre les futuristes, Stanisław Ignacy Witkiewicz, le critique Tadeusz Boy-Żeleński, etc.), mais aussi par l'édition de la *Dixième Muse* (*Dziesiąta Muza*, 1924), analyse pionnière de l'art cinématographique en Pologne. Irzykowski travaille alors à son essai-testament perdu en 1944, intitulé *L'Île* (*Wyspa*) ou *Les Ponts* (*Mosty*). À partir de 1939, il écrit de façon compulsive son journal personnel. Il meurt le 2 novembre 1944 à l'hôpital de Żyrardów, des suites de blessures reçues au cours de l'Insurrection de Varsovie, à laquelle il n'a pourtant pas activement participé. Tels seraient les faits biographiques principaux. Le mystère demeure :

Qui se cache derrière ce nom qui apparaît dans les travaux consacrés aux « grands » de la Pologne littéraire du XX^e siècle, mais le plus souvent relégué en note ? [...] Qui était-il au juste ? Écrivain ou critique littéraire ? Penseur ou poète¹⁸ ?

Siatkowska-Callebat (2013, p. 10)

L'énigme, exposée par Kinga Siatkowska-Callebat, semble toujours d'actualité. Pour y répondre, il est nécessaire de poser quelques questions jusqu'à présent ignorées ou repoussées à la marge.

18. Sur la part d'ombre dans la biographie d'Irzykowski, voir l'analyse de Kinga Siatkowska-Callebat (2013, p. 9-15).

LADISLAV KLÍMA :
VIE DANS LES BROUILLONS, BROUILLONS D'UNE VIE

Moje hlavní činnost po léta, kdy se jiní hmoždí zkouškami a zahajováním kariéry, byly věčné procházky ve hvozdech, hledání nymf a hallucinačních zámků, válení se nahým tělem na mechu a ve sněhu a strašné boje s Bohem, který si usmyslil žít bdě jako člověk.

Durant les années où d'autres s'échinent à passer des concours et à se lancer dans une carrière, ma principale activité fut de me promener sans fin dans les futaies, de courir après les nymphes et les châteaux hallucinatoires, de me rouler nu sur la mousse et dans la neige et de mener des combats terribles avec Dieu, lequel s'était mis en tête de vivre à l'état éveillé en tant qu'homme.

Klíma, 1924, <0 > (2000, p. 25)

Idem (2005a, p. 11)¹⁹.

Présenter Ladislav Klíma en France peut sembler relativement facile, en comparaison du cas d'Irzykowski, la tâche n'en est pas moins complexe. L'auteur tchèque est certes loin d'être inconnu dans le monde littéraire français où il serait même plus présent qu'en Bohême. C'est grâce à la traductrice Erika Abrams qu'est publié à Paris le chef-d'œuvre inachevé de Klíma, *Le Grand Roman*, dès 1991 (il sort en tchèque cinq ans plus tard, en 1996) ; il sera suivi des trois autres volumes de ses *Œuvres complètes* dont l'édition française se poursuit²⁰. Cet intérêt pour l'œuvre de Klíma est aussi notable en Pologne, où sont parus dernièrement deux nouveaux volumes de traductions²¹. Notre connaissance de la biographie de l'auteur est néanmoins lacunaire. Comme nous le verrons, en Bohême, le mythe « Klíma » a éclipsé son étude approfondie. Klíma lui-même nous assure que sa vie « a un caractère absolument homogène » : « je ne suis rien d'autre que le claquement continu [...] du fouet de ma volonté absolue... » (Klíma, 1924, <0 > [2000, p. 13, 29])²². Ces déclarations n'étant pas des plus limpides, quelques points de repère précis pourront nous aider à distinguer le monde des « nymphes et châteaux hallucinatoires » de la vie de leur créateur.

19. NB Dans les citations du journal personnel de Klíma, la numérotation de fragments proposée par Erika Abrams sera reproduite entre < >, précédant les références aux publications de 2000 (en français) et 2005 (en tchèque).

20. Deux volumes sont encore prévus dans l'édition tchèque ainsi que dans celle en français. Pour ceux qui ont été publiés en français : quatre volumes ont été traduits du tchèque, de l'allemand et du latin, annotés et présentés par Erika Abrams aux Éditions de la Différence : *Le Grand Roman* (1991) ; *Tout. Écrits intimes* (2000 [1909-1927]) ; *Dieu le ver. Correspondance* (2005a [1905-1928]) ; *Le Monde etc. Philosophica journalistica* (2010 [1904-1928]). Pour les éditions tchèques, voir Klíma (1996 ; 2005b ; 2006).

21. Voir la bibliographie des traductions à la fin du présent ouvrage.

22. « ... můj život má naprosto jednotný ráz » : « ustavičné práskání bičem mé absolutní vůle » (Klíma, 2005, p. 13, 17).

Prenons comme point de départ les matériaux de travail déposés au Musée littéraire de Prague par David Souček²³ – le seul à avoir vérifié les documents de la naissance et des premières années de Klíma. Son étude jette un éclairage précis sur les conflits familiaux, parfois tragiques, dont Klíma se plaindra longtemps et qui, sans doute, eurent une influence cruciale sur ses choix identitaires.

Ladislav Klíma est né le 22 août 1878 à Domažlice (all. *Taus*), dans le sud-ouest de la Bohême. Son père, Josef Klíma (1833-1909), un apprenti meunier, devint secrétaire du cabinet d'avocat de son frère. Après le départ en retraite de celui-ci, il travailla dans la banlieue pragoise. Souček décrit le père de Klíma comme un « radical doué, intelligent, anti-allemand et anti-Habsbourg – président du club politique local²⁴ ». Au moment des élections de 1891, il fut l'un des correspondants du philosophe Tomáš Masaryk (1850-1937), futur président de la République tchécoslovaque. Après la mort de sa femme, il déménagea à Modřany, au sud de Prague. Il s'y acheta une propriété, puis se remaria avec une jeune couturière, de 35 ans sa cadette, Anna Králíková (1874-1959); laquelle devint par la suite la maîtresse du jeune Ladislav, les deux jeunes gens s'enfuyant à l'étranger en 1900 :

Jakmile jsem dovršil 18. rok, byl jsem splnoletěn a dostal malé dědictví po matce a sestře. Rozpočítal jsem si že budu z něho moci obstojně žít 8 let – o rok jsem se zmýlil –, opustil jsem, 21letý, otce, zároveň s jeho druhou manželkou, 24letou, která ovšem se šedesátníkem nemohla dobře shodnout. Bydlil jsem do 26. roku střídavě v Plzni, Eisensteině, Curychu, tyrolském Landecku. Jelikož pí Klí. zaopatřovala všechno pro domácnost nutně, nebylo mně vůbec třeba s lidmi se stýkat.

Klíma, <0> (2005a, p. 11).

Reconnu majeur dès 18 ans, je recueillis l'héritage, peu important, de ma mère et de ma sœur. J'en fis le compte et le projet de le faire durer, tant bien que mal, 8 ans – je me trompais d'une année –, à 21 ans je quittais mon père en compagnie de sa deuxième femme, qui, à 24 ans, ne pouvait évidemment très bien s'entendre avec un sexagénaire. Jusqu'à 26 ans [= 1904], je vécus successivement à Plzeň, Eisenstein, Zurich et Landeck dans le Tyrol. Comme M^{me} Klí[ma] pourvoyait à tous les besoins du ménage, je pouvais me dispenser totalement du quelconque commerce avec les humains.

Klíma, <0> (2000, p. 25).

23. LA PNP : Prague, Musée Littéraire, Fond Ladislav Klíma [Literární Archiv Památníku Národního Písemnictví, Fond Ladislav Klíma] ; Souček (s.d.). Voir aussi les avant-propos d'Erika Abrams dans les différents volumes des œuvres de Klíma qu'elle a éditées (Klíma, 2000, p. 7-21 ; Klíma, 2002, p. 7-32. NB. Toutes les citations de Klíma sont indiquées en français d'après les traductions de la main d'Erika Abrams ; les citations de documents inédits des archives du Musée littéraire pragoise ont été traduites par moi-même, M. Ch.

24. « nadaný, chytrý, protiněmecký a protihabsburský radikál – předseda místního politického klubu » (Souček, s.d.).

La mère de Ladislav, Josefa Burešová (1852-1894), était une « dame fine et intelligente, lectrice studieuse et passionnée », mère de deux autres fils et deux filles²⁵ :

Dva bratři, dvě sestry; zemřeli všichni v dětských létech. Protivili se mně všichni až k hnusu - ne proto, že by byli hnusní, - proto, že stáli mně příliš blízko. Protivili se mně rodiče a nenáviděl jsem je skoro, ač nemohl jsem si na ně stěžovat, proto, že se opovážili byt mně ještě blíž, - tak paradoxně infamně blízko - [.]

Klíma, <0 > (2005a, p. 9).

Deux frères, deux sœurs ; morts tous avant l'âge adulte. Tous m'inspiraient une aversion frisant le dégoût - non qu'ils fussent dégoûtants, - simplement parce qu'ils m'étaient trop proches. Mes parents me répugnaient, je les haïssais presque, bien que je n'eusse pas à me plaindre d'eux, parce qu'ils osaient m'être plus proches encore, - si paradoxalement, ignoblement proches - [.]

Klíma, <0 > (2000, p. 23).

Sans doute, les sinuosités rhétoriques cachent-elles un drame « ignoblement proche ».

Les années de lycée de Klíma sont un des rares moments éclairés par quelques témoignages. Son camarade de classe Jan Paroubek le décrit comme un « garçonnet silencieux et timide²⁶ », dont un des professeurs fut Jiří Hoetzel (1874-1961), futur co-auteur de la constitution tchécoslovaque de 1920. Klíma participa à la création de la revue estudiantine *Vigoureux élans* (*Jaré vzletý*, 1893), où il publia une nouvelle et sept poèmes. Par ailleurs, il avait une nette prédilection pour la culture classique – un choix qui s'avérera significatif pour son œuvre.

Tout change en 1895. Après les morts consécutives de sa mère, sa grand-mère, puis de ses quatre frères et sœurs, il se retrouve seul au monde. Selon ses propos, c'est là que commence une période de dépression, de vagabondages, d'actions anarchistes. D'après Paroubek, Klíma était si absorbé par ses lectures qu'il ne se lavait même pas. Sa rébellion aboutit enfin : après avoir traité les Habsbourg de « dynastie de cochons » dans sa dissertation sur le « Caractère de Ferdinand I », il est soumis à un emprisonnement scolaire de 5 heures, avant d'être radié de toutes les écoles du pays²⁷.

Klíma passe six mois au lycée de Zagreb, lit Nietzsche et Schopenhauer. Un profond tournant intérieur a dû se produire à cette époque, comme en

25. « inteligentní jemná dáma, pilná vašnivá čtenářka » (Souček, s.d.).

26. « tichý a nesmělý hošík » (Souček, s.d.).

27. « Ferdinand, monarque étranger, éloigné de la nation tchèque, froid, restera toujours haï par le Tchèque-patriote déjà du fait qu'il est le premier membre de la dynastie actuelle régnant sur le trône tchèque. » [« Ferdinand, panovník cizí, národu českému odlehlý, studený, zůstane u Čecha vlastence vždy nenáviděným, již proto, že [je] prvním členem nynější panující dynastie na trůně českém. » (Bodlák, 1948, p. 115-124, cité in Souček).

témoigne l'enlèvement de sa belle-mère. Lorsque leurs moyens financiers s'épuisent vers 1904, les amants reviennent sous le toit du père, à Modřany, où Josef Klíma est devenu maire. Il y mourra en 1909, laissant au fils sa propriété grevée d'hypothèques.

Entre-temps, Ladislav publie à compte d'auteur son premier ouvrage philosophique, *Le Monde comme conscience et comme rien*, sous le pseudonyme *L*. Persuadé du caractère novateur de son livre, il est déçu par le manque de réactions enthousiastes. Or c'est bien à la suite de cette lecture qu'Emanuel Chalupný (1879-1958) se met en rapport avec lui. Le juriste et sociologue tchèque contacte l'imprimerie pour connaître le nom de l'auteur et lui écrire à Záběhllice u Zbraslavi, où Klíma a déménagé après la parution de son ouvrage. Une longue amitié se noue alors entre Klíma et celui qui le soutiendra aussi bien financièrement qu'humainement : la plupart de ses amis comme Miloš Srb ou Antonín Pavel sont issus du cercle de Chalupný²⁸.

Après un séjour à Vinohrady et Modřany (1906-1910), pour des raisons financières Klíma change souvent de domicile (jusqu'en 1917)²⁹ ou d'emploi – tantôt conducteur de locomobile à vapeur, tantôt gardien de nuit... Cette période est liée à une crise personnelle qui le mène au bord du suicide. Il passe ses nuits à boire, mais simultanément les premières pages conservées de son journal personnel, ainsi que *Le Grand Roman* voient le jour³⁰. Pendant tout ce temps, Klíma écrit en allemand et en tchèque, y rajoutant des fragments en latin, en grec et en français. Tout comme les choix linguistiques d'Irzykowski, cette tendance à éviter les clivages entre cultures, langues et territoires mérite qu'on s'y attarde un peu, en rappelant la situation linguistique à Prague.

C'est au cours du XIX^e siècle que la culture tchèque à Prague change de position : jusqu'alors soumise à la domination allemande, elle devient dominante³¹. Avant 1850, la sociabilité jouait en faveur de l'élément allemand ; les

28. À ce propos, voir la correspondance entre Klíma, Chalupný et Březina que Jaroslav Kabeš a reconstituée (Klíma *et alii*, 1940). Sur les relations entre Emanuel Chalupný et Ladislav Klíma, l'on pourra se reporter également au livre de Josef Zúmr (2010), ainsi qu'au volume d'Erik Gilk et Jiří Hrabal (2010, pp. 3-7).

29. Dates et lieux de séjour selon le récapitulatif de Souček : fin 1910-novembre 1913 : Vršovice, Na Královce 507 ; novembre 1913-10.07.1915 : Horoušanky ; 10.07.1915-29.07/05.08.1915 : Vysočany, hôtel Krása ; 29.07/5.08.1915-08.10.1915 : Žiželice u Zbraslavi ; 08.10.1915-15.11.1915 : Vysočany, hôtel Krása ; 15.11.1915-15.08.1917 : Libeň, usine [*továrna*] E. Riedl.

30. Deux rédactions : 1906-1909, 1913-1915 (Abrams, 2002, p. 8).

31. On trouvera une ample analyse de cette problématique dans les travaux de Xavier Galmiche (2008 ; 1995). Voir aussi l'ouvrage dirigé par Maurice Godé, Jacques Le Rider et Françoise Mayer (1996).

nouveaux urbains tchèques, pris dans un réseau d'habitudes et de relations, étaient progressivement germanisés au contact de l'élément allemand. Ils retournèrent la situation en gagnant en 1861 les premières élections municipales ; en 1884, le contrôle de la Chambre du commerce et de l'industrie ; en 1883, les élections à la Diète de Bohême. Comme l'explique Bernard Michel, une partie des cafés, théâtres, associations ou rues étaient dominés par l'élément tchèque ; d'autres par l'élément allemand (Michel, 1988, p. 67). Ce sont ces clivages entre « territoires » (*Prague territories*) qui expliquent notamment, si on suit la thèse de Scott Spector, la particularité de la littérature pragoise de l'époque, et notamment celle du cercle de Franz Kafka :

The generation of Franz Kafka, Felix Weltsch, Egon Erwin Kisch, and Max Brod grew into an awareness of the dilemma of culture and nation in Prague that the generations before them had been able to repress. Their early explorations of the constellation of issues attached to artistic production in postliberal Prague point to a tension between aesthetics and politics, art and life, text and context – in other words, the specific pathology of their very particular condition in this time and place put them in a privileged position *vis-à-vis* a set of issues at the center of the Modern. It remained for them, in the coming decade, to find new ways of coming to terms with life and with art. In doing so, they were never to wander too far from the realm of culture; when they thought about the nature of their crisis and the means of its resolution, it seemed to them that they were thinking about language.

Spector (2000, p. 67).

À l'époque de Klíma, la ville et ses environs comptent un demi-million d'habitants : Tchèques, Allemands et Juifs³². La modernisation bat son plein : depuis la fin du XIX^e siècle le tramway électrique circule à Letná (quartier cher à Klíma), la tour de Petřín (une de ses collines favorites) est ouverte, ainsi que deux nouveaux ponts. C'est aussi le temps du fameux « assainissement » du quartier juif (Josefov, Josephstadt). Ces changements couronnent la domination tchèque sur la ville multiculturelle (Theinhardt, 2009a).

Au moment de l'avènement de la République tchécoslovaque (1919), Klíma cherche sa place. Il fonde, avec son ami allemand Franz Böhler (1886-1941), une manufacture d'*ersatz* de tabac dont la faillite ne se fait pas attendre. Le fruit le plus durable de cette activité est le papier à en-tête de la compagnie, sur lequel Klíma note ses entrées de journal. Il s'engage alors dans la vie théâtrale, essaie d'écrire « différemment », note qu'il lui faut se « renier [s]oi-même », « *journaliser* » (Klíma, 2000 <65>, p. 177). Ce tournant débouche sur la publication des volumes *Traités et diktats* (1922) et *Instant et éternité*

32. Selon les calculs de la k.k. Commission statistique centrale (*K. K. Statistischen Central-Kommission*), cit. d'après : Anson Rabinbach (Rabinbach, 1975, n° 11, p. 46-47, tableau III) ou Antoine Marès (1997).

(1927)³³. Bien qu'entre 1917 et 1927 son lieu de résidence soit à peu près stable (un hôtel bon marché, du nom de *Krásá* [*Beauté*] à Vysočany), et qu'il soit accompagné d'une seule femme, Kamila Lososová³⁴, le sort de Klíma ne s'améliore pas considérablement.

Le brouillon est une forme à travers laquelle sont reliés son parcours littéraire, sa vie ainsi que les témoignages à son sujet. D'un côté, le philosophe rejette par principe toute stabilisation, et même s'il a dû mener pendant des années une vie sédentaire faute de moyens, dans son esprit (et dans ses œuvres), il reste le voyageur spirituel des parties les plus éloignées de l'univers : « Aucun aventurier ne vit plus romantiquement que le pédantesque mouvement d'horlogerie que je suis³⁵ ». De l'autre côté, il s'efforce de masquer l'écart, considérable, entre la réalité prônée et vécue, entre les conditions de vie d'un marginal et les aventures de son esprit.

Six pages, d'une calligraphie scolaire, écrites au crayon violet d'une main tremblante, ont conservé les derniers instants de la vie du « Diogène tchèque³⁶ ». Ces pages décrivent les séjours de Klíma dans les hôpitaux pragois, les tentatives pour l'envoyer au sanatorium, et tout le combat de Kamila Lososová pour son compagnon. Intitulé *Le Dernier Chapitre* (Lososová, 1948), le texte de sa main commente la toux de Klíma, si forte qu'il doit être transféré plusieurs fois d'une salle à l'autre, les autres patients se plaignant de ne pas pouvoir dormir. Il raconte comment il falsifie sa température pour pouvoir revenir à la maison et écrire. C'est de son lit d'hôpital que Klíma dicte les pièces : *Dios, Tragédie humaine* et *Edgar*³⁷. Le texte décrit la fuite du patient, s'échappant de l'hôpital bien que sa chambre individuelle ait été payée par ses amis jusqu'à la fin du mois, pour revenir dans son « chez soi », l'hôtel Krásá :

33. *Traktáty a diktáty, Věřina a věčnost*, pour leurs titres originaux, ont été traduits et publiés en français en 1990, par Erika Abrams, ces versions ont été rééditées vingt ans plus tard, à l'occasion de la parution de ses œuvres complètes en français (Klíma, 1990d, 1990e, 2010).

34. Klíma alterne les séjours à Vysočany, chez Lososová (quartier de Letná, Prague) et à l'hôpital : mi-juin 1927-14.07.1927 : Letná, dont séjour à l'hôpital de deux semaines ; 11.10.1927-mi-décembre 1927 : Vysočany ; mi-décembre 1927-09.01.1928 : Letná ; 09.01.1928-19.04.1928 : hôpital de Vinohrady.

35. Klíma, 2000, [12], p. 42.

36. Le surnom lui avait été attribué par Miloš Srb (Srb, 1922), ami du philosophe, chimiste et penseur (1892-1944).

37. Titres originaux : *Lidská tragikomedie, Dios, Edgar*. Pour plus de détails, voir Huchette-Novaková (2005).

Pokoj byl podlouhlý, jednooknový, nábytek starý, stěny holé. V rohu stálo lůžko, pak umývadlo a skříň. Na protější straně [?] stůl a židle, železná komínka. Proti oknu dvěře, vchod hned z chodby. Tam prožil L[adislav]. K[líma]. mnoho let.

La chambre était oblongue avec une fenêtre, de vieux meubles, des murs nus. Dans un coin se trouvaient le lit, puis le lavabo et le placard. Sur le côté opposé, une table, une chaise, un poêle en fer. Face à la fenêtre, une porte, l'entrée directement du couloir. C'est ici que L[adislav] K[líma] passa de nombreuses années

Kamila Lososová (1948, p. 111-112).

Revenu à l'hôpital, il y meurt le 19 avril 1928. Lososová note :

Pero nemůže vypisovat tyto smutné hodiny. [...] Pravda je jen jedna: Nebylo jemnějšího člověka nad Tebe a v životě skromnějšího.

Napsal jsi mně jednou:

"- - a v kouteček nejnižší / sestoupil Pan Nejvyšší."

Snad teprve daleká budoucnost dá plně rozplápolat Tvé zařívě velikosti.

Idem.

Ma plume ne peut pas exprimer ces tristes heures. [...] Il n'existe qu'une seule vérité : il n'y a pas eu d'homme plus délicat, plus simple dans la vie – que toi.

Tu m'as écrit une fois :

« - - et dans le petit coin le plus petit le Seigneur le Plus Haut descendit. »

Seul l'avenir lointain saura s'illuminer pleinement de Ta splendeur **étincelante**

GÉZA CSÁTH, OU L'(A)SYMÉTRIE DU CRISTAL

... az alkotás vágya megölte bennem a gyakorlatozáshoz szükséges türelmet
... le désir de créer a tué chez moi la patience au travail.

Csáth, « Önéletrajz » [Autobiographie] (Szajbély, 2004, p. 8)³⁸

Géza Csáth est le pseudonyme littéraire du docteur József Brenner, neurologue et psychiatre, mais aussi écrivain, journaliste, dessinateur et musicien amateur. Ses activités multiples, telles les facettes d'un même cristal, constituent sa vie et son œuvre réunies. Bien qu'il soit impossible de saisir dans son entier cette vie-œuvre et œuvre-vie à la fois, certaines facettes peuvent néanmoins être esquissées.

Les lignes courbes de la vie de József Brenner et de l'auteur Géza Csáth se rapprochent à l'apogée de son existence vers 1908, puis s'éloignent, créant une fracture finalement insupportable. Ni le morphinisme, ni les obsessions sexuelles, ne viendront combler ce manque, dépasser l'asymétrie grandissante. Lorsque « le désir de créer a tué la patience au travail »,

38. Le *curriculum vitae* a été partiellement traduit par Éva Brabant-Gerö dans sa préface au *Jardin du mage* (Csáth, 2006c, p. 8-9).

la seule solution qui reste, c'est d'écrire envers et contre tout. La clé de l'énigme de « cette personnalité résolument *bifrons* » (Loisel, *in* Csáth, 2009a, p. 5) demeure inscrite entre les lignes de vie asymétriques de Csáth-Brenner – et les lignes de son écriture.

Le destin de Brenner commence à Szabadka (serb. et croate Суботица / Subotica / allem. Maria-Theresianopel), capitale de la région de Bácska (Bačka / Бачка / Batschka) en Voïvodine (Káich, 2009). On y recensait à l'époque 85 593 habitants, dont, selon les noms de famille : 46 262 Hongrois, 3 459 Serbes, 2 141 Allemands, 166 Slovaques, 26 Croates, 6 Roumains, 1 Ruthène et 31 533 ressortissants d'autres nationalités (Szajbély, 1989, pp. 13 *sqq*). Rappeler ces chiffres permet de signaler le contexte multiculturel dans lequel Brenner a passé son enfance. Or, contrairement à Prague ou Lwów, la Transleithanie fut soumise à la fin du XIX^e siècle à une entreprise complexe de magyarisation, ce qui explique, du moins partiellement, le rôle moins visible du contexte multiculturel dans ses œuvres (Chmurski, Gelez & Royer, à paraître).

Il naît le 13 février 1887 de l'avocat József Brenner (1860-1945) et de sa première femme, Etelka Decsy (1861-1895). Même s'il garde un souvenir radieux de son enfance, son destin prend rapidement une tournure tragique : à huit ans, il perd sa mère emportée par une maladie cardiaque, son père se remarie bientôt avec Ilona Budanovits (aussi : Budanovics, 1876-1929), bien plus jeune que lui. Leur fille, Ilonka, meurt à l'âge de cinq ans en 1903³⁹. Ces éléments traumatiques deviendront une sorte de trame constante dans la vie de Csáth.

À partir de 1896, le jeune garçon fréquente le lycée local. Élève assidu et ambitieux, il participe à de nombreux concours⁴⁰. Son intimité avec son cousin germain Dezső Kosztolányi (1885-1936), qui deviendra l'un des plus grands écrivains hongrois du XX^e siècle, est un aspect important de sa jeunesse (Dér, 1980 ; Pozsvai, 1987 ; Mirnics & Heincz, 2009). Comme en témoigne le journal de Csáth, c'est avec son cousin que Józsi (« p'tit Józsi ») apprit à jouer aux échecs (ce que Kosztolányi commémora ensuite dans le poème *Jadis nous jouions aux échecs...*⁴¹). Ils allaient aux bains de Palics (Палић / Palić / Palitsch), sanatorium éloigné de quelques kilomètres de Szabadka, pour patiner sur le grand lac, faire du vélo, ou discuter de ces inévitables questions « très sérieuses » que l'on se pose à 11 ans :

39. Voir la nécrologie dans le journal de Brenner (Csáth, 2007a, p. 35 ; 2013, p. 442).

40. Pour un récapitulatif des notes scolaires, voir Zoltán Dér (1987).

41. Dezső Kosztolányi se remémore leur enfance dans ses textes « Brenner Józskáról, a későbbi Csáth Gézáról » [Sur Józsi Brenner, le futur Géza Csáth] et « Sakkozottunk egyszer... » [Jadis nous jouions aux échecs...] (Szajbély, 2004, p. 15-17, 19-20).

...gyalog mentünk ut közben volt ének és borozgatás Dide, Deke és Én vitátkoztunk, a Materializmus, Idealizmusról. Deke materialista, Dide idealiste én is az.

... nous sommes allés à pied sur le chemin on chantait on sirotait on se disputait Dide [Dezsó Brenner, frère de Csáth], Deke [Dezsó Kosztolányi] et Moi, sur le Matérialisme et l'Idéalisme. Deke est matérialiste, Dide idéaliste, moi aussi.

Csáth (2005a, p. 119)⁴².

Ils devaient discuter ensuite de la situation politique ou de la maladie d'Ilonka (Kosztolányi, in Szajbély, 2004, p. 15-17).

Pour le moment encore, une atmosphère idyllique accompagne les trois cousins. Józsi décrit tout dans son journal, commence à y dessiner, puis à noter des lignes musicales, car il apprend le violon et le piano. Ils participent ensemble aux événements culturels organisés à l'école, dont le père de Dezsó, Árpád Kosztolányi, est le directeur (Hicsik, 2010). Ils commencent à écrire. Brenner recopie même les poèmes de son cousin. Il se met à gribouiller lui aussi. Ses textes commencent vite à se densifier, jusqu'à ses débuts de critique musical (1903, dans *Bácskai Hírlap* [Nouvelles de Bácska]). En 1904, il envoie sa nouvelle « A kályha » [Le Poêle] à l'écrivain Sándor Bródy (1863-1924), qui lui adresse une réponse encourageante. Tout ne fait que commencer : Józsi hésite entre plusieurs professions, échoue à l'examen de l'Académie de musique de Budapest et s'inscrit à l'Université de médecine. En 1905, naît Géza Csáth, jeune écrivain prometteur :

I. szept. Budapest. Schock. Tapogatódzás. Térkép. Az éjszakai hánykolódások. Az első séták. A szabadság. A rokonok látogatása. Levelek haza.

II. okt. Az egyetem. Könyvkereskedések. Színházak. Könyvtárak. Tanársegédek. Utcák, kávéházak.

III. dec. Tánulás után. Neki! Szorgalom! Irigykedés ([olvashatatlan szó] „Mihalkovicsnak rossz a zsigertani része.”) Gyengeség érzése.

V. Kupleráj. Sikerek. Nők. (Egyetem. Színház. Kávémérés.) Háziasszonyok. Virágáruslányok. Zene. Zene. Zene. Az egyetem nyeregbe. Látni kezd. Cigaretta.

I. sept. Budapest. Choc. Tâtonnements. Plan de ville. Les ballottements nocturnes. Les premières promenades. La liberté. Les visites à la famille. Lettres à la maison.

II. oct. Université. Magasins de livres. Théâtres. Bibliothèques. Assistants universitaires. Rues, cafés.

III. déc. Après l'étude. Pour lui ! Application ! Envie ! ([mot illisible]) « La partie de splanchnologie est mauvaise chez Mihalovics ».) Sentiment de faiblesse.

IV. Bordel. Succès. Femmes. (Université. Théâtre. Mesures de café). Maîtresses de maison. Marchandes de fleurs. Musique. Musique. L'université en selle. Commence à voir. Cigarette.

Csáth, circa 1908, « Az új nemzedék » [La nouvelle génération] (Szajbély, 2004, p. 77-78).

42. Sauf mention contraire, toutes les traductions du hongrois sont de nous, MCh [orthographe et ponctuation conformes à l'original].

Ainsi l'écrivain nouveau-né note-t-il ses premières impressions de Budapest, qu'il conçoit comme l'esquisse d'un roman. Ces points résument à la fois son existence dans la capitale hongroise et ses ambitions dans une nouvelle réalité. Son premier domicile sur le grand boulevard circulaire (Ferenc körút 44) devient aussi l'adresse de son héros, celui du roman qu'il désirera tant écrire. Il ne le finira jamais. Le quatrième de ces paragraphes note déjà les passions qui vont dévorer le reste de sa vie : les femmes, la musique, les drogues. La vie de Brenner-Csáth se transformera alors en « histoire qui finit mal » (Kosztolányi Dezsőné, *in* Szajbély, 2004, p. 88).

Pour l'heure, Csáth s'accomplit dans plusieurs domaines : dès 1906, il devient critique musical pour l'important *Budapesti Napló* [Le Journal de Budapest], puis au *Polgár* [Citoyen] et au prestigieux *Nyugat* [Occident]. L'automne 1908 voit la parution de son premier livre de nouvelles, *A varázsló kertje* [Le Jardin du mage]. Le 25 juin 1909, il termine ses études et devient stagiaire à la Clinique hongroise universitaire royale des malades psychiques et nerveux de Budapest⁴³. Il lit passionnément Freud depuis 1906-1907, puis, à partir de 1910, se réclame ouvertement de la psychanalyse (Lőrinczy, 1987). Avant la Première Guerre mondiale paraissent quatre autres volumes de nouvelles⁴⁴. Le 20 avril 1910 à l'aube, après un diagnostic médical de tuberculose erroné reçu la veille, il s'injecte une première dose de morphine.

C'est l'apogée et le tournant. D'un côté, dans les années 1908-1911, Brenner est au sommet de sa créativité dans tous les domaines – en tant qu'homme, artiste et médecin (Hajdú, 2005). De l'autre, une dérive se dessine déjà. Certes, malgré sa morphinomanie, il écrit en un mois l'étude *Des Mécanismes psychiques des malades mentaux* (1911), qui bénéficie d'un compte rendu élogieux de la part du père de la psychanalyse hongroise, Sándor Ferenczi (Ferenczi [1912], *in* Szajbély, 2004). Certes, alors qu'il exerce en tant que médecin dans une station thermale, il fait la connaissance de sa future femme, Olga Jónás, avec laquelle il se marie le 19 juin 1913⁴⁵. Certes, ses pièces *Janika* et *Mercredi des Cendres* sont à l'affiche du prestigieux Magyar Színház [Théâtre Hongrois] et son volume de nouvelles *Rêverie de l'après-midi* paraît dans la maison d'édition de *Nyugat*. L'énumération de tous ces succès ne saurait dissimuler que, dans la vie de Csáth, quelque chose s'est déjà brisé ; les lignes s'éloignent peu à peu, irrémédiablement. À l'âge de 25 ans seulement, en 1913, la traduction allemande de

43. Hongr. : Magyar Királyi Tudomány Egyetem Elme- és Idegkórtani Klinika.

44. *Az albíróék és egyéb elbeszélések* [Madame et Monsieur l'avocat et autres histoires] (1909), *Délutáni álmok* [Rêverie de l'après-midi] (1911), *Schmith mézeskalácsos* [Schmith, fabricant de pains d'épices] (1912), *Muzsikások* [Les Musiciens] (1913).

45. Sur les séjours de Csáth dans les sanatoriums, *vide* Hózsa (2009, pp. 79-81).

son étude sur *Puccini* est publiée – ce qui ne l’empêche pas d’augmenter les doses de morphine. L’automne de cette même année, il part pour le sanatorium de Liget pour une cure de désintoxication, première d’une longue série de vaines tentatives de libération.

En 1914, il est envoyé au front. Au printemps 1915, sa morphinomanie éclate au grand jour, mais la cure de désintoxication imposée échoue, et il est renvoyé du front. Il accepte un poste en province, puis, exempté définitivement du service militaire en 1917, devient médecin municipal à Regőce (Риђица / Ridica / Legin), en Voïvodine. En octobre 1918, sa fille naît. Cependant, peu de temps après, le vrai drame éclate, comme en témoigne Dezső Kosztolányi (Mák, 1987 ; Elek, 2009) :

Une de mes connaissances m’a envoyé de Szabadka, sous occupation serbe, les informations suivantes : « Au mois de mars, ton pauvre cousin [Brenner-Csáth] est revenu de nouveau ici en chariot pour se faire admettre à la clinique Moravcsik, mais il n’a pas obtenu le laissez-passer qui lui aurait permis de se rendre à Budapest. Son frère l’a donc placé à l’hôpital de Baja, d’où il s’est enfui pour Regőce. De là, il a écrit à son père qu’il constatait en tant que médecin sa guérison du morphinomane, qu’il n’y avait donc aucune raison de prolonger son hospitalisation. Bien évidemment, c’était un leurre. C’est alors qu’il a blessé mortellement sa femme dans son propre cabinet de trois coups de revolver [22.07.1919]. La malheureuse, atteinte par la première balle, avait sa petite fille à ses côtés. [...] Par la suite, Géza Csáth s’est coupé les veines et a pris une forte dose de morphine, mais un médecin de l’armée serbe lui a immédiatement administré un lavement d’estomac, il a pansé ses blessures et l’a sauvé de la mort. [...] Il a refusé de croire au décès de sa femme, même lorsque son frère le lui a prouvé en exhibant la facture de l’entreprise funéraire. Soigné là jusqu’aux premiers jours de septembre, il a été transféré au service psychiatrique. Il s’en est enfui dans la nuit du 11 au 12 septembre [1919]. Vers six heures du matin, vêtu d’un pantalon rayé et d’une veste d’hôpital, il s’est présenté chez son oncle pharmacien à qui il a demandé de la morphine et de l’atropine. Naturellement, il n’a rien obtenu. Une demi-heure plus tard il est reparti à pied en direction de Budapest avec en poche cent couronnes qu’il avait obtenues de son oncle. Parvenu à la ligne de démarcation, les soldats l’ont arrêté et reconduit. Il les a suppliés de l’exécuter sur-le-champ plutôt que de le ramener à l’hôpital. Les militaires n’accédant pas à son désir, il a absorbé du poison qu’il gardait sur lui, sans que l’on sache comment il se l’était procuré. Il est mort le 12 septembre à dix-huit heures. »

(Csáth, 2006c, p. 197-198).

Ainsi se termine la vie-roman, ou roman d’une vie, que Brenner s’est écrit sous le pseudonyme de Csáth. Celui qui « est devenu à la fois médecin et cas clinique » essayait en vain de restituer la symétrie du cristal, apparue et disparue de façon si brusque qu’elle donnait le vertige (Brabant-Gerő, 2006, p. 12). Morphine, psychanalyse, femmes – toutes ces tentatives d’apaiser l’angoisse, un des mots-clés de son journal, ne suffirent guère. L’écriture forcenée devint la seule cure possible, voire un autre moyen d’intoxication.

De l’asymétrie de la vie de Brenner-Csáth nous resta son journal, en guise de testament – et de témoignage.



ENTRE TRANSMISSION ET MARGINALISATION : MANUSCRITS, ÉDITIONS...

Les trajectoires des œuvres de Csáth, Irzykowski ou Klíma – entre manuscrit, édition et réception – semblent avoir été tout aussi compliquées que les parcours biographiques de leurs auteurs. En effet, la comparaison des versions publiées et manuscrites des journaux révèle la disparition d'un grand nombre d'éléments à l'issue du processus éditorial. Certes, la seule solution possible pour rester fidèle au manuscrit est de l'imprimer en *fac-similé* (ou de le mettre en ligne), ce qui le rendrait néanmoins illisible pour un public plus large que le groupe restreint de spécialistes à même de déchiffrer la graphie de l'époque ou plusieurs langues dans l'original⁴⁶. Or, si toute édition doit se soumettre à un ensemble de critères – expliqués, idéalement, au préalable – elle relève toujours d'un parti pris. Ainsi, certains éléments sont-ils déplacés ou relégués au profit d'autres, et les intentions des éditeurs ou, plus tard des traducteurs, se superposent-elles à celle de l'auteur lui-même. Le « tiers inclus » de l'édition joue ainsi un rôle considérable, quoique souvent marginalisé.

En suivant le processus de transmission ou de suppression d'un certain nombre de données cruciales pour l'interprétation de leurs écrits (liées aux choix identitaires, linguistiques, ou « multiculturels » des écrivains) on peut mettre au jour le mécanisme de leur *marginalisation*. De façon plus ou moins délibérée, la focale change. Tout choix textuel est un choix interprétatif, et sa dominante peut devenir un moyen de manipulation idéologique par rapport aux normes propres à l'éditeur, traducteur ou rédacteur de la publication. En somme, il faut se poser la question du public attendu par les éditeurs, ou, plus précisément, de l'horizon d'attente inscrit dans les éditions (Jauss, 1990).

46. Cf. p. ex. l'édition numérique complète de l'œuvre de Nietzsche en fac-similé (DFGA) : <http://www.nietzschesource.org/documentation/de/DFGA.html> (12.04.2017) ou celle du journal « secret » de Witold Gombrowicz, Kronos, paru en édition plus classique et en fac-similé à la fois (Gombrowicz, 2013).

Comparons donc les trois éditions des journaux intimes, avant de les confronter aux textes manuscrits et leurs traductions afin d'en extraire un premier ensemble d'hypothèses sur les parcours modèles de Csáth, Irzykowski ou Klíma dans le champ littéraire centre-européen du XX^e siècle. Les résultats obtenus formeront un cadre interprétatif qu'il sera utile de lire en miroir des trajectoires des trois auteurs dans la réception.

ÉDITIONS

L'édition du journal d'Irzykowski se déroula en deux étapes. Tout d'abord, en 1964, des extraits choisis du manuscrit, conservé par la famille, furent publiés par Andrzej Dobosz, avec une préface de Stefan Kisielewski (Irzykowski, 1964). La seconde édition en deux volumes du texte intégral (1 300 pages environ), est due à Andrzej Lam dans le cadre des *Œuvres complètes* en 19 volumes (1976-2001).

Auteur de la préface de la première édition, Stefan Kisielewski (1911-1997), dit Kisiel – prosateur, journaliste, compositeur –, était un personnage important de la scène politique polonaise. Député au parlement (1957-1965 et après 1989), membre de l'opposition, il devint une figure culte pour de nombreux Polonais sous le communisme. Il est lui-même l'auteur d'un journal couvrant les années 1968-1980, témoignage majeur sur les milieux intellectuels polonais au temps du communisme (Kisielewski, 1996). Ce fut donc la situation politique qui conditionna le choix du préfacier. S'y ajoute le fait que, dans ses écrits, Kisielewski s'identifiait à la conception de l'intellectuel-clerc ou « ermite-laïc⁴⁷ » d'Irzykowski.

La seconde édition a dû attendre près d'un demi-siècle et un contexte politique différent pour paraître. En effet, les notes d'Irzykowski ont pu déranger, et ceci à plusieurs titres :

D'une part, leur ampleur a rendu la publication problématique : 17 cahiers et de nombreuses feuilles volantes difficiles à classer et à dater, souvent difficiles à déchiffrer ; d'autre part, de très longues parties écrites en langue allemande, surtout dans les premières années, ont constitué un obstacle supplémentaire. De plus, plusieurs passages n'ont pas pu paraître pour des raisons politiques [...]. Enfin, le journal contient des notes qui laissent le lecteur perplexe, tant l'image de l'auteur s'y trouve dérangeante.

Siatkowska-Callebat (2008, pp. 141-142).

Le projet des *Œuvres* date des années 1970, alors que la situation politique est plutôt stable et que les projets culturels peuvent bénéficier d'importants

47. Nous empruntons la traduction du terme « ermite-laïc » (litt. « clerc » [*klerk*]) à Kinga Siatkowska-Callebat (2008). Voir également le livre que Michał Szyszka consacre à Stefan Kisielewski (Szyszka, 2010).

financements. Après les premiers volumes (Irzykowski, 1976, 1977, 1979), l'apparition de *Solidarność* en août 1980 et l'instauration de la loi martiale l'année suivante, puis la situation économique déplorable de la même décennie – ont rendu la poursuite de la publication impossible. Enfin, avec les changements qui ont suivi 1989, la publication a pu aboutir. Est-ce cependant un hasard si le journal personnel fut laissé pour la toute fin de l'édition ?

Son principe, fondé sur la chronologie, est complexe étant donné qu'Irzykowski ne datait pas tous ses fragments, ou écrivait dans deux, voire trois, cahiers à la fois, en particulier dans les années 1930 (Irzykowski, 2001/1-2). Cette entreprise philologique n'aurait pu voir le jour sans Barbara Winklowska, auteure d'une étude biographique monumentale sur la vie et l'œuvre d'Irzykowski (Winklowska, 1987-1994). Pourtant, l'appareil critique se réduit presque uniquement au commentaire sur cette reconstitution chronologique, sans que de nombreux noms, titres ou notions nécessaires à la compréhension du texte ne soient précisés. Opter pour la fluidité de la lecture, tel semble donc avoir été le parti pris des éditeurs. Or la relégation des traductions des parties allemandes du journal (constituant environ un tiers du premier tome) à la fin de l'ouvrage, ainsi que leur caractère incomplet (seuls les fragments les plus longs ont été traduits) est un choix plus contestable. Ce parti pris ne peut être satisfaisant pour personne : il exclut le lecteur non-germanophone, tout en entravant l'identification d'Irzykowski à la culture allemande. Une marginalisation est visible ici même au niveau typographique : imprimés en caractères minuscules, les fragments allemands sont, en quelque sorte, bannis de l'image du grand critique littéraire *polonais*. Pourtant, il s'agit de pensées parfois extrêmement importantes pour toute son œuvre :

... beschämen ansehen in der Hinsicht der Liebe die Gesetze zu geben. <i>To czyni</i> <i>Kościół. Ileż to tajemnic spoczywa na</i> <i>tle stosunków płciowych.</i> Das sint lauter unentdeckte Länder, je hässlicher, desto mehr schwieriger, also reizender für die Poesie.	... beschämen ansehen in der Hinsicht der Liebe die Gesetze zu geben*. C'est ce que fait l'Église. Combien de mystères demeurent sur l'arrière-fond de relations sexuelles. <i>Das sint lauter unentdeckte</i> <i>Länder, je hässlicher, desto mehr schwie-</i> <i>riger, also reizender für die Poesie**.</i>
--	--

Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 1/1, f° 15r ; 2001/1, p. 30).

* all. : ... voir honteusement à l'égard de lois à donner à l'amour.

** Ce sont de pures *terrae incognitae* d'autant plus laides qu'elles sont plus difficiles et donc stimulantes pour la poésie.

Dans le texte imprimé, manquent la traduction et la ligne verticale en marge du fragment. Malgré ses défauts, l'édition a été publiée à un tirage substantiel, destinée tant au lecteur « ordinaire » qu'aux spécialistes. Néanmoins, il est clair que l'écart temporel rend problématique la publication de fragments qui correspondent peu à l'image canonisée de l'auteur.

La même question se pose, bien qu'en termes différents, pour le journal personnel de Klíma. Éparpillé dans différentes collections privées, le plus souvent oublié, tout comme son auteur, pendant près d'un demi-siècle, il réapparaît dans l'univers culturel tchèque grâce à David Souček et Erika Abrams. Paru en 2005, le volume intitulé *Mea*, comptant plus de 900 pages, rassemble tous les « écrits intimes » de cet auteur⁴⁸, disponibles tout d'abord en version française – publiée cinq ans avant l'original tchèque, elle est épuisée en France. Deux questions se posent : pourquoi une parution en langue originale si tardive ? Pourquoi le lectorat tchèque a-t-il manifesté si peu d'intérêt pour un tel auteur ?

Répondre à ces questions nécessiterait une tout autre étude. Les aspects financiers mis à part – l'éditrice elle-même s'en plaint avec amertume dans ses interviews (Iwashita, 2008) – c'est l'aspect idéologique qui prime ici. D'une part, Klíma est devenu, depuis plusieurs décennies, un auteur culte, mythique, autrement dit, un poète maudit « à la tchèque » – et pour lui conserver ce statut, il ne faudrait pas que son œuvre prenne trop de place. De l'autre, reconfigurer le panthéon national et intégrer dans la lignée de Comenius et Karel Čapek des écrivains comme Klíma et autres « solitaires rétifs à tout esprit d'école » (Deml, Weiner ou Reynek) nécessiterait de repenser toute l'approche de l'histoire culturelle nationale (Galmiche, *in* Reynek, 1996, p. 226). En effet, la perception de la culture moderne tchèque se joue entre le modèle officiel et de nombreuses constellations alternatives, ayant servi de refuge sous le communisme et d'échappatoire en temps de crise (Chmurski, 2013a et b). La réception du *Grand Roman* ne fait que le confirmer : le volume édité par E. Abrams en 1996 a rapidement disparu des rayonnages des librairies et reste parfois difficilement accessible même dans d'importantes bibliothèques. Par ailleurs, la question d'une réédition, comme cela a été le cas de l'édition française (1991, 2002), ne se pose point. Ainsi, les amateurs de l'auteur maudit sont « rassasiés », le mythe se maintient ; l'œuvre, elle, reste dans l'ombre.

Enfin, la publication des journaux intimes de Csáth relève, elle-même, d'une histoire très complexe et encore inachevée, divisée au moins en trois étapes. Premièrement, c'est en 1989 qu'apparaît dans les librairies hongroises l'édition sensationnelle de ce qui sera appelé, dans un premier temps, le « journal de morphinomanie » (*morfinista napló*)⁴⁹, à savoir les

48. Cf. la concordance de fragments réunis par E. Abrams avec les manuscrits dans le Tableau I, p. 325-329.

49. Nous traduisons la dénomination quelque peu mystérieuse *morfinista napló*, dépourvue d'article ou de possessif, par « journal de morphinomanie » pour préserver son caractère inhabituel.

notes rédigées par Csáth au cours de l'année 1912-1913 (Csáth, 1989, 2009, 2017). Or ce n'est qu'un extrait de la gigantesque production diaristique de Brenner, qui a progressivement vu le jour, à travers des volumes successifs, grâce aux recherches de Zoltán Dér et Mihály Szajbély.

C'est ensuite au tour des journaux de guerre, accompagnés d'un ensemble de lettres, d'être publiés. Ce volume constitue l'édition la plus soignée du journal de Csáth à ce jour (Csáth, 1997). Équipée d'appareil de notes, de traductions de fragments étrangers, elle se caractérise par une grande fidélité aux dessins et autres éléments intersémiotiques intégrés dans le texte. Il faut saluer aussi la qualité technique de l'ouvrage, parue chez Magvető, une de plus grandes maisons d'édition hongroises. De plus, pour aider à comprendre les obsessions des années de guerre de l'écrivain-médecin au front, certains textes difficilement accessibles ont été ajoutés en annexe, comme, par exemple, un article prémonitoire du journal contemporain inspiré par la prophétie de saint Malachie, devenu le *leitmotiv* de la réflexion de Csáth sur le développement de la guerre. Le tout s'achève par un choix de lettres de la même époque et une double postface : un essai biographique de Zoltán Dér et une analyse des écrits diaristiques signée de Szajbély. Dans l'ensemble, il s'agit d'une édition presque modèle, heureuse combinaison de fidélité exemplaire aux manuscrits et de souci de clarté, d'accessibilité et de fonctionnalité.

Hélas, c'est le premier et dernier tome à avoir été réalisé par les deux chercheurs. Zoltán Dér continua de publier, seul, les volumes suivants. Szajbély, quant à lui, poursuivit sa collection Csáth chez Magvető, avec l'édition des nouvelles complètes, des pièces théâtrales et des essais (Csáth, 2008 [1994], 1995, 2006b). Tout le problème étant que, Dér détenait les droits d'auteur des manuscrits. Ayant collectionné ces textes pendant toute sa vie (depuis les années 1960), il entendait les publier lui-même⁵⁰. De son vrai nom Zoltán Dévavári (1928-2007), romancier et journaliste, Dér était actif dans la Voïvodine ex-yougoslave et, par ses propos, inscrivait Csáth dans le contexte local. Ce qui, non seulement, finit par donner une place centrale aux nombreuses recherches biographiques et documentaires⁵¹ mais encore, circonscrit l'œuvre de Csáth au niveau local, prolongeant la tension province-Budapest qui hante la modernité hongroise dès ses débuts⁵². En

50. Je remercie Mme Éva Hózsá de l'Université de Újvidék/Novi Sad et M. Zoltán Z. Varga de l'Institut d'Histoire littéraire de l'Académie Hongroise des Sciences (ITI MTA) pour ces informations.

51. Cf. p. ex. son article « Adalékok Csáth Géza életrajzához », *art. cit.*

52. *Vide* à ce propos l'ouvrage de Clara Royer sur les écrivains juifs de l'entre-deux-guerres (Royer, 2011, p. 96 *sqq.*) et notamment son Introduction (*op. cit.*, p. 17 n. 33).

somme, Dér garda la main sur le journal personnel des années 1897-1902, à quoi s'ajoutent les mémoires de guerre (Csáth, 2005a et b, 2006a). Hormis ce dernier volume, les deux premiers ainsi que deux autres, publiés après la mort de Dévavári par sa femme, Valéria Beszédes, sont parus à Szabadka dans le cadre d'un projet européen d'intégration interrégionale (Csáth, 2007a-b). Le contrôle quasi complet est ainsi maintenu sur la publication, dont les deux volumes parus de son vivant se distinguent par une attention particulière aux données biographiques, tel l'index relatant toutes les parentés familiales. Toutefois, ce choix s'apparente à une relégation qui limite le journal à une certaine confidentialité : il fut publié hors des circuits officiels de la littérature hongroise à un tirage symbolique (300 exemplaires pour chaque volume), au moment même où son auteur, traduit en une douzaine de langues, accédait à la reconnaissance internationale. Paradoxe malheureux d'un excès de fidélité ? S'y ajoute la qualité discutable des deux volumes parus après la mort de Dér : son soin et sa connaissance de l'écriture de Csáth font cruellement défaut.

Enfin, il faut attendre 2013 pour voir Mihály Szajbély reprendre la publication du journal personnel de Csáth dans le cadre de la collection qu'il dirige aux éditions Magvető. Le premier volume, regroupant les premières années du journal (1897-1904), est sorti en 2013, les suivants en 2016 et 2017. À première vue, l'édition est fidèle aux principes du premier tome publié par Dér et Szajbély, lequel porte sur les années 1914-1916 et demeure le modèle presque idéal. Une partie des documents présentés dans mon étude demeurent cependant inédits à ce jour.

Ainsi, hormis sa publication, force est de constater que les autres ouvrages analysés se situent entre deux modèles extrêmes, allant de l'édition *solitaire*, engagée, garantie par le nom de l'éditeur (Klíma entre les mains d'Abrams), souvent à contre-courant des circuits officiels, à une édition *nationale* (Irzykowski de Lam). Cependant, quel que soit le modèle choisi, le poids idéologique est manifeste. La publication de Csáth par Dér et sa femme représente un cas intermédiaire, relevant à la fois de la logique du patriotisme local et du prolongement de la légende d'un auteur secret, mystérieux, en somme, indisponible.

MANUSCRITS : ARCHITECTURE EXTERNE

Fidélité, fonctionnalité et disponibilité sont les trois critères à remplir pour l'édition d'un journal exemplaire. Or il est parfois difficile de les honorer.

En effet, une complexité impressionnante caractérise les manuscrits des journaux personnels de Klíma, Irzykowski et Csáth. Les trois auteurs incluent

non seulement des entrées « typiques », mais y insèrent aussi des tableaux, dessins ou autres objets qui interfèrent avec le texte lui-même. Ces éléments superposent une logique supplémentaire au manuscrit, constituant comme une *architecture externe*, dont les constituants cruciaux sont :

- l'ordre du journal imposé par la main de l'auteur (numérotation des cahiers ; rajouts et corrections ; tableaux ; énumérations ; schémas ; sigles, etc.),
- la typographie, l'orthographe, la ponctuation (soulignements ; emploi de couleurs ; majuscules ; notes en marge haute, basse, etc.),
- les insertions intersémiotiques (dessins, lignes musicales, collages, etc.),
- les fragments en langues étrangères.

Tous ces facteurs forment une grille de lecture auxiliaire qu'il est fondamental d'inclure dans l'interprétation, d'autant que les trois écrivains ont eux-mêmes théorisé, explicitement ou implicitement l'emploi de cette architecture.

Csáth hésita longtemps entre les carrières de peintre et de musicien, ce que confirment les lignes musicales et dessins dans son journal. Une fois médecin, il y employa un ensemble de schématisations afin d'expliquer son système psychanalytique. Irzykowski formula une théorie psychologique visant à entourer d'une « clôture de guillemets » (*plot cudzysłowów*) le vécu, mettant l'accent sur la dichotomie entre l'image de soi et la réalité. Une rhétorique analogue apparaît également chez Klíma, au point que ce phénomène pourrait être résumé par sa thèse :

<p><i>Bídný rudiment Hry je hra. Odrážený ⇒ svit slunce ← v lidské hnojnici. <u>Velká</u> <u>substantiva</u> jsou přehodnocením všech hodnot; velké začáteční písmeno má <u>největší důležitost</u> !</i></p>	<p>Le jeu est un pauvre petit rudiment du Jeu. ⇒ Rayon de soleil ← se réfléchissant dans la fosse à purin humain. Les <u>grands subs-</u> <u>tantifs</u> sont une transvaluation de toutes les valeurs ; la majuscule initiale est <u>on ne</u> <u>peut</u> plus importante !</p>
---	---

Klíma, 4./5. [1921], <81 > (2005a, p. 197).

Idem (2000, p. 217).

Cette position constitue l'un des éléments cruciaux de la pensée klímaïenne, mais elle peut aussi être comprise comme la définition du principe de l'architecture externe chez les trois écrivains. Car s'ils poursuivent le jeu intertextuel, c'est pour définir les principes du Jeu (psychique, culturel, ontologique), insaisissable par d'autres moyens.

Les Œuvres de Klíma : une édition-labyrinthe

C'est justement le cas Klíma qui permet de voir plus en détail l'importance de l'architecture externe du manuscrit. Les entrées de son journal personnel

dans leur aspect matériel constituent un ensemble de plusieurs centaines de feuillets libres de dimensions variables, rassemblés dans deux fonds d'archives : 1/91 Ladislav Klíma et Jaroslav Kabeš. Ce dernier, issu de la collection du sociologue, économiste et « klímologue » amateur (1896-1964), n'a été ni organisé ni numéroté dans les collections du Musée littéraire pragois. Or, malgré leur chaos difficilement déchiffrable, ces documents ont été soumis à une logique impeccable de notation. Son aspect principal consiste dans la précision quasi chirurgicale de l'orthographe, assortie d'une ponctuation très particulière, ainsi que d'un ensemble de sigles, soulignements et autres éléments hors-textuels imposant une logique extérieure au texte. Erika Abrams le résume de façon suivante :

Comme l'orthographe, la ponctuation ou l'absence de ponctuation des textes originaux est, au principe [*sic* !], respectée (nous n'avons rétabli qu'un petit nombre de parenthèses et de guillemets fermants, là où l'omission nous semblait clairement d'inattention et non pas d'ouverture), ainsi que les multiples infractions au code typographique (titres soulignés ou guillemetés ou sans autre indice qu'une majuscule, des dates en chiffres arabes ou romains, abrégées avec points ou avec points ou barres obliques ou cohabitation de deux, etc.) dont la normalisation aurait été incompatible avec l'imédiateté de ces écrits, avec l'« autocontradiction » sans laquelle ils n'auraient jamais vu le jour.

Abrams (2000, p. 19)

Suivant ce principe, la différence entre les soulignements est respectée au niveau typographique de l'édition, tout comme la distinction entre mot et fragments illisibles mis entre parenthèses par leur auteur. Quant aux abréviations, Abrams insiste sur leur importance :

Ces raccourcis – plus particulièrement les majuscules initiales qui, substituées aux termes techniques, concepts et devises de base de la philosophie pratique de Klíma, depuis la santé mentale (S. m.) et le suicide (S-c ou S-o) jusqu'au « mot des mots » (S. tout court), seraient, bien plutôt que les personnes côtoyées sous des formes également abrégées, les vrais habitants originaires du vide où Tout se joue – sont néanmoins si intimement unis à l'ellipse qu'est aussi le saut sans cesse retenté, du dire à l'être, et au laconisme de la retombée [...] que nous avons préféré, pour l'essentiel, les conserver intacts.

Ibid., p. 20.

Ainsi, son commentaire résume comment, dans le cas de Klíma, l'architecture textuelle devient vite architecture identitaire. Et démontre l'exactitude de l'éditrice.

Toutefois, les questions de fidélité, disponibilité et fonctionnalité de son travail se compliquent à un niveau d'analyse plus élevé. Dans son étude critique des volumes publiés par Abrams, Adéla Gemrothová salue le dévouement de la traductrice, mais suggère également que les insuffisances méthodologiques dans la réalisation sont le prix inévitable de la démarche solitaire d'Abrams (Gemrothová, 2009). D'une part, la chercheuse critique

les commentaires éditoriaux d'Abrams, en tant que manifestes à la place d'exposés objectifs. D'autre part, elle doute de la lisibilité des éditions de la main d'Abrams, dans lesquelles le jeu visuel des trois polices, rendant à juste titre la complexité linguistique de l'original, est contredit dans la simplicité de son appareil critique. En effet, la lecture est perturbée par plusieurs notes de bas de page qui renvoient à deux endroits différents du commentaire éditorial, les traductions étant indiquées par des appels de notes en lettres, les notes de l'éditeur par des appels de notes en chiffres, etc. Enfin, plus gênant encore est le caractère discutable du contenu de notes proposées par la traductrice. Les renvois dirigent vers d'autres endroits du même volume mais aussi d'autres volumes ou ouvrages. Assortis de citations de longueur différente, ils donnent l'impression d'une homogénéité accidentelle aplanissant les différences entre le texte de Klíma lui-même et les suggestions interprétatives d'Abrams (Gemrothová, 2009, pp. 251-252).

Autrement dit, la traductrice est partie d'un principe simple et plutôt embarrassant : elle serait l'unique garant de la probité de l'édition. Certes, nul ne peut nier son travail poursuivi depuis plus de vingt ans, mais le principe est un principe ancipité. Comme Abrams elle-même le formule (par quelque inadvertance subconsciente ?) :

Le vrai sens de ces gloses [notes de fin de l'édition] est cependant dans l'accumulation de dits et contredits de et sur et autour de Klíma, qui, éléments d'une biographie sans le vouloir, instantanés à vue d'oiseau ou plongeurs dans les hauts-fonds de la petite histoire, soulignent l'unité du vécu, de la théorie et de la fabulation et font ressortir encore, si besoin était, le « caractère contradictoire » de cette existence.

Abrams (*op. cit.*, p. 20)

« Une biographie sans le vouloir », l'exposition du « caractère contradictoire » de l'œuvre de Klíma – en effet : « si besoin était ».

Une comparaison entre manuscrits et éditions amène à poser également la question de la fiabilité de ce travail. Nul ne peut nier la précision avec laquelle Abrams décrit les manuscrits, leur format, état de conservation et signes particuliers. Pour autant, si on passe à l'ordre de textes, l'organisation du volume et le partage entre les tomes des *Œuvres...*, le résultat s'avère beaucoup plus discutable.

Le tableau 1 met en relation les fragments ordonnés et catégorisés par Abrams en tant qu'éléments du journal de Klíma – et les documents manuscrits. On saisit d'emblée qu'il est fondé sur les deux archives mentionnées, les fonds Klíma et Kabeš. Cependant, Erika Abrams n'expliquant nulle part la méthode qui lui a servi pour reconstituer l'ordre des « écrits intimes », ces choix laissent le lecteur dubitatif. Certes, la situation est légèrement différente dans le cas du *Grand Roman*, où l'histoire de sa reconstitution

est décrite dans l'« Avertissement » (Abrams, in Klíma 2002, pp. 7-22). Toutefois, même dans ce cas, la division entre texte principal, notes et annexes est source de perplexité. Certains fragments plus longs, édités dans les notes, ne pourraient-ils faire partie du corps du roman, ou des annexes ?

Dans le cas du journal personnel, les questions sans réponse sont plus nombreuses : comment l'ordre chronologique des fragments a-t-il été rétabli ? De quelle façon les fragments non datés ou à la datation incomplète ont-ils été intégrés à un endroit précis de l'ouvrage ? Quel a été le critère de partage entre les fragments philosophiques et littéraires inclus ou exclus des « écrits intimes », entre ceux qui se trouvent dans les annexes, dans les notes, et dans le texte principal ? Abrams suggère qu'un des critères cruciaux a été la matérialité des documents : papier, format, écriture. Si cette initiative paraît pertinente, il est pourtant difficile de ne pas se demander quelle méthode a été choisie pour placer entre les entrées quotidiennes de Klíma les fragments de ses projets philosophiques non datés, par exemple les extraits [35-36] selon la numérotation de l'éditrice, qu'elle commente ainsi en note :

Dans la même veine systémique de ce qui tantôt s'appellera *Tout*, un des premiers brouillons du diktat « l'Absurde et l'Absolu », qui sera publié dans le mensuel *Ruch filosofický* (Le Mouvement philosophique), vol. II, n° 2-3, février-mars 1922, en même temps que dans *Traité et diktats* (trad. fr., pp. 178-187). Fragment de trois pages, écrit au crayon sur deux feuillets de papier réglé, de format 15,2 x 20,1 [...].

Abrams (*op. cit.*, p. 709).

Abrams indique le *terminus ad quem* : la publication dans la revue philosophique en 1922. Or le motif qui la pousse à placer ce fragment à tel endroit dans l'ordre du journal personnel de Klíma n'est pas explicité, une remarque qui concerne de fait la plupart des excursus philosophiques (souvent de plusieurs pages) qui sont intégrés au journal. Dernière remarque : compte tenu de l'étude des manuscrits résumée dans l'annexe, il est quasiment impossible de catégoriser les fragments de ses écrits selon le seul critère matériel. En effet, le nombre de fragments choisis par Abrams (249 documents pour le journal personnel) pourrait être augmenté de nombreux inédits. De mes recherches aux archives pragoises j'ai tiré certains exemples de notes qui ne diffèrent guère de celles sélectionnées par l'éditrice pour le journal personnel : ni par leur caractère fragmentaire, énigmatique, incompréhensible sans un jeu de suppositions, ni par leur forme matérielle. Citons-en un exemple : le recueil des aphorismes sans date sur trois feuillets arrachés d'un cahier aux bords rouges. Sur le recto du premier feuillet, Klíma note :

1. Pensée

Zajem nautických lidí

P. Papír – objektivace nejabstraktestjšího

P. Kdo je zásady, tak či onak jedno, není padouch, Cham atd. Jen zbabělost dělá neštěstí

1. Pensée*

Passe-temps des gens nautiques

P. Papier – objectivation du plus abstrait

P. Qui est [homme de] principe, que ce soit d'une manière ou d'une autre, il n'est pas un salopard, Rustre, etc. Seule la lâcheté cause le malheur

Klíma (LA PNP, 1/91 743/IV/1c).

Ces aphorismes sont extraits d'un ensemble qui en compte une centaine recouvrant trois pages (ill. XIII-XIV), dont des pensées d'importance considérable, voire emblématique, pour toute l'œuvre littéraire de Klíma, telle la règle : « Exprim[er]. le plus abstr[ait]. de façon la plus sanglante, lorsqu'en vérité seul le sérieux ne l'atteindra pas etc⁵³. ». Pourquoi avoir privé le lecteur de ces fragments ?

Certes, ces questions rhétoriques à l'éditrice et traductrice Erika Abrams ne diminuent en rien l'importance cruciale de son travail. Il est toutefois regrettable que l'auteure ait choisi de ne pas exposer ses méthodes, optant pour une édition-labyrinthe au lieu d'une édition critique sérieuse. Or les *Œuvres complètes* deviennent un monument de fidélité au texte et son pastiche à la fois. L'appropriation des manuscrits klímaïens redécouverts devient ici *appropriation* démonstrative. *In fine*, en s'identifiant dans un sens à Klíma, Abrams ne reproduit-elle pas sa position – et son mépris – « égoïste » ?

Irzykowski, écrivain et autolecteur canonisé

Cas de figure à rebours de l'édition de Klíma par Abrams, l'édition du journal personnel d'Irzykowski émane d'un projet national et collectif, poursuivi pendant plus de deux décennies en dépit des conditions politiques et financières changeantes.

Les 17 cahiers manuscrits du journal de l'écrivain révèlent à la fois l'importance identitaire de l'architecture externe imposée au texte et sa disparition presque entière dans l'édition. Le volume des 974 folios conservés dans les archives varsoviennes, s'il était relativement réduit en raison de la densité de l'écriture d'Irzykowski, s'est amplifié dans la version imprimée qui s'étend sur environ 1 300 pages. De plus, ayant écrit ses notes, Irzykowski ne cesse de les relire, ce que prouvent les rajouts et commentaires en marge, souvent visibles à cause des deux teintes d'encre différentes, ou grâce à l'emploi du

53. « Nejabstr. vyjádř. nejkrvaveji kdy po pravdě pouze vážné nedostihne ji atd. » (LA PNP, 1/91/743 IV/1d).

crayon (simple, bleu, rouge). En effet, le texte continu des entrées est souvent soumis à une sorte d'*autocontrôle* par des relectures, visibles dans des rajouts, fragments entiers barrés, soulignements horizontaux et verticaux. Passer en revue ces emplois typographiques permet de déceler l'importance d'éléments marginalisés dans l'édition.

Ktoś czyta książkę, natrafia na ustępy o grobie i śmierci; a właśnie ma iść spać. Więc czyta dopóty, dopóki nie natrafi na jakiś wesoły fragment i wtedy gasi lampę. ⇒ Oho! Czy to jest w Hebb.[la] "Pauls merkwürdigste Nacht" ? ←

En lisant un livre, quelqu'un tombe sur des paragraphes consacrés au tombeau et à la mort ; et c'était le moment où il était censé aller dormir. Il lit donc jusqu'au point de tomber sur un fragment gai et éteint la lampe. ⇒ Tiens ! Est-ce de chez Hebb.[el] « *Pauls merkwürdigste Nacht* » ? ←

Irzykowski (ZR BN, akc. 14130 t. 1/1, f° 1r ; 2001/1, p. 7).

Dans le fragment cité, le rajout plus tardif montre le soin porté à l'ordre et l'originalité de l'écriture visible dans toute l'œuvre d'Irzykowski. Ici, à une tentative de formulation psychologique se superpose le renvoi au modèle de toute sa création. C'est de cette façon que l'architecture externe, imposée progressivement aux entrées par tout un système visuel, remplira trois buts principaux – identitaire, stylistique et intertextuel :

{ *(Sp.) Porównanie do lustra. Gdyby chciał pochwycić co w lustrze jest nim się odbije. To samo w świecie śledzić* } *(Sp[artiate].) Comparaison au miroir. Si je voulais capter ce qu'il y a dans le miroir avant que le reflet apparaisse. Le même au monde suivre le *Gaukelspiel der Götter** :* }
 { *Götter : ⇒ (najdawniejsza moja myśl) ←* } ⇒ (mon idée la plus ancienne) ←

* all. : tour de passe-passe de Dieux

Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 1/1, f° 29r ; 2001/1, p. 48).

Extraite des notes préliminaires au drame de jeunesse *Spartiate*, dont le sort reste inconnu, l'idée d'un motif métaphorique se voit ici souligné par un rajout plus tardif au crayon simple, accentuant son importance. Ce geste marginal s'avère bien plus important si l'on prend en considération son caractère répétitif, voire obstiné :

Jeżeli coś oryginalnego zrobię, to chyba w dziedzinie poezjo-sztuki-filozofii, w życiu własnym, gdy je odkryję, tj. w mojej idée fixe...

Si j'arrive à quelque chose d'original, c'est dans le cadre d'une poésie-art-philosophie, - dans la vie ... c'est-à-dire dans mon idée fixe*...

Irzykowski, 03.04.[1892] (ZR BN akc. 14130 t. 1/3, f° 176r ; 2001/1, p. 269)

... *obwohl ich selbst so schwach bin**

* all. : bien que je sois si faible moi-même

Irzykowski, s.d. (ZR BN akc. 14130 t. 1/5, f° 294v ; 2001/1, p. 461).

« O – w Aktei będę stąpać po nieznanych mi gruncie i spuszczać się muszę na instynkt.

Oh, dans l'Actée je vais marcher sur un terrain inconnu et il me faut me fier à l'instinct.

Ojciec, który bije syna. Razu pewnego ⇒ pierwszego dnia miesiąca ← przychodzi doń syn i mówi: Ojciec ja nie chcę być co dnia bitym ! Niech mi ojciec dziś da z góry za cały miesiąc!

Le père qui bat son fils. Une fois ⇒ le premier jour du mois ← son fils arrive le voit et dit : Mon père, je ne veux pas être battu chaque jour ! Que mon père me paye ce compte aujourd'hui pour tout le mois à

venir

Irzykowski, 09.07.[1893] (ZR BN akc. 14130 t. 1/3, f° 260r ; 2001/1, p. 406).

Ces échantillons de modifications ultérieures du texte se rejoignent dans leur importance identitaire. Œuvrant par sa plume de façon encore maladroite, Irzykowski *s'écrit* et *se relit* pour ancrer dans le texte son identité textuelle mouvante entre ses origines polonaises et l'idéal de culture allemande, entre son père dans la province appauvrie et sa mère à Lwów, ville la plus moderne de Galicie. Or, la forme graphique de ce fragment est quasiment invisible dans l'édition, juste les soulignements horizontaux ont été rendus par des espacements, conformément aux règles en vigueur dans l'édition polonaise. Contrairement à l'édition de Klíma, les soulignements transmissant tant bien que mal dans le texte imprimé perdent aussi leur différenciation entre simples, doubles, ondoyants, au crayon, plume, etc.

Le même problème concerne les soulignements verticaux. Présents dès le début du manuscrit, ils sont parfois signalés dans une note de fin – difficile d'en déduire leur importance, ou leur sens, au fil de la lecture. Or il s'agit parfois de signaux intensifiant l'importance de certains passages pour leur auteur, accrue par des relectures plus tardives :

To co w pierw napisałem nie jest tak głębokie, jak to, co w tej chwili odczuwam. Ach ! bo ja siebie znam na wylot i przyczyny wszystkich moich planów i metod. W tej chwili czuję, że znam genealogię ich dokładnie, wiem, dlaczego się poezją zajmuję, i zdaje mi się, że kiedyś sam sobie jasno jeszcze raz wszystko powtórzę, ma się rozumieć wtedy tylko, kiedy na tę spowiedź zasługiwać będę. Niemożliwym jest takie myślenie na papierze, jakiego od niedawna używam – bo wreszcie wszystko dochodzi do punktu pewnego, gdzie urywam.

Ce que j'ai écrit dans le temps est loin de la profondeur de ce que j'éprouve à cet instant. Ah ! car je me connais à fond moi-même, de même que les raisons de tous mes plans et de toutes mes méthodes. En ce moment je sens que je connais exactement leur généalogie, je sais pourquoi je m'occupe de poésie, et il me semble qu'un jour je me répéterai tout encore une fois à moi-même, bien entendu à condition seulement d'être digne d'une telle confession. Chimérique et impensable que cette pensée sur le papier dont l'emploi est le mien depuis peu – car tout aboutit à un certain point où je m'arrête.

Irzykowski, 20.06.[1891] (ZR BN akc. 14130 t. 1/1, f° 42r).

Idem (2013, p. 83).

Il est difficile de trouver chez Irzykowski un exposé plus précis de son principe d'architecture externe. Les traits verticaux en marge deviendront une obsession de cet auteur, en particulier au début de la Seconde Guerre mondiale. Cette « pensée sur le papier » selon la méthode inventée dans sa jeunesse s'avère alors un outil indispensable pour apaiser l'angoisse. Ses traces vont se décupler, allant jusqu'à plusieurs lignes rajoutées aux paragraphes jugés importants au cours de relectures.

Une dimension supplémentaire de ces mécanismes se dévoile lorsque l'écriture du journal devient une réalité quotidienne, un rituel⁵⁴. À titre d'exemple : racontant une anecdote de la vie paysanne (une fille qui vient de quitter son amant), Irzykowski rajoute un commentaire rimé en guise de pointe humoristique :

<i>Uciekła młynarzowi [...] i wypala. ⇒ Chwycił galant przyłożył do panewki</i>	Elle a échappé au meunier [...] il lui lance une balle. ⇒ Le galant happe [le fusil], touche le bassinet
<i>Tu straszny huk i już nie było dziewczki. ←</i>	Fracas terrible et la fillette n'est plus là où elle était. ←

Irzykowski, 22.05.[1891] (ZR BN akc. 14130 t. 1/1, f° 35r ; 2001/1, p. 58).

À l'humour quelque peu ingénu d'Irzykowski s'ajoute ensuite tout un ensemble de commentaires esthétiques évaluant ses propres dits :

<i>Kochać kogoś znaczy kochać ciało, materię. Bo nie widzi się przecież ducha... tj. ciało ⇒ B. ładna myśl ←</i>	Aimer quelqu'un veut dire aimer son corps, la matière. L'esprit reste pourtant invisible... c'est-à-dire le corps ⇒ T[rès] jolie, cette idée ←
--	--

Irzykowski, 05.08.[1893] (ZR BN akc. 14130 t. 1/4, f° 268r ; 2001/1, p. 418).

Apprécier sa propre formulation d'idées par un rajout peut sembler, encore une fois, un procédé marginal. Cependant, ce mécanisme deviendra chez Irzykowski un jeu d'ordre poétique, se transposant en un ensemble d'explications autoréférentielles aboutissant à l'emploi de la mise en abyme pionnière, introduite dans *La Chabraque*⁵⁵. Or le rajout cité est tout simplement absent dans l'édition du journal.

Enfin, les rajouts à fonction de renvois infra- et intertextuels, représentent un dernier élément :

54. Vide à ce propos chapitre 2, p. 129 sqq.

55. Vide l'analyse du roman au chapitre 3, p. 210 sqq.

– *Grabiec ; czy komik czy komiczny ? Jedno i drugie. To jest wymagalnikiem komizmu. Komizm musi przede wszystkim własne ja wyrzucić i tym tylko może różnić się od poetyckiego ducha.* ⇒ Falstaff Vide ←

– Grabiec ; comédien ou comique ? L'un et l'autre. Ceci est l'exigence du comique. Il doit avant tout expulser son propre « je ». C'est uniquement de cette façon qu'il peut se distinguer de l'esprit poétique. ⇒ Falstaff vide. ←

Irzykowski, 30.07.[1891] (ZR BN akc. 14130 t. 1/1, f° 30v ; 2001/1, p. 51).

À la fois écrivain et critique littéraire en devenir, Irzykowski glose sur le célèbre drame romantique polonais, la *Balladyna* (publ. 1839) de Juliusz Słowacki (1809-1849). Il tente d'éclairer l'essentiel du comique sur l'exemple de Grabiec, personnage shakespearien du drame inspiré des *Joyeuses commères de Windsor*. Le renvoi à la pièce de Shakespeare, rajouté presque comme une note de bas de page, annonce les nombreux commentaires et autocomentaires dans les œuvres à venir, ces apostilles d'auteur sous diverses formes de préfaces, postfaces ou notes. De même, dans ses écrits critiques, l'auteur d'*Acte et parole* va exposer de nombreuses fois ses propres formulations ou imposer le contexte de lecture.

Certes rétrospectif, ce point de vue sur la création d'Irzykowski oblige à prêter une attention plus importante à de pareilles modifications. Au vu du développement créatif de l'auteur de *La Chabraque*, ces détails constituent un des éléments cruciaux de sa poétique et nécessitent d'être exposés d'autant que derrière eux se cachent les racines de sujets chers à l'auteur, devenus quasiment les *leitmotivs* de son œuvre. Les renvois marginaux du type : « (ceci se trouve aussi chez Hebbel) » confirment la présence du maître allemand dès le tout début de son écriture (1891)⁵⁶. D'autres permettent de voir la fascination de l'écolier qui deviendra le gagne-pain de l'adulte :

... [moim celem jest]...nie tyle żądza poezyi
ile chęć eksperymentów literackich, odkry-
wanie tajemnic
dialogu ludzkiego (stenografia ?).

... [mon but c'est] non pas tant le désir de
poésie
que l'envie des expériences littéraires,
découverte de secrets
du dialogue humain (sténographie ?)

Irzykowski, 01.07.[1891] (ZR BN akc. 14130 t. 1/2, f° 49r ; 2001/1, p. 80).

Pareilles entrées sont marginalisées ou simplement supprimées dans l'édition, comme c'est le cas de signes sténographiques intercalés parfois entre les lignes du texte⁵⁷. On peut également regretter que, parmi ces éléments disparus, figure la liste de toponymes ruthènes : certes biffée, elle n'en constitue (littéralement et au second degré) pas moins l'arrière-fond emblématique de

56. « ... (i to jest u Hebbła !) », Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 1/2, f° 69r, 11.08.[1891], 2001/1, p. 109). Sur l'importance de Hebbel pour Irzykowski, voir Sadkowska (2007).

57. Par exemple : Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 1/2, f° 331v ; 2001/1, p. 524).

la création littéraire d'Irzykowski (ill. I)⁵⁸. Tout comme les fragments allemands du journal, le multiculturel est soit marginalisé, soit passé sous silence.

Somme toute, l'édition des *Œuvres* d'Irzykowski est conforme aux manuscrits jusqu'à un certain degré. Leur ordre a été soigneusement rétabli, le texte transcrit et annoté précisément quant aux choix techniques et typographiques. Néanmoins, de nombreux éléments ont été évincés à la fois du point de vue de la forme et du contenu. L'architecture externe est représentée par le rétablissement fidèle de sigles, de quelques dessins⁵⁹, tableaux et énumérations, puis enfin de la plupart des soulignements simples. En revanche, un nombre considérable d'éléments fait défaut : soulignements horizontaux, mots et fragments barrés, vignettes⁶⁰, etc. Ainsi donc, ont été « épurées » et clarifiées la pensée et les formulations d'un écrivain qui hésitait (trop ?) entre différentes identifications. Involontairement, une autre figure de la modernité se dresse alors sous la plume des éditeurs : celle de l'identification nationale moderne, « communauté imaginée » qui n'accepte pas les métissages (Anderson, 1996).

« *Sur le rythme de la vie*⁶¹ » de József Brenner-Géza Csáth

Le cas de Brenner-Csáth diverge des deux précédents à plusieurs titres. C'est d'abord le journal personnel aux dimensions les plus considérables parmi les trois analysés, qui de plus fait encore l'objet d'un long travail éditorial de plusieurs rédacteurs depuis 1989. En outre, ces manuscrits se distinguent par une richesse visuelle extraordinaire. Non seulement de nombreux documents sont pendant longtemps restés inédits, mais un autre problème, de nature politique, a compliqué l'identification ou la localisation de ces manuscrits : depuis la suppression de l'État yougoslave, la Voïvodine appartient à la République serbe, qui a été divisée plusieurs années durant par la guerre civile.

Les 20 cahiers du journal personnel (*naplók* : 1 429 f^{os}) et les 18 cahiers de notes (*noteszek* : 841 f^{os}) déposés au Musée littéraire Petőfi à Budapest constituent le cœur des archives Csáth, dispersées à ce jour entre plusieurs

58. « O. / Olchowec 18. / Olchowce 22. / Ostalowyczi 22 / P. / Plancza welyka 18. / Plotycza 18. / Pokropywna », Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 1/1, f^o 25r).

59. Comme par exemple : singe-serpent, Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 1/4, f^o 265v, 05.08.[1893] ; 2001/1, p. 414). En revanche, l'esquisse du manoir entouré de deux bâtiments (vue de front, sous de nuages, plume encre noir) n'a pas été reproduite, cf. Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 1/5, f^o 300r, 26.10.[1893] ; 2001/1, p. 469).

60. Comme celle de l'année 1894 (ZR BN akc. 14130 t. 1/6, f^o 343v, 01.01.1894).

61. « Az élet ritmusáról » (PIM : Kézirattár, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, PIM 15, 2/51/2007, f^o 15r.

institutions et pays. Deux autres collections dépouillées se trouvent à la Bibliothèque nationale Széchényi de la même ville (manuscrits surtout liés au travail littéraire et scientifique de Brenner), et à la bibliothèque municipale de Szabadka/Subotica, qui renferme le manuscrit du *Livre des patients*⁶². Or un vaste ensemble de documents, dont la majorité de la correspondance, de nombreux fragments inachevés et autres inédits, est à ce jour en la possession de Valéria Beszédes, veuve de Zoltán Dér, déjà mentionné. Elle le publie progressivement, mais sans en accorder l'accès aux chercheurs, à de rares exceptions près. Seuls les manuscrits du journal personnel sont libres d'accès depuis 2007 et permettent de découvrir l'impressionnante richesse de la pratique diaristique de l'écrivain⁶³.

Écrits depuis l'âge de 11 ans jusqu'aux derniers mois de sa vie (1891-1919), des jeux graphiques distinguent tout d'abord les journaux de Csáth dont la forme de l'écriture est tour à tour soignée, calligraphiée ou rapide et quasi illisible ; deuxièmement, des jeux typographiques frappent le lecteur par leurs dimensions (majuscules, minuscules, italiques, etc.), soulignements (titres, mots importants dans le texte, bordures variées), tableaux et formes diverses de dispositions de la page. Il faut mentionner également des jeux techniques : choix de la plume (encres : noir, violet, bleu, rouge, vert), crayon simple et couleur, pastels et décalcomanies⁶⁴. Pour ce qui est de la structuration, on compte de nombreux intitulés, notes (verso, marge haute, basse, droite, gauche), plusieurs dizaines d'énumérations, tableaux et schémas. Mentionnons enfin près de 220 dessins dans les seuls journaux et des dizaines de lignes musicales. Par ailleurs, l'on ignore toujours le sort du manuscrit du « journal de morphinomanie », le premier tome du journal, paru en 1989. Ce qui rend impossible tout commentaire sur le texte original (Szajbély, 1997)⁶⁵. La question est alors simple : est-il possible d'éditer un tel palimpseste ?

62. OSzK : Országos Széchényi Könyvtár ; Városi Könyvtár – Градска библиотека : *A Páciensek könyve*. Vide la publication des extraits du journal, dans la traduction que l'on doit à Thierry Loisiel (Csáth, 2009), et l'édition des dessins et pages du journal de Csáth (Ágoston *et alii*, 2009).

63. Je tiens à remercier Mme Valéria Pribilla Ágoston, directrice de la Bibliothèque municipale à Szabadka, Mme Éva Hózsá, professeure à l'Université de Novi Sad, ainsi que l'écrivain Ottó Tolnai, pour ces informations.

64. PIM 2007/51/1, 20., f° 95r ; PIM 17a.[XVIII], f° 90r.

65. On pourra également se référer au livre de Zoltán Z. Varga (2014), et notamment son article sur les notes du journal intime de l'écrivain (« Az írói véna – Csáth Géza naplójegyzeteiről » [La Veine de l'écrivain. Sur les notes du journal intime de Géza Csáth], p. 8-9 et note 11).

Dans leur édition des journaux de guerre (Csáth, 1997), Dér et Szajbély se sont attachés à transmettre la profusion de ce *Gesamtkunstwerk* du grand admirateur de Wagner qu'était Brenner. Presque tous les éléments de l'architecture externe y ont été rendus. Certes, les dessins sont imprimés en noir et blanc, ce qui atténue leur richesse, mais la place de l'image correspond à son emplacement originel. Cette condition simple, mais difficile à respecter pour des raisons techniques, ne sera malheureusement pas maintenue dans les autres éditions, à l'exception de l'édition complète du journal sous la direction de Mihály Szajbély (Csáth, 2013, 2016, 2017). Or, conserver le juste rapport entre le dessin, son ancrage sur la page, et le fragment du journal l'accompagnant est la condition indispensable d'une interprétation valable du rapport texte-image.

Les volumes publiés sous la direction de Dér et Beszédes ne remplissent pas à titre égal les exigences d'une telle publication. De plus, les cahiers manuscrits choisis pour la publication se divisent en deux genres : ceux décrits par Brenner-Csáth lui-même en tant que journaux (neuf cahiers des années 1897-1904) et ceux qu'il considérait comme cahiers de notes. Pour la période « vide » de notations (novembre 1907-novembre 1909), l'absence de journal a été compensée par la transcription de cinq cahiers de notes (PIM, 6.–10.). Aussi précieuses que soient les notes inédites, ce choix est discutable. Homogénéiser dans un même texte imprimé des notes diaristiques, parfois fragmentaires, avec les entrées toujours lacunaires, catégorisées par l'auteur lui-même comme relevant d'un autre type d'écrits, semble d'autant plus arbitraire que les autres cahiers de notes sont restés inédits. Par quels critères le choix éditorial a-t-il été motivé ?

Parmi les 18 cahiers de notes, de nombreuses pages constituent des énumérations de faits de divers genres dans des calendriers-tableaux dessinés par Brenner-Csáth lui-même⁶⁶. La signification de ce système de notation, où se croisent vie littéraire et sexuelle, poids et lectures, se résume à une note laconique au cahier simple, issue du dixième cahier (ill. XXIII) :

*A nőkről. / Az alkohorról / A dohányzásról / Sur les femmes. / Sur l'alcool. / Sur le taba-
Az utazásról. / Az élet ritmusáról. gisme / Sur les voyages
Sur le rythme de la vie*.*

Csáth, s.d. (PIM 2007/51/2, 10, f° 15r), inédit.

Ne serait-elle qu'une esquisse marginale, cette énumération résume les sujets du travail et de la vie de Csáth à cette réflexion constante sur le

66. *Vide* chap. 2, p. 179 *sqq.*

« rythme de la vie » qui est la sienne. En outre, les cahiers de notes cachent d'autres documents inédits d'une importance non négligeable, tels les agendas du József Brenner-médecin de ses séjours aux sanatoriums, paradoxalement conservés pour 1909 et 1919, respectivement la dernière année avant le début de l'addiction à la morphine et la dernière année de sa vie.

Quant au choix éditorial de réunir les cahiers de notes et les journaux, il s'avère encore plus discutable du point de vue de l'architecture externe. En effet, Csáth accordait un soin particulier à la continuité de ses journaux intimes : à titre d'exemple, dans sa jeunesse, il répétait, au début de chaque cahier scolaire lui servant pour le journal, les dates d'étendue temporaire de chaque volume de son journal⁶⁷. Il les numérotait ainsi jusqu'en 1911. Au vu de cette pratique, le choix de mélanger les deux types de notation semble erroné. Quant à l'architecture externe elle-même, sa dimension principale dans le cas du jeune Brenner réside dans l'aspect identitaire ; or, les éditions Dér gommement un nombre important de ces éléments. À titre d'exemple, citons les renvois déictiques à la personne de l'auteur :

[tampon de József Brenner] József Brenner le jeune / Étudiant

[vignette du 02.11.1902 ; signature] BrennerJózsef

[deux dessins : huit spermatozoïdes (?), marge haute, plume encre violet]⁶⁸

Par ces marques visuelles Brenner *s'approprie* littéralement le manuscrit. Elles réapparaîtront bien souvent jusqu'à la fin de sa vie, changeant de caractère (plus tard se manifesta le tampon du « diplômé de l'université / Docteur József Brenner / Spécialiste de médecine interne⁶⁹ »).

Il est vrai que Dér et Beszédes ont ajouté à chaque volume une annexe d'illustrations en noir et blanc. Mais ce choix ne comble que partiellement les lacunes visuelles dont souffre le texte même, après la distinction de deux discours, verbal et non verbal. Or cette tension entre les codes sémiotiques joue un rôle primordial dans la construction du journal de Csáth. Sa suppression partielle dans l'édition équivaut à la réduction d'un système sémiotique au profit d'un autre et le principe de la continuité du récit prévaut sur l'aspect non discursif propre à l'image. Si l'on comprend aisément

67. Cf. par exemple la description à la page de garde du septième cahier du journal : « Septième cahier / de mes notes du journal / 12 mars 1903-12 mai / József Brenner le jeune » [« Naplójegyzeteim - / nek hetedik kötete. / 1903 márc 12-május 12 / Ifj Brenner József »], Csáth (PIM 2007/51/1, 7.VII, f° 1r), qui n'ont été reproduits fidèlement que dans Csáth (2013, p. 411).

68. « Ifj. Brenner József / Tanuló », Csáth (PIM 2007/51/1, 3.III, f° 128v ; PIM 2007/51/1, 1.I, f° 37r (3^e couv.), 7v ; PIM 2007/51/1, 17V.[XVIIIb], f° 134r, 135v).

69. « Med. Univ. / Dr. Brenner József / belgyógyász », Csáth (PIM 2007/51/1, 17b.[XVIIIb], f° 206v ; 1997, p. 198).

qu'il est impossible de reproduire tout élément visuel du journal, de l'intégrer à sa place appropriée en regard du texte, ignorer complètement son existence (sans mention ni note) accuse un manque de déontologie éditoriale, d'autant plus que, dans les éditions Dér-Szajbély, ainsi que dans Csáth (2013, 2016, 2017), tous les éléments visuels ont trouvé leur place idoine. Même la reproduction de l'une des photos de Csáth, depuis disparue du manuscrit, s'y trouve⁷⁰. Qui plus est, dans le cas des quatre volumes publiés à Szabadka nulle mention n'est faite de la page des collages à la laque, empruntée au père pour préserver les souvenirs du fils, et notamment la signature coupée d'une lettre d'Etelka Decsy, mère défunte de Csáth⁷¹. On comprendra l'importance de ces éliminations. De plus, les éditeurs réduisent un nombre considérable de notations strictement diaristiques, comme les intitulés⁷², titres⁷³ ou la numérotation de jours⁷⁴. Ces marques introduisent pourtant une continuité d'ordre diaristique, allant parfois à rebours de l'ordre narratif⁷⁵.

Considérer les différentes éditions du journal de Brenner-Csáth revient à réfléchir sur les limites de l'imprimable et du littéraire à la fois. Le soin accordé par l'écrivain à transformer l'opulence naïve de ses notes d'écolier en un cadre permettant d'y intégrer les expériences liminaires de sa vie adulte, tel le morphinisme, amène à analyser en premier lieu l'importance identitaire du journal personnel. On peut se demander également si des raisons secondaires peuvent expliquer les choix de Dér et Beszédes. Opter pour une publication régionale à faible tirage ne serait-ce pas un geste d'appropriation semblable à celui que nous avons perçu dans les choix d'Erika Abrams ? Si geste de saisie il y a, son caractère irait alors dans le sens d'une *régionalisation* de Csáth, trahissant le désir de le faire revenir à sa patrie natale, la Voïvodine, ayant subi avec l'ex-Yougoslavie les secousses des guerres. Il s'agirait peut-être de souligner que ce grand écrivain, sur le point d'acquérir une renommée internationale, appartient

70. Photo de Csáth fumant une cigarette, Csáth (PIM 2007/51/1, 17b [XVIII], f° 162r ; 1997, p. 155).

71. Csáth (PIM 1/51/2007, 3.III, f° 131r). Les chiffres romains renvoient aux illustrations en annexes.

72. Voir, par exemple, l'intitulé du nouveau cahier, plume encre noir et rouge du folio Csáth (PIM 2007/51/1, 2.II, f° 2r).

73. Voir, par exemple, Csáth (PIM 2007/51/1, 2.II, f°s 4v-5r).

74. Voir les notes du début de l'année 1901, Csáth (PIM 2007/51/1, 3.III, f°s 53r-v).

75. Cf. chap. 2, p. XXX *sqq.* NB. Pour le *Livre des patients* de Brenner (Csáth, 2009b), le choix des éditrices est allé dans la direction opposée. En effet, l'importance de l'image a prévalu sur le texte consistant en listes de patients et de médicaments : la plus ample partie du volume (64,7 %) a été consacrée aux illustrations, 110 pages sur 170.

aux « nôtres » de Bácska, de Szabadka (Chmurski, à paraître). Le régionalisme n'est-il pas une réaction à l'uniformisation qu'apporte la modernité ?

QU'EST-CE QUI EST TRANSMISSIBLE ?
TRADUCTIONS DES JOURNAUX PERSONNELS

Les destins éditoriaux des journaux personnels soulèvent des interrogations portant sur les limites du littéraire, sur la hiérarchisation inséparable de l'édition, et enfin sur les figures de la culture moderne que révèlent ces publications. En effet, les frontières du littéraire et du non littéraire apparaissent chaque fois qu'il est nécessaire de trancher entre le publiable et le non publiable. Est-ce une question de goût esthétique, de convention, de préférence individuelle ? Au vu des volumes passés en revue, ces facteurs entrent simultanément en jeu. Derrière eux, s'étend bien évidemment l'ombre de choix idéologiques.

Publier des entrées fragmentaires issues d'instantanés parmi les plus difficiles dans la vie des auteurs en question n'a été possible qu'à l'issue de l'ouverture du monde éditorial aux écrits de l'intime au cours du XX^e siècle. Longtemps, et de nos jours encore, les notes qui ne peuvent accéder que rétrospectivement au statut de publication ont été considérées surtout comme des documents historiques (psychologiques, philosophiques, sociologiques, etc.). Dès lors, peu importe si c'est l'auteur lui-même de son vivant qui décide de transformer son journal personnel en une œuvre littéraire « proprement dite », ou si c'est l'éditeur qui, à titre posthume, diffuse ce qui fut écriture la plus intime qui soit. Ce qui compte, c'est que la décision est postérieure, imposée donc par d'autres circonstances et nécessitant une modification du texte, ne serait-ce que de son statut. Ainsi, l'intérêt principal des journaux personnels réside à juste titre dans cette double dimension liminaire : à la fois document humain témoignant de tous les aspects d'une existence, et œuvre littéraire en devenir. C'est donc dans le processus de réception (édition, lecture, interprétation) que la transcription des contours d'une expérience unique se transforme en création littéraire, historique ou artistique.

Il faut distinguer tout d'abord les journaux qui ont été construits en vue d'une publication, comme le *Journal* de Witold Gombrowicz par exemple (1957-1966, trad. fr. 1964-1990), de ces documents qui n'étaient pas initialement destinés à la publication, tel le *Kronos* du même auteur (2013, trad. fr. 2017). C'est surtout dans le second cas que confronter les manuscrits avec leurs éditions dévoile un ensemble de problèmes liés tant à la sélection qu'à la forme de l'édition. Plus singulièrement, se dresse la question formelle

du discursif et du visuel. Si les codes sémiotiques s'intercalent d'une façon unique dans le manuscrit, seul le retour à la source autorise une reconstitution entière de leur fonctionnement.

Ensuite, le problème du publiable interroge la distinction du *marginal* et du *marginalisé*. Les journaux en question dépassent effectivement les catégorisations traditionnelles entre langue et identité. Si bien que traduire et annoter les passages en langue étrangère aplatit le plurilinguisme du journal ; maintenir le plurilinguisme impose en revanche une compétence supplémentaire au lecteur. L'ordre de lecture ne suit plus l'ordre d'écriture, par conséquent l'expérience de l'auteur incluse dans son idiolecte se voit réduite. Toute décision de l'éditeur dépend alors du public visé : la publication doit échapper à la fois aux chimères de l'infidélité, face au manuscrit, et de l'illisibilité, face au lecteur. Dans ce contexte, la question de trancher entre le publiable et le non publiable entraîne celle du respect de l'acte d'écriture : a-t-on le droit de diffuser des fragments biffés, des corrections ultérieures, des changements du texte tels qu'ils se succèdent ou juste dans leur état final ? Faut-il respecter l'*intentio auctoris* ou l'*intentio operis* (mais de quelle « œuvre ») ? En définitive, tout revient à une question de finition : achever un journal personnel, est-ce après tout possible ?

Pour sortir de ces dilemmes, on pourrait prendre en considération l'architecture externe. Retracer l'intention de l'auteur dans le manuscrit nous est permis aussi par la poursuite des répétitions constantes qui laissent entrevoir « les formes de l'intention » dans la structuration hors-textuelle⁷⁶. Dans le cas des journaux personnels analysés, son rôle n'est pas négligeable et l'exigence impossible de remplir les critères de fidélité, fonctionnalité et disponibilité passe aussi par le soin accordé à ces éléments. Rendre compte de ces rapports permet de mieux cerner le processus de l'écriture lui-même, reconstruire la visée de l'auteur *dans* et à travers le processus d'écriture.

En somme, tout écart éditorial à son encounter témoigne de la présence d'une seconde intention d'auteur dans le texte imprimé, celle de l'éditeur. À partir de là, interpréter les décisions des rédacteurs permet de suivre d'une autre façon les figures de la modernité. Bien visibles à travers le publié et le gommé d'une publication, les choix éditoriaux complètent à divers degrés l'inachevé du journal personnel. Dans le cas des publications analysées, trois paradigmes principaux se font jour. Tout d'abord, celui du génie solitaire et « artiste maudit » représenté dans un double sens par le couple Klíma-Abrams. Ensuite, le poids des modèles national et canonique dans le cas des *Œuvres* Irzykowski, amaigries de leur dimension plurilingue et mul-

76. J'emprunte cette notion à l'historien de l'art Michael Baxandall (1991).

ticulturelle. Enfin, un cas semblable à l'ombre du « grand » patriotisme des communautés imaginées serait le patriotisme local de Dér projeté sur son compatriote de Voïvodine, Brenner-Csáth.

En guise de *post-scriptum*, on pourrait ajouter encore une observation : les traductions des œuvres en question ne s'inscrivent-elles dans le même ensemble de figures de la modernité ? Certes, il s'agit d'une conclusion valable à un degré différent. Il semble toutefois que l'éventail des choix éditoriaux reste, toutes proportions gardées, analogue. Citons par exemple les présentations des œuvres d'Irzykowski, Klíma et Csáth, extraites de leurs versions françaises :

[Csáth :] Érotomane.

Graphomane.

Morphinomane.

Chacun de ces qualificatifs définit à un moment ou un autre la figure de Géza Csáth, homme aux multiples dépendances. [...] Œuvre littéraire exceptionnelle née en marge de la psychanalyse balbutiante, ce Journal intime dévoile les facéties libertines et féroces d'un héritier de Casanova se muant peu à peu en victime d'une terrible tragédie.

Csáth (2009, 4^e de couverture).

La première mondiale que fut, en 1991, la traduction du *Grand Roman* sauvé du néant d'après un manuscrit bien prêt à y sombrer, annonçait logiquement l'édition des *Œuvres complètes* de l'écrivain et philosophe Ladislav Klíma que nous inaugurons aujourd'hui par un ensemble de textes eux aussi presque entièrement inédits, dans leur babel d'origine comme en français.

Klíma (2000, 4^e de couverture).

Remarquons qu'à cette rhétorique de vente se joint ici une autre, bien plus importante. Qu'on la désigne en termes de rhétorique de transmission ou de translation, elle consiste à adapter l'auteur, l'apparenter à un autre (Csáth : « Casanova » à la *magyar*), l'appriivoiser (Klíma : « écrivain et philosophe » inconnu du monde entier). En arrière-fond de ces présentations des ouvrages en instantané de quelques dizaines de lignes, un piège interprétatif attend le lecteur. Dans le cas de Csáth, on se confronte à une réduction de son parcours à celui d'un auteur à scandale, dont l'essentiel de l'œuvre se traduit en bredouillements géniaux d'un coureur de jupons drogué et bardé de notions psychanalytiques. Dans celui de Klíma, on opère en appliquant un modèle connu dans la modernité, celui du poète maudit, oublié, et brusquement redécouvert par une postérité plus juste que les contemporains. Toutefois, en admettant que le journal de Csáth soit une « œuvre exceptionnelle », on pourrait considérer cette dernière figure comme le dénominateur commun des deux présentations. La trajectoire inconnue des auteurs tchèque et hongrois serait ainsi apparentée à celles

d'auteurs plus connus, ou, en d'autres termes, identifiée à une autre *figure* de la modernité. Dans le cas de Klíma, s'y ajoute encore le style hermétique des traductions d'Erika Abrams, qui abuse parfois du principe de substitution traductologique et surtraduit certains passages dans le but de rendre la particularité de Klíma plus évidente encore, si besoin était (cf. Berman, 1999 ; Rao, 2008).

Quant à la traduction d'Irzykowski enfin, elle a été conçue dans un tout autre cadre :

Karol Irzykowski (1873-1944), critique littéraire polonais, écrit son unique roman, *La Chabraque*, à la fin du XIX^e siècle et le publie en 1903. Ce roman, depuis devenu mythique, est aujourd'hui considéré comme une œuvre pionnière dans l'approche autoréférentielle, à l'origine de nombreuses idées qui ont ultérieurement fleuri dans la littérature polonaise. On peut comparer l'approche expérimentale d'Irzykowski avec le Nouveau Roman français.

Irzykowski (2007, 4^e de couverture).

En effet, les extraits de *La Chabraque* sont parus dans le cadre de la « Petite bibliothèque bilingue des classiques de la littérature polonaise », publiée par les soins des Universités de Varsovie et Paris-Sorbonne, puis réédités en 2013 sur mon initiative (Irzykowski, 2013), accompagnées d'un choix du journal personnel, inédit en français. Conformément à son statut, ces deux éditions s'inscrivent dans une poétique de présentation universitaire. Or, ils reprennent aussi, quoique dans toute une autre poétique, le mythe d'un auteur pionnier. En paraphrasant le titre d'un ouvrage consacré à Witold Gombrowicz, on pourrait se demander alors : figure de classique, ou *gueule de classique* (Smorağ-Goldberg, 2007) ?

MARGINALITÉ ET MODERNITÉ

Dans l'analyse de la réception des trois auteurs, trois étapes principales se distinguent : la marginalité (de leur vivant), le refoulement (issu de contraintes idéologiques) puis la canonisation progressive de ces hommes, désormais perçus comme des auteurs cruciaux de l'(anti)canon moderne. Malgré les différences de situations socioculturelles en Hongrie, Tchécoslovaquie (puis République tchèque) et Pologne, les périodisations de cette réception sont relativement similaires : les principales césures se dessinent toutes dans les années 1920, 1950 et 1960-1970. Sans entrer cependant dans une étude détaillée des circonstances exactes de ces tournants, je me focaliserai ici sur le cheminement allant du retour à leur œuvre vers les études parues dans les années 2000 et la découverte des journaux personnels des trois auteurs.

INCONNU OU MÉCONNU ? FORTUNE CRITIQUE DE KAROL IRZYKOWSKI

Karol Irzykowski reste depuis toujours un sujet controversé dans la critique et l'histoire littéraires en Pologne. Désigné par d'éminents chercheurs comme le « maître dans l'art de réunir étude et polémique, analyse et généralisation » (Michał Głowiński) ou un « phénomène à tous égards choquant par son originalité » (Maria Podraza-Kwiatkowska), il est en même temps, hormis le respect pour son nom, un écrivain peu connu – et peu lu. En effet, d'une part son œuvre fait figure de plaque tournante des courants de recherches littéraires, de l'autre, elle reste toujours trop « compliquée » pour le grand public⁷⁷.

Étant donné le contexte historique, la mort d'Irzykowski en 1944 passa presque inaperçue. Les premiers textes à son sujet furent signés par ses

77. « mistrz łączenia badań z polemiką i analizy z uogólnieniem », « zjawisko pod każdym względem szokująco oryginalne ». Sur la réception et l'interprétation d'Irzykowski, voir Siatkowska-Callebat (2005, 2000). Pour une vue plus générale, voir Panek (2006, p. 5).

contemporains, amis et rares adeptes⁷⁸. Les premières analyses de ses textes étaient parues du vivant de l'auteur, mais elles ne furent rééditées qu'après sa mort. Citons aussi les travaux d'un des rares amis de l'écrivain, Karol Ludwik Koniński (1891-1943)⁷⁹, ou de ses adversaires marxisants, Ludwik Fryde (1912-1942) et Kazimierz Wyka (1910-1975)⁸⁰. C'est en particulier ce dernier, fondateur de l'« école cracovienne de critique littéraire », qui réfléchira à diverses époques de sa vie sur Irzykowski. Ses hésitations méthodologiques, entre les pôles du marxisme et du structuralisme, sont emblématiques de cette réception : du refus des engagés marxisants à la redécouverte progressive. Par ailleurs, c'est précisément l'année 1948, dernier moment de liberté avant l'installation du système monopartite, qui voit la seconde édition de l'unique roman d'Irzykowski. Suivent des années de silence.

Une nouvelle étape de réception commence après le dégel de 1956. Le retour à Irzykowski s'inspire notamment de la pensée existentialiste et des premières analyses de l'histoire de la pensée cinématographique en Pologne (Kumor, 1965). Krystyna Dąbrowska, dont l'analyse s'inspire de l'approche sartrienne, met en perspective les œuvres de Irzykowski et Gombrowicz et confronte ces deux grands prosateurs polonais du XX^e siècle (Dąbrowska, 1963)⁸¹. Quant à l'analyse de l'autoréférentialité proposée en 1958 et 1967 par le critique brillant et controversé, Artur Sandauer (1913-1989), elle a permis de rendre compte de la complexité de *La Chabraque* (Sandauer, 1971-1981 ; Siatkowska-Callebat, 2005, p. 316). Néologisme qu'il a forgé à cette fin, l'« autothématisme » [*autotematyzm*] deviendra un sujet de réflexion important dans l'histoire littéraire polonaise (Szary-Matywiecka, 1979).

Ouvrant la voie à une reconsidération de l'importance de *La Chabraque*, Sandauer entame donc dans un seul geste sa réinterprétation et la réflexion méthodologique nécessaire. Plusieurs chercheurs inspirés par la pensée poststructuraliste ont développé cette intuition dans les années 1970, une période cruciale dans la réception d'Irzykowski. C'est justement en 1976 que

78. Parmi les souvenirs, citons ceux de l'amie de longue date, Halina Maria Dąbrowska (Dąbrowska, 1947).

79. Pour plus de précisions, le lecteur pourra se reporter à l'analyse que Koniński a dédiée à la critique de Irzykowski (Koniński, 1966), ou à la monographie qu'Adam Fitas lui a consacrée (Fitas, 2003).

80. Voir notamment l'article que Ludwik Fryde consacre à l'« utopie de Irzykowski » ou l'analyse que Kazimierz Wyka fait de *La Chabraque* et de *La Vermoulure* (Fryde, 1966, p. 66 ; Wyka, 1987).

81. Cependant, l'interprétation la plus ample de la relation entre Irzykowski et Gombrowicz se trouve dans la thèse de K. Siatkowska-Callebat (Siatkowska-Callebat, 2005, p. 314-372, Chapitre 4 : « Witold Gombrowicz, ou la coïncidence »).

la publication des *Œuvres complètes* a été amorcée. S'y ajoutent le volume-souvenir (Winklowska, 1976) et nombreux travaux d'histoire littéraire, ceux de Bogdan Rogatko (1971, 1972a et b), Henryk Markiewicz (2011) ou encore Andrzej Werner (1965). Parue en 1972, la monographie de Wojciech Głowala fait le point sur cette première redécouverte d'Irzykowski : le chercheur y propose une première analyse de la notion de culture chez Irzykowski, issue de l'« éristique comme vision du monde », s'arrête sur le rôle de la langue dans la projection de réalité (la pensée comme « outil culturel ») et élabore des comparaisons entre la pensée d'Irzykowski et celles de Georg Simmel, Karl Jaspers et Benedetto Croce (Głowala, 1972, pp. 108-113, 64-67 et *passim*).

C'est de cette base qu'est partie la seconde vague d'interprétations de l'œuvre d'Irzykowski, liée aux méthodes poststructuralistes dans les années 1970-1980. Ewa Szary-Matywiecka a mené, par exemple, une étude pionnière sur l'autofiction dans la littérature polonaise, de *La Chabraque* aux romans de Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), au-delà donc de la frontière traditionnellement tracée entre les littératures d'avant et d'après la Grande Guerre (Szary-Matywiecka, 1979)⁸². À ces travaux succéda une vague de nouvelles recherches sur le modernisme polonais après 1989, parmi lesquelles, d'une part, un ensemble d'études ont voulu « postmoderniser » les œuvres de l'auteur d'*Acte et parole* (Pawłowska-Jądrzyk, 1995, 2001, 2002) tandis que, d'autre part, des tentatives moins « révolutionnaires » s'ancrent dans le tissu historique (Siatkowska-Callebat, 1997 ; 2005, p. 12 *sqq*). S'agissant des nouvelles interprétations, les travaux de Włodzimerz Bolecki (2003) et Ryszard Nycz (1997a) se distinguent plus particulièrement, leurs analyses révèlent aussi bien l'ampleur conceptuelle de *La Chabraque* – œuvre de métafiction et étude psychologique (Bolecki) – que la conception du langage d'Irzykowski (Nycz).

Une troisième grande vague d'interprétations de l'œuvre de l'auteur de *La Chabraque* a eu lieu, enfin, dans les années 2000, avec un nombre considérable de monographies de divers profils et positions méthodologiques (Jakóbczyk, 2005 ; Gołębowska, 2006 ; Franczak, 2006, 2007). En premier lieu, les questions de langue et d'autoréférentialité, apparues dès les années 1970, restent actuelles. On peut voir dans les monographies de Jerzy Franczak et Maria Gołębowska deux études modèles qui traitent de cette question. Décrivant ce qu'il désigne en termes de « recherche de la réalité » [*poszukiwanie realności*], le premier insiste sur l'aspect épistémologique du roman d'Irzykowski dans le contexte des œuvres de Gombrowicz, Schulz et

82. Notons qu'un extrait de l'ouvrage d'Ewa Szary-Matywiecka a été traduit par Kinga Siatkowska-Callebat et Patrick Rozborski (Irzykowski, 2013, p. 46-50).

de l'écrivain surréaliste polono-britannique Stefan Themerson (1910-1988). Selon l'auteur, l'originalité de *La Chabraque* réside dans « la soumission de l'éthique à l'épistémologique » : Irzykowski projette son œuvre de façon qu'elle devienne « un outil de cognition, véhiculant la recherche du réel⁸³ ». Maria Gołębowska, quant à elle, situe les conceptions d'Irzykowski dans le sillage de la philosophie vitaliste (*Lebensphilosophie*) et du néokantisme, (Gołębowska, 2006, p. 30).

Dans un deuxième temps, de nombreuses études se sont interrogées sur la place qu'occupait Irzykowski par rapport à ses aînés – Hebbel et Brzozowski, figures cruciales pour comprendre les choix littéraires et identitaires du critique⁸⁴ –, mais aussi par rapport à la génération suivante – sondant notamment ses liens avec Gombrowicz –, pour mieux saisir sa signification pour la prose polonaise du XX^e siècle⁸⁵. Enfin, d'autres chercheurs proposèrent récemment une lecture d'Irzykowski à travers le prisme de *gender studies* (Ritz, 2004, 2012) ou la notion de métafiction (De Bruyn, 2006, 2009a).

Or, malgré la publication entière du journal personnel d'Irzykowski en 2001, les années écoulées n'ont guère amélioré l'état de la recherche sur ce texte enfin disponible⁸⁶. Trois articles seulement lui ont été consacrés : Adam Wiedemann tenta de formuler une comparaison audacieuse entre une sorte d'« art conceptuel » littéraire chez l'auteur de *La Chabraque* et le mouvement artistique des années 1960 (Wiedemann, 1995). Ewa Kraskowska, quant à elle, focalise son étude sur des notes consacrées à la maladie de la première fille d'Irzykowski, Basia, morte à cinq ans (1916). Se référant aux études de genre, la chercheuse compare l'apparition des sujets relatifs à la maladie et la mort dans *La Chabraque* avec les notes « sur le vif » du père déprimé, afin de constater que, dans le deuil, l'unique roman de l'écrivain lui servit d'un appui paradoxal, « patriarcal et, *nomen omen*, Paternel ». Or « l'expérience elle-même est restée, puisqu'elle a dû rester, dans la sphère du Réel inexprimable⁸⁷ ». Enfin, dans son interprétation, Kinga Siatkowska-Callebat suit l'évolution du journal personnel et des différentes fonctions qu'il

83. « podporządkowanie estetyki epistemologii », « (...) narzędzie poznania », « wehikuł poszukiwań realności. » (Franczak, 2007, p. 70-71).

84. Sur la relation d'Irzykowski à Hebbel, voir Sadkowska (2007) et Jauksz (2015) ; sur ce qui peut le relier à Brzozowski, voir Królica (2000) et Panek (2006).

85. Ici, les recherches confrontant diverses perspectives sur le couple Hebbel-Brzozowski, et l'idée de critique littéraire propre à Irzykowski s'inscrivent dans le sillage des remarques de Michał Głowiński (1997).

86. Dans les monographies récentes, le journal personnel n'apparaît qu'à l'arrière-plan, secondaire face à d'autres questions, voir par exemple Jakóbczyk (2005, p. 24-36).

87. « ...patriarcalne i, *nomen omen*, Ojcowskie. Samo zaś doświadczenie pozostało jednak – bo musiało – w sferze niewyraźnego Realnego. » (Kraskowska, 2008, p. 136).

a dû remplir « ... en commençant par une prise de “notes de la vie”, comme des notes d’un cours – jusqu’à l’élaboration de l’image d’un Irzykowski qui choque, surprend et dérange » (Siatkowska-Callebat, 2008). Elle énumère trois formes d’écriture diaristique qu’Irzykowski expérimente : témoignage de diverses expériences de la vie du jeune étudiant ; aveu intime, atelier d’écriture ou exercice de mémoire à l’âge adulte, puis, enfin, la dernière phase de la « provocation à peine déguisée ».

De ces rares études consacrées au journal, l’on peut tirer trois thèses fondamentales : l’idée du rôle source du journal à la fois pour l’œuvre et pour les choix identitaires d’Irzykowski ; l’hypothèse du caractère rituel de l’écriture elle-même, qui, enfin, dévoile à différents endroits textuels le visage moins connu de l’écrivain. Ce sont ces pistes que j’explorerai dans les parties suivantes.

CONSERVER LE MARGINAL ? ÉTAT DE RECHERCHE SUR LADISLAV KLÍMA

Le nombre d’études consacrées à l’œuvre de Klíma n’est pas comparable à l’éventail des analyses dont a pu bénéficier l’auteur de *La Chabraque*. Malgré un certain intérêt apparu ces dernières années, la marginalisation des écrits de Klíma dans la réalité culturelle tchèque, constatée à propos des éditions, reste aussi en vigueur en ce qui concerne sa fortune critique.

Le rythme de la réception a été tout d’abord scandé par les anniversaires de sa mort en 1928, 1938, puis 1948. Après des années de silence complet, dû aux contraintes idéologiques, Klíma réapparaît dans les années 1960, qui ont connu une effervescence dans tous les domaines de la culture dans la République Tchécoslovaque. Or, contrairement à Irzykowski, après l’invasion soviétique de 1968 ses écrits deviennent certes un refuge de liberté, en particulier pour les créateurs de l’*underground*, mais disparaissent des circuits officiels du monde littéraire. Enfin, vers 1989, quelques études sortent, ses écrits commencent à être publiés, mais l’on a surtout affaire à des rééditions de publications *samizdat* ou d’avant-guerre⁸⁸. La découverte du *Grand Roman* et l’activité d’Erika Abrams ne changent guère la situation. Après le volume-souvenir de 1948, le premier ensemble d’études consacrées à Klíma ne paraîtra qu’en 2010. En outre, le journal personnel n’a bénéficié d’aucune étude indépendante. Ladislav Klíma, écrivain-philosophe, est-il un auteur essentiel dans le canon littéraire tchèque moderne, ou plutôt un « clown » garantissant le sérieux d’autres auteurs, et d’autres œuvres ?

88. Sur ce point, voir la bibliographie des éditions de Klíma, établie par Miroslav Kromiš : <http://lege.cz/klima.htm> (03.03.2016).

À la mort de Klíma, un nombre considérable de nécrologies lui ont été dédiées – fait d'autant plus remarquable qu'elles concernaient un écrivain-philosophe qui avait passé toute sa vie à la marge de la société. Notons notamment celles de Karel Čapek (1890-1938), écrivain national de la république masarykienne ou Pavel/Paul Eisner déjà mentionné, figure cruciale de médiateur entre les Tchèques et Allemands pragois (Čapek, 1928 ; Eisner, 1928a et b). Une deuxième vague de souvenirs surgit en 1938, à travers notamment la plume de Pavel Eisner, une fois encore (Eisner, 1938). C'est aussi à ce moment que Jaroslav Kabeš (1896-1964), sociologue et économiste, publia son premier texte consacré à Klíma. Son activité constitue le lien le plus important entre la réception de l'auteur de *Traité et diktats* avant et après la Seconde Guerre mondiale. Il publia notamment une courte brochure intitulée *Philosophie de la tchéquité de Ladislav Klíma* et un volume de souvenirs à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort, *Ladislav Klíma, poète-philosophe* (Kabeš, 1937-1938, 1945 ; Bodlák & Vapeník, 1948). Ce poète amateur, influencé par le grand symboliste tchèque Otokar Březina (1868-1929), essaya de formuler une sorte de philosophie nationale tchèque sur la base de la pensée klímaïenne (Pavlincová, 2010 ; Klíma *et alii*, 1940).

Or, après ces rares publications, un silence total régna sur la vie et l'œuvre de Klíma jusqu'aux années 1960. Le phénoménologue tchèque, Jan Patočka (1907-1977), lui consacra alors une importante analyse, fondée sur la thèse que l'apport crucial de Klíma résidait dans :

... l'effort de dépasser et désorganiser les modes de pensée courants de façon dialectique, de l'intérieur, à partir d'une évolution interne aux dimensions d'une thèse, invisible à première approche ; contre le désaveu des pensées, élever leur contremouvement, une révolution entre les lignes⁸⁹.

Ici, la nouveauté revient donc à l'« abolition logique de la logique et du primat de l'objet » [*logické zrušení logiky a primátu objektu*]⁹⁰. À la même époque, Josef Zumr inscrivit l'œuvre Klíma dans l'atmosphère des années 1960. Comparant ses œuvres à celles des existentialistes français (Sartre, Camus), il proposa de voir dans le philosophe à la fois un auteur à scandale et un individu sensible aux maux du monde moderne, rejeté par la société contemporaine (Zumr, 1967a et b, 1989, 2010). Ainsi, ces deux analyses

89. « ...snaha dialekticky, uvnitř, ze zprvu nenápadného vnitřního obratu ve smyslu tezí, překonat a rozvrátit běžné způsoby myšlení a argumentace, proti popření myšlenek postavit jejich mezirádkový převrat, jejich protipohyb. » (Patočka, 2006, p. 156-159).

90. À cette interprétation de Patočka, s'est ajoutée une courte polémique avec Karel Bodlák qui mit l'accent sur le mariage fructueux de la philosophie et la littérature chez Klíma (Bodlák, 1967).

pionnières mettent toutes deux l'accent sur le caractère systémique de la pensée klímaïenne – et ses lacunes (Nový & Gabriel, 1994, p. 47-52)⁹¹.

Un autre chapitre de l'histoire de la réception de Klíma s'est ouvert cependant aux alentours de l'invasion soviétique de 1968. Dans l'*underground* tchèque, son œuvre a reçu un accueil plus que favorable et, par ailleurs, bien analysé ces dernières années (Machovec, 2010 ; Hagen, 2008 ; Brown, 2006). Martin Machovec distingue en particulier quatre niveaux de réception : activité éditoriale en *samizdat* et travaux analytiques ou bibliographiques ; utilisation directe de textes de Klíma dans l'activité artistique de l'*underground* ; influence de son œuvre sur la création littéraire de ses auteurs ; et résonance du destin de l'auteur lui-même (Němec 1965 ; Neubauer, 1981). Cette présence de Klíma s'étend donc des fameuses performances du groupe *Plastic People of the Universe* (la première en 1973) à l'édition des *Œuvres* en *samizdat* dans les années 1980. En outre, les chercheurs ayant travaillé sur ce sujet insistent sur les influences possibles de Klíma sur l'un des auteurs phares de la littérature tchèque de l'époque, le poète Egon Bondy (1930-2007)⁹². Il est donc vraisemblable que les débuts de la carrière de Klíma dans les cercles alternatifs de la culture soient à chercher autour de Bondy et la maison d'édition clandestine *Půlnoc* [Minuit]. Sans cette protohistoire, « l'année Klíma 1978 », annoncée par Ivan Martin Jirous-Magor (1944-2011), *spiritus agens* de *Plastic People of the Universe*, n'aurait pas été possible.

1989 ne voit guère le nombre de recherches sur le philosophe-poète augmenter, et ceci malgré la publication de ses textes inédits. Jindřich Chalupecký (1910-1990) – essayiste, critique et traducteur important dans le milieu culturel tchèque – est l'auteur du volume *Les Expressionnistes*, paru en 1992. Consacré à quatre auteurs « mal vus » dans le paysage littéraire tchèque – Jakob Deml (1878-1961), Richard Weiner (1884-1937), Jaroslav Hašek (1883-1923) et Ladislav Klíma – il remplace partiellement les lacunes critiques. Caractérisant l'auteur du *Grand Roman* comme une sorte de surhomme nietzschéen, Chalupecký trouve la cohérence de son attitude dans le fait d'écrire ses proses en tant qu'« exploration expérimentale de la conscience » [*pokusný průzkum vědomí*]. Par ailleurs, il est l'un des premiers

91. Depuis, les partisans de cette approche sont des auteurs de quelques mémoires de maîtrise consacrés à l'œuvre de Klíma, notamment aux facultés philosophiques ou théologiques, ainsi que les auteurs de l'histoire de la philosophie tchèque du XX^e siècle (Engst, 1950 ; Havelka, 1968 ; Macháčková, 2005 ; Kopriva, 2010 ; Kovář, 2010 ; Tichá, 2011 ; Petrakovičová, 2012).

92. Sur Klíma et l'*underground* pendant les années de la normalisation tchécoslovaque, voir en particulier Gareth Brown (2006).

à remarquer dans ces écrits l'influence de la pensée orientale et apparenter la position fondamentale de l'individu dans la pensée de Klíma à la différenciation entre le *Māyā* du monde phénoménal et le sujet autonome. Ainsi, l'essayiste tchèque arrive à une conclusion opposée à celles de Patočka et Zumr :

Rien n'était plus étranger au caractère de la pensée de Klíma que le système philosophique. [...] La philosophie restait pour lui proche de la poésie ; c'était une sorte de poésie discursive, qui, en tant qu'œuvre artistique, résidait dans une tentative de comprendre et d'articuler la totalité de la connaissance pressentie⁹³.

Chalupecký suggère enfin une autre parenté de cette pensée asystémique : le nihilisme gnostique. Dans sa thèse, Kamila Woźniak (2011) tire ce fil en rapprochant Klíma de l'écrivain polono-allemand Stanisław Przybyszewski (1868-1927). Enfin, l'unique volume collectif d'études consacré à Klíma (2010) dévoile la somme de nouvelles recherches biobibliographiques sur les relations de Klíma avec le sociologue Emanuel Chalupný ou le philosophe Karel Vorovka (Zumr, 2010 ; Pavlincová, 2010 ; Soldán, 2010), ainsi que de nouvelles interprétations de certaines œuvres (Novotný, 2010), du rôle du traumatisme familial (Woźniak, 2010), ou du grotesque et de l'humour (Švecová, 2010).

Dans leur ensemble, les études récentes sur l'œuvre de Klíma se distinguent par l'apparition progressive de nouvelles méthodes d'analyse. Hélas, le défaut commun à quasiment tous ces travaux demeure l'absence presque systématique de référence à l'édition des *Œuvres complètes*. Aussi les études à caractère restreint dominant-elles. On ignore la totalité de l'œuvre de l'écrivain, pourtant disponible dans sa quasi-intégralité grâce aux récentes publications. Le journal est négligé, de même que la correspondance, sans parler du *Grand Roman* (parus respectivement en 2005 et 2006 et 1996). En revanche, c'est la légende de Klíma qui hante encore et toujours la vie culturelle tchèque. Forcée par l'auteur lui-même, elle est issue de « l'intégrité de la vie et de l'œuvre, du mépris de grandeurs traditionnelles dans le monde culturel, de son refus de tout ce qui est régnant, établi, "normal", de son "outsiderisme" conscient, voire délibéré⁹⁴ ». Mais si le mythe a abouti à des textes d'importance considérable de la plume de Bondy ou Jirous, il se réduit aujourd'hui le plus souvent à des mots volants, volés, qu'on applique à divers contextes, comme par exemple chez Uhde (2003).

93. « Nic nebylo povaze Klímovy mysli vzdálenější než filosofický systém [...]. Filosofie zůstávala pro Klímu blízká poezii ; byla to jakási diskursivní poezie, která jako umělecké dílo byla od počátku pokusem pochopit tušený celek poznání a artikulovat jej. » (Chalupecký, 1992a, p. 147, 151). Voir aussi Dubský (1991).

94. « ... integrita Klímova života a díla, jeho neúcta k tradičním kulturním veličinám, jeho vzdor vůči všemu panujícimu, etablovanému, "normálnímu", jeho vědomé, ba záměrné outsiderství » (Machovec, 2010, p. 10).

LA VIE DU DOCTEUR BRENNER, PAR GÉZA CSÁTH

... dr. Brenner Józsefet – Csáth Gézát – a szabadkai
kórház elmeosztályán látjuk, hegedűvel a kezében, amint
Goldmark Ariáját játssza.

... le docteur József Brenner – Géza Csáth – nous le
voyons dans la section psychiatrique de l'hôpital de
Szabadka, violon en main, jouant l'*Aria* de Goldmark.

Rakai (2000, p. 275).

La fortune critique de Géza Csáth reste soumise aux mêmes difficultés que celle des deux auteurs précédents. D'une part, le nombre et l'étendue des études traitant de l'écrivain hongrois offrent un état de la recherche comparable à celui sur Irzykowski, le dépassant même à certains égards. De l'autre, tout comme les études consacrées à Klíma, nombreux sont les textes assujettis à sa légende.

En effet, distinguer entre vérité et autostylisation est d'autant moins évident que ses journaux ne sont parus que très récemment. S'y ajoute la dimension mythique qui entoure Csáth dès sa mort. L'écrivain Frigyes Karinthy (1887-1938) a eu beau avertir dès sa nécrologie que « cette tragédie n'est pas la clé de son œuvre littéraire, et son travail n'est pas la clé de sa tragédie⁹⁵ », elle reste depuis une ombre indissociable de sa vie. Les chercheurs y ont apporté plusieurs explications, au gré des publications littéraires ou musicales. Par ailleurs, la parution successive de ses textes marque le rythme de la réception⁹⁶. La légende de l'écrivain-médecin a même engendré un pèlerinage sur les étapes silencieuses que sont la route où il mit fin à ses jours et le cimetière où il repose (Czékus, 2012). C'est déjà dans les nécrologies que sa vie est comparée au « roman hongrois », « romantique et désuet⁹⁷ », et c'est ce croisement de l'imaginaire, du *fictif* – et du *réel* qui va perdurer dans la réception.

Les premières analyses apparaissent dans les années 1930 : aux souvenirs de l'écrivain-critique László Németh (1901-1975) et du publiciste Endre Illés (1902-1986) succède la thèse de doctorat de László Bóka (Bóka, 1937). Si les deux premiers décrivent l'œuvre-vie, Bóka tente de décortiquer les écrits de Csáth, le classifiant parmi les épigones du naturalisme. Quant à Illés, il décrit un « écrivain de la matière et des sens, du corps, des métaux, du

95. « ... ez a tragédia nem kulcsa az ő írói munkásságának, és ez a munkásságának se kulcsa az ő tragédiájának » (Karinthy, 1919, in Szajbély, 2004, p. 312-313).

96. Sur la réception de Csáth, voir Z. Varga (2014), Bedanics (2010).

97. « ... az élete magyar régény volt, romantikus és szeretlen. » (Karinthy, 1919, in Szajbély, 2004, p. 312, 315).

sol, de la douleur, du plaisir – de tout ce qu'on peut goûter, voir, toucher⁹⁸ ». Deux sensibilités s'opposent, deux approches qui vont se croiser de nombreuses fois dans les études à venir.

Suit un long silence des années de la guerre, puis des débuts du communisme. C'est dans les années 1960 que commence le retour à l'œuvre de Csáth, contemporain de la sortie de l'ombre des écrits d'Irzykowski et Klíma. Le rôle de Zoltán Dér a été déjà commenté, mais c'est justement grâce à ses travaux qu'un nombre de plus en plus important de chercheurs se sont penchés sur les écrits du docteur Brenner (Dér, 1969, 1980, 1987). À la faveur d'un processus que Mihály Szajbély qualifie de « véritable renaissance », paraît tout d'abord un choix de nouvelles sous la rédaction d'Endre Illés (1964), suivi de critiques musicales (1971) (Szajbély, 1989, p. 8 ; Csáth, 1964, 1971). Dér publie en 1977 le *Curriculum vitae* du jeune Csáth, un fait plus qu'emblématique, comme une seconde présentation de l'auteur au public hongrois. Un large choix d'écrits vient compléter ces publications, ainsi que le tome consacré à Csáth et à son cousin germain, Kosztolányi (Csáth, 1977 ; Dér, 1980). Une sorte de culte commence alors. Héroïsme de celui qui sut précipiter sa propre chute en sentant la crise venir, non-conformisme et authenticité perverse de ses héros, en seraient les raisons principales dans le contexte de l'époque (Z. Varga, 2014, p. 46-54). Le point d'arrivée de cette étape est l'étude d'Imre Bori : une tentative d'embrasser la totalité de la création de Csáth, saisir la vérité de l'artiste (*művész*) (Bori, 1979).

Cependant, Bori ne tenait pas compte de l'étude psychiatrique du docteur Brenner, parue en 1978. Les chercheurs de l'époque s'intéressaient plus spécifiquement à la dimension soit scientifique (Buda, 1978), soit littéraire de l'ouvrage du docteur Brenner (Mészöly, 1980), avant que n'arrive un deuxième grand tournant amorcé à l'occasion du centenaire de la naissance de Csáth, puis avec la parution en 1988-1989 du journal de morphinomanie. Désormais, « on peut difficilement trouver le moindre texte sur Csáth où les lignes tirées de ce journal ne jouent pas de rôle⁹⁹ ». À la fois œuvre scandaleuse, poignant témoignage du combat contre la morphine et confession d'un érotomane, ce texte légendaire n'a fait qu'augmenter l'aura mystérieuse de son auteur. De nombreuses revues lui consacrent alors des numéros spéciaux, renforçant le culte¹⁰⁰. Parmi les nouvelles propositions

98. « Az anyag és az érzékek írója volt, a testé, a fémeké, a földé, a fájdalomé, a gyönyöré – mindené, ami ízkelhető, látható, tapintható. » (Illés, 1936, in Szajbély, 2004, p. 328).

99. « ettől kezdve pedig alig találunk Csáthról szóló írást, ahol ne szerepelnének e naplóból vett sorok. » (Z. Varga, 2009, p. 64).

100. Notamment : *Híd* (1987, n° 6) ; *Üzenet* (1977, n° 2-3 ; 1987, n° 1 ; 1997, n° 3-4) ; *Literatura* (1987, n° 4).

de lecture synthétiques, Gábor Vajda propose de voir l'auteur du *Petit Józsi* comme un néoromantique, auteur d'une « ontologie onirique » [*álomontológia*] (Vajda, 1987a) qui ne serait pas sans rappeler Jean-Paul (Richter, 1763-1825). Beáta Thomka, quant à elle, propose de comprendre l'œuvre de Csáth à partir du rôle de la langue, décrit son caractère cristallin et expose ce qu'elle appelle la « grammaire de la damnation » :

Les phrases de Csáth sont d'une *proportionnalité indifférente*, d'un caractère cristallin d'information linguistique et poétique. Dans ces lignes de signification existentielle, nous lisons la direction intellectuelle du récit des retours, la *grammaire du retardement*, la retenue de la folie. [...] L'esthétique et le cauchemardesque de « *Matricide* » ne proviennent ni des actes des frères Witman, ni de l'irrationalité du geste, mais de l'idée formelle du récit. Concentration, narration linéaire, objectivité, étrangeté du narrateur, précision – la simplicité de la composition se résume à ces notions¹⁰¹.

Créant par son style l'équivalent de la problématique analysée, Thomka voit dans la forme de cette prose un mécanisme sans pitié, emportant en fin de compte jusqu'à son créateur.

Ainsi, après celui de l'artiste, un nouveau paradigme de lecture commence à s'esquisser, celui de la polyvalence. C'est dans son cadre que, dans la première monographie consacrée à Csáth (1989), Mihály Szajbély interprète ses œuvres en employant une grille typologique correspondant aux différentes étapes de sa vie : juvéniles, proches de la critique musicale, ou de la psychanalyse, qu'il désigne par le terme des « nouvelles analytiques » (Szajbély, 1989, p. 18-22, 119-129 et *passim*). En même temps, l'œuvre de Csáth éveille la fascination dans la prose contemporaine de langue hongroise, dont témoignent les textes de Miklós Szentkuthy (1985), Péter Esterházy (1988) ou Ottó Tolnai (1992).

Suite à ces changements, une triple ouverture dans la réception de Csáth peut être observée depuis 1990. Parmi les ouvrages les plus importants, il faut citer les volumes d'études sous la direction d'Erzsébet Csányi et Gábor Bedanics, celui d'Éva Hózsa, et le numéro spécial de la revue *Napút* (Csányi, 2009 ; Hózsa 2009a ; Bedanics, 2010)¹⁰². Grâce à ces

101. « Csáth mondatainak *részvétlen arányosságából*, a közlés nyelvi-poétikai kristályosságából. Abból az egzisztenciális jelentésvonatkozásból, amelyet az elbeszélés intellektuális irányítottságából s az indulatok, az örület visszafogásából, az *elodázás nyelvtanából* kiolvasunk. (...) Az *Anyagyilkosság* esztétikuma és lídércessége nem a Witman fiúk cselekedetéből, nem a gesztus irracionális musábol következik, hanem az elbeszélés formaeszméjéből. Összpontosítás, vonalszerű történetmondás, tárgyszerűség, elbeszélői kívülállás, pontosság, a fogalmazás tömörített egyszerűsége. » (Thomka, 1987b ; repris dans Szajbély, 2004, p. 155). Voir aussi Thomka (1987a).

102. Sur ce point, voir également la revue *Napút* (n° 6, 2009, disponible en ligne : http://www.napkut.hu/naput_2009/2009_06/tartalom.html [03.03.2016]).

travaux, de nouveaux faits et interprétations biographiques ont été possibles, et le culte de Csáth a été même soumis à l'analyse (Keresztúrszky, 1997). Cependant, la dimension existentielle joue un rôle de plus en plus important dans les études consacrées à Csáth. À titre d'exemple, József Fekete considère que :

La vie de József Brenner est une sorte de performance spécifique, une œuvre d'art vivante qui s'est formée dans l'esprit du public ; nous savons bien qu'il y a son œuvre narrative, son *opus* de critique et d'essayiste, ses publications médicales, mais nous pensons en même temps que sa vie elle-même est aussi une œuvre, et nous croyons savoir que, malgré toute sa confusion, c'est justement sa vie qui est l'œuvre la plus parfaite, la plus dramatique et la plus cathartique¹⁰³.

Exemplaire pour les nouvelles propositions de lecture de l'œuvre de Csáth dans son ensemble, cette thèse incite à admettre la prémisse d'une unité indissoluble de l'œuvre-vie dans le cas de Csáth comme une étape indispensable pour tenter de retrouver la cohérence de son parcours.

Une autre manière de capter la cohérence de la vie de Csáth-Brenner serait, selon Orsolya Rakai, d'observer le rôle crucial de l'expérience musicale et, plus généralement, du paradigme des sciences naturelles dès le début de l'œuvre de Brenner, fondement de ce qu'elle appelle une « esthétique psychiatrique » [*pszichiátrai esztétika*] (Rakai, 2000, p. 270). Poursuivant les remarques de Rakai, Attila Sebestyén analyse à son tour le journal de Csáth dans le contexte de ses essais à l'aide de la notion de psychosomatisme (Sebestyén, 2007, 2009). Si l'expérience esthétique est l'apogée de l'expérience vitale, les écrits de l'écrivain-médecin révèlent leur cohérence fondamentale dans l'unité du corporel et du spirituel. Son incarnation par excellence reste le mouvement musical, au sens propre et métaphorique – composition et musique de vie :

Ainsi, les arts, l'esthétique, dans la conception de Csáth, se transforment en une sorte d'espace de régénérescence-récréation, où s'ouvre la possibilité d'élaborer l'harmonie, et cela, grâce aux expériences de la beauté élémentaire délestée (disons récupérée) qui contrebalancent les épreuves pour acquérir l'expérience primaire¹⁰⁴.

103. « ... Brenner József élete sajátos performance-ként, élő műalkotásként képződött meg a köztudatban, tehát tudjuk, hogy van elbeszélő műve, van kritikusi, esszéirői opusa, van orvosi publikációja, ugyanakkor úgy hisszük, maga az élete is egy műalkotás, és sejtteni véljük, hogy összes konfúziója ellenére éppen az élete a legtökéletesebb, a legdramatikusabb és legkatartikusabb műve. » (Fekete, 2009, p. 176). Pour une version étendue de l'étude, voir Fekete (2006).

104. « Így a művészetek, az esztétikum Csáth felfogásában valamiféle regeneráció-rekreáció terepévé válnak, ahol lehetőség teremődik a harmónia kialakítására, mégpedig az elsődleges tapasztalatszerzés megpróbáltatásait ellensúlyozó (mintegy kipihentető) elemi gyönyörűség tehermentesített élményei révén. » (Sebestyén, 2007, p. 164).

Or, la musique n'est pas le seul médium par lequel Csáth tente de rendre compte de l'unité de l'existence : « l'activité littéraire, l'(auto-)analyse psychologique et l'abus de drogues deviennent des stratégies d'autoguérisson et de sublimation pour le créateur qu'il est¹⁰⁵ ». Le chercheur esquisse ensuite une « anthropologie des drogues comme médium » : c'est sur leur modèle que fonctionnent « dans la pensée de Géza Csáth toutes les branches de l'art¹⁰⁶ ».

Quant au journal personnel de Csáth, de nombreux textes à son sujet sont parus dans les deux dernières décennies : essais, comptes rendus analytiques, ou études inspirées par les nouvelles approches méthodologiques. La légende de Csáth se répand de France en Bulgarie, et d'Italie jusqu'en Espagne¹⁰⁷.

Admirateur des manuscrits, Ottó Tolnai a été le premier à formuler l'hypothèse du rôle décisif du journal personnel pour toute l'œuvre de Brenner. Témoin de l'unité de la vie et de l'œuvre : « ... le journal serait peut-être cet arrière-plan, ce canevas, sur lequel nous apercevons le mieux cette unité¹⁰⁸ ». László F. Földenyi le qualifie d'« histoire d'une souffrance » [*egy szenvedés története*], une « impasse de l'âme » [*a lélek zsákutcája*] témoignant de toutes les angoisses de son auteur (Földenyi, 1991, p. 203). Dans son cas, même le phantasme du suicide se transforme en une recherche obstinée d'*optimum* utopique, désir le plus ardent de vivre. Dans le cas de Csáth, tel « un scarabée prisonnier d'un bocal, se jetant encore et toujours

105. « ... alkotómunkája összefüggésébe ágyazza be a szépirodalmi tevékenységet, a pszichológiai (ön)elemzést és a drogabúzust mint öngyógyító- szublimáló aktusokat. » (Sebestyén, 2009, p. 98).

106. « drogmédium-antropológia », « Csáth Gézánál gondolkodásában az összes művészeti ág narkotikumként működik. » (Sebestyén, 2009, p. 99).

107. Pour les nombreuses traductions de Csáth en Europe, citons : Csáth, Géza, *Oppio e altre storie*, trad. ita. de Marinella D'Alessandro, Rome, e/o, 1985 (1999) ; Csáth, Géza, *Tagebuch, 1912-1913*, trad. all. de Hans Skirecki, Berlin, Brinkmann & Bose, 1990 ; Čat, Geza, *Opijum*, trad. serbe de Sava Babić, Belgrade, Tvoracka radioncija BAB, 1991 ; Csáth, Géza, *Erzählungen*, trad. all. de Hans Skirecki, Berlin, Brinkmann & Bose, 1999 ; Csáth, Géza, *Matkovražda*, trad. slovaque de Karol Wlachovský, Bratislava, Kalligram, 2000 ; Csáth, Géza, *Opium: selected stories*, trad. angl. de Judit Sollosy, Budapest, Corvina, 2002 ; Csáth, Géza, *The Diary of Geza Csath*, trad. angl. de Peter Reich, Budapest, Angelusz & Gold, 2002 ; Čat, Geza, *Opium: izbrani razkazi, dnevnik 1912-1913*, trad. bulgare de Martin Hristov, Mina Coneva, Zdravko Čubriev, Sofia, Ergo, 2005 ; Čat, Geza, *Dnevnik, 1912-1913*, trad. macédoine d'Anamarija Cinege-Panzova, Skopje, ILLI-ILLI, 2007 ; Csáth, Géza, *El Diario de Géza Csáth*, trad. esp. d'Éva Cserháti et Antonio Manuel Fuentes Gavino, Valence, El Nadir, 2009 ; voir aussi le numéro spécial de la revue polonaise *Literatura na Świecie* consacré à l'œuvre de Csáth, dont une partie des écrits ont été traduits en polonais par Mateusz Chmurski, Anna Górecka, Wojciech Obiała, Maciej Sagata, Miłosz Waligórski, Krzysztof Wołoskiuk (Csáth, 2015).

108. « Tán naplója lenne az a háttér, kanvász, amelyen/amelyben ez az egység legjobban megmutakozna nekünk. » (Tolnai, 1987 ; repris dans Szajbély, 2004, p. 189).

contre les murs de verre qui l'enserrent¹⁰⁹ », l'écriture remplit une fonction de substitution. Mihály Szajbély souligne à son tour la foi positiviste première chez le docteur Brenner dans les sciences dites « dures ». Il rappelle que Freud acquit pour lui une importance égale à celle de Copernic ou de Darwin, et qu'il souhaite léguer son cerveau à son confrère, le médecin Gyula Schuster, pour qu'il effectuât une étude histologique. Le journal personnel ne se prêterait-il pas lui aussi à semblable étude ? Comme le formule Thierry Loisel : « si l'enfer de la morphine et les cruautés du libertinage sont une entreprise de l'oubli, *l'écriture est un ne-pas-oublier*. [...] Ne-pas-oublier devient ne-pas-m'oublier. Écrire devient désir d'un lecteur. » (Loisel, *in* Csáth, 2009, p. 26-28).

En outre, dans les années 2000, Zoltán Németh soumet l'œuvre de Csáth au prisme féministe pour déconstruire l'image très suggestive de l'auteur souffrant, alors que c'est lui-même qui inflige des souffrances aux autres (Németh, 2001). Remarquant l'extrême masculinité de son discours, le chercheur rappelle des exemples de dégradation verbale de la femme et constate, malgré les sempiternelles listes des amantes qui émaillent les pages du journal, l'inexistence de la femme dans cette écriture.

Enfin, dans son ouvrage consacré à l'autobiographisme dans la prose hongroise du XX^e siècle, Zoltán Z. Varga prend en considération un fait souvent omis, à savoir la distinction entre les discours autobiographiques du journal personnel et des mémoires, pour rappeler que le premier est consacré « aux deux grands "secrets", la vie sexuelle et le morphinisme », tandis que le second présente « une histoire officielle de sa vie, quelque peu maquillée » (Z. Varga, 2011). Supposer l'intervention d'une autocensure entre les deux est donc pertinent : « Csáth s'y représente lui-même par un discours à deux directions : l'un est celui de l'auto-acquittement, des excuses, l'autre, celui de la haine de soi¹¹⁰ » (*ibid.*, p. 7).

En définitive, les interprétations du journal personnel de Csáth se heurtent aux mêmes difficultés que dans les cas précédents. À l'apparition de nouveaux textes impliquant une recherche constante de nouveaux modèles théoriques de lecture, s'ajoute l'ombre du culte de Brenner-Csáth, une certaine « canonisation » de cet auteur (Bedanics, 2010).

109. « Ennek az irreális útnak a dokumentuma Csáth naplója; a kapálódzása, amellyel, mint egy befőttes üveggel lefedett bogár, újra meg újra nekirohan az őt körülzáró üvegfalaknak. » (Földenyi, 1991, p. 206).

110. « a két nagy „titok“, a nemi élet és a morfinizmus », « némiképp kozmetikázott, hivatalos élettörténet » ; « Az öncenzúrázásnak azonban tulajdonképpen két szintje van Csáth önéletrajzi írásiban. [...] Csáth itt kétféle diskurzusban jeleníti meg önmagát: az egyik az önfelmentés, a mentegetőzés, a másik az öngyűlölet. » (Z. Varga, 2014, p. 58-59).

QUESTIONS RESTANTES ?

Après avoir mesuré l'ampleur des études consacrées aux œuvres des trois écrivains dans la seconde moitié du siècle dernier, on peut voir dans cette abondance une réponse aux besoins des lecteurs. Dans le cas d'Irzykowski, par exemple, réfléchir sur son roman « métafictif », développer sur sa tradition dans la prose polonaise, n'est-ce pas mettre en valeur l'avant-garde polonaise face au fantasme de la dominance culturelle de l'Ouest ? Les travaux en question n'ont pas été écrits à cette fin, mais cette intention se fait sentir. Quant à Klíma, étonnants sont et le culte, et le silence qui l'entourent, serait-il possible que l'un conditionne l'autre ? Le cas de Csáth pourrait, enfin, en être une preuve à rebours : malgré la présence de brillantes études, réunir les deux lignes de son existence en une seule formule ne sera peut-être jamais possible.

En outre, l'existence des trois auteurs s'avère marginale à divers égards envers les conditions du champ de l'art moderne : du sentiment d'exclusion interne (bégaiement, fascination pour la culture allemande) chez Irzykowski, à travers l'exclusion littéraire (pauvreté, alcoolisme) dans le cas de Klíma, nous arrivons à Csáth, auteur à succès et critique connu, dont la vie se brise à son apogée à cause du morphinisme. Or les éditions de leurs œuvres révèlent diverses autres formes de *marginalisation* posthume. Inadvertance ou choix explicite, difficultés liées au plurilinguisme ou au croisement du discours verbal avec l'image – les raisons peuvent en être multiples. En effet, opter pour une langue au détriment de l'autre, pour le texte au détriment de l'image – revient toujours à exclure une dimension fondamentale.

Néanmoins, ce sont les manuscrits des journaux qui révèlent tous les aspects d'une existence qui nous soient accessibles. Décrire la pratique d'écriture des trois auteurs, le « rythme de la vie » qu'elle véhicule, apporte donc l'unique possibilité d'esquisser la relation entre l'existential et le fictionnel. Dans cet exercice, il est nécessaire cependant de prêter une attention particulière à diverses formes de mystification d'auteur. C'est l'interprétation des journaux personnels comme brouillons d'une vie qui permet de distinguer le mieux, me semble-t-il, le potentiel du réalisé, l'(a)symétrie entre les lignes du désir et l'accomplissement, bref, l'importance des *faits (auto)biographiques*.

En définitive, les trajectoires de la réception d'Irzykowski, Klíma et Csáth se soumettent aux grands récits de la modernité. Canonisation et exclusion, légende et culte, régional et national, caractère subversif et libre expression, modernité et marginalité se croisent, à des degrés certes divers, dans les trois cas analysés.



II

Rythme(s) des journaux personnels



INTRODUCTION

Já = sebelibání

... moi = baiser de soi à soi

Klíma [1919] < 47 > (2000, p. 134 ; 2005a, p. 119).

Au début de son journal personnel, Karol Irzykowski adresse un long monologue à son texte :

Ale ja ci to wynagrodzę. Ty jesteś moją wyspą, pływającą wyspą, lub jeśli chcesz, to moją pajęczyną, ale pajęczyną w tak ciemnym kącie, że nikt, że żadna złota mucha nie pomyśli o niej. Pajęczyna moja nie jest dla much, ale dla mnie samego, abym na niej bujał między niebem a ziemią.

Mais, [cher journal], je vais te récompenser pour cela. Tu es mon île, une île flottante ou, si tu préfères, ma toile d'araignée, mais placée dans un coin si sombre que personne n'y songera, même pas une mouche dorée. Ma toile n'est pas pour les mouches, mais pour moi seul, pour que je puisse planer sur elle entre le ciel et la terre.

A teraz cię pocałuję. E nie! to głupota. Pomysł starczy za czyn. Ale nikt się nie patrzy!

Viens, que je t'embrasse ! Ou non, ce serait faire une bêtise ! L'idée revient à l'acte. Mais personne ne le voit !

Irzykowski, 13.06.1892 (2001/1, p. 358)¹.

Idem (2013, p. 90).

« Île », « toile d'araignée », ou encore amant anonyme ? Ce soliloque d'Irzykowski est bien plus qu'un aveu naïf : il s'agit d'un retour à ses propres dits conservés sur les pages du journal. Ainsi, les apostrophes au « cher journal » s'adressent à son auteur. « Planer » entre ses propres incarnations identitaires sur papier, « embrasser » son journal personnel – revient à se donner, comme le dit Klíma, un « baiser de soi à soi » :

Všechny idee, odervané od Já, jsou údy odtržené od živoucího těla, abstrakta, stínové pavučiny, - au fond více méně vždy nedovolené licence

Séparées du Moi, toutes les idées sont des membres arrachés au corps vivant, des *abstracta*, des toiles d'araignée ombresques, - des licences au fond* toujours plus ou moins illicites

Klíma [1919] <48 > (2000, p. 135).

Idem (2005a, p. 120).

1. La deuxième phrase est tirée de la traduction de Kinga Siatkowska-Callebat (Siatkowska-Callebat, 2008, p. 145 ; *idem*, chap. 1, p. 134, n° 182).

La métaphore de la toile d'araignée évoque bien cet aspect majeur de l'écriture du journal personnel qu'est l'errance entre ses propres dits : une déambulation consolatrice, certes, mais non dépourvue de pièges. En effet, les entrées du journal deviendraient ainsi une histoire d'amour très particulière : une forme de récit diaristique. L'auteur et le journal personnel lui-même en seraient ses deux héros, l'identité textuelle de l'écrivain se développant dans la durée face à celle figée dans son dépositaire testimonial. Est-ce le même auteur qui parle à son texte ou faudrait-il y voir plutôt plusieurs voix narratives à différents moments de sa vie ?

À la différence de leurs auteurs, les journaux personnels ne se transforment (presque) pas dans cet échange, de sorte que les monologues qu'ils s'adressent à eux-mêmes peuvent s'avérer une chronique de « baisers de soi à soi ». Le but du présent chapitre sera justement de confronter les vies des trois écrivains avec ces témoignages, déposés dans les journaux personnels. Il sera donc question du rythme de l'écriture diaristique – interne et externe, textuel et biographique. Du diapason entre le temps vécu et le temps écrit. L'analyse se concentrera sur les variantes de la définition initiale du rôle de cette écriture, une sorte de pacte que les trois auteurs concluent avec leurs écrits ; par la suite, l'évolution du journal personnel sera étudiée à l'aide de diagrammes². Pour conclure, je porterai l'interrogation sur l'impossible (?) fin du journal personnel.

2. Ces diagrammes confrontent le nombre de pages rédigées aux événements personnels et à la création littéraire des trois écrivains, cf *infra*.

UN PACTE AVEC L'ÉCRITURE

Que signifie le tampon : « Brenner József / Élève » [*Brenner József / Tanuló*] apposé sur la couverture du premier cahier de son journal personnel, le 7 avril 1897³ ? Outre un jeu puéril avec l'instrument de la vie adulte, on pourrait y voir une tentative de marquer le cahier comme un document propre à son auteur. Ce tampon reste l'emblème des fragments du journal personnel qui constituent comme une sorte de *pacte diaristique* : une réflexion métadiscursive qui met en scène l'instant même de l'écriture par un ensemble d'autodéfinitions du sujet se percevant lui-même en tant que diariste.

Dans sa définition du pacte autobiographique, Philippe Lejeune insiste sur l'identification de l'auteur et du narrateur par « l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » (Lejeune, 1975, p. 26). Or, le journal personnel non destiné initialement à la publication ne possède qu'un seul narrateur et qu'un seul lecteur en la personne de son auteur. Qu'il permette aux autres de lire son texte, voire d'écrire dans son cadre, ne change en rien l'appartenance primaire de son cahier, car l'aspect crucial réside ici dans la relation de l'auteur avec son texte en tant que texte et objet matériel. Dans ce cadre, l'auteur et le narrateur peuvent donc se distancier (temporellement) ou multiplier leur présence (dans le cas d'autoportraits par exemple). Ainsi, à la différence du pacte autobiographique, l'alliance des trois « je » textuels (auteur, narrateur, personnage) s'y réduit à l'apparition fragmentaire du « je » écrivant qui s'identifie à l'auteur à travers la réflexion métadiscursive. À titre d'exemple :

3. PIM 2007/52/1, 1.I, f^{os} 7, 36, Csáth 2005a, p. 160. Le tampon n'a pas été reproduit dans la nouvelle édition complète du journal de Csáth (2013, p. 5).

1897 ápr 30 Péntek Ma reggel gyönyörű idő volt. Reggel az iskolába elmentem 11 óráig ott maradtam. Délután magyarból feleltem. Most már itt ülök az asztalnál vacsora után az Apuka kottát ír és pipázik. Az Anyika Etelkával képeket néz és Dezsó olvas. Tervezgetjük holnap hajnalba kimenni a parkba. Este 9 óra körül lefeküdtem [.]

Vendredi 30 Avril 1897 Ce matin le temps était splendide. Le matin je suis allé à l'école et j'y suis resté jusqu'à 11 heures. Dans l'après-midi j'ai été interrogé en hongrois. À présent je suis assis ici à la table après le dîner, mon père compose et fume sa pipe. Maman regarde les images avec Etelka et Dezsó est en train de lire. Nous envisageons d'aller au parc demain au petit matin. Le soir je me suis couché autour de 9 heures[.]

Csáth, 30.04.1897 (2005a, p. 11 ; 2013, p. 13-14).

« Je me vois écrire comme je vois mon père composant, mon frère lisant ou ma belle-mère qui feuilletant un livre », première formulation d'une sorte de pacte avec l'écriture intime dans le cas du jeune Brenner (à l'époque âgé de 11 ans), ce tableau fait ressortir l'aspect réflexif de son écriture. S'observer soi-même en train d'écrire est une façon de décrire les circonstances : noter sa place dans le temps, se définir en tant qu'auteur pour insister sur la continuité de l'écriture. Ainsi, dans la *répétition* du geste créatif émerge un cadre à travers lequel la place de l'auteur se confirme avant même son entrée sur la scène littéraire en tant que telle (Bourdieu, 1992).

En outre, la caractéristique essentielle du journal personnel réside dans le fait d'être à la fois visible (à l'auteur, aux amis, etc.) et caché (d'un public plus large). C'est dans ce *cadre (in)visible* que débute le processus de négociations, voire « répétitions du rôle » de l'écrivain. Il est possible de l'apercevoir dans les entrées les plus propres à ce genre d'écriture en général, temporelles et autoréférentielles. Apparaissant dès le début de l'écriture, elles disparaissent dans l'ombre d'autres événements notés une fois que la continuité du processus est établie. Cependant, leurs retours nécessitent une attention particulière, car c'est ainsi que cette écriture se réfléchit, se focalise sur sa forme même. Sont alors définis des points de référence qui encadrent le journal personnel et garantissent sa cohérence. Outre les deux types mentionnés, d'autres *leitmotivs* peuvent s'ajouter, parfois issus d'un traumatisme profond. En tout état de cause, une sorte de cellule souche est à retrouver au début du développement du journal personnel. (In)visible, elle reste une définition des lois internes que les années suivantes respectent ou modifient face au monde extérieur, face à soi. C'est dans ce contexte que décrire l'élaboration de la scène identitaire (le diarisme) amène à réfléchir sur ses coulisses (le traumatisme initial), et le statut paradoxal de l'acteur lui-même (le métadiscursif).

LA SCÈNE : DIARISME

Le 9 juin 1897, Irzykowski note dans le cahier de son journal personnel :

<p><i>W dramacie trzeba oznaczyć całą { przepaść charakterów. Ale należy stać nad } { nig, nie na jój ścianach, gdzieś w środku }</i></p>	<p>Dans une pièce dramatique, il faut indiquer tout l'abîme des caractères. Mais il faut se tenir debout au-dessus de lui, non pas le long de ses murs, quelque part à l'intérieur</p>
<p>9.6.97 ⇒ Zrezygnowała: prozaiczne [mot illisible] powtórzę [Co to znaczy ?]←</p>	<p>9.6.[18]97 ⇒ Elle s'est résignée : prosaïque [mot illisible] je vais le répéter [Qu'est-ce que ça veut dire ?]←</p>

Irzykowski, 9.06.1897, ZR BN akc. 14130 t. 1, f° 11v.

Dans le manuscrit, la lecture de ce fragment révèle une superposition temporelle : ayant noté l'aphorisme, Irzykowski rajoute une entrée subsidiaire, le 3 juin, sur un amour ancien. Or la date du 9 juin, qui correspond à l'entrée suivante, est emplie d'aphorismes solennels – « Que vaut dans ce monde un homme dépourvu de génie ? » [Co wart człowiek dla świata bez geniuszu ?]⁴. Ainsi le caractère intime de cette insertion perce entre les lignes d'un discours « sérieux », digne d'un « grand » auteur décrivant sa pratique littéraire. Une ligne invisible, celle de la continuité diaristique établie grâce à la pratique développée depuis 1891, s'étire ainsi entre les dates. La succession des entrées délimite l'espace identitaire dont l'auteur dispose dans son journal : une scène.

Chez Irzykowski, la pratique diaristique se distingue particulièrement par les relectures constantes du journal personnel. Des centaines de rajouts ultérieurs sont faciles à discerner grâce aux différentes couleurs d'encre ou aux différents instruments (plume, crayon) : « *Judith* de Hebbel ⇒ et *Esther* de Grillparzer ⇐ » [Judith Hebbla ⇒ i Esther Grillparzera ⇐]⁵. Ces variations dévoilent en germe le mécanisme qui va accompagner tout le travail diaristique de l'écrivain : celui de l'autocontrôle, des innombrables relectures du manuscrit :

4/7. Dziś jest już 4go a ja jeszcze tak daleko w tyle z moją pracą seminaryjną, którą mam wnet 12go oddać. Jestem przecież albo próżniak, albo człowiek bez stałości w postanowieniu. [...] Piszę to wszystko, aby ulżyć memu sumieniu, że w ogóle zapisuję dziennik a nie zajmuję się nauką, bo wszak wypadki zewnętrzne tu nie należą.

4/7. On est déjà le 4 et je reste encore tellement en arrière avec mon travail de séminaire, que je suis censé rendre illico le 12. Je dois donc être soit un fainéant, soit un homme dépourvu de fermeté dans ses résolutions. [...] Je note tout ceci, pour soulager ma conscience du fait que je suis en train de noter au lieu de m'occuper de la science, car les événements extérieurs n'appartiennent pas à ce journal.

Irzykowski, 04.07 [1891]
(ZR BN akc. 14130 t. 1, f° 50r).

4. Irzykowski [1897] (2001/1, p. 708).

5. Irzykowski, 02.07.[1891] (ZR BN akc. 14130 t. 1, f° 49v).

Commenter la date revient à tenter d'éliminer rythme de la vie quotidienne qui s'est glissé dans le cadre du journal personnel. Or la seule solution face à ce commentaire de potache est de « l'envelopper » littéralement par la suite de l'entrée. La note métadiscursive qui en résulte, l'une des premières dans le journal personnel d'Irzykowski, concerne un devoir à rendre au professeur Werner, modèle vénéré par le jeune écrivain. Cependant, la tendance générale du journal de jeunesse d'Irzykowski est d'éviter tout commentaire sur le temps qui passe. Suivant ses modèles littéraires, il s'efforce dès le début de formuler des pensées « intemporelles ». Ainsi les moments où, entre aphorismes et esquisses d'œuvres, surgit par inadvertance la prose de sa vie quotidienne, s'avèrent d'autant plus importants.

Si rares soient-elles, les notations sur le temps semblent acquérir une importance accrue. Citons un exemple : dans le récit d'une nuit envahie par les aboiements de chiens dans la ville, il énumère de nombreux détails, puis rajoute même un titre et une introduction explicative :

26/8 *Od dawna już nie zapisywałem, chociaż myśli zbierałem. Ale dziś wieczorem najżywotniejszy (komiczno-tragiczny) przypadek mi się zdarzył. Mógłbym go zatyłować w ten sposób: Co za śmiesznym człowiekiem ja jestem Was für ein lustiges sonderbarer Kauz ich bin?)* Cytam sobie wieczorem spokojnie; zatém (o ½ 10) zaczynają dwa psy ujadać (...).*

26/8 Cela fait bien longtemps que je n'ai rien noté, même si les pensées, je les ai rassemblées. Mais aujourd'hui un événement des plus vivants (tragicomique) m'est arrivé. / J'aurais pu l'intituler de façon suivante : Quel homme ridicule je suis ? *Was für ein lustiges sonderbarer Kauz ich bin?**. Le soir, je bouquine au calme, quand soudain (à 10 ½) deux chiens commencent à clabauder [...]

* all. : Quel drôle étrange excentrique que je suis ?

Irzykowski, 26.08.[1891] (ZR BN akc. 14130 t. 1, f° 86r ; 2001/1, p. 132).

À côté des jeux entre langues et modèles de notation se distingue le soin particulier accordé à la précision temporelle, confirmé par l'emploi du présent narratif. Préciser l'heure à laquelle les aboiements l'ont tiré de sa lecture revient à prêter un caractère exceptionnel à l'événement, tout en légitimant la présence de la vie quotidienne dans le cahier. Aussi, dans les premières entrées qui rompent le jeu d'imitation d'illustres prédécesseurs, Irzykowski se sent obligé d'assumer toute la responsabilité quant à la forme et au contenu de ces scènes de genre.

Noter le temps permet aux instants difficiles de mieux se situer dans la réalité, se retrouver grâce au rythme du journal. Les dates apparaissent donc plus régulièrement après le retour d'Irzykowski à l'écriture diaristique causé par la maladie et la mort de sa fille. Le « journal de Basia », conservé dans trois cahiers (numérotés par l'auteur I-III), devient un témoignage du deuil poursuivi dans les années 1916-1940, avec des notes très précises concernant

les années passées. C'est comme si Irzykowski, passionné de psychologie, poursuivait aussi une expérience cruelle sur sa propre souffrance⁶. L'objet du journal personnel reste de témoigner sur la vie d'un auteur du point de vue de sa position établie sur la scène littéraire. Deux cahiers qu'il remplit quasi simultanément adoptent deux types de notations superposées dans le journal de jeunesse : aphorismes d'un côté, chronique de vie de l'autre. En tout état de cause, les hésitations juvéniles disparaissent et la continuité du modèle de notation reste indiscutable pour son auteur, malgré les flux et reflux de l'écriture elle-même.

Un dernier exemple : au collage d'un article de presse nazie du temps de la Seconde Guerre mondiale, intitulé *Einig, hart und kampfentschlossen* [Unis, durs et décidés au combat], Irzykowski rajoute : « ⇒ Sur la *Sanacja*... » [O *Sanacji*]⁷. De cette façon, la datation, avec l'entrée qui la joute (consacrée aux souvenirs politiques), expose sa position d'auteur encore plongé dans les débats de l'entre-deux-guerres (ill. VI). Nous retrouvons à travers ces *addenda* les traces d'un souci de continuité. Contours intimes de la scène identitaire, ils délimitent le cadre dans lequel ses choix politiques, idéologiques ou littéraires se développent à un rythme différent du chronologique, selon une logique interne. L'auteur du journal est son *autolecteur*.

Le cas de Klíma suit encore plus précisément cette logique. Dans les fragments conservés du journal personnel, l'écrivain caractérise chaque entrée à l'aide d'un système de plus en plus complexe de notations de temps, exprimées en trois langues (tchèque, allemand ou latin). L'intitulé – « *Cogit[ata]. Julius 22 // 20./7.*⁸ » – illustre la minutie avec laquelle il tente de situer la genèse de ses pensées à un moment précis de son existence. Le feuillet rempli de notes à partir du 20 juillet 1922 est ultérieurement classé en latin de la main de l'auteur.

Développant de façon analogue à l'emploi des langues une fonctionnalisation particulière de la ponctuation, Klíma met souvent les mentions

6. Cf. les notes des années : ZR BN akc. 14130 t. 2/[1-3], f° 99 = 1918, f° 102 = 1919, f° 103 = 1920, f° 107 = 1921, f° 109 = 1922 [Zosia], f° 114 = 1929, f° 115 = 1938, f° 123 = 1939, f° 124 = 1940, Irzykowski 2001/2, 7-135. Pour une analyse du « journal de Basia », on se reportera aux travaux de Kraskowska (2008) et de K. Siatkowska-Callebat (2008, p. 134 sq.).

7. *Sanacja* : (du lat. *sanatio* : « assainissement ») mouvement politique polonais après le coup d'État de 1926 Irzykowski (ZR BN akc. 14130 t. 2, f° 427r ; 2001/2, p. 553).

8. Klíma, 20-22.07.1922 < 109 > (2000, p. 279 ; 2005a, p. 255).

temporaires entre parenthèses ou crochets : « Rien qu'un petit instant. Je suis souverain.. (Écrit à minuit passé, réveillon du jour de l'An, 22./12) » [*Jen chvilka. Jsem souverainní.. (Psáno po půlnoci na Nový rok, 22./12)*]⁹. Distinguer la pensée et sa localisation dans le temps permet de déployer parallèlement la notation identitaire (concernant la « praxis divine ») et factuelle (situant la pensée dans le temps et l'espace). Comme en témoigne le triple soulignement de la date dans le fragment suivant, aux jeux avec la ponctuation s'ajoute une typographie significative : « 17./8. (Sázava, dimanche, midi, au bistrot) » [*17./8.* ⇒ (*Sázava, neděle, poledne, hostinec*)←]¹⁰. C'est ainsi que se dessine une première fonctionnalisation de l'architecture visuelle commentée dans le chapitre précédent. Parenthèses ou crochets, soulignements, catégorisations par titres – tout le système prouve sa logique impeccable sur les feuillets à d'autres égards, rappelons-le, plus que chaotiques. Une entrée modèle de la pensée serait l'insertion suivante :

<i>Es ist schändlich, besoffen zu sein (freilich für mich) [Strašnice, 22/8.24].. Aber es ist auch schändlich, als Mensch zu leben..</i>	Être soûl, c'est scandaleux (pour moi, s'entend) [<i>Strašnice, le 22./8.24</i>].. Mais vivre en tant qu'homme ne l'est pas moins..
Klíma, 22.08.1924 < 134 > (2005a, p. 312).	<i>Idem</i> (2000, p. 341).

La « localisation » de la pensée est introduite entre crochets, soulignée trois fois et séparée du paragraphe en allemand par l'emploi du toponyme tchèque. Une façon de distinguer le rythme interne de la pensée – scandé dans le cas de Klíma par son alcoolisme croissant – et le rythme externe, celui du calendrier « humain, trop humain ». Distinction qu'il explicite davantage en opposant la sobriété de l'homme et la « vie divine » dans l'ivresse. Est-il besoin d'expliquer laquelle de ces options il revendiquait ? Par ailleurs, les deux se croisent lorsqu'il note ses entrées sur la brochure contre l'alcoolisme (ill. VII).

Pour secondaire que ce système puisse sembler, l'analyse attentive des entrées suffit pour en montrer l'importance considérable. Les rares cahiers de notes conservés permettent de remarquer la logique du brouillon klímaïen, car – contrairement à la plupart des entrées sur les feuillets éparpillés en tout genre – l'ordre initial de son écriture y est conservé. Le plus ample de ces carnets est celui auquel Erika Abrams a attribué le numéro <134>, contenant « 179 pages d'un bloc de format 14 x 9,6, sans couverture, qui en compte 180, les *cogitata* et *litteraria* en pages 1-108 et 161-179, les *necessaria* et *practica* en pages 109-160 » (Klíma, 2000, p. 765).

Ici, la distinction entre les parties consacrées aux aphorismes et pensées philosophico-littéraires (*cogitata* et *litteraria*) et celle focalisée sur

9. Klíma, 22.12.1924 <122> (2000, p. 302 ; 2005a, p. 276).

10. Klíma, 17.08.1924 <134> (2000, p. 337 ; 2005a, p. 309).

la vie quotidienne et la « pratique » philosophique (*necessaria* et *practica*) témoigne d'emblée d'un souci de classification évident. C'est ainsi que s'explique d'ailleurs le parallélisme des entrées :

<u>17/8.</u> ⇒ (Sázava, neděle, poledne, <u>17/8.</u> ⇒ (Sázava, dimanche, midi, au <i>hostinec</i>) ← <i>hostinec</i>) ←	<u>17/8.</u> ⇒ (Sázava, dimanche, midi, au <i>bistrot</i>) ← <i>bistrot</i>) ←
<u>15./8.24</u> (Sázava-Buda – 2. den) [...]	<u>15./8.24</u> (Sázava-Buda, – 2me jour) [...]
<u>17/8.</u> (Sázava, poled. host)	<u>17/8.</u> (Sázava, midi, bistrot)
Klíma, 15-17.08.1924 <134> (2005a, p. 309, 340).	<i>Idem</i> (2000, p. 337, 370).

Bien que ces fragments soient situés à différents endroits dans le carnet, tous trois sont réunis par le dénominateur commun du bistro de Sázava. La réflexion klímaïenne acquiert ainsi une première continuité, chronologique et topographique. Superposer le système de notation visuel permet d'établir un parallèle entre la réalité vécue par Klíma dans le monde d'ici-bas – et celle cultivée en son for intérieur. Quasiment toutes les dates sont soulignées une à deux fois, conformément à l'importance, subjective, des pensées et succès atteints dans la « pratique divine ». Les localisations sont mises entre parenthèses ou, dans de rares occurrences, entre crochets – quoi qu'il en soit, un signe de ponctuation les sépare toujours du monde de la pensée. Enfin, la spatialisation typographique devient une sorte d'apogée de ce système :

<i>Practica</i>	<i>Practica</i>
26./10. (<i>Mladé posvícení, noc venku, kol Vysoč[a]n[ü]</i>)	26./10. (Kermesse, nuit dehors, autour de Vysoč[a]n[y])
<i>Co psát a kde ?</i>	Quoi écrire et où ?
Klíma, 26.10.1924 <134> (2005a, p. 347).	<i>Idem</i> (2000, p. 379).

Obéissant à un ordre classification précis, date (localisation), ces éléments établissent une « topographique spirituelle » dans le journal parallèle à la trajectoire que suit Klíma dans la vie. Il y mentionne, en effet, les sommets atteints littéralement, et philosophiquement, comme sur la colline de Petřín avec sa tour (« 22./9. (Belv.)¹¹ »), ou de Žižkov :

<u>22.8.24</u> (Žižkov, kopec) <i>Učiněno. V 5 hodin (ted' 7) Celkový stav a počasí nedovolovaly jít až do Chol. a zůstat přes noc venku.</i>	<u>22.8.24</u> (Žižkov, butte). C'est fait. À 5 heures (maintenant 7). Ni mon état général ni le temps ne permettaient pas d'aller à Chol[upice] et passer la nuit dehors
Klíma, 22.08.1924 <134> (2005a, p. 342).	<i>Idem</i> (2000, p. 372).

11. Klíma, 26.07.1924 <134> (2000, p. 366 ; 2005a, p. 336) ; 21.09.1924 <134> (2000, p. 355 ; 2005a, p. 326).

Les hauteurs des environs de Prague qu'il escalade sont censées correspondre à l'élévation de sa pensée. Le soin avec lequel Klíma décrit la topographie de ses déambulations accompagne l'effort pour fixer l'itinéraire de sa pensée.

Le cas du jeune József Brenner s'avère encore plus complexe, allant de la naïveté d'Irzykowski à un système comparable à la topographie spirituelle de Klíma. L'évolution du diarisme de Csáth progresse du modèle du bulletin scolaire à celui de l'agenda de médecin : du scolaire au psychosomatique. Tout commence en 1897, lorsque le jeune garçon inaugure son journal personnel. Inspiré par l'entourage familial ou scolaire – la pratique du journal était répandue dans certaines couches sociales de la Voïvodine, comme en témoignent les journaux du frère de Brenner, Dezső Jász [Brenner] (Jász, 2001), ou d'Hedvig Lányi¹² (Dér, 1970) – il utilise un cahier scolaire marbré et marque l'intitulé *Journal I* sur l'étiquette¹³. Ce geste initial s'avère significatif à plusieurs égards. En soi, le journal personnel partant du modèle scolaire n'a rien de surprenant : en France, par exemple, les cahiers d'écolier étaient « d'usage courant chez les écrivains de la III^e République » (Bustarret, 2001, p. 334). Or le caractère systématique des notes de Csáth s'exprime à travers sa façon de confier au papier les expériences liminales de son existence : de sa vie sexuelle à l'addiction à la morphine. De plus, transformer un cahier ordinaire en journal personnel marque dans son cas le début d'une pratique, puis quasiment d'une addiction à l'écriture passant devant toute autre. Les modèles de classification offerts par diverses institutions, de l'école à la médecine, resteront une grille de référence nécessaire à sa pensée. Enfin, la dynamique de son système diaristique va se jouer entre les trois facteurs : notation systématique inspirée par l'école, geste identitaire, souci de classification :

1897. ápr. 7 Szerda. Mama reggel 9° meleg volt az idő, az iskolába 7 óra 20 perckor indultam el. Számtan órán tanultuk a törtek szorzását egész számmal, és vegyes törtek szorzását egész számmal. Latin órán ide ragozásból feleltem. Magyar órán dolgoztat írás volt. Rajz órán a szymetralisrol [!] és a szymetrikus idomokrol volt szó. Delutan 1 orakkor a hegedű tanárom jött [...] Este 8 órakkor: Nagymama és nagy tata eljöttek apukához

Mercredi 7 avril 1897 Aujourd'hui il faisait un bon 9° le matin, je suis parti à l'école à 7 heures et 20 minutes. En mathématiques nous avons appris la multiplication des fractions par nombres entiers, et la multiplication des fractions mixtes par nombres entiers. En latin j'ai été interrogé en conjugaison. En hongrois on a eu un travail écrit. En dessin il a été question de symétrie et de figures symétriques. À 1 heure de l'après-midi est venu mon enseignant de violon [...]

12. Amour de jeunesse de l'écrivain Dezső Kosztolányi, Hedvig Lányi (1894-1984) ressemble aux demoiselles dont les écrits diaristiques ont attiré l'attention de Philippe Lejeune dans *Le Moi des demoiselles* (1993). Son journal a été publié par Dér en 1970.

13. Csáth [1897] (PIM 2007/51/1, 1.1 ; 2005a, p. 159 [ill.] ; 2013, p. 5).

*és anyikához beszélgetni [...] lefeküdtem ¾
10 kor este.*

À 8 heures du soir : Grand-mère et grand-père sont venus chez papa et maman pour discuter [...] je me suis couché à 9 heures et ¾ du soir.

N.B. Orthographe conforme à l'original.

Csáth, 07.04.1897 (2005a, p. 5 ; 2013, p. 7).

Telle est la première entrée du journal de Brenner, rappelant un devoir à faire à la maison. Cependant, répéter ce qui vient de se passer dans la journée relève déjà du registre de la commémoration, employé intuitivement par le garçon. Il semble déjà conscient, déjà inquiet devant la fuite inévitable du temps. Bien qu'il ne sache pas encore écrire le mot, il apprendra vite à développer une sorte de « symétrie », entre sa vie et son écriture. Il saura aussi développer une notation systématique du temps : des changements météorologiques observés par la fenêtre à la température de son corps ou aux règles de sa femme.

Pour le moment, les mentions de prédilection concernent les sujets des cours à l'école, les visites à la maison ou le menu du déjeuner, un point important dans le journal de Csáth¹⁴ :

20.04.1897 : *Ma szép idő volt.*

20.04.1897 : Il a fait beau aujourd'hui.

23.04.1897 : *Ma reggel szép idő volt.*

23.04.1897 : Ce matin il a fait beau.

30.04.1897 : *Ma reggel gyönyörű idő volt.*

30.04.1897 : Ce matin le temps était splendide.

Csáth (PIM 2007/51/1, I 1, f^{os} 5-7, 2005a, p. 8-10 ; 2013, p. 12-13).

Quelques mois plus tard, ce diarisme, sans façon, amène son auteur à développer des remarques un peu plus variées : il marque les moments de passage, dessine des vignettes à la façon d'un calendrier¹⁵. Ces éléments dévoilent l'importance de la pratique diaristique : parfois il suffit de noter juste que le temps passe pour continuer à développer son journal. Brenner se nourrit de son incessante notation dans le journal personnel, y cherche la possibilité de tracer sa trajectoire dans le temps. Marquer les cahiers consécutifs de son propre nom, y rajouter un exergue, l'amène à apprivoiser cette écriture (cette expérience) qu'est le diarisme (« Avec l'aide du Seigneur ! Devise : Il est bon de se rappeler les temps passés » [*Isten szegitségével ! /*

14. Et ceci jusqu'en 1919 ! Pour les menus de sa jeunesse à Szabadka, *vide* par ex. les mémoires et correspondance de l'écrivain (Csáth, 2005a, p. 12, 17, 18, 38, 43 ; 2013, p. 16, 17 *sqq.*).

15. Voir par exemple : Csáth, 01.01.1899 (PIM 2007/51/1, II 2 f^o 33v ; 2005a, p. 78, 161 [ill.]) ; 01.09.1899 (PIM 2007/51/1, III 3, f^o 31r ; 2013, p. 152).

Jelige : /*Jól esik visszaemlékezni az elmult időkre*)¹⁶. Qui plus est, le résumé systématique de ses cahiers de journal qu'il établit sur la page de garde du quatrième volume confirme son propre changement de perception¹⁷. L'écriture intègre le rythme externe, le transforme en temps vécu.

Le tournant qui s'opère ici ne s'exprime en hongrois que par l'ajout d'une lettre, le « -m » du possessif : « journal » [*Napló*] devient « mon journal » [*Naplóm*]. Or, aussi minuscule soit-il, ce rajout reste, comme dirait Klíma, « on ne peut plus important ! » [*Nezakladnější princip*]¹⁸.

L'OMBRE QUI S'ALLONGE DEPUIS LES COULISSES :
LE TRAUMATISME INITIAL

Noter le temps pour l'appivoiser : ainsi s'établit la continuité interne du texte, une sorte de récit paradoxal qui rend sa cadence indépendante du tempo des événements extérieurs, une logique propre au vécu ressenti par le diariste. Et c'est elle qui semble permettre d'appivoiser le vécu traumatique dans le cadre du journal personnel.

Nie dał mi mowy [los], wydzielił mnie z reszty ludzi, toteż dał sposobność do zdobycia sobie tego, co każdemu innemu darowano, i ja dziękuję losowi za to, że mogę zostać własnym ojcem i nie będę nikomu, tylko sobie samemu za wszystko dziękował.

[Le sort] m'a privé de voix, il m'a séparé du reste des hommes et par là même il m'a donné l'opportunité d'acquérir par mes propres forces ce qui a été donné à tout autre ; je rends grâce à mon sort, car ainsi je peux devenir mon propre père sans devoir remercier nul autre que moi-même en tout et pour tout.

Irzykowski, 05.11.1893 (2001/1, p. 483)

Irzykowski (2013, p. 90)¹⁹.

Datée de 1893, l'entrée citée laisse entendre le ton guerrier d'Irzykowski envers et contre tous : père, famille, contemporains ; ton qui correspond à une solitude profondément vécue par le jeune écrivain. « Séparé du reste des hommes », il va essayer de trouver une formule d'écriture qui concilie le regard de l'Autre et ses propres ambitions. Le journal d'Irzykowski sera le véhicule de ce voyage identitaire, ses œuvres littéraires en seront un prolongement.

Au tout début, il n'y est aucunement question des douleurs qui le rongent. Ce n'est qu'une fois qu'il aura senti derrière lui l'apport de la continuité établie dans la pratique diaristique que Irzykowski osera prononcer

16. La devise se répète à la première page de six premiers cahiers du journal de Csáth : PIM 2007/51/1, I 1, II 2, III 3, IV 4, V 5, VI 6 (Csáth 2013, p. 5, 53, 105, 235, 301, 365).

17. Csáth, 01.01.1901 (PIM 2007/51/1, IV 4, f° 1r ; 2013, p. 235).

18. Klíma, 4.5.1921 < 81 > (2000, p. 217 ; 2005a, p. 197).

19. Sur le sentiment d'être un étranger dans sa propre maison familiale, on pourra se reporter à l'analyse de Barbara Winklowska (1987, p. 34, 107).

sa solitude, commenter ses relations familiales ou confesser les troubles que lui cause son bégaiement : « Ils me forcent à me rappeler les paroles de Hebbel : “C’est à celui qui a la meilleure langue de se taire”²⁰ ». Lorsqu’il parle du mépris des autres (envers sa création littéraire), il ne précise pas de quels « autres » il est question. Pour exprimer son mal à lui, il passe par un double : citer Friedrich Hebbel revient à renfermer le mal vécu dans une sentence allemande qu’il *traduit* en polonais²¹.

Déjà évoqué, le traumatisme du bégaiement est lié à la situation familiale de l’écrivain. Ses parents se sont séparés en 1881 et par la suite sa jeunesse a été partagée entre Lwów et Brzeżany, la maison maternelle et le manoir du père. Quelque temps après serait né le défaut d’élocution (en 1883) :

[...] i wtedy trzeci raz deklamowałem w towarzystwie, nie jękałem się – bo podczas deklamacji to jest niemożliwe – ale też nie mógł mi nikt, choćby z grzeczności, powiedzieć, że źle poszło.

Irzykowski (2001/1, 25.04.1892, p. 302).

[...] c’est alors que j’ai déclamé pour la troisième fois en société sans bégayer – car c’est impossible quand je récite – mais comme ça personne n’a pu me dire que ça s’était mal passé, même par gentillesse.

Idem (2013, p. 88).

Tout en jurant avoir eu un certain succès, Irzykowski ironise : personne n’a pu dire, même par gentillesse, que cela s’était mal passé. De ce type de scènes, il passe aux confessions plus douloureuses de ses propres difficultés. Ici comme ailleurs, la syntaxe trahit des hésitations identitaires, tout comme les modulations entre l’allemand et le polonais :

Wydam dwa tomiki moich dzieł, dadzą mi 200 fl., a ja pojedę do Grazu, do Spracheninstitut na 2 miesiące. Gdyby Bóg był porządnym chłopcem, pozwoliłby na to.

Winklowa, 13.12.1893 (1987, p. 160-161).

Je publierai deux opuscules de mes œuvres, ils me donnent en retour 200 florins et je pars pour deux mois au Spracheninstitut de Graz*. Si Dieu était un honnête gamin, il me le permettrait.

Idem (2013, p. 90).

* all. : Institut de la parole

C’est ainsi que le lien entre création littéraire et troubles identitaires devient explicite : dénigrée par le diminutif [*dwa tomiki* – deux opuscules], celle-ci doit se transformer en une somme d’argent substantielle, qui à son tour permettrait la cure. Ainsi, revenant comme un *leitmotiv* crucial réunissant les préoccupations artistiques, financières, professionnelles, le bégaiement résume quasiment tous les dilemmes existentiels du jeune écrivain. Rien d’étonnant s’il résonne longtemps encore dans des formulations assez monotones, du type : « ... je ne pense qu’à une existence simple, qui

20. « Zmuszają mnie, abym sobie przypomniał słowa Hebbela: „Właśnie ten, co ma najlepszy język, musi milczeć” » (Irzykowski, 24.06.1892 [2001/1, p. 384]).

21. « Gerade, wer die beste Zunge hat, muss still schweigen » (Hebbel, 1903, vol. 1, p. 1267).

pourrait être excellente à condition de pouvoir profiter de mes aptitudes à l'aide de l'élocution²² ». La construction de la phrase trahit encore une fois la confusion : Irzykowski arrive certes à parler directement de son problème, mais au conditionnel, comme gardé à distance. Le revers de ce phénomène est l'accent de plus en plus fort mis sur ses prétendues capacités, demeurant dans son for intérieur. À force de réapparaître, elles acquièrent le statut d'un accomplissement mythique qui va longtemps empêcher le développement créatif de l'écrivain. Il est alors question d'une sorte d'étouffement qui, une fois exprimé dans le journal personnel, se fait excuse lorsqu'arrive une crise personnelle : « je sens exactement ce que je pourrais faire, si je pouvais entièrement me réaliser » [*oto czuję, co bym mógł zrobić, gdybym mógł siebie całkiem użyć*] (Winklowska, 1987, p. 197). Irzykowski insiste sur ses prédispositions impossibles à développer, sur une sorte d'*asphyxie intellectuelle* prolongeant ses troubles d'élocution :

Wygląda to tak, jakby obecność drugiego tamowała funkcję moich nerwów, jakby on mi zabierał to powietrze, ten materiał, z którego ja mam słowa tworzyć. Albo jakbym ja, zbyt silnie myśląc o moim słowie, nie miał już mocy do przekształcenia go w słyszalne dźwięki i w ten sposób zostaje nieraz skazany na hamletostwo.

Irzykowski, 08.12.1893 (2001/1, p. 513).

C'est comme si la présence de l'autre contrariait le fonctionnement de mes nerfs, comme s'il me privait d'air, ce matériau que je suis censé transformer en mots. Ou encore, c'est comme si, ruminant trop mes mots, je n'avais plus la force de les transformer en sons audibles et qu'ainsi j'étais condamné au destin d'Hamlet.

Idem (2013, p. 90).

Ici, il n'est plus question d'une négation directe du talent, confirmant à rebours le potentiel présumé, mais d'un aveu plus franc, plus modeste.

Ainsi, le rythme interne du journal personnel permet d'apprivoiser le traumatisme : de son évocation dans le cadre anecdotique ou par des formulations conditionnelles, Irzykowski arrive à en parler comme d'une question technique. *La Chabraque* n'aurait pas vu le jour sans ce cheminement préalable : le roman sera le couronnement, voire le dépassement des doutes identitaires de jeunesse. Somme toute, la dynamique interne de l'écriture diaristique d'Irzykowski réside dans la tension entre le potentiel et l'effectif, l'(in)dicible qu'on confie à l'(in)visible lecteur, mais surtout à soi-même : « Je voudrais non seulement parler bien, mais même très bien, et fondre aussitôt les pensées [en] mots avec force et beauté²³ ».

22. « ... chodzi mi tylko o prostą egzystencję, która by była świetną, gdybym mógł moje zdolności zużytkować za pomocą wymowy », Irzykowski, 07.11.1893 (2001/1, p. 482). Voir également Winklowska (1987, p. 66, 145, 170).

23. « Ja chciałbym nie tylko dobrze mówić, ale nawet bardzo dobrze, silnie, pięknie, i myśli prędko przetapiać [w] słowa », Irzykowski, 09.06.1894 (2001/1, p. 598 ; 2013, p. 92).

Le potentiel et l'effectif du journal personnel acquièrent une toute autre dimension dans le cas de Klíma. En effet, la genèse de sa création est à situer dans l'absurde de la crise qui le conduisit au bord du suicide :

9./1. Montag! (12 Uhr)

9./1.[14] Lundi! (12h)

I.d. Abw. : Str.- Haar... Übers. d. D. -
Unterh. (erst 11./1) - Körper- Verb.

Dans l'exp[ective].: Chauss[ettes]. - Cheveux...
Inspec[tion]. d[e mes]'aff[aires]. - Caleç[on].
(attendra le 11./1) - Corp[s]. - Autodaf[é].

<p>Freit. Str. Hem ! Tr. In Z., Üb. d. D, Tagb, Af, Br. A. P u Ch. - Was i. d. T. ? - 3. St. Hol.</p>	<p>Sonnabend Haar rasier., Tr in Zm Üb. d. D, Verb. (s. 3 Uhr) Tgb, Af, B a. P. u. Ch Rev.</p>	<p>Sonnt. Bot. Unterh., Körper., Verb. A. P.N.Z., Tr in Z Üb. d. D, Mess. Tgb, Af, B. a P u. Ch,</p>	<p>In d. T. : Rev. - 2 Mess. 3 Th, Gel, Pf. Tab, Zünd. Zeit., Viel rein Pap., 2 Bleist., Büch, Špen. Spon. Speis. 3 Stief. (Hol ?) Znám, Kouv.</p>
<p>Alle Tage : a.) Kr. b.) Den. ü. S M c.) D. s. d.) Das Materielle der That... - Daneben : Das Erheb., - Lekt. - Roman - Rêveries, - Umg. (Höch. Vors. Erst Sonnt. mit A., - aber nicht nöthig..</p>			<p>G-k., R-M, (1 U) Zwick., 2 Uhr, (Mant ?) Sp-Buch</p>
<p>Vend[redi]. Chauss[ettes]. Chem[ise]! Ex[ercises]. d[e]. t[ir], insp[ection des]. aff[aires], journ[al] aph[orismes], l[ettre]. à P[avel] & Ch[alupný] - Quoi, l[e]. j[our]. v[enu].? - 3. b[ottes]. [?]</p>	<p>Samedi Cheveux Raser Ex[ercises]. d[e]. t[ir], insp[ection des]. aff[aires]. Autodaf[é] (à p[artic] d[e] 3h) journ[al], aph[orismes], l[ettre]. à P[avel] & Ch[alupný], rev[olver]</p>	<p>Dimanche Bott[es]. Cal[çon]. Corp., Autodaf[é], A[nna], c[artouches]. r[égler], v[iser], ex[ercises]. d[e]. t[ir], insp[ection des]. aff[aires], cout[eau], journ[al]. aph[orismes]. l[ettre]. à P[avel]. & Ch[alupný], bottes, essayer</p>	<p>L[e]. j[our]. v[enu].: Rev[olver] - 2 cout[eaux] 3 act[e] arg[ent], p[i]p[e], tab[ac], all[umettes]. pr[esse], B[eau] c[ou]p pap[ier]. bl[anc]. 2 cray[ons], livre, éping[les]. tromb[ones] mang[er]. 3 bott[es] [mot illisible] Timb[res]. env[eloppes].</p>
<p>Tous les jours: a.) <i>Force</i>. b.) Penser au s[ui]-c[ide] c.) D[eus]. s[um]. d.) côté matériel de l'acte... - À côté : Côté exalt[ant], - lect[ures]. - roman - rêveries* - prud[ence]. max[imale]. A[cte]. pas avant dim[anche]. -, mais pas nécessaire</p>			<p>E[sprit] - c[orps], r [e v o l v e r] - c[outeau] (1h) pince-n[ez]. 2 h (man[teau] ?) liv[ret de]. c[aisse]. d'ép[argne]</p>

Klíma, 09.01.1914 <6> (2000, p. 48 ; 2005a, p. 35-36)²⁴.

24. Voir aussi Klíma, 27.01.1914 <7> (2000, p. 51).

Dans ce fragment, qui conserve l'un des premiers projets de suicide dont abonde le début de son journal, le sort du manuscrit est censé être parallèle à celui de son auteur. Il le résume en un mot : « autodafé » [*Verbrennung*]. Or Klíma mentionne le besoin de poursuivre l'écriture du journal et des aphorismes, à quoi s'ajoute le projet de rédiger deux lettres à ses amis, le mécène Emanuel Chalupný et Antonín Pavel (1896-1963), agronome et journaliste²⁵. Une première condition pour pouvoir quitter ce monde est donc de laisser une trace écrite.

Le rappel d'emporter avec soi « l[e]. j[our]. v[enu]. » le matériel nécessaire pour communiquer aux contemporains un dernier message révèle l'attention portée à la matérialité du texte. Visible dans les préparatifs, la tentative de soumettre la vie quotidienne, y compris l'écrit dans sa forme physique, à l'intention, en l'occurrence la tentative de suicide – semble plus que significative pour un auteur qui déclarait vivre uniquement dans le spirituel de sa « pratique divine ». On pourrait comprendre l'autodestruction à la fois comme source première et conséquence finale de son nihilisme absolu (« je suis le premier sceptique conséquent », dira Klíma dans son *Autobiographie*). Certes, cette spéculation aurait un sens tout à fait différent dans le cas d'un suicide accompli, mais heureusement, il n'en est rien. À force de noter le plan, Klíma projette sur l'avenir le temps du journal personnel dont il peut maîtriser l'organisation. Il essaie de le soumettre à sa volonté : imposer (à soi) et s'imposer (au monde) dans l'ordre qu'il estime être le seul possible, vrai et conséquent. Or, si contrainte il y a, elle n'est que sur le papier. L'intention se fige dans le geste, le geste se transpose en description précise. L'idée, elle-même, se dissout à travers le prisme du journal en lignes de texte.

L'architecture visuelle, ce tableau dressé par Klíma comme un agenda de ses derniers jours, s'y prolonge par la hiérarchisation des trois langues employées. Le projet est écrit (ou plutôt scandé) en abréviations et initiales allemandes, et c'est à cette langue qu'a été confiée l'expression précise des préparatifs. Dans cette perspective, les trois insertions tchèques (« Bott[es] » ; « éping[lles]. tromb[ones] » et « Timb[res]. env[eloppes] » [*Bot. (hol?)*, *Špen*, *Spon. Znám*, *Kouv.*]) s'avèrent significatives : elles résument à la fois son mépris envers le caractère petit-bourgeois dominant en Bohême et son besoin de communiquer avec ses contemporains. Même si le tchèque correspond à « l'élément terrestre » de la cosmogonie klímaïenne, le fait qu'il se glisse dans le plan témoigne d'une intention de l'auteur : celle de rompre tous les liens avec le monde d'ici-bas par un dernier discours qui soit « un

25. Sur le rôle Chalupný, cf. la note 28, p. 48.

don sans prix offert à l'improviste à l'humanité, la découverte d'une nouvelle Amérique »²⁶ (impératif noté en tchèque sur la même page, quelques lignes plus loin). Enfin, c'est le latin qui exprime (en deux lettres) le *credo* de Ladislav Klíma : « D[eus]. s[um]. ». Le jeu des langues reflète le mieux la tension entre corporel et spirituel, vie et mort, pôles extrêmes de son journal personnel : « b[eau]c[oup de] pap[ier]. bl[anc] » [*Viel rein Pap.*]²⁷.

Résumer ces quelques interprétations possibles nous permet de revenir à la question initiale : quelle était la signification des autodafés klímaïens ? Ou encore : les pratiquait-il vraiment ? Un feuillet conservé dans les collections du Musée littéraire pragois – partiellement brûlé au milieu – sert de réponse suffisante à la seconde question²⁸. Klíma ne s'arrêtait pas à la théorie prônée dans son journal : il la pratiquait. Faute de raisons explicites, la seule possibilité qui reste est d'interroger les données (auto)stylisées par Klíma, d'explorer la forme des faits (auto)biographiques.

Le traumatisme remonte encore plus loin. Demi-orphelin à 11 ans, Klíma perdit ensuite sa grand-mère et ses frères et sœurs. Il entra en conflit avec son père et enleva sa belle-mère, Anna Králíková, laquelle est d'ailleurs désignée par l'initiale « A. » dans l'entrée citée. Cette période n'est pas relatée dans le journal, mais dans sa courte autobiographie :

(*můj skvostný a mne trochu cháající otec
oproti jemu každým tahem nepřítel. A
jeho manželka stejně.*)

Klíma, <0> (2005a, p. 13).

(mon père, homme magnifique et qui me comprenait tant soit peu, étant en comparaison avec [Franz Böhler] un ennemi sous tous les rapports. Son épouse de même.)

Idem (2000, p. 28).

Opposer le père et un camarade de beuveries ? De même, la seule expression positive à l'égard du père (« Un entretien de deux minutes avec mon sage de père suffit, nous nous mîmes d'accord. » [*Stačily dvě minuty hovoru s mým moudrým otcem, a shodili jsme se na tom*]²⁹) appartient au registre de ces éloges mises entre parenthèses pour neutraliser et leur pathos, et leur signification, typiques du style de Klíma. Enfin, contrairement aux six mentions dans le *curriculum*, Josef Klíma n'apparaît qu'une seule fois dans le gigantesque journal personnel de son fils, dans un tout autre registre :

26. « nečekaný, milionový dar lidstvu, to odkrytí Ameriky »

27. Klíma, 09.01.1914 <6> (2000, p. 48 ; 2005a, p. 36).

28. LA PNP 744/91/1.

29. Klíma, <0> (2000, p. 25 ; 2005a, p. 11).

4. Traum nicht unterscheinbar vom Wachen. Fabios Traum – Durchführen, – meines Vaters Tod – Ingrediens	4. Rêve impossible à distinguer de la veille. Rêve de Fabio – mener à son terme, – mort de mon père – ingrédient
Klíma, [25.09.1918] <24> (2005a, p. 79).	Idem (2000, p. 93).

Appartenant à la rubrique *Scribenda*, soit des « thèmes à écrire », ce point devait résumer un des essais à venir. La mort de son père y est mentionnée comme « ingrédient » au même titre que le rêve de Fabio, l'un des principaux héros du *Grand Roman*. Dans la fiction klímaïenne, ce dernier est l'incarnation d'Ormuzd, le dieu du Mal absolu – et pourtant nécessaire à l'existence de ce monde. Le chapitre XXXVI de la troisième partie raconte les « rêves affreux », « terreurs sans fin de la mort imminente, de la chute qui lui était promise³⁰ » [*Prožíval stále a stále, bez ukončení, hrůzy pádu, jenž mu byl jako smrt věštěn* —]. Le rapprochement entre la damnation d'un héros fictif et la mort de son propre père, relève-t-il d'une vengeance ? Ou d'un rêve « impossible à distinguer de la veille » ?

Même si les enjeux de ce traumatisme familial demeurent insondables, sa transposition dans l'écriture témoigne de la tension interne que Klíma a tenté de dissimuler plutôt que de résoudre à travers son écriture. Ainsi s'explique l'obsession de séparer avec précision les *cogitata*, vouées aux vérités éternelles, et la réalité quotidienne des *facienda*, de même que les retours fréquents au *Grand Roman* (au rêve de Fabio en particulier)³¹, datant de la même période que les entrées suicidaires. Le mécanisme de transposition de la souffrance en écriture, ainsi que le caractère de ce roman, offensive envers et contre tous, trouvent ainsi une clarification. En un mot, l'approche attentive de la rhétorique klímaïenne permet de voir le miroitement de son style refléter un profond abîme existentiel. Dans l'oscillation rhétorique se reflète le rythme interne du journal personnel, le choix d'une vie de et dans l'écriture. Si l'on en juge par l'impossibilité (voire le refus) d'achever ces œuvres dont Klíma rêvait, il s'agit d'un traumatisme qu'il n'aura jamais dépassé et qui conditionnera sa « vie dans les brouillons » jusqu'à la fin. Son journal est par là même censé protéger celui qui tisse incessamment ses fils : « de la souffrance, il ne reste que des ombres » [*Co z utrpení zbude, jsou stíny*]³².

30. Klíma (2002, p. 484-492, cit. p. 491 ; 2000, p. 457).

31. En témoignent, par exemple, certaines pages de son journal, voir Klíma, 14.03-04.04.1919 <39., 40., 43> (2000, p. 123-125, 128 ; 2005a, p. 108-110, 112-113).

32. Klíma, 28.01.1914 <7> (2000, p. 52 ; 2005a, p. 39).

Au début de son journal, Brenner enregistre les événements liés à la maladie, puis à la mort de sa demi-sœur, Ilonka, jusqu'à cette nécrologie singulière :

+ Brenner Ilonka * 1898 febr. 3án 1903 márc. 20.

Ha azt a fölitatot láttak volna a születésénél!...!

Csáth, 1903 (PIM 2007/52/1, VII 7, f° 47v ; 2007a, p. 55 ; 2013, p. 442).

+ Brenner Ilonka * 3 février 1898 20 mars 1903

Si on avait vu cette inscription à sa naissance !... !

Notées quelques mois après le début de son journal, ces lignes constituent son premier *leitmotiv* sombre. Par leur régularité et le soin accordé à l'architecture externe, elles anticipent le véritable sujet funeste qui va accompagner sa pratique diaristique : le souvenir de la mort de sa mère, Etelka Decsy (1861-1895). Ilonka est née quelques mois après le début du journal de Brenner, sa mère était morte deux ans avant qu'il ne l'entame. Ces événements en constituent le rythme externe, celui des faits biographiques. Cependant, si l'on observe le rythme interne du diarisme, la hiérarchie de ces épisodes et l'importance qui leur est accordée changent considérablement. Une première mention de la demi-sœur apparaît de façon laconique, d'autres suivront entre 1898 et 1903³³. Le 3 juin 1898, il note : « Ilonka a 5 mois aujourd'hui » [*Ma Ilonka 5 hónapos*]³⁴, et commente, dans la fin de l'entrée du 6 janvier 1899, à son tour le début d'une maladie : « La petite Ilonka est malade [,] fiévreuse » [*Kis Ilonka beteg lázas*]³⁵. À sa troisième apparition Brenner lui donne (littéralement) la voix :

Kis Ilonka ma midön [!] esett az eső [sic] egyre ki-ki akart menni pá-pá fel kellett öltöztetni és kivinni az erkélyre, majd midön [!] a gangra vitték ő egyszerre csak szalad be a lepcsőházba le akart menni a lepcsőkön ekkor megfogluk.

Aujourd'hui quand il pleuvait la petite Ilonka voulait absolument aller « faire un p'ti tour » à « pa-pa », il a fallu l'habiller, l'emmener sur le balcon, puis quand on l'a emmenée sur la galerie tout à coup elle s'est mise à courir dans la cage de l'escalier elle voulait descendre les marches, alors on l'a attrapée.

Csáth, 04.05.1899 (2005a, p. 99 ; 2013, p. 112).

33. Première ligne de son rythme interne naissant, Brenner évoque sa sœur à quatre reprises entre 1898 et 1902. Les références à Ilonka se resserrent au cours de l'année 1903, et notamment du mois de mars : Csáth, 04.03.1903, 13.03.1903, 19.03.1903, 20.03.1903, (PIM 2007/52/1, VII 7, f° 10r, PIM 2007/52/1, VII 7, f° 9r-v ; 2007a, p. 22, 28, 32, 33 ; 2013, p. 405, 413, 419-420).

34. Csáth, 03.06.1898 (2005a, p. 68 ; 2013, p. 80).

35. Csáth, 06.01.1899 (PIM 2007/52/1, VI 6, f° 52v ; 2005a, p. 79 ; 2013, p. 91).

Brenner raconte sa maladie, dessine la mort qui s'approche, décrit l'agonie : « Celle qu'on appelait encore aujourd'hui la petite Ilonka n'est désormais rien d'autre que 35 kilos de poussière et cendres ». C'est le jour suivant que se croisent les deux histoires : « je suis descendu dans la crypte[,] j'ai rencontré maman[,] son cercueil y a été posé sur le sol [...]»³⁶. Brenner croise les deux morts que quatre années séparent, mais c'est bien le décès de sa mère qui domine dans son écriture : on compte vingt-et-un passages relatifs à la mort maternelle dans le journal personnel et les fragments autobiographiques³⁷.

Tout commence par une note similaire à celles consacrées à la pluie et au beau temps :

1898 Febr 6 Vasárnap Ma 3 esztendeje hogy Anyikánk meghalt. Kinn voltam apuskával a temetőben most olvasom a Görög Tűzet Jókai Mór regényeinek egyiket.

N.B. : Orthographe conforme à l'original

Csáth, 06.02.1898 (2005a, p. 36 ; 2013, p. 42).

Dimanche 6 février 1898 Il y a trois ans aujourd'hui que notre petite mère est morte. J'ai été dehors au cimetière avec papa maintenant je lis *Le Feu grec*, un des romans de **Mór Jókai**

Après cette entrée il colle la signature de sa mère arrachée d'une lettre (Csáth, 2013, p. 234 [ill.]). Signe symbolique, car c'est à partir de ce moment que sa main se pose sur le journal personnel, lorsqu'elle devient à la fois ange gardien et ombre de ses peurs :

1900 febr. 6. Kedd. Ma d.u. kimentünk a temetőbe anyika évforduloja ma van 5 éve meghalt....

Csáth, 06.02.1900 (2006a, p. 8 ; 2013, p. 156).

Mardi 6 février 1900 Nous sommes allés cet après-m. au cimetière [c'est] l'anniversaire de maman, aujourd'hui ça fait 5 ans qu'elle est morte...

36. « Az, a kit [!] tegnap még kis Ilonkának hívtunk most nem egyéb [!] mint 35 kiló por és hamú [...] én lementem a sírboltba találkoztam az édesanyámmal a koporsója ott volt a földön] Csáth [21.03.1903] (PIM, 2007/52/1, VII 7, f° 16r ; 2007a, p. 35-37 [ill.], cit. p. 36 ; 2013, p. 419-420).

37. Outre les entrées déjà signalées, d'autres passages sont consacrés à sa mère : Csáth, 06.02.1898 (2005, p. 36 ; 2013, p. 42), 13.02.1903 (2007a, p. 10), 03.05.1903 (2007a, p. 59 ; 2013, p. 446), 06.12.1903 (2007a, p. 89 ; 2013, p. 475), 06.02.1906 (2007b, p. 33-36 ; 2016, p. 32-36), 16.04.1906 (2007b, p. 67 ; 2016, p. 61), 05.02.1910 (2007b, p. 146), 16.03.1910 (2007b, p. 150 ; 2016, p. 155), 06.02.1911 (2016, p. 109), 26.01.1913 (1989, p. 126 ; 2016, p. 306), 31.01.1913 (1989, p. 126), 15.09.1915 (1997, p. 148-154), 06.02.1916 (1997, p. 199 ; 2017, p. 347-350, ePub), 04.06.1916 (1997, p. 215), 06.02.1917 (2017, p. 452, ePub), 01.09.1918 (2017, p. 539, ePub), 01.01.1919 (2017, p. 611, ePub), 08.02.1919 (2017, p. 646, ePub) ; « Gyermekkori emlékek » [Souvenirs d'enfance], (*Úzenet*, 1987, p. 1-3), repris in Szajbély (2004, p. 71-72) ; « Némi életem története » [Histoire de ma vie sexuelle] (2017, p. 359, 369) ; « Jegyzetek D-nek » (Csáth, 1989, p. 133 ; 2017, p. 780, ePub).

Impossible d'ajouter un mot de plus : Brenner note l'événement – et referme le journal. Le fait tout seul résonne dans l'air, la phrase hésite. Six ans après :

Édesanyám – kinek képe, jóságos sáppadt arca fekete hajával-sokszor nagyon világosan vonul át az agyamon, mint egy olajfestményen úgy áll előttem: a szombat dél előttön hármunkat engem, Dezsőt s Etelkát imádkoztat [...]. S negyen imádkozunk, s a szoba templom. Nyájas kép.

Je vois devant moi tel un tableau à l'huile l'image de maman, avec son pâle visage plein de bonté encadré de cheveux noirs, il passait, clair, souvent au-dessus de mon lit : elle nous faisait prier, moi, Dezső et Etelka, un samedi avant midi [...] Et nous priions tous les quatre, et la chambre était un temple. Quelle image !

Csáth, 03.05.1903
(2007a, p. 59 ; 2013, p. 445-446).

N'est-ce pas la trace d'un culte de la mère morte établi dans le journal personnel de Brenner, avec ses silences, fêtes d'anniversaire, pèlerinages au cimetière, reliques, telle sa signature ? À force d'être commémorée, ressentie comme une « ombre pâle au-dessus du lit », l'icône de sa mère – « un tableau à l'huile » – dont la présence est loin de n'être que textuelle. Or, c'est par le texte qu'elle va l'accompagner dans son parcours.

D'un côté, un silence sacré y règne longtemps après la première mention glissée comme par inadvertance entre les notes scolaires. Ayant pressenti la difficulté de l'intégrer dans son récit diaristique, Brenner s'est tu. De l'autre, la présence de la mère se transpose sur le rythme interne du journal, à rebours du calendrier. Aux vignettes joyeuses de Nouvel an, remplies de nymphes dansant sur un nuage, s'opposent ces sombres anniversaires qui deviennent plus importants que son propre jour de naissance. En effet, si Brenner le mentionne chaque année (entre 1898 et 1902), devenu écrivain, il ne s'y réfère que six fois³⁸. Cette logique confirme l'importance du tournant symbolique qui s'effectua après l'arrivée à Budapest. Le moment de transition pourrait se situer dans cette entrée de février 1906, au moment où le jeune auteur essaie de rédiger son journal personnel en allemand :

Grosse Stürmen sind durch meinen Kopf gegangen; Stürmen ohne Regen, ohne Blitzen, ohne Donnertönen. Diesen grossartigen Stürmen bezeichnet nicht anders Grosse Stürmen sind durch meinen Kopf gegangen; Stürmen ohne Regen, ohne Blitzen, ohne Donnertönen. Diesen grossartigen Stürmen bezeichnet nicht anders

Grandes tempêtes sont passés par ma tête ; tempêtes sans pluie, sans éclairs, sans coups de tonnerre. Rien d'autre que quelques notes sur du papier à musique Grandes tempêtes sont passés par ma tête ; tempêtes sans pluie, sans éclairs, sans coups de tonnerre. Rien d'autre que quelques notes sur du papier à musique

38. Cf *supra* note 34.

als ein paar Noten auf Notenpapier – eineige Gedanken von dessen ich glaubte und teils auch jetzt glaube, daß sie neu sind, eine zusammenscharre – und ach! Leere Condoime irgendwo einem Dirnestube [...].

représentent ces remarquables tempêtes – quelquelles pensées que j'ai cru, et que je crois partiellement encore, nouvelles, une mise ensemble – mais oh ! préservatifs usagés, quelque part dans la chambre de la prostituée [...].

N.B. : Orthographe conforme à l'original.

Csáth, 18.01.1906 (PIM 2007/51/1, IX 9, f° 32r ; 2007b, p. 5 ; 2016, p. 5).

Allemand fautif, pathos inhabituel – voici l'entrée à l'âge adulte du jeune Brenner. Dans la suite, il revient cependant à sa langue natale au rappel de l'anniversaire :

Elf ~~Zehn~~ Jahre seit der Tod meiner Mutter!.....

Tizenegy esztendeje annak, hogy korán reggel hat órakor egy az álmából felköltött kis gyerek, aki este boldog tervezgetésekkel feküdt le, hogy tulajdonképen mit is fog csinálni a krajcárral melyet kapott a halószobában (később ebédlő) a divány sarkába ülve és öltözve csendesen de minden öntudatos fájdalom nélkül sírdogalt miután egy feketeszakálás, kétségbeesetten jajgató ember – az apja – őt megöelve tudtára adta neki :

– Édes kis fiam, árva vagy, anyád meghalt.

Csáth, 1906 (PIM 2007/51/1 IX 9 f° 59r. ; 2007b, p. 33 ; 2016, p. 32).

C'est la première fois que Brenner (se) raconte (dans le journal) la mort de sa mère à la troisième personne et cet effet de distanciation remplace l'usage de la langue étrangère :

Nem ölelte át hévvel mert egyéb járt az eszébe és undorodott a beteg száj szágától.

Immel ámmal történt a búcsúcsokja is, mely utolsó volt.

Csáth, 06.02.1906 (2007b, p. 33 ; 2016, p. 33).

Onze ~~dix~~ années depuis la mort de ma mère !.....

Onze années sont passées depuis le jour où à six heures du matin, éveillé de ses songes, un jeune garçon qui s'était couché la veille au soir en méditant joyeusement sur ce qu'il avait au juste à faire avec le kreuzer qu'il avait saisi dans la chambre (ancienne salle à manger), réveillé de sa rêverie au petit matin, à six heures, sanglotait assis dans un coin du tapis s'habillant en silence, tout à fait conscient, mais ne souffrant pas ; pendant qu'un homme à barbe noire gémissant de désespoir – son père – l'a envoyé promener en l'embrassant :

– Mon pauvre petit garçon, tu es orphelin, ta mère est morte.

Il ne l'a pas enlacée chaleureusement, car ses pensées étaient occupées à autre chose et l'odeur de la bouche malade le répugnait.

De mauvaise grâce s'est passé aussi le baiser d'adieu, le dernier.

Répugnance, dégoût, le registre semble épouser la stratégie du blasphème, corrélatrice au culte ultérieur. S'agit-il d'une pose ou d'un aveu ? Difficile de trancher. En avril de la même année, il révèle avoir volé « dans un album de photos (selon moi la meilleure) image de maman³⁹ ». Il est donc question des deux à la fois : d'une hypersensibilité masquée par l'autostylisation cynique. Tout bien pesé, ce croisement reste la cellule souche de l'œuvre de Csáth.

Après ces passages, la mort de la mère ne revient plus aussi souvent, mais reste présente dans son esprit, ou dans ses rêves analysés dans le journal personnel. Une visite sur sa tombe est mentionnée en 1916, et la même année il célèbre pour la dernière fois son anniversaire :

Édesanyám halála napja. Ezen a napon mindig emlékezetembe idézem az 1895. év II. 5-nek estétjét. [...] Apám ingben-gatyában ott ült édesanyám ágyán, és kétségbeesetten, száraz szemekkel kínlódva jajgatott [...].

Kicsit megrendülve, de inkább közömbös érzésekkel néztem a jelentet. Nem értettem. Átértéséhez hiányzott bennem mindaz, ami ehhez szükséges.

Csáth, 06.02.1916 (1997, p. 199)

Jour anniversaire de la mort de ma mère. Ce jour-là, je repense toujours à cette soirée du 5 février 1895. [...] Mon père, en chemise et en caleçon, était assis sur le bord du lit, près de ma mère, et gémissait, désespéré, souffrant, sans pouvoir pleurer. [...].

Légèrement ébranlé, mais plutôt dans un sentiment d'indifférence, j'observais la scène. Je ne me rendais pas compte. Pour bien comprendre, il me manquait encore les éléments nécessaires.

Idem (2009, p. 24-25)⁴⁰.

Ce sont peut-être ces « éléments nécessaires » que Brenner-Csáth chercha jusqu'à la fin de sa vie. Tous les motifs cruciaux du journal se déduisent de ces notes : mère et belle-mère, cruauté et délicatesse, peur de la tuberculose et addictions. Toutes ses oppositions dérivent de l'écart entre une identité avouée ou souhaitée – et le Réel, une dialectique de l'énoncé et du non-dit qui marque le rythme interne du journal. À force de noter le temps on finit par s'y inscrire peu à peu : découvrir son existence dans la durée par « la parole donnée » à soi, à l'Autre, dans le cadre (in)visible de l'écriture⁴¹.

39. « Elloptam egy fényképalumból édesanyámnak (szerintem a legjobb) arcképét, amelyet otthon sehol se láttam. » (Csáth [16.04.1906], 2007b, p. 67 ; 2016, p. 61).

40. La datation du fragment dans la préface de Loisel est erronée : il ne s'agit pas du 06.02.1919, mais 1916.

41. Cf. à ce propos : « Le maintien de soi, c'est pour la personne la manière telle de se comporter qu'autrui peut compter sur elle. Parce que quelqu'un compte sur moi, je suis comptable de mes actions devant un autre. Le terme de responsabilité réunit les deux significations : compter sur..., être comptable de... Elle les réunit, en y ajoutant l'idée d'une réponse à la question : "Où es-tu ?" posée par l'autre qui me requiert. Cette réponse est "Me voici !" Réponse qui dit le maintien de soi. » (Riceur, 1990, p. 195).

PARADOXE DE L'ACTEUR : REMARQUES MÉTADISCURSIVES

En poursuivant les contours des « ombres projetées depuis les coulisses » dans les trois journaux intimes, on discernera leur source la plus intime. De l'architecture visuelle aux motifs récurrents, le traumatisme initial se reflète à plusieurs niveaux dans le texte. Il est certes impossible de comprendre l'écriture de la crise qui souvent constitue le geste initial d'un journal personnel, mais il est possible de retracer le désir de l'exprimer. Le journal, n'est-ce pas, à la fois, le bilan de l'acquis – et l'éloge du potentiel ?

Dans sa réflexion sur l'autoportrait, Jacques Derrida constate : « une œuvre est à la fois l'ordre et sa ruine. Qui se pleurent ». Insistant sur l'hétérogénéité « abyssale entre la chose dessinée et le trait dessinant, fût-ce entre une chose représentée et sa représentation, le modèle et l'image », il expose la ruine « transcendante » comme « l'expérience même » de l'impossibilité d'une mimésis de soi (Derrida, 1990, p. 123, 54 ; Masó, 2007). Ce commentaire relatif aux arts plastiques jette également un éclairage pertinent sur le journal personnel. Car dès sa première entrée s'initie en effet un processus de superposition discursive de différents sujets, questionnements, essais littéraires. La note passe toujours par la frontière invisible de l'autocensure : une sorte de pacte avec le texte, et soi-même. Or, le papier vierge d'un feuillet reste son filtre, son *diaphragme* : « séparation » et « clôture » (gr. *δια* et *φραγμα*). Dissocier les pensées (*cogitata*) des activités (*practica*) revient à morceler l'existence pour mieux la saisir. Corrections, biffures, rajouts ultérieurs constituent l'ensemble des stratégies visant à rattraper ce qui avait échappé à l'attention, à corriger l'autoportrait qui se dessine entre les lignes. Rappelons Gombrowicz retravaillant les dernières épreuves de son journal avant la parution et ajoutant le fameux « Lundi, Moi. Mardi, Moi. Mercredi, Moi⁴². » (Gombrowicz, 1981, p. 9). Dans son cas, il s'agissait d'un journal anthume. En revanche, comme le destinataire (quasi) exclusif du journal non destiné à paraître reste l'auteur lui-même, le cadrage des entrées reflète tant l'ordre imposé par et sur lui-même, que son impossibilité, bref, le potentiel imposé et l'effectif insoumis. C'est dans ce cadre qu'il faut situer les entrées consacrées au journal même :

42. Vide à ce propos la thèse de M. Smorąg-Goldberg, *op. cit.*, p. 101, note 12.

Bo przyjacielowi nie można wszystkiego powiedzieć, nie można go drugi raz odczytać, a tu w dzienniku mam niejako swój własny monolog w dramacie całego świata. Widzę, że wobec duchów zajęłem w ten sposób nieco inne stanowisko niż dawniej; mam sojusznika, dom, gdzie mogę złożyć pewną część mojej broni. Przyjemnie dość jest przeglądać to, co napisałem, za to napisanie sumienie mi wyrzutów nie robi, wszak nie jest to żadne dzieło literackie.

Irzykowski, 21.06.1891 (2001/1, p. 72-73).

... on ne peut tout dire à un ami, on ne peut le relire une deuxième fois, et ici, dans ce journal, j'ai en quelque sorte mon propre monologue dans le drame du monde entier. Je vois que face aux esprits j'ai ainsi gagné une position légèrement différente que par le passé ; je dispose d'un allié, d'une maison, où je peux déposer une partie de mes armes. Il est même agréable de feuilleter ce que j'ai écrit, la conscience ne me donne pas de remords de ce que j'ai griffonné, car ce n'est absolument pas une œuvre littéraire.

Idem (2013, p. 86).

« Mon propre monologue », « maison » et « allié » – on pourrait retrouver dans cette remarque d'Irzykowski une définition du statut (in)-achevé du journal personnel. À la fois construit (partiellement) et abandonné (dans la durée) au profit d'autres tentatives de se dire, il relève d'un exercice de soi à soi. La double dimension du journal face à l'expérience consiste dans la dialectique du résultat attendu et de l'attente elle-même :

Mam na karteczce zanotowane – taką myśl okolicznościową: "Boję się teraz być obwinianym o fałszywą skromność". Wobec powyższych elucubracji mojej (fałszywej?) dumy, zaledwie się odważam to napisać i otaczam to zdanie płotem cudzysłowów, i z przodu i z tyłu murem zdań przyczepionych. [...] Lecz gdybym wciąż w ten sposób siebie podpatrywał, nie byłoby żadnego dziennika.

Irzykowski, 29.06.1891 (2001/1, p. 77).

J'ai ici un feuillet, sur lequel j'ai noté – une pensée bien occasionnelle : « J'ai peur d'être accusé de fausse modestie ». Face aux élucubrations susmentionnées de ma (fausse ?) fierté, j'ose à peine le transcrire, j'entoure cette phrase d'une clôture de guillemets et d'un mur de phrases rajoutées devant et derrière. [...] Or, si je me scrutais tout le temps ainsi, aucun journal n'aurait vu le jour.

Idem (2013, p. 86).

Irzykowski se rend compte du mécanisme de l'autocensure : il n'y aurait pas de journal personnel sans un jeu de franchise ou de honte envers soi-même. C'est en le réalisant que l'écrivain découvre l'importance du geste de répétition, qui deviendra pour lui une tactique pour se rassurer par la « parole donnée », du moins à son propre diarisme. Au fil du temps, il en déduira une stratégie « cristalline » de composition littéraire, celle qui constitue le fondement de *La Chabraque*. Le métadiscursif constitue un espace d'essai :

Mój dziennik nie jest żadnym dziełem literackim; on jest moim magazynem, gdzie składam wszystkie moje klejnoty, rupiecie, Zosie i inne fanty jak: miłość, estetyka, teatr, kwestie żołądkowe [...]. Takim kawałkiem ceraty jest dla mnie mój dziennik, czyli silva rerum. Jest moim pamiętnikiem, osłem, baranem, świnią, która tuczy się moim kosztem, karmi się moimi tajemnicami i zwierzeniami. Że też ten papier jest taki cierpliwy i nie wije się pod gradem tych obelg.

Irzykowski, 13.06.1892 (2001/1, p. 358)

Mon journal n'est pas une œuvre littéraire ; c'est mon magasin où j'entrepose des bijoux, des vieilleries, Sophie et d'autres gages comme l'amour, l'esthétique, le théâtre, les problèmes intestinaux [...]. Mon journal est pour moi un morceau de toile cirée ou un *silva rerum*. C'est mon mémoire, mon âne, mon bouc, mon confident, mon ami, un cochon qui se gave à mes dépens, car il grossit, grandit, se nourrit de mes secrets et de mes confidences.

Idem (2013, p. 88).

En un mot, le statut paradoxal du journal personnel consiste à être simultanément refuge et défi à soi-même, un diaphragme mi-transparent qui cache et dévoile, un jeu d'(auto)corrections et (auto)tromperies.

« La plus grande volupté et le supplice suprême : se lire soi-même⁴³ ». Irzykowski pourrait bien souscrire à cet aphorisme de Klíma. Or, le soin primordial de l'écrivain tchèque n'est pas de se définir face à l'écriture du journal, mais de la soumettre (et de se soumettre) au dictat de la Volonté égoïste. C'est à ce but que servent toutes les classifications minuscules, dans lesquelles il se perd lui-même. Pour ne citer qu'un exemple, dans le cahier <134> déjà mentionné : le 18 août 1924, il déchiffre le sigle P en « P (pecunia) ». Trois jours plus tard, sa signification change : « [P signifie pratiquement utilisable ; P – doublement]⁴⁴ ». De même :

11/9. Nutno : psát me, Mé jinan, nemíchat to tak dohromady, - mizerne! Různé archy! Sem: jen Moje! Znaménka mohou být dělána. Jinde - co největší pořádek -, - nepít... Skandál, jak jsem to psal -

Klíma, 11.09.1924 <134> (2005a, p. 343)

11/9. Il faut : noter les mea ailleurs que les Mea, ne pas tout mélanger comme ça - en salopant ! Feuilles à part ! Viendra ici : cela seul qui se touche à Moi ! Avec des sigles peut-être, pour distinguer. Ailleurs - avoir de l'ordre -, = ne pas boire.. C'est scandaleux, comme je l'ai tenu -

Idem (2000, p. 374).

L'obsession de classification prouve son importance extrême même à travers la notation (du « *mea* » au « *Mea* »). Klíma s'impose un filtre, un ordre avec une telle véhémence qu'on croirait que le microcosme des notes dans le journal se transpose sur le macrocosme entier. Or, les fondements de cette utopie étaient parfois plus terre-à-terre :

43. « Je největší rozkoši a největší trapností čísti sebe », Klíma, 27.10.1924 <134> (2000, p. 382 ; 2005a, p. 350).

44. « P = jde to ; P – jde do dvojnásob », Klíma, 18.08.1924, 23.08.1924 <134> (2000, p. 339, 341 ; 2005a, p. 310, 313).

1.) *Mnoho a chytře psát* 2) *Prohledávat rukop. 3 číst mé 2 knihy [...] Jak přijít k nim [penězům, MC] pro nejbližší dny – tak týden? – O všem tom silně, důkladně a činorodě přemýšlet a výsledky si psát.*

1.) Écrire beaucoup et avec astuce 2.) Passer les manuscrits en revue 3 Lire mes 2 livres [...] Comment m'en procurer dans l'immédiat [de l'argent] pour la semaine à venir ? – Réfléchir là-dessus, avec force, systématiquement, dynamiquement, et noter les résultats.

Klíma, 29.09.1924 <XXVIII> (2005a, p. 623)

Klíma, <134> (2000, p. 376).

Qu'il s'impose l'écriture elle-même (« 4./11. Penser sans cesse à écrire⁴⁵ ») ou ses classifications, relectures et corrections, Klíma ne cesse d'imposer (à soi et aux autres) son ordre nouveau, écrit donc décrété :

Blahoslavený tisk, blahoslavené písmeno! v duši diváka tvoří z ničeho něco, někdy všechno.

Bénie soit l'imprimerie, béni le caractère typographique ! qui crée, dans l'âme de qui le voit, quelque chose, sinon tout, à partir de rien.

Klíma, 04.11.1924 < 134 > (2005a, p. 352).

Idem (2000, p. 384).

Dans le cas de Csáth, enfin, la pratique du journal personnel est tellement ancrée dans le continu de l'existence que toute interruption éveille immédiatement un commentaire. Dès les premières notes se manifeste un souci de continuité, prolongement direct du diarisme déjà évoqué : « Et encore, avec mes 19 ans je n'ai pas changé en général, mais en particulier, [j'ai] beaucoup changé⁴⁶ ». Note « de rattrapage », l'entrée citée était censée rassembler les événements des années 1904-1906 : de la fin du lycée à l'entrée à la faculté de médecine. Divisée en 45 chapitres numérotés, elle se développe sur plusieurs pages illustrées et dévoile à quel point la pratique du journal confère à celui-ci le statut de dépositaire testimonial (Csáth, 2007b, p. 5-27 ; 2016, p. 7-27).

Attentif au cadre matériel de l'écriture, Brenner n'omet pas de localiser le moment de l'écriture, comme Klíma, il veille à mentionner le bar où il « a écrit ces lignes⁴⁷ ». Tout comme l'auteur du *Grand Roman*, il va énumérer non seulement les sujets littéraires à développer, mais aussi les expériences à raconter : « Décrire une partie de mes rêves de la nuit d'aujourd'hui⁴⁸ ». Il veille aussi au sort de ses cahiers :

45. « Stále myslit na psaní », Klíma, 04.11.1924, 26.10.1924 <134> (2000, p. 380, p. 379 ; 2005a, p. 348, 347).

46. « Und doch, ich stehe mit meinem neunzehn Jahren in Ganzen unwerändert, aber in den Theilen [!] sehr verändert », Csáth, 18.01.1906 (2007b, p. 5 ; 2016, p. 5).

47. « amikor ezt a naplót írom », Csáth, 01.06.1899 (2005a, p. 101 ; 2013, p. 114). Voir par exemple Csáth, 26.08.1906[8!] (2007b, p. 131 ; 2016, p. 135).

48. « Le kell írnom a ma éjleli álmaim egy részét. – », Csáth, 10.09.1915 (1997, p. 148).

Febru[ári] jegyzeteim hiányoznak. Ezeket Olga kiszakította, mert három eset volt összegezve egy feljegyzésben, amelyek reá nem éppen előnyös fényt reflektálnak.

Csáth, 18.01.1915 (1997, p. 76).

Il manque les notes de févr[ier]. Elles ont été arrachées par Olga, car, à trois reprises, elle n'était pas représentée sous un jour particulièrement favorable.

Dans ce contexte, le journal personnel permet à Csáth de préserver un sentiment de continuité du vécu, de son rythme interne. Parcours de médecin-psychiatre, nouvelles analytiques, textes psychanalytiques – tout le reste de sa vie puise en quelque sorte dans l'expérience diaristique. Le journal de Csáth va se développer comme s'il avait identifié sa vie à son écriture, son corps à son texte. Celui qui marchait le violon à la main pour calmer son cœur, tenta d'imposer à son texte (à sa vie) la cadence qu'il voulait : « quand le mal au cœur se réveille, je commence une lente promenade (parfois le violon à la main)⁴⁹ ». Et c'est dans ce contexte qu'il faut lire le début de son journal de morphinomane : « Une pensée terrible et déprimante : je ne ressens plus l'envie d'écrire » [*Rettentes és nyomasztó gondolat, hogy nincs többé kedvem az íráshoz*]⁵⁰. Une addiction menace de remplacer l'autre. Il le sait. Et son journal exemplifie à la fois l'identification texte-corps – et la dépendance presque physique à l'écriture : « Finalement je me suis assis devant mon journal. Et j'ai écrit... écrit. Maintenant je me sens mieux » [*Végre naplóhoz ültem. Írtam... írtam. Már jobban érzem magam*]⁵¹.

49. « ha a szívdobogás elővesz, lassú sétát kezdek (néha kezemben a hegedűvel) » (Szajbély, 2004, p. 74).

50. Csáth, 1912 (1989, p. 5 ; 2016, p. 234 ; trad. fr. 2009, p. 37).

51. Csáth, 19.09.1912 (1989, p. 87 ; 2016, p. 271 ; trad. fr. 2009, p. 126).

RYTHME DE L'ÉCRITURE, RYTHME DES JOURNAUX

Le souci de continuité est perceptible dans la notation diaristique des trois auteurs. Appuyée sur cette trame temporelle, l'analyse du rythme de leur écriture dévoile les fils cruciaux de la toile identitaire, tissée par les journaux personnels. Ainsi, la trace sur le papier, par répétition, se prolonge comme une ligne dans le temps et transpose le souci de classification en filtre, autocensure : formelle (ai-je le droit de m'éloigner de mon modèle de poésie ?) et personnelle (oserai-je noter cet événement ?). Tenir un journal, cette « série de traces datées » (Lejeune, 2005, p. 123) est avant tout un exercice de mémoire.

Or, une fois l'événement noté, sa signification se libère du pouvoir de l'auteur. L'expérience change de statut, acquiert une importance telle qu'il est parfois nécessaire de brûler les feuillets, d'accomplir un autodafé (identitaire). « B[eau]c[ou]p pap[ier]. bl[anc]⁵². » : en effet, écrire sur une feuille blanche amène à s'identifier avec ses propres impositions, ordonnées dans des hacienda, ses souvenirs, commémorés ou combattus, ses désirs et ses rêves, bref, le texte pratiqué. Malgré son caractère (in)visible, un diaphragme limite le champ de vision du journal, focalise le discours sur des sujets inquiétants, en sépare ou en cache d'autres. Dans le jeu de franchise qui s'y développe, les fils persistants permettent de remonter vers le début, même si « ... toute issue apparente du Labyrinthe n'est qu'une porte d'accès à de nouveaux, à de plus terribles méandres⁵³ ». Aussi, expérience du temps, expression du traumatisme et énonciation métadiscursive s'apparentent-elles aux trois fibres tressées dans le fil d'Ariane. La cadence de leurs apparitions constitue de part en part le journal personnel comme un appui, une « parole donnée » à soi-même. Dans ce contexte, si labyrinthe il y a, Thésée et Minotaure ne sont qu'un, monstre et héros dans la quête impossible de l'identité. Hormis la mort, il n'existe aucune issue dans le dédale. Il reste le témoignage :

52. Klíma, 09.01.1914, <6> (2000, p. 48).

53. « Každý zdánlivý východ z Labyrintu je jen branou do nových, hroznějších jeho klatin », Klíma, 09.12.1919, <58> (2000, p. 167 ; 2005, p. 149).

Bo wszakże mam nadzieję, że ten dziennik kiedyś więcej ludzi czytać będzie, i w takim razie kupuję sobie niejaka sławę za cenę spowiedzi i spowiedź moja jest urzędową i obowiązkiem moim byłoby opisać tu te wszystkie sytuacje, charaktery, jakim przeżył.

Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 274).

Car j'ose espérer que ce journal sera lu un jour par plus d'un et dans ce cas je m'achète une sorte de gloire au prix de la confession ; par là, même ma confession devient officielle et mon devoir serait alors de décrire ici toutes les situations, les caractères que j'ai vécus.

Idem (2013, p. 90).

Irzykowski tente de définir sa position au tout début de son journal en prévoyant déjà (1892) une publication potentielle. Il s'inscrit avec audace dans le rang des Goncourt, Rousseau ou Hebbel et, par ce geste, s'oblige à suivre une poétique précise (« mon devoir serait ») – mais de nouveau au conditionnel. La parenthèse du potentiel lui permet de conserver une marge de liberté où se réfugier aux moments de crise. Dès lors, la dialectique du visible et de l'invisible constitue le noyau dur de la poétique diaristique : esquisse effective d'un ordre imposé et ruine d'une œuvre potentielle. *La Chabraque* sera le fruit de la prise en compte de ce processus ; *Le Grand Roman*, une fuite du journal brûlé dans le monde de la fiction, un saut hors de ce monde. Chez Csáth, les nouvelles et le journal de morphinomanie seront enfin une tentative de transformer l'expérience du diariste en création littéraire. Dans tous les cas, le diarisme reste une sorte de matrice de la création.

Le pacte d'Irzykowski avec son journal consiste à s'offrir un espace de vagabondage identitaire entre divers destins et rôles possibles. Miroir de ses doutes, son journal personnel sera aussi une sorte de « cure par la parole » particulière, dont le rythme l'amène à dépasser autant que possible ses peurs pour trouver l'audace de se lancer dans une création novatrice. Quant à Klíma, son pacte se fonde sur la même conviction que si l'écriture peut témoigner de la crise, elle peut aussi garantir son dépassement. Il va donc chercher la stabilité perdue, écrire et répéter le modèle initial, celui de la *praxis* divine dans la philosophie, et du *Grand Roman* dans la littérature. Son voyage, c'est une recherche du temps perdu, une apothéose mélancolique de l'inachevé : les espoirs éveillés dans sa jeunesse resteront le modèle inaccessible, autant qu'irrévocable. Pour Csáth enfin, le journal personnel est une évidence, un cadre identitaire indispensable, un texte testimonial qui, partant, atteste de son existence. Suivant un vrai pacte de franchise, il s'y identifie à tous les niveaux, du physiologique au spirituel, de la défécation à la création littéraire. On dirait même qu'il tente de dépasser l'autocensure et atteindre une parfaite identité du texte avec le corps. Comme si l'on pouvait adopter la logique textuelle pour ordonner sa vie de la même façon que ses phrases. En somme, rechercher la symétrie jusqu'au vertige.

Passer en revue le développement de ces trois journaux permet de cerner le moment où, de la cellule souche, éclot tout un éventail de sujets, motifs, fils nouveaux dans la toile identitaire. Pour leur interprétation, je propose d'utiliser des diagrammes du rythme des journaux personnels : *diarigrammes*⁵⁴. Confronter le nombre de pages notées dans les années respectives avec les événements personnels et la création littéraire des trois écrivains permettra ainsi de résumer le rôle potentiel du diarisme dans leur vie et leur œuvre. Par ailleurs, les éventuelles connotations physiologiques du terme lui-même sont justifiées par le contenu de nombreuses entrées, notamment les tableaux psychosomatiques de Csáth, et ne font que confirmer le caractère intime de la pratique diaristique⁵⁵.

SE PARLER COMME UN « AUTRE » :
LE JOURNAL PERSONNEL DE KAROL IRZYKOWSKI

Cóż robię? piszę mój pamiętnik, pisze mój „gedenkengang”, nie
piszę o sobie, ale piszę dla ludzkości o jakimś
dziwnym człowieku, którym ja sam jestem.*

Que fais-je ? J'écris mon journal intime, mon « *gedenkengang* »*,
je ne parle pas de moi, mais je parle à l'humanité
de cet homme bizarre que je suis moi-même.

*all. : allure de la pensée

Irzykowski, 1891 (2001/1, p. 181).

« J'écris » non pas « sur moi », mais sur l'Autre, qui (n')est (pas) moi-même : étrange tautologie identitaire de la part de cet « homme bizarre » qu'est Karol Irzykowski selon ses propres dires. Mots étranges, mais d'autant plus frappants qu'ils renferment tout le cheminement qui sera suivi dans son journal personnel. En effet, parti des modèles de Hebbel, déjà mentionné, et Henryk Sienkiewicz (1846-1916), romancier polonais populaire, lauréat du Prix Nobel de littérature (1905), le jeune écrivain apprend peu à peu à se définir. Il traverse ensuite une phase critique, difficile à situer dans le temps, mais évidente dans le cadre du rythme interne de son texte, une phase qui lui permettra de (re)devenir lui-même comme un Autre, abandonner le journal personnel et s'engager dans la création

54. N.B. : La réflexion proposée s'inspire de celle de Stéphane Roche et de ses « diarigrammes » (2002), sans cependant entamer une analyse quantitative aussi développée que la sienne dédiée au journal de Charles Juliet. Afin d'éviter la confusion, un terme différent est utilisé ici.

55. Voir les remarques de Philippe Lejeune sur ce type d'analyse dans le *Pacte autobiographique 2* (2005).

littéraire. L'héritage de cette évolution, voire de cette rencontre avec soi-même, le marquera durablement.

En un sens, Irzykowski restera fidèle à son journal personnel, même dans les périodes dépourvues de notations diaristiques : en 1916, puis dans les années trente, il réintégrera ces intervalles vides dans l'entreprise globale du diarisme par des retours sommaires sur les périodes de silence. Il se peut que la phase critique dont témoigne le journal personnel de jeunesse soit devenue un point de repère aussi fondamental que dissimulé dans l'œuvre ultérieure. Qui plus est, ce sont justement les retours à la pratique diaristique qui confirment son rôle, dévoilent une matrice de la création où se développent prose, poésie, pièces dramatiques, traductions et œuvres critiques. Partant de cette hypothèse, il est possible d'analyser le rythme de son journal personnel, et notamment l'alternance des périodes d'écriture diaristique et de son refus. L'apparition et l'aggravation de la crise personnelle (un triple mutisme) qui s'en dégage, dévoile les stratégies de son dépassement, entre poésie et critique. Il ne s'agit donc pas d'une évolution chronologique, mais plutôt d'une « topographie spirituelle » : divers mécanismes identitaires, qui permettent au jeune écrivain de se définir envers la création littéraire et le monde.

En 1897, Irzykowski établit un bilan indirect des acquis amassés au cours de plusieurs années de pratique diaristique dans une énumération des directions à prendre dans le journal personnel. L'idée directrice y reste la métaphore certes simple, mais prégnante au vu de son développement artistique, celle du journal (personnel) qui ressemble au journal tout court :

*Sposób prowadzenia dziennika pozo-
stanie ten co dawniej, wolny, nie
krępowany żadnymi zobowiązaniami pod
tym względem. Będę więc zapisywać luźne
uwagi może tylko dla mnie zrozumiałe,
krótsze i dłuższe rozprawy, mające cha-
rakter toku myśli, aforyzmy, krytyki,
tematy, charakterystyczne odezwania
się i rozmowy, ważne dla mnie wyjątki
z dzieł, a prócz tego – i w tym dziennik
podobny będzie do gazety – dawać sobie
od czasu do czasu folę w wyrzekaniach
lub radowaniach się z okazji zupełnie
zewnątrznych, chociażby że ta okazja nic
ze mnie lepszego nie wydobęła.*

Irzykowski, 1897 (2001/1, p. 702).

La méthode de mon journal restera la même qu'auparavant, libre, sans la gêne d'aucune charge à cet égard. Je vais noter : pensées volantes, peut-être compréhensibles uniquement pour moi, discours brefs et plus longs épousant le flux de pensée ; aphorismes, critiques, sujets ; paroles et dialogues caractéristiques ; annotation de lectures que je considère importantes. De plus – et dans ceci le journal [personnel] va ressembler au journal – je vais me laisser de temps à autre le loisir de me plaindre ou de me réjouir à des occasions entièrement extérieures, du moins dans le cas où l'occasion en question ne pourrait rien sortir de mieux de moi.

Idem (2013, p. 92).

Correspondant au fonctionnement de son diarisme dans le flux changeant de l'actualité, la métaphore du journal cerne le moment crucial de cette pratique, à savoir le geste de répétition, superposition des strates de l'expérience dans la durée. Irzykowski s'approprie par là même le mécanisme grâce auquel il peut se (ré)assurer une position d'énonciateur. C'est le point d'aboutissement de plusieurs années de pratique. Si l'on veut comprendre comment le journal est devenu une garantie identitaire assez forte pour qu'il puisse s'en passer les années qui suivent, il faut revenir au tout début, et observer comment le salmigondis journalistique devient un dépositaire testimonial, ou, en d'autres termes, établir une topographie d'(auto)identifications successives : poète, critique, poète et critique. Car, à travers les trois possibilités envisagées par l'écrivain, la dialectique initiale se déploie de nouveau : du professionnel à l'identification nationale, du polonais à l'allemand, de Brzeżany à Lwów. Afin de retracer les lignes de ce cheminement, commentons le diagramme du développement de son journal personnel (fig. 1, p. 183).

Les courbes de son écriture diaristique, telles que confrontées aux événements cruciaux de l'activité littéraire d'Irzykowski, ainsi qu'aux moments traumatiques de l'existence, permettent de constater trois phases dans lesquelles le journal personnel a joué un rôle crucial. Il s'agit de ses débuts, de la mort de sa fille Basia et du début de la Seconde Guerre. Plus particulièrement, c'est la disproportion entre folios et pages imprimées qui révèle les périodes d'une activité diaristique à la limite de l'obsession.

Dans les débuts du journal, deux vagues intenses (1891 et 1893) sont à mettre au compte d'une première joie d'écrire (1891 : jeu dans le rôle du « grand auteur », 253 f^{os}, 171 pages) et de l'établissement de la continuité du processus (pacte diaristique). Sentir la cohérence permet de compenser les conflits et tenter de dépasser la crise personnelle à travers l'écriture. Sur 208 f^{os} correspondant aux 124 pages, les notes sur le bégaiement, datant surtout de 1893, joutent les scènes familiales entamées la même année. Dès le début de l'écriture en général (« être poète ou rien⁵⁶ »), le diarisme est donc un moyen de se rassurer dans les décisions prises et de confirmer les choix de vocation dans un espace (in)visible, privé mais ouvert aux collègues, comme Womela par exemple. Cependant, avant d'analyser plus en détail cette période, il est utile d'étudier le rôle que joua le journal dans les années suivantes.

On pourrait questionner tout d'abord la première période d'interruption du journal (1898-1916). Notons que cette interruption n'a pas été totale : au moins en 1898 on lui connaît une pratique diaristique, Irzykowski tenait alors

56. « być poetą lub niczym », Irzykowski, 1891 (2001/1, p. 26).

le cahier consacré à sa liaison mystérieuse avec Erna Brand. Le diariste jura avoir sciemment appliqué dans ces pages sa rhétorique conçue dans le journal personnel ; lequel, étant donné les changements du rythme interne, semble être l'aboutissement ultime de ses écrits de jeunesse, une réalisation du principe de littérature comme psychologie appliquée qu'il tentera de développer à la fois dans son roman et dans ses essais sur la « caractériologie⁵⁷ ».

Réconforté dans sa position, il abandonne son journal personnel au profit de la création littéraire au sens propre du terme. Les deux rédactions de *La Chabraque* datent des années 1898-1902, la première ayant été lue à Lwów en 1899⁵⁸. La relation du roman à l'expérience diaristique prend la forme d'un échange, voire d'une substitution. De plus, on retrouve dans un vaste ensemble d'autres textes de cette période des prolongements aux conclusions psychologiques et littéraires de *La Chabraque* (et par ce biais, du journal personnel) qui ont été développées dans divers textes à portée littéraire (parution de poèmes, nouvelles, pièces dramatiques, 1907-1908) ou critique (ouvrage sur Hebbel, *Acte et parole*, etc.). Enfin, à cette époque Irzykowski travaille au Parlement de Galicie, ce qui lui prend un temps considérable ; sans parler de l'engagement dans « l'affaire Brzozowski ». Vu son activité prolifique pendant la décennie qui a précédé la Grande Guerre, il semble que le modèle d'évolution proposé ait toute sa pertinence par rapport aux grandes lignes de développement. Le journal personnel précède la création littéraire. Anticipant sur toute l'œuvre d'Irzykowski, de la prose à la critique littéraire, il permet d'observer cependant l'arrière-plan intime de ses recherches artistiques. Quant au roman unique de l'écrivain, *La Chabraque*, il représente le moment de croisement de ces tendances, une structure littéraire fondée sur l'équilibre fragile entre les angoisses de l'individu et les ambitions de l'auteur.

À partir de 1919, Irzykowski occupe un emploi de sténographe, cette fois-ci au Parlement polonais, et publie plusieurs volumes d'essais, ainsi que quatre volumes de critiques théâtrales (Irzykowski, 1995-1997). Même dans l'une des périodes les plus difficiles de sa vie, il pouvait s'appuyer sur l'expérience diaristique de sa jeunesse : noter le traumatisme provoqué par la mort de sa fille prolongeait une pratique déjà établie (1916, 85 f^{os}, 90 pages).

Un second cycle d'exception se dessine avec le siège de Varsovie : craignant de manquer de papier, il remplit tout l'espace de la page sans laisser de blanc.

57. NB. Irzykowski comprend la « caractériologie » (*charakterologia*) comme science du caractère individuel, à ne pas confondre avec celle des peuples (« caractérologie »).

58. Probablement vers le 31.08.1899, comme le suppose Winklowska (Winklowska, 1987, p. 269 sq).

Chaque espace sera comblé. C'est aussi l'« époque des soulignements » : des lignes verticales et horizontales apparaissent presque à chaque page des 109 folios de son journal de 1939 en trois cahiers (186 pages).

En un mot, le rythme interne du journal correspondrait aux périodes de doute, à une écriture de la crise, en quête de continuité et de cohérence. C'est dans ces moments qu'Irzykowski cherche à retrouver sa place, sa parole d'auteur, par écrit. Toutes proportions gardées, la première période (1891-1897), semble le moment décisif pour définir les modalités des retours suivants à l'écriture diaristique.

En effet, le début de la pratique diaristique d'Irzykowski est marqué par une première crise. Pendant un certain temps, il écrit pour parler de ses œuvres comme de « fœtus avortés », qu'il faut couper « comme des membres gangrénés⁵⁹ ». Formules loin d'être innocentes, elles correspondent à l'écart entre la réalité et les attentes de l'individu, et exposent la pression gigantesque (du moins ressentie comme telle) qui pèse sur lui. Au tout début de sa carrière, les difficultés linguistiques, du bégaiement au poids des modèles d'écriture choisis, pèsent sur le jeune auteur au point d'éveiller en lui une haine autodes-tructrice. Ainsi, ses doutes se résument à un nœud gordien entre identification professionnelle et nationale :

W „Ateneum“ wcale dobry artykuł J. Nowińskiego o Konopnickiej. Idiotyczna poetka dostaje zasłużone ciężki, co mnie cieszy niewymownie. [...] Taka jest ogromna naiwność tej autorki (która jest dla mnie jednym z wielu objawów zacofanej postępowości, tak mi znienawidzonej), która tworzy tak, jak gimnazjaliści naśladowujący poetów doby romantycznej, [...] Ona nie ma tego, co jest nieodzownym: poczucia granicy śmieszności. (Psychologische Impotenz – Egoismus – Eigendünkel).*

Jej nowele jednak są rzeczywiście bardzo ładne – ja sam czytałem ich mało – [...]. Słowa są dobrze pozbierane, podśluchane czy też odstenografowane, i gwara świetna.

Irzykowski, 1894 (2001/1, p. 579-580).

Dans *Atheneum* [j'ai lu] un article pas mal de J. Nowiński sur Konopnicka. La poétesse débile reçoit sa raclée en bonne et due forme, ce qui me réjouit énormément. [...] Qu'elle est monstrueuse la naïveté de cette auteure (qui est à mon avis un des symptômes du progressisme arriéré, celui que je hais de tout mon cœur) qui crée comme les collégiens épigones des poètes de l'époque romantique [...]. Elle est dépourvue de l'indispensable : le sentiment de la limite du ridicule. (*Psychologische Impotenz – Egoismus – Eigendünkel*)*.

Ses nouvelles sont en revanche très jolies – pour le peu que j'en ai lu – [...]. Les mots sont bien assemblés, interceptés ou sténographiés, et son patois est excellent.

Idem (2013, p. 98, trad. modifiée).

* all. : impotence psychologique – égoïsme – outrecuidance.

59. « poronione płody » ; « odciąć jak zgangrenowane członki », Irzykowski, 1891 (2001/1, p. 88, 105).

Irzykowski formule ici à rebours une autodéfinition significative à plusieurs égards, définissant sa position à travers une critique acerbe de Maria Konopnicka (1842-1910), auteure de poésie, nouvelles et littérature enfantine. Exposant à la fois sa double identité de poète et critique, qui à l'époque n'a certes rien publié encore, il tente justement par cette attaque de conforter sa position. S'y ajoute un ensemble de motifs anticipant l'œuvre de l'écrivain, comme l'amour des classifications (« un des symptômes... »), un penchant pour la schématisation des idées, ou l'emploi du grotesque et de l'aphorisme. Les mécanismes visibles en germe dans ces fragments trouveront leur prolongement dans ses critiques littéraires, de sa prépondérance pour la caricature et les digressions à la ponctuation transformant le texte en palimpseste.

De plus, l'attaque du critique contre sa compatriote s'effectue par le biais d'une terminologie allemande (masquée par des parenthèses). C'est ici qu'on touche, me semble-t-il, au cœur du problème, à savoir le *bilinguisme imparfait* d'Irzykowski, allant de son polonais maternel à son allemand tant désiré, qui se greffe sur d'autres doubles identifications : littérature ou critique littéraire, culture de Hebbel ou celle de Konopnicka (ou, pire encore, de Sienkiewicz) :

Mania Sienkiewiczza: ironia przyjaźni. Sienk[iewicz] jest zaaskeurowany, że prawdę napisze, bo opisuje własne życie. Gdzie on skończył, tam ja bym zaczął. Za to: Szkice węglem to jest rzecz wyborna. Die Gebundenheit des Lebens so wie in Maria Magdalena.

Irzykowski, 1891 (2001/1, p. 162).

Obsession de Sienkiewicz : ironiser l'amitié. Sienk[iewicz] est assuré d'écrire de la vérité, puisqu'il ne fait que décrire sa propre vie. J'aurais commencé, moi, là où il s'arrête. En revanche : *Les Esquisses au charbon*, c'est une chose excellente. *Die Gebundenheit des Lebens so wie in Maria Magdalena**.

Idem (2013, p. 98).

* all. Cohérence de vie pareille comme dans la *Marie-Madeleine* (de Hebbel).

La place qu' Irzykowski accorde à l'œuvre de Sienkiewicz mérite un commentaire. C'est la lecture de son roman *Bez dogmatu* [Sans dogme], un prétendu pamphlet contre le décadentisme devenu une lecture culte, qui dut être cruciale pour Irzykowski. Le roman est paru l'année même où il commença à écrire son journal (1891), et le journal fictif de son héros, Płozowski, inspira le système de notation dans celui de l'auteur de *La Chabraque*. Il notera même plus tard : « J'ai exagéré en voulant me considérer moi-même du point de vue scientifique, en voulant poursuivre le journal à la manière de Płozowski⁶⁰. »

60. « Przesadziłem, chcąc siebie naukowo traktować, przesadziłem, chcąc pisać dziennik na sposób Płozowskiego... », Irzykowski, 1894 (2001/1, p. 573).

Irzykowski se sent impuissant autant face à ses prédécesseurs que face aux langues et pôles de littérature entre lesquels il veut se situer. Toute la dialectique des journaux de jeunesse s'oriente entre ces pôles : mûrissement de ses choix identitaires, développement de l'(auto-)intertextualité visant à se rassurer (en s'écoutant soi-même), ou encore conviction profonde du caractère expérimental de sa création littéraire qui aboutira à *La Chabraque*. Leur but commun est de sortir de la crise, stabiliser l'expérience. Bref, c'est dans et par le journal qu'Irzykowski tente de grandir vers son propre espace :

Wolę ulec, milczeć, niż pokazać komuś moją kryjówkę [poezję]. [...] Ten lub ów nie ma się czego kryć, ja zaś muszę się kryć, wstydzic mojej poezji, bobym inaczej zasłużył na śmiech, gdybym się z nią chciał popisywać, gdybym się powoływał na to, co staje się zawsze śmiesznym, jeśli nie jest wzniosłym.

Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 413).

Je préfère me rendre, me taire, que montrer à n'importe qui mon refuge [la poésie]. [...] Tel ou tel n'a pas à se cacher, moi cependant, je dois me cacher, rougir à cause de ma poésie, car autrement j'aurais mérité des rires, si je voulais me vanter, si je voulais m'appuyer sur ce qui devient immédiatement ridicule à défaut d'être sublime.

Idem (2013, p. 88).

Issue des traumatismes scolaires (« on rit bien souvent de moi – ou plutôt, on riait, car je ne parle aujourd'hui avec aucun de mes collègues »)⁶¹, la peur du ridicule va se transposer en instrument d'autocontrôle puissant. Son but sera de garantir la poursuite (du désir) de la création. En un mot, cette masse critique visible à travers le journal personnel se résume à un triple mutisme : le défaut d'élocution se prolonge dans la confusion des langues (allemand, polonais) et langages de culture (nationale, étrangère), finissant par asphyxier l'auteur.

Du point de vue littéraire, les débuts du diariste s'inscrivent dans le modèle de création postromantique. Leur genèse se dévoile sur le fond des activités de la jeunesse de Lwów : de nombreuses mentions dans le texte confirment l'habitude de mener un journal et éventuellement de se le prêter. Il était bien vu de rimer ou gribouiller de temps à autre⁶². Or, contrairement à ses camarades, Irzykowski considère le journal personnel comme un espace sinon sacré, du moins isolé de la réalité quotidienne (son « île », sa « maison »), exigeant un respect adéquat. Il fait même preuve d'une (sur)estimation de la

61. « zwykle bywam wyśmiewany – a raczej bywałem, bo dziś z nikim z kolegów nie mówię. », Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 308).

62. Voir les réflexions que note Irzykowski à ce sujet, dans son journal en 1894 par exemple (Irzykowski, 2001/1, p. 535 ; 2013, p. 92).

pratique du journal : « il y avait une partie dans le premier de mes journaux qui m'a semblée ensuite trop risquée si bien que je l'ai brûlée⁶³ ».

Se définissant comme poète, Irzykowski se confronte avec ses collègues, estimant le plus l'opinion de ceux qui parlent un « bon » allemand, en particulier son ami, champion d'échecs, Emil Gross (1869-vers 1940)⁶⁴. Subséquemment, la comparaison avec les modèles littéraires se prolonge :

Małpuję Hebbła i innych – po prostu u każdego poety jest to samo – ale muszę przejść przez to stadium, idę w las, wyjście być musi, a ja się nie cofnę.

Irzykowski, 1891 (2001/1, p. 253).

Je ne fais que singer Hebbel et les autres – eh bien, il en est de même chez tout autre poète – mais je dois passer par ce stade ; je marche dans la forêt, il faut qu'il y ait une issue, et je ne reculerai pas.

Idem (2013, p. 92).

Se référer au contrat social (à tous les autres), c'est bien le pas décisif qui l'autorise à « se dire Autre ». Une autre variante de la même stratégie consiste à s'appuyer sur le quantitatif : être poète égale être artisan, « comme le “cordonnier” est celui qui s'occupe de coudre de chaussures, et non pas un “bon” ou “mauvais cordonnier⁶⁵” ». Or, ces tentatives ne font que prolonger ses doutes quant à la possibilité de convaincre le lecteur, le « soumettre » à soi (pareilles expressions reviennent bien souvent). À Irzykowski de le constater lui-même : « Ne me sont-elles pas ridicules, ces cérémonies pompeuses – ces autojustifications sur le pourquoi j'écris et le comment je vais écrire⁶⁶ ? ».

Dans la durée cependant, trois principales identifications d'Irzykowski apparues dans le journal s'avèrent d'une importance primordiale : poète, critique (y compris de ses propres dits), il décide de devenir poète *et* critique à la fois pour projeter les résultats de son œuvre sur la réalité environnante :

moim musem i zadaniem w świecie jest, aby ludzkość przez zastosowaną psychologię przywieść do świadomości i w ten sposób złagodzić jej cierpienia [...].

Irzykowski, 1894 (2001/1, p. 542).

... mon impératif et but dans ce monde est d'amener l'humanité à la conscience par le biais de la psychologie appliquée et, par là même, de diminuer ses souffrances [...].

Idem (2013, p. 98).

63. « W pierwszym moim dzienniku była część, która mi się potem wydała za ryzykowną, tak że ją spaliłem », Irzykowski, 1897 (2001/1, p. 703).

64. En témoignent certains passages de son journal, en 1892 puis 1893 (Irzykowski, 2001/1, p. 137, 473).

65. « ... tak jak „szewc” jest to człowiek zajmujący się szyciem butów, a nie „dobry” lub „zły szewc”. », Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 395). On trouve des références similaires au fil de l'année 1892 (Irzykowski, 2001/1, p. 381, 391, 395).

66. « Czy nie śmieszne są te wielkie ceremonie moje – usprawiedliwiania się, dlaczego piszę i jak będę pisać ? », Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 279).

Ainsi, Irzykowski définit de façon de plus en plus consciente le rôle à suivre dans son œuvre, à la charnière entre littérature et psychologie appliquée. Il anticipe sur ses textes à venir, de *La Chabraque* aux essais, et trouve une solution à la crise initiale qui lui permettra de se situer sur la scène littéraire à travers une identification *entre disciplines* :

Ich muss einen recht grossen Anlauf nehmen, um die Fosse zu überspringen, gelingt es nicht – einen noch grösseren*,
tj. *muszę coraz więcej czytać.*

*Ich muss einen recht grossen Anlauf nehmen, um die Fosse zu überspringen, gelingt es nicht – einen noch grösseren**
c'est-à-dire je dois lire de plus en plus.

Irzykowski, 1891 (2001/1, p. 38).

* all. Je dois prendre un élan vraiment important pour sauter par dessus ce fossé, et si ce n'est pas possible – [un élan] encore plus grand.

« Lire » : se lire quoi qu'il en coûte. Lire l'Autre et les autres aussi : s'orienter vers le monde, se retrouver dans son milieu social – tel sera le point d'arrivée. Irzykowski s'inspire cette fois-ci de son maître en études germaniques, Richard Maria Werner. Étudiant assidu, il se lie avec le professeur et ses admirateurs (Sadkowska, 2007). Ce changement explique la diminution du flux du journal au profit de la correspondance (« ces lettres remplaçaient pour moi le journal⁶⁷ »). À cette époque, il multiplie les analyses littéraires (1894-1895), où il va jusqu'à condamner la poésie symboliste de Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865-1940) avant même de l'avoir lue⁶⁸. Pour prouver le caractère innovant de sa pensée, Irzykowski expose son invention terminologique (« pour employer mon propre terme⁶⁹ », etc.) et tente de résumer ce tournant :

... *rzuciłem się w inną stronę, w ciemne labirynty poezji, studiowałem życie samo, żyłem, kochałem, stosowałem się w myślach do wszystkiego i w ten sposób poznałem wiele, a teraz wreszcie przechodzę w tę fazę, gdzie się przekonuję, że świat się zajmuje tymi, samymi kwestiami, co ja [...].*

Irzykowski, 1894 (2001/1, p. 548).

[...] je me suis lancé dans une autre direction, dans les labyrinthes sombres de la poésie ; j'étudiais la vie elle-même, j'aimais, je me soumettais dans mes pensées à tout, au point d'apprendre beaucoup, et maintenant j'entre dans une phase qui me convainc que le monde s'occupe des mêmes questions que moi [...].

Idem (2013, p. 92).

67. « ... listy te zastępowały mi dziennik », Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 309) ; voir également Simonet-Tenant (2009).

68. Voir par exemple les analyses du roman de son camarade, Szymański (Irzykowski, 2001/1, p. 443sq.), de *Mademoiselle Julie* de Strindberg (*ibid.*, p. 498sq.), ou des œuvres de Maeterlinck (*ibid.*, p. 566 sq.), et de Przerwa-Tetmajer (*ibid.*, p. 704).

69. « że użyję swojego terminu », Irzykowski, 1893 (2001/1, p. 514). On en trouve de nombreuses mentions dans le journal, pour les années 1891-1893 (*ibid.*, p. 87, 226, 353, 460, 499), ainsi qu'en 1894 et 1897 (*ibid.*, p. 591, 706).

Par son pathos, cette paraphrase du poète romantique Juliusz Słowacki (1809-1849 ; *Mon Testament* : « J'ai vécu, j'ai souffert, j'ai pleuré avec vous... », trad. Christophe Jeżewski) correspond à l'importance de tout changement déclaré dans le journal personnel et sert à expliquer la nouvelle voie entreprise par son auteur. Ainsi, hésitant entre la confiance en ses capacités et le constat d'échec, Irzykowski parvient à définir son devenir de poète et critique et dépasser l'aphasie initiale. Il apprend à transformer son écriture dichotomique en stratégie défensive :

Wiem tyle co Ryszard: „Na świecie nie ma ideałów, ale można je mieć, można je żywić“. Zresztą wszyscy ludzie mówią, że nie ma ideałów, jeśli je mają i tolerują to w zmniejszonej formie idealików i ideałków (obłąskawione ideały) [...].

Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 340)

J'en sais ce que sait Ryszard [...] : « Il n'y a pas d'idéaux dans ce monde, mais on peut en avoir et les nourrir » Par ailleurs, tout le monde s'accorde à dire qu'il n'y a pas d'idéaux ; s'ils en ont et s'ils les tolèrent, c'est dans la forme amoindrie de tout petits « idéauillons » et « idéauscules » (idéaux apprivoisés).

Idem (2013, p. 98)⁷⁰.

Développant un dialogue imaginaire non seulement avec le destinataire virtuel, mais aussi avec le héros de son drame, Irzykowski s'identifie aux idées qu'il a lui-même écrites. La situation de communication devient doublement médiatisée et, par là même, offre un espace de liberté. Irzykowski ne doit plus se défendre en tant qu'auteur qui parle, il se contente de devenir exégète des œuvres d'un prétendu « tiers ». Jeu de masques corrélatif à sa vacillation linguistique, ce geste de *se parler comme à un* « Autre » deviendra son signe distinctif aussi bien dans les belles-lettres que dans la critique littéraire :

[...] przyznałbym się, że za mój główny fach uważam krytykę w najszerszym tego słowa znaczeniu] (rozumie] tu raczej rewizję jak k[ritykę]), poezje zaś me nazwałbym eksperymentami [...].

Irzykowski, 1895 (2001/1, p. 675).

[...] j'avouerais que je considère comme ma profession principale la critique au sens le plus large du mot (je pense ici plutôt à la révision qu'à la critique), mes poèmes en revanche, je les désignerais comme des expériences [...].

L'(auto-)intertextualité et la mise en abyme lui permettront de dépasser le modèle mimétique au profit d'une poésie « expérimentale » ou d'une prose « objective » : « Je vais faire mon possible pour que mon jugement subjectif devienne objectif dans les critiques de mon journal⁷¹ ». Irzykowski

70. Cf. la lettre à la librairie de Jakubowski et Zadurawicz de 1895 (Irzykowski, 2001/1, p. 695).

71. « Będę dążył do tego, aby w krytykach mojego dziennika mój sąd subiektywny obiektywizować. », Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 420).

abandonne l'expression au profit de l'impression rendue dans son discours sans prétention esthétique.

Vient enfin une déclaration qui réunit les traumatismes (dé)passés et le désir de les transformer :

Ale znam jeszcze inne bolesti, niezaproto-kółowane, które nie považają się odchylić maski przy świetle dziennym, niezaspokojenie żądzy, męczeństwo śmieszności, niepowodzenie uwodziciela, walka niemocy z murem ograniczenia, i tyle tych bezimiennych zranień naszej nie ogólnoczwowieczej, ale najwewnętrzniejszej egoistycznej istoty, które człowieka czynią w jego szamotaniu się z własną powłoką gliny tak nędznym i małym; tu ja upatruję tragizm i prometejską szczytności i takiej bolesti chce być pieśniarzem.

Irzykowski, 1894 (2001/1, p. 569).

Mais je connais d'autres peines, insignifiantes, qui ne laissent pas entrapercevoir leur masque dans la lumière du jour : convoitise inassouvie, supplice du ridicule, fiasco du séducteur, combat d'impuissance avec un mur de limitations, et tant d'autres de ces plaies anonymes de notre être, non pas dans son universalisme, mais dans l'égoïsme le plus bas. Plaies qui rendent si petit et misérable l'homme se tortillant dans sa dépouille d'argile : c'est ici que je vois le tragique, le sublime prométhéen, et c'est de ces peines que je veux être le héraut.

Idem (2013, p. 98).

Être le héraut des « plaies » de l'âme – et du texte : Irzykowski ouvre ici l'horizon de pensée qui l'amènera à *La Chabraque*. Conscient de sa tâche d'écrivain, il dépasse l'initial « bégaiement de la pensée » [*jękanie się myśli*], péniblement enduré au tout début de la pratique diaristique⁷².

En outre, cette oscillation trouve un écho dans les passages consacrés à ses doutes linguistiques. Car sans le contexte plurilingue de la région, Irzykowski n'aurait probablement pas pu gagner la distance nécessaire pour approcher cette réalité vue de l'extérieur, comme dans une autre langue ?

Au début du journal, Irzykowski notait encore en allemand :

Ich bin kein Genie, nur eine starke Individualität und ich kann mich nicht über diese Individualität erheben

Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 328).

Je ne suis point un génie, mais plutôt une forte individualité, et je ne peux pas m'élever au-dessus.

Idem (2013, p. 94).

De même en 1891 : « Parbleu, n'était mon polonais, j'en aurais écrit, des choses⁷³ » et, en 1926, « je n'ai jamais été un bon Allemand⁷⁴ ». Or, c'est entre ces deux langues de la région que dut naître sa sensibilité linguistique :

72. Il en parle dans le compte-rendu de *L'Assomption de Hannele* (*Hanneles Himmelfahrt*, 1893) de Hauptmann, cit. in : Markiewicz (2011, p. 27). Parue en 1899, la traduction polonaise – est-ce une ironie du sort ? – a été l'œuvre de Konopnicka (Hauptmann, 1899).

73. « Dalibóg, gdyby nie moja polszczyzna, byłbym pisał. » (Irzykowski, 2001/1, p. 60).

74. « Nie byłem nigdy dobrym Niemcem. », Irzykowski, « Odpowiedź na ankietę: Jak się uczyli współcześni wybitni pisarze » [Réponse à une enquête. Comment apprenaient les écrivains contemporains exceptionnels] (Irzykowski, 1998-2001/2, p. 77).

Żywy poemat. Wazoniki z kwiatkami ustawione rzędem wzdłuż trolejowca. Idzie jakaś pani bogato ubrana, ogonem sukni przewraca jeden wazon i idzie nie widząc tego dalej. Za nią idzie jakiś obdarty chłopczyk i podnosi wazon, i stawia go na powrót. [...] Do poematu brakowało jeszcze tyle, aby jakaś kucharka z bramy wyleciała i zaczęła krzyżeć: „Co ty nicponiu, baciarczy? Chcesz ukraść wazonek?”

Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 344).

Un poème vivant. De petits pots de fleurs sont arrangés le long du trottoir. Une dame bien vêtue en renverse un de la traîne de sa robe en se promenant et continue à marcher sans s'en apercevoir. Derrière elle, arrive un garçon déguenillé qui soulève le pot et le remet à sa place. [...] Mais pour que ce soit un vrai poème, il ne manque qu'une chose : que la cuisinière fasse voler la porte et se mette à crier « Qu'est-ce tu fiches, espèce de petit sacripant ? Tu voudrais pas m'voler mon pot d'fleurrrs, dis ? »

Idem (2013, p. 94).

Cette scène de la vie quotidienne à Lwów se caractérise par l'attention portée au parler local : se sentant en dehors des communautés dominantes, Irzykowski attribue une attention particulière aux phénomènes *entre* les cultures. En effet, il développe une forme implicite de métaréflexion sur les langues, apprend à apprivoiser son hésitation et à profiter de sa position entre les langues. Ainsi, il dépasse le refus de la culture polonaise et s'aperçoit que l'imitation peut lui servir à formuler son propre modèle. Dans ses notes de lecture, il passe de la copie à la traduction de fragments pour fonctionnaliser l'allemand comme langue d'amis (Womela, Gross), de précision (en critique littéraire et théorie de la culture) et de distance envers l'héritage culturel donné (Irzykowski 2001/1, p. 439, 440, 602, 683).

La langue de Hebbel devient donc une sorte de *lumière contrastée* permettant de mieux voir les « plaques de sclérose » [*skostnienia*] dans la culture polonaise, pour reprendre une expression qu'il formulera plus tard en se référant à Brzozowski⁷⁵. De plus, c'est grâce à sa polyglossie, dans son ensemble, qu'Irzykowski a pu construire l'important passage entre les cultures – et les identités textuelles qu'il souhaitait. Les insertions en allemand disparaîtront en effet de son journal personnel d'après 1916. Il ne s'agira plus que de rares expressions, aucunement de fragments entiers. Une étape a été close.

Irzykowski-poète craignait le ridicule. Irzykowski-critique redoutait l'influence. Irzykowski-diariste désirait dépasser son angoisse. C'est en apprenant à prononcer ses peurs en allemand (langue de distance), puis en polonais (langue de complexes), qu'il dépasse le refus d'exprimer l'intime. Et c'est dans la prose qu'il regagne sa voix.

75. « Świat pracy a świat emocji » [Monde du travail et univers des émotions] (Irzykowski, 1980, p. 390).

LADISLAV KLÍMA : PANSER (PENSER) LA PLAIE DE LA PENSÉE

Být nedotknutelným a sebe affirm. jsou dva hlavní praedikaty Boha

Être intangible et s'affirmer soi-même, ce sont deux principaux praedicats de Dieu

Klíma, 01.07.1910, <2> (2000, p. 40 ; 2005a, p. 26).

« S'affirmer soi-même » dans l'Absolu tout en restant « intangible » jusqu'à l'Absurde : tel serait l'impératif fondamental du journal personnel de Klíma. Malgré les lacunes et l'absence de carnets précédant les premières notes conservées, le rythme de son diarisme n'évolue presque pas depuis ses débuts en 1909. L'écriture y (re)commence à chaque entrée :

Eine Krisis – denn ganz zu meiner früher. Richtung kann ich nicht mehr zurückkehren (oder sagt das nur Pusillanimität?.. Aber unmöglich! Es ist gesunder Instinkt! In diesen Regionen immer gerade gehen ist unmöglich – hier herrschen Kreisen! man muss sich den inneren Strömen ganz vertrauen; muss sich ein schäbiger Politiker den „Gelegenheiten“ anpassen, um wie viel mehr ich hier!) Doch verfluchtes Vagieren – es ist schon wirklich eine intell. Vagabondage – zum Wüthen und Lachen!

Klíma, avril 1909, <1> (2005a, p. 21).

[en marge : À N. Dvory].

Crise – car je ne peux plus revenir intégralement à mon orientation d'avant (ou est-ce la seule pusillanimité qui le dit?.. Mais non, impossible! C'est un sain instinct! Dans ces régions on ne peut pas progresser toujours en droite ligne – ici règnent les cercles! il faut en tout se fier aux flux internes : si même un politicien sordide se voit obligé de « faire la part des circonstances », combien plus le dois-je, moi, ici!) Mais maudites vagueries – ça devient vraiment du vagabondage intell[ectuel]. – à rager et à rire!

Idem (2000, p. 35).

De la « crise » au règne de cercles, du « sain instinct » au « vagabondage intellectuel », de l'orthographe au diarisme – toutes les « vagueries » (!) de Klíma sont déjà présentes dans la première entrée conservée. L'absence de début de son journal personnel, perdu ou brûlé par l'auteur, est donc toute relative. Comme l'indique par ailleurs la toute première ligne de son journal personnel : « 4/09 // (Suite) », il s'agit d'une continuation de « ce livre » de l'infini, vers l'infini.

Il serait donc difficile de distinguer les étapes de l'évolution de son journal personnel : ce « jeu » dans et avec l'écriture reste en permanence une « destruction » d'obstacles à la liberté, une « suite de suicides » de l'univers qui remplacent celui de son auteur. Toutefois, il semble possible d'exposer les moments principaux de cette déambulation identitaire s'effectuant en cercles,

ce vagabondage « de soi à soi ». Ici, l'observation de son rythme s'avère un exercice utile avant de passer aux philosophèmes fondamentaux du poète de l'Absurde (fig. 2, p. 184).

Un des rares livres conservés dans le fonds Klíma du Musée littéraire de Prague est la *Météorologie* de Wilhelm Trabert (*Metereologie*, Leipzig, Göschen, 1896). Signée « Pavel 1909 », il a dû appartenir à la collection de son ami, Antonín Pavel (1896-1963), avant de passer dans les mains du philosophe. Outre les soulignements répandus de part en part, l'ouvrage contient quelques remarques pertinentes à relever pour l'analyse. Sur la page de garde figure une note solitaire « 06.01.[19]24, 4 heure[s]. rép[onse].⁷⁶ », probablement un rappel d'obligation à remplir, accompagné d'un calcul. À la marge haute de la page 125 se lit un rajout en allemand, au crayon simple, dans le sens inverse du texte imprimé : « -- selbst Gott – Selbstgott [all. : égo Dieu – Égodieu] » (ill. X). Ces remarques ne peuvent appartenir, me semble-t-il, qu'à l'auteur de *Traités et diktats*. Et toutes marginales qu'elles soient, on peut y voir l'incarnation propre de son écriture en tant que telle, de la pratique permanente de l'écriture à la stratégie de subversion de toutes les valeurs. Par ailleurs, l'hésitation sur l'orthographe de l'autodéfinition ne confirme-t-elle la cohérence de la rhétorique klímaïenne ? Il considère en effet que l'identité de l'auteur et, partant, tout individu, va de la posture d'un Dieu autoproclamé – fidèle à son inébranlable Volonté – à celle d'un être humain suivant le courant comme tant d'autres.

En effet, malgré les lacunes certaines dans le journal personnel conservé, il est possible d'y constater le besoin d'expression parallèle en un double sens : en tchèque et en allemand, à travers le discours philosophique et dans les œuvres littéraires. Des premières années, ne fut conservé qu'un nombre restreint d'entrées, dont les deux tiers au moins sont écrites en allemand. De plus, quasiment tout ce qui concerne sa « pratique » philosophique est noté dans la langue de Goethe. Or, si l'on se rappelle que la même période vit la seconde rédaction du *Grand Roman*, écrite presque exclusivement en tchèque, on aperçoit bien la diglossie entre forme (linguistique) et contenu (philosophico-littéraire). Elle s'étend sur tout le journal :

76. « 6/1.24, 4 hod. odp! », LA PNP 1/91/844.

Mea philosophia: philos[osphiae]. divi-
norum circularum – « Es irrt der Gott,
solange er „strebt“ ». Certitudinis
illusio humani generis (pravitatis eius)
proprietas est –

(*Mlhy – mlhovny – chaos – Bůh...*

Klíma, 29.06.1910, <2> (2005a, p. 25).

Mea philosophia : philos[osphiae]. divi-
norum circularum – « Es irrt der Gott,
solange er «sterbt». » Certitudinis
illusio humani generis (pravitatis eius)
proprietas est –

(Nuages – nébuleuses – chaos – Dieu...

Idem (2000, p. 39).

Les trois langues qui se superposent dans le fragment cité exposent bien la richesse linguistique de l'écriture de Klíma (polyphonie), ainsi que les fonctions qu'il leur attribuait (polyglossie). D'un côté, le latin sert à rendre son propos digne de la grande tradition philosophique. Il a beau la mépriser, tout comme il reste fidèle au tchèque, il renoue aussi avec les grands modèles de philosophie latine. De l'autre, l'allemand correspond à ses principales sources d'inspiration, Nietzsche, Schopenhauer et Goethe : la phrase citée provient du prologue de la première partie de *Faust* (dans la traduction libre de Nerval : « Tout homme qui marche peut s'égarer⁷⁷ »). Le tchèque enfin, avec la parenthèse ouverte ou oubliée, signifie la liberté de l'expression du poète-philosophe. En effet, même s'il tente de surpasser la prose aphoristique de Nietzsche en allemand, c'est dans sa langue maternelle que Klíma développe ses visions les plus frénétiques. À ces trois langues s'ajoutent encore l'emploi du français, langue de l'esprit – et du grec ancien, langue des philosophes.

Dans l'ensemble, la dialectique des langues constitue chez Klíma une sorte de « cercle divin », circulation incessante entre inspiration, apprivoisement et dépassement, du moins voulu par le poète-philosophe, des héros de sa pensée, à commencer par l'auteur du *Zarathoustra*. Ainsi se voit renforcé encore le souci de classification, visible dans les écrits intimes de Klíma. Le partage de la pratique diaristique entre la pensée (*cogitata*) et l'activité (*facienda, practica, necessaria*, etc.) s'impose sur le rythme même de son écriture. Sa source fondamentale serait la tentative de dépasser le traumatisme initial en écartant le spirituel du terrestre, les envois de l'esprit des misérables activités de ce monde :

77. Cit. d'après : Klíma (2000, p. 680).

Nejsem člověk, – omyl to byl že bych byl něco tak bídného (filos<oficky> nahlížet na to) – jsem božská (nade vše povznesená, nevyslovit.) bytost; nejvznešenější metafysický „netvor“ (hlavní věc, kde řeknu „já“, abych se tím nenuceně cítil – já změnil [mluvit o sobě v středním rodu (Nihilens)]; jsem něco hrůzného (amorfn.) nejdokonala, nejvyšší (ohromný pocit při tom nutný, pocit letu do nekonečna; touha po letu, opojení, trans, plápolání podmínkou celého systému)

Klíma, [1910] <2> (2005a, p. 25–26).

Je ne suis pas un être hum[ain] – c'était une erreur que de me croire chose aussi minable (point de vue philos<ophique>.) – je suis une entité divine (ineffable, élevée au-dessus de tout); le monstre « méta-physique » le plus sublime (l'essentiel étant de me sentir tel sans façon partout où je dis « je » – changer de soi [s'accorder au neutre (Nihilens)]) – je suis quelque chose d'effroyable (amorphe) de superlativement parfait, de suprême (ce qui exige une formidable sensation concomitante, sensation de vol dans l'infini; désir de vol, enivrement, trans, flamboiement, condition nécessaire de tout système)

Idem (2000, p. 40).

Qu'on se réfère à l'entrée unique ou au journal personnel dans son entier, la dynamique du texte klímaïen reste inchangée. Les tensions qui l'animent résultent des retours permanents au « point de vue philos[ophique] » et de la recherche de son expression linguistique par le biais de la littérature : une dialectique qu'on pourrait voir en germe dans l'autodéfinition citée.

Comme la courbe de son écriture permet de le voir, le tempo du texte klímaïen répète à l'infini le traumatisme initial. Plus Klíma veut se séparer de ce bas-monde, plus il y reste et en parle : affirmant être « le premier moniste » conséquent, il tente d'incarner ce monisme dans l'écriture⁷⁸. Même s'il est impossible de savoir combien de pages de son journal furent perdues, il est certain que la pratique diaristique n'empêcha en rien ses activités littéraires. De plus, les culminations de 1919, 1922 et 1924 correspondent à des tentatives consécutives de s'approprier le langage journalistique. Évoquant la nécessité de « [se] renier moi-même ; journaliser », il tenta d'écrire afin d'être compris par ce public tchèque qu'il déclarait détester de tout cœur⁷⁹. Quant aux résultats de ses efforts, ils lui valurent l'amitié de quelques admirateurs et les trois volumes publiés dans l'entre-deux-guerres.

Ainsi s'éclaire donc quelque peu l'énigme de ses débuts. Écrire en permanence à la fois sa prose et son journal fut une tâche dont il était tout à fait capable, voire une pratique sans laquelle il ne savait plus vivre. Ses origines remontent à la crise suicidaire des années 1900, et le traumatisme initial s'avère la source principale de la dynamique de cette écriture. Entre

78. « Já první monista », Klíma [1919] <49> (2000, p. 142 ; 2005a, p. 125).

79. « Zapřít sebe ; žurnalisování », Klíma, 14.05.1920, <65> (2000, p. 177 ; 2005a, p. 159).

littérature et philosophie, le sublime et le terrestre, Klíma semble avoir cherché toujours une synthèse impossible, impensable dans le monde d'ici-bas. Courant obstinément après le Tout de ses rêves, il remplissait des pages et des pages entières, constituant par ses textes un journal de ce voyage. *Le Grand Roman* aussi bien que ses « écrits intimes » forment deux variantes du même parcours : de soi à soi. Qu'il s'engage dans la chasse au Minotaure (philosophique) ou qu'il tente de combattre Thésée qui le prive de ses chimères les plus chères (la praxis divine), Klíma cherche désespérément une issue au labyrinthe identitaire : de la première à la dernière phrase du journal personnel, une phrase coupée (« Ce livre – »)⁸⁰. C'est d'un livre unique qu'il parle, celui que constituent tous ses textes. Un livre inachevé, poursuivi, à la fois fantomatique et « féérique ».

Du moment qu'il s'est engagé dans l'écriture, Klíma ne sait plus s'en passer. La courbe a beau varier, les proportions restent les mêmes : de l'orthographe à la ponctuation, de la philosophie à la fiction, il s'agit toujours de distinguer le propre, donc futile et terrestre (*mea*), du *proprissime* : divin et splendide (*Mea*)⁸¹. Autrement dit, scinder ses notes, les découper par des traits horizontaux ou des soulignements pour transposer le partage en deux de l'univers. Si le rythme change, c'est plutôt que le terrestre intervient par hasard. Et si les conventions ou les langues se multiplient, c'est que le poète-philosophe hésite en permanence entre le sérieux et le grotesque, l'absurde et l'absolu. « Nietzsche dans le pays des clowns » (Galmiche, 2004, p. 112), Klíma doit jouer tous les rôles de la tragicomédie humaine de son écriture, de sa vie. Il se peut qu'il se perde et brise le haut pathos existentiel de sa réflexion, qu'il s'emmêle dans les innombrables tautologies philosophiques, narratives ou existentielles mises en scène dans son écriture. Or, c'est l'incessante production qui garantit la subsistance même de son univers littéraire, le seul dans lequel il arrive à se trouver une place :

[...] tous ces mots jetés contre une absence fondamentale de langage, tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui, voilà l'œuvre elle-même ; l'escarpement sur le gouffre de l'absence de l'œuvre.

Foucault (1972, p. 556).

Remplies selon une logique respectée jusqu'au moindre détail, à la limite de l'obsession, les pages manuscrites du journal ou de la fiction de Klíma témoignent de la parenté du cri et du chant, de la folie et de l'œuvre, que rappelle dans sa réflexion Michel Foucault. Si écriture incessante et absence d'œuvre étaient les deux versants du destin d'Artaud, ne pourrait-on voir

80. « — Kniha tato », Klíma, 14.11.1927, <222> (2000, p. 630; 2005a, p. 588).

81. Sur cette distinction, voir Klíma, 11.09.1924, <134> (2000, p. 374 ; 2005a, p. 343).

cette « logique alogique » en œuvre dans l'écriture infinie de Klíma ? En effet, la logique de celui qui déclarait « Je suis Absolu = pléonasme réciproque⁸² » reste (tautologiquement) impeccable des deux côtés de l'équation. Klíma ne notait-il pas aussi : « l'Esclave est le corrélat de Dieu⁸³ » ? Si Dieu il est, dans son imaginaire, pour le rester il doit demeurer esclave, du moins de son écriture.

Le modèle « initial » du journal personnel de Klíma ne peut donc être reconstruit qu'approximativement et à la lumière de la rédaction parallèle du *Grand Roman*. Il s'agit surtout de ces fractions d'un être en crise, être dans le désir d'autodestruction :

<p>Zum S-M (für Hor.) 1.) Entschluss, fester 2.) Vorbereitung, besonders Pap<iere> 3.) Nachdem es fertig ist 4.) Entschluss für einen bestimmen Tag 5.) Bis zu dieser Zeit nur Gedanke : έξαγωγή ist eine göttliche That. 6.) Diesen Tag Gasth. (vielleicht auch nicht) – dann Spaziergang 7.) Dabei immer Gedanke: Stolz, glorreich werfe ich dieses schlechtes Ding von mir 8.) Auf einem früher gewählten Platze (mehrere) instinktiv stark gefasster Entschluss (nachden gesehen, ob Menschen in der Nähe sind): hier soll es werden (aber dieses – mit dem Finger</p> <p>9. Den Himmel und Erde Besehen 10. schreiben, Waffen ausziehen, richten, sich es</p> <p>Klíma, 11.10.1913 <4 > (2005a, p. 30-31).</p>	<p>Pour le s[ui]-c[ide] (à Hor[oušanky].) 1. Résolution, inébranlable 2. Préparatifs, surtout pap[iers] 3. Une fois cela fait 4.) Fixer le jour 5.) En attendant, rien que la pensée : l'έξαγωγή [gr. départ, suicide] est un acte divin. 6.) Le jour venu, au bist[rot] (ou bien plus peut-être pas) – puis promenade 7.) Penser ce faisant en permanence : Fièremment, glorieusement, je rejette cette mauvaise chose loin de moi. 8.) Au lieu choisi à l'avance (plusieurs), force instinctive au service de la résolution (m'étant d'abord assuré qu'il n'y a personne à proximité) : cela se fera ici (mais ceci [trois mots illisibles] avec le doigt</p> <p>9. Contempler le ciel et la terre 10. écrire, tirer l'arme, viser, me le</p> <p>Idem (2000, p. 44-45).</p>
--	---

Parmi toutes les entrées décrivant le chemin possible vers le suicide, chacune décline l'idée en lignes de plans, la dissout en mots. On le sait, Klíma n'accomplira jamais « l'acte divin ». Il écrira. Les retours du motif du suicide sont souvent couplés avec les retours à la rédaction du *Grand Roman*. Les sigles « s-o » [*sui ipsius occisio*] et « S-M » [*Selbstmord*] apparaissent dans 28 fragments conservés, les renvois au *Grand Roman* dans 24 d'entre eux⁸⁴. Serait-ce une coïncidence ?

82. « „Jsem Naprostý“ je oboustranný pleonasmus », Klíma [1919], <49 > (Klíma, 2000, p. 139 ; 2005a, p. 122).

83. « Otrojek je korrelát Boha », Klíma, 10.05.1921, <81 > (2000, p. 218 ; 2005a, p. 198).

84. La mention du suicide apparaît dans les fragments : <3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 17, 21, 24, 52, 56, 57, 64, 69, 81, 94, 114, 127, 128, 132, 134, 135, 137, 144, 150, 155, 171 > (Klíma, 2000), *Le Grand Roman*, ou ses héros, sont mentionnés dans les fragments : <4, 5, 6, 8, 10, 22, 49, 53, 56, 55b, 61, 63, 69, 75, 134, 143, 166, 172, 182, 185, 191, 192, 193, 199 > (Klíma, 2000).

C'est précisément de 1913 que date le plan cité, l'année où commence la seconde rédaction du roman. Une logique de substitution est ici plus que probable. De la cellule souche de l'écriture « suicidaire » se développent ainsi, d'un côté, sa création fictionnelle, de l'autre, sa pratique du journal⁸⁵. L'opposition « cieux – terre », « vivre – mourir » semble être le contraste fondamental, clé du diarisme et de la fiction à la fois (Greimas, 1966).

En outre, de cette opposition résulte le double *leitmotiv*, le partage principal des « écrits intimes » de Klíma : celui séparant les *practica* des *cogitata*, la vie d'ici-bas de la praxis divine. C'est bien cette tentative de scinder son existence en deux qui constitue le cadre fondamental de son œuvre. Orthographe, ponctuation, architecture externe en témoignent aussi bien que ses propos, plans suicidaires et projets pour les journées à venir. L'ultime dimension de cette scission se révèle dans les deux directions de son écriture : philosophie et fiction, traités et belles-lettres. Par ailleurs, n'est-ce pas cette opposition qu'évoquent les titres de ses publications consécutives ? Dans *Le Monde comme conscience et comme rien* (1904), qui reprend l'opposition de Schopenhauer, la volonté est censée annihiler le réel en un seul geste égo-déiste. De même, dans *Traité et diktats* (1922), le propos philosophique est annulé par le diktat de la volonté souveraine ; *Instant et éternité* (1927) expose enfin la même opposition du point de vue temporel.

[*Man kann nur dann Alles wollen wenn man Nichts will: denn will man etwas Einzelnes, so will man den Gegenth. dessen (das Feindl. ihm, Hindler) nothwendig nicht, - so will man nicht Alles: wichtig. Mysterion hier - später davon mehr !*]

Klíma, avril 1909 < 1 > (2005a, p. 21).

[On ne peut Tout vouloir qu'en ne rien voulant : car si l'on veut un quelque chose de particulier, il s'ensuit nécessairement qu'on n'en veut pas le contraire (l'hostile, qui y fait obstacle) – si bien qu'on ne veut pas le Tout : mystère important ici – plus là-dessus plus tard !]

Idem (2000, p. 35).

Rejeter l'univers au profit de l'unité (inaccessible) d'un Tout reste le dispositif primaire. Que désigne ce « Tout » ? Quoi que prétende son auteur, il faudrait le comprendre non pas dans le cadre du calcul des prédicats logiques, mais de l'intérieur de son univers textuel. C'est uniquement dans cette perspective qu'acquiert son sens la quantification universelle, mécanisme sans cesse employé par Klíma. Il s'agit de réfuter l'existence de l'univers, du moins par écrit : « Bien me rendre compte de la honte inouïe de ne pas rejeter en bloc toutes les opinions humaines – – –⁸⁶ ». Ce désir schizophrène de se séparer

85. Sur l'écriture et le suicide, on se référera notamment au livre de Michel Braud (1992), ainsi qu'à Ivo Čermák et Ida Kodrlová (2009, p. 43-58).

86. « Sich bewusst-werden, welche ungeheuer Schande es ist, wenn ich all Menschenmeinungen von mir werfe – – – », Klíma, avril 1909, < 1 > (2000, p. 36 ; 2005a, p. 23).

du monde est pour Klíma la seule possibilité d'admettre à la fois l'existence de l'univers et la sienne. Sa signification, il l'inclut même dans la forme, qui devient une sorte de partition musicale : le triple soulignement et les quatre tirets finaux marquent la cadence grave du *leitmotiv* apocalyptique de son œuvre.

Dans un certain (auto)messianisme, le philosophe-poète ne cesse de se répéter que la solution arrivera, que sa libération est proche. C'est dans ce contexte que ses plans de praxis divine acquièrent la dimension d'un compte de conscience, voire d'un exercice spirituel. Dès lors, ne pourrait-on voir dans son journal, le carnet de route d'« un voyage intérieur » ? Il chercherait à y « transformer l'image du monde », à l'instar d'Ignace de Loyola (Rivera, 1978, p. 4), pour qui c'est en « fixant [son] esprit » que l'on doit pouvoir « imiter davantage le Christ » (Loyola, 1982 [1548], p. 99). L'objet de ses méditations, si l'on en croit Roland Barthes, n'est pas tant d'imaginer que d'énumérer les éléments comme structure de la méditation, les localiser pour les fonctionnaliser dans le cadre d'une prière (Barthes, 2002, p. 762). C'est la structure de l'univers qui compte, le cadre de l'image (Endean, 2001, p. 243).

Dans le journal de Klíma, ce cadre fondamental se répète sans cesse dans la pratique de ce qu'il appelle la « praxis divine ». Or, ici, l'exercitant et l'instructeur ne font qu'un, Messie et pécheur, Thésée et Minotaure. Voici la première formulation connue : « I. Ne rien désirer II Ne rien craindre III. Être indiff[érent]. en général (état d'âme ind-nt) IV Être ind[ifférent] dans le particulier V Tout aimer⁸⁷ ». « Ne rien désirer » doit permettre de « ne rien craindre », de se libérer de l'oppression du monde externe, apprendre à l'« aimer », bref, d'éviter le suicide, de vivre et d'écrire. S'envelopper dans son texte, le répéter comme un exercice, ne subsister que dans un « conte de fées », labyrinthe et refuge à la fois :

Wunsch ist Ursubstanz... Aber Wunsch ist essentiel irrational; sequitur - mein absol. Illusionismus, d.i. absolute Freiheit, Willkür. Svět je ne vůle, ale z vůle.

C'est le *désir* qui est substance première... Mais le désir est essentiellement irrationnel : sequitur - mon illusionnisme absolu, c.-à-d. liberté absolue, arbitraire. Le monde n'est pas volonté, mais libre-arbitraire.

Klíma, 03.09.1912, <3 > (2005a, p. 29).

Idem (2000, p. 43).

D'une langue à l'autre, se révèle dans le raisonnement paralogique le fondement profond de l'« illusionnisme » klímaïen : le désir de dépasser le traumatisme.

87. « I. Nichts wünschen II Nichts fürchten III Gleichgilt. sein überh (gl. —e Stimmung) IV Gl. sein im Einzelnen V Alles *lieben* », Klíma, avril 1909, <1 > (2000, p. 35 ; 2005a, p. 21).

Car, dans sa volonté de tout embrasser Klíma, n’embrasse que lui-même. Dans sa fuite désespérée du suicide, il initie une écriture accouchant de mondes parallèles de l’existence. Refuser « l’hostile », le garder entre parenthèses, débouche sur l’absurde conscience du tout au dénominateur commun du rien. Pourtant, même cette réduction à travers la « métalogue » klímaïenne ne permet pas de se passer de son acteur principal : l’auteur lui-même. Sa praxis divine ne devient ainsi qu’une chaîne de paraphrases d’un seul « philosophème » :

Hloubka myšlení vede nutně k šílenství, svědomitost ke zblbnutí, rovněž pud po skutečném ovládnání a kommandování. Lidstvo ptalo se dosud na všechno, jen ne na to, co za tu otázku stálo.

Klíma, 07.01.1914, <6> (2005a, p. 35).

La profondeur de la pensée conduit nécessairement à la folie, la consciencieuxeté à l’idiotie, comme aussi l’instinct de la domination et de commandement effectif. Jusqu’à présent l’humanité s’est posé la question de tout, si ce n’est ce qui en aurait valu le coup.

Idem (2000, p. 48).

« L’Absurde » de ce monde est à dépasser par « l’Absolu » : « être intangible » implique de « s’affirmer soi-même ». Selon le principe de cette équation, la logique interne de l’œuvre de Klíma s’explique par la mention de « prædicats de Dieu » : l’aspect linguistique de son exercice de fragmentation du monde. C’est en se disant (s’écrivant) qu’il cherche à corriger le monde par un *erratum* absurde, ou plutôt à se donner une garantie existentielle à lui-même. C’est ainsi que le philosophe de l’absurde devient le poète de l’absolu :

Co je hloubka ? Nejmohutnější věci vidět tak hluboko, že jsou neviditelné. A žít v ničem. Nikdo nežil dosud v ničem.

Klíma, 16.02.1917, <15> (2005a, p. 62).

Qu’est-ce que la profondeur ? Voir les choses plus immenses tellement au-dessous de soi qu’elles en deviennent invisibles. Et vivre dans le rien. Personne encore n’a vécu dans le rien.

Idem (2000, p. 77).

Vu le cadre initial, la poésie tautologique de l’Absolu désigne le point de départ de la pensée klímaïenne identique, par le miracle de la « logique alogique », à son point d’arrivée. Dans l’évolution (relative) de ses écrits intimes, les réemplois de la pratique diaristique et des héros-modèles auxquels il (se) renvoie en permanence nécessitent un dernier commentaire.

Tout commence par une sorte de réconciliation avec la réalité de la jeune République tchécoslovaque, anticipée par les entrées de 1917 :

Thun was man will, bes. Liegen

Muth! (Rücksichtslos<igkeit>, Heroicität)
Hilfsmitt (Stützstöcke): 1) Bedenkungslos. 2.
So.

Cib<i> Pot<io> G-B. Zaun.. Dan
Denk<en>, was im schlim. Falle. Aender. d.
Lebensw<eise>. Tab<ak>. Denk, wie Geld..
Etw. Freudig.. Thätigk ? [...]

Art<ikel> – Lange – Chal. Novel (meine)
Was mit monatl. Rechn. ? Räum<ung>,
Ord<nung> [...] Morg :

1) Hi und da plötzl. was ersp<aren> – mit
S<elbst>-Ü<berwindung> (besond. bei
höh<eren> Sum<men> Hpt.s Trin<ken>)

Dem B. bei gängst. Gelegenth. – wenn
auch bald –

Zaun : Mont. alle Ener. !

Klíma, [1917], <19> (2005a, p. 69).

Faire ce qu'on veut, surtout rester couché.

Muth!(rapacité, héroïcité) Moyens aux[i-
liaires] (béquilles): 1) Inscrupulosité 2. s-o.

Cib[i] Poti[o] C[onscience].-D[ivine].
Clôture .. Après Penser que faire au pis
aller. Chang[er]. style de vie. Tab[ac]
Penser comment [trouver de l'] argent..
Q[uel]q[ue] ch de réjouiss[ant].. Activité?
[...]

Art[icle] – Lange – Chal[upný] – Récit (moi)

Comptes mensuels ? Ménage [...] Demain:

1) ça et là, à l'improv[iste], épar[gnier] –
avec dép[assement de] s[oi] (pour grosses
sommés surtout. Boisson surtout.)

À la première occas[ion], – sans tarder –
parler à B[öhler]

Clôture : lundi toute mon éner[gie]. !

Idem (2000, p. 83-84).

En 1917, Klíma a derrière lui la rédaction du *Grand Roman*. Le dispositif romanesque ne lui suffisait plus. Avec son fidèle compagnon, Franz Böhler, il fonde la manufacture de l'ersatz de tabac. Or cette tentative de sortir de l'isolement aboutira à un retour aux brouillons, à cette exception près que ceux-ci portent désormais l'en-tête de la manufacture banqueroutière. La seule chose qui change, du moins en surface, c'est l'attitude de Klíma.

Malgré le caractère fragmentaire des écrits intimes conservés, on peut donc supposer que l'ouverture progressive de ces notes à des événements extérieurs à partir de la fin des années 1910 correspond à une (quasi) nouvelle étape. Sans renoncer à sa praxis, Klíma veut « devenir être humain » (en particulier : 1922, 1924, 1926). Dans son système fleurissent alors les remarques philosophiques et littéraires, les fragments de traités et aphorismes, les entrées pratiques. De même, dans ses notes les questions d'argent apparaissent, ainsi que la nécessité de contacter tel ou tel mécène. L'entrée dans ce nouveau modèle se résume dans la ligne citée : « Muth ! (rapacité, héroïcité) Moyens aux[iliaires] (béquilles): 1) Inscrupulosité 2. s-o. ». Cependant, cette tentative de se dépasser ne serait pas possible sans le retour au *leitmotiv* du suicide (« s-o »). Même la logique de la phrase correspond à la logique du changement en train de s'effectuer. Mais l'élément le plus frappant est bien le double reflet de l'étape précédente qui perdure : le suicide devient une issue immédiate, garantie et toujours possible,

donc de moins en moins évoquée. En revanche, le *Grand Roman* acquiert de l'importance en tant que modèle de création à entreprendre.

De plus, à l'ordre bilatéral *cogitata – practica* se rajoutent de nouvelles rubriques, en particulier *Scribenda* censée concerner les projets littéraires. Toute l'activité vise alors le dépassement du solipsisme initial. Klíma se concentre sur les plans des œuvres à venir, détaillant un modèle d'écriture « conventionnelle » pour le comparer au sien, « en partie (ou même tout à fait) moi⁸⁸ ». Il s'interroge même sur la méthode :

„Psychologické apseky“, <i>Fysignom.</i>	« Aperçus psychologiques ». Physiognom[ie].
Canaille	<i>Canaille</i> *
<i>Zvířata</i> (Bř. Pav.)	Animaux (Bř[ezina]. Pav[el].)
Pietro	Pietro
Plagiáty	Plagiats
Rukopis	Écriture
Nudnost	Ennui
Autoportr	Autoportr[ait]
Vyprávění	Narration
<i>Realismus a ideologie</i> [...]	Réalisme et idéologie [...]
<i>Psát a mluvit</i>	Écrire et parler
<i>Mělký vtip</i> -esprit	Bons mots sans profondeur- <i>esprit</i> *
<i>Popisování šatů vlasů</i>	Descript[ion]. des habits cheveux
Causerie...	<i>Causerie</i> *
Befangenheit – Kar.-Intell. [...]	<i>Timidité – car[actère]. – intellect[uel].</i> [...]
<i>Otroci – tyrani</i>	Esclaves – tyrans
Klíma, 15.04.1920, <63 > (2005a, p. 156).	<i>Idem</i> (2000, p. 173).

De la psychologie aux mots d'esprit, à travers ces notions auxquelles il réfléchit, il apparaît ici que Klíma tente de s'imposer un modèle qui n'est pas le sien. Il n'y arrivera jamais. Dans l'entrée citée, le caractère velléitaire de son écriture est plus que manifeste. De même, l'ombre du *Grand Roman*, visible dans l'entrée citée (Pietro en est un des héros principaux), ne le quitte pas.

Tous les dispositifs d'écriture nouvelle ne sont donc que des variantes des anciens *practica*. Par ailleurs, comme le journal personnel de Klíma est fondé sur l'idée de la contrainte à travers l'écriture, dont ses héros sont le meilleur exemple, figures d'un panthéon ancré dans son imaginaire. Parmi les icônes de son culte qu'il conservait nous sont parvenus d'ailleurs dix cartes postales de Napoléon, deux de Goethe, une effigie de Nietzsche arrachée d'un journal, une autre de Schopenhauer, etc⁸⁹.

88. « [...] částečně (neb i zcela) moje [...] », Klíma, début janvier 1919, <37 > (2000, p. 121 ; 2005a, p. 106-107).

89. LA PNP 1/91/848-868.

C'est surtout Napoléon que Klíma adore et hait tout à la fois. Mentionné dans 39 fragments sur les 222 de ses écrits intimes⁹⁰, en sus des essais ou de la traduction du drame de Grabbe pour le théâtre de Vinohrady – il reste le « mètre de Sèvres » de la pensée klímaïenne : unité parfaite du vécu soumis au spirituel, à « la Volonté, invariablement auto-embrassante⁹¹ » que Klíma voulait atteindre dans sa praxis divine : « bien écrire pour le public, – c'est être un Napoléon de la littérature⁹² ».

De même, Klíma réfléchit sur Goethe. L'écrivain allemand apparaît dans 21 fragments⁹³ pour incarner l'idéal de la stabilité, la cohérence grandiose d'un grand être qui peut se permettre le mépris des « homoncules » : « Tout Goethe se résume en un mot – : Pouah⁹⁴ ! ». Quant à Schopenhauer (24 fragments), outre sa place évidente dans la pensée klímaïenne, il est un modèle de carrière (rêvée). Klíma, un « rentier, étant donné un état totalement désargenté » se déclarait son « Analogon jusqu'à un certain point », car au lieu des « 30 000 florins de Bavière », son héritage à lui comptait « à peine 11 000 d'Autriche⁹⁵ ». Il reste, tout comme Spinoza ou Berkeley (chacun étant présent dans une dizaine de fragments), une référence importante – et un objet d'envie⁹⁶. En outre, les héros historiques, Frédéric II de Prusse, Caton ou César, sont une source d'inspiration existentielle tant par leur grandeur que leur stoïcisme. Enfin, dans sa recherche d'inspiration littéraire, où l'on croise le poète Otokar Březina et le philosophe et homme politique,

90. On trouvera des références à Napoléon dans les fragments suivants : Klíma, <7, 11, 13, 14, 15, 24, 57, 100, 105, 114, 117, 122, 126, 130, 131, 134, 143, 150, 154, 155, 170, 171, 173, 176, 183, 185, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 205, 206, 206, 212, 213, 214, 217> (2000); Klíma, <7, 11, 13, 14, 15, 24, 57, 100, 105, 114, 117, 122, 126, 130, 131, 134, 143, 151, 155, 156, 171, 172, 174, 177, 184, 186, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 205, 206, 206, 212, 213, 214, 217> (2005a).

91. Klíma, <0> (2000, p. 23).

92. « Psát pro publikum, ovšem dobře, znamená být Napoleonem literatury », Klíma, 22.12.1923], <122> (2000, p. 302 ; 2005a, p. 277). Voir également Grabbe (1969 [1831]).

93. Goethe : Klíma, <8, 100, 104, 107, 117, 126, 127, 130, 131, 134, 159, 169, 176, 180, 181, 182, 199, 205, 212, 214, 218> (2000) ; Klíma, <8, 100, 104, 107, 117, 126, 127, 130, 131, 134, 159, 170, 177, 181, 182, 183, 200, 205, 212, 214, 218> (2005a).

94. « Goethe stal se jedním slovem – Fuj ! », Klíma, 19.12.1923, <117> (2000, p. 295 ; 2005a, p. 269).

95. « ... „soukromník“ zcela volný k poustevnictví – (Jisté analogon: Schopenhauer); škoda, že jsem zdědil ne 30.000 rýnských ale jen tak 11.000 zl.) », Klíma (2000, p. 28 ; 2005a, p. 14). Schopenhauer : Klíma, <8, 10, 84, 89, 92, 100, 102, 109, 120, 131, 134, 141, 144, 169, 175, 181, 182, 184, 191, 192, 198, 199, 200, 204> (2000) ; Klíma, <8, 10, 84, 89, 92, 100, 102, 109, 120, 131, 134, 141, 144, 170, 175, 181, 182, 184, 191, 192, 199, 200, 200, XXXVII> (2005a).

96. Berkeley : Klíma, <31, 113, 128, 131, 134, 217> (2000) ; Klíma, <31, 113, 128, 131, 134, 216> (2005a) ; Spinoza : <23, 47, 101, 133, 134, 173, 178, 187, 195, 199> (2000) ; Klíma, <23, 47, 101, 133, 134, 172, 177, 186, 194, 198> (2005a).

Tomáš Masaryk, le premier était à la fois modèle et repoussoir de pensée, le second cordialement haï, car « terrestre, trop terrestre ». Klíma s'intéresse également aux œuvres d'écrivains russes, tels que Dostoïevski, Tolstoï et Andreïev.

Le cas de Nietzsche constitue une exception à plusieurs égards. Klíma le cite dans 56 fragments, sans compter les occurrences que l'on trouve tout au long du *Grand Roman* ou dans ses essais. Il s'agit surtout d'un modèle qu'il veut absolument dépasser, non pas dans une polémique philosophique, mais sur le plan humain : « Ma Surénergie = L'humanité n'a jamais vu de telles Umwerthungen der Werte⁹⁷ ». Il le cite, s'y réfère pour s'emparer de l'élan avec lequel le philosophe attaquait la bourgeoisie contemporaine. Chez l'un et chez l'autre, comme l'a remarqué Urs Heftrich, « derrière l'autodéification se cache la solitude » (Heftrich, 1999, p. 64).

Certains fragments du journal personnel pourraient justement être compris comme une tentative de prouver l'importance de Nietzsche tout en le dépassant. Nous avons affaire à une sorte de querulence, délire des revendications transposées sur le rythme même de l'écriture. Cette fréquence montre bien les limites de l'hommage à sa pensée :

Jen, k čertu! nezaměňovat se pořád ještě za Niet. atd.! Na nejvýš chladně přirovnávat!

Seulement, que diable ! que j'arrête enfin de me prendre pour Niet[zsche]. etc. ! N'admettre tout au plus que de froides comparaisons !

U mne je „poznávání“ beze smyslu – Hraní si vším – – to jsem já.

Chez moi la « connaissance » est dépourvue de sens – Jeu avec tout – voilà qui est moi.

Klíma, 10.02.1922, <93 > (2005a, p. 232).

Idem (2000, p. 254).

Malgré le ton émotionnel, nous retrouvons ici l'éternelle mélancolie klímaïenne. S'il veut voir en l'auteur du Zarathoustra son prédécesseur idéal, c'est qu'il cherche désespérément une preuve que son système est possible. Qu'une issue du labyrinthe existe. De fait, Klíma ne polémique pas. Il méprise la polémique, l'ordre, la finitude. Il divague. Il erre en cercles à la recherche d'une cohérence entre vie et œuvre :

97. « Má Nadenergie [...] Nezná dosud lidstvo podobné *Umwertungen der Werte* », <0 > (Klíma 2000, p. 30 ; 2005a, p. 15). Nietzsche : Klíma, <9, 10, 13, 57, 92, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 111, 113, 114, 118, 119, 120, 125, 126, 127, 128, 130, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 143, 148, 150, 156, 159, 162, 163b, 167, 172, 173, 176, 178, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 198, 199, 205, 206, 208, 210 > (2000); Klíma, <9, 10, 13, 57, 92, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 111, 113, 114, 118, 119, 120, 125, 126, 127, 128, 130, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 143, 148, 150, 156, 159, 162, 163b, 167, 172, 173, 176, 178, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 198, 199, 205, 206, 208, 210 > (2005a).

... Nic není kromě myšlení, nic není filosofii, neexistuje „žítí“, jest jen fikcí myšlení, fikcí filosofie; a třeba je filosofie svou vlastní fikcí, třeba je vše jen viděním dvojníka, – je tato fikce, tento dvojník tím nejmocnějším.. Ale toto myšlení je jen hnusná, hnisající černá rána.. kam jít dále?

Klíma, 03.01.1921, <75 > (2005a, p. 176).

... il n'y a rien hors la pensée, rien hors la philosophie ; et quand même la philosophie serait sa propre fiction, quand même tout ne serait qu'hallucination d'un double, – cette fiction, ce double est ce qu'il y a de suprêmement puissant.. Pourtant, pareille pensée n'est ni plus ni moins qu'une plaie noire, suppurante, infecte... Où aller à partir de là ?

Idem (2000, p. 194).

Panser (penser) la plaie de la pensée : idée qui résume le mieux le caractère de la prétendue philosophie klímaïenne. Ses axiomes n'acquièrent leur véritable sens que dans ce cadre existentiel. Au lieu de polémiquer avec les thèses de Nietzsche, Schopenhauer ou Berkeley, le philosophe de l'absurde et poète de l'absolu imprègne son journal personnel de leur style. Car la seule solution qui lui reste, c'est de poursuivre le Jeu, « écrire toujours, quoi que je fasse⁹⁸ ».

CSÁTH, COMPTABLE DE SON EXISTENCE

Kezdek belemenni az élethe; szokatlan még !

Il commence à entrer dans la vie ; encore plus insolite !

Csáth, 17.10.1903 (2007a, p. 84 ; 2013, p. 471).

Point de repère fondamental – voire indissociable de l'existence de Brenner-Csáth –, son journal personnel est une œuvre exceptionnelle, ne serait-ce que par son volume de 2 270 folios manuscrits correspondant à près de 1 000 pages imprimées. Des premières remarques du jeune écolier sachant à peine écrire jusqu'aux dernières lignes de sa fin tragique, il l'accompagne pendant toute sa vie dans l'euphorie et dans la dépression. L'écriture en permanence y va de soi.

Une analyse quantitative permet de voir son rythme fluctuer au fil des événements principaux de la vie de Csáth (fig. 3, p. 185)⁹⁹. Revenir aux

98. « Při všem stále psát. », Klíma, 25.06.[1916], <10 > (2000, p. 64 ; 2005a, p. 50).

99. Il faut remarquer au préalable le degré d'approximation. Les courbes du diagramme répondent aux folios des cahiers du journal personnel et des cahiers de notes tels que conservés et numérotés par les soins du Musée littéraire Petőfi et de la Bibliothèque nationale Széchényi. Compte tenu de la calligraphie fluctuante de Csáth, l'espace signalé dans le diagramme en gris foncé ne représente qu'approximativement la partie des notes publiée à ce jour. On dégage ici un triple rythme, qui permet de saisir l'amplitude entre les journaux

sources de cette pratique permet d'observer comment, dès l'enfance et l'adolescence de Brenner, s'est établie une unité texte-corps dont la perte dut éveiller un profond sentiment de vide. C'est précisément sur ce fond qu'il est possible d'interpréter le tournant des années 1904-1906, voire même l'importance de l'addiction à la morphine dans les années suivantes.

Brenner commence son journal personnel à l'âge de 10 ans, en 1897. Les premières années se caractérisent par un accroissement progressif du volume du texte écrit, passant de 29 folios (33 pages) la première année à 64 (59) en 1899, puis 87 (76) en 1901. L'enthousiasme du jeune diariste se développe donc sans grand obstacle jusqu'en 1903 (133 folios, 91 pages). À ce moment, une première transformation se fait jour : le jeune auteur commence à écrire, parallèlement à son journal personnel, dans ses carnets de notes¹⁰⁰.

En 1904, lorsqu'il s'installe à Budapest, un tournant semble s'opérer. L'explosion de l'écriture est patente : 641 folios de cahiers de notes pour les années 1905-1907 contre 83 folios du journal personnel, partiellement tenu en 1906. Les proportions ont donc radicalement changé. Certes, les notes de 1905 en particulier diffèrent fort par leur caractère de tout le journal personnel qui précède : cahiers chaotiques aux nombreuses pages vides ou arrachées, complétées d'un agenda de médecin¹⁰¹. Ce dernier est l'un des ultimes documents personnels encore signés du nom de Brenner, car c'est en 1905 que naît l'écrivain Géza Csáth.

Sa pratique diaristique, telle qu'on la saisit dans ses neuf premiers cahiers, devient frénétique. Ses écrits se développent en tous sens, mais n'aboutissent pas à une nouvelle forme de diarisme digne de la cohérence des notes précédentes. Néanmoins, c'est uniquement en prenant en compte la production – c'est bien le mot – diaristique de Brenner-Csáth de ces années de passage qu'il est possible de comprendre sa désorientation initiale, sa foi dans le roman ou sa fascination pour la psychanalyse, qu'il applique à son propre cas dans le journal. Les années 1904-1905 marquent donc le point de transition entre une œuvre de jeunesse et celle de la maturité, bien que toute

édités et les manuscrits, ainsi que les différentes cadences du développement de son diarisme. Or, il est certain que les pages imprimées diffèrent dans leur densité de manuscrits, plus encore, d'une édition à l'autre. Pour plus de clarté, le diariogramme n'inclut donc pas les éditions Csáth (2013, 2016, 2017). De plus, le célèbre manuscrit du *Journal de morphomanie* n'a pas été retrouvé à ce jour.

100. Cahiers omis de l'édition Dér-Beszédes, contrairement à ceux des années 1907-1908.

101. OSzK Kézirattára, Budapest, f. 457/4 [1], *Orvosi Zseb-könyv* [Agenda médical de poche], 1905, 137 f^{os}.

relative à 17 ans ; l'addiction à la morphine qui suivra est annoncée également par le rythme de la pratique diaristique. En devenant Csáth, Brenner semble avoir perdu son orientation dans la réalité.

C'est avec le premier agenda médical de poche que le geste diaristique se complexifie donnant lieu progressivement à plusieurs cahiers parallèles. Journal personnel, carnet de notes, agenda, registre de dépenses, livre de patients, livre de maison, tableaux indépendants – cette panoplie révèle le besoin urgent d'écrire et d'annoter son existence dans tous les domaines, de retracer les trajectoires d'une vie qui s'éparpille. En d'autres termes, il s'agit de rendre compte de l'ordre imposé par de nombreuses tentatives de réorganiser sa vie, abandonner la drogue, (re)trouver un équilibre. Et de la ruine qui en subsiste dont le meilleur témoin reste le journal qu'il reprend, puis abandonne, puis reprend encore et encore d'une autre manière. Sans résultat.

C'est précisément sur ce fond que l'on peut appréhender le calme relatif du rythme du journal des années 1908-1909 (165 folios de notes). Il correspond au dynamisme de l'activité polymorphe de Brenner-Csáth allant du théâtre aux journaux, de la critique musicale aux nouvelles ; sans oublier le fait qu'il exerce en même temps en tant que médecin. Néanmoins, au moment où l'expérience nouvelle commence à s'agréger, survient un nouveau tournant : la première piqûre de morphine, le 20 avril 1910. La pratique diaristique joue alors le rôle de secours que les carnets de notes n'ont pas pu remplir. Se concentrer sur son journal personnel n'est-il pas une preuve de la focalisation sur soi ?

Le mécanisme des années précédentes n'est plus suffisant, ce qui explique la genèse du *Journal de morphinomanie* (1912-1913, 125 pages imprimées), ou le caractère pseudo-romanesque de l'étude psychanalytique de Brenner. Les dernières années (1914-1916 et 1917-1919) répètent le rythme cyclique du journal : l'enthousiasme soudain (1915 : 129 f^{os}, 1918 : 173 f^{os}) et la déception par l'écriture (25 f^{os} pour 1917). Pourtant, si Csáth ne sait plus comment se dire, il doit écrire, sous quelque forme que ce soit. Il se contente de noter, énumérer, mesurer. Il compte et recompte œuvres, menus de dîner, voyages, pièces de théâtre, livres lus et à lire, orgasmes, dépenses, patients, honoraires, positions sexuelles, fautes, défauts de sa femme ; pense à écrire ses mémoires (Csáth, 2005b). Comme s'il lui était nécessaire de noter tout ce qui est palpable, car il ne reconnaît plus la réalité.

La fin est proche. Elle pointe déjà dans l'écriture.

Or cette dynamique, tellement plus facile à discerner avec un siècle de distance, est-elle perceptible également dans le contenu même du journal perçu dans son entier ?

1900 október: 17. Szerda / Ma azt hiszem életemben nem nagyon nevezetes fordulopont hanem inkább tudni érdekes. Én t.i. azt hiszem hogy ma léptem át a férfikorba illetve ifjúkorba bizonyos jelek után itélve. Így ezt akartam megírni. Dixi illetve Scribsi. Ez a dolog körülbelül éjjel 4 órakor történt.

Mercredi, 17 octobre 1900 / Le jour d'hui marque dans ma vie un tournant certes pas tout à fait illustre, mais digne d'être connu. Me fondant sur certains signes, je veux dire que je suis passé aujourd'hui dans l'âge viril, voire dans la jeunesse. Ainsi, je tenais à le noter. Dixi ou plutôt Scribsi. La chose s'est produite aux alentours de 4 heures du matin.

Csáth, 17.10.1900 (2006a, p. 51 ; 2013, p. 471).

Cette entrée a été notée par un garçon d'à peine treize ans. Il désire communiquer à son journal le changement fondamental qui vient de se dérouler dans sa vie, vraisemblablement la première éjaculation nocturne. Il serait certes possible de considérer cet aveu comme naïf, mais sa forme particulière témoigne d'un malaise qui se présente quand même (« me fondant sur certains signes »). De plus l'aspect le plus important de ce fragment réside à la fois dans son ouverture et son caractère quasi officiel (« La chose s'est produite... »). Car il semblerait qu'à ce stade de son développement, l'écrivain en herbe se sente obligé de confier à son journal tout événement important perçu pendant sa croissance. Exprimer tout ce qui le concerne, d'une manière ou d'une autre, noter un tel événement devrait-il pourtant aller de soi ?

Il semble que non. C'est l'évolution interne du journal personnel de Brenner qui permet de proposer une réponse à ces questionnements. Grâce à la pratique régulière de son écriture, il s'était construit un espace identitaire capable d'agréger tout ce qui le concernait. Toutefois, ce développement n'était ni simple, ni évident, et le traumatisme lié à la mort de sa mère ne peut que l'attester. Avant d'arriver à parler de son corps dans la chronique remplie des menus des déjeuners familiaux ou des notes scolaires, le jeune diariste a dû s'immerger dans l'écriture. La formulation d'un espace identitaire dans le journal passe tout d'abord par les retours constants de la cellule souche (diarisme, autoréférentiel) à laquelle il ajoute la chronique de la vie familiale. Ce n'est qu'après le constat (vers 1899-1900) d'une continuité établie, d'un rythme régulier et constant de son écriture, que Brenner peut se permettre d'aborder dans ses notes les sujets qui gênent. Ceux qui font mal. Une « documentation » subjective se développe, à travers la lente apparition de l'émotionnel entre les détails sur la vie quotidienne. On pourrait y déceler le besoin d'établir un rythme indépendant du rythme scolaire, voire de celui des nuages qui passent au-dessus du toit. Il est donc question de l'identification progressive de l'être et de l'écrit, jusqu'à ce que le corps du texte devienne *texte-corps*.

Ainsi en témoigne le geste de répétition constante (et consciente) de l'exergue dans les cahiers consécutifs. Il ne s'agit plus seulement de noter les sujets traités en cours à l'école ou les programmes des divers événements culturels, tel l'anniversaire de François-Joseph à Szabadka¹⁰², mais de commenter aussi le progrès de la guerre des Boers ou l'affaire Dreyfus (« je ne suis pas antisémite¹⁰³ [sic] »). Brenner parle de ses premières amours (l'actrice Alice Csendes) et haines (« je déteste cet enseignant¹⁰⁴ »). Raconte en texte et image une pendaison avec une précision qui anticipe sur ses nouvelles, notamment le *Matricide*.

Brenner compose également des nécrologies aux héros de son imagination ou à ses contemporains, accompagnées de collages d'images ou d'articles de journaux¹⁰⁵. Il exprime le traumatisme lié à la mort de sa demi-sœur, puis ose dire le mal causé par la perte de sa mère. Néanmoins, contrairement aux remarques sur Etelka Decsy, rares mais significatives, le conflit avec Ilona Budanovits, sa belle-mère, devient un sujet récurrent. Il suffit d'analyser les termes hongrois par lesquels il la désigne pour voir le conflit s'attiser. En 1900, Brenner emploie encore le mot « mère » (*anyika*) en commentant une querelle matinale avec sa belle-mère faisant suite à une dénonciation d'une domestique :

Anyikának is elmondták, mire ez azt mondta, hogy „nem kapok ma húst” hát ne kapjak nem bánom én érzem, hogy igazam van, büdös cseléd a fene egyne meg.

Ils l'ont dit à mère, sur quoi elle a dit que « je n'aurais pas de viande aujourd'hui », eh bien tant pis si je n'en ai pas, je m'en fiche, je sens que j'ai raison, sale domestique, qu'elle aille se faire voir.

Csáth, 27.02.1900 (2006a, p. 17 ; 2013, p. 290-291).

Encore candide, ce récit permet de voir comment le journal devient une scène identitaire. Apparue pour la première fois en 1899, Ilona Budanovits en deviendra une héroïne négative¹⁰⁶, ce que traduira par la suite l'oppo-

102. Csáth, 1898 (PIM 2007/51/1, II 2 f° 5r ; 2005a, p. 48).

103. « nem vagyok antisehemita », Csáth, 13.03.1900 (2006a, p. 21 ; 2013, p. 169).

104. « gyűlölöm ezt a paraszt bunyevác utálatos tanárt », Csáth, 22.03.1900 (2006a, p. 23).

105. Munkácsi (grand peintre hongrois, 1844-1900) : Csáth (PIM 2007/51/1, III 3 f°s 79v-80r ; 2006a, p. 31-32 [ill.] ; 2013, p. 180-182) ; Károly Zvarinyui (nageur et élève de 2°) : Csáth (PIM 2007/51/1, III f°s 98v-99r ; 2006a, p. 50-51 [ill.] ; 2013, p. 199) ; pasteur Mátyás Mamuzsich : Csáth (PIM 2007/51/1, III 3, f° 97r ; 2006a, p. 48 ; 2013, p. 199) ; József Romits, étudiant : Csáth (PIM 2007/51/1, IV 4, f° 54v ; 2006a, p. 127).

106. Brenner Józsefné, Budanovits Ilona [*Anyika, Anya, Mostoha*], mariée à József Brenner en 1886. Csáth la mentionne à 74 reprises : 153 fois dans son journal des années 1897-1904 (Csáth, 2013, p. 7-11, 14-18, 20, 25, 27-28, 31, 34, 37, 41, 44, 48-50, 55-58, 61-62, 64, 66-67, 72-74, 80-81, 84-86, 89, 93, 95, 97, 102, 107, 109, 112, 114-116, 120-121, 124, 126-

sition des termes « maman » (*édesanya*) et « mère » (*anyika*)¹⁰⁷. C'est plus tard encore qu'apparaîtra le terme « belle-mère » (*mostoha*) : « Dans mon rêve j'enlace ma belle-mère. Encore sous les yeux de mon père, et comme pour blaguer. *Pollution*¹⁰⁸ ». Cette franchise face aux complexes et fantasmes a mis une décennie à se faire jour. Il a fallu que s'accumulent les strates de l'expérience, du texte au texte-corps.

Un autre aspect de ce processus réside dans la forme du journal personnel. Alors qu'il s'ouvre au monde, il s'ouvre à l'art aussi : le changement est en effet marqué par des insertions intersémiotiques. Ainsi fleurit toute la panoplie artistique de ce *Gesamtkunstwerk* intuitif qu'est le journal de Brenner. Tandis que les premiers dessins dans le cahier n'étaient que des pictogrammes accompagnant le texte¹⁰⁹, bientôt sa texture s'enrichit de tout un ensemble d'éléments. Le premier dessin date d'avril 1897, la première ligne musicale apparaît en février 1900, suivie bientôt du premier collage. Parmi les insertions plastiques, on peut distinguer celles qui sont marginales, sous la forme d'une incrustation illustrative du texte, à part égale avec le discours (développant une narration parallèle texte / image), et les dessins autonomes, intégrés dans le cadre diaristique. Cette richesse se transpose sur une polyglossie discursive : le premier récit de rêve apparaît le 20 février 1901, viendront ensuite dialogues, énumérations ou fragments en langues étrangères (Csáth, 2005a, p. 24 ; 2006a, p. 15, 50, 97-98 ; 2013, p. 153 *sqq.*)¹¹⁰. Bien que le croisement de langues ne joue pas de rôle dominant dans son journal personnel, le croisement des codes sémiotiques acquiert chez Csáth une dimension exceptionnelle. Dessins, collages, aquarelles et autres éléments constituent un vrai palimpseste « multimédia » analogue à celui des langues dans les journaux personnels d'Irzykowski ou Klíma.

128, 135, 138-140, 142-145, 147-148, 150, 155-157, 160, 165-167, 170, 171, 174, 176, 178-179, 185-186, 188-190, 197, 200-202, 204-205, 207, 213, 217, 219, 223, 225, 227-228, 230 232, 239, 241, 244, 250, 256, 276, 286, 293, 330, 372-373, 380, 385-387, 395, 401, 405-409, 413-417, 419-424, 426-427, 433-435, 438-439, 441, 443-444, 446, 456, 458, 466, 475-476, 483, 503, 526, 53) ; 11 fois entre 1906 et 1911 (Csáth 2007b, p. 12, 13, 34, 35, 36, 42, 67, 139, 141, 150, 153) ; deux fois entre 1914 et 1916 (Csáth 1997, p. 148-154, 217 ; 2017, p. 269, 300-302) Enfin, la belle-mère apparaît huit fois dans les dernières entrées du journal (Csáth 2017, p. 316, 356, 377, 489, 649, 736, 752, 1019, ePub). Voir aussi (Csáth, 2016, p. 12, 23, 39, 54, 61). 107. Csáth, 03.08.1899 (2005a, p. 113).

108. « Álomban ölelem mostohaanyámat. Ismét apám szemeláttára és tréfa külszine alatt. *Polluzio*. », Csáth, 27.02.1911 (2007b, p. 187 ; 2016, p. 194).

109. Comme le dessin d'une petite étoile au plume encre noir, Csáth, 1897 (PIM 2007/52/1, 1, f° 20v ; 2005a, p. 24).

110. Je développe ce sujet dans Chmurski (2013b).

Un des buts de cette architecture était d'accompagner les délibérations sur le choix de la profession. Quand bien même les entrées de 1901 évoquent la vocation de peintre, les succès aux concerts musicaux indiquent une autre voie (Csáth, 2006a, p. 148 ; 2013, p. 337). Collages de comptes rendus témoignent de cette voie alternative, liée à l'autorité paternelle :

Itt volt előttem az asztalon a hegedű, hát lerajzoltam. A másik szobában Apuska zongorázta a „Jensen szonátát”. Gyönyörű zene, nem hiába Jensen a világzeneirodalom egyik legnagyobbika, én legálabb annak tartom. [...]. Szegény meghalt fiatal korában, tüdővész – az átkozott vitte el mint sok más nagyot. Boldog kit a zene boldogít, sáppadt, lelkesülő, égő szemű, romantikus, nagyszerű, hatalmas fiatal németnek képzeltem ezt az embert.

Méla akkord: Hinak lábat mosni.

Csáth, 22.11.1902 (2006a, p. 202 ; 2013, p. 381-382).

Il y avait un violon sur la table devant moi, je l'ai donc dessiné. Dans l'autre chambre, papa joue « la sonate de Jensen » au piano. Musique formidable, ce n'est pas par hasard que Jensen est un des plus grands dans la littérature musicale universelle, du moins moi, je le considère comme tel. [...] Le pauvre est mort jeune, de tuberculose – la maudite l'a emporté comme tant d'autres grands. Heureux, celui que la musique rend heureux ; ce jeune Allemand, je l'imagine pâle, profondément enthousiaste, les yeux enflammés, romantique, génial, énorme.

Accord mélancolique : ils appellent pour laver les pieds.

Le critique musical en herbe s'exprime au nom de l'artiste et dessine le violon avant d'écrire, puis, en tant que prosateur, il tente d'imiter la composition musicale dans son texte. Avant l'accord « mélancolique » final, scandé par six épithètes, un détail significatif se discerne : « il est mort jeune, de tuberculose ». En effet, l'obsession hypocondriaque de Csáth est déjà là. Son ambition démesurée aussi :

Érdemes é festőnek lenni a mai művészekkel túlterhelt szegény világban.

Igen, de csak megnagyobbnak. [...] Nem jobb lenne-e ha véres szorgalommal és akaraterővel lennék gyakorlati ember, kapaszkodnék 15 évig létrákon s talán szereznék 10 000 ft. fizetést s azután mernék gondolni, szerelemre is, talán is házosodnék, lenne életpályám, gyerekeim s összetört életem.

Est-il intéressant de devenir peintre dans le pauvre monde surchargé d'art d'aujourd'hui ?

Oui, mais seulement le plus grand. [...] Ne serait-il mieux que je devienne, à la sueur de mon front, un homme d'affaires, que je grimpe l'échelle pendant 15 ans et peut-être reçoive 10 000 forints de salaire pour oser réfléchir après, même sur l'amour, pour me marier peut-être, avoir ma carrière, mes enfants, et ma vie brisée.

Nem! százszor nem: az ideálért dolgozunk.
Győztes akarok lenni.

Non, cent fois non ! Nous travaillons à
l'idéal. Je veux être vainqueur.

Csáth, 12.05.1903 (2007a, p. 67 ; 2013,
p. 454)

[Soulignements d'auteur]

S'il doit choisir une carrière, elle doit être des plus grandes. Nous ne saurons jamais d'où vient cette avidité de succès chez Brenner. Cependant, l'effet catastrophique sur son existence ne se fera pas attendre. En 1904, juste avant le premier cours d'anatomie, il énumère encore les carrières qu'il pourrait entreprendre : artiste, peintre, écrivain, enseignant, juriste. Interrogation qui prolonge ces questions posées au journal personnel : « Chercherais-je le sublime ? Chercherais-je le vrai ? Chercherais-je l'art ? Puis-je avoir l'espoir de trouver jamais quelque chose¹¹¹ ? ». Or l'expérience percera le diaphragme du texte : le cadre identitaire, celui qui semblait être capable d'intégrer la quasi totalité de l'expérience vécue, ne fonctionne plus. Avec la quasi suppression de l'autocensure, l'identification du rythme de journal et de l'ipséité de Brenner, les entrées naïves deviennent les premières lignes de la tragédie de sa vie :

*De elég én bezárom már naplómát erre
a füzetre nézve. Sok rossz sok ideális sok
eltévesztett, ábrándos és haragos irka-
firka van benne.*

Mais cela suffit, en ce qui concerne ce
cahier, je ferme déjà mon journal. Mauvais,
idéal, confus, rêvassé et furieux - il y a
dedans beaucoup de griffonnage.

*Mintegy így hagyom. Nem török semmit.
Ez a füzet tanúja első szerelemnek a
humoros és komikus kamaszkornak.
Tanúja egy csomó lelki küzdelemnek;
mulatságnak. Megörökítője kedves ifju-
kori emlékeknek.*

Pour le moment, je le laisse ainsi. Sans rien
biffer. Ce cahier témoigne de mon premier
amour de l'adolescence drôle et comique.
Témoigne d'un tas de mes combats inté-
rieurs ; de fêtes. Immortalise mes chers
souvenirs de jeunesse.

Csáth, 29.06.1901 (2006a, p. 134 ;
2013, p. 299).

Dès son arrivée à Budapest, le jeune Brenner vit donc un changement radical de son existence. Celle-ci suit désormais un rythme différent, de même que la pratique diaristique. Qu'un changement se prépare, il le sait. Il l'exprime avec une lucidité rare :

111. « Keressem-e a gyönyört ? / Keressem-e az igazságot ? / Keressem-e a művészetet ? / Lehet-e reményem, hogy valaha találok valami is ? » Brenner, 06.12.1903 (2007a, p. 89).

Most, hogy egy súlyos meditáció küszöbön állok: pályát és Életet választani mely egyedüli lesz és senki máséhoz nem hasonló (vagy hasonló mindenkéhez) e mellett előttem [...] – most, mondom, úgy kell lenni hogy szakítsak eddigi életemmel feledjem a multat, melyhez semmi közöm, nem az enyém többé hanem e lapoké? de nem csak az elmúlt életemmel szakítsak hanem az enyémnek az értékét is fel-transzformáljam [...]

Sokrates nem lehetek, az erény nem boldogíthat mert nem hiszek benne, nem ismerem.

Csáth, 26.06.1904 (2007a, 126-127 ; 2013, p. 517).

[Soulignements d'auteur].

À présent que je suis au seuil d'une grave méditation : devant moi se présente le choix de la voie et de la Vie qui sera solitaire et incomparable avec celles des autres (soit pareille à tout le monde) [...] – à présent, dis-je, il faut que je rompe avec ma vie d'avant, que j'oublie le passé, avec lequel je n'ai rien en commun, qui n'est plus à moi sinon à ces pages ? Or, il ne faut pas seulement que je rompe avec ma vie passée, mais que je transforme aussi la valeur de mon moi [...].

Je ne peux pas devenir Socrate, la vertu ne peut pas me rendre heureux, car je n'y crois pas, je ne la connais pas.

Daté de juin 1904, ce fragment correspond à l'état d'esprit de l'écrivain juste avant le déménagement à Budapest. Brenner est au seuil de l'expérience et il le sait. Il sait aussi qu'il est nécessaire de choisir entre deux voies : l'utilité et la beauté. Or il tentera de tout emporter dans cette course. Devenir médecin, sans perdre son talent littéraire, devenir écrivain, sans oublier ses connaissances musicales. Il lui faut un tournant. Ses causes potentielles, il n'est possible que de les énumérer, sans ordre ni hiérarchie : conflit avec la belle-mère, tension face au père, fascination pour la culture moderne et la magie des sciences dures, conscience de ses talents multiples, ambition démesurée. Face à cette confusion, Brenner ne sait plus que faire. L'écriture, telle qu'il l'avait pratiquée, ne suffit plus.

C'est de ce chaos que naît Géza Csáth. L'écrivain se regarde tout d'abord dans le miroir de son écriture. Il dessine un de ses rares autoportraits dans le cadre de son journal personnel : de pied, avec un chapeau claque sur la tête, accompagné de la légende : « Qu'est-ce qu'il advient, *Monsieur !* Mariage, baccalauréat¹¹² – – ? ». La maturité apparaît à tous les niveaux : « J'ai été bêtement sage, je n'ai pas su profiter d'une femme active passive¹¹³ ». Cette remarque, inscrite dans un cadre en marge du texte, appartient à la même note qui se poursuit par le récit de rencontre avec une certaine Irén, fille « au visage de putain ». Csáth dessine sa tête, entourée d'un halo au crayon noir souligné à l'aquarelle. Commente : « le

112. « Mi lesz *Monsieur !* [!] Lakodalom, érettségi... – – ? » Csáth, 03.06.1904 (PIM 2007/51/1, 9 IX, f° 13v ; 2007a, p. 120 [ill.] ; 2013, p. 511 [ill.]).

113. « Buta erkölcsös voltam nem tudtam kihasználni egy aktive pasziv nőt. », Csáth, 03.06.1904 (2007a, p. 121 ; 2013, p. 512). Soulignement d'auteur.

dessin n'est pas réussi. Il serait en effet difficile de rendre cette vie cada-vérique qui en émane¹¹⁴ » (ill. XXII).

Entre sensibilité et cruauté, adolescence et maturité, il atteint sans doute un seuil crucial. C'est le cas de l'entrée emblématique sur la mort de sa mère – ces pages dans lesquelles Csáth parle de son traumatisme d'une voix impersonnelle révèlent l'asymétrie grandissante entre expérience et écriture. Le discours s'éloigne du vécu. Son rythme organique se perd. C'est aussi le cas du portrait de la femme, collé dans le cahier d'écolier, accompagné d'une description vulgaire, ou encore de la stratification des techniques de description, littéraire et plastique : progressivement, inévitablement, la narration se fissure. La sensibilité n'est plus la même. C'est comme si l'unité texte-corps avait été perdue. Il n'y a que le corps, soudainement éveillé, corps qui s'approprie le texte : *texte/corps*. Le jeune écrivain n'est-il avant tout médecin ?

Deux destins se séparent. Dans le journal personnel, Brenner raconte une autre rencontre de femme inconnue. Le diariste s'y présente : « je m'appelle Géza Csáth¹¹⁵ ». À partir de ce moment (1906), son journal personnel se focalise sur ce nouveau destin, choisi. La pluralité de ses talents dont Csáth veut profiter à tout prix, se traduit non seulement par la multiplicité des activités d'écrivain, médecin ou critique musical, mais aussi par la polyphonie de ses cahiers. Dans le cadre du récit d'une visite au bordel en 1906, par exemple, il colle plusieurs dessins au crayon noir, sur papier à petits carreaux. Conformément à la description, il s'agit de Vilma : femme assise, vue de face, mains et jambes écartées ; d'Illonka, allongée, vue de profil ; d'Aranka, allongée, vue de trois-quarts¹¹⁶. Suit le commentaire :

Nemcsak testileg élveztem tehát mint ember hanem

1) *mint anatomus*

2) *mint festő*

3) *mint pszichologus [!]*

4) *mint író, akit elbájol ezeknek a prostituált lányoknak primitív és változatlanul ewiges weibliche* **telke***

Ce n'est pas uniquement physiquement que j'en ai profité, mais aussi :

1) en tant qu'anatomiste

2) en tant que peintre

3) en tant que psychologue

4) en tant qu'écrivain qui s'enchant de l'âme primitive et invariablement *ewiges weibliche** de ces filles prostituées,

114. « kurvásarcú » ; « A kép nem sikerült. Igen nehéz lenne visszaadni azt a holt életet ami rajta van », Csáth, 03.06.1904 (2007a, p. 122 ; 2013, p. 513).

115. « A nevem Csáth Géza » Csáth, 18.01.1906 (2007b, p. 19 ; 2016, p. 19).

116. Csáth, 24.02.1906 (PIM 2007/52/1, IX.9, f° 7v-8r ; 2007b, 46-47 [ill.]).

Most ¾ 1 óra, amikor e sorokat írom.

J'écris ces lignes à une heure moins le quart.

Csáth, 24.02.1906 (2007b, p. 45-47 ; 2016, p. 43).

* all. : « éternellement féminine », paraphrase de Goethe « Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan » (Faust, acte II), dans la traduction de Jean Malaplate : « Et l'Éternel Féminin / Toujours plus haut nous attire ».

Du journal personnel de Brenner reste dans ce fragment la richesse visuelle inscrite dans le cadre diaristique (« il est minuit... »). Cependant, deux modèles de journal personnel s'y distinguent.

Ce tournant se transpose directement sur le changement du modèle de notation. Agendas, cahiers de notes, brouillons sur feuillets arrachés – griffonnant de ça et de là, Brenner tente d'y résumer le rythme de sa vie :

1907. Jan. febr. Estélyek Gardáéknál. A haldokló Gunda. Felfedezem a mozdás módszerét. Kényelmes, kontenplativ élet. Sok írás. Sok tanulás, muzsika, Lakom Pártossal. Vasárnapi tárcaíró leszek.

Jan[vier]. fév[vrier].1907 Représentation chez les Garda. Gunda mourant. J'ai découvert le mode de toilette. Vie contemplative, confortable. Beaucoup d'écriture. Beaucoup d'apprentissage ; musique, j'habite avec Pártos. Je deviens rédacteur de la colonne du dimanche.

Csáth, s.d. (2007b, entrée sommaire 1906-1908, p. 37 ; 2016, p. 120.

[Soulignement d'auteur].

Il énumère ses rencontres, affaires d'argent, les spectacles qu'il fréquente, les pièces qu'il joue lui-même. Il inventorie l'état de sa santé : défécation, poids, pollutions, sommeil. Mesure les performances de son corps (ill. XXVI-XXVIII). Auparavant, ses feuillets comptaient déjà des remarques sur les problèmes de santé¹¹⁷. Au cours de ses études, il se met à noter dans des tableaux les comptes de son état propre. Les cahiers de notes offrent un modèle de substitution pour sa pratique diaristique précédente :

117. Cf. les entrées sur « mon hypocondrie » [*a hipokondriám*], Csáth, 09.03.1906 (2007b, p. 65 ; 2016, p. 50) et « mon caractère neurasthénique » [*neuraszténiás vagyok*], Csáth, 29.06.1906 (2007b, p. 84 ; 2016, p. 74).

Ime a mai nap orvosi táblázata :

Voici le tableau médical d'aujourd'hui :

8 - 10	Érverés: <u>80</u>	8 - 10	Tension : <u>80</u>
10 - 12	Érverés: <u>90</u> hőmérséklet: 36.8° [C]	10 - 12	Tension : <u>90</u> température : 36.8° [C]
12 - 1	Érverés: <u>120</u> izzadás	12 - 1	Tension : <u>120</u> transpiration
3 - 6	Érverés: <u>110</u>	3 - 6	Tension : <u>110</u> .
6 - 8	Érverés: <u>120</u>	6 - 8	Tension : <u>120</u>
8 - 10	" "	8 - 10	" "
11 óra	Érverés: <u>62</u>	11 heures	Tension : <u>62</u>

Csáth, 10.04.1906 (2007b, p. 66 ; 2016, p. 60).

Pierre Pachet évoquait les journaux intimes comme des « baromètres de l'âme » (Pachet, 1990). Dans le cas de Csáth, serait-il possible d'évoquer un « baromètre du corps » ?

Márc. 7. [1907] Pollt

7 mars [1907] Poll[ution].

Álom 1-1/2 9

Sommeil: 1-½ 9

Szék: Rossz.

Défécation : mauvais.

Minden rossz. + Rossz nap. Albert állatorvos délután leitat és zongorázni muszáj az ½ 6 ig.

Tout est mauvais. Mauvais jour. Le vétérinaire Albert m'a fait boire, j'ai dû jouer du piano jusqu'à 5 ½ [heures]

Utánna nem megy az írás.

Depuis l'écriture ne va pas

Ujra nem megy a szék.

De nouveau la défécation ne va pas.

Este Godovszky.

Le soir Godovszky.

Csáth, 08.03.1907 (2007b, p. 103 ; 2016, p. 46-47).

Il se peut que les études médicales aient renforcé la tendance hypochondriaque du jeune écrivain. Néanmoins, il est difficile de croire que le passage du rituel diaristique, développé quasiment chaque jour pendant près d'une décennie, à une nouvelle forme de notation, toute factuelle, se soit effectué avec facilité. En 1906, Csáth note encore le temps, comme autrefois, entre météorologie et chronologie : « Vendredi 9 mars 1906 | Aujourd'hui, le Printemps nous a accablés de toutes ses forces¹¹⁸ ». Cette nouvelle façon d'enregistrer les faits de son existence semble un prolongement direct des entrées météorologiques. De la même façon qu'il observait le ciel, Csáth observe désormais son corps :

118. « 1906 márc 9. Péntek. | Tegnap teljes erejével reánk nehezedett a Tavasz. », Csáth, 09.03.1906 (2007b, p. 51 ; 2016, p. 47).

Vasárnap Május 12.

Álom: 1-9

Szék: Jó.

D. e. zeneakadémia.

D. u. Thomas Mann, Beethoven, Bach.

Dimanche 12 Mai [1907]

Sommeil : 1-9

Défécation : Bonne.

M[atinée] : académie de musique

A[près]-m[idi] : Thomas Mann,
Beethoven, Bach.

Csáth, 12.05.1907 (2007b, p. 118 ; 2016, p. 113).

Il est certain que l'expérience sexuelle se dévoile à travers diverses mentions du seuil dans son journal. Il en parle ouvertement, trop ouvertement. La description des coïts, le soulignement « *cum condomo* », l'érection survenue au cours de la polonaise en la majeur de Chopin qu'il décrit, tous ces détails apparaissent d'un seul coup, dans la note du 18 janvier 1906¹¹⁹.

Au cours de la Grande Guerre, Csáth rédigea un document très particulier, le *Livre des patients*, qui peut être interprété comme une sorte de journal personnel de remplacement. Conservé à la bibliothèque municipale de Szabadka, le livre est composé de quatre volumes énumérant presque quatre mille patients consultés en 1915-1916. Il a été enrichi de nombreuses vignettes et dessins autonomes¹²⁰. Sa forme multimédia rassemble toutes les méthodes employées dans les cahiers diariques de Brenner (crayon noir, plume encre noire, pastel, collage, etc.), toutes ses formes de notation intersémiotiques (texte, dessin, collage, notes musicales, etc.) ; s'y retrouvent également les différentes techniques du dessin. On y rencontre aussi des sigles surprenants, représentant les maladies des diverses parties du corps (poumons, œil, vagin, sacrum ou crâne pour un patient mort), correspondant à ceux employés dans les cahiers de notes pour la santé du docteur lui-même. L'architecture visuelle des journaux de jeunesse renaît donc ici dans une prolifération impressionnante. Or le lien organique du corps et du texte n'y est plus.

En somme, la silhouette d'un homme courant, esquissée sur le fond d'une ligne d'horizon d'un des cahiers du journal personnel, pourrait être emblématique des déambulations de l'écrivain-médecin (ill., p. XIX). Cette image, qui figure également sur la couverture du présent ouvrage, incarne son cheminement de la forme organique du journal personnel de sa jeunesse, parallèle à celle de son corps (texte-corps), au besoin de dépasser cette ligne après 1904 (texte/corps) et les fissures de l'écriture qui appa-

119. « *coitust (cum condomo)* », Csáth, 18.01.1906 (2007b, p. 25sq. ; 2016, p. 22).

120. VKSz, Régi és ritka könyvek osztálya, *A Páciensek könyve*, cahier vert foncé, inscription en vert, initiales rouges : « NEGYEDIK KÖNYV » [Quatrième livre], format : 234 x 145 mm.

raissent dans les dernières années (ill., p. XXVI)¹²¹, bref, la fuite dans l'image (et l'imaginaire) par le texte (l'écriture).

Lorsqu'il écrit en français « urgence* », dans l'une de ses notes, Csáth ressent en effet l'impératif de se séparer d'un cadre trop étroit, ou trop proche du corps, pour lui laisser la liberté créatrice corrélative à son ambition¹²². Cela nous amène à poser une question rhétorique : ce cadre ne serait-il pas la limite extrême d'une notation existentielle, incluant tous les médias et toutes les dimensions psychosomatiques évoquées ? Or cette écriture organique des débuts s'est étayée sur les pages du journal de Csáth sous une forme d'*intoxication*, bien antérieure à la drogue. La perte de la notation initiale, acquise au prix de tant d'efforts mais ayant laissé la place au schématisme des calculs existentiels, anticipe sur la fin de la vie de l'écrivain lui-même. Elle approche inévitablement, du moins de notre perspective. Elle pointe déjà dans l'écriture.

Qu'il s'agisse du temps passé sous morphine, du sommeil ou des heures consacrées à sa future épouse, Csáth, *comptable de son existence*, les note avec précision (ill. XXV-XXVIII¹²³). Divisant sa vie en catégories appropriées, empruntées au modèle scolaire ou à la médecine, il tente aussi d'y inclure la circulation de ses idées. En notant les formules chimiques des substances consommées, il réduit sa vie aux formules d'un tableau d'éléments premiers. Tout comme Klíma emploie ses sigles d'une métaphysique divine, il dessine seringues, crânes et vagins sur les pages de ses carnets, tant personnels que professionnels. Est-ce une tentative de noter la gamme de sa vie, comme il notait jadis les mélodies entendues dans le journal ? Csáth ne formule pas de vérités éternelles, s'abstient de commentaires grandiloquents. Il fait ses calculs.

La morphine n'y changera rien :

*Holnaptól kezdve
naplót írj. Minden
napról külön
át gondolataidról és
át mik foglalkoztattak
Jó ?*

PIM 2007/52/2, 9, f° 20v, inédit.

À partir de demain
écris le journal. Sur chaque
jour à part
sur tes pensées et
sur ce qui t'occupait.
D'accord ?

121. PIM 2007/52/1, 9.IX, f° 24r, 26.06.1904 (Csáth, 2007a, p. 127 [ill.], 157 [p. entière] ; 2013, p. 518).

122. PIM 2007/52/1 20. f. 161r : énumération de plans et dépenses, rajout marge haute : « *Urgence* ».

123. Voir par exemple, Csáth, 14.01.1911 (2007b, p. 158-165 ; 2016, p. 168-169) et 03.04.1911 (2007b, p. 189 ; 2016, p. 196-197). Sur le suicide dans l'écriture de soi, voir l'ouvrage de Michel Braud (2006, p. 113-120).



Achever un journal personnel ?

Koncepty jsou to vždy a skizy, jen materiál, jen cihly a ne ještě dům. Tak je třeba dívat se na všechno teměř, co je v rukopisech těch tužkou psáno [...]

Ce ne sont toujours que concepts et esquisses, ce n'est que matériel, briques, pas encore maison. C'est ainsi qu'il faut comprendre presque tout ce qui a été noté à la plume dans ces manuscrits.

Klíma (1992, p. 14).

Le journal personnel n'est jamais une œuvre finie. Il reste par définition une figure de la mélancolie, ruine d'une impossible « quête de soi ».

De ce point de vue, le cas d'Irzykowski est très révélateur. Contrairement aux deux autres auteurs, il vécut des périodes d'écriture et de silence, transformant ses notes en une écriture de la crise. Suivant le journal personnel de jeunesse (1891-1897), ses retours à l'écriture diaristique en 1916, puis dans les années 1930, montrent bien comment un homme mûr continue de recourir à une pratique développée dans l'adolescence. Fait qui en dit beaucoup sur la fonction identitaire de la pratique du journal personnel. Quant à Klíma, sitôt que son écriture se fit régulière, il ne s'arrêta jamais. L'absence de notes, pendant la dernière année de sa vie, semble due à l'impossibilité physique d'écrire. Cet acharnement au journal comme dépositaire testimonial invite à un rapprochement avec Brzozowski, écrivant son journal personnel après une intervention chirurgicale qui l'avait privé de trois côtes (Brzozowski, 2010). Le journal de Brzozowski, une œuvre construite sous la forme de journal personnel, serait par ailleurs plus proche du journal de morphinomanie de Csáth. Car dans les deux cas, il s'agit d'une œuvre qui prétend ne pas en être une. Cependant, et à la différence du philosophe polonais, la seconde partie du journal des années 1912-1913 de Csáth perd ce caractère. Le diarisme d'un homme dépendant, qui s'affaiblit de jour en jour, y réapparaît avec toute sa force.

C'est ainsi que se dévoilent ordre et ruine, souci de continuité et de classification, mélancolie et échappatoire dans la crise : limites du genre et de l'existence, véhiculées par le rythme saccadé de l'écriture face au temps, face à la mort.

IRZYKOWSKI : LA PEUR AUX MARGES DU TEXTE

*Ja jestem jednym z tych, o których się pisze w literaturach,
a nie którzy piszą literatury.*

Je suis un de ceux sur lesquels on écrit dans les littératures,
et non plus que de ceux qui écrivent des littératures.

Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 361).

L'expérience du journal personnel permit à Irzykowski de se rendre compte de sa position sur et envers la scène littéraire polonaise. Confronté au regard de sa famille ou de ses collègues, il finit par se séparer de ses œuvres juvéniles et traversa une crise profonde, qu'il dépassa par la pratique de l'écriture dans son nouvel emploi de « héraut de souffrances inconsignables » et prosateur polonais associé à la famille culturelle germanophone.

Entre son expérience de marginalité – être muet, bégayant, apatride – et son agrégation à travers la pratique du journal se joue en effet un passage crucial dans son œuvre ; passage qui lui permit de louvoyer entre la scène littéraire officielle, où il occupa une place importante pendant tout l'entre-deux-guerres, et ses marges, auxquelles il s'identifia toute sa vie. L'indicible, l'inconsignable étaient devenus le cœur de ses préoccupations littéraires et psychologiques, exprimées à pleine voix dans *La Chabraque* :

Bo aż do czasu Pałuby osobnym niejako torem szło u mnie pisanie poetycznych utworów, a osobnym obserwowanie rzeczywistości i myślenie o niej, dopiero w Pałubie zeszyły się z sobą oba te kierunki wyobraźni.

Irzykowski, 1903 (2013, p. 279).

Car jusqu'à *La Chabraque*, l'écriture d'œuvres poétiques et le fait d'observer et de penser la réalité n'allaient pas vraiment de pair, et c'est seulement dans *La Chabraque* que ces deux activités de l'esprit étaient parvenues à se rejoindre.

Idem (2013, p. 278).

Cette déambulation subjective dans le journal personnel marqua pour longtemps son existence. Fait d'autant plus important que, pour ce genre, hormis le journal de Brzozowski (paru à titre posthume en 1913 [Brzozowski, 2010]), la littérature polonaise n'offrait aucun point de repère à Irzykowski. L'œuvre d'autres diaristes ne devait être publiée que dans la seconde moitié du XX^e siècle, à travers notamment les journaux personnels de Stefan Żeromski

(1864-1925), de Zofia Nałkowska ou de Maria Dąbrowska¹²⁴. Dans sa pratique diaristique, il ne pouvait se référer qu'aux exemples de ses condisciples, ou aux modèles étrangers, comme celui de Hebbel, qu'il traduit en 1911 (Hebbel, 1911). Intime, sa pratique l'est donc à plusieurs égards.

Dans ce contexte, l'architecture externe de ses manuscrits témoigne de son remploi conscient du modèle diaristique formulé dans sa jeunesse. En 1916, il revint à la pratique du journal dont les avantages sont désormais une évidence : l'agrégation de l'expérience, ou dépassement de la perte tout court. Les cahiers consacrés à Basia livrent non seulement une écriture du deuil, mais aussi une expérience psychologique qu'il s'est imposée. Notant la mort de sa fille, Irzykowski se prend lui-même en observation. Son journal devient alors un procès-verbal, dirigé contre les médecins et contre les fautes du père¹²⁵.

Suivant un plan précis, déjà analysé par Kraskowska, Irzykowski développe les conclusions psychologiques de *La Chabraque* sur sa propre vie. Il observe le fonctionnement de la « garde-robe de l'âme » et le rôle crucial de la « particule chabraquesque » (Irzykowski, 2013, p. 71 n. 9 et 202), le toucher inexplicable du Réel (Kraskowska, 2008). Une expérience cruelle :

Jutro rano o 9 odbędzie się ekshumacja. Będzie nawet możliwe widzieć Basieńkę – grabarz, który już wiele zwłok przekładał, mówi, że będzie to wyglądało niby – «namydlone» zdaje się więc, że widok nie będzie odstrasżający, w sensie zepsucia ostatniego wrażenia o Basi – chociaż dla mnie nie ma takiego wrażenia, które by zdołało wyrugować ze mnie wszystkie dawne wspomnienia o Basi. Ale to naoczne przekonanie się, że jednak ciało tak powoli się spala, że ono jest tam jeszcze w stanie względnej konsystencji i opiera się zepsuciu, a nikt mu w tym nie pomaga, aby się przechyliło w jedną lub drugą stronę.

Irzykowski, 02.08.1916 (2008, p. 10-11).

L'exhumation se déroule demain à 9 heures du matin. Il sera même possible de voir ma petite Basia – le fossoyeur qui avait déjà déplacé de nombreuses dépouilles m'a dit que ceci ressemblerait à de la « mousse de savon », il semble donc que le spectacle ne sera pas propre à effaroucher, je veux dire que la dernière impression de Basia ne souffrira pas de la décomposition – même s'il n'existe pas d'impression qui serait en mesure d'effacer tous mes anciens souvenirs de Basia. Cependant vérifier de ses propres yeux que le corps ne brûle pas aussi vite, qu'il est encore dans un état de relative consistance qui s'oppose et résiste à la putréfaction, que personne ne l'aide à basculer d'un côté ou de l'autre.

Idem (2013, p. 100).

124. Pour les premières éditions d'autres journaux intimes de l'époque, nous pensons notamment à celles de Stefan Żeromski (1954-1966), de Zofia Nałkowska (1975-2001), Maria Dąbrowska (1988). Voir à ce sujet Rodak (2011) et Marszałek (2003).

125. Cf. p. ex. Irzykowski, 16.05.[1916] (ZR BN, akc. 14130 t. 2, f° 12r ; 2001/2, p. 20).

Ayant noté ses peurs, Irzykowski tente d'en extraire une conclusion, un aphorisme : soumettre la douleur à l'analyse, de la même façon qu'il s'était expliqué ses échecs de jeunesse. Hésitant entre un récit impersonnel, fondé sur la description des faits, et un ton beaucoup plus intime, il enveloppe sa douleur dans une réflexion générale, passe du témoignage à une explication de la règle, bref : parle encore de « soi-même comme d'un Autre ».

Après ces années de deuil, Irzykowski revient à son journal dans les années 1930. Se référant implicitement à ses journaux de jeunesse, il note de nouveau le passage du temps, sa position envers la réalité quotidienne, ses pensées accidentelles, émotions et doutes :

To nie tak jak oblężenie Częstochowy, kiedy strzelano 2 razy na dzień, i Matka Boska musiała sama interweniować.

Ce n'est pas comme l'assaut de Częstochowa lorsqu'on tirait deux fois par jour, et que la Vierge Marie en personne était obligée d'intervenir.

Muszę się zważyć. Po powrocie z Litwy okazało się 64 kg i coś.

Il faut que je me pèse. Après mon retour de Lituanie la balance marquait 64 kilos et quelques.

Irzykowski, [1942 ?] (2001/2, p. 346).

Idem (2013, p. 100).

Ici, il ne prétend plus mener un journal « digne d'un grand auteur » : il note en toute simplicité la chronique de sa vie. Kinga Siatkowska-Callebat la désigne comme « une apposition (juxtaposition ?) assez spontanée de notes diverses, où il serait difficile de discerner une composition spécifique » (Callebat, 2008, p. 146). En effet, Irzykowski se donne pour règle de refuser le sentimental : « Les notes prises par certaines personnes dans leurs journaux intimes (les miennes y comprises) n'ont pas plus de valeur que le fait de se gratter un endroit qui démange¹²⁶ ». L'oubli du sentimentalisme serait-il une preuve de maturité ?

Le modèle de ses écrits de jeunesse – immuable au point qu'il préférerait ne pas écrire pour ne pas « se trahir » – se maintient ici en tant qu'une auto-censure paradoxale. D'un côté, Irzykowski commente physiologie, couleur de l'urine ou faiblesse physique en général ; de l'autre, il s'abstient du ton émotionnel. Toutefois, le journal personnel reste encore et toujours son « étoile souterraine » et les paroles qu'il prononça à propos du cahier pour Brand pourraient bien concerner sa pratique diaristique dans son entier : « Je l'ai gardé toute ma vie comme un talisman¹²⁷ ». Les soulignements dans le

126. « Zapiski niektórych ludzi w pamiętnikach (i moje) mają tylko wartość poskrobania się w swędzące miejsce. » (Irzykowski, 2001/2, p. 226).

127. Irzykowski, 07.08.1942 (2001/2, p. 557-559, trad. de : Callebat 2005, p. 171).

journal ne font que le confirmer, trahissant toujours l'amplitude de ses peurs aux marges du texte :

Całe życie człowieka jest tłuczeniem drogocennych naczyń kryształowych i jedyną pociechą pozostaje to, że kiedyś w ogóle widział ich blask.

Irzykowski, 25.09.1940 (ZR BN akc. 14130 t. 2, f° 386v ; 2001/2, p. 494).

Toute la vie de l'homme consiste à briser des vases précieux en cristal, et la seule consolation, c'est d'avoir une fois vu briller leur éclat.

Idem (2013, p. 102, trad. modifiée).

TAUTOLOGIE COMME CREDO, OU L'HISTRIONISME DE KLÍMA

Une fois que Klíma est entré dans le labyrinthe textuel, il ne cesse d'y bâtir de nouvelles chambres. Localiser la pensée sert à confirmer qu'elle est bel et bien née dans ce monde, même si c'est pour aussitôt s'en envoler vers les contrées de l'Absolu. Exprimer le traumatisme initial oblige à le répéter jusqu'à l'apaisement. Si pour Klíma la pensée est une plaie, l'écriture est un approfondissement infini de contours du mal, afin de l'apprivoiser, de l'agréger. Or, cet apaisement final, il ne l'atteindra jamais.

Ainsi, son rêve de l'Absolu nécessite une répétition permanente : une chaîne de paraphrases tautologiques qui remplacent les tentatives de suicide. À cet égard, le projet d'une œuvre qu'il envisageait au début des années 1920, est plus que significatif :

10./3 [19]21.

Rozvrh projektovaného filós. Díla

I	traktát	Absurdnots a Absolutnost
II.	"	Egosolismus, Egodeusmus
III	"	Imperatismus, Metalogismus, Nadjistota
IV.	"	G
V.	"	Absolutismus
VI.	"	Ludibrismus, Umbrismus... Féerismus
VII.	"	Splendorismus
VIII.	"	Supplementary

Klíma, 10.03.1921a <76 > (2005a, p. 181).

Plan de l'œuvre philosophique projetée :

I. traité :	L'Absurde et L'Absolu
II. "	Égosolisme, Égodéisme
III "	I m p é r a t i s m e , Métalogisme, Surcertitude
IV. "	G
V. "	Absolutisme
VI. "	Ludibrisme, Ombrisme... Féerisme
VII. "	Splendorisme
VIII. "	Suppléments

Idem (2000, p. 199).

Cet ouvrage rêvé, somme de la pensée klímaïenne, ne sera jamais réalisé, certains essais paraîtront juste dans les journaux avant d'être réunis dans les volumes des années 1920¹²⁸. Or, au fond, cet inachèvement n'est-il pas voulu ?

128. Cf. chap. 3, p. 288 *sqq.*

Pour Klíma, faire proliférer, fourmiller même, d'innombrables catégories philosophiques ne sert pas à formuler une conception quelconque. Cette polyphonie doit avant tout effacer toute limite de la pensée, révéler le vide du monde des idées. Ainsi, tautologie devient provocation, et la systématisation mène au paroxysme :

Tedy setrvat při thesi Kontrad. je Ult[ima] Thule myšlení! Ale vždyt' je opak toho pravdou. Ale o opak této věty. Ale i této... Svět je nekonečnost nesmyslnosti, nemyslnost nekonečnosti. Ale není tím.. Marno vše..

M'en tenir donc à la thèse : la Contradiction est Ult[ima] Thule de la pensée ! Pourtant, c'est le contraire qui est vrai. Mais aussi le contraire de ce contraire. Et de celui-ci... Le monde, c'est l'infinité de l'absurde, l'absurdité de l'infini. Tout en n'en étant rien.. Rien à faire..

Klíma, 03.01.1921, <75 > (2005a, p. 175-176). *Idem* (2000, p. 193).

Credo tautologique, tautologie comme *credo*? Les notions que Klíma nomme dans les fragments de traités conservés ne prouvent que le caractère relatif de toute thèse prononcée par le philosophe-poète. Ce n'est donc pas un hasard si les esquisses de sa somme philosophique naquirent dans le journal personnel : « ... ici, au royaume du métalogisme et de l'ombrisme, les antinomies n'ont plus de sens. Tout est à la fois Jeu et Éclat¹²⁹. ». La quantification universelle ne sert qu'à comprendre « que la défaite est illusoire, que tout est victoire, que *V[ictoria]*. *Ae[terna]*. est un pléonasmе que *V[ictoria]*. *Ae[terna]*. consiste précisément à comprendre ceci¹³⁰. »

Quelque voie qu'il emprunte vers le Tout rêvé, accomplissement d'un système qui n'en est pas un, Klíma répète le même cheminement « toujours plus ou moins illicite ». Tout comme sa pensée, son écriture tourne en boucle, « entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui » (Foucault, 1972, p. 556). Dans ce monde, le rêve devient « impossible à distinguer de la veille » :

Že se děšíme jen děšů, které jsme se sami vytvořili, strašidel před sebe - v poslední instanci - úmyslně - vržených, - že se jen strašíme, - že si jen hraje, - je nesmírně hluboké, exorbitantní, božské.

Qu'on ne s'effraie que de frayeurs qu'on a soi-même créées, que de fantômes qu'on a fait - tout compte fait - exprès de réveiller, - qu'on ne fasse toujours que jouer à se faire peur, - fait infiniment profond, exorbitant, divin.

Klíma, 19.02.1917, <16 > (2005a, p. 63). *Idem* (2000, p. 78).

129. « ... odpory zde v říši metalogismu i umbrismu ztrácejí význam. Vše je zároveň Hrou a Září », Klíma, 10.03.1921, <76 > (2000, p. 199 ; 2005a, p. 180).

130. « Pochopení že porážka je illusí, že vše je vítězstvím, že V. A. Je pleonasmus, že v tomto pochopení právě V. A. spočívá », Klíma, 21.05.1921, <81 > (2000, p. 220 ; 2005a, p. 200).

Klíma initie son « hymne à moi », proclame le triomphe de sa force créative. Or, ce n'est qu'un moment dans la dialectique qui l'emporte sans cesse, au point de déclarer : « il m'arrive souvent de voir dans une écriture grimacer un visage*, – surtout le mien. » [*Z rukopisu zašklebí se mně často visage, – hlavně má*] ¹³¹. Sa prose n'est en effet qu'un constant échange de masques tragiques et comiques. Un histrionisme :

Poutám svá pouta, používám dřívějších pánů jako otroků – obracím svět na líc – odhazuju jen hloupou masku – ale je zároveň tvořením (a dále líčit podstatu nového světa).

J'entrave mes entraves, j'exploite les maîtres de naguère à titre d'esclaves – je remets le monde sens dessus dessous, – je rejette tout simplement un masque stupide – mais ce geste est à la fois création (à suivre, description de l'essence du nouveau monde).

Klíma, 01.12.1919, <58> (2005, p. 144).

Idem (2000, p. 161).

Malgré les lacunes, pages brûlées et perdues, le corpus klímaïen reste plus qu'important tant par la quantité d'écriture que par son caractère obsessionnel. De la ponctuation au récit, la précision du moindre détail vise simultanément l'inaccessible *Tout* qu'ambitionne la pensée du philosophe et l'indicible mal d'être qui hante l'individu, cet écrivain de l'absence d'œuvre.

Ses pensées sont censées appartenir à l'éternité, ses *facienda* doivent être le chemin qui le rapprocherait de l'Éclat. Parallèle au labyrinthe textuel, l'architecture visuelle remplit dans ce système sans système le rôle de l'effacement progressif de son être de ce monde. Notation fragmentaire en sigles, plans, dispositifs correspondent au désir d'atteindre la légèreté *hors* le corps de l'auteur, qui souffre. L'identification texte-corps connue du diarisme de Csáth s'y effectue à rebours : c'est le papier qui doit être l'« objectivation du plus abstrait », la libération de l'esprit. S'il reste un jour sans écrire, Klíma se sait anéanti. *Nulla dies sine linea*.

Toute son œuvre n'est que le développement de l'équation : « Récit (moi)¹³² » : un récit, où le moi se cache entre parenthèses, se dissout dans une déclinaison tautologique. Seul *leitmotiv* qui domine sur le journal plus que tous les autres mentionnés est l'alcool, apparaissant dans 66 fragments¹³³. L'évocation des périodes de « soulographie permanente » dans son *Autobiographie* s'apparentent à un dispositif d'enivrement par l'écri-

131. Klíma, 04.03.1917 <16> (2000, p. 79 ; 2005a, p. 64).

132. Klíma [1917], <19> (2000, p. 84 ; 2005a, p. 69).

133. Alcool : Klíma, <73b, 86, 94, 95, 96, 97, 101, 104, 107, 110, 111, 119, 122, 123, 124, 128, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 157, 159, 161, 162, 162b, 166, 172, 175, 176, 182, 183, 184, 191, 197, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221> (2000).

ture, une ivresse plus grave encore que l'ébriété physique. Dans la « logique alogique » de son texte, l'alcoolisme n'est en effet que secondaire face à la plus puissante des intoxications. Il ne sert qu'à poursuivre sa *praxis* divine, et le travail d'écriture, qu'à supporter « l'insoutenable légèreté de l'être » évoquée dans cette paraphrase du *Faust* goethéen : « Personne encore n'a surmonté cette pesanteur du sans-poids – mais pourquoi cela ne pourrait-il se faire demain – aujourd'hui même¹³⁴ ? ».

Il serait certes possible d'y voir l'expression littéraire d'une personnalité schizophrène, et certains ont essayé de soumettre le cas klímaïen à une analyse psychiatrique (Viewegh, 1965, 1996 ; Nesnídalová & Hroch, 2003 ; Kodrlová & Čermák, 2009). Or, il serait plus juste, à mon avis, d'inscrire le labyrinthe klímaïen dans le cadre de la théorie des univers fictifs (Lavocat, 2010). Car les mondes de son écriture, où existence et fiction ne sont qu'un, s'approchent de ceux d'Alfred Jarry, ou d'Antonin Artaud. Le but de ses écrits intimes, il le formula lui-même, avec une lucidité rare, dans « le traité sur la Certitude » :

Stojím v jiném, neutralním světě. Jiné zákony tu vladnou

Je suis transporté dans un monde autre, neutre. Où règnent des lois sans commune mesure [...].

These ona není jen futilním plodem hry, ale absolutním Prohráváním sí.

Ma thèse n'est pas un fruit futile du jeu, mais un Se-Jouer absolu.

Klíma, [1921], <75 > (2005, p. 177).

Idem (2000 p. 196).

DISSONANCE : ÉCRITURE ET ADDICTION

*De a tervek nekem papíron már nem tetszenek, mind azelőtt.
Jóéjt napló.*

Les plans sur papier ne me plaisent plus comme avant.
Bonne nuit, journal.

Csáth, 17.10.1906 (2007b, p. 86-87 ; 2016, p. 77).

La cassure du diarisme organique qui s'est produite au début du séjour budapestois de Csáth correspond à la modification progressive du rythme de son journal personnel. Désormais, la sélection des faits notés s'effectue selon trois critères principaux : médical, psychanalytique et émotionnel. Brenner poursuit sa recherche d'une forme de notation qui pourrait

134. « Nikdo dosud nepřekonal tíhu lehkého — ale proč nemohlo by se stát zítra — dnes ? » Klíma, 17.10.1924, <116> (2000, p. 294 ; 2005a, p. 268). Cf. *Faust*, acte II : *Zwar ist es Leicht, doch ist das Leichte schwer...*

compléter sa pratique diaristique : entre énumération, analyse et souvenir. Les retours au passé de Szabadka constituent un pôle du journal personnel. Quant à l'autre pôle de cette même écriture :

okt. 7 Csüt.

II...III. Kelés ½ 8-kor Kitünő hangulat Jó étvágy. Az apperceptió éles. Délben kissé csömör. Szív türelmetlen. Álmodás. Nyugtalanság. Azután a figyelem lusta, de egyébként minden jó. Étvágy este is kitünő. Apák érkezése Veneziából utánna semmi álmodás.

Még majd éjfélig tanulás. –

Csáth, 07.10.1909 (2007b, p. 134).

Jeudi 7 oct[obre]. [1909]

II – III Réveil 7 heures et demie[.] Humeur excellente[.] Bon appétit. L'apperception est aiguë. Léger écoeurement dans l'après-midi. Cœur impatient. État ensommeillé. Inquiétude. Après, attention paresseuse, mais en même temps tout va bien. L'appétit est excellent le soir aussi. Après l'arrivée de mon père et sa femme de Venise le sommeil me fuit.

Apprentissage encore jusqu'à minuit. –

Appétit, sexualité, écriture se superposent dans le diagramme que Csáth élabore par écrit, captant dans son hypocondrie tout changement corporel. En effet, ces facteurs sont censés rendre à la fois l'état du corps et de l'esprit, la vibration de son être réduite aux instantanés d'humeurs. Depuis 1909-1910, tout le discours diaristique se résume presque uniquement à ce type de notations. Celui-ci trouve son aboutissement dans les récapitulatifs annuels. Il y énumère écrits (« J'ai écrit quelques bonnes choses [Le petit Józsi, Opium] »), sexualité, rencontres (« Dîner chez les Molnár. Entre M. Molnár et ses amis. »), nicotine (« Les après-midis durs, une havanna à mes lèvres et palpitation cordis nicotinic dans mon cou »), morphine¹³⁵.

Le choix de motifs se restreint. Depuis la lecture de Freud, vers 1904-1906, et la publication de son étude psychanalytique (Csáth, 1998), la méthode analytique s'est imposée à l'écriture de Csáth (« plus tard, on a fait de la psychanalyse¹³⁶ »). Il y soumet ses jours et ses rêves :

1.) *Szégyen, hogy féltékeny vagyok.*

2.) *Kétszer szégyen, hogy ép az öcsémre vagyok féltékeny.*

1.) Il est honteux que je suis jaloux.

2.) Il est deux fois plus honteux d'être jaloux précisément de mon petit frère.

135. « Néhány jó dolgot irtam (Józsi, Opiúm) » ; « Vacsora Molnáréknál. M. úr és barátai között. » ; « Entz nehéz délutánjai a számban havanna és a nyakamban palpitation cordis nicotinic », Csáth, 01.01.1910 (2007b, p. 142-143 ; 2016, p. 147-148).

136. « Később psychoanalizist csináltunk », Csáth, 18.01.1911 (2007b, p. 173 ; 2016, p. 180).

3.) Düh érzése, hogy nem tudoma az ügyet röviden megoldani -- *Olgát egyszerűen átadni, ami a legszebb volna ha őneki fájna is. A féltékenység a következő súlyos magyarázó gondolatok kapcsolódnak:*

- 1.) a tbc-s fokozott libidoja
- 2.) a morfinista féltékenységi téves eszméje
- 3.) az alkoholista féltékenykedése
- 4.) a gyenge ember ragaszkodása egy megszerzett hódítványhoz. »].

Csáth, 16.01.1917 (2007b, p. 167).

3) Sentiment de rage de ne pas savoir résoudre cette affaire d'un bond. – Lui céder tout simplement Olga, le plus beau aurait été qu'elle souffre aussi. Difficiles à expliquer, les pensées suivantes sont liées à la jalousie :

- 1.) libido concentrée sur la tuberculose
- 2.) l'idée erronée de jalousie de morphinomane
- 3.) jalousie de l'alcoolique
- 4.) attachement de l'homme faible à la conquête acquise une fois pour toutes.

Dans la logique du journal personnel, s'incriminer revient à s'innocenter d'un seul geste. Ainsi, les accusations remplacent l'expiation et se concluent par des conseils avisés que se donne le diariste : « de trois coïts le plus réussi reste de toute façon le II », ou encore : « il n'est jamais permis de se rendre dans un combat, jusqu'à sa fin¹³⁷ ». Dans un sens, les deux, Brenner et Csáth, le naïf et l'excessif, ne font qu'un et c'est bien cette indissociable unité qui propulse le rythme du journal personnel, jusqu'à la fin.

S'y dévoile la mélancolie d'une identité brisée :

Szombat. ápr. 16

Üres hét, 2 coitus. Egy novellát kezdtem „Hegyszorost”. Közérzés d. u. 3-7 állandóan rossz. --

Néhány jobbkedvű este. Dolgozom Zách Klárán. Francia lassan megy. Obstipatio. Minden másnap purgatio. Prefessorunk – mint tapasztalom – sympathizál velem. Hasonlósági sympáthia.

Samedi 16 avr[il].

Semaine creuse, 2 coïts. Je viens de commencer une nouvelle, « Une gorge ». État passager infiniment mauvais dans l'après-m[idi]. 3h-7h. --

Humeur un peu meilleure le soir. Je travaille sur Klára Zach. Le français avance lentement. Obstipatio. Purgatio tous les deux jours. Nos professeurs – comme je viens de le constater – ont de la sympathie pour moi. Sympathie de la ressemblance.

Csáth, 16.04.1910 (2007b, p. 151 ; 2016, p. 156).

« Semaine creuse » ? À force d'être saturé par des expériences de plus en plus liminales, le temps ne fait que se désemplir. Pour y échapper et se convaincre de l'effectif, il faut du moins énumérer les faits, pourvu que l'existence se manifeste, concrète, palpable. Or tout ne fait que s'uniformiser. Les

137. « A három coitus közül mindenkép legsikerültebb a II. »; « soha a küzdelmet a végsőkig feladni nem szabad », Csáth, 05.10.1909 (2007b, p. 134 ; 2016, p. 138) et 18.10.1909 (2007b, p. 136 ; 2016, p. 140).

comptes incessants représentent la seule forme de narration qui puisse se poursuivre. Répétition devient assimilation. La sensibilité se réduit. Se rouille. Il ne reste que le rythme de la « M », qui impose sa courbe, de hauts et de bas, une dépendance :

Rettentes esztendő volt. Sokat szenvedtem. C'était une soirée terrible. J'ai beaucoup souffert. « M[orphine] », paraldéhyde, aspirine, alcool, brome – tout ceci a aidé.
A „M” a codein, a Paraldehyd, az aspirin, az alcohol, és a Brom segítettek.

 3 nap óta Paraldehyd nélkül alszom és egy Depuis trois jours je dors sans paraldéhyde et j'ai vécu une semaine sans « M[orphine] ».
hete nem éltem „M” – el.

Csáth, 01.01.1911 (2007b, p. 157 ; 2016, p. 162).

La symétrie de cette note illustre les deux directions que prend la vie de Csáth : écriture et addiction.

Le journal personnel de Brenner avait commencé par des tableaux réunissant les examens à venir, copies du certificat scolaire ou énumérations des notes espérées¹³⁸. Il se développa à travers d'autres tableaux, résumant concerts ou spectacles théâtraux. Il s'achève avec la même forme de notation. Les tableaux de l'état de santé (depuis 1906) accueillent la consommation de la drogue, pour se développer ensuite dans une tentative ultime d'embrasser l'entité de son existence : les tableaux « psychosomatiques », élaborés depuis 1913. Le fond Csáth de la Bibliothèque Nationale Széchényi conserve en particulier un vaste ensemble de ces documents sur une durée de deux ans, entre 01.05.1915 et 03.05.1917 (ill. XXVIII).

Œuvre d'art et œuvre de comptabilité à la fois, il s'agit d'un document amplement décoré : plume à l'encre rouge, noire, violette, bleue ; crayon vert clair et foncé, rouge, bleu, orange, jaune, simple, rajouts au feutre rouge, et repassages à la gouache. S'y rajoutent dessins et vignettes, notes en marge, soulignements et bordures, sigles (défécation : « Δ », coïts : « O », « N[icotine], etc.)¹³⁹, notations françaises et latines. Voici le tout début :

Nap	Hajnal XII-VI	Reggel VI-IX	Dél. E. . IX- XI	Dél XI-I	Dél V. I-V	Este V-IX	Ejjel IX-XII	Összeg
MaiuS 1	0.10			0.08		0.08		0.26
M[aius] 2	0.10		0.08	0.08	0.10	0.08	Θ	0.36
« 3 »	0.04	0.09		0.08		0.08	0.10	0.29

138. Cf. p. ex. Csáth, 23.12.1897 (PIM 2007/52/1, 1.1, f° 15v ; 2005a, p. 19 ; 2013, p. 40).

139. Voir la liste d'abréviations déchiffrées dans Csáth (2017, p. 1071-1072, ePub).

Jour	aube XII-VI	matin VI-IX	av[ant].- m[idi]. IX-XI	midi XI-I	après- m[idi]. I-V	Soir V-IX	Minuit IX-XII	Somme
1 ^{er} Mai	0.10			0.08		0.08		0.26
2 M[ai]	0.10		0.08	0.08	0.10	0.08	⊙	0.36
3 <<	0.04	0.09		0.08		0.08	0.10	0.29

Csáth, 01.05.1915-26.07.[1915] (OSzK, 457/2, f^{os} 1r-2v). Inédit.

Sur la première page, Csáth rajoute un intitulé en marge haute, à la plume encre rouge : « *Prot[ocol]. sex[uel] Alim[entation]. & Volupt[é*]. Mai 1915* »¹⁴⁰ ; sur le verso, une autre remarque en français : « # Puntion de dieux* ». Les tableaux suivants ne sont que des variantes, extensions d'un discours discontinu d'addiction : les « doses* » deviennent nommées par leur nom (français : à partir du 20.10.1915, f^o 6r) ; à côté de pictogrammes apparaît le dessin de seringue, des dessins abstraits décorent la marge haute. Parfois, certaines cellules restent vides à cause du nombre trop grand de colonnes, ce qui explique aussi que Csáth ait modifié leur disposition. Il ne s'agit donc pas uniquement du combat avec l'intoxication croissante, mais d'une forme de recherche du *rythme* qui pourrait encadrer un tel combat. Les marges hautes voient emblèmes, boucliers, dessins et devises.

Dans la dernière colonne (*Diarium* ou « Notes » [*Jegyzet*]), Csáth énumère sans ordre ni hiérarchie les événements de sa vie intime et professionnelle : « Bains » ; « Jour de voyage : peu de travail » ; « *Composé le soir* » ; « Excellente salade de légumes cuits » ; « La g[rand]-mère est morte [02.06.1916]¹⁴¹ ». Il note le temps : « une journée de mai resplendissante ». Commente son état psychosomatique : « Rhum[atisme]. » ; « Dépression » ; « Meilleur appétit ! ». Parle de sa sexualité, le plus souvent en français assez maladroit : « Le soir ⊙ était génial* » ; « Très bon* - ⊙ - » ; « À minuit 3 fois ⊙ / après une rêve sexuell.*¹⁴² ». En 1916, sont intégrés dans le tableau les complexes élaborés dans son étude psychanalytique (f^o 9v). Bientôt y apparaît aussi l'état de sa femme, quoique en marge basse : « Mon dieu* !! +++ *Olga non habet menstruationem / ex 20-25 Avril / Que ne fussions ? Nous tenons l'enfant.** – [sic!] » (f^o 11v). En même temps, il avoue lire Balzac, Saint-Augustin, Molière ou Plutarque. En même temps, il appelle Dieu : « Ky[ri]e E[le]y[s]on ».

140. Csáth, « Prot. sex. Alim & Volupt. 1915. Máj. », 01.05.1915-26.07.[1915] (OSzK, 457/2, f^{os} 1r-2v).

141. « Fürdő » ; « Utazás napja : kevés munka » ; « *Este komponálás* » ; « Kitűnő saláta főzelék » ; « Nmama meghalt [02.06.1916] » (*ibid.*).

142. « Gyönyörű májusi nap » ; « Rheum. » ; « Depresszió » ; « Jobb étvágy ! » ; « Este ⊙ nagyszerű volt » ; « *Très bon* - ⊙ -* » ; « Hajnali 3 kor ⊙ / *après une rêve sexuell.** », (*ibid.*).

* * *

Dans son tableau, Csáth nota à un moment ces deux expressions essentielles pour la pratique du journal : « le temps passe » [*Műlik az idő*] et « Dissonance » [*Dyssonans*]¹⁴³. Car c'est entre « noter le temps » et « se noter en écrivant » que se joue sa dialectique profonde. La panoplie de couleurs, données, énumérations ne fait que confirmer ce besoin fondamental de continuité dans le temps, nécessaire pour pouvoir se confier, trouver un appui : « maison » ou « confident », comme disait Irzykowski. Ce n'est qu'ensuite que cette ligne fondamentale se divise en fils, devenant une toile embrassant (une partie de) l'identité de l'auteur. Apparaissent le souci de clarification et le besoin de stratifier, diviser ou autocensurer l'expression de soi.

Après avoir observé le rythme(s) des journaux personnels de Csáth, Irzykowski et Klíma et avant d'explorer les aspects communs de leur prose et de leurs essais, il est utile de relever les traits principaux qui les séparent, et en particulier la distance fondamentale entre l'auteur et son manuscrit. En effet, Irzykowski ne s'approprie jamais le manuscrit au point de biffer l'autocensure. Dès le début de son journal personnel, il se sent un auteur « classique », s'efforce d'écrire en pensant déjà à un public potentiel, et l'ombre du lecteur s'allonge sur son texte. Une telle posture est étrangère aux deux autres auteurs. Pour Csáth, écrire dans ses cahiers est devenu une habitude à la limite du physiologique, voire de la graphomanie. Il s'identifie à son texte, oublie le diaphragme invisible entre le vécu et l'écrit, le senti et le noté, et c'est plutôt sa vie qui se nourrit de ses œuvres pour entrer dans une symbiose dangereuse qui mènera à la fin tragique et de la création, et de son auteur. Le cas de Klíma se distingue enfin par la stratification complexe du vécu. Créant son univers fictif, il tente de détruire toute illusion mimétique. Ses phantasmes philosophiques dominent le paysage, au point que son expérience se perd entre les lignes. Nonobstant, les trois auteurs se construisent, se jouent, et vivent dans leur texte, du moins partiellement.

Cette pratique, qui s'instaure dans la crise profonde d'adulte (Klíma) ou d'adolescent (Irzykowski), peut même débiter comme un jeu quasi enfantin (Csáth). Or, à force de la poursuivre, l'auteur et son manuscrit se lient d'une relation intense. Confier à son cahier les traumatismes les plus profonds, comme la mort maternelle, les renforce encore. L'analyse de ce développement met en scène la posture de l'auteur devant son manuscrit dans le manuscrit même. La métaphore du pacte diaristique que j'ai proposée résumerait cette dialectique de retours et rejets d'une pratique, dont le rythme témoigne de joies et peines de l'auteur, un diarigramme.

143. OSzK 2/457, f° 16v.

Ainsi, les journaux personnels restent des autoportraits dans la durée. Entre ordre et ruine, contrainte et fuite, Thésée et Minotaure : entre se dire et se fuir.

Un dessin au crayon de Csáth, conservé à la Bibliothèque nationale Széchényi, pourrait en être l'emblème : une table brun clair à droite, au premier plan à gauche le fragment d'un lit (?) tapissé de blanc, avec de joyeux motifs bleu-rouge. Sur la table sont posées : seringue, bouteille transparente (inscription : *PANT[OPON]*, c'est-à-dire l'ersatz de morphine), cigarette de travers, dirigée vers le spectateur. Au fond à droite, une femme vue de dos se penche devant un miroir, ce qui laisse entrevoir ses fesses. Au fond à gauche, un piano acajou, entre deux bougies – papier à musique (« WAGNER »), sur lequel se dresse une figurine de femme jouant du violon. La tête de la femme et le bout du miroir ont été arrachés (ill. XIX).

Ce dessin au crayon noir et pastel à l'huile rappelle le cloisonnisme de Gauguin, la forme plate des « fauves », ou de leur émule hongrois, József Rippl-Rónai (1861-1927). Frappante par son *horror vacui*, la composition y est presque asphyxiée. Est-ce un boudoir, est-ce une loge théâtrale ? Un rideau ferme la scène à côté des fesses grotesques de la femme. Pantopon, cigarette, piano – et la femme elle-même, tous ces éléments sont des *accessoires* de cette nature morte, d'un jeu identitaire. Accessoires d'un « Se-Jouer absolu » qui pourrait être le sujet de l'image, et qui est le sujet de journaux personnels.

Or, l'acteur n'y est plus. Celui qui devrait être assis à la table ne pourrait être visible que dans le miroir disparu avec la partie arrachée du dessin. Il ne reste que la fumée bleuâtre qui traverse de haut en bas toute la composition, entoure en particulier la figurine sur le piano. Il ne nous reste que l'œuvre, cette « série de traces ».

Seule subsiste la figurine sur le piano, jouant du violon. Une âme. *Anima*.

Figure 1
Dia(ri)gramme du journal personnel de Karol Irzykowski (1891–1944)
face à son activité littéraire

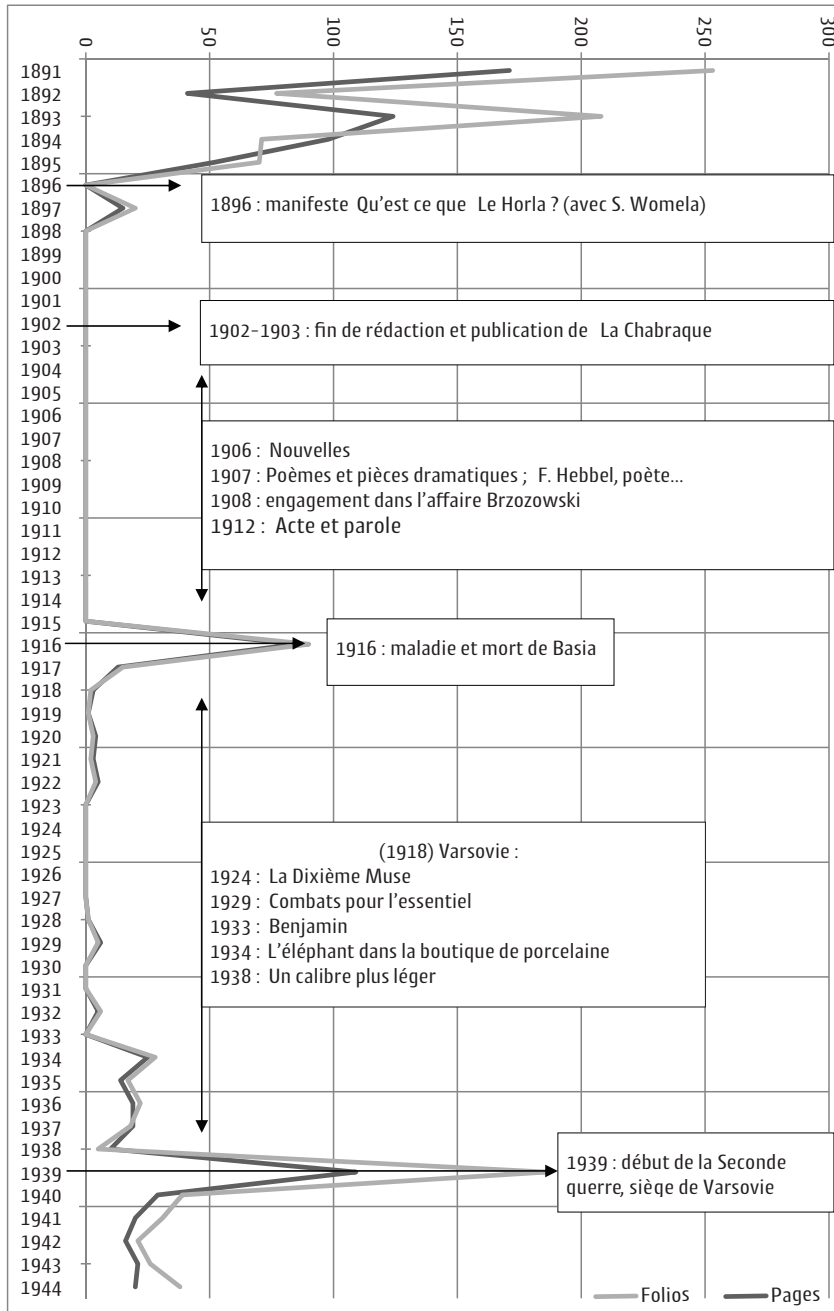


Figure 2
 Dia(r)gramme du journal personnel de Ladislav Klíma (1909-1927)
 face à son activité littéraire et philosophique

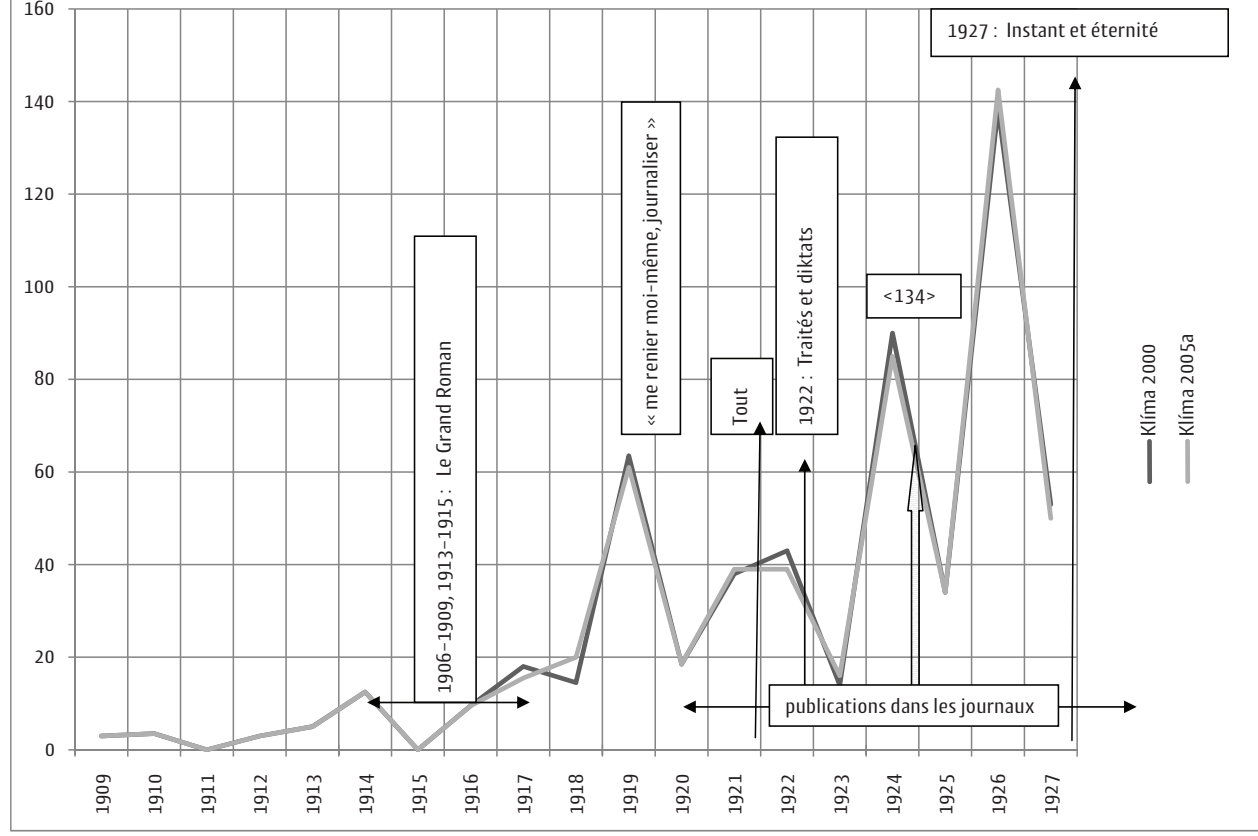
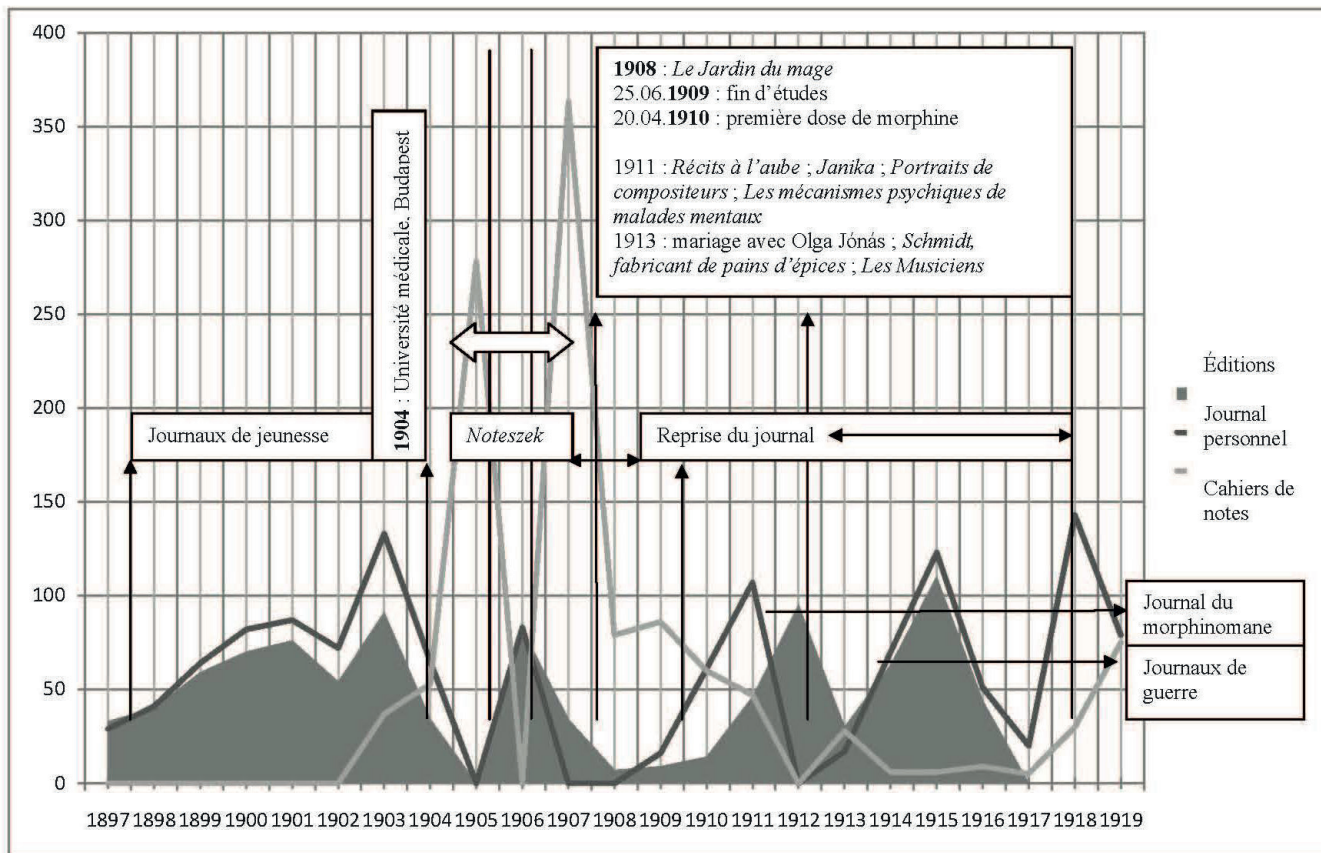


Figure 3
Dia(ri)gramme du journal personnel de Geza Csáth
face à son activité littéraire et philosophique





III

**Journal, fiction, essais,
un voyage « de soi à soi »**



... quand l'intériorité et l'aventure
sont à jamais dissociées.

Lukács, 1916 (2005, p. 60)

Le roman moderne doit une de ses analyses les plus poignantes au jeune György Lukács qui a voulu y saisir l'« épopée d'un monde sans dieux » (*ibid.*, p. 84). La genèse du genre qu'il propose découle de sa trajectoire philosophique, elle remonte également aux doutes existentiels du philosophe : la rupture avec Irma Seidler, l'écriture diaristique et son abandon, la Grande Guerre (Lukács, 2005). Si bien que le témoignage qu'il apporte se rapproche de celui que formulèrent ses contemporains et en particulier les écrivains d'Europe centrale.

Pour Lukács, le roman moderne est né de l'expérience bourgeoise, urbaine et aliénée. Reformulant la thèse de Hegel sur la réalité devenue prose, il va jusqu'à constater la nécessité du roman dans un monde désenchanté : « il n'est plus copie, car tout modèle a disparu ; il est totalité créée, car l'unité naturelle des sphères métaphysiques est à jamais rompue » (*ibidem*, p. 28). La naissance du genre correspond à la naissance de la subjectivité moderne : « le roman est la forme de l'aventure, [...] le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître » (*ibidem*, p. 85), lorsqu'il a fallu quitter l'espace cohérent du mythe : « ... dans un monde clos, nous ne pouvons plus respirer » (*ibidem*, p. 24). Or, s'il introduit une distance entre la réalité et sa perception, le roman offre une ouverture existentielle et formelle. Son pouvoir, aussi utopique qu'enchanteur, relève de l'imaginaire, du don narratif. Dès lors, la liberté de l'auteur se transpose sur sa position d'ironiste qui « plane » [*schwebt*] au-dessus de l'univers fictif de l'œuvre, à l'époque où « être homme, c'est être seul » (*ibidem*, p. 28 ; Vietta, 2007, p. 21-30).

Ainsi, aux yeux de Lukács, la fiction et la liberté qu'elle entraîne sont nécessaires à la société moderne. Ce besoin d'un écart libérateur apparaît peut-être pour la première fois sous la plume de Novalis, lorsqu'il assimile le roman à « une vie prise en tant que livre » (Kimpel, Wiedemann & Conrad *et alii*, 1970, p. 113). Depuis, le genre est devenu pour la condition humaine un viatique dans un univers nouveau, un prisme essentiel sur ce

monde (Herrmann, 2001). Entre une quête d'identité entreprise par l'ingénieur Don Quichotte, et celle d'un refuge contre la société bourgeoise à la Robinson, le romanesque serait donc né d'une promesse de liberté.

Certes, la vision de Lukács semble quelque peu téléologique, mais elle cerne aussi cet aspect de l'histoire du genre qu'est l'« accroissement de son pouvoir d'illusion » (Robert, 2009, p. 19), du moins dans la modernité comprise entre la *Comédie humaine* et les *Faux-monnayeurs*. Ce n'est donc pas un hasard si, aux temps des crises d'identité, les auteurs du XX^e siècle reviennent aux pères fondateurs du genre. Chez Cervantès, Swift et Defoe, ils découvrent un refuge existentiel et une forme capable de le préserver. Selon Marthe Robert, le « désir romanesque » s'expliquerait ainsi par la triple parenté entre le jeu, le mensonge et l'univers enfantin :

[...] à strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'action, esquivé le combat pour la fuite et la bouderie.

(*Ibid.*, p. 74)

Enfin, la carrière du roman moderne peut aussi s'expliquer dans le cadre d'une réflexion plus générale sur la fiction. Jean-Marie Schaeffer emploie à cette fin la notion d'immersion fictionnelle : une légère dominance de l'imaginaire sur la perception, à l'origine de l'effet de « dédoublement des mondes » (Schaeffer, 1999, p. 182-187). L'importance de la fiction reposerait sur une compétence psychologique propre à l'humain, « ce domaine qui n'est ni la réalité ni la pure affabulation. Elle est ce avec quoi on peut jouer sans s'y abîmer [...] »¹. Vivre la fiction répond au besoin de *se raconter* un univers au lieu d'en subir les lois : c'est peut-être ici que se dessine le lien fondamental entre le diarisme, la fiction et les essais des trois écrivains.

On ne peut situer précisément le moment du passage de l'écriture de soi à la création fictionnelle chez les trois auteurs. Inhérente au geste de création, la polyphonie propre à leurs manuscrits s'étend en effet entre l'existentiel de la notation intime et le fictionnel de la création, tout aussi nécessaire à l'existence. Ainsi, la forme permet de supposer que la moindre modification de ces « brouillons d'une vie » que sont les journaux personnels dévoile, par récurrence, l'importance existentielle de tout geste d'(auto)correction. Ce dernier, réitéré, témoigne certes d'une intention personnelle, mais dans la durée il acquiert une importance formelle. Implicite dans une correction donnée, explicite dans une série de change-

1. Cette réflexion est tirée de l'entretien J.-M. Schaeffer a donné à Alexandre Prstojevic, sous le titre « Pourquoi la fiction ? », et publié sur *Vox poetica*, disponible en ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html> (21.03.2016).

ments imposés de façon conséquente, la visée de l'auteur peut donc être comprise comme un dispositif de l'écriture². C'est par la pratique du texte que les auteurs s'approprient le manuscrit. Leur dépositaire identitaire devient la ressource de la création.

Ici, le jeu avec la forme de la notation dévoile le geste créatif : noter revient à construire, localiser l'entrée (l'image, le collage) à un emplacement précis sur le support, la soumettre au rythme interne du journal et à sa narration saccadée, (ir)régulière et (in)visible. Aussi diverses soient-elles, les entrées se rejoignent à l'intérieur de ce cadre diaristique qui oppose à leur forme hétéromorphe une logique de répétition. C'est par la force de répétition qu'il est possible de distinguer plusieurs strates formant une première structuration du texte. Ainsi, les récurrences qui, à première vue, peuvent sembler intuitives, n'en témoignent pas moins de la présence de formes littéraires en germe de part et d'autre du manuscrit.

Dans ce dernier chapitre, esquisser un portrait du roman réaliste de l'Europe centrale, tel que le perçoivent les trois auteurs, permettra d'observer comment ils cherchent une issue à leur poétique, remontant aux origines du genre et du psychisme³. Or leur fiction reste trop ancrée dans le roman de leurs peurs pour permettre le rejet définitif de la carcasse réaliste. Elle n'aboutit qu'à une poétique de l'œuvre *entrouverte*, mettant en scène leur langue et leur quête à travers différentes formules autoréférentielles. Aussi les rares textes strictement autobiographiques des trois écrivains permettront-ils de sonder l'étendue de leur rhétorique identitaire entre diarisme, fiction et autobiographisme. Enfin, une dernière analyse proposera de résumer le cercle herméneutique que Irzykowski, Klíma et Csáth inscriront dans leur création à travers une analyse des essais psychologiques, philosophiques ou psychanalytiques et de leurs inspirations. La fluctuation de l'existentiel entre diarisme et fiction qui ressort de ces différentes théorisations révèle, dans des études parfois quasi scientifiques, les avatars d'une même identité textuelle : celle construite dans le diarisme. Il s'agit donc d'un rêve d'écriture *autre*, inscrit dans les journaux, développé dans la fiction et théorisé dans les essais. Mais derrière les lignes de ces écrits, se dessinent aussi l'attente et le désir d'une écriture-rêve, chemin jubilatoire d'une évasion que le texte promet de véhiculer. Désir que les trois auteurs poursuivent, en définitive, dans toute leur œuvre.

2. Au sujet de cette notion, cf. Introduction, p. 32-33.

3. N.B. : La démarche proposée reposera sur une réduction du modèle romanesque à un auteur canonique exemplaire de chaque corpus national, mais, par le biais de cette simplification, elle permettra de mieux exposer l'importance de ce voyage à travers l'intériorité qu'est la prose d'Irzykowski, Klíma ou Csáth.



LE DÉFI DU ROMAN

De Balzac à Dostoïevski, le XIX^e siècle fut indubitablement le siècle du roman. Certes, en Europe centrale, la poésie romantique joua un rôle difficile à égaler, mais sa transposition en idéologie nationale est notamment due au genre (ou désir du) romanesque (Konstantinović, 2003, p. 219-234). Contemporain de la naissance de la bourgeoisie moderne dans la région, le roman évolue dans le contexte politique complexe des années 1848-1868.

Božena Němcová (1820-1862), Mór Jókai (1825-1904) et Henryk Sienkiewicz (1846-1916) – parmi les prosateurs les plus populaires de leurs pays respectifs – appartiennent précisément à une époque de transition entre une société marquée par les traces du féodalisme et l'avènement de la modernité. Idylle paysanne, exotisme et historicisme confèrent autant de variantes à leur création qui revêt une fonction consolatrice après les défaites du Printemps des peuples ou de l'insurrection polonaise de 1863. Toutes proportions gardées, ils ont bénéficié d'une popularité inégalée, et ceci malgré le caractère disparate du corpus romanesque des trois pays respectifs. Alors que les littératures polonaise et hongroise s'enrichissent à l'époque d'un nombre important de romans, la culture tchèque se distingue par leur absence, ce qui favorise les formes de création intermédiaires, du *romaneto*¹ à la persistance de la tradition héroïcomique (Krejčí, 1964 ; Galmiche, 2011). Nul doute cependant que l'idéal du roman hante les trois auteurs.

La notoriété de la chronique annuelle *Babička* (1854) – l'œuvre la plus célèbre de Němcová – aboutit à la sacralisation de la vallée du nord de la Bohême (*Babiččino údolí*) où se déroule le récit ; laquelle sera officiellement classée « mémorial culturel national » [*Národní kulturní památka*] en

1. « Petit roman » ou « grande nouvelle » s'approchant de phénomènes irrationnels ou métaphysiques. Initié par Jakub Arbes (1840-1914), le genre fut développé notamment par Klíma dans ses *Souffrances du prince Sternenhoch* (Janáčková, 1972 ; 1988, p. 162 sq).

1978². L'écrivaine fonda une tradition de prose féminine post-Biedermaier³ souvent dédiée à la vie campagnarde, qui, allant de Karolina Světa (1830-1899) à Tereza Novaková (1853-1912), complète la tradition de la poésie nationale. En réalité, ces écrits ont surtout pallié le manque d'un roman digne de ce nom – que même les fameuses œuvres historiques d'Alois Jirásek (1851-1930), en dépit de leur énorme popularité, n'ont pu combler.

Le contexte hongrois se présente différemment, notamment grâce à Jókai, celui qui :

saisit l'imaginaire de ses compatriotes en leur ouvrant, dans une série de romans, un paradis escapistes, situé dans le passé distant et prétendument glorieux de la Hongrie et de la Transylvanie [...]. Son influence fait date dans le développement du roman hongrois, et non seulement ses contemporains, mais aussi des générations futures de romanciers, se sentaient redevables à Jókai⁴.

Czigány (1984, chap. XIII).

Dressée comme un témoignage de reconnaissance à un endroit crucial de l'avenue la plus moderne de Budapest, Andrassy út, la statue de Jókai réalisée en 1921 par Alajos Stróbl (1856-1926) fait face jusqu'à nos jours à celle d'un autre auteur culte, Endre Ady.

De ce point de vue, le cas de Sienkiewicz est peut-être le plus significatif de par la double tradition de vénération et de rejet de cet auteur. Celui que Gombrowicz nomma le « génie de la *beauté facile* » (Gombrowicz, 1987, p. 360, trad. fr. d'après : Siatkowska-Callebat, 2007, p. 75-85), prix Nobel de littérature en 1905, jouissait d'une immense popularité au point de se voir offrir, en 1900, le manoir d'Oblęgorek, construit sur des fonds collectés pour l'écrivain (Stępnik *et alii*, 2007 ; Burdziej & Owczarz, 2010). Successeur de Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887), le plus proche équivalent polonais de Jókai, Sienkiewicz fait figure de « créateur de l'imaginaire de masse ». Son œuvre met en évidence la faille qui tient à distance une réalité contemporaine incompréhensible⁵ et le passé glorifié de sa nation dans ses romans historiques, à commencer par la fameuse *Trilogie (Trylogia)* consacrée aux

2. La base des données de l'Institut de littérature de l'Académie des sciences tchèque recense 504 ouvrages et articles consacrés à Božena Němcová depuis 1961 (<http://isis.ucl.cas.cz/index.jsp?form=biblio,07.01.2016>).

3. Ils s'inscrivent dans la veine des « romans campagnards », qui « perpétuent un certain idéal *biedermeier* jusque dans leurs intrigues sentimentales et l'évocation misérabiliste des dures conditions de l'existence paysanne » (Chmurski & Galmiche, à paraître).

4. Parmi les dernières études, citons celles de : Szajbély (2010), Hansági & Hermann (2005).

5. Cette opacité peut d'ailleurs expliquer le fiasco relatif de ses romans sur le monde contemporain, comme *La Famille Potaniecki [Rodzina Potanieckich]*.

guerres polonaises du XVII^e siècle. Cependant, aujourd'hui encore, sa popularité ne va pas sans d'importantes révisions, qu'entretiennent les plumes les plus acérées de la littérature polonaise contre ce « conteur de nos rêves honteux » (Gombrowicz, 1987, p. 363).

En somme, les grands prosateurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle pourraient être désignés comme des héros culturels de leurs pays respectifs. Malgré les différences considérables quant à la forme de leurs œuvres, ils jouirent d'un succès considérable, qui constitue une sorte de défi mythique auquel durent se confronter les générations nouvelles. Cette intuition, qui nécessiterait un tout autre ouvrage, semble se confirmer tant par les retours incessants et l'attention portée au roman (et des plans romanesques) chez les trois auteurs que par leurs remarques à propos de Sienkiewicz ou Jókai. Qui plus est, l'absence de référence romanesque tchèque n'empêche pas, chez Klíma, de poursuivre à la fois son rêve de roman – et la tradition des genres de substitution.

L'OMBRE DES ROMANCIERS

Dans le cas d'Irzykowski, les références à Sienkiewicz apparaissent aussi bien dans le journal personnel que dans sa prose ou sa critique littéraire. Étant donné que les débuts de son diarisme sont liés au journal fictif de Leon Płoszowski, héros de *Sans dogme (Bez dogmatu, 1891)*, il n'est pas étonnant que ses textes abondent en témoignages de son besoin de se distancier du modèle initial :

Zdanie to tak mi się podobało, że myślałem na pierwszy rzut oka, że jest ono odpisane z Sienkiewicza. Ale tak nie jest – i z tego cieszę się jak dziecko.

Cette phrase m'a tant plu que je la croyais au premier abord recopiée de Sienkiewicz. Mais ce n'est pas le cas – et je m'en réjouis comme un enfant.

Irzykowski, 1892 (2001/1, p. 285)⁶.

Accéder aux secrets du style – et de la popularité – de Sienkiewicz, Irzykowski le veut bien, mais à condition de dépasser le maître. À ce stade, le rôle de Hebbel et le bilinguisme du journal personnel d'Irzykowski s'avèrent un contrepoids à la tradition littéraire polonaise (voir *supra* chap. 2, p. 130 *sqq*). C'est après, ou même grâce à ce détour, qu'il clôt son journal pour se présenter comme l'auteur d'un roman censé dépasser toute l'œuvre de Sienkiewicz. Ce dernier revient alors dans la critique littéraire en tant qu'emblème d'une forme et d'un ensemble de valeurs jugées négatives :

6. Voir aussi : *idem*, p. 162, 194, 285, 573, 577, 641, 704, 710. *Supra*, chap. 2, p. 129.

Serce myślącej Polski skłania się dziś wciąż jeszcze do typu żołnierza, kocha jeszcze zawsze rębajków, czy to starych Sienkiewicza (gust militarny), czy to nowych Wyspiańskiego (gust monarchiczny, „dostojny“).

Le cœur de la Pologne pensante incline encore et toujours vers ce type de soldat, il prise toujours ces briscards – les vieux de Sienkiewicz (goût militaire) comme les nouveaux de Wyspiański (goût monarchique, « noble »).

Irzykowski, « Dwie rewolucje »
[Deux révolutions] (1980, p. 221).

Refusant l'éthos patriotique de Sienkiewicz, Irzykowski schématise ses procédés littéraires afin d'exposer leur grossièreté et l'automatisme avec lequel ses compatriotes les suivent. En effet, il était peut-être le premier critique polonais conscient à ce point du fonctionnement de la scène littéraire, y compris de l'importance, qu'il juge dangereuse, des clichés socioculturels. Par son œuvre, il esquisse donc ce qu'on pourrait désigner comme une réflexion sur les stéréotypes de la réception (Dufays, 2010 ; Paczoska, 2011) Et cette conscience explique aussi la ténacité de son combat :

Otóż co się tyczy sławy, to ja ją będę mieć jak $2 + 2 = 4$, bo ludzie tacy jak ja wprawdzie nie uzyskują wielkiej sławy jak Tetmajer lub Sienkiewicz, odgadywacze drzemiących w ludzkich mózgowicach szablonów – ale zawsze zyskują uznanie.

Pour ce qui est d'être célèbre, je le serai aussi sûr que $2 + 2 = 4$, car les gens comme moi n'acquièrent pas la célébrité de Tetmajer ou de Sienkiewicz, – devineurs de schémas dormants dans les caboches humaines – mais gagnent toujours une reconnaissance.

Irzykowski, Lettre à Erna Brand,
26.01.[1898 ?] (1998, p. 26-33).

Certes, Nĕmcová n'apparaît pas dans l'œuvre de Klíma, mais les flamboyantes philippiques contre la compréhension étroite du caractère national tchèque restent un trait constant de la pensée de ce dernier. Convaincu de la distance infranchissable qui le sépare du monde de ses contemporains, Klíma refuse en effet de s'engager dans l'actualité socioculturelle et politique. Cependant, aussi bien *Le Grand Roman* que ses essais et son journal personnel, montrent les nombreux signes d'une attention plus prononcée à l'égard du public. Rappelons par exemple le chapitre XIX du roman, dans lequel on passe du concours du plus beau pied entre les héroïnes à une discussion sur la supériorité des nations qui se termine par une querelle grotesque sur « laquelle de nous deux est [la] plus pute⁷ » (Klíma, 2002, p. 236). On trouve, dans ces pages, de curieux exemples de la caractérologie des nations de l'époque, où la tradition théophrastienne est déclinée à travers diverses formes de construction de l'Autre dans l'imaginaire de nationalités moderne :

7. « která z nás je větší kurva » (Klíma, 1996, p. 224).

[...] Arabové jsou počátek a konec lidstva, jediným elementem pokroku a osvěty; všichni velcí mužové Evropy [...], jsou původem svým čistokrevní Arabové: tak Homer, Dante, Rafael, Shakespeare, Napoleon.

Klíma (1996, p. 221).

[...] Les Arabes sont l'alpha et l'oméga de l'humanité, les seuls et uniques porteurs de la civilisation et les moteurs du progrès ; [...] tous les grands hommes d'Europe sont en fait des Arabes pur-sang: Homère, Dante, Raphaël, Shakespeare, Napoléon.

Idem (2002, p. 232).

Cette dispute entre les héroïnes rappelle les discussions sur la place tchèque dans une humanité ancrée encore dans le XVIII^e siècle, notamment les traités de la défense de la langue, le côté archaïque du tchèque et ses prétendues ressemblances avec le sanscrit (Macura, 1995). Par ailleurs, c'est sur cet arrière-fond que se dessine le mécanisme de l'autodérision, à l'œuvre dans la littérature tchèque tout au long du XX^e siècle, celui de « l'ironie bête⁸ » appliquée aux « destinées de l'étrange *abstractum*: nation » (Klíma, 2010b, p. 137). Celle-ci est incarnée tant par le brave soldat Švejk que par Jára Cimrman, personnage fictif né sous la plume de Zdeněk Svěrák et Jiří Šebánek en 1967⁹. En un mot, Klíma renoue ici avec une tradition héritée du temps du renouveau national, de l'héroïcisme ou de la presse satirique d'avant 1848 et qui s'est prolongée bien après lui. Le narrateur du *Grand Roman* suit les pas de ces auteurs oubliés :

[...] par la concession à la trivialité, il s'abandonne aux enjeux profonds de la confrontation, se découvrant immature devant un monde angoissant, fait d'objets et de règles sociales terrorisants. La modernité serait alors moins la maîtrise rationnelle du monde par l'esprit que la vision, affective et pathétique, de soi livré à la merci de ce même monde, bizarrement étranger: une image grotesque.

Galmiche (2011, p. 204).

Le monde grotesque de Klíma, entre « Absurde et Absoluité », pourrait constituer un lien important entre la tradition du *Vormärz* et ses suites dans la culture tchèque du XX^e siècle :

A vy Angličané nemáte jediného slušného komponistu, -- a mají je i cikáni a Boemové. Jste krátce praktičtí zatemnělí plazi..!

Klíma (1996, p. 222).

Et vous autres Anglais, vous n'avez pas un seul compositeur potable, – alors que même les Tchèques et les Tziganes en ont. Bref, vous êtes des reptiles positivistes et barbares !

Idem (2002, p. 233).

8. Sur l'ironie bête dans la littérature tchèque, ou la *recese*, voir Xavier Galmiche (2009b).
9. Ce prétendu inventeur et voyageur devait collaborer à l'édification de la tour Eiffel, ou concevoir l'aérostat avec Zeppelin – pour ne citer que les moindres de ses exploits. Sur ce personnage et ses auteurs, voir Hala (2009, p. 221 *sqq.*)

Rappelant l'importance de la musique pour l'identité nationale tchèque, fondée entre autres sur le culte de Dvořák, Smetana ou Janáček, Klíma ancre sa réflexion dans les polémiques contemporaines. Le refus du nationalisme revient à plusieurs reprises dans son antiroman, comme dans la parodie de l'hymne hussite au chapitre XXIV (Klíma, 2002, p. 342-343). Autrement dit, la croisade anti essentialiste avant la lettre que mène sans cesse Klíma pourrait être résumée par un de ses aphorismes : « Qu'est-ce que l'histoire ? : La lutte d'un petit nombre d'idées... » (Klíma 2010b, p. 137)¹⁰.

Csáth, quant à lui, consacra trois essais aux grands romanciers hongrois¹¹. Le premier est un compte rendu du roman *Nosztty fiú esete Tóth Marival* de Kálmán Mikszáth [*Le Cas du jeune Nosztty avec la Marie Tóth (1906-1907)*], dans lequel il traite du « roman conteur » [*mesélőregény*]. Conscient de l'importance du récit, il prononce un plaidoyer pour le roman à venir en insistant sur l'étroite relation entre l'écrivain et la société. Admirant les qualités de Mikszáth, il dénonce néanmoins son manque de psychologisme et sa pudibonderie.

À ces remarques s'ajoutent celles de deux articles suivants. S'agissant de Jókai, il reconnaît son « génie poétique » [*költői géniusz*], mais juge son caractère inadéquat, il ne conviendrait pas à « la nouvelle génération » [*az új nemzedék*] (Csáth, 1995b, p. 135). Titre du roman que Csáth souhaitait écrire, cette expression dévoile son désir de dépasser le grand Jókai. Revenant à la nécessité de l'introspection psychologique, il le rapproche de Freud :

És amit az akkor pszichiáterek még csak nem is sejtettek, ő már tökéletes kulcsát adja az elmebetegség mechanizmusának, és pedig úgy, amint ez Freud professzor és követői napjainkban részletesen és pontosan kikutatták.

Et quand les psychiatres de l'époque étaient encore loin du compte, lui fournissait déjà une excellente clé au mécanisme psychique de la maladie mentale, de la même façon que, de nos jours, le professeur Freud et ses disciples l'ont découvert de manière précise et détaillée.

Csáth, « Jókai », 1913 (1995b, p. 136)

Csáth admire donc celui qui sut concilier une introspection profonde avec un talent narratif suprême qu'il tentera d'égaliser – ou, à défaut, d'analyser. C'est justement le but du dernier des textes : combler l'absence, dans la littérature hongroise, d'un « essai sur Jókai ». Or l'article inachevé se rapproche plutôt d'un « délire sur Jókai » à la fin de la Grande Guerre. Après un souvenir des lectures de jeunesse, Csáth jure que l'humour de Jókai

10. « Co je historie? : Boj nekolika idej... » (Klíma, 2017, p. 120).

11. « Jegyzetek Mikszáthról és új regényről » [Remarques sur Mikszáth et le nouveau roman] (1910) ; « Jókai » [Jókai] (1913) et « Egy Jókai-regény analízise » [Analyse d'un roman de Jókai] (1917), in Csáth (1995b, p. 123-142). Les mentions de Jókai dans le journal apparaissent à deux reprises : Csáth, 28.10.1899 et 16.07.1916 (2005a, p. 124 ; 1997, p. 217).

est « plus doux et plus profondément chrétien que celui de Dickens » et sa « conscience historique » et « force de composition [...] valent celles de Tolstoï », en un mot, il le considère comme « plus grand que tout autre¹² ». En somme, Brenner ne fait que confirmer l'importance de la psychanalyse et de Jókai pour son œuvre.

Ce rêve de concilier le roman avec une perception nouvelle du psychisme et une expérience personnelle sera commun aux trois écrivains.

AMBITIONS, PLANS ET ESQUISSES

Cíl světa : být co nejzajímavějším romanem.

Le but du monde :
être le roman le plus intéressant qui soit

Klíma, <32> (2000, p. 109 ; 2005a, p. 95).

La genèse de *La Chabraque* remonte aux débuts du journal personnel d'Irzykowski, où les esquisses romanesques apparaissent dès 1891. Il s'agit d'une sorte de *Bildungsroman* intitulé *Fractions d'une statue [Odłamy posągu]*¹³, inspiré par ses modèles germanophones¹⁴. Avant même de rédiger son roman, il formule cependant une autocritique plus que significative :

Wysnułem prawie całą powieść z siebie, w której ja, jako wychowawca, przyjmuję do siebie na wychowanie sierotę, widzę w nim samego siebie, kieruję jego kształceniem, znam najłżejsze wibracje duszy tego dziecka, [...] jestem mu potem nie ojcem, ale bratem, przyjacielem.

Irzykowski, 24.04.1892 (2001/1, p. 286).

J'ai extrait de moi-même presque tout un roman, un roman dans lequel moi, en tant qu'éducateur, je prends soin d'un orphelin ; je me vois en lui, je dirige sa formation, je connais les moindres vibrations de l'âme de cet enfant. [...]. Je ne suis pas son père, je suis son frère, son ami.

Idem (2013, p. 100).

La Chabraque reprendra cette trame dans le récit de l'éducation de Pawełek. Mais Irzykowski avoue ne pas avoir su à l'époque du lycée, lorsqu'il réfléchissait à un tel roman, distinguer ses « fantaisies de ce qui appartenait au roman¹⁵ » :

12. « édesebb kedély és igazibb keresztény, mint Dickens » ; « történelmi érzéke és nagyszerű komponálóereje, mint Tolsztojnak » ; « mindenkinél nagyobb » (Csáth, 1995b, p. 139).

13. On trouve des traces précises de ces esquisses dans son journal dans les passages suivants : pour l'année 1891, aux dates du 06.05., 07.06., 29.06. et 18.09. (Irzykowski, 2001/1, p. 53, 66, 76, 183), puis en 1892, les 24.04., 02.05. et 12.06. (*ibid.*, p. 286, 327, 356) et enfin, le 13.12.1893 (*ibid.*, p. 516). Pour une analyse de ces passages, voir Adam Wiedemann (1995).

14. Le jeune écrivain se réfère notamment à Grillparzer, Schiller ou Kant, cf. p. ex. Irzykowski, après le 18.09.1891 (2001/1, p. 183).

15. « nie bardzo oddzielałem fantazje własne od tego, co należało do powieści », Irzykowski, 24.04.1892 (2001/1, p. 286).

[...] powieść miała być w tych czasach moją moralną zemstą na moich wychowawcach, policzkiem danym im. Ha ! ha ! czyżby oni to zrozumieli [...] (bo to się tylko rozumie, co się samemu odczuwa, czego się brak w duszy czuło).

[...] ce roman était censé être ma vengeance sur les éducateurs, une gifle à leur donner. Ah, ah ! s'ils avaient seulement pu le comprendre [...] (puisqu'on ne comprend que ce qu'on ressent soi-même, uniquement ce dont on a ressenti le manque dans l'âme).

Irzykowski, 12.06.1892 (2001/1, p. 355-356).

Ce fragment permet de voir que l'idée du roman était bien plus qu'un projet littéraire. Son importance relève de l'obligation psychique; elle grandit plus d'une décennie durant: le premier fragment date de 1891, *La Chabraque* paraît en 1903. Par ailleurs, Irzykowski caractérisera son roman par les mêmes mots: « la partie qui est compréhensible ne le serait pas sans l'autre, écrite le plus souvent par l'auteur pour lui-même¹⁶ ». On peut donc situer la double genèse de la fiction d'Irzykowski à la fois dans le journal personnel et dans sa fascination pour Sienkiewicz – tous deux répondant au besoin de dépasser les doutes de jeunesse, de formuler comme un *erratum* de l'expérience.

Quant à Klíma, outre les *Scribenda* de son journal personnel, ont été conservés trois documents employés au cours de la rédaction du Grand Roman: le sommaire de la troisième partie, l'« Inventaire des femmes de Dios » et le « Projet de suite¹⁷ ».

Rédigé en allemand, l'« [Inventaire...] » décrit les neuf femmes du héros positif du roman selon des critères de caractère, langage et comportement. À titre d'exemple:

H[edona]. (14 ½) Char: Sinnlichkeit; ganz sexus; die inkarnierte „Schlechtigkeit des Weibes“. Der Zauberschatz der Sinnlichkeit im Geiste: das Wollüstige, schöne, geheimnisvolle, seidenhafte; [...] Sprache: gewöhnlich zart, schwärmerisch, phantastisch, verzärtelt gehorsam, demüthig, scherzend, [...]. Im Ernste, der Leidenschaft, Schmerz u.s.w. unerhört kühn, mit glühender Phantasie, Naturtönen.. [...]

Klíma, « Inventář... » (1996, p. 606-611)

Hédona / (14 ½) Car[actère]: Sensualité: sexus à 100 %, incarnation de tout ce qu'il y a de « mauvais » chez la femme. Trésors magiques de lubricité dans l'esprit: voluptueux, beau, mystérieux, soyeux; énigme [...] Langage: habituellement tendre, exaltée, imaginative, gâtée, obéissante, soumise, aime plaisanter [...]. D'une audace inouïe dans la résolution, passion, souffrance, etc., imagination ardente, notes d'ingénuité.. [...]

Klíma, « Inventaire... » (2002, p. 657-659)

16. « ta połowa, która jest zrozumiała, nie byłaby taką, gdyby nie druga połowa, pisana przez autora przeważnie dla siebie samego » (Irzykowski, 2013, p. 284-285).

17. « Inventář Diovyh žen », « Rozvrh možného pokračování », Klíma (Toutes les citations suivantes proviennent de cette édition. Les titres de ces parties sont d'Erika Abrams.

Pour dépeindre ces personnages, il recourt à des listes d'épithètes de ce type, parfois sous la forme d'oxymores, qui donnent plus à voir la méthode de Klíma que les femmes de Dios elles-mêmes. À cet égard, la description d'Argestéa est assez instructive: « conserve néanmoins une certaine clairvoyance* etc. (comme il me plaira)¹⁸ » (Klíma, 2002, p. 658). En effet, les portraits des personnages, tout comme les catégories philosophiques multipliées à volonté, ne servent qu'à exprimer la condition de leur auteur et le désir de s'en distancier, du moins dans l'imaginaire.

Le « [Projet de suite] » esquisse le récit des 4^e, 5^e et 6^e parties du roman comme la poursuite du combat des incarnations du bien (Dios) et du mal (Fabio), ce dernier étant remplacé après sa mort par un « homme effroyable, mystérieux, instrument du Destin¹⁹ ». Le récit répète donc à l'infini ce combat; on y retrouve, invariablement, l'imaginaire oriental et magique, des tigres et des châteaux hantés, « divers *psychologica* à toutes les sauces » [*Allerhand Psychologisches*] ou encore l'idée de « coïter avec le fantôme » [*mit dem Gespenste concubieren*] (Klíma, 2002, p. 660-666; 1996, p. 614-615).

Le sommaire de la troisième partie expose enfin une autre dimension de la visée de Klíma. Variation joyeuse sur le contenu du roman, ce texte quasi indépendant expose l'humour grotesque de l'auteur: « IV. où Allah commande à ses fidèles de boire de la vulgaire vodka, tandis que le fils d'Euros reçoit une raclée de la main de Cesare²⁰ » (Klíma, 2002, p. 715). Le caractère carnavalesque et parodique du roman se confirme aussi dans la langue du sommaire, marquée par l'emploi de l'inversion à caractère biblique.

Enfin, les esquisses conservées du roman *Az új nemzedék* [*La Nouvelle Génération*] témoignent d'un certain cercle vicieux dans lequel s'enferme Csáth et qui condamne ses plans romanesques. Le narrateur omniscient y raconte l'arrivée à Budapest d'un garçon de dix-huit ans :

Ez a nagyváros, ez a világváros, ez az angol regények Londona, megismerhetetlen és borzalmas szörny, amelynek nem tudni, hol a feje, hol a teste, és hol vannak a lábai ! De az érzések nem alakultak benne szavakká, fogalmakká és ítélekké, hanem mint kósza

C'est la grande ville, la métropole, le Londres des romans anglais, inconnaisable et désespérément monstrueux au point qu'il est impossible de savoir où se trouvent sa tête, son torse ou ses pieds ! Mais ces sentiments en lui ne se développaient

18. « behält aber gewisse clairvoyance (wie es dem Geschmack entspricht) » (Klíma, 1996, p. 608).

19. « grausiger, geheimnisvollen Mensch, ein Stück des Schicksals » (Klíma, 1996, p. 612).

20. « IV. Jak Allah věřícím svým sprostou vodku pítí rozkázal a jak syn Eurův od Cesarea bit byl » (Klíma, 1996, p. 671).

áramok járnak át idegeit, és gyenge, kellemes és félős reszketéssel jelentkeztek az ujjáiban és a térdében.

pas en mots, notions ou jugements, ils s'infiltraient dans ses nerfs telles des ombres errantes, et apparaissaient dans ses doigts, ses genoux, par de délicates, d'agréables, de frémissantes palpitations.

Csáth, « Első fejezet » [Le premier chapitre] (2008, p. 709).

Tout le récit conservé pourrait se résumer aux deux mots juxtaposés dans le plan du roman : « Budapest. Choc » (voir commentaires *supra*)²¹. Le narrateur expose, à plusieurs reprises, l'expérience de la ville assimilée à une plongée dans « l'obscurité » [*ismertelen sötétségbe*] ou « le labyrinthe » inconnus [*az ismertelen labirintusba*] (Csáth, 2008, p. 712, 713), motifs récurrents associés à la ville et développés dans d'autres nouvelles, du « Jardin du mage » au « Soir » (Csáth, 2008, p. 45-50, 55-68. Nous y reviendrons dans la suite du présent chapitre). Décrivant l'expérience de la ville, initiatique pour le héros, comme pour l'auteur, le fragment du chapitre confirme l'autobiographisme indirect de presque tous les textes de Brenner-Csáth et ses ambitions d'analyse psychologique. L'âge, le choix de la médecine ou l'adresse (Ferenc körút 44) du garçon correspondent à ceux du jeune Brenner ; les livres qu'apporte le héros, ceux d'Andersen ou Andreïev – sont les siens, de même que les compositions musicales citées sont celles des grands maîtres de Csáth. Juxtaposant réactions ou sentiments, il rassemble donc, indirectement, les symptômes de son expérience :

Ebben a bizonytalan és kisfűhöz illő helyzetben csaknem dideregve a belső izgalomtól, mozdulattalanul, elhidegülő ujjakkal, és tágra nyitott szemmel robgott Hoffman Ernő a fővárosba, a teljes ismertlenségbe, a százszor megáldottba, a csodás bűnökbe, ígéretkebe és villanyfénybe.

Ibid. (p. 708-709).

Excité à en trembler dans cette situation, sans bouger, le bout des doigts gelé et les yeux grands ouverts, Ernő Hoffman se précipita dans la grande ville, dans l'anonymat complet, les visions cent fois rêvées, les merveilleux péchés, les promesses et la lumière électrique.

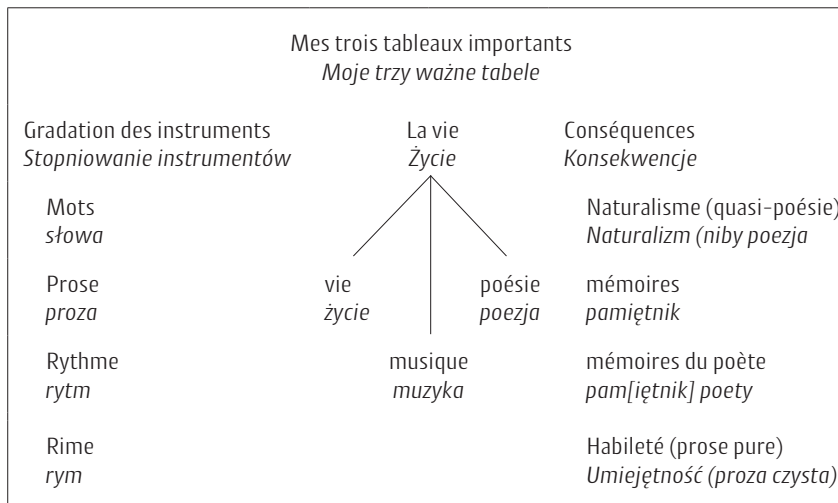
Fondamentale tant pour le rythme de son journal personnel que pour le développement de sa prose, cette expérience de Budapest constitue donc la *scène initiale* de l'écriture de Csáth. Il ne saura jamais agréger pleinement ce tournant – ni le transposer en roman.

21. Pour une publication contemporaine de ces passages, voir Szajbély (2004, pp. 77-78).

PERSISTANCE. NOSTALGIE DU ROMAN

Les trois auteurs reviennent jusqu'à la fin de leurs jours au défi mythique du roman, même s'ils ne parviennent à le réaliser que sous la forme d'une œuvre novatrice (Irzykowski), inachevée (Klíma), ou dissoute en cycles de nouvelles (Csáth).

Dans ses retours sur *La Chabraque*, Irzykowski poursuit sa logique d'une littérature conçue comme psychologie appliquée. Ancrée dans ses hésitations de jeunesse, et formulée dans son unique roman, elle reste la grille de référence ultime qu'il applique dans son œuvre. Autrement dit, *La Chabraque* constitue à la fois le point d'arrivée de ses années de jeunesse et le point de départ, fondement de toute sa création, qu'il s'agisse d'essais, de critique littéraire ou de prose²². En effet, le roman se situe au croisement des deux identifications textuelles de l'écrivain et critique. La littérature et la vie de l'auteur se situent dans une relation que Irzykowski a tenté de décrire dans un triple tableau élaboré en 1894 :



Irzykowski [1894] (2001/1, p. 551).

La première colonne du tableau correspond à la fois au traumatisme fondamental pour la pensée d'Irzykowski, lié à son défaut d'élocution, et à son idéal d'accomplissement poétique. La dernière transpose ses idéaux dans la prose : de la convention naturaliste en bas de l'échelle à la mystérieuse notion de « prose pure », équivalant de la poésie au sommet de la hiérarchie. Cette

22. On en trouve différents témoignages au fil de ses éditions, voir Irzykowski (1980, p. 100-101, 157-158, 378-381, 408 ; 1977, p. 210-211, 221, 400 ; 1998-2001/1, p. 589).

schématisation parallèle de la vie et de la création littéraire dévoile le désir de transposer le vécu et l'expérience d'écriture ordinaire en œuvre littéraire. Au croisement de ces tentatives se situera *La Chabraque* – récit accompagné par son analyse, un manuel existentiel extrait du vécu pour soi et pour le monde.

Dans le cas de Klíma, les retours au *Grand Roman* correspondent aux fluctuations de son attitude envers la littérature et le public en général. Il cite les héros de son roman dans l'*Autobiographie*²³, retourne des dizaines de fois au rêve de Fabio ou autres épisodes du roman dans son journal²⁴. Dès 1919, il tente une sorte de fonctionnalisation du roman :

Pro „Revue“ :	Pour la « Revue » :
6 hotových traktátů u Kř.	6 traités tout prêts (chez Kř.)
Daemona	Daemone
Horská novella	Récit montagnard
Ostatní v Mod. napsané novelly	Autres nouvelles écrites à Modř[any]
Vyňatky z fatalní kapitoly	Extraits du « chapitre fatal* »
Ony minulý podzim psané afor. a refl.	Aphor[ismes]. et réflex[ions]. écrits à l'automne dernier
Fantomea případně jiné pro Tr.	Fantoméa, peut-être aussi autre chose destinée à la Tr[ibuna].
Vyňatky z nespálených manuskriptů	Extraits des manuscrits non-brûlés
Ziata tajná skříň	Ziata** – armoire à secret
Eventuellně dopisy	Le cas échéant, correspondance
Klíma, 23.03.1920 <61> (2005a, p. 152-153).	<i>Idem</i> (2000, p. 170-171).

*[du *Grand Roman*] ** [une des héroïnes du *Grand Roman*].

Les programmes littéraires inspirés du *Grand Roman* ou des aphorismes parsemés dans le journal se poursuivent jusqu'à la fin de ses jours. Il lui arrive d'identifier sa philosophie à l'une des scènes du roman où ses héroïnes sont confrontées à un tigre géant²⁵.

23. On trouve en effet deux citations à la fin de son autobiographie (Klíma <0>, s.d. [2000, p. 33, 34 ; 2005a, p. 18, 19]).

24. Les références à ce rêve émaillent 13 entrées de son journal (Klíma, < 4, 6, 10, 24, 26, 39, 40, 43, 49, 53, 55bis, 61, 63, 69, 75 > [2005a et 2000]).

25. Le tigre traverse à plusieurs reprises son journal sous les traits d'un animal philosophique et emblématique, comme à la date du 10.05.1919, <49> : « Un tigre ou un condor philosophe dirait en riant de ma philosophie : qu'est-ce qu'il a ce fou à venir me dire que le soleil brille ? [...] Face à un tigre ou à un condor philosophe, ma philosophie — etc. » [*Filosofující tigr nebo kondor řekl by se smíchem o mé filosofii : co nám sem ten blázen přichází povídat, že slunce svítí ? (...) Před filos. tigr. nebo kondorem má filosofie — atd.*] (Klíma, 2000, p. 140, 141 ; 2005a, p. 123, 125) ; ou à la date du 25.10.1919, <55bis> : « Enfin rêve — le tigre au jardin (...) Apparaît par éclairs la signification métaphysique du tigre — quelque chose d'absolument fort, puissant, redoutable, cela même qu'est l'éveil et

Les renvois directs au contenu du roman²⁶ voisinent avec ceux, indirects, à son écriture et sa forme perçue en tant que modèle esthétique ou *credo* philosophique²⁷. Ainsi l'œuvre se déploie à travers l'attention quasi magique à la pensée sitôt exprimée, aboutissant à l'unification du fictif et du littéraire. L'univers du roman devient pour son auteur un bouclier contre le monde, ou plutôt le dépositaire des figures textuelles de son identité.

Dans le cadre du journal personnel, Csáth ne revient que rarement à ses textes littéraires. Comme dans les *Sujets* rassemblés dans les cahiers de notes, il s'agit surtout de courts plans d'œuvres à écrire, dont plusieurs se réfèrent au roman²⁸ :

[...] ha bemegyek a testvéreimhez, csak azért keresem fel őket, hogy anyagot kapjak egy regényhez, mely róluk szól: A jókról, a naivakról, az egyszerű lelkűekről, a szerencsétlenekről, a megértőkről, a gyengédekről, az igazi – legigazibb nőkről, a gyerekszívűekről, az élet mosolygó, vidám hajótöröttjeiről, a gondolat örökös inasairól és az érzés művészeiről, a babona és az egészség papnőiről, a test szentelt áldozatairól, a tisztaság szeretőiről, a szerelem nemes lovagjairól, a perc vitéz leányairól, a jelen boldogjairól és az idő friss halottjairól. Édes rossz lányok mennyire szeretlek mindannyitokat!!!

... si je vais voir mes frères et sœurs, je ne leur rends visite que pour rassembler du matériau pour un roman qui leur sera consacré : sur les bons, les naïfs, les âmes simples, les malchanceux, les sympathiques, les faibles, les femmes vraies – les plus vraies. Sur les cœurs d'enfant, sur les joyeux et souriants naufrages de la vie, sur les éternels apprentis de la pensée et les artistes du sentiment, sur les prêtresses de la superstition et de la santé, les victimes sacrées du corps, sur les amoureux de la pureté, les nobles chevaliers de l'amour, sur les filles du chevalier du moment, sur les joies présentes et les morts tout récents. Chères mauvaises filles, que je vous aime toutes !!!

Csáth, 09.03.1906 (2007b, p. 55 ; 2016, p. 50).

Avec une éloquence rare, Csáth énumère ses fascinations qui se résument à la sexualité, à la relativité de la morale, du psychisme. Il s'agit d'un aveu exceptionnel par sa longueur qui permet de voir le besoin de synthèse, l'ambition de trouver une forme capable de résumer les contradictions, réunir par le texte les fissures de la vie. Cette quête, qu'on peut voir aussi dans ses souvenirs ou son étude médicale à caractère de pseudo-roman,

dont le tigre est un vague symbole » [Konečně sen – o tigru v zahradě [...] *Probleskování, co tigr metafyzicky znamená – něco absolutně silného, mohutného, strašného, v čem probuzení spočívá, čehož matným symbolem tigr je (...)*] (Klíma, 2000, p. 157 ; 2005a, p. 139-140).

26. Outre l'*Autobiographie* (<0>) citée plus haut, on en trouve des mentions dans les parties <4, 10, 40, 43, 49, 55bis, 58, 63, 59, 75> (Klíma, 2005a et 2000).

27. Il s'agit plus précisément les parties <6, 24, 26, 49, 53> (Klíma, 2005a et 2000).

28. On pense notamment à l'entrée du sommaire 1906-1908, s.d. ainsi qu'à celles aux dates du 13.06.1915 et du 05.04.1916 (Csáth, 1997, p. 117-118, 207).

n'a cependant jamais dépassé le stade de l'ébauche²⁹. La force du roman serait de renfermer dans son cadre plusieurs perspectives, de les confronter comme dans un jeu de miroirs. Pour y parvenir, il serait nécessaire à l'auteur de réunir ses deux destins, l'écriture et la médecine, l'excès et la sensibilité. Csáth l'a tenté par le biais de nouvelles et leur composition en cycles. Tout comme dans ses tableaux psychosomatiques, l'écriture y apparaît d'une évidence pareille à la physiologie. Il ne parviendra pas à sortir de cette impasse. À défaut, il s'exprime toujours sous un angle précis : souvenir, analyse, conte. Toujours à l'état de fragment.

Esquissées dans les journaux, les ambitions littéraires des trois auteurs sont ainsi incarnées par la présence et la persistance de l'idéal romanesque qui traverse leurs vies et leurs œuvres. Irzykowski ou Csáth rêvent de poursuivre ou dépasser le modèle de leurs prédécesseurs, Sienkiewicz ou Jókai. Klíma, quant à lui, doit développer son égo-écriture dans un paysage littéraire dépourvu de roman, mais riche en formes intermédiaires qui lui permettent de changer sans cesse d'identité textuelle. Si rêve il y a, ce serait plutôt celui de transformer le lecteur, semblable et frère de l'auteur, tout comme eux-mêmes dans leur écriture diaristique. Témoigner de l'expérience d'une crise surmontée, du moins provisoirement, et même autant que résonne dans la conscience une parole prononcée, une ligne écrite. La recherche d'une issue à ce cercle existentiel reste l'origine profonde de leur fiction autoréférentielle et autobiographique.

29. Il rêvait aussi d'un drame consacré à la sexualité aux temps de la guerre, ce dont témoignent ses réflexions notées le 01.05.1915 (Csáth, 1997, p. 98).

ŒUVRE ENTROUVERTE

Romanesknost každé věci. Grotesknost každého fakta.

Srovnalost = prosa

Prosa podmínka znalosti, zralosti.

Caractère romanesque de toute chose. Grotesquerie de tout fait.

Cohérence = prose

La prose est la condition possible de la maturité,
pour qui veut s'y retrouver[.]

Klíma [1919], <31> et <32>

(2005a, p. 91, 96 ; 2000, p. 104, 105, 110).

Dans certains de ses aphorismes, Klíma formule une métaphysique de la fiction. On pourrait y voir des emblèmes de la prose moderne : l'importance du grotesque, le grand récit réaliste et la poétique de l'œuvre ouverte. Conscient des lois qui régissent sa fiction, Klíma ébauche une poétique expressionniste et fantastique, entre diarisme et fiction.

La pratique diaristique reste en effet la source de la fiction des trois écrivains, car c'est leur existence dans la dissonance qui s'intègre, directement ou indirectement, à leur poétique fictionnelle. Le point d'arrivée de ces jeux narratifs pourrait être une poétique du grotesque, celle qui devient pour l'art centre-européen de l'époque « la synthèse de presque toutes les formes d'expression mimétique » (Bolecki, 1991, p. 116). Dès lors, chez Irzykowski ou Klíma l'antimonde rabelaisien – tel qu'interprété par Bakhtine – croiserait le grotesque tragique cher à Kayser³⁰. Si l'on ajoute à ces lectures classiques celle du comparatiste Rémy Astruc, fondée sur les principes de l'indétermination (l'« impossibilité réalisée ») et de l'altérité (« le grotesque est un autre monde ») permettant le « dédoublement du monde qui donne naissance à une existence parallèle » (Astruc, 2012, p. 39, 42, 49), on voit se dessiner les lois d'un univers hybride. Et c'est précisément la cohérence

30. Selon la proposition connue de Mikhaïl Bakhtine, le grotesque de Rabelais serait un détournement carnavalesque de l'ordre garantissant sa survie. Or, le même grotesque pourrait témoigner aussi d'une angoisse profonde, comme le propose Wolfgang Kayser (Bakhtine, 1970 ; Kayser, 1972 ; Bolecki, 1982 ; Fiszer, 2005, 2007).

nécessaire à l'édification de cet antimonde que brisent par divers moyens Irzykowski, Klíma ou Csáth.

Juxtaposant le grotesque à d'autres stratégies littéraires, les trois écrivains désirent imposer leurs théories et, indirectement, leur vécu. Conventions, poétiques et styles croisés exposent la non-évidence d'un récit soumis par la suite à une mise en abyme, de sorte à y inclure leur expérience. De ce point de vue, la construction de leurs œuvres pourrait être comprise comme un ensemble de stratégies (allégorie, grotesque, autoréférentiel) visant à transposer en figures textuelles l'identité qu'ils se construisent à travers leurs pratiques diaristiques. En effet, cette distanciation de l'expérience aboutit à une sorte de discours *allégorique* : le vécu et l'observé sont schématisés par le récit afin de révéler le fonctionnement des mécanismes psychiques et socio-culturels dans la réalité. Ainsi, leurs œuvres mettent en scène le psychisme (*La Chabraque*), la (para)philosophie blasphématoire (*Le Grand Roman*) ou les thèses psychanalytiques du jeune adepte de Freud – sans pourtant acquérir au niveau formel la cohérence des œuvres de leurs célèbres contemporains³¹.

Car en somme, la particularité de leur fiction est celle d'une œuvre *entrouverte*. Le besoin de préserver le vécu l'emporte sur la déformation grotesque du monde. Pour comprendre les enjeux de ce mécanisme, il faut passer de la poétique aux mécanismes de la mise en abyme et leur fonctionnalisation, en accordant une attention particulière aux trois aspects de leur prose : autobiographisme, héritage du journal et de la fiction.

*POÉTIQUE DE LA DISSONANCE.
PARODIE, GROTESQUE, ALLÉGORIE*

Krásá je políbení se lásky s hrůzností.

La beauté est un baiser qu'échangent amour et épouvante.

Klíma, *Traktáty a Diktáty* [Traité et diktats], 1922
(2017, p. 209 ; 2010, p. 232).

Le principe commun de la fiction des trois auteurs consiste en une mise à distance de la prose du XIX^e siècle. La juxtaposition (parodique) des poétiques expose leur insuffisance dans une réalité qui se fissure (grotesque). Certes, subordonnée au projet psychologique des trois auteurs (allégorie), une telle déconstruction n'aboutit pas à une contre-proposition cohérente.

31. On pense notamment aux œuvres de Gide, Proust ou Kafka, mais l'on pourrait également citer *Ulysse* de Joyce (1918-1920), ou *Pétersbourg* (1916-1922) d'Andreï Biely (Eco, [1965] 1979, p. 7-40).

Cependant, dans l'ensemble, le refus du mimétisme n'empêche pas de poursuivre une recherche du Réel.

Ayant débuté dans une poétique proche de l'Art nouveau, Irzykowski ou Csáth la confrontent à d'autres styles dans un jeu intertextuel complexe, dont témoigne l'inclusion des « Rêves de Maria Dunin » dans *La Chabraque*, ou de textes antérieurs dans les recueils de Csáth. Quant à Klíma, dès le début du *Grand Roman*, il développe une poétique grotesque d'un niveau de cohérence variable, en fonction du degré d'aboutissement des passages et de l'humeur de l'auteur. Ainsi, les stratégies employées dans le cadre d'une seule œuvre (roman) ou d'un recueil de textes (s'approchant du cycle) embrassent différentes formes génériques et conventions narratives³².

En s'attaquant au mythe du roman, les trois auteurs déploient un ensemble stylistique à classer entre l'Art nouveau et l'impressionnisme, l'héritage du naturalisme et l'expressionnisme. Ces mécanismes visent à la mise entre parenthèses de la poétique mimétique, même au prix de contradictions ou d'éclectisme, et créent ainsi une poétique de la *dissonance*. En d'autres termes, la mise en scène narrative de l'écriture indique d'emblée le besoin d'une double lecture des univers fictionnels des trois auteurs : leur allégorisme.

Si la nouveauté de leurs œuvres tient surtout à la focalisation sur la langue du récit, aboutissant à sa mise en abyme, la juxtaposition des styles et des genres en est la première étape, et ici, l'héritage du diarisme constitue une inspiration fondamentale. En effet, il est possible d'observer comment les expériences diaristiques donnent naissance à une nouvelle approche globale du texte. La mise en scène des langues du récit devient dès lors l'élément central au point qu'il serait possible d'établir un tableau des différents idiomes employés (registres, styles, poétiques, langue quotidienne et éléments lyriques...). C'est par ce biais que se creuse l'écart entre les différentes strates du texte, premier pas vers une mise en abyme. En conséquence, l'œuvre ne sert pas uniquement à créer un espace où s'épanouit l'identité textuelle des trois écrivains, mais aussi à exploiter des interstices existant entre les codes et les discours culturels. Si le but fondamental reste donc d'élargir l'espace étroit, la niche textuelle, ces marqueurs pourraient aussi avoir comme fonction de restituer scripturalement la palette des intonations de la voix intérieure de l'auteur. Tantôt douce, tantôt sarcastique, elle s'intègre à l'architecture visuelle des manuscrits.

32. Rappelons qu'en Europe centrale, notamment en Pologne et Hongrie, se développe toute une tradition de prose en forme de cycle. Voir, par exemple, les nombreux travaux à ce sujet entrepris et publiés à l'Université de Białystok à l'instigation de Krystyna Jakowska (Jakowska, Olech & Sokołowska, 2005 ; Jakowska, Kulesza & Sokołowska, 2004). Pour la Hongrie, on pense plus particulièrement aux travaux de Bodnár (2009) ou de Finta (2000).

Enfin, ce mécanisme serait donc une preuve que le plurilinguisme est dans leur cas aussi une polyglossie, fonctionnalisation de l'écart entre les langues qui se transpose sur une conception plus large du texte littéraire : de l'emploi de la ponctuation à la typographie et de la superposition des voix narratives à celle des genres et poétiques. L'expérience se dissout dans le miroir du texte avant d'être allégorisée grâce à l'invention de l'autoréférentialité.

À la recherche du Réel, contre le réalisme

*Zresztą sposób mój nie jest wyskokiem, lecz naturalnym
wytworem mojej poezji, która się wciąż uczyła i uczy
od – mego dziennika.*

Par ailleurs, ma méthode n'est pas une exception, mais
une création naturelle de ma poésie qui a appris et
apprend toujours – de mon journal.

Irzykowski, 1897 (2001/1, p. 705)

La fonction qu'accorde Irzykowski à son journal, dont il fait une source importante de sa prose³³, permet de mettre au jour les mécanismes diaristiques formels qu'il réinjectait tant dans sa fiction que dans sa critique littéraire. De ce point de vue, *La Chabraque* est emblématique, prolongeant l'écriture diaristique et ouvrant vers la critique littéraire³⁴. Bien que la réception de ses textes ait été variable (allant du mépris silencieux autour de ses œuvres littéraires aux vives polémiques suscitées par ses articles critiques), il poursuivra les deux activités jusqu'à la fin de sa vie. Dans ce contexte, les « Rêves de Maria Dunin », nouvelle écrite selon les dires de son auteur en 1896 et incluse dans le roman en 1903, pourraient être une clé interprétative intéressante de *La Chabraque* dans son ensemble (Irzykowski, 2013, p. 153), d'autant que le texte date de la période de transition entre journal et roman³⁵.

La nouvelle et le roman où elle a été insérée commencent par l'aveu que le récit a vu le jour à la demande de « Monsieur et Madame X ». Le narrateur nous confie qu'on lui a demandé « avec insistance » de raconter « sous forme de récit de voyage » un événement tiré de son « expérience personnelle, tou-

33. Sur l'écriture diaristique comme source de la prose, voir *supra*, p. 203 sq.

34. J'évoque ce sujet plus amplement dans l'article : « Un flux de pensée : du journal personnel à *La Chabraque* » (Chmurski, 2013c).

35. Dans ses analyses, Jerzy Franczak affirme que « le grotesque dans *La Chabraque* est juste un élément parmi d'autres, présent à un degré relativement restreint. Il constitue l'un des nombreux mécanismes démystifiant l'automatisme de la pensée et de l'écriture – avec la satire, la parodie et la déconstruction analytique » (Franczak, 2006b).

chant aux sphères idéales et mystiques » (Irzykowski, 2013, p. 107,106)³⁶. À cette ouverture s'ajoute la vision d'une inconnue rencontrée par le narrateur dans ses rêves, annonçant l'intrigue. Et si voyage il y a, il contiendrait trois dimensions : poétique (de l'Art nouveau vers un roman nouveau), psychologique (descente dans les profondeurs de l'inconscient) et autobiographique (la plus intime, la plus évidente pourtant du point de vue du diarisme). Ses étapes sont inscrites dans la structure globale de l'œuvre, et ses impasses dans les interstices entre langues, codes et poétiques employés. Par là même, le projet d'un *voyage dans la langue*, à rebours de la tradition littéraire pour acquérir une vision nouvelle du psychisme humain, permet de comprendre les enjeux satiriques, parodiques ou grotesques.

Maria Dunin prend tout d'abord les traits d'une héroïne fidèle à l'imaginaire symboliste :

Jak na święto lub na jakąś uroczystość ubierała się we wszystkie swoje klejnoty, rozplatała włosy i zasypiała jak pisklę pod skrzydłami czarnego ptaka nocy, pograjając się w toń snów.

(p. 117).

Elle se parait de tous ses bijoux pour dormir comme si elle se rendait à une réception ou à une cérémonie, détachait ses cheveux, s'endormait comme un oisillon caché sous l'aile noire de la nuit et descendait au cœur des songes.

(p. 116).

Maria endormie, Maria allongée sur le lit en extase, « la poitrine découverte, les épaules ruisselantes de sueur, le cou allongé, blanc [...] » (p. 138)³⁷, telles sont les visions du sommeil dans lequel elle s'immerge comme dans un monde féerique. Cette représentation initiale d'une femme adorée au point de devenir une force mystique se transforme brutalement en une vision proche des *Caprices* de Goya : lorsque le narrateur veut l'embrasser, les lèvres de sa bien-aimée lui semblent être celles « d'un cadavre » (*trupa*, p. 138, 139). Aussi kitsch que la scène qui le précède, ce contraste marque le début de la dialectique des styles, des images et de leurs reflets parodiques, constitutive de toute l'œuvre.

Pour insister encore sur cet aspect, Irzykowski intègre plusieurs discours dans le cadre de la nouvelle. Outre les passages poétiques dénigrés, à peine posés sur le papier, il effleure la pensée aphoristique (« Qu'est-ce que la nuit alors ? Une fourmilière de rêves et de songes renversée à chaque nouvelle

36. « w salonie państwa X-ów, uproszono mnie, abym w mojej formie, formie szkicu z podróży, opisał pewien wypadek z swego życia, mający związek ze sferami idealnymi, mistycznymi » (Irzykowski, 2013, p. 107). Sauf mention contraire, toutes les citations qui suivent, en français et en polonais, des « Rêves de Maria Dunin » sont tirées de l'édition bilingue de *La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin* (Irzykowski, 2013).

37. « te piersi obnażone, te ramiona jakby obślizgłe, szyja długa, biała » (p. 139).

aube ? », p. 116)³⁸, se lance dans un discours auctorial à caractère paratextuel (« on insista pour que je raconte », p. 106)³⁹, ou parodique, en particulier dans les proclamations de la Confrérie de la Grande Cloche :

- *Jesteśmy stróżami świata, a ród nasz posiany od wieków na granicy Ziemi a Opatrzności, chociaż nie Opaczności. Kołyszemy kołuskę ludzkości, spędzając jej muchy z nosa – bezinteresownie i niewidzialnie. [...] Jesteśmy niepożyci, rdza nie pokrywa naszych żelaznych kości, boimy się tylko „bimbamu“ wielkiego dzwonu, lecz od czegoż wata w uszach naszych?*

(p. 145)

- Nous sommes les gardiens du monde, notre lignée a été depuis des siècles disséminée à la frontière de la Terre et de la Divinité, mais non pas de la Débilité. Nous berçons l'humanité en chassant les mouches de son nez de manière désintéressée et invisible. [...] Nous sommes éternels, la rouille ne ronge pas nos os de fer. Nous ne craignons que le « dingdong » de la grande cloche et c'est pour cette raison que nous nous mettons du coton dans **les oreilles !**

(p. 144)

En polonais, le fragment se distingue par l'emploi de l'inversion ou des particules de renforcement (« -ż », « -że »), typiques du style biblique. La parodie frôle le blasphème.

Ce voyage poétique n'a rien de plaisant. Il ressemble plus à une croisade, et tel est bien son but. Opposant différents registres, Irzykowski joue sur le contraste et la parodie afin de faire ressurgir une faille dans le discours, voire un espace de réflexion. Ce faisant, il poursuit la logique de l'interstice, déjà perceptible dans certains développements de son journal, tels que les insertions plurilingues (allemand, français, latin). En outre, il insiste sur la question de la « dénomination », un enjeu central pour sa pensée, noté dans son journal dès 1893 et qui, après une longue maturation, s'intègre dans le jeu linguistique de *La Chabraque* (« Toute question occupe les gens jusqu'au point où ils arrivent à lui donner un nom. La dénomination les apaise et devient le cercueil de la question⁴⁰ »). N'hésitant pas à personnifier l'aveuglement des contemporains sous la forme de tout un ordre laïque au service de la « Débilité », l'écrivain cible la non-évidence des termes employés. Il la signale, dans la littérature et dans la vie quotidienne, par des remarques autoréférentielles du type « une personne moins compréhensive l'aurait trouvée [Maria], pardonnez mon manque de tact, un peu "bébête" » (p. 116)⁴¹, ou bien par la typographie :

38. « A przecież noc czymże jest? Mrowiskiem snów i marzeń, które rozwiewa każdy poranek » (p. 117).

39. « uproszono mnie, abym [...] opisał pewien wypadek » (p. 107).

40. « Każda bowiem kwestia zajmuje ludzi dopóty, póki nie znajdą na nią nazwy. Nazwa ta uspokaja ich i staje się grobem kwestii. », Irzykowski, 1893 (2001/1, p. 476 ; 2013, p. 232-233).

41. « ktoś niepopłaźliwy mógłby ją nazwać – przepraszam za niesmaczne wyrażenie –

[...] gdy ja drżącym lubieżnie głosem wtajemniczałem ją w kult Wenery, przerwała mi śmiechem głośnym, że to nic nie jest i że ja się o to troszczyć nie potrzebuję (?) – jakby tam gdzie indziej, na Wyspach Elizejskich, poznała jeziora rozkoszy, wobec których – nasze są tylko kroplami.

(p. 137).

[...] quand d'une voix tremblante de volupté je l'initialai au culte d'Aphrodite, elle éclata de rire et me dit que tout ceci n'était rien du tout et qu'il ne fallait pas que cela me préoccupe (?), comme si quelque part, ailleurs, dans des îles élyséennes, elle avait connu des lacs de plaisirs au regard desquels les nôtres n'étaient que des gouttes d'eau.

(p. 136).

Tout comme dans le journal personnel, la Babel des langues et conventions offre la possibilité d'un écart, une position de distance. Au même moment, Irzykowski la soumet à une logique interne, employant rime, répétition et syntagmes parasyonymiques afin de faire jaillir une signification nouvelle entre les « petits moules » de la pensée⁴²:

Byłaby więc to jakaś telepatyczna korespondencja, wypaczenie prawidłowego biegu przyrody, eksperyment złośliwego czarnoksiężnika, straszna igraszka, której ofiarą padło dwoje ludzi, a przynajmniej ta młoda istota, która swoją nadzwyczajną pięknnością i potwornością nieszczęścia taką litość wzbudzała.

(p. 125).

Il s'agirait donc d'une sorte de correspondance télépathique, d'une altération du cours normal des choses, d'une sorte d'expérience d'un magicien malfaisant, d'un tour terrible dont les victimes seraient deux personnes, du moins cette jeune créature à la beauté incroyable dont le grand malheur n'inspirait que de la pitié.

(p. 124).

Ces modifications linguistiques (dont la liste est non exhaustive) contribuent à la formation d'un discours élastique, tergiversant entre différentes conventions schématisées dans la culture. Un discours qui voyage. Son but, Irzykowski l'exprime dans un autre jeu linguistique: « déloger la folie de son esprit pour y installer la raison » (p. 22)⁴³. En polonais, il y a jeu ici sur les significations du substantif *pole* qui, outre le sens premier d'« espace » ou « champ » employé aussi dans l'expression *wywieść w pole* (« duper »), pourrait se traduire par « donner la clef des champs à sa folie – mais des champs de la réalité ».

C'est donc en juxtaposant styles, langues ou genres dans le cadre de son roman qu'Irzykowski tente de libérer la langue afin d'en faire un véhicule

głupkowaną » (p. 117).

42. Il a également recours à des participes présents ou diminutifs, comme par exemple « petit palais » [*pałacyk*], « petit pays » [*kraik*] (Irzykowski, 2013, p. 112-113, 114-115); ou dans le roman: « petits motifs » [*motywki*], « minuscule détail » [*szczegółik*], « excu-sette » [*wykręcik*] (Irzykowski, 1976, p. 87).

43. « [...] z obłądu wywieść ją w pole – ale w pole rzeczywistości » (p. 123).

d'exploration du psychisme, ou, en d'autres termes, rejeter le réalisme au profit de la recherche du Réel. En ce sens, la rencontre avec Maria peut être comprise comme une allégorie de son écriture :

[U]jrzałem przez gałęzie i liście jakąś postać kobiecą siedzącą na pniu zwałonego drzewa. Siedziała profilem ku mnie obrócona i patrzyła w inną stronę, splótłszy ręce na tyle głowy. Ostrożnie i jak najciszej zbliżyłem się ku niej i obserwowałem ją, sam nie widziany. [...]

Bardzo młoda osoba. Mniej więcej w tym wieku, kiedy dziewczyna zaczyna dojrzewać i pojmować, co to znaczy być kobietą.

(p. 109).

J'aperçus à travers les branches et les feuilles une silhouette de femme assise sur un tronc d'arbre renversé. Je la voyais de profil. Elle regardait ailleurs, les bras croisés derrière la tête. Je m'approchai d'elle le plus discrètement possible pour l'observer sans être vu. [...]

Une personne très jeune. À peu près à l'âge où une jeune fille commence à changer et à comprendre ce qu'être femme signifie.

(p. 108).

L'observateur, qui admire « sans être vu », et la fille assise sur l'arbre « renversé », regardant « ailleurs », seraient les éléments cruciaux de cette allégorie. Pour peu que l'on ait affaire à une allégorie de la rencontre d'Irzykowski avec l'écriture, ce regard ne serait rien d'autre que son diarisme, et Maria Dunin, elle, une allégorie de la Pologne et de la littérature polonaise à la fois. Ce prolongement n'aurait en soi rien d'étonnant dans le contexte d'une longue tradition popularisée notamment par les gravures patriotiques d'Artur Grottger ou dans le parler double contre la censure qui régit la prose de la deuxième moitié du XIX^e siècle, chez Eliza Orzeszkowa (1841-1910) par exemple (Bryl, 1994). De plus, selon les dires du narrateur, nous nous trouvons dans une région « sur laquelle le cours de l'histoire a laissé de nombreuses empreintes ». Maria vit dans un « manoir » [*dworek*], symbole de polonité, voire « concentré de la nation » (Amsellem, 2006, p. 25), il suffit de rappeler la pièce *Le Petit Manoir* de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkiewicz, [1921] 1980). Du reste, l'héroïne ne porte-t-elle pas le prénom de la Vierge, patronne vénérée dans le pays ?

À la stratification du texte et du psychisme s'ajouterait le refus d'une confrontation avec la réalité chez les Polonais, grisés par la gloire du passé révéralé dans la culture (le Réel voilé par le Symbolique). Ce passéisme pourrait être l'explication du caractère « répugnant » des faux palimpsestes dont parle le narrateur (Mitosek, 2013):

Zajmuję się archeologią, prowadzę spisy starożytnych pergaminów i wyczytuję z nich różne tajemnice, w wolnych zaś chwilach sporządzam sztuczne palimpsesty na wielką skalę i wsuwam je między rupiecie, pozwalając pajękom osnuwać je szarą i brudną przędzą.

(p. 153).

M'occupant d'archéologie, je fais des listes de parchemins anciens dans lesquels je découvre divers secrets, mais à mes heures perdues, j'élabore en grand nombre de faux palimpsestes et les glisse dans des vieilleries, laissant aux araignées le soin de les recouvrir de leurs toiles grises et répugnantes.

(p. 152).

Aussi, la métaphore archéologique complète le langage allégorique pour signaler le caractère métaphorique du récit et de sa stratification.

On perçoit alors la triple dimension d'un antiroman qui, à travers la langue, explore le psychisme : « [...] je suis tout le contraire de Maria Dunin : elle est la mort, je suis la vie, elle est la nuit, je suis le jour » (p. 130)⁴⁴. Car c'est en mettant en scène l'écriture elle-même qu'Irzykowski parcourt l'envers de l'existence quotidienne, « la nuit » de l'esprit, « la mort » de la langue dans l'inconscient et ses retours dans les rêves. Le regard de l'observateur dans les buissons devient ainsi le symbole du regard franc et analytique face à la réalité que propose l'auteur. Et le « baiser ardent » à Maria ? *La Chabraque* elle-même, une œuvre entrouverte au nom du Réel.

Par-delà le Temps et la Mort

„A jak to vypadá s tvou bandou?

— Bohorodička byla při nas, velmožný pane! Už je nás, i se mnou, zase 28.

— Kdo je ten beznosý šereda?

— To je můj syn, prosím. Ach on za to nemůže, že je tak ošklivý. To zdědil po své mámě „šeredné Tereze“. Vy jste ji, jasný pane, neznal, ale věřte, že ošklivější ženskou slunce nesvítilo; měla hlavu jako svině“.

Klíma (1996, p. 37).

« Et la bande, elle est de nouveau en état ?

— La Sainte Mère de Dieu a été avec nous, Votre Seigneurie ! Nous sommes de nouveau 28, moi compris.

— Qui c'est, l'horreur sans nez ?

— Mon fils, sauf votre honneur. Il est vrai qu'il n'est pas des mieux fichus, mais ah ! il n'y peut rien, ça lui vient de sa mère, "Titine la guenuche". Vous ne l'avez pas connue, Altesse, mais vous pouvez m'en croire, le soleil ne s'est jamais levé sur une femme aussi dégueulasse : une vraie bouille de truie porteuse.

Idem (2002, p. 35).

Malgré leur caractère inachevé, les premières phrases du *Grand Roman* dévoilent l'esprit du texte dans son entier. Jeté *in medias res*, le lecteur est confronté à une poétique de la dissonance qui n'hésite pas à employer

44. « Wszak jestem postacią kontrastową do Marii Dunin: ja jestem życiem, ona śmiercią, ja dniem, ona nocą » (p. 131).

les registres les plus vulgaires. Ce premier fragment, un des rares publiés dans l'entre-deux-guerres, a ultérieurement reçu le titre « Jugement de Dieu » [*Soud Boží*] (Klíma, [1928] 1991b). Il correspond au but que s'était fixé Klíma dans sa fiction, celui d'arriver à « un *chef-d'œuvre** publiable » [*publikovalné* chef d'œuvre], satisfaisant « et les exigences les plus hautes et celles du "bon sens"⁴⁵ ». Klíma s'imaginait pouvoir concilier le récit d'aventure avec ses idées philosophiques, remplir les critères métaphysiques tout en répondant aux attentes du grand public⁴⁶. Il n'y parvint pas et laissa libre cours à son imagination. Parallèle à son égo-écriture dans le journal personnel, sa prose jaillit donc des tourments perpétuels qu'il inflige à la langue du récit, en employant autant de registres, de styles (et masques de l'auteur) que possible.

Consacré au retour éternel du Mal dans d'innombrables réincarnations, *Le Grand Roman* évoque tout d'abord le combat manichéen par de nombreux moyens narratifs : du parodique et du grotesque à la prose poétique, en passant par le récit d'aventures. Or, tout comme le journal, la fiction suit une rhétorique précise même dans les bribes de l'œuvre abandonnée. Nous avons principalement affaire à plusieurs fragments quasi autonomes. À titre d'exemple, le « Jugement de Dieu » nous emmène en Italie au moment où Fabio revient dans le Cercueil. Dans cette caverne où demeurent les bandits de sa clique, il décide d'exécuter l'un d'entre eux, Luigi, en le jetant dans l'abîme. Le récit suit les lois d'une nouvelle « à succès », focalisé sur la mort terrible qui approche. La tension augmente graduellement, jusqu'au retournement final lorsque l'un des bandits descendant pour tuer Luigi tombe de la falaise : « C'est le jugement de Dieu, dit le doyen de la bande⁴⁷ ». Or, tout au long du fragment, le narrateur introduit des passages philosophiques ou grotesques. Luigi, par exemple :

45. « vyhovovat „rozumným“ a spolu nejvyšším požadavkům », Klíma [1916], <11> (2005a, p. 50 ; 2000, p. 65).

46. En témoignent certains passages de son journal, en 1919 notamment ou en 1920 : Klíma [1919] <24> (2000, p. 89-91; 2005a, p. 74-77); <63>, 22.04.[1920] (2000, p. 173 ; 2005a, p. 156).

47. « „Soud boží“ pravil nejstarší ». Sauf indication contraire, toutes les citations suivantes en français proviennent de la dernière édition du *Grand Roman* (ici : Klíma, 2002, p. 45). Les citations tchèques sont tirées du quatrième volume de ses œuvres (ici : Klíma, 1996, p. 46).

[...] náhle se zachechtal a jal se, stále se chechtaje, oběma nohama jako vrabec sem tam poskakovat [...], pak pitvorné poklony na všechny strany sekat, pak jako kočka mňoukat i kokrhát, pak znovu tančil, tentokrát s jedním mladým banditou; mluvil k němu jako k děvčeti, a náhle jej povalil, ulehl naň a začal sebou vrtět jako by s ním pohlavně obcovoal.

(p. 41).

[éclata] d'un ricanement dément et, ricanant toujours, se mit à sautiller à pieds joints comme un moineau [...], puis à faire des courbettes burlesques de tous les côtés, puis à miauler comme un chat et à lancer des cris de coq, puis encore à danser, cette fois avec un autre jeune bandit, lui contant fleurette comme à une jeune fille. Soudain – clou du spectacle – il culbuta son partenaire et se coucha sur lui, se trémoussant de l'arrière-train comme dans l'acte d'amour

(p. 40).

Cet épisode représente le grotesque tragicomique dominant le texte, et par extension, tout l'univers du roman. Klíma ne se prive pas cependant de conclure les épisodes successifs sur une note philosophique, comme dans le cas de Luigi :

Proč tak činil? Bylo to šílení? či jen zvláštní zmatenost zoufalství, která si je své bezhlavnosti same vědoma? [...] Myslíme, že vše současně.

(p. 41).

Pourquoi faisait-il tout cela ? Était-ce démente ? ou rien que le désarroi spécifique qui accompagne le désespoir, l'effolement de celui qui ne se rend que trop bien compte de sa propre déraison ? [...] À notre avis, il y avait un peu de tout.

(p. 40).

De la même manière, le roman est construit sur une répétition d'épisodes quasi autonomes, dans lesquels s'opposent la narration auctoriale et les propos philosophiques, notamment des aphorismes, qui émaillent le texte (« Qui allège, alourdit ! » [*Kdo ulehčuje, obtežkává*], p. 44 [45], ou « Il n'est jamais difficile de croire à ce qu'on désire » [*Snadnouvěřitvtočehosipřejeme*], p. 42 [43], etc.). Au gré des humeurs de l'auteur, la poétique grotesque se voit ainsi juxtaposée à d'autres conventions dans le cadre du triple amalgame : récit d'aventures – commentaire auctorial – réflexion philosophique.

En ce sens, le roman suit donc la méthode diaristique : les variations du récit se résument à un « pêle-mêle de tout le possible » [*pêl mêl* (sic!) *alles möglichen*], p. 610 [659]) imposé d'une façon qui rappelle le souci de classification déjà évoqué du journal. Au *Jugement de Dieu* succèdent, par exemple, un fragment sur les préparatifs de Fabio en vue du meurtre de son père, le récit grotesque sur deux amants qui se réchauffent nus dans un tas de feuilles et découvrent une correspondance secrète entre leurs ennemis, ou encore l'épisode intitulé habituellement la « Barque bleue » – le voyage d'Edgar et Eura dans la Vallée de la Mort. Au-delà de leur diversité thématique et stylistique, de l'aventure grotesque dans un paysage proto-

expressionniste, ces récits presque indépendants exposent des instants décisifs, des situations liminales et les humeurs changeantes de leur auteur, engagé (ou perdu ?) dans son histrionisme face au miroir du texte.

L'emploi des prénoms ou des chiffres dans les descriptions en est une preuve supplémentaire. En effet, même les héros les plus importants changent de nom : Cesare (ou bien Cæsare) devient Dios, Édith change de prénom pour Dita, Livia se transforme en Eura, Ziata voit son prénom écrit aussi bien en italien qu'en transcription tchèque (*Ziata/Ciata*). Fabio, ne change jamais de prénom, incarnation du mal suprême. Klíma s'autorise aussi les approximations les plus fantaisistes dans sa représentation des distances spatiales ou temporelles de façon à ce que toute description susceptible d'être prise au sérieux soit aussitôt rendue absurde par la précision grotesque. Ainsi, dans la « Barque bleue » :

Z naší villy viděli jsme v těchto místech chlumy sotva 100metrové a vlídné, – a ted' strmí před námi hory 300 až 400metrové a tak příkré a přílišné... [...] Krajina je zde velkolepá a stojí za podívanou... A je-li vše jen přízrak, pak tím spíše musíme hledět toho využítkovat! přízrak se obyčejně již nevrátí!

(p. 59).

Des fenêtres de notre villa, j'ai vu de ce côté-ci de douces collines boisées d'à peine 100 mètres de haut – et voici des montagnes de 300 à 400 mètres, escarpées, à l'air rébarbatif [...] Le paysage est magnifique, ça vaut la peine d'être vu [...] Et si ce n'est qu'un mirage, il faut profiter de l'occasion à plus forte raison ! en général, les mirages ne reviennent pas !

(p. 60).

De ce point de vue, nymphes, revenants ou autres créatures fantastiques servent à relativiser la perception de la réalité pour libérer son côté « féerique », traiter sur un pied d'égalité les hallucinations et les perceptions. La structure de l'univers romanesque se soumet dans son entier à ce même principe, visible dans la fluctuation des détails, mais aussi dans les contrastes des styles et poétiques. En effet, le paysage de la « vallée de la Mort » pourrait être lu comme un fragment symboliste :

[...] horami vystupovaly z černých otvorů již temně modrá oblaka dýmu [...] Slunce již neosvětlovalo stráně hor a panoval děsný, podzemní soumrak.

(p. 63).

[...] des nuages de fumée d'un bleu foncé s'échappaient des trouées noires entre les montagnes [...] Le soleil n'éclairait pas les pentes où régnait un crépuscule souterrain, à donner froid dans le dos.

(p. 64).

Mais l'auteur brise aussitôt toute illusion : « Bref, c'était le paysage le plus terrible du plus terrible sous-monde qu'eussent pu enfanter les suprêmes

efforts d'imagination d'un peintre de génie » (p. 64)⁴⁸. Aussi, Klíma fait tournoyer en boucle et l'intrigue, et le décor :

[...] my, kteří jsme v noci v neprostorovém království Sebeobjetí hovořili s Bohy, rovní s rovnými, -- my máme se plazit před lidskými červy? Fúj! fúj na lidskou přirozenost! fúj na každou krůpěj strachu a váhání! Bezmezný hnus! ó misera conditio humana!

(p. 71).

[...] nous qui cette nuit avons conversé avec les Dieux, d'égal à égal, au royaume spatial de l'Auto-Embrassement – nous, on aurait à ramper devant des vers humains? Pouah! Je dis merde à la nature humaine, merde à la peur et à l'irrésolution! Dégustation sans borne! ô, misera conditio humana!

(p. 72).

Proclamant le contraste infranchissable entre l'univers des idées (de l'auteur) et la basse réalité terrestre, Edgar définit dans son monologue la loi fondamentale de l'univers fictif klímaïen : son aspect « spatial » par-delà la morale, la logique, ou le réalisme.

Pour traduire l'insuffisance de la parole qu'il éprouve face à l'expérience, Klíma met en scène le mythe de la tour de Babel dans différentes situations narratives. Non seulement il dresse une longue liste d'exemples des difficultés de communication des héros⁴⁹, mais encore il introduit la figure de l'interprète en lui attribuant un rôle décisif dans plusieurs épisodes (Klíma, 1996, p. 354, 359; 2002, p. 375, 379). Dans son rôle d'intermédiaire, il influence le cours des événements, en même temps qu'il commet des erreurs de langue : « – Partouze, – madame, partouze! Cette – cette – attendez – au fait, – ouais! cette ville là-bas, – partouze! » (p. 361)⁵⁰. Dans l'original tchèque, il s'agit du couple *pardón – pardus*, opposant le « pardon » à une vieille expression signifiant « raclée ». Qu'il s'agisse cependant de l'un ou de l'autre, cette scène expose l'attention aux déficiences du langage qui aboutissent à des conséquences tantôt graves, tantôt comiques. En l'occurrence, Pietro et Lesbia trouveront une langue commune et leur amour constituera l'un des trames pour la suite du roman.

48. « Celkem byla to nejhroznější krajina nejhroznějšího podsvětí, jak si ji jen ta nejmětší fantazie geniálního malíře může představit » (p. 63).

49. L'image allégorique de cette déambulation linguistique et philosophique pourrait être le chapitre X, où un tigre « joue à la baballe » [*hraje jako kočka s myší*] avec les héroïnes du roman, puis salue les filles en criant « bonne chance » [*mnoho zdaru*], à quoi elles répondent chacune « dans sa langue maternelle » (p. 192, 196) [*svou mateřštinou*] (p. 184, 188). Pour d'autres passages où il est également question de la différence entre les langues qu'ils parlent, de l'apprentissage des langues étrangères et des problèmes d'incompréhension et de locution qui y sont liés, voir par exemple Klíma (1996, p. 92, 99, 101, 172, 187, 193, 213, 354; 2002, p. 96, 103, 105, 179, 195, 201, 223, 380, etc.).

50. « Pardus, – madame, pardus! To – to – počkejte – vlastně, – jó! to město tam, – pardus! », p. 338.

Enfin, le texte écrit en tchèque est émaillé d'insertions allemandes, françaises et surtout latines⁵¹, obéissant aux mêmes buts que dans le cadre du journal. L'allemand correspond aux inspirations philosophiques, le français sert à rehausser l'« esprit » de la réflexion, le latin expose les articulations logiques (parfois à rebours). Or toutes ces langues sont vite tournées en dérision, comme dans une des scènes liées au personnage d'Ippolito, frère de Pietro et caricature de toutes les valeurs héroïques. Il arrive au bordel pour trouver sa bien-aimée :

- *Pojďte s některou z nás do* chambre
separée, *máte-li peníze!* [...]

- *Půjdu! půjdu! Ale jen s tou z vás, která je*
panna! [...]

- *Už patnáct roku zdržuju se v salonech, -*
a přece jsem panna! [...] *Já mám totiž*
náramně širokou a kluzkou řiť a --- mám
tak úzkou, že bys jí ani s kočárem neprojel.
[.]

(p. 158).

- Montez avec l'une de nous en chambre
séparée* si vous avez de l'argent ! [...].

- Je monte ! je monte ! Mais seulement
avec celle qui est vierge ! [...]

- Il y a bien quinze ans que je fréquente
les salons, - mais vierge je reste ! [...] j'ai
le trou du cul extraordinairement large et
moelleux, mais mon ---, il est tellement
étroit que tu n'y passerais même pas avec
un carrosse à quatre chevaux.[.]

(p. 164-165).

La langue de l'esprit est avilie par des propos d'une vulgarité extrême⁵². Tout comme le journal de Klíma, le roman est donc mû par l'incohérence entre les langues qui offre par ses interstices un espace de liberté à la voix d'auteur, entre l'existential et le tautologique de la langue libérée :

Evropská dáma, procházející samojedinná
jíhoarabskou pouští jest ještě větší kurio-
sitou než beznohý, italsky mluvící žebrák
zde! Ostatně je to vše jen klam, - ale inte-
ressuje mne!

(p. 114).

Une dame européenne, se promenant toute
seule dans les déserts d'Arabie du Sud, est
une bizarrerie plus saugrenue encore qu'un
mendiant cul-de-jatte parlant italien dans
ces mêmes solitudes ! Du reste, tout cela
n'est qu'un mirage, - mais ça m'intéresse !

(p. 119).

Les apparitions d'un cul-de-jatte « se propulsant dans un glissement aussi lent, aussi monotone, aussi revenantesque que les aiguilles d'une grande horloge⁵³ » ponctuent le récit à plusieurs reprises dès son ouverture. C'est le Temps, poursuivant Edgar, puis Cesare. À travers cette allégorie, la

51. On trouvera des exemples dans Klíma (1996, p. 92, 99, 101, 172, 187, 193, 213, 354 et 2002, p. 105, 129, 137, 164, 183, 198, 228, 248, 273, 279, 294, 327, 339, 343, 345...).

52. Le lecteur pourra trouver des passages de cet ordre, notamment, dans Klíma 2002, (p. 151, 167, 221-222, 280, 323, 350, 395 sq).

53. « Asi 10 kroků před nimi šoupal se směrem k nim beznohý muž.. - tak pomalu, tak jednoduše, tak příšerně, jako rafije na velkém orloji... » (p. 64).

mise en scène des langues dans un univers fantastique et grotesque dévoile son fond existentiel. Le cul-de-jatte a pour compagne la Mort en personne, « vieille bastonne » [*stařena*], au « dos voûté » [*kulatíc záda*] : « des larmes coulaient de ses yeux blancs sur ses joues de craie. À vrai dire cependant, ce n'étaient pas des larmes, c'était du pus blanc⁵⁴ » (p. 120) : « – Ne – fu – yez – pas – vous – ne – m'é – chap – pe – rez – pas – moi – rien – ne – m'é – chap – pe – je – rat – tra – pe – tout – » (p. 65)⁵⁵. Ensemble, ces deux allégories incarnent le désir de fuite impossible par-delà le Temps et la Mort – à travers la langue :

Základní zákon aesthetický: čiň z malého velké, největší. Vznešenost je krása v nejvyšším stupni. Ale co je Vznešenost?: Nekonečnost -.

Klíma, *Traktáty a Diktáty*, 1922 (2017, p. 207).

Loi fondamentale de l'aesthétique : changer le petit en grand, en ce qu'il y a de plus grand. La Sublimité est beauté au suprême degré. Mais qu'est-ce que la Sublimité ? L'Infini.

Idem, Traités et diktats (2010, p. 229).

Journal de Brenner, fiction de Csáth

[...] – most, mondom, úgy kell lenni hogy szakítsak eddigi életemmel feledjem a múltat, melyhez semmi közöm, nem az enyém többé hanem e lapoké ?

[...] à présent, dis-je, il faut que je rompe avec ma vie jusqu'ici, que j'oublie le passé, avec lequel je n'ai rien en commun, qui n'est plus à moi sinon à ces pages.

Csáth 26.06.1904 (2007a, p. 126 ; 2013, p. 517).

Dans sa fiction, l'existence de Brenner-Csáth, scindée entre médecine et écriture, Szabadka et Budapest, se reflète en un jeu d'identification-distanciation. En effet, construisant son double littéraire, Brenner ressent le besoin de « rompre » avec le passé, la province, et même avec sa carrière de jeune écrivain-journaliste, à peine entamée. Le tampon médical, qu'il appoist sur les pages de son journal, est remplacé par le pseudonyme dont il signe ses nouvelles. Comme si les deux mondes, écriture ordinaire et fiction, appartenaient à deux personnages différents. Certes, ce genre de changement reste bien connu dans les annales de l'histoire littéraire, il suffit de rappeler Kacew

54. « slzy stékaly jí z bílých očí na bílé tváře..[.] Ale nebyly to vlastně slzy, nýbrž bílý hnis..[.] » (p. 115).

55. « Neu-tí-kejte, mně ne – u – te – če – te, mně – nic – neu – teče, já – do – ho – ním – všec – ko – » (p. 64).

se transformant en Gary-Ajar. Or, la particularité de Brenner-Csáth réside dans le fait que cette première scission identitaire se multiplie à l'infini à travers des formules narratives supposées rapprocher la fiction et la vie de l'auteur pour aussitôt brouiller les pistes. La dissonance existentielle se répète en quelque sorte dans la poétique à travers un croisement de styles dans une œuvre entrouverte au point de réduire l'univers fictif à une projection (Angyalosi, 1987-1988)⁵⁶. L'allégorie majestueuse d'une subjectivité brisée.

Le fond existentiel qui sous-tendait l'ampleur de la recherche poétique de Csáth a été révélé par la publication de journal personnel. Ce dernier a en effet montré combien son œuvre s'est apparentée à une recherche tant poétique qu'existentielle qui incite à dresser un parallèle entre les langues, dessins et formes de notation du journal, les styles et conventions de la fiction.

Ces interférences sont bel et bien visibles dès le premier volume de nouvelles, *A varazsló kertje* [Le Jardin du mage] (1908)⁵⁷. Contenant vingt et un textes, il s'ouvre sur la nouvelle « Tor » [On tue le cochon] qui raconte l'abattage traditionnel du cochon à la campagne tout en traçant un parallèle entre la mort de la truie et la perte de virginité d'une jeune fille. Le boucher qui arrive dans le village accomplit en effet non seulement les gestes rituels attendus, mais enlace de ses mains ensanglantées la jeune propriétaire de l'animal. De cette façon, le psychosomatisme propre à l'écriture de Csáth trouve une première réalisation narrative et le texte acquiert par là même une dimension d'*ars poetica* paradoxale et subversive.

Le deuxième texte, « Fekete csönd » [Le silence noir], sert de pendant à cette féroce ouverture du volume, anticipant sur de nombreuses nouvelles analytiques du docteur Brenner. Notée comme un souvenir de médecin, la nouvelle se concentre sur l'histoire d'un troisième personnage racontée par son frère, mais le cadre impersonnel s'efface derrière l'emploi du discours indirect libre, dont Csáth reste un des pionniers dans la littérature hongroise

56. Les nouvelles de Csáth ont été le sujet de nombreuses analyses depuis l'ouvrage de László Bóka (1937). Sa thèse sur le naturalisme a été remise en question dans plusieurs études, et les hypothèses qui y sont présentées reflètent la diversité de la poétique de Csáth : ballades Art nouveau, nouvelles-essais, nouvelles à forme d'œuvre d'art totale, psychanalytiques, grotesques ou encore symbolistes. Distinguant entre contes et nouvelles, Béla Pomogáts remarqua le rôle de ces premiers en tant que véhicule de la nostalgie de l'enfance (Pomogáts, 1987-1988), d'autres commentèrent la proximité avec Gide (Bodnár, 1987-1988), les jeux d'identification, personnification et symbolisation (Harkai, 1987-1988), la duplication du « je » (Kontra, 1987) ou le vitalisme symbolique et socioculturel (Vajda, 1987b). On pourra se reporter à Bori (1987-1988), Koval (1987), Kovács (1989).

57. Certes, il rassemble des textes écrits publiés depuis 1905, mais, comme les années 1904-1908 correspondent à la période de crise de son diarisme, les nouvelles écrites pendant ce temps s'avèrent d'autant plus importantes (Csáth, 2008, p. 718-719).

(Szajbély, 1989, p. 149 *sqq.*; Gintli, 2010). Ainsi, la mise en doute du narrateur correspond à la non-évidence de l'histoire racontée : celle de Richard, adolescent « odieux » [*undok*] qui fait « rôtir à feu doux » [*lassú tűzön megpirította*] un chat ou met le feu « à la maison du régisseur parce que sa fille y dort dans un lit blanc comme neige⁵⁸ ». Toute l'histoire, à comprendre comme une illustration de la découverte psychanalytique des pulsions enfantines, est construite autour du *leitmotiv* du « silence noir », revenant sept fois dans l'original hongrois (et seulement six fois dans la traduction française⁵⁹). Au cadre du récit se superpose celui de la psychanalyse, et c'est justement dans cette superposition que le discours de l'écrivain-médecin voit une des réalisations les plus emblématiques.

Le « silence noir » est le motif principal de la recherche de Brenner dans son ensemble. Il s'agit de la fente – brisure du texte/corps – de la limite entre l'humain et l'animal, la cruauté et la délicatesse et c'est de ce point de vue que les récits suivants du volume se développent autour de trois axes. Le premier relève de la poétique Art nouveau des contes allégoriques, comme l'« Histoire de trois filles ». Dans le deuxième, apparaissent les premiers textes à caractère autobiographique : souvenirs de la grand-mère (« Jolán »), rêve sur la mère (« Rencontre avec ma mère »), ou récit de la vie estudiantine à Budapest (« Le Poêle »)⁶⁰. Les nouvelles suivantes conjuguent le motif du soir⁶¹. Placé au centre du volume, le texte « Samedi soir », se distingue enfin par sa tonalité autobiographique : il s'agit d'un souvenir familial, parallèle aux souvenirs notés dans le journal (mêmes acteurs, actions, gestes, et même style) :

Vacsora után apa rágyújt. Én elhozom a sarokból a pipát, Dezső a gyufát a fiókos szekrényről és Eti a dohányos szitát. Apa lassan megtömi a nagy, faragott tájtékpipát, és azután rágyújt. Gyönyörű, kék füstkarikákat bocsát; mindenkinek hármat; nekem is, Etinek is, Dezsőnek is [...].

Csáth, « Szombat este » (2008, p. 51-52).

Après le repas père allume sa pipe. C'est moi qui l'apporte du coin de la pièce, pendant que Dezső prend des allumettes dans le bahut et qu'Eti se charge de la blague à tabac. Père remplit lentement la grande pipe sculptée en écume de mer, ensuite il l'allume. Puis il lance de superbes ronds de fumée bleue, trois pour chacun, pour moi, pour Eti, pour Dezső [...].

Idem, « Samedi soir » (1996, p. 63).

58. « az ispán házát, mert a lánya benn alszik a szobában, hófehér ágyban » Csáth, 1908 (2008, p. 12).

59. « Le silence noir » (Csáth 2009, p. 226-227, 229, 227).

60. Respectivement : « Történet a három leányokról », « Jolán », « Találkoztam anyámmal » ; « A kályha » (Csáth, 2008, p. 15-18, 19-23, 24-27, 34-36 ; 2009, p. 215-211).

61. Il s'agit des nouvelles « Este » [Le Soir], ou « A varázsló kertje » [Le Jardin du mage], (Csáth, 2008, p. 47-50, 55-58).

Avec la récurrence du héros de Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), l'Homme au Sable⁶², qui revient sept fois dans le texte, l'identification avec l'imaginaire enfantin transforme le conte en un pendant onirique au « Silence noir ». Ces répétitions suivent la dialectique interne de l'œuvre de Brenner-Csáth, entre le subversif frôlant la cruauté et le souvenir plein de douceur. Il est question du désir, incarné par les filles rappelant celles de Beardsley ou disséqué dans les couples analytiques, de l'Éros et du Thanatos, de psychanalyse aussi bien que de poésie, de fleurs et d'odeurs d'enfance. Toute la recherche littéraire de l'écrivain s'inscrit dans le prolongement de ses souvenirs et désirs inconscients, entre proximité et distance, l'écriture et la médecine. Une « ligne sombre » y scinde l'horizon (de l'écriture) :

A téli éjszakának vége volt... és messze, a fekete háztömegeken túl: ott, ahol a mező homályos vonalban végződik - egy szürke csík jelent meg az ég alján. Fönn még a csillagok pislogtak. És lenn a házak között, a mély, árnyéktalan sötétségben, ahol az alvó emberek lélegzése halatlanszott, még semmit se tudtak arról a szürke csíkról.

Csáth, « Tor » (2008, p. 7).

La nuit d'hiver touchait à sa fin [...] et dans le lointain, au-delà de la masse noire des maisons, là où terre et ciel s'achèvent et se rencontrent sur une ligne sombre – un trait gris apparut soudain. En haut, les étoiles clignotaient encore. En bas, parmi les maisons, dans la profonde obscurité sans ombre où résonnait la respiration des dormeurs, nul ne savait rien encore de ce trait gris.

Idem, « On tue le cochon » (1996, p. 43).

Dans le volume suivant, *Réverie d'après-midi* (1911), tous ces motifs reviennent dès le premier des textes, éponyme⁶³. Le récit présente une suite de rêves ayant pour héroïne « une jeune comtesse muette » [*a néma grófkisasszonygal*], à laquelle le narrateur est censé redonner la voix en l'émuant jusqu'aux larmes (Csáth, 2008, p. 128 ; Szajbély, 1989, p. 192). Il s'adresse au mage, qui :

elővette a tükrét, és merően nézte. A fekete, csiszolt, sima acéllapon nemsokára megjelent a grófkisasszony képe. Először halványan derengve, azután mindinkább világosan és kirajzolódva. A varázsló csóválta a fejét, látszott, hogy súlyosnak találta az esetet.

souleva le miroir et s'y plongeait. Sur la surface lisse de l'acier noir apparut bientôt l'image de la comtesse. D'abord apparition vague, ses contours se firent de plus en plus clairs et précis. Le magicien secouait la tête, on voyait qu'il trouvait le cas difficile.

62. « Szombat este » [Samedi soir] (Csáth, 1996, p. 64). Pour plus de détails au sujet l'influence d'E.T.A. Hoffman sur Géza Csáth, voir Lőrinczy (1991).

63. « Délutáni álom » [Réverie d'après-midi]. Le texte est paru en 1908 dans *Nyugat*, puis fut retravaillé en vue de faire figurer en tête du recueil (Szajbély, 1989, p. 191-207).

– *A grófkisasszony sohase fog igazi könnyeket sírni – mondta –, csak a gyermekekoporsóján.*

– La jeune comtesse ne pleurera jamais de vraies larmes – dit-il –, sinon sur un cercueil d'enfant.

Csáth, « Délutáni álom » [Rêverie d'après-midi] (2008, p. 136)⁶⁴.

La poétique du conte réunit dans ce seul extrait tous les motifs du recueil. C'est le mage de la nouvelle et du recueil *Le Jardin du mage* qui fait apparaître l'« image » de la princesse et introduit un jeu intertextuel avec les nouvelles précédentes. Au niveau de la forme, le rythme musical est organisé autour du *leitmotiv* de la princesse, qui revient une vingtaine de fois. L'*adagio* langoureux du rêve est interrompu à son tour par les scènes budapestoises, notamment sur le Pont aux Chaînes [*Lánchíd*], monument emblématique de la modernité hongroise, qui devient un pont entre l'imaginaire et la réalité (Csáth, 2008, p. 132). Ainsi, le cadre séparant la réalité (extérieure) de la vérité (du rêve) se voit intégré au conte, et la rêverie d'après-midi devient une allégorie de la création, visant à rendre la voix à la princesse-muse. Nouvelle *ars poetica* du jeune auteur, le conte reprend ses grands thèmes, rêve, érotisme et leurs langages, tout en servant de jonction entre *Le Jardin du mage* et le volume suivant.

En effet, la *Rêverie...* dans son ensemble a été consacrée à l'analyse du désir au croisement des langues, genres (contes, nouvelles, récits courts, scènes dialogiques) et poétiques (Art nouveau, naturalisme, impressionnisme). De la rêverie du premier conte, nous passons à une image allégorique de l'instinct, amenant les enfants à tuer leur mère (« Anyagyilkosság » [Matricide]), et aux hallucinations érotiques d'un mourant pensant à sa bien-aimée fictive (« A kisasszony » [Demoiselle]). Le désir en costume historique se présente ensuite dans « Régi levél » [Une lettre d'autrefois], ou encore dans la prose poétique « Opium » évoquant la drogue et le nirvana.

Dans tous ces textes, la mise en scène de divers aspects du désir passe par la langue. Le mourant de « La Demoiselle » balbutie, « rouge d'émotion – furieux de ce que sa langue fourchait sans cesse » (Csáth 1996, p. 163)⁶⁵ lorsqu'il conte fleurette. Dans « Opium » : « parler, on ne le peut qu'à l'aide de paroles qui n'ont, pour ainsi dire, aucun lien avec les concepts formés dans le

64. De plus, le motif du cercueil de l'enfant pourrait être un écho du traumatisme de Brenner lié à la mort d'Illonka, en particulier de la descente au tombeau de sa demi-sœur et de sa mère, qu'il décrit dans son journal cité plus haut (Csáth, 2007b, p. 188), voir aussi *supra*, p. 117.

65. « Dadogva, pirulva és dühöngve – a folytonos nyelvbtlások miatt » (Csáth, 2008, p. 149).

cerveau (Csáth, 1988, p. 49)⁶⁶. Au centre du volume, la nouvelle « Johanna » résume cette visée fondamentale mettant en scène une Allemande perdue en Hongrie – et le désir in/conscient entre deux langues (Csáth 2008, p. 165 *sqq.*). S'y joint aussi « Pista », histoire d'un homme qui « savait parler aux paysans » :

Saját kijelentése szerint házasságáig hatvankét viszonya volt, s ezek között tizenhét leány, akik neki ajándékozták szüzességüket. [...] 62:15=4,13333... Eszerint egy esztendőre átlag négy nő esett. Közülök 1,13, tehát körülbelül az egész állomány huszonöt százaléka érintetlen leány volt.

Selon sa propre déclaration, Pista eut avant le mariage soixante-deux liaisons, parmi lesquelles dix-sept jeunes filles qui lui offrirent leur virginité. [...] 62 : 15 = 4,13333 [...] Ainsi, sa moyenne annuelle atteignait quatre femmes. Dont 1,13, c'est-à-dire vingt-cinq pour cent du cheptel, à l'hymen encore intact.

Csáth, « Pista » [Pista] (2008, p. 190).

Idem (1996, p. 150)⁶⁷.

Amoureux de Zsófi, qu'il n'arrive pas à conquérir même avec « un vrai billet de cent » emprunté à son frère, il devient à la fois une incarnation des langages d'un autre désir et d'une quête autobiographique, dans ces calculs qui rappellent ceux de Brenner lui-même (ill. XXVIII). Le voyage dans l'espace (et les langages) du désir remonte aussi à l'enfance, évoquée dans le souvenir (« Józsi » [Petit Józsi], « Emlékirat eltévedésemről » [Mémoire sur mon égarement]) allant dans sa forme jusqu'aux limites d'une pièce théâtrale (« Nagy Balázs – kis Balázs » [Grand Balázs – petit Balázs]). Somme toute, il s'agit d'une exploration des limites du psychisme humain (enfance, hallucination, rêve) qui se superpose sur l'autobiographisme. Csáth met en scène le contraste entre enfance et âge adulte, entre langues et discours dans un jeu incessant de perspectives, dont le miroir du magicien reste le symbole. Aussi, le volume devient aussi un récit de voyage initiatique, un retour aux origines de la sexualité et une exploration du « roman familial » de l'auteur qui resurgit dans les interstices entre langues, poétiques et nouvelles du cycle.

Si on l'appréhende comme une allégorie de l'écriture de Csáth, la « Rêverie d'après-midi » montre son auteur à la recherche non seulement de sa voix dans la littérature hongroise, mais encore et surtout, en quête d'une poésie capable de véhiculer son expérience. La rencontre avec la comtesse-muse n'est donc pas éloignée de celle du narrateur de *La Chabraque* avec

66. « És beszélni csak szavakkal lehet, amelyek úgyszólván semmiféle kapcsolatban nincsenek az agy fogalmaival » (Csáth, 2008, p. 160).

67. L'incohérence numérique dans le fragment cité (15 ou 17 vierges) n'a été remarqué à ce jour par aucun chercheur et se voit répétée dans les éditions consécutives de ce texte. Je remercie Stéphanie Cirac d'avoir attiré mon attention sur cet aspect surprenant de ce texte.

Maria Dunin dans une clairière. Dans les deux cas, l'image allégorique de la femme ouvre vers une quête, une exploration de l'inconscient humain parallèle à l'exploration de l'inconscient de la langue. Quoiqu'assez stéréotypé, le *leitmotiv* du miroir revient dans plusieurs nouvelles et résume cette triple dimension. Symbolisant le jeu (intertextuel) entre les textes, il incarne aussi la descente (psychanalytique) au-delà de l'image de soi, au plus profond du psychisme humain, et une quête (existentielle) de l'ombre de Brenner qui surgit derrière la figure de Csáth. La forme renferme le journal de Brenner dans la fiction de Csáth. Impossible d'échapper à la « ligne sombre » qui scinde l'horizon.

DISSOLUTION. AUTORÉFÉRENTIALITÉ ET AUTOBIOGRAPHISME

Œuvres entrouvertes, les fictions d'Irzykowski, de Klíma et de Csáth le sont surtout par l'éclatement du récit traditionnel. La poétique de la dissonance laisse apparaître les fissures de la logique textuelle, son importance chez les trois écrivains se résume à l'intrusion de l'élément autobiographique. En se confrontant avec la tradition romanesque, ils rêvent d'un récit capable autant de rompre avec l'héritage du genre que de véhiculer leurs doutes et leurs angoisses. Chez Irzykowski, le croisement entre fiction et critique littéraire commence dans le journal par les analyses de ses propres poèmes, pour se prolonger dans la stratégie autoréférentielle de *La Chabraque*. Illustrer le principe philosophique du Jeu incessant qui régit son monde – ce but, Klíma le poursuit à chaque page écrite jusqu'à l'impossible idée du *Grand Roman*. Allégorisant son vécu dans un jeu de miroirs textuels, Csáth dissout ses souvenirs en cycles novellistiques contradictoires, œuvre littéraire (auto-)analytique. Aussi, les trois variantes auxquelles ces auteurs aboutissent introduisent un changement fondamental dans les littératures respectives : *La Chabraque* ouvre toute une tradition du roman autoréférentiel (Siatkowska-Callebat, 2005 ; Szary-Matywiecka 1979), *Le Grand Roman* anticipe sur l'œuvre de Hašek ou Hrabal, celle de Csáth « est le manteau de Gogol sous lequel naît la prose hongroise moderne » – comme l'a dit le prosateur postmoderne Péter Esterházy (Esterházy, 2011). Or, la parution de leurs journaux personnels étant encore relativement récente, la question de l'arrière-plan personnel de leurs innovations n'a presque pas été commentée.

Entre autoréférentialité et autobiographisme, la fiction met en scène l'auteur lui-même : tantôt dans le prologue, le décor ou le cadre d'une scène, tantôt directement dans le récit. À travers des mécanismes divers, la mise en abyme permet alors de dramatiser, allégoriser, narrer son destin et sa pensée, au point que l'auteur se dissout entre les différents niveaux de

l'œuvre. C'est l'unique voie, entrouverte, qui lui permet d'insérer dans la fiction les traces du vécu le plus intime.

Sur ce fond naît un principe impossible : roman autoréférentiel, *Grand Roman*, antiroman.

La Chabraque, un triple voyage

Robi się to tak : Przez pewien czas notuje się w pamiętniku pewne całości spotkanych przedmiotów lub zdarzeń i potem wciela się je w powieść, splatając je mniej lub więcej zrzęcznie [...] z fabułą powieści.

On le fait de la sorte : pendant un certain temps on note dans ses mémoires un certain nombre d'entités d'objets ou événements pour les intégrer ensuite dans le roman, en les enlaçant [...] avec l'intrigue.

« Jeszcze jeden Hamlet » [Encore un Hamlet]
Irzykowski, 1912 (1980, p. 520)⁶⁸.

La recherche consacrée au mécanisme du « traité métalittéraire, le plus radical des débuts du modernisme polonais » (Bolecki, 2013, p. 41) qu'est *La Chabraque* constitue une véritable tradition dans l'histoire de la littérature polonaise du XX^e siècle⁶⁹, autant que la mise en abyme chère à Gide l'est en France. Par leur superposition, trois éléments prolongeant la poétique du journal personnel : les illustrations, le paratexte, et le croisement des discours forment la mécanique autoréférentielle du roman et donnent à voir non seulement la déconstruction de la tradition romanesque polonaise, mais aussi une tentative d'introduire dans son cadre l'auteur en personne, d'y « enlacer » son vécu.

Irzykowski commence par exposer le schématisme de son intrigue :

W pewnym powieście w Galicji, tam gdzie zboczywszy od głównego gościńca, jedzie się tak zwaną „polską drogą“ [...], znajduje się wieś Wilcza [...]. Dla uplastycznienia nich posłuży załączona w „Uwagach“ mapka.

Dans un district de Galicie, là où l'on s'écarte du grand chemin et où l'on emprunte ce qu'on appelle une « route polonaise » [...], se trouve le village de Wilcza. [...] Pour mieux se représenter ce cadre, je l'invite [le lecteur] donc à se reporter au plan qui se trouve dans la partie « Remarques ».

68. Cf. « *Pamiętnik Brzozowskiego* » [Journal de Brzozowski] (Irzykowski, 1998-2001/1, p. 221 sqq).

69. Outre les travaux déjà cités (cf. chap. 1, p. 82 sqq.), citons (en français) le dossier critique du volume Irzykowski (2013, p. 9-82), ainsi que l'article de German Ritz (2004).

A oznacza dwór, położony od wsi o jaki kilometr odległości. Wieś jest gdzieś w głębi na lewo od patrzącego. D oznacza drogę, naprzeciw której leży front dworu z gankiem (G). Koła przed gankiem oznaczają gazon (B), w pośrodku którego wznosi się ogromna stara lipa.

A désigne le manoir, situé à peu près à un kilomètre de Wilcza. Le village est quelque part au fond, à gauche quand on regarde le plan. D indique la route en face de laquelle sont la façade du manoir et le perron (G). Les cercles devant le perron désignent la pelouse (B) au milieu de laquelle se dresse un immense tilleul centenaire.

Irzykowski, « Pałuba » (2013, p. 161).

Idem [La Chabraque] (p. 160).

La réduction de ce décor à des éléments stéréotypés rappelle ses critiques au sujet des romans de Kraszewski, le grand prédécesseur de Sienkiewicz, dans le journal personnel (« on énumère ses ancêtres, ses arrière-grands-mères, la superficie de ses champs, pour enfin dresser le plan précis de sa demeure etc.⁷⁰ ») et poursuivies dans sa critique littéraire (« L'auteur écrit selon la vieille mode, employée par Sienkiewicz, Reymont, Żeromski et d'autres: paysages, dialogues, réflexions⁷¹ »). Or, Irzykowski reprend ce mécanisme pour ses propres besoins. Par la schématisation, il veut atteindre tout d'abord un « concentré » de polonité stéréotypée. Le tilleul « immense » rappelle le rôle de cet arbre dans l'idéologie slave du XIX^e siècle et une tradition remontant en Pologne aux poèmes de Jan Kochanowski (1530-1584), auteur des vers bien connus *Na lipę* [Au tilleul]⁷². Manoir, « route polonaise », ces éléments, et notamment les guillemets qui les accompagnent, mettent en relief la distance de l'auteur envers le modèle du patriotisme noble et son décor typique. Irzykowski s'attaque donc à la fois à la tradition du roman polonais et à l'ethos de la noblesse, avec sa vie familiale paisible se résumant à la formule ironique de Mickiewicz dans *Les Aïeux*: « Nous autres Slaves, nous aimons les idylles » (1823 [1841]). La dimension critique du roman consiste d'abord à parodier le patriotisme banalisé dans les clichés de la tradition postromantique.

En poursuivant cette logique, Irzykowski désigne explicitement les coupables de cet état des choses. À titre d'exemple, la vision du monde de la seconde épouse de Strumieński, Ola, correspondait « plus ou moins aux représentations que le lecteur pouvait trouver dans les romans de

70. « wlicza się jego dziadków, prababki, wymienia ilość morgów pola, kreśli cały plan domu przezeń zamieszkanego itd. », Irzykowski, 1893 (2001/1, p. 457).

71. « Autor pisze starą modą, używaną przez Sienkiewicza, Reymonta, Żeromskiego i innych: krajobrazy, rozmówki, refleksje [...] », Irzykowski, « Szaniec Pałuby », 1903 (1976, p. 575)]. Voir aussi la réflexion analogue à propos du schématisation des romans de Kaden-Bandrowski (Irzykowski, 1980, p. 565-566).

72. Sur ce point voir aussi Amsellem (2006, p. 25).

Sienkiewicz⁷³ ». Sa liaison avec le jeune peintre Gasztołd répète à son tour celle des amours du jeune Mickiewicz dans ses poèmes devenus canoniques :

Miłość Gasztołda do Oli była jedną z wielu wariacji wzoru, który dał niegdyś Mickiewicz w Tuhanowicach, kochając się beznadziejnie w Maryli, a który od tego czasu naśladował niejeden z naszych artystów, aby mieć za sobą – i wobec siebie samego podejrzenie, że jest się geniuszem.

L'amour de Gasztołd pour Ola était une des variations qu'a données autrefois à Tuhanowice Mickiewicz par son amour désespéré à Maryla et que, depuis, plus d'un de nos artistes a tenté d'imiter afin de gagner autour de soi, et pour soi, le soupçon du génie.

Irzykowski, « Pałuba » [La Chabraque], 1903 (1976, p. 128).

Pour compléter la parodie d'une fidélité excessive aux mod(è)les littéraires, Irzykowski rajoute que face à Strumieński, Gasztołd, « adepte des courants nouveaux dans l'art », traitait son adversaire de « philistin » qui veut avec « un sac plein d'argent » gagner le cœur de la dame⁷⁴. La liaison suit donc le modèle romantique, puis réaliste et « fin de siècle » en reprenant en l'espace de quelques lignes l'histoire des stéréotypes érotiques de la littérature polonaise du XIX^e siècle. Par ce biais, la critique de l'idéologie rejoint celle de la forme littéraire et Irzykowski-écrivain tend la main au critique. Il propose un voyage à travers « nos rêves honteux », enfantés par les romantiques ou Sienkiewicz.

De nombreux procédés de schématisation transposent cette visée dans la langue du texte (énumérations, illustrations, sigles, orthographe, ponctuation, typographie, citations⁷⁵). L'arsenal bien connu du journal personnel sert la dimension « antilittéraire » du roman. Ainsi, la critique du schématisme de la littérature réunit les stratégies cruciales qu'Irzykowski-critique littéraire empruntera au diariste : les addenda (rajouts entre parenthèses), l'allégorèse et la mise en scène de langues (et langages de culture).

Par ce biais, Irzykowski met en scène l'écriture elle-même, citant des lettres dans le texte ou le *Livre d'amour* coécrit par ses personnages, Piotr Strumieński et sa femme Angelika (Irzykowski, 1976, p. 79, 93, 102, 130)⁷⁶.

73. « ... orientacje jej były mniej więcej na tym stopniu, jaki dają publiczności powieści Sienkiewicza » (Irzykowski, 1976, p. 128).

74. « Gasztołd, który był adeptem nowych prądów w sztuce, wyrażał się o nim, zanim go jeszcze zobaczył, jako o filistrze, który ma przyjąć i „potrząsnąć workiem pieniędzy” » (Irzykowski, 1976, p. 128-129).

75. Notamment du *Roi Lear* de Shakespeare ou des *Aïeux* de Mickiewicz (Irzykowski 1976, p. 70, 76).

76. Remarquant l'emploi de « romans fictifs » (tel que le *Livre d'amour*) dans son œuvre, Ewa Szary-Matywiecka constatait : « l'intrigue en tant que telle est dans *La Chabraque* la variante d'un type de texte. Car les textes qu'elle génère, et en premier lieu celui de *La*

Ce *Livre d'amour*, constitué d'un texte que le héros principal a ajouté aux dessins de la peintre, représente une analogie (négative) du roman d'Irzykowski, lui-même enrichi d'illustrations. Outre l'« esquisse de la localité » [*Szkic miejscowości*], commentée dans les premières phrases du roman (Irzykowski, 1976, p. 494), il faut signaler trois dessins-schémas expliquant les secrets de la Confrérie de la Grande Cloche. Dans la première partie de la nouvelle, nous trouvons une carte de l'étang leur appartenant, avec au centre trois « îlots d'or » [*złote wysepki*, p. 113)] formant les lettres « CGC » (p. 74); ensuite une carte de jeu avec pour en-tête la cloche de la Confrérie et le plan d'une mine dont les couloirs forment comme un clocher. Devinant la signification du mythe de la Grande Cloche, le narrateur s'écrie pendant sa visite : « Et s'il s'agissait justement de son moule inversé... » (p. 108)⁷⁷. Le terme polonais, *negatyw*, outre l'idée du renversement, peut signifier aussi le revers de l'image⁷⁸. Si besoin était de l'exposer encore, les illustrations commentées dans le texte indiquent de façon explicite le caractère allégorique de *La Chabraque*.

Les images remplissent aussi une fonction de passage entre les parties du texte et incitent le lecteur à chercher les sens métaphoriques du roman, qui devient ainsi leur commentaire narratif. On pourrait constater que l'intrigue schématique accompagnée d'illustrations devient même une forme d'emblème dans le sens connu par l'Humanisme de la Renaissance : ensemble de gravures accompagnées d'explications morales, comme celles d'André Alciat⁷⁹. Une source intermédiaire, mais cruciale pour le développement du roman autoréférentiel, serait aussi la tradition anglaise, et l'œuvre de Jonathan Swift en particulier. De ce fait, *La Chabraque* peut être lue comme un retour aux origines du genre et une sorte de manuel humaniste illustré de psychologie appliquée. Dès lors, comment concilier les illustrations avec la structure du texte ?

Le roman est la deuxième partie de l'œuvre dans son ensemble que l'on peut scinder en cinq. On n'y trouve néanmoins la mention « Fin » que trois fois : entre la nouvelle et le roman, entre le roman et son explication, et à la fin du volume entier. Ainsi apparaît une seconde segmentation :

Chabraque, donnent lieu à un sens variable et relatif » (Szary-Matywiecka, 2013, p. 48).

77. « A gdyby to był właśnie negatyw... » (p. 147).

78. « negatyw » in Witold Doroszewski (dir.) *Słownik Języka Polskiego* [Dictionnaire de la langue polonaise], Varsovie, PWN, 1958-1969, disponible en ligne : https://www2.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/alciati_itali.html (30.12.2017).

79. Vide *Emblemata omnium aperta origine, mens auctoris explicatur et obscura omnia dubiaque illustrantur* Anvers, Plantin, 1577, disponible en ligne : http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/alciati_itali.html (31.03.2016).

[1] Rêves de Maria Dunin. Palimpseste	Fin (I)		(Irzykowski 2013, p. 154).
[2] La Chabraque. Étude biographique		Fin (II)	(Irzykowski 2013, p. 264).
[3] Remarques à <i>La Chabraque</i> [Uwagi do <i>Pałuby</i>]			
[4] Explication des <i>Rêves de Maria Dunin</i> et leur lien avec <i>La Chabraque</i>			
[5] Les Remparts de <i>La Chabraque</i>		Fin (III)	(Irzykowski 2013, p. 284).

Par où commence et où finit le roman ? Outre la division fondamentale en parties (1-5), les indications paratextuelles permettent d'y voir trois textes autonomes (I-III) : nouvelle, roman *stricto sensu* et roman *largo sensu*, enrichi par les remarques à la fin du volume. Ce partage se voit confirmé par les classifications génériques (« Palimpseste » et « Étude biographique ») et le titre de l'ensemble (*La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin*). Dans la mesure où le texte débute par des fragments écrits dans un style Art nouveau, à savoir « Les Rêves », puis évolue vers un roman autoréférentiel, on peut dire que la poétique confirme le triple partage. Il s'agit donc d'une structure qui s'ouvre graduellement.

Cependant, les mécanismes autoréférentiels sont déjà mis en œuvre dans la nouvelle, tout comme le croisement de la narration avec le discours psychologique ou les illustrations (Irzykowski, 2013, p. 114, 142, 146). Par ailleurs, Irzykowski fournit d'autres classifications génériques, faisant allusion à une sorte de mythe moderne d'Amour et Psyché (*ibid.*, p. 118-119), ou à la trame du *Bildungsroman*⁸⁰. Or, il importe que cette hésitation soit subordonnée au but que résume son « plan de localité » cité plus haut, tout schématique : synthétiser la structure du roman, la mettre en abyme pour formuler un métadiscours capable de réunir les dimensions d'antiroman, de manuel psychologique et de critique littéraire. S'y ajoutent les métaphores archéologiques, celle du palimpseste, ou encore de la toile : « J'ai comme défait les différents fils du canevas et je les ai embobinés chacun à sa pelote⁸¹ ». Indications paratextuelles, illustrations et remarques métadiscursives garantissent ainsi la cohérence de l'œuvre dans son entier :

80. « ... elle me tendit la main et nous marchâmes ainsi, comme deux écoliers, ou plutôt comme un précepteur et son élève » [podała mi tylko dłoń i szliśmy w ten sposób jak dzieci szkolne lub raczej jak instruktor z uczennicą] (Irzykowski, 2013, p. 112-113).

81. « Ja wyprułem niejako różnokolorowe nici z kanwy i pozwijałem każdą na osobny kłębek. » (Irzykowski, 1976, p. 122).

[...] **ale plany i programy powyżej skreślone, mimo rozbicia się, pozostawiły wszędzie swe ślady w Pałubie, która wskutek tego jest zlepkiem następujących warstw: 1) fakta, 2) zdania, teorie jakie o tych faktach mają działające osoby; 3) dialektyka samych faktów, tj. różne inne sposoby pojmowania ich, których osoby działające nie uwzględniły, tudzież wnioski stąd wysnute; 4) co ja jako autor sądzę o każdym z poprzednich trzech punktów; 5) tło moich zapatrywań filozoficznych i estetycznych, bez którego nie można zrozumieć Pałuby tak, jak ja chcę, żeby ją rozumiano**

[...] les plans et programmes esquissés [...] ont laissé partout leurs traces dans *La Chabraque*. **Elle est devenue par là-même un amalgame de strates suivantes : 1) faits ; 2) opinions, théories sur ces faits appartenant aux acteurs des événements ; 3) dialectique des faits eux-mêmes, c.-à-d. différents autres moyens de leur compréhension, que ces personnes n'avaient pas pris en compte, de même que les conclusions qu'on peut en tirer ; 4) mon opinion d'auteur à moi sur les trois points précédents ; 5) l'arrière-fond de mes opinions, sans lequel il est impossible de comprendre *La Chabraque* de la façon dont je veux qu'on la comprenne.**

Irzykowski, « Szaniec Pałuby » [Les Remparts de *La Chabraque*] (1976, p. 575-576)

C'est ainsi qu'Irzykowski résume la stratification du roman dans son ensemble. L'intrigue (1) doit exposer les opinions des héros et toutes leurs contradictions (2-3), mettre en marche une « dialectique » à comprendre dans le sens voulu par l'auteur (4), qu'il n'est possible d'appréhender que par un détour par ses sources philosophiques et littéraires (5). En d'autres termes, Irzykowski nous incite à découvrir les sens d'une façon qui n'est pas sans rappeler les quatre sens des Écritures ou *lectio Divina* (Todorov, 1985). En effet, outre le sens *littéral* de l'intrigue, la dialectique des faits et de leur interprétation correspondrait aux sens *spirituels* : allégorique, tropologique et anagogique. Le premier consisterait à voir les faits dans le contexte des biographies fictives des héros (et du roman *stricto sensu* : 1-2) ; le deuxième reviendrait à interpréter et déconstruire la dialectique des faits pour en tirer une conclusion « morale » destinée au lecteur (3) ; enfin, le sens anagogique correspondrait à l'ouverture de l'œuvre à la postérité, comme manuel de psychologie. Sur l'intrigue se superposent donc graduellement les sens qu'Irzykowski voudrait imposer à ses contemporains.

Ainsi, le diarisme d'Irzykowski permet de mieux appréhender la genèse de la mise en abyme dans *La Chabraque*. Le roman ouvre un nouvel horizon de réception flexible, censé s'adapter à l'existence de ses lecteurs. Cependant, en prescrivant une lecture précise, Irzykowski révèle une dernière dimension, l'autobiographisme. Il l'avoue dans les « Remparts... », mais il en parle aussi dans le journal, lorsqu'il mentionne ses notes brûlées au cours de la guerre :

Szkoda mi tylko notatek z fragmentami różnych rozmów między H[alą] a moją matką, które mnie wówczas ogromnie irytowały, [...] jedynym sposobem przeciwdziałania i demaskowania było mi tylko: wierne, dosłowne, acz bezsilne notowanie tego, co nazywałem „Nатурlautami“ [...]

Irzykowski, septembre 1939 (2001/2, p. 253).

Je regrette juste les notes contenant des fragments de différentes conversations entre H[ala] et ma mère, qui m'irritaient énormément à l'époque, [...] [et] le seul moyen d'y remédier, de le démasquer, était : de recopier ce que j'ai appelé les « Naturläute », fidèlement, littéralement [...].

Idem (2013, p. 63).

C'est dans le roman qu'il développe la théorie des « Naturläute ». De même, par le biais de sa construction, il « enlace » des bribes de son vécu, fragmentées comme les parties du corps de Maria Dunin (« surprenantes et étrangères » [*dziwne i obce*], p. 138 [139]). Constatant, des années plus tard, que la création littéraire est comparable « à un drame des pensées censé se jouer sur la scène de l'imagination du lecteur⁸² », il pensait donc, peut-être, à *La Chabraque*, œuvre dans laquelle le jeu doit suivre précisément ses consignes.

Tout bien pesé, le triple voyage annoncé au début de l'œuvre confirme sa dimension parabolique. Le roman doit remplir trois buts : déconstruire la tradition romanesque polonaise, pour proposer une analyse du psychisme de l'individu qui se transpose sur la nation. Mais en filigrane, il s'agit aussi, en dernier lieu, d'une autoanalyse de l'auteur lui-même.

Le Grand Roman, œuvre infinie

[...] *lakota spasila je od dědičného hříchu.*

[...] l'amour du lucre a racheté le péché originel.

Klíma (2002, p. 329 ; 1996, p. 309)⁸³.

Le Grand Roman est une œuvre sans début ni fin. Or, à suivre le rythme de l'écriture klímaïenne, on constate un net changement net de caractère dans la troisième partie, où au discours stratifié, juxtaposant grotesque et poésie, s'ajoute une réécriture des Écritures. Klíma propose en effet non seulement une vision blasphématoire de l'histoire du christianisme sous les traits d'une religion fondée sur la débauche, mais s'introduit lui-même aussi dans le cœur du récit. Outre le sommaire déjà commenté (cf. *supra*, p. 200),

82. « drammat myślowy, który umysł czytelnika ma odegrać na scenie swojej wyobraźni » (Irzykowski, 1980, p. 472). Trad fr. d'après Irzykowski (2013, p. 64).

83. Les citations suivantes proviennent de ces éditions : Klíma 1996 pour l'original et Klíma 2002 pour la traduction française.

plusieurs fragments du texte résumant l'œuvre entière laissent entrevoir ce but fondamental de Klíma :

A Enrico vyprávěl stručně a jasně o strašných umučeních Fabiem Livie a Edgara; jak Dios z dálky prostřelil Fabiovi, hodlajícímu právě vhodit Porciu do bedny plné včel, v nejprudším trysku loket [...], jak Rosa Fabia vysvobodila a jím za to zavražděna byla. Jak Fabio, Ippolitem střelený, zajat a uvězněn a k smrti odsouzen byl, jak Ippolito, nevěstkami o milion okradený, v kašně se dostal do země dorallů, nebojí se četnických výkalů. Jak Dios s pomocí abruzzských banditů neuvěřitelné lupičské a zlodějské kousky prováděl; jak 40 anglických peerů a lordů, na Gran Sasso výlet si učinivších, přepadl, obral a do naha svlečené karabiniery sebrat a zavřít dal jakožto zloděje. [...] Jak Fabio i s Ippolitem [...] z vězení a vůbec zmizel.

(p. 262).

Enrico narra donc, en termes clairs et concis, l'horrible martyre subi par Livia [/Eura] et Edgar aux mains de Fabio. Il raconta comment Dios [/Cesare], accourant à un galop d'enfer, avait tiré de loin sur Fabio juste au moment où celui-ci s'apprêtait à plonger Porcia dans un tonneau plein d'abeilles [...]; comment Rosa avait libéré Fabio qui, en retour, l'avait tuée. Comment Fabio, blessé par Ippolito, avait été appréhendé, jeté en prison et condamné à mort; comment Ippolito, dépouillé de son million par des putains, avait découvert dans une fontaine l'Amérique des billets verdouilles, sans trouille des gendarmes ni merdouilles. Comment Dios, secondé des bandits des Abruzzes, avait accompli d'invraisemblables exploits et hauts faits de larronnerie, attaquant notamment 40 lords et pairs anglais allés piqueniquer sur le Gran Sasso, lesquels il avait dévalisés, livrés tout nus aux carabinieri et fait enfermer en tant que voleurs. [...] Enfin, comment Fabio et Ippolito s'étaient évadés de prison [...].

(p. 276-277).

Ainsi, Klíma rappelle les événements cruciaux des chapitres VI-XXI, aussi bien conservés que perdus. Ce faisant, il laisse entrevoir sa propre perception du récit : il insiste sur le caractère aventurier de son œuvre, expose à dessein la dissonance entre les hauts faits des héros et le grotesque, par lequel tout exploit et toute prétention à la grandeur sont tournés en ridicule. Peut-on retrouver un seul mécanisme qui expliquerait le fonctionnement de cette intrigue, consistant en une « liquidation progressive de tous les personnages » (Abrams, *in* Klíma, 2002, p. 9) ?

Dans un premier temps, suivant la logique de polyglossie connue du journal personnel, on distingue dans le roman trois types de discours : philosophique (marqué par l'emploi de notions latines ou de citations allemandes), grotesque (employant le français ou des mots tchèques d'origine étrangère afin d'augmenter la dissonance) et blasphématoire (se distinguant par la stylisation archaïque du tchèque). Pourtant, le partage est loin d'être strict et les langues restent l'indice, non pas la preuve de la façon dont les

trois discours sont entrelacés dans l'intrigue. Klíma veille tout d'abord à insérer dans la narration avec un plaidoyer philosophique partagé entre les héros du roman, porte-paroles de sa pensée :

Je to pošetilost, které jsem dal jednou volný průchod; člověk může si někdy zdřímnout, umí-li se kdy chce proboudit. Špatný člověk? „Špatné“ je něco jen se stanoviska jiných egoit, se stanoviska svého vypadá každý dobrý, se stanoviska všeobecného není ani „dobrý“ ani „špatný“..[.]

(p. 207).

– Oui, c'est une folie, une folie à laquelle, pour une fois, j'ai bien voulu donner libre cours ; on peut se permettre parfois de céder au sommeil, si on est capable de se réveiller quand on veut. Vous dites que c'est un mauvais homme ? Le « mauvais » n'existe que dans l'optique des *alter ego*, de son propre point de vue, chacun se trouve bon ; d'un point de vue universel il n'y a ni « bon » ni « mauvais »..[.]

(p. 216).

Les fragments philosophiques sont attribués aussi bien aux héros « positifs » que « négatifs » : Fabio, Cesare et presque tous les autres protagonistes⁸⁴. Ainsi, l'idée première de l'œuvre serait celle d'un conte philosophique :

Netřeba ani podotýkat, že hranáč Pietro [...] nevyjadřovali se právě tak, jak píšeme; nám nejedná se zde a jinde o charakterisaci způsobu mluvení svých osob, nýbrž o nejvyhodnější vyjádření určitých myšlenek, při čemž osob těch používáme více jen jako prostředků k tomu.

(p. 344).

Inutile de faire remarquer que ce grand escogriffe de Pietro ne s'exprimait pas exactement [...] ; ce qui nous importe, ici et ailleurs, n'est pas de donner à nos personnages des façons de parler caractéristiques, mais d'énoncer au mieux certaines idées, fin en vue de laquelle nos personnages ne sont rien de plus que des moyens.

(p. 368, note d'auteur).

Dans ce fragment, un de rares à offrir un commentaire sur la poétique de son œuvre, Klíma indique la règle principale de son jeu narratif : « énoncer au mieux certaines idées » [*vyjádření určitých myšlenek*]. En effet, en différents lieux, le texte expose les notions cruciales de sa pensée : le « féerisme » [*féerismus*] de l'univers-mirage, le « ludibronisme » [*ludibrismus*] des actions par-delà le bien et le mal, ou le « contradictionisme » [*kontradikcionismus*] évident dans le refus de la logique causale. Réunis, ces aspects s'entrecroisent dans son principe de l'égo-écriture à l'échelle de l'univers.

84. Par exemple : Cesare (Klíma, 2002, p. 117, 121-122, 304) ; Dita (*ibid.*, p. 145, 155, 242) ; Eura/Livia (*ibid.*, p. 180-181). Klíma partage avec ses héros non seulement ses hautes idées philosophiques, mais aussi son amour pour Napoléon (*ibid.*, p. 145, 155).

Dans les deux premières parties, cette dimension est plus qu'explicite : tour à tour, les chapitres qui se suivent pourraient se résumer à des illustrations narratives de sa philosophie. Cependant, au fil du récit, allusions et paraphrases des Évangiles croisent celles des œuvres de Nietzsche, Schopenhauer, Ernest Renan (qui « se trompe tant soit peu », p. 327 [*se trochu mýlil*, p. 306]) ou David Strauss, auteur de *Das Leben Jesu* [La Vie de Jésus, 1835]. Le texte possède donc une certaine logique même dans les renvois aux sources principales de la réflexion sur l'historicité de Christ. Il est de même parsemé de références à la tradition littéraire européenne, accompagnées de remarques ridiculisant l'attitude tchèque envers l'héritage culturel national. L'influence de Nietzsche est constante, ce qui en soi n'a rien de surprenant⁸⁵, la prose à succès occupe, elle aussi, une place non négligeable dans la fiction klímaïenne, notamment autour de trois points de repère : *Les Contes des mille et une nuits*, les romans d'aventures (de Karl May ou de Jules Verne) et la Bible⁸⁶.

Par ailleurs, Cervantès est le romancier le plus cité par Klíma⁸⁷, et ce retour conscient aux débuts du genre romanesque en dit long sur la « conception » qu'il dut se former de son œuvre aux moments de halte dans son écriture déchaînée pour lui donner une forme plus précise. Le combat du chevalier de La Manche demeure l'un des points cardinaux de l'œuvre dans la mesure où elle suit la quête idéaliste et absurde du chevalier espagnol dans un monde qui n'en nécessite point : « L'immonde vermine humaine est-elle digne du bien que je veux lui faire ? Les nymphes se sont moquées de moi, elles m'ont traité de Don Quichotte... » (p. 311)⁸⁸. Si bien que Pietro serait Don Quichotte, Cesare, lui, est « un Don Quichotte-né » (p. 367) [*rozený Don Quixote*] (p. 343). Le cafouillage n'est pas fortuit, car ces deux héros positifs du roman, et avec eux, tous les héros, ne semblent que les avatars de l'auteur lui-même. Dans les scènes ayant pour cadre l'au-delà, il dessine son portrait peut-être le plus fidèle sous les traits de Riccardo :

85. Voir notamment dans *Le Grand Roman* (Klíma, 1996, p. 176, 298, 299 ; 2002, p. 183, 318, 319, etc.).

86. Les références en effet ne sont pas rares (1996, p. 130, 142, 157, 182, 256-288, 297-331 ; 2002, p. 188-190. et p. 136, 147, 148, 163, 190, 211, 297, 280 *sqq.*, 312, 315, 370, 416, etc.).

87. Voir encore *Le Grand Roman* (1996, p. 260, 292-293, 343, 353, 364, 383 ; 2002, p. 275, 311, 367, 379, 390, 411, etc.).

88. « Jsou lidé, tento bídný hmyz, hodni, abych jim dobré činil ? Víly se mně smály, nazývaly mne Don Quixotem... » (p. 292-293).

Seděl u stolu nad papírem, tužku v ruce,
– ale nepsal, nýbrž křečovitě přemýšlel,
ruce v pěst' zatáté, tvář bolestně napjatou,
cukaje sebou každou chvíli a zlostně dupaje
[...] Oděn byl nanejvýš schátrale [...].

(p. 376).

Il était assis à une table, penché au-dessus
d'une feuille de papier, un crayon à la
main, – mais au lieu d'écrire, il réfléchissait
convulsivement, les poings serrés, les traits
empreints d'une tension douloureuse, le
corps agité de soubresauts spasmodiques,
tapant à tout instant rageusement du pied
[...] Il était habillé d'une défroque qui fai-
sait pitié à voir.

(p. 403).

Cette obsession d'un penser sans fin, ne serait-elle pas celle de l'auteur du roman? Auteur d'aphorismes sur « la parfaite inexistence du concept d'existence⁸⁹ », Riccardo développe le « contradictionnisme » connu des écrits klímaïens – « ... seul étant vrai le monde de l'existence inexistante que nous qualifions, dans notre perspective, crétinique, de non-sens! » (p. 407)⁹⁰ Klíma se livre à l'autodérision en réfléchissant sur la relation entre poils et pensée élevée (« Dis, – c'est possible qu'un philosophe soit poilu à ce point? », p. 409)⁹¹. Il ne se prive pas de relations sexuelles imaginaires avec toutes les héroïnes descendues le voir aux enfers et n'épargne pas sa pratique d'écriture:

A ohromným skokem vrhl se k stolu a za
půl minuty zas povstal.[.]

„Proč jsi to psal? tázala se..[.] Vždyť to
lidstvo nedostane do rukou, – a ty snad
to také nenajdeš, ztratí se to, je to zde vše
přízrak, vždyť přece teď sníme.“

(p. 380)

Il bondit vers la table, s'assit, gribouilla
quelque chose et se releva au bout de trente
secondes..

« Pourquoi l'as-tu noté? demanda-t-elle.
Voyons, ça n'arrivera jamais entre les mains
de l'humanité, – et toi aussi, il est probable
que tu ne le retrouveras plus, ça se perdra,
c'est un mirage idéal, enfin, tout ce que
nous vivons là n'est qu'un rêve. »

(p. 408).

En un mot, le poète-philosophe tant dans son journal personnel que dans sa fiction anéantit la pensée comme le monde, pleinement conscient de l'impossibilité de la tâche. « Bien sûr, c'est impossible, et donc peut-être tellement beau », dira également Csáth dans « Petit Józsi » (Csáth, 1996, p. 140)⁹².

Pourtant, une fois le défi du *Grand Roman* relevé, Klíma ne lésine pas sur les moyens. Il emploie toutes les langues, tous les registres à sa disposition,

89. « pojem „něco“, hluboce vzato, vůbec neexistuje » (p. 379).

90. « pravdou [je] jen svět nejsoucí jsoucnosti, již říkáme z idiotského svého stanoviska nesmysl » (p. 380).

91. « Řekni, – je možno, aby byl filosof tak chlupatý? » (p. 381).

92. « Persze, ez nem valósulhat meg és talán éppen ezért - annyira szép » (Csáth, 2008, p. 188).

toutes les traditions littéraires, philosophiques et religieuses pour étendre les limites du texte jusqu'à l'infini. Les rares corrections du manuscrit en témoignent de façon plus qu'explicite. À titre d'exemple, Ippolito le bouffon, au centre du roman, est poursuivi dans sa folie par des loups :

A vskutku objevilo se na levo více svítících očí.[.] Ippolito stanul u stromu tak, že byl tento mezi ním a vlky. Neměl teď nejmenší strach, byl naopak a k rozpuštělosti veselý.

„Četníci jsou chtiví zlata“, řekl. „Nesmí vidět prsteny!“ ⇒ A uschoval je opět do řiti.←

Klíma (1996, p. 216).

En effet, plusieurs paires d'yeux luisants étaient apparues sur sa gauche.[.] Ippolito mit l'arbre entre les loups et sa personne. Il n'éprouvait pas la moindre ombre de peur. Bien au contraire, il était d'une gaieté folichonne.

« L'or attire les gendarmes, se dit-il. Il ne faut pas qu'ils voient les bagues. » ⇒ Et il se les renfonça dans le cul. ←

Idem (2002, p. 22).

Ippolito confond les loups avec les gendarmes et sautille de façon burlesque en les défiant au combat, mais Klíma ne saurait s'empêcher de rendre le grotesque plus explicite encore.

Or, à force de développer son (anti) philosophie romanesque, il finit par s'immerger dans son univers fictionnel au point de ressentir le besoin de s'y introduire. Il se met donc en scène en l'illustre compagnie de la Vierge Marie, de Jésus et de Nietzsche dans un de ses chapitres les plus complets de l'œuvre conservée, *Bílá svině neboli konečné rozřešení problému o vzniku křesťanství* [La Cochonne blanche ou la solution finale du problème des débuts du christianisme] :

Žila kdysi vskutku jistá Maria, matka jistého Ježíše, jenž stal se popudem k utvoření křesťanských církví. A žije dosud [...]. Že se Vám odhalení mé zdá být víře nepodobným, má příčinu asi v tom, že instinktivně považujete Marii dosud za něco vysokého, božského.. Je prostě jedním z podsvětých stínů.. [...] Jen jeden výrok její z rozmluv našich uvedu: „Od narození Krucifixova až do teď ve všem, všem jsem se snad změnila, jen ve smilnosti své a kurevskosti zůstala jsem stejná. Amen, amen, pravím tobě: nebe a země pominou, ale chlípnost má nepomine!“

(p. 275-276).

Une certaine Marie, mère d'un certain Jésus qui donna lieu à la fondation des églises chrétiennes, a réellement existé autrefois. Et elle existe toujours [...]. Si ce que je vous dis là vous paraît invraisemblable, cela ne peut être que parce que vous persistez instinctivement à considérer Marie comme un être sublime, quasi divin.[.] Elle qui n'est rien de plus qu'une ombre infernale parmi toutes autres.[.] [...] Je ne vous citerai qu'un des propos qu'elle a tenus lors de nos entrevues : « Depuis la naissance du Crucifix, j'ai dû changer en tout et du tout au tout. Ce n'est que dans ma sensualité et ma putasserie que je suis restée la même. Amen, amen, je te le dis : le ciel et la terre passeront, mais ma lubricité ne passera pas ! »

(p. 292-293).

Mettant à bas toute idéologie, la réécriture grotesque et hérétique des lois de ce monde suit ici son idée nietzschéenne, blasphématoire de « Déomorphisme » :

Ale kde jsou hranice „božskosti“ a „lid-skosti“ ? [...] Každý člověk je bůh - tj. jedna z forem bezmezného božského bytí; a jest jí samozřejmě každá amoeba. Vše žije v nebi. Člověk je Bůh; ale Bůh je člověk, tj. amoeba, pes, prase..[.]

(p. 279).

Mais où sont les frontières de la « divinité » et de l'« humanité » ? [...] Chaque homme est dieu - c'est-à-dire une des formes de l'être divin illimité ; comme l'est aussi et de toute évidence chaque amibe. Tout vit au ciel. L'homme est Dieu, mais Dieu est homme, c'est-à-dire amibe, chien, pourceau.

(p. 296).

Conformément aux règles mises en place dans son journal, les mentions de Dieu dans le sens admis par la communauté sont écrites avec une minuscule initiale, et celles où Klíma expose sa compréhension de la divinité – avec une majuscule. Aussi, bien que cette logique reste un infime détail de sa poétique, elle incarne littéralement son geste blasphématoire envers toutes les saintetés admises ; celle qu'il tente de narrer par l'antimonde du roman.

Certes, la Vierge Marie est déjà apparue comme patronne de la bande de Fabio dans les premières pages du roman et sa supposée présence constitue le *leitmotiv* de plusieurs actions desdits malfrats. Mais ce n'est qu'aux chapitres XXII et XXIV qu'elle entre vraiment en scène. Alors que le premier raconte les débuts de la bande, dans le second, de cette idée naît un récit apocryphe racontant à rebours, dans une poétique carnavalesque et un style archaïsant, l'histoire des Évangiles et de l'Église chrétienne. « La Cochonne blanche... » est consacrée aux rêves successifs de la Vierge Marie, depuis Homère jusqu'aux croisades. Klíma expose à l'occasion son idée du « rêve postmortel », une forme de réincarnation incessante. Au cœur du chapitre se trouve le passage suivant :

Co nejdříve tobě činiti jest, povím srdci tvému. V žije mladík ohavný velice velmi, kterýž tamtéž studii svých dbá a který se Friedrich Nietzsche nazývá, a nejen nazývá, lébrž i jmenuje a zove. Tento mladík nešlechtný proti církvi mé ukrutně bojovati bude a Antikrista napíše, kterýž církvi mé škoditi bude velice velmi. I jest vůle boží, aby hanebník tento se světa zahlazen byl a tobě, mladice mohutný, meč v ruku jest dán, abys jej ze světa sprovodil dříve, než v skále Petrově rýti bude.

Ce que auras affaire tout devant, je le diray à ton cœur. À demoure un jeune gentilastre moult inique, lequel audict lieu vacque et respond au nom de Friedrich Nietzsche. Ce tant vil escolier cruel combat à l'ancontre de ma sainte Eglise mainera et l'Antéchrist escriptera, lequel à mon Eglise force calamitez causera. Et il plaist à la volonté de Dieu que iceluy felon soyt occis et du tout aboli, et à toy, ô damoiseau robuste, glaive ès mainz est baillé, affin que iceluy tu occises devant que Pierre

Dále spisovatel románu tohoto, ač daleko hloupější jest, neméně, ba více ještě ohavný, kterýž jméno mé svaté neslýchaným způsobem zlehčovati bude, ze světa zahlazen býti musí.

(p. 298).

de pierre ne commence en pouldre et en piteux estat à reduire. Or sus, l'autheur du roman que voicy, pareillement, voire tant plutost inique et malivole, quoy qye soyt du tout dadvantaige stupide, et par lesquel mon saint nom sera pollué et villené tout oultre en inouyes sortes, doit estre luy aussy occis.

(p. 318).

Telle Salomé réclamant la tête de saint Jean-Baptiste, la Vierge exige donc non seulement la mort de Nietzsche, mais aussi celle de Klíma. Dans ce conflit, hyperbolisé jusqu'aux limites du possible, l'importance du philosophe-poète résonne donc dans l'univers entier bien avant sa naissance. Le désir de dépasser Nietzsche se transforme à son tour en un conflit de géants que la Sainte Mère de Dieu souhaite voir disparaître tous les deux.

Quant au style archaïque, singulièrement explicite dans la traduction française, Klíma use de moyens somme toute modestes et sommaires. À une fidèle reconstitution de la langue, il préfère une approximation du style des chroniques médiévales par l'usage caricatural de quelques marqueurs grammaticaux et rhétoriques. Aussi, formellement, l'art parodique de Klíma, qui s'apparente au comique de l'humour potache⁹³, s'appuie sur le croisement du blasphème, du grotesque et de la parodie, trois dimensions fondamentales du *Grand Roman*. Par la suite, la Vierge Marie acceptera d'abandonner le style archaïque à deux conditions : le meurtre de Nietzsche et un coït avec Pietro, le frère géant de Fabio :

93. En plus de l'utilisation de formes verbales considérées aujourd'hui comme livresques (infinitif en *-i* et troisième personne du singulier de « être » *jest* au lieu de *je*, etc.) mais encore bien courantes à l'époque, Klíma « archaïse » son récit par l'utilisation régulière de mots ou plutôt de formes obsolètes (*lébrž* au lieu du modern *nýbrž*, « mais au contraire » ; *velice velmí* « tout à fait très » encore utilisé plaisamment dans la langue parlée, etc.) et en modifiant ostensiblement l'ordre des mots, « à l'ancienne ». On ne trouve pas, notamment, l'utilisation des temps passés (imperfectum et aoriste) qui disparurent du système verbal du tchèque moderne, couramment employés dans les nombreux textes du XIX^e siècle qui parodient les chroniques (on peut penser aux *Excursions de Monsieur Brouček* de l'écrivain Svatopluk Čech, 1886). À l'inverse, la traduction se lance dans une salve très virtuose et hilarante d'archaïsmes à la Rabelais, creusant ainsi considérablement la distance interlinguistique entre usage ancien et pratique contemporaine. La transposition par E. Abrams du texte de Klíma en « ancien français » est un bel exemple de surtraduction stylistique, destinée à survolter la tension comique du récit, et relevant d'une stratégie de traduction. Je remercie Xavier Galmiche pour ces remarques.

A objala něžně Pietra, mrsknuvši s sebou chlípně. Ted teprve zazářily oči její přirozeným ohněm.. Byla ted' velmi roztomilou ženuškou.. A my jsme sprostěni od biblického slohu.

(p. 301).

Et elle serra tendrement Pietro dans ses bras en imprimant à son corps une contorsion lascive. Ses yeux pétillèrent d'un feu enfin naturel..[] On aurait dit une petite femme normale, délicieuse..[] Et, pour notre part, nous voilà affranchis du style biblique.

(p. 321).

Tous les passages importants des Évangiles sont soumis au même genre de blasphème, carnavalesque par excellence : de l'Immaculée Conception (« Neuf mois avant sa naissance je me suis fait sauter par sept mecs à la fois. L'un des sept est certainement son père », p. 323)⁹⁴ à la Cène (avec la transsubstantiation expliquée par l'état d'ébriété de Jésus). En fin de compte, Marie devient « maquerelle dans l'au-delà » (p. 350) [*jsem v podsvětí bordelářkou*, p. 328], mais elle descend sur Terre avant la naissance de Klíma pour s'assurer de son annihilation.

Mise en abyme et grotesque blasphématoire couronnent le projet de Klíma. Entre Cervantès, Nietzsche et une parodie de la Bible, toute la construction du roman se rapporte en fin de compte au poète-philosophe. Allégorie (ou trompe-l'œil) aux dimensions cosmiques, le *Grand Roman* doit être le « livre des livres », la Bible de l'auteur : « oubliant tout avec une bienheureuse promptitude, – comme on fait en rêve, – dans l'enfance, – dans toute poésie⁹⁵ » (p. 335). La dernière phrase, laissée sans point final, répète et jusqu'à l'infini, la logique impossible du roman.

*De Brenner à Csáth :
espace autobiographique, identification et distanciation*

Azt hiszem, sohasem fogok megnőni.

Je crois que je ne grandirai jamais.

Csáth, « Józsika » [Petit Józsi], 1911⁹⁶.

La fiction de Csáth pourrait être perçue comme le revers de ce mécanisme qui le pousse, dans le journal personnel, à embrasser toutes les

94. « Devět měsíců před jeho narozením měla jsem současně se sedmi muži.. Jeden z nich je jistě jeho otcem. » (p. 303).

95. « na vše se šťastnou rychlostí zapomínala, jako ve snu, – jako v dětství, – jako v poesii bývá – » (p. 313).

96. Sauf mention contraire, les citations des nouvelles de Csáth sont tirées de l'édition hongroise (ici : Csáth, 2008, p. 175-188). Pour les versions françaises, nous nous référons à celles publiées par Éva Brabant-Gerö et Marc Martin en 1996 (ici : Csáth, 1996, p. 140) ou par Éva Brabant-Gerö et Emmanuel Danjoy en 2006 (Csáth, 2006c).

dimensions de l'existence sous la forme de tableaux psychosomatiques. Au lieu d'essayer de mesurer les dimensions possibles de l'expérience, Csáth se focalise sur un aspect ponctuel et son analyse narrative. Transformant sa vie en fiction, il joue tout de même, quoique de façon indirecte, avec l'arrière-plan autobiographique. Pour saisir ce phénomène, la notion d'« espace autobiographique », proposée par Philippe Lejeune, s'avère d'une utilité particulière. Passant en revue les commentaires d'André Gide ou de François Mauriac sur leurs romans, le chercheur constate en effet que « c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai », proposant de voir dans l'œuvre une étendue du « pacte autobiographique, sous une forme *indirecte* » (Lejeune, 1975, p. 42, 167). Chez Csáth, cet espace réunirait chaque recueil donné, son diarisme, et l'ensemble de l'œuvre en une série de cercles interprétatifs, dans le jeu constant d'indices allant de l'identification à la distanciation de sa vie et de son œuvre (de la narration au paratexte)⁹⁷. Serait-ce une vie-roman répartie entre plusieurs textes autonomes ?

Certaines nouvelles du premier volume confirment déjà cette porosité (« A vörös Eszti » [Eszti la rousse], « Találkoztam anyámmal » [Rencontre avec ma mère] ou « A sebész » [Le Chirurgien]). Le deuxième, intitulé *Az albíróék* [Monsieur et Madame le juge] (1909), s'ouvre sur un texte, « Apa és fiú » [Père et fils], qui développe un modèle de poétique autobiographique. À première vue, le début de cette nouvelle qui met en scène un fils à la recherche du squelette de son père transformé en support d'enseignement, pourrait être comparé à beaucoup d'autres : « Par une matinée d'hiver, l'assistant du directeur de l'Institut d'Anatomie annonça à celui-ci que quelqu'un voulait lui parler de toute urgence⁹⁸ ». Or ce texte, l'édition dans ce volume représente, en l'espace de cinq ans, la cinquième publication de cette nouvelle⁹⁹. Relier le texte au parcours médical de son auteur permet de mettre en place un premier *cadrage autobiographique*. Certes, dans ce cas de figure il s'agit de la scénographie du récit, mais ce jeu avec le fond autobiographique deviendra ensuite un élément important de nombreux textes dans *Délutáni álom* [Rêverie d'après-midi] (1911). À titre d'exemple, dans « A kisasszony » [La Demoiselle], l'univers médical sera exposé de façon plus explicite, de la dédicace au professeur Moravcsik au pastiche de son discours dans la conclusion :

97. Sur phénomène, voir Harkai-Vass (1987/1988).

98. « Valamelyik téli délelőttön az anatómiai intézet igazgatójának első asszisztense egy embert jelentett be, aki sürgősen akart beszélni a méltóságos úrral » (Csáth, 2008, p. 109, 2006c, p. 39).

99. On en trouvera les publications antérieures sous les titres suivants : « Találkozás » [Rencontre] : *Szeged és Vidéke*, 19.11.1905 ; *Magyar Szemle*, 12.04.1906 ; *Bácskai Hírlap*, 24.06.1906 ; *Népszava*, 27.09.1908 (Csáth, 2008, p. 719 ; Szajbély 1989, p. 125-127).

[...] ha a butulás egyéb tünetek fokozatos fejlődése mellett nem mutat hajlamot az előrehaladásra, akkor az épebb psyche mégiscsak mindenképpen megvédi magát a kellemetlen, elviselhetetlen és rettenetes benyomások elől, amit a hozzátartozó test feltartóztathatatlan pusztulásának látása egy-egy világos pillanatban nyújt.

[...] Lorsque l'abêtissement affiche des tendances stationnaires, nonobstant bien sûr la progression constante de symptômes parallèles, la psyché non encore atteinte en vient toujours à se protéger des sensations désagréables, horribles et intolérables que lui procurent les instants de lucidité, à la vue de l'inéluctable destruction du corps qui lui est attaché.

« A kisasszony » (2008b, p. 153-154).

« La Demoiselle » (1996, p. 168).

Ce plaidoyer pour une « idée salvatrice » à laquelle s'accrochent les malades, défend les hallucinations, rêves ou fantasmes. Il peut s'agir aussi d'un discours portant indirectement sur la pratique d'écriture de l'auteur. Dès lors, le troisième recueil, déjà analysé dans ses rapports avec le journal de Csáth (cf. *supra*), serait fondé sur un autobiographisme implicite :

Ha szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjuk, abból rendszeren baj származik.

Lorsque deux enfants en pleine santé perdent précocement leur père, il en résulte d'ordinaire un malheur.

« Anyagyilkosság » (2008, p. 140).

« Matricide » (2006c, p. 111).

Eltévedésem húsz, harminc vagy negyven év előtt történt, e pillanatban igazán nem tudom.

Il y a vingt, trente ou quarante ans, en ce moment je ne sais plus quand, je me suis égaré.

« Emlékirat eltévedésemről » (2008, p. 202)

« Memorandum sur mon égarement » (1996, p. 89)

Abban az időben így éltem.

Ainsi vivais-je en ce temps-là.

« Józsi » (2008, p. 175).

« Petit Józsi » (1996, p. 124).

Les trois *incipit* montrent comment Csáth inscrit son récit dans un cadre autobiographique. Si l'on tient compte du traumatisme de la mort maternelle dont témoigne son journal, la réflexion du début de « Matricide » peut être considérée comme un premier indice autobiographique, dans la dissonance entre le titre et la première phrase, mentionnant la mort paternelle. Dans le deuxième exemple, l'insistance sur la distance temporelle a une fonction semblable, que confirme la dédicace « à ma mère morte ». Enfin, le cadre autobiographique apparaît dans sa version modèle au début du « Petit Józsi », dédié « à Éva, ma nounou. ». Ainsi, les indices d'une lecture autobiographique sont souvent placés au début ou à la fin du récit qu'ils encadrent. Nonobstant la narration auctoriale ou omnisciente, ce mécanisme dévoile l'importance de la subjectivisation du texte. De plus, comme Péter Dérczy l'avait remarqué, presque toutes les nouvelles de Csáth se déroulent à l'intérieur d'un café, d'une chambre, d'un espace clos. Au cadre textuel se superposent l'autobiographique et l'exploration de l'intériorité (Dérczy, 1987-1989).

Ces formes correspondent cependant à une distanciation graduelle entre l'auteur et le texte. Dans le « Petit Józsi » par exemple, l'encadrement est constitué par la première phrase répétée à la fin du texte (« Ainsi vivais-je... »), la segmentation en huit fragments, puis la dédicace et le titre qui reprend le vrai prénom, sous sa forme diminutive, de l'auteur. D'une part, le texte-souvenir met en scène le petit Józsi aux côtés de sa grand-mère, dans ses combats contre les bourdons et les mouches, rêvassant sur un « pays des nuages » que personne ne connaît. De l'autre, toutes les occupations du petit garçon entrent dans un jeu de références intertextuelles et autobiographiques : pendant que les *leitmotiven* favoris de Csáth – lampe à pétrole, miroir – y évoquent plus généralement un contexte commun, certains motifs précis – « cheval blanc », « petit homme râblé à barbe rousse », le « seuil du bonheur » (Csáth, 1996, p. 135, 129, 136)¹⁰⁰ – renvoient vers d'autres nouvelles de sa plume (respectivement : « Matricide », « Samedi soir », « Opium »). Constituant une grille supplémentaire de lecture, ce jeu renferme aussi un autre cercle d'analogies, celui où le journal de Brenner se croise avec la fiction de Csáth :

Az ebédlőben leülök a szőnyegre, és a nagy képeskönyveimben lapozok, vagy az arcképalbumokat szedem elő. Benne van a szüleim arcképe sokféle változatban, különböző korokból. Legszébb az édesanyám egyik képe. [...] Benn vannak az én arcképeim is.

(p. 177).

Je m'assieds sur le tapis de la salle à manger et feuillette mes grands livres d'images, ou j'ouvre des albums de famille. On y trouve une série des portraits de mes parents à diverses époques. Le plus beau cliché représente ma mère. [...] Et puis mes portraits.

(p. 126).

Dans sa description du garçon contemplant les photos de famille, Csáth se souvient peut-être des collages de son journal. On pourrait lire, dans cette scène, une évocation indirecte de son écriture :

Istenem, elmúltam ötéves, mennyire megváltoztam, hogy elrepült az idő! Szomorú elgondolni! Mi történt velem, valami szép, nagy dolog? Semmi. Még semmi. Semmit sem láttam. Mennyi idő kell még, hogy felnőjek, hogy megismerhessem, hogy miért érdemes élni? Ezt csak a felnőttek tudják, nem lehet kétség, csak ők tudják.

(p. 177).

Mon Dieu, j'ai désormais cinq ans passés, comme j'ai changé, comme le temps s'écoule vite ! Quelle tristesse d'y penser ! M'est-il arrivé quelque chose de beau, quelque chose de grand ? Non. Rien. Rien encore. Je n'ai encore rien vu. Combien de temps faudra-t-il encore pour grandir et connaître ce pour quoi la vie vaut d'être vécue ? Seuls les adultes le savent, aucun doute là-dessus, eux seuls le savent.

(p. 127).

100. « fehér ló », « alacsony, vörös szakállas emberke », « boldogság küszöbé » (Csáth, 2008b, p. 184, 179). Toutes les citations de la nouvelle « Petit Józsi » sont issues de ces éditions (1996 pour le français et 2008b pour le hongrois).

La perspective enfantine, faussement naïve et ironique, rappelle des passages du journal (« Chercherais-je le sublime¹⁰¹ ? »). Et ce jeu de perspectives permet à Csáth de se trouver une place dans le texte, (in)visible, comme l'écriture diaristique que pourrait évoquer par ailleurs le passage suivant :

... *elmulatok egész nap a gondolataimmal.* [...] je passe des journées entières à m'amuser à réfléchir sur moi. [...] Oh, quelle splendeur, il n'y a rien de plus beau sur terre que les nuages. Leur forme change sans cesse, comme les rêves.
 [...] *Ó, milyen gyönyörűek [a felhőket az égen]. A földön sehol nincsen olyan szép valami, mint a felhő. Az alakjuk mindig más és más, mint az álom.*
 (p. 184). (p. 135).

Dans « Petit Józsi » se réunissent ainsi au moins trois cercles de références, des plus évidents jeux intertextuels aux motifs plus personnels, qu'on ne peut comprendre qu'ultérieurement à la lecture de son journal personnel. Ce mécanisme sous-tend l'ensemble du volume. Outre le réemploi de formules identiques à celles du journal¹⁰², les marques d'un espace autobiographique y reviennent à travers le paratexte ou les motifs favoris¹⁰³. Suggérant un cadre commun, une logique interne du développement d'une seule histoire dans le recueil, ces traces incitent à chercher le vécu de l'auteur derrière différentes conventions poétiques. À l'exception du premier, tous les textes ont été dédiés aux personnages importants du parcours de l'écrivain-médecin, de sa mère au docteur Moravcsik¹⁰⁴. Le volume devient aussi un hommage aux maîtres, de même qu'il incarne les adieux de Csáth à la province de Brenner. Enfin, l'emploi du style télégraphique rappelle parfois celui du journal :

Nehéz napom volt. Sok fárasztó és türelmet kívánó munka, sok üres, hosszú óra. Meleg dél, étvágytalan ebédelés, szívdobogásos, álmos délután. C'était un jour difficile pour moi. Beaucoup de travail fatiguant et exigeant de la patience, des heures longues et vides. Chaud à midi, déjeuné sans appétit, somnolence et battements de cœur dans l'après-midi.

Csáth, « Délutáni álom »
 [Rêverie d'après-midi] (2008, p. 132).

101. Pour plus de précisions, on se reportera au journal, aux dates du 21.05.1904 et du 06.12.1903 (Csáth, 2007a, p. 89, 118), commenté dans le chapitre 2, p. 246.

102. On en trouvera des exemples dans Csáth (2008, p. 132 *sqq.*, 175, 182, 190, 222).

103. Le volume abonde en exemples de lampes, miroirs, métaphores du psychisme, etc. (Csáth 2008, p. 135, 138, 143, 165, 171, 175, 187, 214, etc.).

104. Par exemple : « Matricide » – Ernő Osvát (1877-1929), rédacteur de *Nyugat* ; « La Demoiselle » – professor Moravcsik ; « Opium » – Attila Sásky (1880-1967), artiste proche de Csáth ; « Johanna » – docteur Sándor Rajz, ami de l'auteur ; « Petit Jozsi » – Éva, la nounou de Brenner ; « Pista » – Sándor Bródy (1924-1863), écrivain admiré par Brenner dans sa jeunesse, « Mémorandum sur mon égarement » – mère de Brenner, « Sur la place Kálvin » [A Kálvin teren] – Dezső Szomor (1924-1863), etc.

Szombat. ápr. 16 / Üres hét, 2 coitus. Egy novellát kezdtem „Hegyszoroszt“. Közérzés d. u. 3-7 állandóan rossz. --

Semaine creuse, 2 coïts. Je viens de commencer une nouvelle, *Gorge*. État passager continuellement mauvais dans l'après-m[idi]. 3h-7h. --

Csáth, 16.04.1910 (2007b, p. 151).

Pendant que les nouvelles de Csáth proposent d'emblée une exploration du désir et de ses langages, la *Réverie d'après-midi* dans son ensemble prend la forme d'une constellation de souvenirs et de rêves. Or ce sont aussi ceux de l'auteur. Entre contes, dialogues, récits ironiques ou grotesques, Csáth relate son expérience du passage de Szabadka à Budapest. Rappelons que c'est à cette période qu'il a consacré les esquisses du roman *La Nouvelle Génération*.

Toutefois, un changement crucial dans cette logique s'opère à partir du volume suivant, *Schmith mézeskalácsos* [Schmith, fabricant de pains d'épice] (1912). Il se caractérise dans l'ensemble par une reconfiguration des moyens stylistiques connus de livres précédents et, en particulier, par la disparition progressive de l'autobiographisme au profit d'autres jeux narratifs. Certes, plusieurs éléments reviennent encore. Dans « La Femme du docteur » par exemple, Csáth met en scène une rencontre comparable à celle où il mentionne pour la première fois son pseudonyme¹⁰⁵; dans « Pali », il décrit les aventures d'un jeune étudiant (« moi, le garçon de province à Budapest » [engem, a vidéki fiút Budapesten], « Pali » [Pali], Csáth 2008, p. 270), il attribue une de ses adresses dans la capitale, rue Üllői, au couple Marianovics qui s'efforcent, péniblement, de marier leur fille (« Pour le bonheur mutuel »), etc.¹⁰⁶. Cependant, le narrateur se distancie du récit et le contexte autobiographique change de fonction : de dominante, il devient une garantie implicite de véracité¹⁰⁷.

La gradation de la structure du récit atteint son apogée dans le dernier texte, clôture du volume et pendant de « Délutáni álom » [Réverie d'après-midi] : « Récit à l'aube ». Le texte est construit autour de l'évocation du « Rêve, vierge perfide impossible à conquérir et poursuivie en vain » [*a meghódíthatatlan csalfa szűzleány: az Álom, ölébe veszi a fejemet*]¹⁰⁸, faisant allusion aux textes parmi les plus connus de Csáth. Apparaissent

105. « A Doktorné » [La Femme du docteur] (Csáth, 2008, p. 262).

106. « Egymást boldogítva » [Pour le bonheur mutuel] (Csáth, 1996, p. 111 ; 2008, p. 233). Dans ce texte, apparaît aussi la question d'un malade « poitrinaire » rappelant l'éternelle peur de la tuberculose chez Brenner (Csáth, 1996, p. 115).

107. Au sujet de ce volume, cf. mon article « La portée testimoniale de l'écriture : Krúdy et Csáth », in András Kányadi (2015, p. 200-211).

108. « Hajnali elbeszélés » [Récit à l'aube], 1912 (Csáth, 1996, p. 102 ; 2008 p. 285).

ensuite plusieurs autres motifs connus des textes précédents, comme celui du feu du poêle ou de la lampe (Csáth, 1996, p. 102). Néanmoins, la construction narrative du recueil dans son ensemble devient plus complexe par la multiplication des niveaux du récit : intégration de lettres et de petites annonces (« *Egymást boldogítva* » [Pour le bonheur mutuel], « *Pali* »); emploi de la convention médiévale (« *Schmith*, le fabricant des pains d'épices ») ou antique (« *Gimnazista fantáziak* » [Fantaisies d'un collégien]).

Dans le dernier volume, *Muzikusok* [Les Musiciens] (1913), la logique de distanciation aboutit enfin à son apogée dans l'apocryphe du journal personnel qu'est le récit « *Egy vidéki gimnazista naplójából* » [Extraits du journal personnel d'un collégien de province]. Les ressemblances y apparaissent dès le début : la première entrée date de 1897, l'année du début du journal personnel de Brenner, le texte évoque la pratique diaristique jusque dans son aspect matériel (c'est le père qui a donné à son fils le cahier qui deviendra le journal, les dessins du garçon y sont mentionnés, etc.) et les discussions « très sérieuses » sur Dieu dans une des entrées y sont comme un écho de celles de Brenner avec ses jeunes camarades (voir *supra*, Chap. 1, p. 53). L'amour pour Jókai, les menus du déjeuner, les visites au cimetière – tous ces éléments constituent le récit le plus proche de son journal personnel (Csáth, 2008, p. 309-318). Or, les marques implicites de l'autobiographisme cèdent la place à une distanciation obtenue grâce à un jeu avec la perspective narrative. Le journal de Brenner reste toujours la source de toute l'écriture de Csáth, mais son importance diminue. Il ne devient qu'une convention d'écriture parmi d'autres.

Ainsi, les nouvelles organisées dans les volumes, *Rêverie d'après-midi* et *Schmith...*, exposent deux pôles de l'espace autobiographique chez Brenner et deux extrémités de sa prose, auxquelles les « Extraits du journal... » rajoutent une pointe significative. Csáth évoque indirectement ce tournant dans la nouvelle « *Pali* », histoire de deux frères, l'un choyé, l'autre abandonné par leurs parents. Après la mort prématurée du préféré, la mère décide de faire passer le vivant pour le mort. Ce changement de personnalité, topos de la culture européenne – depuis la bénédiction de Jacob volée par Isaac à Ésaü (Genèse 25,19-34) et jusqu'au film *Profession : reporter* de Michelangelo Antonioni (1975) – n'est-il pas aussi une allégorie du destin de Brenner-Csáth ?

« PIÈGE À MOUCHES » OU COMMENT NARRER LE PSYCHISME ?

Podobnie jak w oko, szeroko rozwarte i z zaufaniem wpatrzone
w błękit, wpada czasem mała muszka
i zmusza je do zamknięcia się i gwałtownych drgawek,
tak samo i horyzont jej szczęścia zaciemnił się przez
głupstewko.

Tout comme un œil grand ouvert contemplant avec confiance
le bleu du ciel dans lequel tombe parfois une mouche
qui le force à se renfermer en spasmes frénétiques,
l'horizon de son bonheur s'est assombri pour une bagatelle.

Irzykowski, « Sny Marii Dunin »
[Rêves de Maria Dunin], 1903 (1976, p. 81).

Lorsqu'il assimile les changements d'humeur de Maria Dunin à l'effet que produit une mouche tombée dans un œil, Irzykowski suggère que l'univers fictif de son texte sert aussi à narrer le psychisme des héros. Chez Csáth, le combat avec les mouches du petit Józsi acquiert une dimension analogue :

Ha nyár van, akkor lekasztom a légycsapót az ajtó mögül, és dongókra vadászom. Érteni kell a dolgot. Eleinte belehevültem, bosszankodtam, szaladgáltam utánuk ide és oda, beleszédültem a jobbra-balra való fejforgatásba, és a dongót csak ritkán sikerült elcsípni. Most azonban már tudom a módját, hogyan kell.

Csáth, « Józsi » (2008, p. 182-183).

L'été, je décroche le piège à mouches de derrière la porte et pars en chasse contre les bourdons. [...] Il faut savoir s'y prendre. Au début, je m'emportais, je m'irritais contre eux, je les pourchassais jusqu'à m'étourdir à force de tourner sans cesse la tête de droite et de gauche, mais je ne parvenais que très rarement à capturer le frelon. À présent, je sais comment il faut s'y prendre.

Idem, « Petit Józsi » (1996, p. 132-133).

Cette scène pourrait être une allégorie de la « Réverie d'après-midi » et du double filtre personnel et psychologique que le narrateur déclare avoir trouvé. Quant à l'œuvre de Klíma, si de combats analogues n'y sont pas mentionnés, tout son antimonde salvateur n'est-il pas un jeu permanent avec la conscience de son créateur ?

En fin de compte, à travers la poétique de la dissonance et la mise en abyme du récit, les trois auteurs tendent à un schématisme narratif qui leur permet d'allégoriser l'aspect autobiographique et les mécanismes psychiques. Parallèle à l'architecture visuelle de leur diarisme, l'œuvre se caractérise par une vision stratifiée du psychisme par le biais de sujets-clés (perception, corps, sexualité) ou de procédés stylistiques (contraste, parataxe, synonymie). Son allégorisme acquiert une triple dimension de l'écriture contre la tradition, du vécu incorporé dans la narration et de son

analyse psychologique. Comme si par le retour aux débuts du genre, les trois auteurs tentaient de regagner la liberté engloutie par la poétique des « bâtards réalistes » du XIX^e siècle au profit de leur propre « roman familial de névrotiques » (Robert, 2009, p. 74).

La Chabraque, *antiroman*, *allégorie* et *autoportrait*

Depuis qu'il s'est fixé pour but l'élaboration d'une « psychologie appliquée » dans ses notes dans le journal en 1894, Irzykowski rêve de l'inclure dans son roman. Revenant à sa genèse dans « Les Remparts de *La Chabraque* », il avoue que, pour « déplacer le centre de gravité de "l'œuvre" vers l'atelier poétique » [*przeniesienie punktu ciężkości z arcydzieła do warsztatu poetyckiego*], « une méthode littéraire tout à fait nouvelle » [*zupełnie nowa metoda literacka*] est nécessaire. L'enjeu est notamment de faire d'Angelika et de la Chabraque les « symboles de deux façons de percevoir la réalité » [*symbole dwóch form pojmowania rzeczywistości*]; le moyen d'y parvenir étant de scinder le roman :

[...] na dwie połowy w ten sposób, żeby na każdej stronie na górze opisywać suche fakta, a pod kreską, niejako w suterenach, zamieszczać wszelkie psychologiczne uwagi autora o tych faktach.

[...] en deux moitiés, de manière à décrire en haut de chaque page les faits bruts et, dans le bas, comme dans des souterrains, introduire toutes les remarques d'ordre psychologique de l'auteur à propos de ces événements.

Irzykowski, « Szaniec... », 1903 (2013, p. 281).

Idem, « Les remparts... » (p. 280).

Même si Irzykowski l'a finalement abandonnée, cette stratification se reflète dans la logique autoréférentielle du roman. En tentant de décrire « l'historiosophie de la vie » [*historiozofia życia*], c'est-à-dire le récit que chaque humain se fait de sa propre existence, il met l'accent sur la dichotomie entre l'image de soi et la « réalité ». À l'aide de toute une terminologie mi-poétique, mi-psychologique, il veut décrire la relation dialectique de l'image et du Réel, qu'il désigne en termes de « comédie du caractère » [*komedia charakteru*], pour comprendre le processus du refoulement, cette « contrebande psychique » [*kontrabanda psychiczna*] d'informations et de jugements rejetés. Les interventions inattendues du hasard, l'incongruence des mots et des choses qualifiée de « chabraquisme » [*pałubizm*], permettent de dénuder ces constructions psychiques souterraines, toute une « vie complémentaire de l'âme » (Irzykowski, 2013, p. 222, 233, 227, 281). Ainsi, par la déconstruction du héros (fictionnel), Irzykowski veut dessiller les yeux des autres héros (réels) – ceux du monde contemporain. Réalités hors-textuelle et textuelle s'entrecroisent dans le mécanisme du roman, les faits (fictionnels) servent

à illustrer les thèses (portant sur le réel), de sorte que l'œuvre devient un manuel de psychologie appliquée. Tout ce mécanisme analogue à la topique freudienne, quoiqu'exprimé en formules plus poétiques, a été amplement analysé¹⁰⁹. Or, sa genèse dans les choix identitaires dont témoigne le journal d'Irzykowski reste à ce jour encore trop peu connue.

Tout d'abord, l'essentiel de la terminologie employée dans le roman a été formulé dans ses notes personnelles. Dans le journal personnel, la mention d'une « théorie de l'inconscient » [*teoria nieświadomości*] date de 1892 (Irzykowski, 1/2001, p. 410), l'aphorisme « le nom enterre souvent le problème¹¹⁰ » apparaît en 1893 ainsi que la catégorie des « réserves » psychiques :

Ot biedactwo – romansuję ze sobą, gadaję sobie komplementy, nie wiedząc o tym, że kłamię, bo jakżeż można mówić: „kocham cię” lub „jestem twoją”, jeżeli się przy tym w myśli tyle rezerwuję.

Oh, quelle pauvrete – ils vivent leur aventure amoureuse, se baratinent des compliments, sans savoir qu'ils mentent, car comment peut-on dire « je t'aime » ou « je suis à toi » tout en ayant en même temps tant de réserves [de non-dits] dans la pensée.

Irzykowski, 1893 (2001/1, p. 537).

Dans ce fragment, on retrouve le même emploi des guillemets que dans le roman. Leur importance dans le journal augmente encore ; dans *La Chabraque*, leur utilisation récurrente, déjà commentée, vise à désavouer les clichés littéraires, ou encore relève de l'analyse de phénomènes psychiques. De même, c'est entre parenthèses qu'Irzykowski inclut souvent ses remarques et renvois, ou la classification des phénomènes psychiques : « (la vie n'arrondit pas) », « “caractère” (difficile de dépasser ce mot)¹¹¹ ». Ainsi, même la typographie permet de voir comment Irzykowski tente de prendre le contrôle du lecteur, mais aussi d'entrer en connivence avec lui. Cette réutilisation des mécanismes auxquels il soumettait ses notes personnelles révèle à la fois la logique autoréférentielle de son œuvre et sa dimension psychologique. À titre d'exemple, le début du chapitre VII évoque « deux comportements fantasques » dans la vie de l'individu :

109. Il est notamment analysé par Bolecki (2003) ou encore Franczak (2007). Kinga Siatkowska-Callebat et Patrick Rozborski ont également très minutieusement examiné ce processus (« *De Pałuba à La Chabraque*, ou comment résoudre l'énigme de l'équivalence », in Irzykowski, 2013, p. 67-81).

110. « Nazwa ta uspokaja ich i staje się grobem kwestii » (Irzykowski, 1893, 2001/1, p. 476), cf. aussi Irzykowski, 1897 (2001/1, p. 705).

111. « w życiu nie ma zaokrąglenia » ; « „charakter” (trudno się posunąć poza to słowo) » (Irzykowski, 1976, p. 194, 195).

Pierwsza – to, przed czym sobie „Amor figlarnie zakrywa ręką oczy” (Goethe), dziedzina szczegółów zmysłowych rozkoszy, przyrodzony materiał miłości. Jakże trwożliwie cofają się słowa przed tą przepaścią! [...] Oficjalnie wymija się to ogólnikami lub metaforami: „szczęście”, „rozkosz”, „przepaść”, „utonęli w niebie”, wreszcie licząc na fantazję czytelników, daje się dyskretnie kropki [...] „szczęścia” – samego się nie maluje. „Miłość” – to słowo jest obszerną skrzynią, w której się trzyma rozmaite zwierzęta.

Le premier concerne les particularismes employés pour parler des détails du « paroxysme du plaisir », autrement dit de l'essence toute naturelle de l'amour, devant lequel « Cupidon de la main se cache les yeux d'un air fripon » (Goethe). Comme les mots reculent farouchement devant ce gouffre ! [...] Officiellement, on le contourne par des lieux communs ou bien par des métaphores : « le bonheur », « le paroxysme du plaisir », « le vertige », « être au septième ciel », ou bien, misant sur l'imagination du lecteur, on choisit d'utiliser en toute discrétion des points de suspension [...] on ne dépeint jamais le « bonheur » en tant que tel. Le mot « amour » est un grand coffre qui renferme de nombreux petits animaux.

Irzykowski, « Pałuba », 1903 (2013, p. 195, 197).

Idem, « La Chabraque » (p. 194, 196).

Pour marquer la distance qu'il veut prendre par rapport aux expressions figées, Irzykowski se réfère à Goethe ou au sens commun. Il s'exclame, pose des questions rhétoriques, s'amuse à vider les clichés de leur sens à force d'accumulation. Ponctuation, sigles, énumérations et toute la typographie empruntée au journal servent à désigner les limites des réactions psychiques, tant dans le contenu que par la forme. Difficile de trouver une seule page du roman qui en soit dépourvue¹¹².

La syntaxe déploie à son tour l'éventail des réactions psychiques par l'emploi de la (para)synonymie, de la parataxe ou des assonances – comme dans la suite du fragment cité :

Druga dziedzina: *Chwile samotnych marzeń [...] Są westchnienia, uczucia, myśli święte i tkliwe, słowa i czyny szalone [...] Wstydlivość, obawa przed śmiesznością, zarzutem patosu, niepewność co do współudziału drugich, wreszcie ciągłe zawody i nieporozumienia odcinają człowieka od człowieka.*

Le second domaine est celui des moments de rêverie solitaire [...]. On y trouve des soupirs, des sentiments, de saintes et tendres pensées, des paroles et des gestes fous [...]. La timidité, la peur du ridicule, du pathos, le doute quant à la complicité de l'autre, puis les désillusions successives et les malentendus en tout genre séparent l'homme de l'homme.

Irzykowski, « Pałuba » (2013, p. 197).

Idem, « La Chabraque » (2013, p. 196)

À travers la juxtaposition de différents clichés langagiers et psychiques, Irzykowski saisit dans son œuvre toute une gamme de réactions qu'il veut

112. Par exemple, dans les 20 pages du chapitre IV, il utilise des guillemets au moins 25 fois.

explorer. Ce travail sur la forme aboutit à un ralentissement de la narration qui, me semble-t-il, peut être envisagé comme encore une autre conclusion du diarisme. Car c'est après s'être observé lui-même dans son cadre que Irzykowski essaie de soumettre le lecteur au même mécanisme, déconstruit l'intrigue et procède à une ouverture synchronique du texte. Le croisement des discours devient une reconstitution du psychisme humain et *La Chabraque* – son analogie métaphorique.

L'idée d'une architecture schématique du psychisme correspond en effet à l'emploi de motifs architectoniques et toute la construction de l'espace, de la stratification paratactique du style et de genres, à la mise en scène d'un décor schématique dans l'intrigue. C'est dans ce but que Irzykowski rajoute une carte à son œuvre, ou introduit ce passage dans le labyrinthe :

Aby walczyć z niebezpieczeństwem, trzeba mi było stanąć na realnym gruncie, nie egzaltować się, bo mając zamiar wkroczyć w labirynt, gdzie Minotaur więził swoją ofiarę, musiałem przede wszystkim wziąć ze sobą nitkę przewodnią – rozsądku.

Pour affronter le danger, il m'aurait fallu me trouver sur un terrain plus réel, ne pas m'enflammer, car ayant l'intention d'entrer dans le labyrinthe où le Minotaure détenait prisonnière sa victime, je devais avant tout m'équiper du fil conducteur de la raison.

Irzykowski, « Sny... », 1903 (2013, p. 127).

Idem, « Rêves... » (2013, p. 126).

L'image devient l'allégorie d'une déambulation tant dans le dédale du psychisme que dans celui des clichés et stéréotypes langagiers ou littéraires. Et l'unique issue est de trouver « un terrain plus réel ». Dans ce sens, il serait possible de comprendre la carte de Wilcza comme l'allégorie du psychisme de Strumieński, sur laquelle se matérialisent rêves, fantasmes et ambitions, « édifices de l'idéalisme » [*gmachy idealizmu*] – symbolisés dans la narration par le puits, le palais, ou le « musée » d'Angelika (Irzykowski, 1976, p. 136). La logique architecturale se développe par la suite en un triple ensemble de motifs pour évoquer les phénomènes psychiques : métaphores visuelles (toile, peinture, palimpseste), spatiales (architecture, espace symbolique, etc.) et théâtrales. Cependant, l'œuvre abonde aussi en métaphores archéologiques, en chiffres ou mesures exposant sa dimension allégorique et fragmentaire. Opérant par raccourcis et détours, le psychisme humain suit – à en croire l'auteur – l'itinéraire décrit dans son voyage romanesque.

Tout bien pesé, le roman dévoile son ancrage profond dans le journal personnel, par sa structure comme par sa langue. L'architecture du texte prolonge celle du diarisme, de même que les motifs de la descente au fond du psychisme humain sont une illustration de celle de l'auteur au fond de lui-même. Revenons encore à la scène d'ouverture :

Znajdowałem się sam jakby w teatrze, w proscenium [...]. Nagle kurtyna rozsunęła się nieco u góry, [...], a w otworze ukazała się głowa prześlicznej dziewczyny. Zdawało mi się, że widzę jej nagą szyję, i domyślałem się, że jej całe ciało ukryte poza kotarą jest również nagie, miałem nawet uczucie pewności tego. [...] Dostałem się wtedy poza kotarę i zacząłem uganiać za dziewczyną po ciemnych korytarzach teatru [...] Naraz głowa odwróciła się i spojrzała na mnie – tymi oczyma, w których nie było źrenicy, zupełnie jak u starożytnych posągów. [...] Obudziłem się.....

Irzykowski, « Pałuba » (2013, p. 107).

Je me trouvais seul dans le proscenium d'une sorte de théâtre [...]. Le rideau s'ouvrit soudain par le haut [...] et, dans l'ouverture, apparut la tête d'une ravissante jeune femme. Il me semblait que je voyais sa gorge nue, et je devinais que le reste de son corps, caché derrière la portière, était nu aussi. [...] Parvenant alors à m'introduire derrière le rideau, je me mis à poursuivre la jeune femme à travers les sombres couloirs du théâtre [...] Brusquement, la tête se retourna et me regarda avec des yeux sans pupilles, comme ceux des statues antiques. [...] Je me vis alors en train de dormir.

Idem, « La Chabraque » (p. 106).

Filant la logique allégorique, on peut voir ici le théâtre de la psyché humaine, et toute la problématique du roman s'annoncer dans cette scène. L'entrée dans les coulisses à la poursuite de Maria Dunin résume la triple quête littéraire, psychologique et autobiographique d'Irzykowski. Elle exprime ainsi le passage de « l'«œuvre» vers l'atelier poétique », mais aussi celui de la conscience vers l'inconscient et de la langue vivante vers l'analyse des clichés et stéréotypes, pérennisés comme des « statues antiques ».

Irzykowski atteint par là même la destination qu'il avait prêtée, dans le roman, au paysage marin peint par Angelika. Tout comme le tableau, vu sous un angle différent, devenait l'autoportrait de la jeune femme, le roman, dans la perspective du journal personnel, laisse entrevoir les contours de celui de son auteur (Beaujour, 1980). Antiroman voyageant dans la langue, *La Chabraque* est aussi une allégorie de la quête, et une tentative de narrer le psychisme de l'écrivain :

W atelier Angeliki znajdowało się duże półkoliste lustro. Siadając przed nim Strumieński widział swoją postać na tle nieba, bo na przeciwległej ścianie był umieszczony jeden z krajobrazów Angeliki. Lustro zawsze podniecało go do pewnego stopnia mistycznie. Wpatrując się przenikliwie w swoje oczy, przybierał surowy wyraz twarzy, upokarzał siebie niejako i karcił nie wiadomo za jakie winy; „zdawało mu się“, że tam, do tej idealnej przestrzeni poza lustrem, przeniosło się jego „lepsze ja“, godniejsze skomunikowania się ze światem

Dans l'atelier d'Angelika se trouvait un large miroir hémisphérique. Assis devant lui, Strumieński voyait sa silhouette sur le fond du ciel, car un des paysages d'Angelika était suspendu à l'autre extrémité du mur. Depuis toujours, le miroir l'excitait à un certain mysticisme. En scrutant attentivement ses yeux, il faisait une grimace sérieuse comme pour s'humilier et se punir en quelque sorte pour des fautes inconnues ; « il lui semblait » que son « ego meilleur », digne de communiquer avec le monde surnaturel, à condition qu'il existe, s'était

nadprzyrodzonym, jeśli taki świat istnieje. Równocześnie, gdy sobie przypominał siebie jako istniejącego także przed lustrem, na krześle, odczuwał swe ciało jakby coś obcego, jakby trupa, i wyobraziwszy sobie, że nie istnieje, czuł się własnym swoim duchem i w fantazji puszczał się na dalekie wycieczki po szlaku idącym w złudną głąb lustra.

transporté là-bas, dans cet espace idéal derrière le miroir. Simultanément, lorsqu'il se souvenait de lui-même assis aussi devant le miroir, il ressentait son corps comme quelque chose d'étranger, un cadavre, et en s'imaginant qu'il n'existait pas, il lui semblait être son propre esprit s'aventurant dans la fantaisie en de lointaines excursions sur le chemin descendant dans l'illusoire profondeur du miroir.

Irzykowski, « Pałuba », 1903 (1976, p. 108).

Ce voyage de l'autre côté du miroir – artistique et identitaire – Irzykowski l'inscrit dans le cadre de son roman également à titre personnel. Par ailleurs, le texte prend une dimension autobiographique à plusieurs autres endroits significatifs, dont le suivant :

Czasem uciekałem się nawet do takiego świetnego wybiegu, że wymyślałem w stylu tej lub owej książki wypadek niby chorobowy a podobny do wypadku Marii Dunin, dodawałem zakończenie po mojej myśli i spisawszy to na karteczce, wkładałem kartkę do jakiejś książki, a potem odczytywałem Marii, niby nieumyślnie, to, co jej chciałem zaaplikować.

Il m'est même arrivé d'utiliser un subterfuge qui consistait à imiter le style d'un livre pour inventer des pathologies proches de celle de Maria Dunin auxquelles j'imaginai une issue qui me convenait davantage. Je recopiais ceci sur un morceau de papier que je glissais ensuite à l'intérieur du livre, lui lisais un cas que j'avais décidé de lui appliquer en faisant comme si je l'avais trouvé tout à fait par hasard.

Irzykowski, « Sny... » (2013, p. 123).

Idem, « Rêves... » (2013, p. 122).

Cet aveu ne serait-il pas aussi, pour l'auteur, le moyen de glisser une clé du roman ? Par mimétisme avec le jeu érotique de la correspondance entre Erna Brand et Irzykowski, le journal, source de son œuvre, reste en effet l'arrière-fond de sa création, son « étoile souterraine ». Un *prétexte*.

Toutefois, Irzykowski qui ne peut se résoudre à une franchise absolue, ne parvient pas à franchir le pas qui le sépare de l'autobiographie à proprement parler. À défaut, se proclamant le héraut de « ces affrontements silencieux qui n'ont pas encore trouvé leur Homère¹¹³ », il nous laisse son roman fragmenté, parallèle à son existence. Une œuvre *entrouverte*, « ruine monstrueuse, certes, mais ruine de stylisme », dans laquelle la partie compréhensible pour le lecteur « ne le serait pas sans l'autre, écrite le plus souvent par l'auteur pour lui-même¹¹⁴ ».

113. « te ciche walki, które nie mają swojego Homera » (Irzykowski 2013, p. 166-167).

114. « ta połowa, która jest zrozumiałą, nie byłaby taką, gdyby nie druga połowa, pisana przez autora przeważnie dla siebie samego » (Irzykowski, 2013, p. 284-285).

En un mot, *La Chabraque* reste un roman qu'il est impossible de comprendre sans l'arrière-fond existentiel dont témoigne le diarisme. Comme Irzykowski le dira lui-même plus tard : « Je ne m'attendais point à ce que *La Chabraque* devienne un croquis aussi précis de ma propre vie¹¹⁵ ».

La psychomachie du Grand Roman : jeu verbal, jeu existentiel

*Svět jako jen a jen féerie, jako jen a jen strašidlo: jen a jen hrůza,
jen a jen úžas, jen a jen oněmění, jen a jen propast, jen a jen
Krása, – Nadkrása, svíjení se v nejpomenovatelném.*

Le monde en tant que féerie et rien au-delà, en tant que revenant et rien au-delà : épouvante, émerveillement, ahurissement, abîme. Beauté et rien au-delà.

Klíma, après le 04.04.1919, < 45 >
(2005a, p. 115 ; 2000, p. 131)

Par le jeu blasphématoire et grotesque, constituant la mécanique fondamentale du *Grand Roman*, Klíma met en scène une pensée au seuil de la frénésie. Cependant, c'est ce même univers qui constitue aussi un abri pour le poète-philosophe, un espace de liberté pour son esprit, le rêve d'un autre monde. Ici, la beauté féerique doit compléter le grotesque :

*Temněji hučel čas, pomaleji valil, válel se
ku předu tok sestárlé noci a opojených,
ospalých duší. V klinu Hrobové náruče octl
se již měsíc. Již jen zřídka kdy zaznívaly
odtamtud strašidelné zvuky; nymfí matka
zmizela. Silněji než kdy před tím kvílela
hudba Rakve ze dna jejího – či jen z dna
duší?..*

Klíma (1996, p. 279).

Le grondement du temps allait s'assourdissant, avalanche de plus en plus lente, entraînant dans sa course nonchalante la nuit vieillissante et les âmes ivres, ensommeillées. On voyait la lune coincée entre les deux cornes du Tombeau d'où le vacarme des fantômes ne se faisait plus entendre que sporadiquement ; la mère des nymphes avait disparu. Plus forte que jamais, la musique du Cercueil montait, gémissante, du fond de l'abîme, – ou n'était-ce pas plutôt du fond de l'âme ?..

Idem (2002, p. 297).

Espace, temps ou nuages, le décor dans le roman de Klíma est, le plus souvent, l'expression des états d'âme de ses héros ; il évoque une émotion particulière ou annonce un changement dans l'intrigue. Cependant, les visions de ses protagonistes sont habituellement construites comme des hallucinations ou des rêves que l'auteur s'amuse à commenter dans ses

115. « Nie spodziewałem się nigdy, żebym sobie w *Pałubie* tak wieszczo wykreślił własne życie. », Irzykowski, 1916 (2001/2, p. 99).

remarques philosophiques. Dans ce cadre, le rôle de l'onirisme s'explique sur le même fond que les situations liminales, de la scatologie à la sexualité.

En effet, Klíma semble poursuivre un double dispositif visant à démontrer toute évidence admise. Pour cela, tantôt il fait appel au bon sens, tantôt il se réfère à son monde grotesque, recourant également au commentaire philosophique qui accompagne ces deux aspects de son écriture. Qu'il s'agisse de la morale ou des idées sur la vie après la mort, par les tourments qu'il impose à ses héros, il tente de se rapprocher des limites du mal, mais surtout d'exprimer la relativité de toute perception. Son univers est censé annuler la souffrance, démentir les idées reçues sur la réalité par une thérapie aussi choquante que comique. Des profondeurs de l'abîme jusqu'aux cieux, tous les héros subissent d'inimaginables souffrances qui ne sont en réalité que des mirages. Sa représentation du mal révèle l'intensité avec laquelle Klíma entre dans le monde de sa fiction pour se prouver que la réalité n'est qu'une hallucination « féérique » parmi tant d'autres. De fait, *Le Grand Roman* se présente comme une descente de l'auteur au fond de son psychisme, ses paysages prennent les couleurs de son âme, et l'intrigue en devient une psychomachie entre le Bien et le Mal : l'épopée de ses désirs et de ses peurs. Le principe du monde en tant que jeu né sous sa plume dans le journal personnel, trouve ainsi son illustration monumentale dans le roman inachevé, un univers onirique construit pour prouver que la vie n'est qu'« épouvante, émerveillement, ahurissement, abîme. Beauté et rien au-delà ¹¹⁶ ».

Mettant en scène hallucinations et rêves, Klíma oppose d'abord de courts récits au déchiffrement de leur sens, qu'il transmet par le biais de ses héros ou des commentaires. Il introduit souvent dans la composition une sorte de cadre annonçant la vision¹¹⁷ :

Edgar přistoupil k oknu. Mraky zakryly Sieru Nevadu úplně. Déšť byl stále hustší, mraky stále temnější, čas plazil se stále lineji...

Klíma (1996, p. 84).

Edgar s'approcha de la fenêtre. Les nuages avaient complètement recouvert la Sierra Nevada. La pluie tombait de plus en plus dru, le ciel allait s'assombrissant, le temps se traînait toujours plus lentement...

Idem (2002, p. 87).

Le regard par la fenêtre laisse pressentir dans le paysage le changement qui s'approche. Or, loin de se contenter de cette image, Klíma introduit,

116. « jen a jen hrůza, jen a jen úžas, jen a jen oněmění, jen a jen propast, jen a jen Krása, — Nadkrása, svjéní se v nejpomenovatelném », Klíma, après le 04.04.1919, <45> (2005a, p. 115 ; 2000, p. 131).

117. Toutes les citations du roman proviennent de ces éditions : Klíma 1996 pour l'original et Klíma 2002 pour la traduction française..

au cours de la scène, les marques évidentes d'une hallucination (« je suis comme droguée », p. 89 [*jsem polo narkotisovaná*, p. 84]), voire l'annonce directement par la voix de ses héros. Pour trahir le mirage sous l'hallucination, l'auteur se sert non seulement de visions, mais inclut dans le spectacle même les nuages :

Bylo to vskutku děsivé. Ze tří stran řinuly se tmavé mraky, obludám podobne, na naše osamělce – Řítily se s příšernou rychlostí, jakoby je chtěly rozmačkat, udusit. Jen ten, komu na vrcholu hory přihodilo se někdy, že byl za pošmurného počasí mlhami náhle obkličován, učiní si představu o děsivosti blížení se jich.. [...] Byly většinou strašně husté a temné, – některé skoro černé, – a ty byly právě ty nejohrožnější, skoro bílé; a mely podobu obludných draku.

(p. 89-90).

De sombres nuages, semblables à des monstres, se ruiaient de trois côtés sur nos pauvres solitaires – se ruiaient à une vitesse épouvantable, comme pour les broyer, comme pour les suffoquer dans leur étreinte. Seul celui à qui il est arrivé, par temps morne, d'être assiégé par le brouillard au sommet d'une montagne, pourra se faire une idée de l'atrocité de leur approche.. [...] Ils étaient pour la plupart effroyablement sombres, à couper au couteau, – certains presque noirs, – mais il y en avait aussi, – plus terrifiants encore, – d'une pâleur spectrale; tous avaient l'aspect de dragons féroces.

(p. 93).

« Seul celui » qui a passé ses heures à contempler le ciel au-dessus de Prague comprendra ce « Langage du ciel » dont il est question dans une des nouvelles de Klíma¹¹⁸. La logique de ce monde hyperbolisé à l'infini offre aussi la possibilité d'une lecture à l'exact opposé de la dimension existentielle : n'est-ce pas à un déferlement de la langue qu'on a affaire ? Les visions (proto) expressionnistes ne sont-elles pas une convention de plus, un passe-temps de l'auteur fuyant le monde ? En effet, tout le décor romanesque pourrait être compris, d'un côté, comme un moyen de mettre en récit le psychisme et le désir d'un monde différent d'un auteur au seuil du suicide. Mais, de l'autre, il peut s'agir du jeu de l'auteur avec sa conscience, ancrée au plus profond de son écriture, si bien qu'il est impossible de juger si ce « langage du ciel » est à prendre au sérieux, ou s'il n'est qu'un des masques de l'auteur, un trompe-l'œil.

Aveu ou jeu incessant ? C'est bien cette ambiguïté que renferment la complexité et la beauté de la prose klímaïenne. Opter pour l'une ou l'autre de ces lectures équivaldrait à choisir entre l'existentiel et le fictionnel dans l'œuvre. À prononcer un verdict clair sur l'état mental du poète-philosophe et à réduire donc cette superposition schizophrène de l'imaginaire et du réel.

118. « Řeč oblohy », LA PNP 1/91/653. Cette nouvelle a été publiée en 1927, puis rééditée en 1992 (voir bibliographie). Cf. à son sujet mon analyse (Chmurski, 2012a).

Dans la perspective de l'aveu, *Le Grand Roman* offre un exemple parfait du genre de la psychomachie compris non pas dans son contexte historique mais comme toute œuvre allégorique visant à évoquer le combat entre les forces du Bien et du Mal : l'œuvre servirait à narrer les combats psychiques du héros et de l'auteur. Force est de constater que si Klíma s'est anéanti dans son intoxication par l'écriture, c'est pour ressusciter dans son univers fictionnel. Autrement dit, la distinction classique entre les niveaux de narration mériterait d'être réactualisée ici, afin de mettre en perspective la parole de l'auteur tel qu'il s'est inscrit dans le texte et celle de l'auteur, historique et « réel ». S'il est question de l'aveu, il serait tentant de retrouver l'auteur en chair et en os à travers les lois de l'univers fictionnel du roman. En revanche, dans l'optique de l'hystrionisme de la conscience, hors le texte, la personnalité auctoriale disparaît. La psychomachie s'avère purement *verbale*¹¹⁹.

Cette mort (et cette résurrection?) de l'auteur impose aussi une perspective différente sur les héros. Dévolue aux personnages, la fonction de porte-parole – médiateur plus ou moins direct des idées et des angoisses de l'auteur (inscrit dans le texte) – permettrait de voir dans l'œuvre une projection des combats intérieurs de Klíma : ceux qu'il livre à la morale kantienne, à la religion, ou encore aux modèles héroïques de Nietzsche ou Napoléon. La transposition du vécu de l'auteur, le désir d'éveiller des réactions émotionnelles chez « les belles lectrices » – auxquelles il s'adresse souvent – sont autant d'éléments qui viennent se greffer sur des situations fantastiques ou choquantes, pour aboutir à un jeu d'identification et de distanciation semblable à celui employé par Csáth. Or, de l'auteur au lecteur et du lecteur aux angoisses de l'auteur, le cercle herméneutique du *Grand Roman* tourne entre l'existential et le fictionnel. C'est entre les scènes qu'on voit Klíma surgir, ou bien disparaître. Par son intrigue, ses héros, décors et pensées, l'œuvre pourrait devenir une vaste allégorie des combats psychiques et, paradoxalement, une tentative de rétablir un ordre, même au prix de l'abandon de la réalité – ou une fantasmagorie grotesque, un jeu de masques, sans lien apparent avec la réalité historique, telle que nous supposons la connaître. En un mot, est-ce d'une identité ou d'une figure textuelle qu'il est question ? Impossible de répondre. À défaut, il nous est cependant possible d'observer le mécanisme en lui-même.

Qu'elle soit purement verbale ou fondée sur un sombre fond existentiel, la dynamique du *Grand Roman* est littéralement introduite dans le cœur du récit. Klíma s'amuse à distinguer « vision éveillée », « rêve postmortel » ou

119. Pour une approche classique de ces questions, voir Okopień-Sławińska (1985); Barthes, (1967/1968) et Foucault (1994).

mort « par autosuggestion » (Klíma 2002, p. 108-109). Toutes ses variations autour du topos « vie-rêve » se focalisent en particulier sur la réincarnation qu'il fait subir aussi bien au bouffon Ippolito qu'à la Vierge Marie :

Takové temné pocity, jakoby něco tak šíleně hučelo, – ale nebylo to hučení, – bylo to sám nevím co.. Trvalo to dlouho, dlouho, až jsem dlouhou chvílí a úzkostí šílel.. A pak jsem asi usnul.. Nevím, jak dlouho jsem spal.. Pak začly mne před očima vyskakovat sama ruda kolečka, větší, menší, – až se vše slilo v ohnivě moře [...]. Byl to ohavný sen! Nedá se to říci..[.]

(p. 229-230).

Une marée de sensations floues, comme d'un bourdonnement dément aux oreilles, – mais ce n'était pas un bourdonnement, – je ne sais pas moi-même ce que c'était.. [.] Cela a duré longtemps, longtemps, au point que j'ai cru devenir dingue d'ennui et d'angoisse.. Et puis, apparemment, je me suis endormi.. Je ne sais pas combien de temps j'ai dormi..[.] Puis j'ai vu jaillir devant mes yeux des cercles rouges, rien que des roues tournoyantes, des grandes, des petites, – enfin tout s'est fondu dans une mer de flammes.. [...] En fait, je ne voyais rien, c'était simplement comme qui dirait une vision par analogie..[.]

(p. 241).

Évoquant à plusieurs reprises la vision du passage entre la vie et la mort, Klíma l'annule dans le cadre de son univers fictif. Ici, l'(auto)messianisme verbal de l'auteur atteint son apogée, conjugué – ne serait-ce dans ses phantasmes ou la réalité – à tous les registres : « Ma vieille, moi-même, je n'y pige que dalle, bordel d'un petit bonhomme ! Mais je crois bien que tout cela n'était qu'une crétinerie de cochonneté de rêve¹²⁰ » (p. 241). Pareilles bouffonnades d'Ippolito complètent les paysages où affleure le mystère porté par une dissonance typique de la prose klímaïenne. De même, la cruauté verbale est un autre moyen, non pas le but, de son écriture :

Ano! pardus zasloužíš, děvko! Proč vzala jsi si sváteční šaty, he? Zapomněla's, ze máš přísně zapovězeno brát je ve všední den? Počkej, rákoska bude hvízdat! A proč jsi si je vzala, kurvo?

(p. 338).

– Ouais ! on le dirait bien, que tu t'es fagotée pour une partouze, catin ! Je m'en vais te dérouiller les os ! Pourquoi tu as mis tes nippes du dimanche, hein ? Tu as oublié que je t'ai strictement défendu de les mettre en semaine ? Attends, tu auras droit à une belle fessée ! Putain ! On se pomponne, hein ? on se poupine ?

(p. 362).

Vulgaire, brutal, Klíma évoque des combats guerriers, sexuels, magiques, en construisant des personnages extrêmes par leur langue et leurs actions.

120. « Ženská, to já sám dobře nevím, mordie sirky! Ale já myslím, ze to všechno byl jednom takový pitomy sviňský sen. » (p. 229).

Dans le prolongement de cette logique, il finit par faire visiter l'au-delà à ses héros :

Neřestní bohové opětně Cesareovy ženušky navštíví a je do podsvětí dopraví, kde hrabě Mateo místo na polštáře na hromady svého lejna hlavu klade, aby ukázal, že pravý šlechtic nad lejno je povýšen, kde Aron Arschloch k obědu požívá, co pes vyvrhl, kde maminky návštěvnic ve čtyři záchůdky proměněny jsou, kde však za to filosof Riccardo, rozřešiv právě úžasně problém Jsoucnosti, všem dívkám tak stkvěle zadostučiní, že dokonale blaženy jsou.

(p. 672).

Dieux vicieux visitent à nouveau les femmes de Cesare et les transportent aux enfers où le comte Matteo pose sa tête sur un tas de caca pour prouver qu'un vrai aristocrate est au-dessus de la merde, où Aron Arschloh déjeune de ce qu'un chien dégobille, où les visiteuses trouvent leurs mamans métamorphosées en autant de pots à pisser, mais sont en revanche brillamment baisées par le philosophe Riccardo qui vient juste de résoudre à la perfection le problème de l'Être, que toutes sont aux anges.

(p. 716).

La visite aux enfers exemplifie peut-être de la façon la plus développée dans le roman le principe carnavalesque du monde klímaïen. Tout ce qu'on connaît – l'ordre établi entre dieux et humains, vivants et morts, défécation, nourriture et vie sexuelle – est littéralement renversé. La descente dans le monde souterrain, ou catabase, reprend certains éléments connus de la littérature universelle (potion magique, rencontres avec des proches, etc.), mais les transforme dans une vision frénétique des plus bas instincts. C'est dans ce cadre que Klíma avait introduit Riccardo, « le philosophe poilu » et un des porte-parole de l'auteur (inscrit dans le texte).

Si on comprenait cette descente aux Enfers comme une scène cruciale de la psychomachie klímaïenne, choquer le lecteur par les situations liminales revient encore à exposer le vide du monde des valeurs qui asphyxie l'auteur. Ou s'agit-il d'une irruption de la fantaisie infinie du philosophe-poète ? Entre nourriture, cupidité et lucre, les corps de ses héros errent sans fin, incapables de trouver une réponse au « problème de l'Être », tout comme la philosophie des traités klímaïens est entraînée dans une déambulation entre différents « – ismes ». Qu'elle soit verbale ou existentielle, la psychomachie dans le *Grand Roman* reste subordonnée à une impeccable logique interne. Par ailleurs, dans ses variations autour des topos éternels de la littérature européenne, vie-rêve ou *Divine Comédie*, Klíma cite explicitement Calderón et Dante. Cette référence aux plus grands textes de la littérature européenne correspond à la dimension universelle d'un roman qui se veut grand, c'est-à-dire dépassant *tout* texte qui le précède, pour devenir le Tout.

De même, racontant comment Fabio attend sa peine de mort, Klíma révèle son monologue intérieur dans un esprit dostoïevskien. Or, ce « dernier jour

d'un condamné » évoque à la fois des hallucinations et leurs conséquences philosophiques :

Jedenáct hodin večer. V celle Fabiově vládne ticho, jen duněním kroků obcházejícího dozorce rušené. Vězeň sedí na podlaze, opřen zády o zed'. Poslední dny zmítala zoufalá nuda stále mocným jeho duchem; dnes však ustoupila mírné snivosti [...] Jednotlivé obrazy strašného jeho života mu před duševním zrakem jako stíny, jako sny...

(p. 202).

Onze heures du soir. Le silence règne dans la cellule de Fabio, entrecoupé seulement par le bruit sourd des pas du surveillant qui arpente le corridor. Le prisonnier est assis par terre, adossé au mur. Depuis quelques jours son puissant esprit a été aux prises avec un ennui désespéré ; ce jour-là enfin, l'ennui a fait place à une douce rêverie [...] Les images de sa vie terrible défilent devant l'œil de son esprit, telles des ombres, tels des rêves.

(p. 210).

L'évasion de la prison clôt le chapitre et c'est Cesare en personne qui sauve Fabio afin de lui accorder un « petit entretien philosophique » :

Již dávno jste mne interesoval, hrabě Rapini. [...] Jste mne zosobněný původní egoismus, [...] nedotčený oním egoistním druhem, kterému se říká altruismus a jenž charakterizuje především pokolení lidské, ač neschází ani u zvířat, ba je v nich namnoze silně vyvinut.

(p. 206).

Il y a longtemps déjà que vous m'intéressez, comte [Fabio] Rapini. [...] Vous êtes à mes yeux l'égoïsme personnifié, [...] intact, exempt encore de cette autre espèce d'égotisme que l'on nomme altruisme et qui caractérise notamment l'espèce humaine, mais se rencontre également, sous des formes parfois très évoluées, chez les bêtes.

(p. 215).

Sur ce monologue, le chapitre s'interrompt, mais cependant, l'ensemble du roman en constitue un développement, son prolongement potentiellement infini – « ... tous ces mots jetés contre une absence fondamentale de langage » (Foucault, 1972, p. 556 ; *supra*, chap. 2, p. 145). Car, dans cet univers étendu entre le Temps et la Mort, toutes les actions et pensées qui reviennent ne sont que des variantes de la même psychomachie insoluble : « tout n'est rien de plus qu'une répétition du déjà-dit, – à proprement parler, il n'y a rien qui ne soit psittacisme, singerie ou, pour employer un terme habituel, habitude » (p. 199)¹²¹. Seuls les silences de l'intrigue, les écarts entre styles et langues offriraient cet espace où chercher l'angoisse, la souffrance de l'auteur (« Le temps poursuit son mugissement, entre-

121. « Vše jest jen opakování slyšeného, – a striktně vzato je vše jen papouškování, jen opíčení se, totiž zvyk » (p. 201).

coupé de silences, – comme de noirs abîmes béants¹²². »). Entre les pouvoirs du Bien et du Mal, incarnés en Cesare et Fabio, Klíma inscrit son « jeu sublime ». Est-ce au registre de l'histrionisme ou est-ce à celui des confessions qu'il appartient? Cette question en appelle une autre: est-il nécessaire de le savoir?

Doznávám milerád, ze jednání mé nebylo chytré, že nebylo ani moudré. Ale výše ještě než moudrost stojí hra, stojí bujná hra se vším, stojí vyzývání osudu, stojí bezúčelné laškování se vším: to je vrchol moudrosti, protože nevíme, co je prospěšné a škodlivé...

J'avoue de bonne grâce que ce que j'ai fait n'était ni malin ni sage en quelque sens que ce soit. Mais plus sublime encore que la sagesse est le jeu, le jeu déchaîné avec tout, le défi lancé au destin, le badinage sans but: c'est là le comble de la sagesse, car celui qui prétend distinguer l'utile du nuisible se trompe à tous les coups...

(p. 253).

(p. 241).

Au vu de ses retours au *Grand Roman*, de ses dialogues avec ses héros, de l'importance qu'il accordait à ses « chapitres favoris » du roman¹²³ – il serait difficile de ne pas voir au fond de la construction du roman le philosophe-poète en personne. Riant, jurant, priant à travers tous ses héros, il reste fidèle à l'aphorisme prononcé par Édith dans le roman: « La sagesse sort quelquefois de la bouche des ivrognes et des fous¹²⁴. »

Déguisé en parole d'au-delà, ce rajout expose le sombre fond de l'univers funambulesque de Klíma. L'absurdité de la construction spatio-temporelle, la fluidité des caractéristiques des héros du roman, le mélange de la narration avec des fragments philosophiques – tous ces éléments s'avèrent être les reflets du « penser permanent », du « penser malsain » de Klíma:

Nic není mimo myšlení, nic není mimo filosofii, neexistuje žití, jest jen fikcí myšlení, fikcí filosofie; a třeba je filosofie svou vlastní fikcí, třeba je vše jen viděním dvojníka, – je tato fikce, tento dvojník tím nejmocnějším..

il n'y a rien hors la pensée, rien hors la philosophie; et quand même la philosophie serait sa propre fiction, quand même tout ne serait qu'hallucination d'un double, – cette fiction, ce double est ce qu'il y a de suprêmement puissant..

Klíma 03.01.1921 <75> (2005a, p. 176).

Idem (2000, p. 194).

Toute philosophie est fiction, et toute fiction philosophie. Diarisme et fiction ne remplissent qu'un seul but: échapper à la « plaie béante » de la pensée.

122. « Čas hučel dále, ale chvílemi jakoby se zastavil, – jak by se pod nim rozevřela černá propast...[.] » (p. 84).

123. Le rêve de Fabio ou le « chapitre fatal », les aventures de Pietro ou Cesare, etc. Voir par exemple Klíma (2000, p. 170, 171, 182, 193...).

124. « Jak ochlasta nebo blázen někdy moudře mluví! » (p. 230).

Dans l'« Autobiographie¹²⁵ », le seul texte de la plume de Klíma à relever de ce genre, il se décrit en combat incessant avec l'humanité (p. 32), témoin du « caractère absolument homogène » de sa vie qui « a été une déviation systématique par rapport à toute norme humaine » (p. 29)¹²⁶. Sur un ton aussi libérateur qu'absurde, il rend ainsi le grotesque de l'œuvre entrouverte, la seule transcription possible d'une identité en état de crise, la sienne :

Vytvořil jsem vše co jsem chtěl (v sobě – což je hlavní) Jsem zimní strom hotový, – ale mohu se ještě obleci listy, květy a plody – už v tomto snu (opět: hlavně pro mne – teprve v druhé řadě literárně [...] a kdo žije ve věčnosti, není nedočkávký.

(p. 19).

À cette coda mélancolique du récit de sa vie, il ajoute un post-scriptum :

P.S. Zapomenuto na veledůležitě: sexuální. Výjma několik návštěv v bordelech a potkáních v noci na mezích „nic vážného“: ne že by se mně to nebylo líbilo, ale neměl jsem k tomu čas, – stejně jako k „povolání“. Jinak jsem důsledně kdekterou ženu na potkání poplácával...[...] jsem to považoval za příkaz slušnosti a zdvořilosti, – instinktivně; jak pravila má královna nymf: „Ty hulváte nevzdělaná, vidíš tu třicet krásných žen a nemáš tolik cti v těle, abys aspoň jednu poplácával po prdeli“. – [...] což znamená, žil jsem eroticky, – příšerně mnoho, – skoro jen ve fantasmii.

(p. 19).

J'ai créé tout ce que je voulais (en moi – ce qui est l'essentiel). [...] Je suis un arbre hivernal, fin prêt – mais je pourrais encore me revêtir de feuilles, de fleurs et de fruits – dès ce rêve ici présent (encore une fois : surtout pour moi – la littérature ne vient qu'après). Mais rien ne reverdit en l'absence de printemps. [...] Celui qui vit dans l'éternité, sait attendre.

(p. 34).

P. S. – J'ai oublié un point très important et nommé sexuel. À l'exception de quelques visites au bordel et de quelques rencontres nocturnes dans les champs, « rien de sérieux » : non que cela ne m'eût plu, mais je n'en ai pas eu le temps, – pas plus que pour une « profession ». À part quoi j'ai systématiquement claqué le cul à plus d'une femme inconnue dans la rue [...] je le tenais pour un impératif du savoir-vivre et de la courtoisie, – instinctivement ; comme disait ma reine des nymphes : « Espèce de rustre, tu vois là 30 belles femmes et tu n'as pas assez de cœur au ventre pour claquer le cul à au moins l'une d'entre elles. » [...] C'est-à-dire que j'ai mené une vie érotique, – extrêmement mouvementée, – exclusivement ou presque **imaginaire**

(p. 34).

Tant dans la fiction que dans les écrits intimes de Klíma, la réalité n'est que mirage, jeu, féerie. Dissoudre le monde en écriture devient le but fondamental de son existence marginale. Or la dissolution nécessite d'être

125. Toutes les citations de l'« Autobiographie » d'après la traduction française (2002, p. 23-34) et la version tchèque (2005a, p. 9-19).

126. « můj život má naprosto jednotný ráz [...] důslední odchýlení se od všeho lidského » (p. 15).

préservée par une écriture permanente, une intoxication. Autrement dit, tout comme le chaos de ses notes dans le journal se soumettait à une rhétorique précise, dans son récit la figure de la dissonance est récurrente : de la langue, de la poétique, et de l'existence. Un rêve d'autre monde :

Je to pošetilost, které jsem dal jednou volný průchod; člověk může si někdy zdřímnout, umí-li se kdy chce probudit. Špatný člověk? „Špatné“ je něco jen se stanoviska jiných egoit, se stanoviska svého vypadá každý dobrý, se stanoviska všeobecného není ani dobrý ani špatný. [...] Zahrál jsem si. Byl v činu mém i element ješitné vrtošivé velkomyslnosti, - neupírám. Byla v tom i sympathie k vynikajícím lidem, jak jsem řekl. Ale hlavně byla to vznešená hra.

Klíma (1996, p. 207, 241).

- Oui, c'est une folie, une folie à laquelle, pour une fois, j'ai bien voulu donner libre cours ; on peut se permettre parfois de céder au sommeil, si on est capable de se réveiller quand on veut. Vous dites que c'est un mauvais homme ? Le « mauvais » n'existe que dans l'optique des *alter ego*, de son propre point de vue, chacun se trouve bon [...]. J'ai eu envie de jouer. Il y avait aussi dans mon geste une part de magnanimité vaniteuse et lunatique, - je ne le nie pas. Y a également contribué, comme je viens de le dire, la sympathie que j'éprouve pour les hommes d'exception. Mais c'était surtout un jeu sublime.

Klíma (2002, p. 216, 253).

Dissolution : le filtre psychanalytique dans la fiction de Csáth

Az ifjúság és a vágy benned, mint egy tőből nőtt, nagy virágok, virítanak.

La jeunesse et le désir fleurissent en toi comme des fleurs sortant d'une même racine.

Csáth, « A vörös Eszti » [Eszti la rousse], 1908
(2008, p. 100, 2006c, p. 154).

L'univers de Csáth pourrait être comparé au jardin de ses premières nouvelles. Tout comme le « jardin du mage », il renferme à la fois les souvenirs de Szabadka et l'évocation indirecte de ses désirs, les changements de sa perception du monde et sa topique psychanalytique. Ainsi, du premier volume de ses nouvelles au dernier, Csáth développe une sorte de fiction sur la vie du docteur Brenner. On peut voir une analogie entre la stratification de son journal personnel et celle des genres et niveaux de discours ; son œuvre se construit autour de ce diaphragme perdu, censé distinguer le diarisme de la fiction, jouant sur la porosité entre le réel et le fictionnel. Or, dans sa prose, le besoin de diaphragme pourrait expliquer son caractère indirect, l'autobiographisme toujours tenu à distance par le biais de divers cadrages : génériques, stylistiques, etc. Qui plus est, l'écart entre journal de Brenner et fiction de Csáth se double du filtre psychanalytique.

En effet, c'est au moment de la rédaction de la *Rêverie...* que Brenner intègre la psychanalyse dans ses textes, et c'est à l'époque du *Schmith...* qu'il publie son étude des *Mécanismes psychiques des malades mentaux*. Rien d'étonnant alors si, en élargissant la topique freudienne, il la met en œuvre tant dans la construction de ses nouvelles que dans son journal. Ses textes deviennent des anecdotes ironiques et satiriques, focalisées sur l'observation des mœurs. Multipliant les niveaux du récit, il dissèque les poses et les complexes dans la société au risque de disparaître progressivement derrière l'univers fictionnel. Le psychanalyste remplace l'auteur et abandonne le projet du roman.

Tous les textes primordiaux pour la composition du premier volume de Csáth portent déjà des marques permettant une lecture psychanalytique: du premier au dernier texte du recueil, du « Jardin du mage » à la « Mort du mage ». C'est en particulier la nouvelle « Eszti la rousse » (1908), amplement commentée dans la recherche, qui expose le conflit entre la femme désirée (personnage d'Eszti, la gouvernante) et la mère (qui l'emporte en renvoyant la fille)¹²⁷. Par ailleurs, la rencontre de Freud et Hans Christian Andersen (la nounou adorée lisant les contes se transforme en concurrente de la mère) y annonce déjà un ensemble de nouvelles évoquant le désir à travers le filtre psychanalytique. « La jeunesse et le désir » s'y entrelacent comme des fleurs dans le jardin du mage.

Inscrit dans un jeu complexe de références intertextuelles, le nœud qui lie l'autobiographisme à la psychanalyse deviendra la dominante de la *Rêverie d'après-midi*. Outre « La Demoiselle », plusieurs autres récits y évoquent l'importance du désir et le moment du passage à la sexualité adulte (« Matricide », « Pista », « Grand Balázs – petit Balázs ») :

Fekete kis szemeikben Witmannak, az apjoknak lelke csillogott. Padlásokra mászkáltak, régi ládákban szaglászta, macskákat hajkurásztak. Gyakorta utánuk mászva padláslyukakon át ki, a háztetőre is a magas tűzfalakig, a sajtóságos formájú, füstösszagú kéményekig.

Csáth, « Anyagyilkosság », 1908 (2008b, p. 140).

L'âme des Wittman brillait dans leurs petits yeux noirs. Ils traînaient dans les greniers, reniflaient le contenu de vieux coffres, pourchassaient les chats. Ils les poursuivaient par brèches et greniers, sur les toits, jusqu'aux parois enfumées des cheminées [...]

Idem, « Matricide » (2006c, p. 112)¹²⁸.

127. Pour histoire de l'édition de ce texte, voir Csáth (2008, p. 719). Pour les différentes analyses de ce conflit, on se reportera notamment à Pomogáts (1987-1988), Utasi (2009, p. 129-130 et 179 *sqq.*), Lőrinczy (1987, 1997), Nagy (1994), Erős (2010a).

128. Sauf mention contraire, les nouvelles citées ici, et notamment « Matricide » et « Le Chien », sont tirées des traductions d'Eva Brabant-Gerő pour la version française (Csáth, 2006c), pour le texte original voir Csáth (2008, p. 140-147 et 247-257).

À travers cette exploration du désir sexuel naissant dans les « petits yeux noirs » et les corps des garçons Wittman, on trouve dans « Matricide » un prolongement de la rencontre des fils Vass avec le magicien, dans le jardin au bout d'« une petite rue sans issue ». Ayant acquis la sagesse ambivalente du mage, ces derniers partent vers la ville moderne, et donc une destination qui représenta, dans la vie de Brenner, un tournant fondamental, à savoir Budapest¹²⁹.

Tout comme chez Irzykowski ou Klíma, Csáth se sert donc des métaphores architecturales afin de narrer le psychisme. Le « Matricide » commence par exemple dans le « recoin du grenier » pour s'arrêter une fois que « la porte de la maison [est] grande ouverte » (p. 125)¹³⁰. Entre-temps, les Wittman torturent un hibou, tourmentent une femme, et pour lui plaire, volent des bijoux à leur mère avant de la tuer. Leur inconscient, désigné par les métaphores du grenier et l'arsenal des petits magiciens, est peuplé des motifs du recueil précédent (dans « leur petite cuisine de sorcier » « flèches, couteaux, pinces, cordes et vis étaient [...] rassemblés, cachés et classés », p. 113)¹³¹. C'est de ces recoins que le désir se libère pour hanter la réalité :

Az agyában csodálatos régi mesék vannak elrejtve. [...] Egyenként szedték ki a pihéket a melléből, és figyelték, amint a titokzatos madár szemében a fájdalom színes tüzei egymás után kigyúlnak. Azután drótokkal csavarták körül a szárnyának a tövét, a lábait, a csőrét, és így kipeckelve, sokáig, szótlanul bámulták. Arról beszéltek, hogy a madár tulajdonképpen csak egy ház, ahová a Kín beköltözött, és ott lakik, míg csak a baglyot meg nem ölik.

Ibid. (p. 142).

Dans sa cervelle [du hibou] se cachent de merveilleux contes anciens. [...] Un à un, ils arrachèrent les duvets de sa poitrine, tout en observant les feux multicolores de la douleur dans les yeux du mystérieux oiseau. Puis ils entourèrent de fils de fer la souche de ses ailes, ses pattes, son bec, et ainsi ligoté ils le regardaient longtemps en silence. Ils se dirent qu'au fond, cet oiseau était une maison où la Douleur avait élu domicile [...]

Ibid. (p. 115).

Les « feux multicolores » dans les yeux du hibou concentrent comme dans une lentille les métaphores du « Jardin du mage », qui « faisait l'effet d'un kaléidoscope¹³² ». Or, tuer le hibou équivaut à tuer le mage pour s'approprier son savoir. Ils sont donc prêts :

129. Cf. la fin du récit « Le Jardin du mage » (Csáth, 2006c, p. 31).

130. « A padlás egyik rejtett zugában » ; « a ház kapuja nyitva volt » (Csáth, 2008, p. 140, 148).

131. « boszorkánykonyhájuk [...] Nyilak, gumipuskák, kések, fogók, kötelek és csavarok voltak itt összegyűjtve, elrejtve és osztályozva » (Csáth, 2008, p. 141).

132. « Mint egy kaleidoszkóp, úgy hatott ez a kis csodakert » (Csáth, 2008 p. 56 ; 2006, p. 25).

Egy házban fölfedezett valamit. Félig meztelen lányt látott az ablakon keresztül az egyik szobában, aki rózsaszínű ingben fésülködött. [...] Witman fia a bago-lyra gondolt, és átvillant az eszébe az, hogy mindaz, ami az életben szép, nagyszerű és izgalmas, miért rettenetes, megmagyarázhatatlan és véres egyszersmind.

Ibid. (2008, p. 143-144).

Ils avaient découvert quelque chose dans une maison. À travers la vitre, ils avaient remarqué une fille à moitié nue, en train de se peigner [...] Le fils Wittman pensa au hibou et brusquement il se demanda pourquoi tout ce qui était beau, excitant et merveilleux dans la vie, était en même temps terrifiant, incompréhensible et sanglant.

Ibid. (p. 116-118).

Les souffrances infligées au hibou n'étaient qu'un prélude aux tourments de la fille (« [les Wittman] prirent possession d'elle, la pinçaient, la serraient, la torturaient », p. 120)¹³³. Après cette rencontre, tout change et le cadet de déclarer : « la vie ne vaut d'être vécue que pour cela » (*Csak ezért érdemes élni*, p. 120 [145]). La métaphore de la vitre brisée évoque alors leur passage à l'âge adulte :

A fiú fölemelte a kést, hogy beüsse a szekrény kis üvegfalát. Pár pillanatig habozott, azután rácsapott az üvegre. A csörömpölés nagy, szörnyű erős volt, olyan erős, mintha egy csomó üvegpoharat ládába csomagolva dobtak volna le valami emeletes ház ablakából.

Ibid. (p. 147).

Le garçon leva le couteau pour briser la petite cloison vitrée. Il hésita quelques instants, puis donna un coup sur la vitre. Un fracas épouvantable éclata comme si on venait de jeter une caisse pleine de verre du haut du premier étage.

Ibid. (p. 124).

Ce fracas correspond au cri strident du hibou torturé par les garçons dans lequel se rencontrent la souffrance et le désir : « D'abord ils lui arrachèrent les yeux, puis ils lui fendirent la poitrine en libérant son bec pour pouvoir entendre sa voix. Cette voix, perçante jusqu'à l'os, épouvantable, dépassait l'imagination » (p. 116)¹³⁴. Or, il ne s'agit pas seulement d'une image d'initiation sexuelle. Rappelons que le prénom de la fille, Irén, correspond à celui d'une des amis de Csáth, mais aussi à celui d'une des prostituées qu'il dessina dans son journal (ill. XXII)¹³⁵. Cet indice permettrait de découvrir dans « Matricide » une tentative de pointer l'importance du passage à l'âge adulte de Brenner lui-même. C'est à l'arrière-plan de l'image que resurgit l'ombre de son expérience.

133. « A két Witman birtokába vette a leányt, csipkedték, leszorították, hengergették és megkínózták » (Csáth, 2008, p. 144)

134. « A szemeit szedték ki előbb, azután a mellkast bontották föl, most már felszabadítva a madár száját, mert a hangját akarták hallani. Ez a hang, ez a csontig ható, rémes hang, minden képzelőerőt felülmúlt » (Csáth, 2008, p. 143).

135. Cf. chap. 2, p. 163, ill. XXII.

Par le biais du jeu intertextuel et autobiographique, le filtre personnel se superpose à une clé de lecture psychanalytique¹³⁶. *Rêverie d'après-midi*, une exploration des limites du psychisme humain (enfance, hallucination, rêve), est ainsi subordonnée à la perspective psychanalytique. Or le recueil, qui articule motifs extra- ou intertextuels et exploration de la langue, met également en scène un voyage initiatique de l'enfance à l'âge adulte, parsemé d'indices autobiographiques faisant ressortir le rôle que cet ouvrage a pu avoir tant dans l'expression des souvenirs que dans les auto-analyses de l'auteur, des adieux à la province à l'hommage aux maîtres (visible dans les dédicaces).

Les deux derniers volumes de Csáth suivent une logique différente. Depuis *Schmith...*, la topique freudienne cède la place à celle du docteur Brenner. Ayant découvert et analysé dans son étude psychiatrique six complexes distincts – sexualité, santé, argent, ambition, descendance et religion, les quatre premiers étant présents chez tous les hommes –, Csáth abandonne le jardin du mage et les désirs de l'enfance¹³⁷. Entre anecdotes ironiques et satiriques, il se concentre sur l'observation des mœurs, notamment par l'exploration des registres de langue sous ses formes figées.

C'est ainsi qu'il croise différents complexes, définis par Brenner lui-même dans des études psychanalytiques : les complexes d'ambition, d'argent et de sexualité. L'histoire de Schmith, par exemple, retrace l'histoire d'Éva, la plus belle fille de la ville qui, conquise par sa richesse, a épousé le riche et laid fabricant de pains d'épice. Elle finit par le tromper et meurt avec son amant sous les coups du mari éconduit. Dans le récit « *Egymást boldogítva* » [Pour le bonheur mutuel], c'est l'ambition démesurée de la famille Marianovics qui empêche le mariage heureux de leur fille, de même que la cupidité pousse le serviteur Péter à voler son propriétaire qui le tue après l'avoir pris sur le fait (« *Gyilkosság* » [Homicide]). On pourrait citer encore l'évocation des complexes d'un jeune garçon venu étudier à Budapest (« *Pali* ») ou l'image allégorique du désir insatisfait dans la poursuite d'une femme (« *Nervus rerum* »).

136. Les miroirs, vitres ou fenêtres qui reviennent sans cesse sont un indice plus explicite encore ; ils incitent, dans le contexte de tout le volume, à chercher un sens commun à tout ce voyage initiatique (Csáth, 2008, p. 131, 135, 136, 143, 147, 160, 175, 218, etc.).

137. Les dénominations exactes des complexes que propose le docteur Brenner sont les suivantes : « sexuel – ou de la préservation de la race » [*szexuális – vagy fajfenntartási komplex*], « de la santé – ou de l'instinct de conservation » [*az egészség – vagy önfenntartási komplex*], « matériel – ou de l'argent » [*anyagi – vagy pénz komplex*], « moral – ou de l'ambition » [*erkölcsi – vagy ambíció komplex*], « de l'origine – ou de l'espèce » [*származási – vagy faji komplex*], « religieux » [*vallási komplex*] (Csáth, 1998, p. 12-13).

Le dernier volume de Csáth, *Muzikusok* [Les Musiciens] (1913), aborde de nouveau la façon dont peuvent se combiner, en s'appuyant plus précisément sur une observation de la société, aussi satirique que mélancolique (« Muzikusok » [Les Musiciens]), ou en évoquant l'amour d'un homme pour sa future belle-mère, dont il épouse la fille (« Irén mama » [Maman Irène]) ou le croisement de l'ambition et du désir sexuel d'une femme qui, à la fin, se fait fracasser le crâne à coups de hache par son mari (« Rozi »).

Du point de vue stylistique, l'évocation des complexes passe par une reconfiguration des moyens utilisés dans ces recueils précédents. Caractéristique de cette évolution, la nouvelle «A kutya » [Le chien] aboutit à une critique grotesque des aspirations de classe dépourvues de fondement. Dans ce récit d'une ascension sociale qu'incarnerait l'acquisition d'un chien, Csáth explore « le *leitmotiv* » de la vie de son héros, Barnabás¹³⁸, à savoir l'ambition héritée de sa parenté avec un baron :

Miért mondanám el, hogy Barnabást minden nyolcadik vasárnap új ruhájában, ünnepi cipőjében, kesztyűsen átküldték látogatóba a báró keresztapához. [...] Önök mindannyian el tudják képzelni Barnabás nyomorult helyzetét, aki a bárónál csokoládét kapott, és egy előkelő széken egyenesen ülve, szorongva feleltett a jókedvű báró kérdéseire.

Csáth, «A kutya »(p. 248).

Faut-il raconter qu'un dimanche sur huit, vêtu de neuf, chaussé, ganté, endimanché, Barnabás était envoyé en visite chez son parrain le baron ? [...] Vous pouvez vous imaginer la pose peu enviable de Barnabás, assis bien droit sur une chaise élégante, un morceau de chocolat à la main offert par le baron, et répondant d'un air malheureux aux questions de son parrain amusé.

Idem, « Le chien » (p. 160).

L'auteur décrit le complexe qui domine son existence en énumérant les activités de Barnabás et les accessoires propres à sa position. Il doit être « chic » [*snájdig*] à tout prix, et décide de s'exprimer avec « des phrases du genre : “Comme a l'habitude de dire mon paternel ami le baron...” » (p. 161)¹³⁹. Langage, coutumes, habits, tous les éléments doivent refléter son rang social. Il ne lui manque qu'un chien. Or, c'est après l'achat d'un dogue au joli prénom de Hoppy que ses vrais problèmes commencent.

Dans la mise en scène de la catastrophe grotesque engendrée par l'ambition démesurée, Csáth propose une critique de la langue et des mœurs de la prétendue aristocratie. La conclusion est cruelle – désirant l'objet, Barnabás se transforme en objet :

138. Les extraits du « Chien » sont tirés de la réédition des nouvelles traduites par Eva Brabant-Gerö pour la version française (Csáth, 2006c, ici p. 159), pour le texte original voir Csáth (2008, p. 247-257), ainsi que toutes les citations suivantes de cette nouvelles.

139. « ilyesféle közbevetései voltak: „Hogy is mondja csak az én atyai barátom, a báró...” », (p. 249).

Tegnap éjszaka szerencsétlen nagybátyámról álmodtam. Hoppyt egy nagy, sárga mezőben láttam bandukolni. Egykedvűen ugrándozott, mint egy elszabadult kóbor komondor. A nyakán egy külön lógott valami csomózott spárgán. A külön nagybátyám hullája volt. Kis fekete holttest. Valami esztergályozott sakkfigurának látszott.

(p. 256).

[...] J'ai rêvé de mon malheureux oncle. Je voyais Hoppy en train de flâner dans un vaste champ jaune. Il gambadait, nonchalant comme n'importe quel vulgaire chien. À son cou pendait une sorte de boulet attaché par une ficelle. Cet objet n'était autre que le cadavre de mon oncle. Un petit cadavre noir. On aurait dit une pièce d'échec bien polie.

(p. 174).

Le chien incarne le complexe d'ambition, largement analysé par le docteur Brenner et tellement fort chez Barnabás qu'il finit par posséder l'homme. Le vecteur de l'analyse change, et l'exploration des rêves se concentre sur les objets, gestes et les différences dans l'expression des personnages¹⁴⁰. Les portraits évoquant les traits particuliers d'un héros et les énumérations de leurs attributs, tels des symptômes dans l'analyse de l'écrivain-médecin¹⁴¹, représentent à leur tour deux figures de style issues de ce tournant :

Nemsokára egy gyufa sercegését hallottam, mire előntött az izzadság. Ekkor vettem csak észre, milyen örülten izgatott vagyok. A szívem dobogott, az inaim reszkettek, és a szájam kiszáradt.

Csáth, « Gyilkosság » (p. 244).

Peu de temps après, j'ai entendu le craquement d'une allumette, et mon corps s'est couvert de sueur. Alors seulement j'ai pris conscience que j'étais fou d'excitation, j'avais le cœur palpitant, les nerfs tremblants, la bouche sèche.

Idem, « Homicide » (p. 188).

L'itinéraire de Csáth le mène ainsi du jardin du mage à la ville, de la dissection du désir à la critique des mœurs. C'est dans le cadre du jardin qu'il a exploré la dissonance des langues et leur fond inconscient. Or, parfois cruelle, cette dissection est devenue à la fois une *dissolution* indirecte d'une part de sa personnalité. C'est le début du fameux *Journal de morphinomanie* qui réunit peut-être le mieux ces trois dimensions fondamentales de son écriture : autobiographisme, fiction et diarisme :

140. Pour les premiers éléments, voir par exemple, Csáth (2008, p. 235, 249, 251, 258, 265, 266) et pour l'expression des personnages : Csáth (2008, p. 293, 299, 301, 306, 310, 316, 325, 326).

141. Pour les portraits, voir Csáth (2008, p. 228, 234, 235, 247, 249, 258, 260, 262, 274, 279, 291, 298, 299) ; pour la description des symptômes, voir Csáth (2008, p. 228, 238, 240, 244, 248, 258, 298, 300, 301, 304, 305, 306, 316, 319, 323, 328).

Rettenetes és nyomasztó gondolat, hogy nincs többé kedvem az íráshoz. Mióta az analyzissal behatóan foglalkozom, és minden ízében elemzem az öntudatalan lelki életemet, nincs többé szükség rá, hogy írjak. Pedig az analysis csak szenvedést hoz, keserű életismeretet és kiábrándulást. Az írás pedig gyönyört ad és kenyeret. Mégse! Nehezen megy, aggályokkal.

Csáth, « Feljegyzések az 1912. évi nyárról » (1989, p. 5 ; 2016, p. 234).

Une pensée terrible et déprimante : je ne ressens plus l'envie d'écrire. Depuis que je me consacre à l'analyse et que je dissèque le moindre ressort ma vie psychique inconsciente, je n'éprouve plus le besoin d'écrire. L'analyse pourtant ne m'apporte que souffrances, déceptions et une connaissance amère de la vie, alors que l'écriture me donne du plaisir et de quoi subsister. Malgré cela, rien à faire ! Ça n'avance pas, j'ai des scrupules.

Csáth, « Notes sur l'été 1912 » (2009, p. 37).

Voilà donc le point de rencontre entre le docteur et l'écrivain (Z. Varga, 2011). Construit en trois parties principales, le texte se prête à une lecture à rebours de son ordre chronologique, car il est possible d'y découvrir consécutivement l'écriture diaristique, typique de la période morphinomane de Csáth (« 1913 » [Année 1913]), juxtaposée à une forme de récit autobiographique (« 1912 » [Année 1912]) aboutissant, dans les « Notes de l'été 1912 », à une forme de *pseudo-roman* où sont décrites les aventures sexuelles du jeune médecin dans une ville thermale de Haute-Hongrie (Slovaquie actuelle). Or ces trois strates du même texte ont été vraisemblablement écrites dans l'ordre inverse. Ainsi, la tentative d'un récit fidèle aux modèles de Casanova ou du Marquis de Sade s'interrompt pour laisser à l'histoire interminable de son combat avec la morphine. C'est donc en « disséquant » sa « vie psychique » que Csáth tue le désir d'écriture.

Pourtant, il écrit sans cesse, même si son texte change de forme – de ses notes chaotiques dans les cahiers du journal aux souvenirs ou articles et nouvelles (« Je dois écrire. Quand bien même l'écriture ne serait plus jamais ma fonction vitale, qu'elle soit au moins un jeu¹⁴² » [Csáth, « Notes... », 2009, p. 38]). Les nouvelles ne suffisent plus, deviennent le domaine du psychanalyste disséquant la réalité contemporaine. L'écrivain ne s'y retrouve pas. Le statut mi-construit, mi-libre du *Journal de morphinomanie* correspond justement à la plus profonde fissure de son existence, entre diarisme et fiction. Son roman chimérique, irréalisable, devait couronner l'écriture de formes courtes, censé réunir ces deux dimensions. Véhiculer l'expérience et son analyse, narrer le psychisme perdu et proposer une solution, une explication :

142. « Írnom kell. Ha nem is lesz számomra többé az írás életműködés soha, legalább legyen játék. » (Csáth, « Feljegyzések... », 1989, p. 5 ; 2016, p. 234).

- 1.) *Hangsúlyozom, hogy mindig sadista férfi voltam, és sohase féltékeny. [...]* 1 - J'insiste sur le fait que j'ai toujours été un sadique, mais jamais un jaloux. [...]
- 2.) *Hosszan, sok részlettel kell leírni az első M^o-injekciót, és az azzal kapcsolt félelmet [...].* 2 - La première injection de M., il faudrait la décrire longuement, en y précisant de nombreux détails, et aussi l'angoisse qui l'accompagnait. [...]
- 3.) *Hangsúlyozandó a degenerált születés. Illúziók a megholt anyára. A fiú ragaszkodik az apához [...]* 3 - Il faut mettre l'accent sur la naissance dégénérée. Les déceptions relatives au décès de sa mère. L'enfant est entièrement voué à son père [...].

Csáth, « Jegyzetek D.-nek » (1989, p.

133).

Soulignements d'auteur.

Idem, « Notes à D. » (2009a, p. 245-246).

À la fin de sa vie, Csáth a laissé à Kosztolányi trois documents à caractère autobiographique : « Jegyzetek D.-nek » [Notes à D.], « Általános megjegyzések » [Remarques générales] et « Desirének » [À *Désiré**]¹⁴³. Au moment où l'intoxication morphinomane l'emporte même sur sa graphomanie, il cherche désespérément une solution. Après avoir tenté de laisser un témoignage sur sa vie dans les *Emlékirataim a nagy évről* [*Mes souvenirs de la grande année*] (Csáth, 2005b ; 2017, p. 837-980)¹⁴⁴, il s'explique à lui-même et au monde, par le biais de Kosztolányi, les raisons de son addiction à la morphine, celle qui aboutit au meurtre de sa femme. Se soumettant à une (auto) psychanalyse par écrit, le docteur compte découvrir la clé de l'existence de son double, celui qu'il s'est créé, Géza Csáth ; mais dans ses pages, il n'est plus possible de distinguer entre les deux voix, Brenner et Csáth.

Il ne nous reste que le dernier document qu'il a laissé, la lettre à Kosztolányi sur son roman, le roman de sa vie : « Les jeunes doivent apprendre de mon roman, les médecins aussi, mais avant tout les maris ! les futurs époux ! Écris-le dans un roman de 500 pages et publie-le¹⁴⁵... ».

143. Outre la courte *Autobiographie*, publiée en 1913 dans le *Décameron des écrivains hongrois*, cf. chap. 1, p. 51.

144. NB. Faute de texte équivalent chez Irzykowski ou Klíma, ce texte a été omis dans notre analyse.

145. « Tanuljon regényemből az ifjúság, az orvosok, de főleg a férfiak! A házasulandók. Írd meg egy 500 oldalas regénynek és add ki... ». Lettre inédite citée d'après Balogh (2004, p. 1404). Soulignement d'auteur.



UNE PENSÉE À REBOURS : DIARISME, FICTION, THÉORISATION

[...] *není nemožností a nesmyslností v tvém království,
- vždyť jest nim Věčný Sen, a ve snu je nesmyslnost
skutečností a rozumností.*

[...] il n'y a pas d'impossibilité, pas d'absurdité dans ton
royaume, - car ton royaume est le Rêve Éternel, et en
rêve l'absurdité est raison et réalité.

Klíma, « Smrt a Věčnost » [Mort et Éternité]
(2017, p. 234, 2010, p. 257-258)

Cet éloge de l'imaginaire, que le héros klímaïen prononce face à la Mort, reflète la quête et la poétique du poète-philosophe. Le lecteur peut y discerner une quête, dans la mesure où sa poésie représente pour Klíma un moyen d'atteindre tout ce qui, entre ciel et terre, manque à l'individu atteint du mal de la lucidité. Il y trouvera également une poétique particulière, car le rêve d'atteindre ce but s'abrite dans l'écriture, celle qui permet à Klíma de « se lier d'amitié avec le Chaos » [*spřátelení se s Chaosem*] (Klíma, 2010, p. 223 ; 2017, p. 201) ; ou, à Irzykowski, de mettre entre parenthèses l'évidence des clichés. En somme, celle qui, comme le dit au nom de Csáth le petit Józsi, « dédommage de tout » [*kárpótol mindenért*] (Csáth 1996, p. 142 ; 2008, p. 188). Du journal personnel à la fiction, philosophie ou psychologie, l'œuvre des trois auteurs, ce triple voyage, s'apparente en effet à un livre des songes. Entre la rêverie d'après-midi et les rêves qui réveillent au milieu de la nuit.

Jumeaux dès l'aube de la culture, écriture et rêve s'entremêlent en effet dans leurs œuvres d'une triple manière. Dans cet entrelacs, on discerne le rêve d'une écriture, gage de l'agrégation de l'expérience, et qui serait incarné par leurs journaux ; s'y déploie également l'imaginaire du rêve dans la fiction, exploration du psychisme en général et de la psyché de l'auteur en particulier. Enfin, le troisième élément de cet entrecroisement correspond à

leur œuvre qui devient, dans son ensemble, une sorte d'écriture-rêve, une création incarnant les fantasmes, se nourrissant de l'intime, projetant la pensée sur la réalité pour tenter d'y inclure les plus insoumis : eux-mêmes. Aussi, chez les trois auteurs se profile un pacte autour du rêve, voire avec lui, comme un droit alternatif de la réalité.

Pensée en cercles, en mouvement et à rebours, la fluctuation de l'existential et du fictionnel prend ainsi la forme de cercle herméneutique que Irzykowski, Klíma et Csáth inscrivent dans leur création. Par le rajout d'une dernière étape, celle de différentes théorisations, ce mouvement incessant trouve son prolongement dans leurs écrits critiques, psychanalytiques ou philosophiques. Jouant la tradition contre son époque, l'exception contre la règle, ils y confrontent références et sources d'inspiration pour gagner, encore une fois, une distance salvatrice¹⁴⁶. D'un côté Nietzsche ou Freud y occupent donc toujours une place importante ; de l'autre, leur pensée a des affinités qui peuvent parfois surprendre : Grillparzer, Grabbe ou Hartmann chez Irzykowski, les « modèles héroïques » de l'histoire de la culture chez Klíma, Haeckel, qui inspire Brenner et Jung, qui permet à Brenner de prendre ses distances avec Freud. Cette oscillation de Csáth ou Irzykowski en a fait des précurseurs dans leurs pays, où ils ont été parmi les premiers à découvrir certains penseurs, comme Freud ou Simmel.

Pensée en crise et pensée critique de la modernité, caractériologie et anthropométrie, psychologie et psychanalyse – les trois écrivains abordent différents aspects de la réflexion culturelle de l'époque, différentes figures de la modernité. Cependant, ils les amalgament avec la circulation permanente de l'existential, du fictionnel et du théorique, voguent entre notions et concepts pour arriver à établir une identité textuelle. Ce faisant, ils font preuve d'une compréhension fine de la réalité. Il suffit de se référer aux articles de Klíma sur la question juive ou à la façon dont il adapte la tradition de la physiognomonie pour mieux se l'approprier afin de rejeter l'approche raciste du fort populaire criminologue italien Cesare Lombroso (1836-1909) au profit des enseignements des maîtres d'autrefois. De même, empruntant les schèmes de pensée à la « caractériologie » du philosophe allemand Ludwig Klages (1872-1956), Irzykowski évite ses dangereuses tendances essentialistes qui joueront un sombre rôle dans l'entre-deux-guerres. Quant à Csáth, transposant sa fragilité dans l'étude psychiatrique, il arrive à annuler, du moins partiellement, la rupture entre médecin et patient à contre-courant de l'époque qui dote la médecine d'un pouvoir quasi absolu sur tout ce qui dépasse la norme.

146. Cf. la bibliographie citée dans les chapitres 1, 2 et 3 (p. 82, 153 et 222).

En somme, c'est à travers leur expérience personnelle, telle qu'en témoignent leurs journaux, que les trois écrivains ont pu trouver les premières lignes d'une prose ainsi que l'ébauche d'une vision du monde, entrelacées dans un monologue permanent « de soi à soi ». Le but fondamental de leur quête reste de formuler une pensée et une littérature qui ne soient pas simplement « une énième combinaison de mots¹⁴⁷ », mais une théorie et une pratique du texte. Ainsi, la circulation *diarisme-fiction-théorie* renferme les avatars d'une même identité textuelle. Allégorisée, dissoute dans leurs textes, elle reste toujours présente à l'ombre de l'écriture. Car c'est par le double geste de dissection du monde et de dissolution du Moi à travers l'écriture qu'ils arrivent à formuler une fiction et une pensée novatrices : psychologie littéraire et fiction autoréférentielle (Irzykowski), exploration existentielle de l'absurde (Klíma), écriture et (auto)psychanalyse (Csáth).

TROIS RÊVES D'UN MONDE AUTRE

La scène des narrations culturelles de Karol Irzykowski

Dzieło gotowe jest wprawdzie przeróbką życia [...] ; i ono jednak jest także nowym życiem, nową rzeczywistością, która może się tak samo jak i każda inna stać przedmiotem przeżycia.

L'œuvre achevée est en effet un remaniement de la vie [...] ; [mais] elle est aussi une nouvelle vie, une nouvelle réalité, qui peut devenir, comme toute autre, l'objet de l'expérience.

Irzykowski, « Brońmy swojego Żyda »
[Défendons notre Juif] (1980, p. 454)

En marge de sa réflexion sur les débats antisémites autour du critique Wilhelm Feldman, Irzykowski observe l'influence réciproque de la vie dans l'œuvre et de l'œuvre dans la vie. Une idée formulée dans le texte peut, selon lui, devenir une expérience à l'égal du vécu, un prisme de perception. L'analyse des écrits de l'intime et de la fiction d'Irzykowski montre que cette déduction prend appui sur sa double expérience d'écriture. En effet, l'éclosion de son écriture après 1900 peut être perçue comme un développement logique de son identité textuelle d'écrivain et critique, formulée dans le journal et transposée dans *La Chabraque*. Après sa publication, il écrit tou-

147. « ... jeszcze jedna nowa kombinacja słów », Irzykowski, « Świat pracy a świat emocji », [Le monde du travail et le monde des émotions], 1912 (1980, p. 393).

jours poèmes et nouvelles, tout en développant une critique littéraire qui aurait l'ambition de produire une théorie culturelle et psychologique. Le fer-vueur polémique d'Irzykowski, similaire au délire de revendication chez Klíma, prolonge ainsi le jeu d'inspiration et de rejet déjà observé dans le journal et *La Chabraque*, au point de constituer dans ses écrits critiques comme un registre littéraire autonome :

[Hebbel] nie osiągnął nic innego jak tylko metaforę konieczności, tylko symbol Idei – symbol, który w chwili, gdy w Ideę nie wierzę, przestaje mi wystarczać. [...] Nie należy jednak zapominać, że istnieje jeszcze poezja służąca dynamice życia. Ta zaś może obejmować trzy stopnie: pierwszy, na którym poezja tylko gromadzi materiał, w imię jakiegoś ukrytego ideału czy planu działania [...]; na drugim stopniu pojawia się jakiś plan, jakaś „wieżyczka nonsensu”, lecz ponosi fiasko w zetknięciu z nie dość zbadaną rzeczywistością; na trzecim wreszcie wytwarza się fikcja igraszki z wszelkimi przeszkodami, ideał się urzeczywistnia.

Hebbel n'est arrivé à rien d'autre qu'à une métaphore de la nécessité, qu'à un symbole de l'Idée – or, du moment où je ne crois pas en elle, ce symbole ne me suffit plus. [...] Or, il ne faut pas oublier qu'il existe aussi une poésie servant le dynamisme de la vie. Elle peut embrasser trois degrés. Le premier, c'est la poésie qui, au nom d'un idéal caché ou d'un plan d'action, rassemble du matériel [...]; au deuxième degré, apparaît un plan, une « tourelle de non-sens », mais il échoue face à la réalité inexplorée jusque-là; au troisième degré apparaît enfin une fiction de badinage avec tous les obstacles, et l'idéal se réalise.

Irzykowski, « Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności » [Friedrich Hebbel, poète de la nécessité], 1907 (1980, p. 151-152).

Ainsi, dans le fragment de son ouvrage consacré à Hebbel (1907), Irzykowski l'accuse de pessimisme quiétiste et le condamne au nom de l'élan vital. Conception proche de la philosophie vitaliste fleurissant à l'époque, elle dévoile l'ampleur des ambitions d'un auteur qui déclare par ailleurs songer à un « ouvrage intitulé *Statique et dynamique dans la poésie et la vie*¹⁴⁸ ». Irzykowski ne l'écrira jamais, se contentant d'y rêver, et surtout de gloser sur son idéal de littérature comme matrice de la réalité. De plus, dans le fragment cité il revient à la théorie de *La Chabraque* (« tourelles de non-sens ») et à la schématisation de la poésie (*resp.* littérature), déjà évoquée, réalisée à travers les « trois tableaux importants » du journal personnel (cf. *supra*, p. 203). À défaut de proposer une synthèse de théorie culturelle, il se contente donc de formuler d'innombrables corrections de la réalité. Une pensée à rebours, une pensée circulaire.

148. « ... poświęcę osobną książkę pt. *Statyka i dynamika w poezji i życiu* » (Irzykowski, 1980, p. 142).

Ici, Irzykowski renoue d'une certaine façon avec la tradition de la conscience pathologiquement hyperlucide, développée dans la littérature du XIX^e siècle et liée à l'épanouissement du monologue intérieur, de Rousseau à Dostoïevski. C'est dans son journal qu'il a appris à jouer sur les changements de ton, profiter de l'écart entre la proposition principale et le commentaire, bref, à discuter avec soi-même dans le « souterrain » de l'écriture à la manière qui pourrait rassembler aux *Notes du souterrain* de Dostoïevski (Bakhtine, 1970).

Le volume *Acte et parole* (1913) sera l'incarnation la plus complète de cette pensée à rebours. Rassemblant les essais publiés pendant la première décennie du siècle, il présente la forme accomplie d'une méthode que l'on pourrait qualifier de *scène des narrations culturelles*. Son essence consiste à capter une parole ou un geste caractéristique et à dévoiler son intention afin de commenter (et corriger) le mécanisme qui l'engendre (*entre l'acte et la parole*). La réflexion d'Irzykowski sur sa coiffure en constitue un des premiers exemples :

Jestże w tym może nieświadoma chęć podobania się? Raczej instynktowna, a nie nieświadoma. Bo przecież takim ruchem maleńkim wcale się nie uczeszę. Jest to tylko, że tak powiem, zamarkowanie uczesania. Chociaż i to nie, bo o czesaniu nie może być tu mowy. Czy może człowiek w ten sposób błogosławi sam siebie? Cóż znowu. Najpewniej to. Ten ruch, a raczej odruch instynktowny przywołuje człowieka do istnienia. Co to znaczy? To znaczy, że człowiek w tej chwili rozdziela się na dwie części, trąca sam siebie, dotyka się dłonią własnego ciała i to dotknięcie dodaje mu pewności siebie, odwagi, utwierdza go we własnej istocie. Dlatego też nie popełniłem wielkiego głupstwa pisząc, że człowiek w ten sposób błogosławi sam siebie. Tylko słowo „błogosławi“ jest nieodpowiednie.

Irzykowski, 1893 (2001/1, p. 380)

Y aurait-il une envie inconsciente de plaire ? Plutôt instinctive qu'inconsciente ? En effet, je ne pourrais pas me coiffer d'un geste aussi minuscule ; ce n'est qu'une coiffe à contrefaçon, ou pas vraiment même, car il n'y est pas question de se coiffer pour de bon. Est-ce que l'homme se bénit lui-même dans ce geste ? Quelle idée ! Exactement cela ! Mouvement, réflexe instinctif qui rappelle l'homme à son existence. Qu'est-ce à dire ? Que dans cet instant l'homme se divise en deux, se touche lui-même de la main, et que c'est dans le toucher qu'il regagne la confiance en lui, le courage, qu'il se rassure de son essence. C'est pourquoi je ne me suis pas forcément trompé en écrivant que l'homme se bénit lui-même. C'est juste le mot « bénir » qui est inadéquat.

Idem (2013, p. 90, 92).

Geste, intention, mécanisme culturel et explication de ce geste, ce fragment présente déjà la méthode critique de l'écrivain. S'y ajoute le contexte immédiat à travers des réflexions sur la corporalité, sur l'image de soi face à l'Autre et leur transposition dans la langue.

Cette perspective élargie, Irzykowski la doit à *La Chabraque*. Il renvoie ses lecteurs aux fragments du roman¹⁴⁹, réemploie la taxonomie issue de ce

149. Voir dans son texte sur Brzozowski (Irzykowski, « Świat pracy... », 1980, p. 405).

texte¹⁵⁰ pour analyser la réalité culturelle de façon analogue à celle employée sur le psychisme de ses héros romanesques¹⁵¹, sans oublier l'importance de la fiction et du diarisme pour la forme de sa critique littéraire. Dès lors, on peut voir dans toute l'œuvre d'Irzykowski-critique littéraire une application des conclusions du roman, sur fond des scènes de genre ou transcriptions « sténographiques » de la réalité du journal.

Fidèle aux principes de la philosophie vitaliste, Irzykowski n'élabore pourtant pas de système (Gołębiewska, 2006), mais reste un commentateur attentif des discours socioculturels. Partant d'une citation ou d'un raccourci allégorique, il les soumet à un commentaire critique, intègre dans l'échafaudage de sa pensée a-systémique « grim pant » sur les discours des autres. Ainsi, il s'agit plutôt d'un (para) système, d'une réflexion qui change en permanence de perspective, focalisée sur le résultat concret qu'elle peut apporter : « ... des perspectives au lieu de résultats¹⁵² ».

Développant cette pensée en mouvement, Irzykowski se réfère aux penseurs et écrivains qui l'inspirent pour ne les suivre qu'à moitié, empruntant des notions ou structures de pensée pour tenter de les appliquer à la réalité polonaise contemporaine. À travers ce montage d'idées, il insiste sur l'autonomie de sa démarche, laquelle s'apparente néanmoins à celle du sociologue allemand Georg Simmel (1858-1918). Parmi les textes programmatiques d'Irzykowski, les « Prolegomena do charakterologii » [Prolégomènes à la caractériologie, 1913] résument bien le mécanisme d'une pensée en cercles consécutifs d'appropriation et de rejet¹⁵³.

Le texte s'ouvre par un compte rendu des *Principes de caractériologie* de Ludwig Klages (Klages, 1910), précurseur de la psychologie de la personnalité qui développa une sorte de néo-paganisme fondé sur le dualisme du Corps (passif) et de l'Âme (active) (Pauen, 1997 ; Tenigł, 1987, 1997).

150. « „błęd y myślowe“ stają się płaszcz ykami wyszuk anymi w „garderobie duszy“ », [les “erreurs de pensée” deviennent des manteaux extraits de la “garderobe de l'âme”] (Irzykowski, 1980, p. 148). Voir également *idem* (1980, p. 151-152, 157-158, 460).

151. Évoquant le roman *Sam wśród ludzi* [Seul parmi les hommes] de Brzozowski, Irzykowski l'accuse, par exemple, d'enfermer son héros « dans la confortable cloche transparente de la philosophie de l'auteur » [*w wygodnym przeźrocystym dzwonie filozofii autora*]. Ainsi, le romancier suivrait les principes de la Confrérie de la Grande Cloche pour séparer du Réel ses héros et contemporains. Voir « Ostatnia powieść Brzozowskiego (*Sam wśród ludzi*) » [Le dernier roman de Brzozowski (*Seul parmi les hommes*), 1912] (Irzykowski, 1980, p. 608-609).

152. « nie wyniki, lecz widoki », Irzykowski, « O swoistą moralność literacką » [Pour une certaine morale littéraire], 1933 (2000/4, p. 349-358).

153. « Prolegomena do charakterologii » [Prolégomènes à la caractériologie] 1913 (1980, p. 641-671). Toutes les citations proviennent de cette édition.

Ses écrits d'avant 1915 constituent « une science de l'expression humaine » [*Ausdruckwissenschaft*], fondée sur l'analyse des gestes, des mimiques et de l'écriture comme indices du caractère. S'y conjuguent trois notions principales : l'âme [*Seele*, animale], la personne [*Person*, humaine] et le caractère [*Charakter*, individuel]. Différenciant l'homme de l'animal, la conscience du Moi [*Ichbewusstsein*] distingue le « ça » [*Es*], subordonné aux émotions, et le « je », volonté et esprit actif. Sur cette grille est fondée la classification des motifs du comportement humain, qui aboutit enfin à la classification des caractères humains (Schröder, 1972).

Cette pensée dut attirer Irzykowski par la distinction de trois « zones » du caractère [*Zonen, Bezirke*] : matériel sensoriel de l'inconscient, structures primaires se formant selon les qualités et conglomérats secondaires constitués sur la base des intérêts [*Triebfedern*] de l'individu (Klages, 1910, p. 548). En principe, la proposition de Klages correspondrait donc à la structuration spatiale du psychisme dans *La Chabraque*. Or, selon Irzykowski, l'essentialisme de la vision du caractère chez le philosophe allemand ne trouve pas de justification :

W tym ważnym punkcie [„realności symbolu“] myśl Klagesa staje się niejasną wskutek wtrącania niejasnych terminów; dochodzi on w końcu do tego, że psychologię utożsamia z fizjognomią [...]. „Nie w mózgu tkwi dusza – konkluduje – lecz w formie, i że się tak paradoksalnie wyrażę, zamiast studiowania nerwów człowieka zaleca się raczej studiować jego powierzchnię“.

(p. 649).

À cet endroit important [de la réalité du symbole], la pensée de Klages perd sa clarté par l'emploi de termes abscons ; il arrive enfin qu'il assimile la psychologie à la physiognomonie [...]. « Ce n'est pas dans le cerveau que réside l'âme – conclut-il – mais dans la forme, et, pour le formuler de façon paradoxale, au lieu d'étudier les nerfs d'un homme, il serait préférable d'analyser sa surface ».

Irzykowski cite le philosophe pour mieux réfuter sa thèse. Il considère que le caractère n'est pas une idée incarnée dans le symbole, mais un ensemble de données dynamiques à configuration variable, une hypothèse :

... gdy postępowania drugiego człowieka nie rozumiemy. Powstaje pytajnik i ten właśnie przypisujemy charakterowi. Jeżeli Klages powiada, że cudzy charakter pojmujemy i tłumaczymy sobie za pomocą własnego ja, to zdaniem moim rzecz ma się właśnie przeciwnie. To dopiero czego nie rozumiemy, to jest charakter.

(p. 658).

... lorsque nous ne comprenons pas l'activité d'autrui, il apparaît un point de suspension qu'on attribue justement au caractère. Si Klages constate que nous comprenons et traduisons le caractère étranger à l'aide de notre moi à nous, à mon avis le phénomène s'effectue exactement à rebours. Le caractère, c'est ce que nous ne comprenons pas

Autrement dit, pour Irzykowski le caractère est un masque de l'incompréhensible. Concluant la discussion par cet aphorisme, il referme un premier

cercle : de l'intérêt pour l'idée de la « caractériologie » au rejet motivé par son caractère statique. Dans sa recherche d'une nouvelle perspective sur la psyché, il se tourne alors vers d'autres sources d'inspiration :

Pojęcie charakteru nie jest więc w ogóle tak jednoznaczne, jak sądzi Klages. Należy ono do tych pojęć pomocniczych (pojęć „als ob“ Vayhingera), których genezę trzeba sobie wciążyć uprzytamniać, jeżeli mają być dobrze wyzyskane.*
(p. 662).

Contrairement à ce que propose Klages, la notion de caractère est loin d'être univoque. Elle appartient au rang de ces notions auxiliaires (notions « als ob* » de Vayhinger), dont il faut toujours se rappeler la genèse pour pouvoir bien s'en servir.

* allem. : comme si.

Vaihinger était un philosophe, historien et interprète du kantisme, connu pour son œuvre *La Philosophie du « comme si »*, publiée en 1911 (Vaihinger 2008 ; Bouriau, *in ibid.* ; Ceynowa, 1993). Le projet qu'il propose consiste à voir « des notions soit contradictoires, soit en décalage par rapport au réel donné » (Bouriau, *op. cit.*, p. 2-3) comme permettant à la psyché de s'adapter à la réalité :

La psyché est une force organique formatrice, qui modifie d'elle-même ce qu'elle a reçu, en fonction d'une fin donnée, et qui adapte l'étranger à elle-même tout autant qu'elle s'adapte elle-même à ce qui est nouveau. L'âme n'est pas seulement réception, elle est également assimilation et élaboration.

Vaihinger (2008, p. 21).

Pour l'expliquer, Vaihinger emploie la métaphore d'un grain de sable se transformant en perle : la psyché « stimulée, emploie sa fonction logique pour transformer le matériau sensible absorbé en perles de pensée étincelantes » (*Ibid.*, p. 24, 28). Dans l'histoire, « la loi de mutation des idées » les transforme en fictions, hypothèses et dogmes¹⁵⁴. Le regard en est une autre métaphore :

L'œil a pour fin de transformer les ondes variées de l'éther en un système ordonné de sensations fixes, et, à travers la réfraction, réflexion, etc., de constituer des « images » réduites du monde objectif. [...] De la même manière, la fonction logique est une activité qui atteint convenablement sa fin en sachant s'accommoder, s'adapter aux circonstances [...].

Vaihinger (2008, p. 21).

La métaphore rappelle celle citée *supra* de *La Chabraque* (« comme un œil grand ouvert... » [Irzykowski, 1976, p. 81]), les deux penseurs ayant des visées analogues. En effet, le système de Vaihinger qui accorde une grande importance à la marge de l'incompréhensible, a pu trouver en Irzykowski un

154. Exemples de fictions se transformant en dogmes ou hypothèses proposés par Vaihinger : notion de Dieu, mythes, idées platoniciennes ou systèmes de Linné et Adam Smith, tour à tour fictions, dogmes et hypothèses (Vaihinger, 2008, p. 130-144).

ardent admirateur. Le caractère antidogmatique de cette pensée l'attirait, et la distinction entre fiction et dogme (fiction prise pour une réalité) correspondait à sa critique des clichés. En outre, la compréhension du psychisme humain comme hypothèse nécessaire corrobore la déconstruction proposée quelques années auparavant dans *La Chabraque*, sous l'influence du philosophe autrichien Ernst Mach (1838-1916).

Irzykowski insiste à son tour sur les fins pratiques de toute proposition philosophique :

Ale co nas ludzi obchodzi Idea? cele boskie? cele całości? Wszak „słowo nie może wiedzieć o całym zdaniu“ – niechże będzie słowem! [...] Gdyby Syzyf zatroszczył się o to, że konieczności kamienia jest spadać w dół, nigdy by go już w górę nie toczył, lecz siadłby na nim i otarł czoło spocone.

Mais qu'importe l'Idée ? les buts divins ? les aboutissements du tout ? Si « la parole ne peut pas connaître la phrase entière » – que parole elle reste ! [...] Si Sisyphé avait été préoccupé de ce que la pierre tombât nécessairement en bas, il ne l'aurait jamais roulée vers le haut, mais se serait assis dessus pour essuyer la sueur de son front.

Irzykowski, Fryderyk Hebbel..., 1907 (1980, p. 139).

Si on considère la pensée d'Irzykowski comme relativiste et pragmatique, c'est surtout au titre de son insistance sur l'application de l'idée, le changement qu'elle engendre : « Ne parlons pas de ce qui est nécessaire, parlons de ce qui est adéquat¹⁵⁵ ». Empruntant à Vaihinger les fictions « comme si », il exige leur transposition immédiate sur la réalité, sur le principe d'« un idéal – au lieu de l'Idée » [*zamiast Idei – ideał*] (Irzykowski, 1980, p. 148). Un deuxième cercle est clos.

Arrivant aux applications de la caractériologie, Irzykowski se tourne enfin vers Simmel :

[...] znajdują się takie ustępy: Ekskursja o pisemnym porozumiewaniu się! Ekskursja o wierności i wdzięczności! Ekskursja o „obcym“ ! Simmel żąda socjalnej psychologii, w odróżnieniu od indywidualnej – nie przekracza jednak granic tematu swych rozważań poza stosunki grup, gdyż np. stosunków między jednostkami nie uważa już za przedmiot socjologii. Tu jest pewna luka. Wypełnia ją, jak zawsze, poezja [...].

[L'ouvrage de Simmel] contient les fragments suivants : Excursus sur la communication écrite ! Excursus sur la fidélité et la reconnaissance ! Sur « l'étranger » ! Simmel exige une psychologie sociale, différente de l'individuelle, pourtant il ne dépasse pas les limites de son sujet au-delà des relations entre les groupes, ne considérant pas p. ex. les relations entre individus comme appartenant à l'objet de la sociologie. Il y a donc une niche. C'est la poésie qui la remplit, comme toujours [...].

(p. 656).

155. « Nie mówmy o konieczności, mówmy o słuszności. » (Irzykowski, 1980, p. 139).

Lorsqu'il accuse le sociologue d'ignorer les relations individuelles – pourtant fondamentales pour la pensée de Simmel – Irzykowski veut justifier sa propre approche, celle de l'écrivain et critique¹⁵⁶. Car cette « niche » remplie par la poésie, n'est-elle le sujet même de *La Chabraque*?

Le troisième cercle doit se fermer assez rapidement afin que Irzykowski puisse intercaler entre les narrations sur la culture des autres penseurs sa vision propre de la caractériologie. Dans le montage dialectique des idées, il procède donc de la même façon que dans les confrontations avec Hebbel ou Brzozowski, et la suite de la relation d'Irzykowski à Simmel en témoigne. Depuis qu'il a introduit sur sa scène des narrations culturelles un auteur si proche, il doit veiller à ne pas confondre son rôle avec le sien. À titre d'exemple, dans la « Filozofia mody » [Philosophie de la mode] (1911), paraphrase libre du texte de Simmel accompagnée de ses commentaires, Irzykowski s'identifie au sociologue pour réduire en conclusion son importance en se tournant soudain vers Bergson (« seul le poncif est péché¹⁵⁷ »). Le même geste rhétorique en guise d'opposition de principe se répète dans l'essai « Simmel » et trahit que la confrontation avec le sociologue a dû perturber l'écrivain polonais (Irzykowski, 1998-2001/1, p. 416 sqq).

En somme, la réflexion en cercles d'appropriation et de rejet suit le principe formulé dans son article sur la méthode de la critique littéraire :

Jesteśmy w ten sposób kołem zawartym w innym kole i równocześnie zawierającym je w sobie – figura, która rysunkiem geometrycznym wyrazić się nie da, ale raczej symbolicznie jako dwa węże w siebie wkąsane.

Ainsi, nous sommes un cercle inclus dans un autre cercle et simultanément l'incluant – figure impossible à exprimer par un dessin géométrique mais plutôt de façon symbolique par la figure de deux serpents se mordant l'un l'autre.

Irzykowski, « Zza kulis krytyki » [Derrière les coulisses de la critique], 1912 (1980, p. 627-628).

Individus inséparables comme des cercles, entourés d'une aura indissoluble – il n'est pas fortuit que cette image apparaisse dans l'essai consacré aux fondements de la critique. Conscient du rôle déterminant du langage dans les relations humaines (« la parole est un processus social¹⁵⁸ »), Irzykowski définit

156. Pour Simmel, même l'individu constitue une forme d'association. Sur ce point, on pourra se reporter à Vandenberghe (2001, p. 60), Panek (2006, p. 55-70), Głowala (1972). Sur la réception de Simmel dans la région, voir les travaux de David Frisby (1986, 2000).

157. « tylko szablon jest grzechem » (Irzykowski, « Filozofia mody » [Philosophie de la mode], 1911 [1998-2001/1, p. 122]).

158. « mowa jest procesem socjalnym », Irzykowski, « Niezrozumialcy » [Les Incompréhensibles], 1912 (1980, p. 480).

sa méthode comme un prolongement des lois gouvernant la société. Il revient à cette pensée, fondamentale pour toute sa création, selon laquelle le langage est capable non seulement d'influencer, mais encore de construire la réalité :

W naszych wyrazach, takich jak „egoizm“, „skąpstwo“, naładowana jest energia odstrasząca, która zmusza pewnych ludzi przynajmniej do bardziej skomplikowanych i ukrytych form egoizmu. Słowa więc same już są pewnego rodzaju ochronnymi wynalazkami społecznymi. « Égoïsme », « avarice », nos mots sont remplis d'une énergie dissuasive qui oblige certaines gens du moins à des formes d'égoïsme mieux cachées et plus compliquées. Les mots sont en eux-mêmes des sortes d'inventions sociales à caractère défensif.

(p. 661).

Si tel est le rôle du langage, la littérature est le moyen crucial pour modifier, voire pour « inventer la réalité », et l'écrivain acquiert une fonction fondamentale dans la société (« «représenter» veut dire: juger¹⁵⁹ »). La littérature, qui participe de la formation d'une communauté humaine intime (« un lexique commun, surtout des pensées et sentiments, constitue la condition nécessaire de la communication¹⁶⁰ »), devient gardienne de ce « dictionnaire » et matrice des comportements et idées. Irzykowski l'identifie presque à la caractériologie :

Jeżeli Hamlet, jeżeli Don Kiszot zostali w pamięci ludzkiej jako typ – to z pewnością nie jako typ charakterowy, tylko jako typowy problemat, lub jeszcze lepiej: jako typowy gest ludzki [...] typowa postawa ludzka wobec wszechświata. Si Hamlet, si Don Quichotte sont restés dans la mémoire humaine comme des types – ce n'est certainement pas comme des types de caractère, mais comme [...] un geste typique [...] une attitude humaine typique face à l'univers.

(p. 669).

Dans cette esquisse pour une théorie du geste, les mouvements corporels reflètent, comme chez Klages, des traits de caractère schématisés dans le geste et lisibles dans ses traces, notamment de l'écriture. Fidèle à l'ancienne tradition, allant jusqu'à la théorie des humeurs, le philosophe allemand comprend cependant le caractère comme une donnée stable, déterminée. Avec Mach, Vaihinger et Simmel, Irzykowski insiste en revanche sur le fait qu'il s'agit d'une fiction *comme si* on comprenait « ce que nous ne comprenons pas » (p. 658). Par sa pensée circulaire, aussi apodictique dans les formulations qu'étrangère à tout système, il s'inscrit dans la lignée

159. « „przedstawiać“ to znaczy: sądzić », Irzykowski, « Jeszcze jeden Hamlet » [Encore un Hamlet], 1912 (1980, p. 514). Voir à ce propos les remarques de Nycz (1997a).

160. « Warunkiem porozumiewania się jest wspólnota słownika, zwłaszcza słownika myśli i uczuć » (p. 657).

des penseurs et sociologues insistant sur le dynamisme, le fragmentaire et les fluctuations identitaires propres à la condition moderne (Frisby, 1986 ; Gołębowska, 2006).

Cette conviction, il la doit à un long cheminement qui commence dans son journal. Autolecteur de son écriture, sensible aux clivages intralinguistiques, il a appris à réduire les scènes de la vie familiale ou celles de la Galicie à une parole caractéristique, un geste trahissant les intentions ou les traits d'un caractère donné¹⁶¹. Grâce à la correspondance avec Erna Brand et *La Chabraque*, il a découvert qu'il était possible d'inverser ce processus à travers la littérature. C'est elle qui permet d'influencer la perception du monde des lecteurs, imposer des opinions, ou du moins obliger à réfléchir. Enfin, la ferveur polémique d'Irzykowski trouve ses racines justement dans cette conscience de la plus haute responsabilité d'un auteur face à ses lecteurs. Persuadé de la force des clichés pour les destinées des individus et des nations entières, il s'attaque à tout poncif nuisible dans la littérature (« découvrir partout, dans toute forme respectable, l'ossature cachée¹⁶² »). Il théorise cette conviction dans sa critique littéraire, afin de passer de l'inconscient polonais, individuel et collectif, exploré dans *La Chabraque*, à son rêve ultime, celui d'une « technique des relations interhumaines » :

Istnieje technika stosunków między-ludzkich, tak jak istnieje technika rolnicza, mająca na celu wyzyskanie gleby. Z tej dziedziny rozwinięty jest tylko jeden dział: polityka, w znaczeniu sztuki wyzyskiwania ludzi do pewnych celów wtedy, gdy nie można im rozkazać.

(p. 660).

Il existe une technique de relations interhumaines, tout comme existe la technique agricole, visant à exploiter le sol. De ce domaine, il n'est qu'une section qui ait été développée : la politique, à savoir l'art d'exploiter les gens à certains buts à défaut de les commander.

Celui qui, depuis 1894, voulait « amener l'humanité à la conscience par le biais de la psychologie appliquée¹⁶³ » semble avoir trouvé le moyen d'atteindre son but : maîtriser le texte au point d'y soumettre le lecteur :

161. L'architecture visuelle de son journal en témoigne par l'emploi des soulèvements. Vide chap. 1, p. 61.

162. « ... wykrywać wszędzie pod różnymi szacownymi postaciami ukryte skostnienia », Irzykowski, « Świat pracy... » (1980, p. 390).

163. « ludzkość przez zastosowaną psychologię przywieść do świadomości », Irzykowski, 1894 (2001/1, p. 542). Voir également *supra* (chap. 2, p. 132).

Jest jednak zemstą już nie na jednostkach, lecz na życiu całym, gdy poeta zdoła – nie przeciwstawić mu drugie życie, gdyż to byłby już świat „bohaterów“ – lecz pokazać, że umie to pierwsze życie już tak dobrze na pamięć, że zna tak doskonale jego mechanizm, iż potrafi nawet, nic odeń bezpośrednio nie pożyczając, stworzyć takie same, jak ono, kształty i charaktery.

(p. 670).

C'est bien plus qu'une vengeance sur les individus, c'est une revanche sur la vie elle-même, lorsqu'un poète parvient à démontrer qu'il la connaît si bien par cœur, qu'il a compris son mécanisme avec une telle perfection qu'il peut créer des formes et des caractères identiques, sans rien en emprunter – et non pas pour confronter la vie avec une autre, même si c'est un monde de « héros ».

Comprendre le mécanisme, imiter le mécanisme – cet impératif en prolonge un autre, plus personnel : écrire pour se comprendre soi-même, « se dire comme un Autre ». La conclusion des « Prolégomènes... » renferme le credo d'Irzykowski, formulé avant 1914. Comprendre à la perfection le mécanisme de la vie, tel fut le rêve de celui qui voulait sténographier la réalité pour en déduire les figures. Formuler des règles analogues à celles qui régissent le jeu d'échecs, simples, mais offrant un nombre infini de possibilités :

To, co on widzi i czym operuje, to nie są przedmioty materialne, lecz duchowe: pola, punkty, linie i różne skupienia energii. [...] Każda figura jest koncentracją pewnej energii.

Irzykowski, « Wojna a gra w szachy » [La Guerre et le jeu d'échecs], 1915 (1998-2001/1, p. 268, 271).

Ce qu'il voit et ce par quoi il opère, ce ne sont pas des objets matériels, mais spirituels : champs, points, lignes et différentes cumulations de l'énergie. [...] Toute figure est la concentration d'une certaine énergie.

Personnaliste par la focalisation sur l'individu, conventionnaliste dans la compréhension du langage, pragmatiste, relativiste, antidogmatique, la pensée d'Irzykowski reste surtout l'aboutissement d'un long voyage à rebours des clichés, de l'inconscient de la culture polonaise vers l'énigme de l'individu. D'un individu :

Nie będę tu rozwijać osobnej teorii gestów, zwrócę tylko uwagę, że różnica między gestem a czynem jest podobna jak między energią potencjalną a kinetyczną. Gest może nawet mieścić w sobie więcej energii, niż kiedykolwiek zdoła się wyładować w czynie. [...] Literatura (i sztuka w ogóle) jest wiecznie żywą i ruchliwą giełdą gestów. [...] Nie jest to więc „wymiana“ myśli i uczuć, komplementów lub dowcipów, lecz żywy dramat, który trzeba nie odegrać, ale rozegrać z poczuciem sceniczności. I można

Je ne souhaite pas développer une théorie des gestes à part, je me contenterai de remarquer que la différence entre geste et exploit ressemble à celle entre énergies potentielle et kinésique. Le geste peut contenir plus d'énergie qu'on ne saurait jamais dépenser dans l'exploit. [...] La littérature (et l'art en général) sont une bourse à gestes, toujours vivante et en mouvement. [...] Ce n'est donc pas un « échange » de pensées et de sentiments, compliments ou plaisanteries, mais un drame vivant qu'il faut non seulement jouer, mais représenter

ubolewać nad tym, jak mało dramatycznym jest wychowanie dzisiejszego człowieka, jak mało ma on w ogóle poczucia sceniczności, jak nie dba o zespół, a jest tylko lepszym lub gorszym solistą.

avec la conscience d'être sur scène. Et on ne peut que déplorer combien l'éducation de l'homme est peu dramatique, à quel point il ne ressent guère ce dramatisme, et ignore la troupe pour se contenter d'être un soliste, bon ou mauvais.

Rzykowski, « Nieoficjalna literatura » [Littérature officieuse], 1913 (1998-2001/1, p. 207-209).

Le pli du langage. Écriture et absence de l'œuvre

Čí vědění není chaotické, nemá ho mnoho.

Celui dont le savoir n'est pas chaos ne sait pas grand-chose.

Klíma, *Svět jako...*, 1904 (2017, p. 103 ; 2010, p. 120)¹⁶⁴.

Dans son dernier ouvrage philosophique, publié quelques mois avant sa mort (1927), Klíma revient sur les débuts de sa création :

Maniakální psaní zprvu aforismů, pak belletrie. Tomuto zvláště nemohu být dosti vděčen: nejen že rozšířilo a upevnilo mne – víc než všechna četba, – hlavní rysy mé nynější filosofie povstaly z mého belletristování, – ale darovalo mně i ohromnou úlevu a odpočinutí; [...] nic jiného jsem nedělal, takže daemoni dali bezmála pokoj; pociťoval jsem to však jako lenost, útěk od sebe.

Écriture maniaque d'abord d'aphorismes, puis de fiction. À celle-ci surtout je ne peux être assez reconnaissant : elle m'a non seulement élargi et affermi – plus que toutes mes lectures – les traits principaux de la philosophie actuelle tirent leur origine de ma création romanesque, – mais elle m'a aussi fait connaître un immense soulagement, un repos ; [...] je ne faisais rien d'autre, si bien que mes daemons me laissaient plus ou moins tranquille ; cependant je ressentais cela comme une sorte de paresse, une manière de me fuir moi-même.

Vteřina... (p. 415).

Instant... (p. 444).

Du journal personnel à la fiction et aux ouvrages philosophiques, les univers de Klíma ne sont que « fantasmes », rêve d'un autre monde. Intoxication « maniaque » et « soulagement » nécessaire, l'écriture est la seule solution

164. Sauf mention contraire, tous les extraits suivants proviennent des trois volumes des œuvres philosophiques de Klíma : *Svět jako vědomí a jako nic* [Le Monde comme conscience et comme rien], 1904 ; *Traktáty a Diktáty* [Traité et diktats], 1922 ; *Vteřina a Věčnost* [Instant et Éternité], 1927. Cités d'après le volume 3 œuvres complètes (2017 pour la version tchèque et 2010 pour la version française).

qui permette de mettre à distance le monde pour préserver celui qui se dit Dieu, « génie » et « fouet », qui « ne travaille qu'à l'œuvre unique qu'il est lui-même¹⁶⁵ » (*Traités...*, p. 188). Si le vrai savoir n'est que « chaos », c'est l'annulation de la pensée qui renferme la seule lumière. L'œuvre de Klíma est une égo-écriture à rebours de l'univers entier, création ayant la langue pour seule arme, et la tautologie pour seul *credo*. Qu'elle s'intègre dans le journal personnel, qu'elle s'incarne dans la fiction ou qu'elle soit formulée dans les traités philosophiques, il n'y a, chez Klíma, aucune différence substantielle entre formes et emplois de la pensée. Son œuvre n'est que monologue, traversant conventions, styles et langues pour déployer un monde féérique, grotesque, « brouillard doré ». Le monologue du philosophe-poète est un bouclier contre le monde, « le profil contre le vide » (Foucault, 1972, p. 556); « au commencement était le non-sens, et le non-sens était avec le verbe, et le verbe était non-sens¹⁶⁶... » (*Le Monde...*, p. 118,).

Au commencement était *Le Monde comme conscience et comme rien* (1904). Écrit klímaïen le plus proche de Schopenhauer et de Nietzsche, cet ouvrage traduit « volonté » et « représentation » en « conscience » et « rien » (« ... seuls existent les états d'esprits¹⁶⁷ », [*Le Monde*, p. 39]). Étant donné que d'autres textes de la même époque ne se sont pas conservés, il est impossible de savoir si la pratique du journal personnel a précédé la genèse de cet ouvrage, qui présente, au fond, toutes les grandes lignes de la pensée de Klíma. Or, celle-ci commence partout et nulle part. C'est dans le mouvement incessant du langage, dans les interstices entre les mots qu'elle existe. Certes, il serait possible d'énumérer les changements d'accents entre différents textes, et l'auteur lui-même les indique dans la préface à la seconde édition du *Monde...* en 1928 :

Klíma, toť egosolismus, Svět není ještě nic, není to Klíma, je to teprve on jako housenka...[.] [...] kdežto ve svých novějších skriptech autor stojí: je samostatný, našed sebe, ve Světě atd. namnoze sedí, - opírá se, polosedě, polostoje; o jednostranný „kultus síly“ na př., o předsudky, zvané geníe, o Nietzscheho, o Napoleona

Svět... (p. 14).

Klíma, c'est l'égosolisme, Le Monde n'est rien encore, ce n'est pas Klíma, c'est un pré-lui, à l'état larvaire. [...] Si l'auteur, dans ses écrits plus récents, se tient debout : est indépendant, en possession de soi, en revanche, il reste, dans plus d'un passage du Monde etc., assis – ou dans une posture mi-assise, mi-redressée, béquillant appuyé à un « culte de la force » unilatéral, au préjugé qui a nom « génie », à Napoléon, à Nietzsche *Le Monde...* (p. 28-29).

165. « genius je [...] bičem », « pracuje vždy jen na jednom díle: na sobě » (*Traktáty...*, p. 170)

166. « Na počátku byl nesmysl a nesmysl byl u slova, a slovo bylo nesmysl... » (*Svět...*, p. 101).

167. « jsou jen duševní stavy » (*Svět...*, p. 25).

Klíma a beau se distancier de son premier volume, l'essentiel de sa pensée y est déjà présent. « Se tenant *debout* », plus tard, il prendra conscience de ce qui constitue l'essence de son univers qui n'existe que dans le tournoiement des concepts, idées, des mots et des choses. Entre les cieus et la terre, entre vivre et mourir, sur le sombre fond existentiel se déchaîne la dialectique fondamentale de toute la création de Klíma, son (proto)existentialisme d'histrion.

Pour preuve, citons les formulations du journal personnel apparues dans un contexte différent, à première vue, celui du *Monde...*, puis réitérées, dans les volumes suivants, tel un *leitmotiv* du combat pour la parole libératrice. Le premier se résume au constat que « la pensée elle-même est une incorrection » (*Le Monde...*, p. 30) [*a myšlenka sama je chyba, Svět...*, p. 16] :

Nepopiratelné základní pravdy není, protože není „první příčiny“: kausality je podstatou svou nekonečná, tedy nesmyslná, logika alogická, svět bludný kruh, každé odůvodňování jeho úστερον πρότερον...

Ibid. (p. 18).

Il n'y a pas de vérité fondamentalement indéniable, car la « cause première » est chose inexistante : la causalité est par essence infinie, ergo absurde, la logique alogique, le monde un cercle vicieux, tout fondement qu'on croirait lui trouver un *úστερον πρότερον...*

Ibid. (p. 32).

Déguisée ici en discours philosophique, la pensée de l'absurde reviendra ensuite plusieurs fois dans le journal personnel (« le contraire de ce contraire. Et de celui-ci¹⁶⁸... ») et dans les *Traités* (« ... le but, l'âme de la logique est l'illimité, l'être un lac destiné aux baignades de Dieu infini; la camisole de force de tantôt fait place au firmament de l'univers... » [p. 278])¹⁶⁹. Quelle que soit la formulation de l'idée, poétique ou grotesque, l'essence en reste inchangée.

Un autre exemple : la pensée de l'humanité à travers le motif de la chaîne des galériens.

Politická rovnováha je negací politického života; je živořením na princip povýšeným; je řetězem galejníky vízícím za ideal považovaným; je poklesnutím k nejordinárnější zbabělosti a hnilobě; je vrcholem komiky.

Ibid. (p. 128).

L'équilibre politique est une négation de la vie politique ; c'est le merdoisement érigé en principe ; la chaîne des galériens considérée comme idéal ; la chute dans le pourrissement et la lâcheté la plus abjecte ; c'est le comble du ridicule.

Ibid. (p. 145).

Du sublime au vulgaire, l'intensité des formulations remplace chez Klíma l'évolution narrative, le suspens des « *chefs-d'œuvre** publiables » qui le

168. « Ale i opak této věty. Ale i této... » (Klíma, 03.01.1921, <75> [2005a, p. 176 ; 2000, p. 193]), cf. notre analyse de ce fragment, chapitre 2, p. 174.

169. « cílem, duší logiky ze je bezmeznost, bytí jezerem ke koupání nekonečného Boha, že ze svěrací kazajky stala se klenba vesmíru... » (*Traktaty...*, p. 254).

hantaient dans ses *Scribenda*. Par son écriture, il rompt la linéarité au profit d'un tourbillon infini des mêmes idées, entre genres, registres, langues et styles. Autour de « la plaie béante de la pensée » :

Nesnesitelnou nejistotou, zející ranou myšlení je pouze absurdnost toho, co musíme považvat za pravdu [...] - ale tohoto rázu je celý náš svět nebolí naše myšlení... [...] la plaie béante de la pensée, c'est tout simplement l'absurdité de ce que force nous est de tenir pour vrai [...] - mais tel est notre monde *alias* notre pensée en totalité...

myšlení je jen hnusná, hnisající černá rána... [...] ni plus ni moins qu'une plaie noire, suppurante, infecte...

otevřená, černá, hnisající rána. [...] plaie ouverte, noire, suppurante.

[...] zeje tu jen jakási nesnesitelná, šílená, dusivá, bahnitá díra jako jakési věc o sobě, svět změnil se ve věčně otevřenou, hnisající ránu. [...] il n'y a, en guise de chose en soi, qu'un trou béant, boueux, étouffant, dément, insupportable, le monde s'est transformé en plaie suppurante, toujours à vif.

Ces fragments datent, respectivement, de 1904, 1921, 1922 et 1927¹⁷⁰, mais l'idée ne change pas. Ainsi, les idées reviennent dans des formules (ou masques?) analogues, plus ou moins poignantes, mais procurant du moins un « soulagement » provisoire :

Každou vteřinu vraždíme nesčetněkrát, - prozatím totiž nejsou pouze lidé na světě. „Vražda nebo sebevražda“ - bylo by alternativou, kdyby sebevražda byla možná, kdyby věčná vražda nebyla nutná...

Chacun commet à chaque instant des meurtres sans nombre, - le fait qu'il n'y a pas pour l'instant que des hommes au monde. « Meurtre ou suicide » - serait une alternative si le suicide était possible, si le meurtre perpétuel n'était pas nécessaire

Svět... (p. 36).

Le Monde... (p. 50).

Le *leitmotiv* fondamental, c'est sans doute le suicide (« l'existence de maints esprits élevés n'est qu'une fuite affolée et sans fin devant les incendies qu'ils ont eux-mêmes allumés¹⁷¹ » [*Traités...*, p. 221]). Et les autoportraits permanents du poète-philosophe constituent son complément :

170. Dans l'ordre de citation : *Svět...*, p. 21 [*Le Monde...*, p. 35]; Klíma, 03.01.1921, <75> (2005a, p. 176 ; 2000, p. 193); *Traktáty...*, p. 251 [*Traités...*, 275]; *Vteřina...*, p. 419 [*Instant...*, p. 448].

171. « Existence mnohých vysokých duchů je jen stále zběsilé prchání před požáry, které sami založili. » (*Traktáty...*, p. 199).

Kdo by byl největším geniem? kdo by vůbec nevěděl, co je to švec. Genie tak vysoký je dnes ovšem z těžká myslitelný; ale zname nevšedního člověka, který ve zralém věku myslil na př., že kožešník a koželuh je totéž řemeslo, že kolář dělá jen kola, bednář jen bedny [...].

Traktáty... (p. 196).

Qui serait le plus grand génie ? Celui qui ne saurait pas ce que c'est qu'un savetier. Un génie à ce point élevé est, bien sûr, difficilement pensable à l'heure qu'il est ; mais nous connaissons un homme d'exception qui, dans la force de l'âge, confondait chroniquement fourriers et fourreurs, croyait qu'un charron ne fabrique exclusivement que des chars, un fumiste que des fumisteries [...].

Traité... (p. 217).

Cet « homme d'exception » que connaît Klíma n'est évidemment personne d'autre que lui-même, celui dont le curriculum vitae « détone drôlement vis-à-vis de la vie des autres hommes¹⁷² » (*Traité...*, p. 187). De ces autodéfinitions, dont abondent ses écrits, surgit un portrait du poète-philosophe qui s'efforce de prouver sa (non)existence, face au monde, face à la mort. Entre philosophie et poésie, sa création sert en fin de compte à multiplier les figures textuelles de l'auteur, à l'infini ; à réemployer la figure de l'imbécile, de l'idiot sublime ; à décupler les masques de l'histriion, à jouer au point de perdre la trace du vécu.

Son point de départ équivaut à son point d'arrivée : « notre "moi" est une illusion aérienne » (*Le Monde*, p. 46)¹⁷³, notre psyché équivaut à la fois au Tout et au Rien, « *Summum* » et « *Nihiliens* ». Cherchant à panser la « plaie béante » de la pensée, il met à bas « l'humain, trop humain » pour lui opposer son rêve impossible d'un homme qui ne le serait en aucun sens, un être qui s'en éloignerait le plus possible. Parfois grotesques, les trois dispositifs sur lesquels s'articule cette quête sont le culte du héros, l'admiration des chats et l'apologie du brouillard qui devient la métaphore fondamentale de toute son écriture. Car par le chaos de la langue libérée, entre feuilletons et tautologies, les *practica* et les *cogitanda*, le monologue incessant de Klíma poursuit paradoxalement une logique sans faille qui consiste justement dans le détournement, le manque de logique admise. De l'orthographe des manuscrits à la construction de ses traités, il inscrit dans son univers fictif comme une esquisse de (para)psychologie de l'inhumain, du surhumain. Questionnant la supériorité de l'homme sur l'animal, disséquant les certitudes de ses contemporains, il tente de libérer un visage nouveau, une physionomie divine. Et si en filigrane de sa réflexion passent tous les fantasmes sur l'*Übermensch* qu'inventa son époque, de l'anthropométrie à l'eugénisme et à la « science » raciale, Klíma les aborde depuis son abri, le *pli du langage* :

172. « čí curriculum vitae není něčím nápadně odlišným od života ostatních lidí, ten není personalitou... » (*Traktáty...*, p. 169).

173. « naše „já“ je vzdušná illuse » (*Svět...*, p. 32).

Čeho se lidstvo dosud nejvíce, čeho se jedině bálo? Mlhy. Tedy je mlha tím nejlepším, je budoucím královstvím ducha. Dusilo se v ní, vidělo ji jen šedou, všechna strašidla zřelo v ní; nepokusilo se ospravedlnit nejistotou, nikdo v ochranu nevzal nejasnost myšlenky. Nikdo nevrhl vítězný zlatý pohled do mlh, který by je zapálil a ve sluneční mlhy změnil; neobjal strašidla, neobjal šílenství; nepoznal, že svět je jen strašidlem, jen strašidla že jsou féerická, jen féeričnost krásná, jen krása cenná...

Quel a été l'objet principal et unique des craintes de l'humanité jusqu'à présent ? Le brouillard. La conclusion logique : rien ne vaut le brouillard, le brouillard est dès à présent le futur royaume de l'esprit. L'humanité a toujours suffoqué dans son étreinte, n'y a vu qu'une grisaille hantée de tous les fantômes ; elle n'a jamais tenté de justifier l'incertitude, personne n'a pris le parti du vague à l'âme. Personne n'a lancé dans le brouillard le triomphal regard doré qui l'aurait fait s'évaporer et se transformer en couronne solaire ; personne n'a ouvert les bras aux fantômes et à la folie ; personne n'a vu que le monde n'est rien d'autre chose qu'un revenant, que seuls les revenants sont féeriques, seule la féericité belle, seule la beauté dotée de valeur...

Traktáty... (p. 201).

Traités... (p. 223).

« Justifier l'incertitude » pour libérer le Chaos dans toute sa beauté, subir l'épreuve d'une ultime dispersion et se reconstruire par ses propres forces – tel serait l'impératif catégorique de l'antiphilosophie klímaïenne. Ce *credo quia absurdum* du poète-philosophe émane de ses feuilletons où, malgré la logique causale que Klíma tente parfois de s'imposer, il entend « devenir [un] être humain¹⁷⁴ » (Klíma, 2000, p. 148) pour s'émanciper dans son parler libéré¹⁷⁵. « Cercle divin » et vicieux à la fois, la vision de Klíma se construit ensuite, fidèle à ses « seuls compagnons, très chers : les chats, les montagnes, les nuages¹⁷⁶ » (*Instant...*, p. 446).

Malgré les apparences, Klíma suit cependant dans sa réflexion la pensée de l'époque. L'idée de renverser la hiérarchie admise entre l'homme et l'animal, il la doit à la pensée de Charles Darwin et à la critique socioculturelle qui se développa dans son sillage. Dans le feuilleton « Soucit ze zvířaty » [La compassion pour les animaux], le poète-philosophe formule des conséquences éthiques, expliquant que « le misanthrope et le zoophile » sont « des concepts complémentaires » (*Traités...*, p. 167)¹⁷⁷. Quelque grotesque qu'elle soit, tout comme ses nombreuses déclarations d'amour inconditionné pour les félins divers et variés – « les *felidæ* marquent le plus haut point atteint

174. « stát se člověkem », Klíma, 12.08.1919, <53> (2005a, p. 131).

175. On trouvera des exemples de cette antiphilosophie dans Klíma, 12.08.1919, <53> (2005a, p. 131). Voir aussi *supra* (chap. 2, p. 141)

176. « milostnými společníky jen kočky, hory, mraky » (*Vteřina...*, p. 411).

177. « misanthrop a zoofil jsou komplementárními pojmy » (*Traktáty...*, p. 151).

par la nature terrestre » (*Le Monde.*, p. 71)¹⁷⁸ –, cette pensée laisse entrevoir la singulière lucidité de l'approche klímaïenne. Un détour par les sources de sa philosophie s'impose.

Les découvertes de Darwin ont ouvert la voie au développement de différentes formes de pensée socioculturelle raciste, et, en particulier, antisémite. Sans entrer dans les diverses formulations de la prétendue dégénérescence de telle ou telle ethnie, race ou culture, il suffit de rappeler à titre d'exemple les « découvertes » du criminologue italien, Cesare Lombroso. Dans *L'Homme criminel*, œuvre à l'immense popularité, diverses branches de la « science » physionomique des XVIII^e et XIX^e siècles atteignent en effet leur apogée grâce à leur combinaison avec la pensée socioculturelle issue du darwinisme :

Le criminel complet [...] a généralement une faible capacité crânienne, une mandibule pesante et développée, une grande capacité orbitaire et un indice orbitaire analogue à celui des crétins, des arcades sourcilières saillantes.

(Lombroso, 1887, p. IV).

Bien que la précision frôle parfois l'oxymore, c'est par cette œuvre que le criminologue est devenu l'un des plus influents réformateurs sociaux de son temps (Breitenfellner, 1999 ; Person, 2005). Ne pourrait-on voir dans les descriptions des héroïnes du *Grand Roman* le négatif poétique de discours analogues fleurissant à la fin du XIX^e siècle (*supra*, p. 196 *sqq*)? Certes, ce n'est qu'une supposition, mais Klíma propose aussi une réponse directe aux formules antisémites de son époque, le « Livre sur les Juifs » dont il rêvait dès 1920¹⁷⁹. Il réussit à en réaliser deux articles, « Národ kat'exochén » [Le peuple par excellence] et « Tajemství židovské duše » [Le secret de l'âme juive] (*Traktáty*, p. 212-220, 221-231 ; *Traités...*, p. 234-243, 244-253):

Jako vtělené paradoxon a div stojí Žid mezi národy; [...]. Národ bez vlasti, – co více, bez jazyka vlastně, – co více: beze vší volnosti, co více: bez radosti, co více: bez vlastního národního cítění – strom bez kořenů v půdě, bez listů, bez prostoru ke vzrůstu, beze slunce a světla, bez květů a jedné něho pně... A on byl a jest a bude. Jen proto, ze má něco nesmírně podstatnějšího, než vše [...] metafysickou vůli k Životu, vůli k Vůli, vůli k Nejvyššímu.

Traktáty... (p. 212, 214).

Le Juif se dresse parmi les nations tel un miracle et un paradoxe incarné [...]. Peuple sans patrie, – voire : à vrai dire, sans langue, – voire : sans la moindre liberté, voire : sans joie, voire : sans aucun sentiment national – arbre sans racines souterraines, sans feuilles, sans espace où pousser, sans soleil ni lumière, sans fleurs ni tronc uni [...] Ainsi fut-il. Ainsi il est et sera, pour la simple raison qu'il possède [...] la volonté métaphysique de Vie, la volonté de Volonté, la volonté du Plus-Haut.

Traités... (p. 234, 236)

178. « Felidae značí vrchol zemské přírody » (*Svět...*, p. 55).

179. Klíma, 1920, <69> (2005a, p. 164-165 ; 2000, p. 182).

Tentant d'exprimer le destin des Juifs dans son langage égocentriste, Klíma dresse une analyse de l'antisémitisme : « gêne éprouvée en présence de l'insolite, de l'inconnu et de – l'éminent », « une mégalo-phobie » et « une répugnance pour [sa] propre petitesse » (*Traités...*, p. 239)¹⁸⁰. Puis, il définit son revers dans la « haine de soi juive » [*jüdischer Selbsthass*], une « auto-phobie » [*autofobie*] (*Traités...*, p. 242 ; *Traktáty...*, p. 220)¹⁸¹ :

Žid cení nejhorší, je-li to cizí, víc než nejlepší, je-li to vlastní. Jeho oči potáhnou se mázdrou, spatří-li sama sebe; má příšerný strach z dvojníka [...] mohutný athleta jeví se jako žalostný slaboch. Vše mu dovede rozumět, jen tomu nejlavnějšímu ne: sobe, protože nesnese svůj vlastní – – blesky dštící pohled v zrcadle..[.]

Ibid. (p. 219).

Le Juif préfère le pire au meilleur, pour peu que celui-ci lui appartienne en propre, celui-là à autrui. Ses yeux se recouvrent d'une membrane opaque dès qu'il s'entrevoit lui-même ; il a une peur panique du double [...] le puissant athlète apparaît comme un lamentable mollassin. Il est capable de tout comprendre, si ce n'est le plus important : soi ; ce pour quoi il ne soutient pas dans le miroir la pluie d'éclairs de son propre regard...

Ibid. (p. 241-242).

Pour Klíma, un « monde n'est pas autre chose que *la guerre entre les pensées* » (p. 49)¹⁸², le peuple juif y personnifie le modèle héroïque connu de sa praxis divine. Et si « [...] l'héroïsme est folie ; folie, le monde » (*ibid.*, p. 263)¹⁸³, il poursuit tout de même dans ses traités la recherche des modèles de persévérance, de Napoléon à Goethe, sans oublier le peuple juif¹⁸⁴.

« Filosofie Buonapartovy osobnosti » [Philosophie de la personnalité de Buonaparte] est le titre d'un essai (Klíma, 2017, p. 181-186 ; 2010, p. 201-205) ; dans un autre, « Tvůrci a velikost » [Les créateurs et la grandeur], Klíma propose même une hiérarchie de ses héros : « personnalité » [*personalita*] – où il classe Caton d'Utique, Diogène –, « génie » [*genius*] – Shakespeare, Napoléon – et « grand homme » [*velký člověk*] – Socrate, Héraclite, Épictète – (Klíma, 2010, p. 184-185 [2017, p. 166]). Ces propos attestent de la place des personnalités historiques dans son écriture et

180. « v ostychu před nezvyklým, neznámým a – emminujícím ; megalofobie ; odpor k vlastní [...] malosti » (Klíma, 2017, p. 216-217).

181. Sur ce point, on pourra se référer à Clara Royer (2011, p. 35-36 *et passim*).

182. « svět je jen boj mezi myšlenkami » (p. 34).

183. « heroismus je šilenství ; šilenství je svět » (Klíma, 2017, p. 239).

184. Dans les trois traités apparaissent surtout Schopenhauer (Klíma, 2010, p. 33, 35, 40, 43, 45, 48, 62, 67, 71, 86, 93, 97, 130, 166, 167, 187, 216, 217), Nietzsche (*ibid.*, p. 34, 43, 45, 51, 75, 93, 156, 167, 187, 197, 201, 228, 244, 288, 308, 314) ou Napoléon (*ibid.*, p. 35, 78, 79, 84, 104, 108, 109, 112, 126, 130, 140, 146, 149, 150, 162, 167, 181, 201-206), mais aussi Grabbe (*ibid.*, p. 36, 102, 108, 114, 126, 167), Cervantès ou Březina.

construisent par leur amalgame l'idéal de ténacité que s'impose l'écrivain. S'inscrivant dans un courant de pensée qui fait toujours la part belle aux idéaux romantiques (Carlyle, 1888; Momm, 1986), il reprend le sujet popularisé par l'essai *On Heroes* (1841) du philosophe anglais Thomas Carlyle (1795-1881), et se réfère à ses continuateurs, tel Ralph Waldo Emerson (1803-1882), auteur des *Hommes représentatifs* et de *La Conduite de la vie* (Emerson, 1919; 2009 [1909]; Robinson, 1993), ainsi qu'à Léon Bloy, Goethe, Tolstoï ou Hugo.

Si, à ses yeux, Napoléon se caractérise par « une haine active contre le hors-moi », l'empereur n'en devient pas moins une incarnation du destin de Fabio, symbole de l'« égoïsme personnifié » du *Grand Roman* (Klíma, 2010, p. 202-203)¹⁸⁵. De même, si « le grand génie est un arbre déraciné par un cyclone et qui vole un instant fantomatiquement dans les airs », l'histoire des Juifs, tel un arbre « sans espace où pousser » devient l'incarnation ultime de l'héroïsme (Klíma, 2010, p. 202)¹⁸⁶. Par l'entrelacement de ces deux narrations, Klíma inscrit son combat dans l'Histoire héroïque et le sort qui est le sien dans celui des Juifs. Deux figures textuelles de l'écriture d'autodéfense se prolongeant à l'infini : « Le désespoir mène à tout¹⁸⁷ » (Klíma, 2010, p. 254).

Héritage des *practica* et *cogitanda*, cette autodéfense réunit la recherche (impossible) du point de référence stable avec le (tautologique) parler divin, impose au chaos des règles d'une rare précision, comme celles qui régissent l'orthographe et la hiérarchie des langues dans ses textes. Ainsi, réfléchir sur l'héroïsme amène Klíma à rêver d'une physiognomonie divine.

De nombreuses études ont été consacrées ces dernières années à cette « *would-be science* » qu'est la physiognomonie (Rivers, 1994, p. 2)¹⁸⁸. Rappelons brièvement son histoire. « Forme particulière de la pensée analogique¹⁸⁹ », par définition essentialiste et déterministe, elle consiste à lire dans le visage humain – par syllogisme – les traits du caractère. Issue de la divination, connue de toute l'antiquité, elle doit son acte fondateur dans la tradition européenne au traité du pseudo-Aristote et son triple critère de parenté animale, ethnologique, ou des origines et pathognomonique, ou de

185. « aktivní nenávisť k mimojá », « zosobněný původní egoismus » (Klíma, 2017, p. 182; 1996, p. 206)

186. « velký genius je strom, cyklonem déracinovaný a chvíli strašidelně létající », « bez prostoru ke vzrůstu » (Klíma, 2017, p. 212, 182).

187. « Zoufalství vede ke všemu » (2017, p. 230). Soulignement d'auteur.

188. Sur la physiognomie, on pourra se reporter à Tytler (1982) et Courtine & Haroche (1988). Voir également Breitenfellner qui a publié une bibliographie critique du sujet (1999, p. 235-252).

189. « eine besondere Form des analogischen Denkens » (Breitenfellner, 1999, p. 8).

l'expression des émotions. Au Moyen Âge, elle se transforma en un système « médical », astrologie-humeurs-physiognomonie, qui, depuis le traité *De humana physiognomia* (1568) de Giovanni Battista della Porta (1535-1616) se tourne vers l'approche empirique, chez Descartes (*Passions de l'âme*, 1649) par exemple. Au XVIII^e siècle, son rôle s'accroît enfin, tandis que s'affirme la place de la bourgeoisie. Les *Fragments physiognomiques* (1775-1778), œuvre du pasteur suisse Johann Caspar Lavater (1741-1801), constituent l'apogée de l'ascension de la pseudoscience (Lavater, 1984 ; Tyler, 1982 ; Breitenfellner, 1999, p. 27-30). Optimisme, culte de l'individu, art asystématique au croisement de plusieurs traditions sont les facteurs qui contribuèrent à son énorme popularité, corrélative au culte de l'individu se développant à l'époque. « L'honnête Lavater » (Sainte-Beuve), « cet homme angélique » (Baudelaire) influença par son traité tout le XIX^e siècle (Tytler, 1982 ; Breitenfellner, 1999). Bien que son succès suscitât rapidement critiques et parodies – on doit les premières saillies à Georg Christoph Lichtenberg dans sa physiognomonie parodique des queues canines et porcines (Lichtenberg, 1777 [1967, p. 256-295, 533-539] ; Mondot, 2008) –, de la phréno-logie de Franz Josef Gall aux idées de Lombroso, la pseudoscience s'épanouit de plus belle, pérennisant la « liaison du mythique et du scientifique » dont on connaît le développement tragique au XX^e siècle¹⁹⁰.

Elle reste ainsi un des courants souterrains de la pensée du XIX^e siècle, assez vaste pour être facilement ignoré ou surestimé. Outre le climat de l'époque, Klíma a pu s'y intéresser grâce à l'étude de Schopenhauer. Il voit dans la physiognomonie la possibilité d'arracher le masque : « [...] les gens normaux paraissent presque toujours meilleurs qu'ils ne sont : leurs traits sont dressés pour faire bonne impression » (p. 80)¹⁹¹, et c'est surtout à travers elle qu'il formule une critique acerbe, quoiqu'assez typique de l'époque, de la société bourgeoise¹⁹². Or dans son œuvre, la physiognomonie se transpose également en une figure de sa déambulation métaphysique, car le seul visage qu'il veut déchiffrer à l'aide de la physiognomonie, c'est le sien :

190. « Verbindung von Mythos und Wissenschaft » (Breitenfellner, 1999, p. 42). C'est encore en 1932 que Rudolf Kassner publie sa *Physiognomik*, et la caractérologie de Klages ou la *Gestaltpsychologie* d'Ernst Kretschmer avec ses dérivés vers l'hygiène raciale dans les années 1930 en sont un prolongement presque direct. Voir Lanteri-Laura (1967).

191. « vypadají lidé obyčejně pořád ještě lépe, než jsou: jejich obličej je pro styk s lidmi a na dobrý dojem nacvičen » (*Svět jako...*), p. 64). Soulignement de l'auteur.

192. Il mentionne la théorie des humeurs et Lichtenberg, insiste sur l'importance du geste, du ton de la voix, etc. (*Svět jako...*, p. 77-78). Références à Lichtenberg : Klíma (2010, p. 77, 149, 155, 210, 309).

(Nuages – nébuleuses – chaos – Dieu¹⁹³... » [*Mlhy – mlhoviny – chaos – Bůh...*] (Klíma, 2000, p. 39 ; 2005a, p. 25 ; *supra*, p. 174).

La physiognomonie traditionnelle suivait une direction verticale: de la musique des sphères vers l'homme qu'elles déterminent. Or, si dans le monde désenchanté Klíma veut procéder à l'ultime subversion des valeurs, il lui faut inverser la direction de la pensée. Désormais, c'est l'individu, dieu autoproclamé, qui façonne pour soi le monde et les étoiles, au point de renverser le cours des nuages. Le visage reste le point de croisement du ciel et de la terre, de l'humain et du divin, mais c'est l'« abîme des Yeux » [*propast Očí*] qui ouvre la voie de l'âme vers « l'omni-embrassement » [*Sebeobjetí*] de l'univers – et son anéantissement (Klíma, 2010, p. 265 [2017, p. 241-242]). La scène fondamentale, présente toujours en arrière-plan dans l'œuvre de Klíma, est donc celle du philosophe allongé sur une colline pragoise et fixant le ciel:

22.8.24 (Žižkov, kopec) Učiněno, v 5 hodin (ted' 7). Celkový stav a počasí nedovolovaly jít až do Chol. a zůstat přes noc venku.

22.8.24 (Žižkov, butte). C'est fait. À 5 heures (maintenant 7). Ni mon état général ni le temps ne permettaient pas d'aller à Chol[upice] et passer la nuit dehors.

Klíma, 22.08.1924, [134] (2005a, p. 342). *Idem* (2000, p. 372).

Dans les *practica* analogues, le journal personnel se transforme en carnet de voyage sur les buttes environnant Prague, évoquant les nuits passées sur les collines, toute une recherche de hauteur qui doit correspondre à « l'illusionnisme à des hauteurs infinies et infiniment contradictoires ». Si la force est « un état de verticalité constamment victorieuse », l'idéal du poète-philosophe est de s'élever, comme en rêve, vers les cieux, au plus loin de la terre. La « pérennité de la Hauteur » correspond à l'idéal héroïque de la philosophie qui « se tient debout » (Klíma, 2010, p. 248 ; p. 190, p. 188)¹⁹⁴. Car il faut tout rejeter pour acquérir, dans le cercle divin de la tautologie, le Tout: « Le nihilisme absolu est une envolée par-dessus toutes choses humaines, un saut incommensurable de la terre dans l'azur, sol que foulent les dieux » (Klíma, 2010, p. 267)¹⁹⁵. Ce passage des « Filosofické fragmenty » [Fragments philosophiques] (1913) résume en miniature le cœur de la pensée klímaïenne. Entre l'Absurde et l'Absolu, ses écrits impriment la ligne de son cheminement à la charnière de la folie et de la métaphysique. Elle entoure le triple dispositif de l'écriture, prolonge vers l'infini ce moment fondamental de projection centrifuge du Moi hors du Moi, de l'humain par-delà

193. Parenthèse ouverte selon l'original.

194. « hnání (sic!) stavby illusionismu do nekonečných, nejkontradiktornějších výší », « stav stále triumfální vztýčenosti », « trvání Vysokého » (Klíma, 2017, p. 241-242, 171, 169).

195. « Absolutní nihilismus jest úplně vzlétnutí nade vše lidské, nesmírný skok ze země do azuru, země, po níž chodí bohové » (Klíma, 2017, p. 243).

l'humain, vers ce que Klíma désigne par l'idéal de l'égodéisme. les animaux qu'il admire plus que les humains, les visages qu'il méprise comme masques, les nuages entre lesquels s'évapore son désir – ne sont que les figures textuelles de cette fuite hors de soi :

Pohled vzletne k féerii oblaků. Shledá je krásnějšími a lepšími, než hroudu země. Neopustí jich už a duch vzletne za ním k nim, aby je dobyl. [...] Dítětem a otrokem mlh byl; teď ze světla přichází, aby je podmanil, sochy z nich tesal, v pevné krystally záře je proměnil.

Traktáty... (p. 179).

Son regard s'envole vers la féerie des nuages. Il les trouve plus beaux et meilleurs que la terre. Il ne les lâche plus, et l'esprit prend son essor à la suite du regard, pour conquérir la nue. [...] Car il était alors enfant encore et esclave du brouillard ; maintenant il vient de la lumière, pour assujettir les brumes, y tailler des statues, les métamorphoser en solides cristaux.

Traité... (p. 199).

À en croire le journal personnel, ou les notes « — *selbst Gott* — *Selbstgott* » dans son manuel météorologique, Klíma passait sa vie à scruter le ciel, à boire et à écrire. Son désir d'« assujettir les brumes », de les métamorphoser en « cristaux », évoque la quête impossible du poète-philosophe, D/dieu de son imaginaire et esclave de son écriture :

„Já“ je pouze idea, vížící homogenní konglomerát vědomí, tmel jeho, vědomí celku i ovšem essence; spočívá cele v paměti: kde následkem velké různosti, t. j. nesouvislosti duševních stavů stává se paměť nemožnou, tam jsou hranice každého ego. Existuje jen toto illusivní, pouze stínovou ideovou existencí mající já [...].

Ibid. (p. 244).

Le moi n'est qu'une idée servant à rassembler un conglomerat homogène de conscience, son ciment, conscience à la fois de la totalité et, bien sûr, de l'essence ; il réside entièrement dans la mémoire : les frontières de chaque ego se situent là où une grande hétérogénéité, c'est-à-dire où l'incohérence des états psychiques rend la mémoire impossible. Seul existe ce moi illusoire, moi qui n'a qu'une ombre idéale d'existence [...].

Ibid. (p. 268).

Dans le monde désenchanté le Moi n'étant qu'une fiction, il s'ensuit qu'il faut se jouer un nouveau Moi. Un Moi divin. Fort du combat contre le suicide qu'il livre dans le diarisme à travers la mise en scène de cette psychomachie (verbale) dans sa prose, Klíma tente de comprendre la circulation de l'existenciel et du fictionnel dans son œuvre. Tout texte de sa plume n'est qu'un prolongement de ce combat, il est aussi l'aboutissement d'une logique sans faille à condition d'accepter son principe tautologique, l'histrionisme de « l'absence d'œuvre, la présence ressassée de cette absence, son vide central éprouvé et mesuré dans toutes les dimensions qui ne finissent point » (Foucault, 1972, p. 555).

Si une forme littéraire correspondait donc à l'ensemble de la création de Klíma, entre diarisme, autobiographisme, fiction et philosophie, ce serait celle du journal personnel : (in)visible, incontrôlable et infinie. Seule capable de véhiculer sa vie, « sabbat déchaîné, déraisonnable, mais toujours plus ou moins docile des pensées [...] », elle est une « extrême folie, la donquichotterie la plus prodigieuse qui se puisse concevoir [...] éminemment rationnelle » (Klíma, 2000, p. 32)¹⁹⁶. Enfin, l'analyse de la construction de ses traités met en évidence l'équivalence entre le partage du diarisme en *practica* et *cogitata*. D'un côté, ces textes prolongent la panoplie des styles, conventions et formes narratives du diarisme : discours philosophique, prose poétique (« Čtyři denní doby lidského ducha » [Une journée de l'esprit humain], « Smrt a věčnost » [Mort et Éternité], « Thanata¹⁹⁷ »), aphorismes, autodéfinitions du poète-philosophe, auxquels s'ajoute l'emploi de l'orthographe, ponctuation ou mots étrangers. De l'autre, le discours klímaïen fondé sur une tautologie permanente se déchaîne dans ses ouvrages tout comme dans le journal. Suivant une logique sans faille, la contradiction remplace la logique, détruit le sens à l'instar d'un langage malade, banni de la culture, analysé par Foucault. Ce langage :

ne communique pas, en la cachant, une signification interdite ; il s'installe d'entrée de jeu dans un repli essentiel de la parole. Repli qu'il creuse de l'intérieur et peut-être jusqu'à l'infini [...]. Pli du parlé qui est une absence d'œuvre ».

Foucault (1972, p. 578-580).

C'est par ce langage que Klíma ouvre le texte au Chaos, au Jeu, et ce détour par Foucault fait ressortir la proximité d'Artaud et Klíma, mais surtout la logique alogique de la folie :

196. « [...] a zběsilý, „nerozumný“ ale vždy více méně poslušný rej myšlenek [...] », « největším Donquixoterií, jaká myslitelná [...] maximalně racionellní » (Klíma, 2005a, p. 17).
197. Respectivement : *Traktaty...* [Traité...] (Klíma, 2017, p. 178-181 ; 2010, p. 198-201 ; *idem*, 255-265 ; p. 232-243) ; *Vteřina...* [Instant...] (*idem*, p. 404-411 ; p. 433-449).

Stačí u zdravého, smyslem pro vznešené obdařeného muže, vštípí-li si v duši nepřilíš dlouhou, ale s přímé cesty za cílem vytrvale nevybočující praxí jen jedinou myšlenku, na př. Vše je bezvýznamné; nebo: vše je pode mnou; nebo: vše prospívá mně ve věčnosti, – cokoli se stane, jen slouží, otročí mé dávné Velké Vůli, mým nejvyšším přáním [...] A již tone člověk v záři, žije v jiném, féerickém polobožském světě, šťasten, nehnut, srdnatý stále, prost největší části utrpení, jemuž dříve podléhal. Konsequentní filosofický život, „boží praxe“, jest ovšem sebevražedným prostředkem; nejvznešenějším a dosti rychle účinkujícím; hned za branou do metafysického heroismu zeje propast smrti; co je život Boha? bleskurychlé sukcedování sebevražď.

Traktáty... (p. 247–248).

Chez Klíma, il n'existe qu'un Livre, celui qui aurait fondé un univers nouveau. Que le rêve inatteignable qui vit dans l'écriture et « dédommage de tout ». Sauve et condamne. Dans le flux incessant du langage qui permet de vivre un instant, une éternité :

Jen Hra neznudí: jen Hra není marnosti a mařením času; ze všeho ostatního kape žlutý pot a zeje fadessa.

Ibid. (p. 284).

Supposons un homme bien portant et doué du sens du sublime : il suffit qu'il se grave dans l'âme, par le moyen d'une praxis qui peut être de courte durée mais qui devra, pendant ce peu de temps, être persévérante et ne jamais dévier du droit chemin, une seule pensée, disons : Tout est insignifiant ; ou bien : tout est au-dessus de moi ; ou encore : tout tourne à mon profit dans l'éternité, – quoi qu'il arrive, *tout me sert, tout est depuis toujours esclave* de ma Grande Volonté, de mes suprêmes désirs [...] Et voilà déjà qu'il se noie dans l'éclat, qu'il vit dans un monde autre, féérique, demi-divin, qu'il vit heureux, impassible, toujours courageux, exempt de la majeure partie des souffrances auxquelles il avait jusque-là succombé. – Une vie philosophique *conséquente*, la « praxis divine », constitue bien sûr un genre de suicide : le plus sublime qui soit, et passablement rapide ; l'abîme de la mort s'ouvre au premier pas que l'on fait pour franchir le seuil de l'héroïsme métaphysique ; qu'est-ce que la vie de Dieu ? une succession foudroyante de suicides.

Traités... (p. 271–272).

Seul le Jeu n'ennuie jamais ; seul le Jeu n'est pas vanité et perte de temps ; tout le reste bâille de fadessa et dégotte d'une sueur jaune.

Ibid. (p. 309).

ÉCRITURE, FOLIE, INTOXICATION :
LE CAS DE Mlle. G (ET DE SON MÉDECIN)

Eltévedésem húsz, harminc vagy negyven év előtt történt, e pillanatban pontosan igazán nem tudom.

Il y a vingt, trente ou quarante ans, en ce moment je ne sais plus quand, je me suis égaré.

Csáth, « Emlékirat eltévedésemről » [Mémorandum sur mon égarement], 1911 (2008, p. 89 ; 2006c, p. 202).

Égarement ou déambulation identitaire, la circulation permanente de l'existentiel au fictionnel englobe toute l'œuvre de Csáth. Plus discret, mais plus persistant dans ses textes scientifiques, tel l'étude des *Mécanismes psychiques des malades mentaux*, ce mouvement invite à l'exploration du dialogue qui s'est noué entre deux voix, deux figures qui n'en sont qu'une, l'écrivain et le médecin.

Du point de vue tant de l'histoire que de la médecine, la position éclectique de Brenner a été analysée depuis longtemps, apparentée à toute une constellation de sources potentielles : des grands psychiatres aux analystes « sauvages » ou psychiatres malades eux-mêmes, comme Jenő Hárnik, Wilhelm Reich ou Georg Groddeck¹⁹⁸. Car c'est la position labile de l'auteur qui aboutit à l'entrouverture du partage entre le nosologique et le littéraire, innovant pour son époque. Du point de vue littéraire cependant, il est possible d'observer dans le texte de l'étude une narration bifrons. D'un côté, il y a Csáth qui s'aventure dans ses souvenirs, analyse ses rêves, explore l'inconscient derrière ses désirs. De l'autre, Brenner – qui suit de plus en plus la méthode psychanalytique, celle qui promet une réconciliation possible des deux identités textuelles qu'il s'est créées. Or le dialogue se transforme graduellement en un cercle fermé – l'autoanalyse de l'écrivain-médecin et sa recherche incessante de la ligne invisible qui séparerait le médecin du patient, la santé de la maladie, l'écriture de l'addiction. Une quête vaine, car c'est au plus profond de lui-même que s'est inscrite cette frontière insaisissable. Ni écrivain ni médecin, ni guéri ni malade, Csáth se situe alors entre les deux pôles, partout et nulle part.

198. Outre les études citées dans le premier chapitre (cf. *infra*, p. 91 sq), il est utile de rappeler les propositions de Pál Harmat, qui insista sur l'aspect personnel de l'étude, motivé par l'intérêt pour les sciences naturelles et « le phantasme d'auto-guérison » (Harmat, 1998) ; ainsi que de Zoltán Kóváry, qui exposa à son tour l'ombre du Père derrière le pseudonyme de l'écrivain (Kóváry, 2009). Voir Dubois (2009), Hárs (2008), Szajbély (1978), Béládi (1983).

Le texte des *Mécanismes psychiques des malades mentaux* retrace tout d'abord l'oscillation entre les filtres : médical, littéraire et autobiographique. Cependant, à ces trois filtres se superpose un quatrième, qui domine l'œuvre : la psychanalyse. Science et méthode, mêlée au récit et supposée aider le patient par la parole, elle devient, sous la plume de Csáth, un médium qui embrasserait les autres filtres, un *cadre* synthétique réunissant l'écriture et la médecine (Erős, 2007). Ainsi l'intensité de son intérêt pour les enseignements de Freud s'explique-t-elle et, dans ce jeu de filtres, Brenner cherche à comprendre Csáth. Son double :

A beteg állandó naplót vezet, leveleket ír az orvosokhoz. Írói készsége meglepő nagy, kifejező képessége tökéletes. Az alatt a húsz hónap alatt [...] körülbelül 20-25 000 kis nyolcadrét, sűrűn teleírt oldalt produkált. Talán sohasem volt alkalom egy paranoiás téves eszme rendszerének [olyan], a maga teljességében és szépségében való áttekintésére, mint a mi esetünkben, ahol a beteg határozott írói talentuma, és az a tény, hogy szívesen, élvezettel ír, ezt lehetővé tette.

La malade tient en permanence son journal, écrit des lettres aux médecins. Son aptitude littéraire est importante au point de surprendre, son don d'expression – excellent. En vingt mois [...] elle a produit environ 20-25 000 pages in 8° remplies d'une écriture dense. [Une pareille] possibilité de comprendre l'ordre d'un esprit paranoïaque ne s'est peut-être jamais présentée dans toute sa plénitude, sa beauté, comme dans le cas qui est le nôtre, lorsque l'indubitable talent littéraire de la malade, le fait qu'elle écrive avec joie et ardeur, le rendent possible.

Csáth (1998, p. 8)¹⁹⁹.

D'emblée, la graphomanie de la patiente fascine le docteur, car indirectement, elle le ramène à sa propre pratique diaristique. Écrivain lui-même, il retrouve l'écrivaine dans la malade et, par là même, inaugure la dialectique des approches qu'était censée concilier la psychanalyse.

Rappelant les études d'Eugen Bleuler²⁰⁰, Freud ou Carl G. Jung, Brenner Géza définit l'hystérie en termes de « sensation spirituelle convertie » [*konvertálódott lelki szenzáció*] (p. 9). Or, déjà dans la présentation de son système de complexes, il se sert principalement d'exemples artistiques, observant la domination du complexe sexuel chez Chopin ou Schnitzler, de l'ambition chez Beethoven, etc. (p. 12-14). Ensuite, il tend la main à la patiente dans les deux parties principales de l'étude, contenant le journal de Mademoiselle G. (Gisela) et l'analyse de son cas (p. 38-71 et 72-110). Mille G. entend la voix de *Lény*, la Créature, qu'elle identifie au diable en personne :

199. Toutes les citations suivantes proviennent de l'édition des études psychiatriques de Géza Csáth, établie par Mihály Szajbély (Csáth, 1998).

200. Eugen Bleuler (1857-1939) : psychiatre suisse, inventeur de termes d'autisme et de schizophrénie.

Igen, egy ördög ül a világnak a trónján! [...] [Lény:] Csak szenvedj, ezt akarom, mert te voltál az első, aki engem magában észrevett, te adtál legelőször okot nekem a remültre.

(p. 32).

Pour preuve de ses visions, Mlle G. explique qu'elle est traversée par des courants électriques. Il s'avère plus tard que ce sentiment a été engendré par l'accumulation des séances d'électrothérapie et d'hypnose qu'elle a subies avant de venir à la clinique.

Brenner constate une hystérie hypocondriaque, causée notamment par la mort précoce des parents. Pour raconter l'histoire du cas, il opère un montage discursif²⁰¹. Introduisant de nombreuses citations des écrits de la patiente, il les organise selon un ordre chronologique, rajoute ses commentaires et transcrit des dialogues avec le médecin²⁰². À titre d'exemple :

Január 29. Ma így boszantott: „Jó volna élni, igen? Kicsikém, ezt nem tehetjük. Önnek lógni kell”. [...]

Február 1. [...]

Újra így szól: „A téboly!” Most erre ön talán felhagy érdeklődésével (mi baja van, most újra így szól: „A téboly fog el, a téboly”). Talán csak tévútra akar vezetni. Látom, hogy csillagok vannak az égen, habár feltűnő alacsonyan. (Most röhög, Jmeg akar zavarni, tévútra akar vezetni. Így szól: „Welt über meinen armen Kopf!)”. Doktor úr, esedezem, érdeklődjék a legerélyesebben az irányban! (Azt mondja: „Érdeklődhetik!” Ördögnek nevet).*

(p. 45).

Et oui, un diable sied sur le trône de l'univers! [...] [Créature:] Contente-toi de souffrir, je le veux, car tu as été la première à t'apercevoir de mon existence en toi-même, tu as été la toute première à me donner une raison de craindre.

29 janvier [1910]. Aujourd'hui, il me tourmentait ainsi: « Ce serait bien de vivre, n'est-ce pas? Ma petite, ça, c'est impossible, il faut se pendre ». [...]

1 février [1910].

[...] Il parle de nouveau: « La folie! » Maintenant, il s'interrompt là, peut-être par intérêt (maintenant il le dit encore: « Ce sera la folie, la folie »). Peut-être veut-il juste me mener dans une impasse. Je vois qu'il y a des étoiles dans le ciel, quoique remarquablement basses (il ricane maintenant, car il veut me perturber, me mener dans l'impasse. Il parle: « Welt über meinen armen Kopf!)* ». Monsieur le docteur, je vous supplie, enquêtez avec la plus grande énergie dans cette direction! (Il dit: « Qu'il enquête! » avec un rire satanique).

* allem. Le monde au-dessus de ma pauvre tête!

201. Le terme montage semble plus adéquat que celui de collage pour insister sur l'enchaînement temporel introduit par le docteur dans les notes de la patiente. Voir à ce propos l'ouvrage de Petra James (2013).

202. Par exemple, Csáth (1998, p. 53, 68).

Ici, le choix, la forme et l'enchaînement des fragments sont l'œuvre de Csáth. Par l'emploi conséquent des guillemets, l'écrivain introduit une gradation précise entre l'étude du médecin, l'univers de la patiente et les paroles de la Créature. Il transforme en récit les écrits épars de Mlle G. ; rajoute ses commentaires sur l'action ou l'état de la malade pour le dramatiser en distinguant plusieurs scènes. Il n'hésite pas à exposer le grotesque de certaines situations ou dialogues (Créature : « Ne crains rien, bête, ne crains rien, tigre, ta dernière heure est proche et n'aboie pas tant, tu te tournes en ridicule »)²⁰³. Le récit frôle le comique, lorsque la Créature formule par exemple une demande plus qu'explicite quant au menu du déjeuner (« Quand j'ai voulu manger de la viande, il a dit : "Ne me donne pas ça à manger, donne-moi plutôt des pommes de terre et ce petit bout de fromage" »)²⁰⁴. Inscrivant dans le texte une véritable intrigue, Csáth raconte enfin l'amour de Mlle G. pour le médecin N., censé vaincre la Créature en épousant l'hallucinée. Tous ces moyens narratifs maximalisent le potentiel littéraire du journal de la patiente et l'accordent à l'univers de ses nouvelles. Tels que publiés par Csáth, les manuscrits de Mlle G. font figure de roman en miniature.

Les fragments stylisés témoignent aussi de la superposition des filtres psychiatrique, littéraire et, en dernier lieu, autobiographique. Orpheline graphomane et hypocondriaque, obsédée par la tuberculose, le destin de la patiente fait de ce personnage « l'analogie négative » de Csáth lui-même (Ambrus, 1987, en part. p. 148-150). Dans l'analyse, il expose les complexes qu'il constate chez lui-même :

Ugyancsak az apa és anya halála, tehát a szexuális komplex sérelme gyakran hirtelen megnöveli a szexuális komplex aktivitását. Az egyén egyszerre intenzíven utódot óhajt, pszichikus és fizikai potenciája is megnő stb.

(p. 18).

Ainsi, la mort du père et de la mère, soit la blessure du complexe sexuel, augmentent souvent brusquement l'activation de son complexe sexuel. Soudain l'individu désire intensément un héritier, son potentiel psychique et physique s'accroît, etc.

Cette réflexion ne rappelle-t-elle pas maintes réflexions du journal personnel de Csáth ? De fait, si l'ombre du traumatisme initial se superpose tant au journal personnel qu'à l'étude psychanalytique, la topique qu'il cherche à établir lui permettrait de trouver les « éléments nécessaires [...] pour bien comprendre » la scène qui décida peut-être de son sort : la mort de

203. « Ne félj, bestia, ne félj, tigris, a te végórád közel van, és ne ugass annyit, mert máris nevétséges vagy » (p. 50).

204. « Ma vacsoránál az ételre vonatkozólag beszélt, mint még soha. Mikor a húst meg akartam enni, így szólt : „Nekem ezt ne add enni, legfeljebb a krumplit és ezt a kis sajtot.“ » (p. 52).

sa mère²⁰⁵. En témoignent, notamment, les fragments du journal personnel dans lesquels il applique à son existence (y compris à ses dépenses) le système des complexes inventé dans l'étude²⁰⁶. Aux quatre que nous avons déjà évoqués, il ajoute celui qu'il qualifie de « familial » [*csáladi*] ou d'Olga²⁰⁷. Olga, la famille et l'« ambition démesurée » [*a túl nagy ambíció*] seront justement les raisons à partir desquelles il expliquera sa propre fin tragique dans les « Notes à D. »²⁰⁸ (1989, p. 139-142). La thérapie s'avère plus clairement une autothérapie du médecin, à défaut de celle chez Freud que voulait organiser pour lui son cousin, Kosztolányi²⁰⁹. En un mot, par son étude Csáth cherche un cadre capable de renfermer *son* existence, une sorte de carte qui lui permettrait de s'orienter dans la réalité. Il cherche dans l'écriture cette « beauté » et « plénitude » de la vie qui émanent des écrits de Mlle G.

Toutefois, l'imbrication du personnel et de l'approche scientifique apparaît également dans l'aspect le plus innovant de l'étude de Brenner, à savoir la suppression du partage clair entre santé et maladie mentale. Discipline relativement récente à l'époque, la psychiatrie atteint progressivement son autonomie dès la fin du XVIII^e siècle. Depuis Foucault, de nombreuses analyses « archéologiques » insistent sur le croisement entre différents discours dans ce processus et ses conséquences pour la méthode et l'objet de la jeune discipline. Dans son étude récente de la construction de l'idiome psychiatrique notamment, la linguiste Britt-Marie Schuster propose de transposer sur l'analyse linguistique l'« approche herméneutique » du rapport entre « sains » et « malades » des travaux de Foucault²¹⁰. Elle observe que c'est dans le dernier quart du XIX^e siècle que la « nosologie » psychia-

205. Sur ce point, on se reportera à l'entrée à la date du 06.02.1916 (Csáth 1997, p. 199 ; trad. fr. Csáth, 2009, p. 24-25).

206. Fragments inédits, cf. p. ex. OSzK 457/2, f° 9v.

207. Dans le journal, voir notamment les entrées du 30.11.1915 (Csáth, 1997, p. 180 ; 2017, p. 319 [ePub]), du 31.12.1916 (Csáth, 1997, p. 230 ; 2017, p. 437 [ePub]) et du 31.12.1917 (PIM 20, f° 52r ; 2017, p. 486-489 [ePub]).

208. « Notes à D. » est publié en français, dans le *Journal du morphinomane* (Csáth, 2009a, p. 245-246), voir *supra*, p. 60-61.

209. Voir la correspondance de Kosztolányi avec Sándor Rajz et Dezső Brenner (Jász), (Szajbély, 2004, p. 173-188).

210. Elle distingue notamment trois périodes principales dans la constitution du langage psychiatrique : les années 1800-1840 correspondent à la phase initiale, où la psychiatrie s'institutionnalise ; les deux décennies suivantes, à la phase de construction de sa forme moderne, qu'interrompt quelque peu l'engagement (in)volontaire des psychiatres dans les discussions socioculturelles de la troisième phase, celle de la consolidation (à partir de 1870). Sur ce point, voir Schuster (2010, p. 20). Pour une contextualisation plus large de la psychologie en tant que construction discursive en Autriche-Hongrie germanophone, voir Piereder (2003).

trique [*Krankheitstypen*] est interprétée comme une analyse de « types sociaux » [*Sozialtypen*] et les médecins, comme Emil Kraepelin²¹¹ par exemple, l'acceptent pour pouvoir poursuivre leurs expériences (Schuster, 2010, p. 359). Obligés d'abandonner le travail unidirectionnel focalisé sur le développement de la science, ils procèdent donc à un élargissement bidirectionnel de leur discours afin d'être à la hauteur des besoins sociaux²¹².

Ce processus concerne surtout l'hystérie et la schizophrénie, cette dernière désignée par le terme de démence précoce et constituant non moins de 70 % de diagnostics (Roth, 2003, p. 23; Schuster 2010, p. 357-409; Baltzer, 1994). Les termes utilisés à l'époque parlent d'eux-mêmes : « abaissement du niveau mental » (Janet-Masselon); « destruction de conscience » [*Bewusstseinszerfall*, Gross] ou « tendance à la fixation » [*Tendenz zu Fixierung*, Masselon, Neisser]²¹³. Étant donné que Mlle G. était vraisemblablement une schizophrène paranoïaque et le maître de Csáth, le professeur Moravcsik, un élève de Kraepelin (Ambrus, 1987), on comprendra mieux la particularité de l'étude de Brenner, en la situant entre le discours psychiatrique et la psychanalyse.

Ernő Moravcsik (1858-1924) appartient à cette génération de psychiatres pour lesquels l'hystérie s'originait encore dans l'atavisme et dont les descriptions « médicales » constituent toute une anthologie qui pourrait s'intituler « la volonté de la maladie » [*Willen zur Krankheit*]. À titre d'exemple, le psychiatre allemand Ernst Sokolowsky (1864-1914) définissait l'hystérie comme une fuite devant la défaite existentielle; Ernst Rüdin (1874-1952), pionnier de l'eugénisme dans l'Allemagne de Weimar, spéculait à son tour sur sa genèse dans l'alcoolisme et la syphilis (Schuster, 2010, p. 384-389 et 405-406). Quant à Moravcsik, il enseignait à la chaire de médecine de l'université de Budapest et dirigeait en même temps l'Institut médical judiciaire d'observation et de traitement des maladies mentales. Ses travaux abordent la catatonie, les conséquences psychomotrices de la démence précoce, ainsi que, comme nous informe le dictionnaire des médecins viennois de l'époque, l'alcoolisme, les hallucinations ou encore les « symptômes de la dégénérescence » (Kenyeres, 1982-1969; Pagel, 1901). De Kraepelin, il hérita notamment son intérêt pour

211. Emil Kraepelin (1856-1926) : psychiatre allemand, fondateur d'une nosologie distinguant psychoses maniaco-dépressives et démences précoces.

212. Il suffit de rappeler comment le travail de Freud à la Salpêtrière est devenu, par le biais de l'iconographie publiée par Paul Regnard, un événement à la fois scientifique et socioculturel (Didi-Hubermann, 1982).

213. Le terme schizophrénie apparaît pour la première fois dans l'étude du psychiatre suisse Eugen Bleuler (1857-1939) en 1911 (Bleuler, 1911). Les dénominations de cette maladie sont tirées du premier chapitre de C.G. Jung (1907, p. 1-41).

l'usage thérapeutique de la drogue. Les tentatives d'auto-guérison de Brenner (« M[orphine], paraldéhyde, aspirine, alcool [!], brome... » [cf. *supra*, p. 179]) témoignent de l'influence que ces psychiatres ont pu avoir, non seulement sur la pensée de Brenner, mais encore sur son comportement²¹⁴.

C'est en s'appliquant cette cure par la drogue que Csáth commence la même année son travail sur l'étude psychiatrique. Cependant, il se retourne contre l'approche conservatrice de son maître pour confier sa recherche (et se livrer lui-même) à la psychanalyse. Outre Freud, sa conception se nourrit surtout de l'œuvre de Jung – il a d'ailleurs été littéralement fasciné par le psychanalyste suisse au point de projeter en 1911 un voyage à Zurich qui restera un doux rêve (Csáth, 2007b, 12.02.1910, p. 147). Ainsi, il répète à l'intérieur de son œuvre « presque un tournant paradigmatique » (Schuster, 2010, p. 390), celui que constitue pour la psychiatrie l'arrivée de la psychanalyse. Conscient de la nouveauté que constitue l'idée de la conversion du traumatisme appliquée à l'hystérie, il profite aussi de la libération du discours médical qu'offre la nouvelle science.

Fondant sa discipline, Freud dut en effet construire une nouvelle langue d'analyse et sa terminologie, composées d'un tiers de termes empruntés à l'allemand, un autre au grec et au latin et un dernier au langage scientifique (Schuster, 2010, p. 393, n. 18). Dans son montage du journal de Mlle G., Csáth profite de la liberté créatrice qu'offre le nouveau genre mi-littéraire mi-scientifique des études de cas, les « nouvelles criminelles » de Freud (Pörksen, 1994 ; De Ferry *in* Watzka & Chahrour, 2008, p. 175-184). Pourtant, si le tournant psychanalytique l'autorise à engager son imaginaire d'écrivain dans l'étude, cette liberté se transforme en piège. Car, certes, Freud a bien « délivré le malade de cette existence asilaire dans laquelle l'avaient aliéné ses "libérateurs" », c'est-à-dire les psychiatres du XIX^e siècle, mais :

[...] il ne l'a pas délivré de ce qu'il y avait d'essentiel dans cette existence ; il en a regroupé les pouvoirs, les a tendus au maximum, en les nouant entre les mains du médecin ; il a créé la situation psychanalytique, où, par un court-circuit génial, l'aliénation devient désaliénante, parce que, dans le médecin, elle devient sujet :

Foucault (1972, p. 530).

Ainsi, la psychanalyse donne au médecin le pouvoir d'un mage. Et s'il est malade lui-même ? Le « court-circuit génial », inventé par Freud, se retourne contre celui qui tente de l'appliquer. C'est ce clivage qui peut expliquer la particularité des *Mécanismes...* du docteur Brenner.

214. Sur les tentatives d'autoguérison, voir Ambrus (art. cit., p. 145) ; ou le journal de Csáth, à la date du 01.01.1911 (Csáth, 2007b, p. 157) voir également *supra*, chap. 2, p. 179.

La composition de son ouvrage ne laisse pas de doutes : Csáth a dû lire l'étude de Jung, *Über die Psychologie der Dementia praecox* [La Psychologie de la démence précoce] (1907), et ceci malgré son allemand boiteux que trahit son journal personnel. Il suit la proposition du psychanalyste suisse dans l'élargissement de la topique freudienne en un système de complexes se réunissant dans une entité suprême, « le complexe du Moi » (*Ichkomplex*, Jung, 1907, p. 45-48), qui lui permettrait d'analyser ensuite l'univers symbolique de Mlle G., expliquant méthodiquement 25 symboles principaux de ses visions que synthétisent à son avis les figures de Cléopâtre et Lucretia²¹⁵. De même que la méthode, le sujet et la composition de son étude s'inspirent du cas de la patiente de Zürich, B. St., couturière née en 1845 qui, tout comme Mlle G., entendait des voix par le biais d'un téléphone imaginaire. Les deux auteurs décrivent leurs cas dans l'ordre chronologique, citant et commentant les propos des patientes, pour y rajouter les résultats des tests d'associations verbales (p. 114 *sqq.*). Cette voie permet de constater, chez B. St., le croisement du complexe sexuel avec ceux « de supériorité » et « d'ingérence » (Jung soupçonne l'existence d'un quatrième, religieux)²¹⁶. Et chez Mlle G. – l'« hyperesthésie du complexe sexuel » [*a szexuális komplex hiperesztéziája*] sur les trois autres isolés par Brenner (santé, ambition, foi, p. 72). Certes, les deux auteurs n'accordent pas la même importance à l'étude dans ces écrits (qui, proportionnellement et matériellement, n'occupent pas la même place dans leurs travaux), mais les points de ressemblance restent nombreux, y compris dans les détails ponctuels, tels l'emploi des exemples littéraires, les comparaisons des complexes aux *leitmotivs* de Wagner, la réflexion sur le délire de mariage des « demoiselles²¹⁷ ». L'hystérie est pour les deux médecins un « dérangement sérieux de la synthèse du moi » [*eine schwere Störung der Ichsynthese*] (Jung, 1907, p. 85).

Il en résulte que Brenner-Csáth s'approche de ce qui deviendra plus tard chez Jung une *science aesthetics* (Rowland, 2005, p. 70), un discours à la charnière entre littérature et psychanalyse issu de la fascination pour les possibilités « créatives et constructives » de l'inconscient dont jouissent les patients (Roth, 2003, p. 31). Or, c'est après le fameux « voyage nocturne en mer » (*[Nachtseefahrt]*), dépression profonde causée par sa rupture avec Freud dans les années 1913-1919) que Jung arrivera à déployer les possi-

215. Héroïne romaine qui s'est suicidée après avoir subi un viol, identifiée à tort avec Lucretia Borgia (p. 101 *sq.*).

216. « Komplex der persönlichen Größe », « Komplex der Beeinträchtigung » (Jung, 1907, p. 129-176).

217. Sur ces demoiselles [*Frauenzimmer*], on pourra se reporter à Jung (1907, p. 57, 44 n. 1, 94) et Csáth (1998, p. 12-14, 18, 70).

bilités de son approche (Roth, 2003, p. 43). Celle-ci a donc pris forme avec l'expérience de la crise surmontée. En revanche, Brenner écrit son œuvre dans un état de crise permanente.

Bien qu'il ait voulu assumer l'autorité du mage pour comprendre l'univers de Mlle G. – une condition pour que son montage (et son analyse) corresponde effectivement à « tout mouvement de la psychose » [*a pszichózis minden mozzanatát* (p. 38)] –, sa position se fissure progressivement pour laisser libre cours à la superposition de deux voix dans l'ouvrage. Tandis que le médecin « objectif » présente le cas de Mlle G., en marge, l'écrivain dépasse la frontière stricte entre folie et raison pour s'émerveiller de l'univers de la malade. De la composition à la construction typographique du texte (guillemets, parenthèses), plusieurs indices permettent de voir ce dialogue constant, ou, pour employer un terme jungien, les traces d'une descente dans la « mer de l'inconscient » (Jung, 2008, p. 44-60). Elle se termine par un retour brutal à la réalité des faits et des chiffres dans la partie diagnostique rajoutée à la fin, semblable aux tableaux dont Csáth remplit ses derniers carnets. Voici un enchevêtrement exemplaire des voix de la malade, de la Créature et de l'écrivain :

Október 28. „Amit az elmebetegnek látnak, az valóban létezik. Nincsen látomány, amelynek ne volna alapja. Amit a normális ember álmaiban lát, azt is csak második énje, ezen Lény egyik karja mutatja neki.“ (A kisasszony intuíciója csodálatos: analógiát talál az álom és az örület között. Amihez a pszichológia és pszichopatológia csak a legutolsó években jutott el [...]).

(p. 57).

28 octobre. « Ce que les malades mentaux voient existe vraiment. Il n'y a pas de vision sans fondement. Ce que l'homme normal voit dans ses rêves, c'est ce que seul son second moi, cette Créature lui montre d'un bras ». (Merveilleuse est l'intuition de la jeune femme : elle trouve des analogies entre le rêve et la folie. Ce à quoi la psychologie et la psychopathologie ne sont arrivées que ces dernières années [...]).

Csáth s'émerveille des visions de Mlle G., et met en avant la concordance entre les découvertes de la psychanalyse et la vision de la patiente. Son identification partielle avec la malade revient à de nombreux endroits de la partie centrale de l'étude :

Milyen pompásan védi magát a psziché, mialatt pszichózt épít! [...] Ezek a hallucinációk csodálatos szépséggel és költőiséggel egészítik ki az egész mitológiát. [...] Mindezekből láthatjuk, hogy valóban mennyire célszerű ez az egész pszichózis, mennyire jó, mennyire megoldja ennek a konfliktusba jutott léleknek a dolgát, milyen elviselhetővé,

Comme la psyché se défend formidablement lorsqu'elle construit la psychose ! [...] Le caractère merveilleusement beau et poétique de ces hallucinations complète toute la mythologie. [...] Nous pouvons voir de tout ce qui précède à quel point toute la psychose est vraiment intentionnelle, à quel point elle est bonne, à quel point elle résout les questions de ces âmes parvenues

nagyszabásúvá, sőt kellemessé teszi ezt az au conflit, comme elle rend supportable,
elrontott, elviselhetetlen, kilátástalan, kis large, voire agréable cette vie mesquine,
stílű élet. sans perspectives, brisée, insupportable.

(p. 87, 90, 91)²¹⁸.

Csáth admire l'univers de sa patiente pour sa logique « merveilleuse », « intentionnelle » et, surtout, libératrice. Si, dans le choix des extraits du journal de Mlle G., il minimise ses commentaires, c'est pour réduire son intervention dans cet univers si fragile, « beau et poétique ». À l'exception de quelques détails, on chercherait en vain des passages analogues dans l'ouvrage de Jung qui tient fort à sa position de psychiatre expérimenté après plusieurs années de pratique à la clinique zurichoise de Burghölzli. En revanche, lorsqu'il compare l'imaginaire des malades à la poésie ou au rêve, Csáth s'immerge dans cet univers. Il le libère. Il se libère.

Csáth, qui se projette dans l'histoire de sa patiente, reconstruit les visions de la jeune femme et leur contenu « merveilleux ». Des éléments du texte littéraire resurgissent dans l'analyse : expressions, micro-récits de la vie de Mlle G., formes diverses d'identification de l'auteur à son récit (« Le traumatisme est de prendre conscience que : voilà, personne n'a besoin de moi²¹⁹ »). L'intrigue amoureuse elle-même incarne ce rapprochement entre la patiente et le médecin²²⁰. Que l'auteur en personne se cache derrière le docteur N., (doté de traits qui ne correspondent pas à Brenner) importe guère. Dans la composition de l'étude, il est juste une figure de l'union impossible. Inséparables, ils sont comme les personnifications de l'*animus* et l'*anima* de l'auteur :

Április 17. „Ma reggel négy órakor a mosdóba mentem. A tükörből egy majom arca nézett felém, az én szegény arcom. Az áll leesve, a fej hátrahúzva, a szemek életelenek, a száj teljesen nyitva és főleg a fej teljesen a vállak közé esve... El vagyok veszve, nem törődnek velem.“

(p. 67).

17 avril. « Ce matin à quatre heures je suis allée à la salle de bain. Un visage de singe m'a regardée dans le miroir, mon pauvre visage. Le menton pendait, la tête en arrière, les yeux sans vie, la bouche grande ouverte et surtout cette tête tombant entre les épaules... Je suis perdue, ils ne s'occupent pas de moi »

218. Voir aussi p. 90, 91, 93, 97, 98.

219. « A trauma a következő tudat : íme, nem kellek senkinek », voir aussi p. 78, 80, 81...

220. À titre d'exemple, la patiente « joue à la prétendante », « approche les médecins comme une fille approche des hommes » [« játssza az előkelőt », « az orvosokhoz mint férfiakhoz is megy »] (p. 75).

Dans cette scène, c'est Csáth lui-même qui regarde son reflet dans le miroir du texte. Par le biais de l'écriture, il tente de reconstruire son « monde effondré à chaque instant²²¹ ». Déjà son journal personnel abondait en autoportraits : ceux du jeune garçon et ceux qui reflètent le creux de son identité brisée (« entre-temps je regarde dans le miroir, un miroir en pied sur une petite table, je regarde mes pupilles élargies pour constater que j'ai "faim" »)²²².

Ainsi, l'écriture, une évidence à ses débuts, une promesse de l'issue du dédale par la suite, devient *in fine* une intoxication. Entre rêves et hallucinations, constats cyniques et automutilations d'un être qui cherche à rétablir la narration symétrique du temps où sa vie et son texte ne faisaient qu'un. Il tourne dans ce cercle, envoûté par ses angoisses dans le journal, la fiction, les essais. L'ombre du traumatisme initial, lié à la mort de sa mère, se prolonge comme une « ligne sombre » sur toute son œuvre, stigmatise ses écrits par cette signature maternelle qu'il a collée dans son cahier (cf. *supra*, p. 76).

Les avatars textuels de Brenner se résument à la figure du mage, omnipotent, mais malade lui-même. La « surface lisse de l'acier noir » sur laquelle apparaissait l'image de la comtesse de la *Réverie d'après-midi* n'est au fond rien d'autre que la surface du texte (voir *supra*, p. 224). Celui qui prétendait comprendre les maux de ses contemporains s'avère être un patient à la recherche d'une cure miraculeuse. Son œuvre reste le « mémorandum » d'un égarement, d'une vie qui s'éparpille entre les lignes.

À travers sa patiente et son écriture, Brenner cherche à comprendre le mécanisme psychique des maladies mentales, et celui de sa vie. Son étude se clôt sur un double cadre : une narration où s'entrelacent le médecin et la patiente, le médecin et son double. Il termine les citations du journal de Mlle G. par cet extrait : « [...] le verbe le plus plein de beauté, c'est la capacité de voler de notre moi ! Dans l'avenir, nous allons couper le cosmos entier avec une vitesse inimaginable à présent !²²³ ». Or, à ce dernier mot du médecin, il associe la conclusion de l'écrivain et son doute sur une stricte distinction entre le sain et le malade. *Son* rêve est celui d'une libération du patient qui serait aussi celle de l'auteur :

221. « Minden órának leszakaszod virágá », OSzk 457/2, f° 5v.

222. « Közben tükörbe nézek, állótükör asztalkán, látom tág pupilláimat és konstátálom, hogy „éhes“ vagyok. » (Csáth, 13.11.1914 [1997, p. 4]) ; cf. chap. 2, p. 118.

223. « A leggyönyörteljesebb ige : a mi énünknek szállóképessége van ! Jelenleg el sem képzelhető gyorsasággal fogjuk átszelni a jövőben az egész világot ! » (p. 71).

Sok testileg egészséges, épeszű ember meghal az életének delén anélkül, hogy elmondhatná magáról, hogy olyan nagyfokú, változatos és nagy mennyiségű élvezetben lett volna része, mint A. G. kisasszonynak.

(p. 113).

Bien des gens sains de corps et d'esprit meurent au beau milieu de leur vie sans pouvoir dire d'eux-mêmes qu'ils ont pu éprouver des plaisirs aussi intenses et variés, aussi nombreux que Mlle G.

trad. d'Éva Brabant-Gerò, modifiée (Csáth, 1996, p. 12).

UN ROMAN, UNE VIE, UN PACTE AVEC LE RÊVE (DE L'ÉCRITURE)

de facto je každý vším, každé já jediným Já, každý jen klamnou částí sama sebe skutečného.

...chacun est le Tout, tout moi est Moi unique, chacun n'est qu'un fragment trompeur de son vrai soi.

Klíma, *Traktáty...* [Traité(s)...], 1922
(2017, p. 245; 2010, p. 269).

Du journal personnel à la fiction et même aux théories psychologiques, physiognomoniques ou psychanalytiques, les trois écrivains vivent la fragmentation de leur Moi dans le miroir du texte. Progressivement, ils descendent au fond d'un psychisme en mal de vivre, le leur, pendant que, un temps ou toute la vie, la création leur sert à éloigner un vécu difficile, voire traumatisant. Chacun tente de le dépasser par une quête de « son vrai soi ». En transformant le texte en scène de psychomachie, ils s'opposent à leurs contemporains, mais aussi à ceux qui ne vivent que dans leur imaginaire : d'autres auteurs, œuvres ou même héros des univers fictionnels. Infini, leur voyage « de soi à soi » s'apparente à un triple pacte autour du rêve.

Ainsi, la fonction compensatrice de l'écriture est à la source de tout un jeu d'identités textuelles, les avatars du même auteur donc, derrière la *pensée en mouvement* des trois auteurs, trois êtres en crise. C'est le besoin d'agréger l'expérience qui s'infiltré dans leur pensée à rebours, pensée *autre*, à contre-courant de certains clichés de l'époque. Dans le cas d'Irzykowski, elle prend la forme d'une circulation permanente entre différentes inspirations, un processus constant de rapprochement et de distanciation afin d'éviter le risque d'identification avec Klages, Simmel ou Vaihinger. Sans sombrer dans les spéculations raciales, Klíma s'inspire de la pensée physiognomonique de son temps pour proposer, dans ses essais, tant une analyse lucide de l'antisémitisme qu'un rêve d'humanité nouvelle, libre, capable de « se lier d'amitié avec le Chaos ». Dans son étude psychanalytique, Csáth

s'approche enfin de sa patiente, s'inspire de l'œuvre de Jung pour formuler une vision dynamique du système des complexes, adaptée à un cas particulier, tout en créant un rapprochement entre la patiente et son médecin. Dans son étude, deux attitudes se croisent sans cesse, ou plutôt deux filtres : ceux du docteur Brenner, élève d'Ernő Moravcsik, et Géza Csáth, écrivain en mal de vivre, dépendant de la morphine et cherchant à exprimer les raisons de son hypocondrie, de sa morphinomanie – et de son intoxication par le texte.

Si, dans leurs journaux personnels, les trois auteurs s'approchent de la conviction que toute identité n'est que fiction ; dans leur création, ils tentent de multiplier les figures identitaires de soi afin de *se jouer une identité*, à défaut de se la construire.

Conclusion

Pour une modernité autre dans les littératures d'Europe centrale

C'est la relation entre la nature du texte et sa crédibilité en tant que confession, que nous avons voulu explorer à travers l'exemple de trois auteurs centre-européens, Karol Irzykowski, Ladislav Klíma et Géza Csáth. Leur existence et la fiction en jeu dans leurs œuvres entrent dans une dialectique qui, si on l'observe, à l'instar de l'aporie du rapport entre le moi et le texte, permet de décrire la théorie et pratique du texte qui fut la leur.

Les manuscrits des trois écrivains furent le point de départ de cette réflexion. À travers biffures, soulignements et rajouts, ces documents témoignent du dialogue qui se noue entre le diariste et son cahier. Autrement dit, l'aspect performatif du journal, tel qu'incarné dans les manuscrits illustre combien la distinction rigide entre l'auteur et le texte est fragile. Notre approche comparative et aréale a permis d'exposer tant les figures textuelles de l'être en crise, issues de la circulation entre le diarisme et autres genres, que les formes de pensée qui en résultent. Tout au long de l'étude, l'élaboration identitaire des auteurs a été appréhendée à travers, notamment, le prisme de la nationalité et de l'histoire littéraire nationale.

En effet, les éditions, traductions et interprétations des trois écrivains s'inscrivent non seulement dans le cadre traditionnel de l'histoire littéraire des pays respectifs mais aussi dans celui du modernisme centre-européen *largo sensu*. De plus, les étapes successives de l'histoire critique des trois écrivains offrent la possibilité de comprendre certaines des implications idéologiques derrière les choix éditoriaux ou interprétatifs, et notamment l'« aplatissement » que subissent le plurilinguisme et la multiculturalité, reflétés par leurs œuvres. Or, qu'elle soit devenue le fondement de toute la poétique (chez Klíma), qu'elle ne reste qu'une échappatoire identitaire

(Irzykowski) ou un geste révélateur des ambitions de l'auteur (Csáth), la polyglossie est un élément crucial dans leurs écrits qui pose une difficulté particulière dans l'application de l'approche nationale en histoire littéraire. Allemand et polonais dans le cas d'Irzykowski, hongrois, allemand et latin dans celui de Csáth, et pas moins de cinq langues différentes (tchèque, allemand, français, latin et grec) chez Klíma ; ce multilinguisme fonctionnel revêt une dimension paradigmatique pour saisir l'entrelacement des autres langages dans l'œuvre des trois auteurs : des dessins aux collages ou lignes sténographiques, des contrastes entre registres linguistiques aux esquisses de poétiques multiples dont abonde leur création littéraire. En un mot, dépasser le cadre national de l'histoire littéraire permet de chercher dans les littératures d'Europe centrale un paradigme alternatif au modèle dominant (Feichtinger, Prutsch *et alii*, 2006 ; Csáky 2010).

Aussi, les éditions du journal personnel d'Irzykowski montrent-elles comment le modèle du « classique » national exige la suppression ou, du moins, la marginalisation, des éléments qui dépassent son cadre. Or, ce sont justement les contacts de l'auteur polonais avec les cultures allemande ou ukrainienne qui font ressortir les moyens par lesquels les écrivains de l'époque se cherchent une place *entre* les cultures de la région et non pas dans le cadre imposé par leur langue maternelle. De plus, si la traductrice française de Klíma rend la richesse plurilingue de ses œuvres, elle n'en reproduit pas moins une autre structure élémentaire de la pensée critique, consistant à assigner à des auteurs non populaires et quelque peu visionnaires le rôle de référence évidente pour les initiés, ignorée des masses. Ainsi, la réduction au canon national trouve son pôle complémentaire dans le recours ésotérique à l'éloge du génie caché, occulte. La réception des journaux personnels de Csáth se situe entre les deux modèles : œuvre à scandale, sensation littéraire qui se voit ensuite annexée par l'éditeur, Zoltán Dér, au profit de leur « petite patrie » à tous les deux, la Voïvodine, blessée par des conflits récents en ex-Yougoslavie. Ce n'est pas d'une activité idéologique des historiens littéraires qu'il est question cependant, mais des omissions ou modifications ponctuelles qui, dans leur ensemble, « corrigent » l'image de l'auteur. Certes, la fascination pour le plurilinguisme de la région appartient au registre nostalgique de la réflexion contemporaine. Pour autant, corriger les omissions qui rendent la juste valeur des croisements entre les cultures de l'époque reste une nécessité mémorielle qui acquiert de plus en plus d'actualité de nos jours (Assmann, 2006, p. 15-24 ; 325-333).

Autre aspect que l'on découvre dans le cas de Csáth : son obsession de l'écriture en dépit des quelque 220 images, collages et lignes musicales que contiennent ses manuscrits. Le rapport interne texte-image de ce

Gesamtkunstwerk en miniature qu'est son journal personnel incite à poser la question de la façon et des moyens techniques par lesquels rendre justice à la richesse de ces documents personnels (et de ce journal en particulier). En somme, l'identification des canons et des langues, ou le cadre d'une réflexion littéraire aréale, voire trans/nationale, s'avèrent être un modèle plus adéquat pour comprendre le sens de l'appartenance des trois auteurs.

De plus, les trajectoires des œuvres et de leurs réceptions font ressortir le parallèle entre écriture et crise, tant identitaire que nationale. En effet, les crises du moi, vécues par les trois écrivains, coïncident avec les tensions internes de l'État multiculturel austro-hongrois, des querelles linguistiques à la montée du nationalisme et de l'antisémitisme (Le Rider, 1990). Or, ces écrivains, dont la marginalité s'est manifestée de différentes façons – du sentiment apatride d'Irzykowski à l'alcoolisme de Klíma et aux addictions en tout genre dont souffre Csáth – décident de se confier dans le cadre (in) visible du journal, « se parler comme à un Autre¹ ». Si le manuscrit sert donc de diaphragme, « séparation » et « clôture » de l'existence et de l'œuvre, il garde les marques des passages entre l'une et l'autre de ces dimensions, se prêtant à l'analyse².

Dans l'étude du rythme des journaux personnels, l'alternance de l'écriture – parfois effrénée – et son abandon incarne les trois variantes d'une sorte de pacte avec l'écriture, nœud artistique et identitaire avec le journal personnel, constitué par l'ensemble des datations, entrées métadiscursives et celles issues d'un traumatisme profond que l'écriture est censée dépasser. Et si les journaux personnels analysés dévoilent une stratification analogue à celle du vécu des auteurs, c'est par l'entrelacement du quotidien et du plus sublime qui engendre la superposition de mécanismes textuels. Corrélatifs à la gradation du rapport entre le discursif et la réalité, ils témoignent d'une analogie frappante entre les trajectoires du journal et les fluctuations du moi. C'est en fonction de cette oscillation entre le personnel et le littéraire que trois cas de figure ont été discernés et désignés par le néologisme *diarigrammes*³.

Souci de continuité (temporelle) et de classification (imposition d'un ordre à la réalité notée), ces règles ultimes de la poétique diaristique des trois écrivains confirment à leur tour l'importance des « brouillons de soi » pour apprivoiser un vécu pénible, en le couchant par écrit. En outre, le croisement des langues, des codes sémiotiques et des genres dans le dia-

1. *Vide* chap. 2, p. 129.

2. *Vide* chap. 2, p. 122.

3. *Vide* chap. 2, p. 31.

risme expose son rôle de notation souche de tout texte issu de la plume des auteurs. C'est en particulier en décryptant leur *architecture externe* – l'ensemble des éléments superposant au texte une logique visuelle – que l'on peut lire dans les manuscrits comment la fiction naît de l'écriture ordinaire. De la schématisation ou narrativisation du vécu, entre scènes de genre et souvenirs (Irzykowski, Csáth) aux pensées et autoportraits incessants de l'auteur (Klíma), les entrées ponctuelles (*cogitata*) et les fragments plus développés (*scribenda*), constituent les prolongements du geste initial de l'écriture où se croisent existence et fiction, identité et création, visages et masques de l'auteur. Par différents mécanismes de composition, les traces du vécu se transposent en lignes de leurs œuvres littéraires.

Qui plus est, l'importance existentielle du journal l'emporte sur la déformation grotesque du monde et conditionne la particularité de la fiction des trois écrivains : celle d'une *œuvre entrouverte* aboutissant à l'allégorisation monumentale des figures de l'auteur. C'est dans l'observation de la société que l'on découvre, enfin, l'aboutissement de cette fluctuation⁴. Partant de la psychanalyse (Csáth), de la psychologie (Irzykowski) ou de la physiognomonie (Klíma), les conceptions des trois écrivains esquissent une théorie culturelle grâce à l'expérience du journal ; mais restent aussi prisonnières de l'analyse de soi menée dans le diarisme.

Chez Irzykowski, la figure qui résume la circulation du vécu et de la fiction serait celle d'un auteur qui tente d'être à la fois des deux côtés du miroir du texte. Écrivain et critique, auteur et autolecteur, il analyse ses propres œuvres (dans le journal), développe cette pratique par la stratégie auto-référentielle de son unique roman (*La Chabraque*) pour enfin théoriser ce mouvement dialectique dans ses essais. Inspiré par la littérature allemande, enrichi par l'expérience plurilingue de sa Galicie natale, c'est grâce au diarisme qu'il apprend à négocier sa position entre diverses inspirations, de Hebbel à Sienkiewicz. Source commune de toute sa création, le journal l'est dans son cas, grâce au croisement de trois stratégies, à la charnière entre l'identitaire et le littéraire : pratique d'autoanalyse, schématisation de la réalité et dynamisme polyphonique de ses monologues. Pourtant, Irzykowski n'oublie jamais que son écriture la plus intime reste un artefact autonome. Il la conçoit plutôt comme un espace d'analyse de la réalité, qu'il ressent comme oppressante, et comme un terrain de combat contre la pensée de ceux qu'il tente et de juger, et de dépasser.

Lorsqu'il tente de transformer sa pratique diaristique en œuvre littéraire, Irzykowski interrompt son journal (1897-1898) pour écrire *La Chabraque*

4. *Vide* chap. 3, p. 201.

(1899-1903), roman qu'il définit comme un manuel de psychologie appliquée. Œuvre pionnière de fiction autoréférentielle dans la littérature polonaise, elle devient un voyage vers les tréfonds de l'âme du héros, de la culture contemporaine et de l'auteur. C'est bien sa pratique diaristique qui est la plus apte à exposer l'aspect autobiographique du roman. L'œuvre-« ruine », comme le dit l'auteur, devient alors l'allégorie mélancolique de sa propre quête d'identité.

Dans ses essais, Irzykowski tentera enfin de théoriser cette circulation entre l'individuel et le collectif par sa théorie du geste. Ce faisant, il s'efforce de garder une distance suffisante pour défendre l'originalité de sa réflexion, voguant entre divers auteurs afin de jouer la pensée de l'un contre l'autre et de marquer par cet écart sa place à lui. Sa fureur polémique peut aussi être vue comme le revers d'une crise, renfermée au plus profond de soi. Comme il l'a dit lui-même face à Brzozowski : « ...qu'il faut être ardent pour écrire si froidement⁵ ! »

La pensée et l'œuvre de Klíma se résument à leur tour à un dédale infini qui, dans le texte, ouvre sur les univers intérieurs du poète-philosophe. Trompe-l'œil textuel, son jeu de miroirs commence et finit par chaque phrase, tourne dans un cercle vicieux que l'auteur veut divin. Or, si labyrinthe il y a, on découvre que Thésée et le Minotaure ne sont qu'un : même monstre et même héros dans la quête impossible de l'identité. L'œuvre de Klíma commence par une méthode pour mettre fin aux jours de son auteur, une pensée du suicide qui hante le journal. Au regard de ses autres écrits, celui-ci assume la dilution des frontières génériques. *Leitmotivs* de la pensée, les mêmes formulations reviennent dans ses textes inédits ou publiés et transforment l'œuvre de Klíma en un seul monologue. Remplacement et prolongement à l'infini de l'idée du « départ ultime », abandonnée au profit de la création.

Or, plus Klíma veut se séparer de ce bas monde, plus il y reste et en parle. Décuplant les catégories philosophiques, du « métalogisme » au « contradictionnisme » ou « féerisme », il dissout d'un seul geste la pensée et la logique. Son histrionisme permanent, une psychomachie verbale et tautologique consistant à se confronter au texte tout en changeant sans cesse de masques, l'autorise à se déclarer D/dieu d'un univers qui ne subsiste que grâce à son égo-écriture permanente, une intoxication par l'écriture. L'étude du *Grand Roman*, son chef-d'œuvre inachevé, dévoile comment, derrière toute phrase, correction ou majuscule « métaphysique », imposées au texte, surgit l'un des innombrables autoportraits de l'auteur. Toutefois, ces auto-

5. « ... jak bardzo trzeba być gorącym, żeby pisać tak zimno », Irzykowski, « Glosy... », 1905 (1980, p. 126).

définitions multipliées à volonté ne font que dissoudre l'identité textuelle du poète-philosophe. Réécriture des Écritures, son univers grotesque dans la fiction se résume à la répétition infinie des motifs, scènes et idées, une psychomachie, libération et exultation à la fois. Don Quichotte autoproclamé, Klíma s'imagine sans cesse les figures d'un autre Moi pour clamer le caractère fictionnel de toute identité.

À rebours des interprétations traditionnelles d'une œuvre conçue comme celle d'un philosophe de l'Absurde, une autre lecture est possible, focalisée sur la réécriture poétique du monde entier : une poésie de l'Absolu. Si tout texte de Klíma appartient à ce parcours sans issue, il est aussi soumis à une logique sans faille, l'histrionisme de « l'absence d'œuvre ». Selon la définition de Michel Foucault, celle-ci marque la proximité du poète-philosophe avec les poètes de la frénésie, d'Antonin Artaud (1896-1948) à Jakub Deml (1878-1961). Le monologue infini de Klíma est un bouclier contre le monde : « au commencement était le non-sens, et le non-sens était avec le verbe, et le verbe était non-sens⁶... ». Ainsi, le cercle de sa logique alogique (re)commence-t-il à l'infini. La folie qu'on nomme écriture.

Quant à Csáth, enfin, le fond autobiographique incite à résumer sa démarche à une déambulation incessante dans une *rue sans issue* : la fameuse impasse à Szabadka où vivait le mage de ses nouvelles. Elle peut aussi s'apparenter à la métaphore des retours infinis de toute idée formulée par Brenner à son autre Moi, celui qu'il s'est créé, Géza Csáth. Écrivant dès l'âge de onze ans, il voit sa vie à travers le journal, n'hésite pas à identifier son texte et son corps. Or, c'est ce *texte-corps* qui lui permet d'observer comment se dissocient la vie de l'écolier à Szabadka et celle de l'écrivain-médecin budapestois. Une ligne sombre scinde cet univers bien avant la première prise de morphine. Et s'il nous est impossible de comprendre les raisons de l'errance de Csáth, la genèse de son journal est à situer dans l'ombre de sa mère qu'il perdit à l'âge de huit ans, celle dont il colle la signature à la fin de son troisième carnet. De cet instant se déduisent tous les motifs cruciaux de son diarisme : mère et belle-mère, cruauté et délicatesse, peur de la tuberculose et addictions. Oppositions qui conjuguent à l'infini l'écart entre une identité désirée et le Réel, entre Brenner et Csáth. Il est donc question des deux à la fois : d'une hypersensibilité, masquée par l'autostylisation cynique, et d'un théâtre identitaire, qui se joue dans le journal personnel, pour se prolonger ensuite dans tous les écrits.

L'éclosion de ses œuvres, après l'arrivée à Budapest en 1904, semble correspondre à une tentative de résoudre l'asymétrie croissante entre les deux

6. *Le Monde...* (Klíma 2010, p. 118).

destins d'un seul auteur, la fente entre son corps et son texte, au *texte/corps*. Dès lors qu'il a perdu l'identification de son texte à son corps, Brenner-Csáth attribue à des tableaux et des mesures le contrôle sur son existence dédoublée. Fasciné par cette nouvelle méthode, il se confie à la psychanalyse, dans l'espoir de se guérir lui-même. À force de compter toutes les activités de son existence depuis son journal d'écolier, puis d'étudiant, et enfin de morphinomanie, les calculs constituent la logique fondamentale de sa notation diaristique : une forme paradoxale de récit en chiffres. Et l'auteur devient comptable de son existence.

Qu'il dissèque ensuite l'inconscient dans ses nouvelles analytiques ou qu'il s'attaque aux mœurs de la société contemporaine, Csáth ne fait que projeter sur ses héros littéraires ses doutes et ses angoisses. Cette vie sous le masque de Janus se transforme en théâtre de la conscience, où auteur, réalisateur et héros ne sont qu'un seul personnage. Les angoisses de Brenner s'infiltrèrent dans la fiction de Csáth dans une recherche constante d'un point d'appui, d'une vision du monde à retrouver. Cherchant à comprendre le *Mécanisme psychique des maladies mentales*, il explore tout autant l'hypocondrie, le traumatisme de la mort maternelle et la graphomanie qui le hantent. Certes, l'apport théorique de sa démarche consiste en la relativisation de la nosologie des débuts de la psychiatrie moderne. Pourtant, des souvenirs du petit Józsi à la narration du cas de Mlle G. dans son étude psychiatrique — les avatars textuels de Brenner se résument à la figure du mage, omnipotent et malade. La surface du texte retrace alors le cheminement d'une vie qui s'éparpille entre les lignes. Une rue sans issue.

En somme, les écrits de Csáth, Irzykowski ou Klíma dévoilent les traces de leur vécu qui s'entrelacent comme les lignes de leurs autoportraits tout autant que de leurs œuvres. Une écriture impossible visant à « se dire (s'écrire) comme un Autre ». Entre ordre et ruine, imposition et fuite, Thésée et Minotaure : entre se dire et se fuir.

Or, c'est à cette tentative d'unification de l'expérience qu'ils doivent, à mon avis, le caractère innovant de leur poétique et la pensée *autre* de leurs essais. Il serait possible en effet de comprendre la création des trois auteurs comme une exploration cohérente du psychisme fidèle à la vision de l'homme inspirée par la philosophie vitaliste (*Lebensphilosophie*). Quant à la forme de leurs œuvres, elle conjugue diverses conventions de style tout en restant soumise à l'idéal fondamental d'exprimer (et explorer) la psyché, d'agréger l'expérience de l'auteur avant d'(entr)ouvrir le texte aux lecteurs par l'invention de l'autoréférentialité. S'y ajoutent les retours à la littérature du XVII^e ou XVIII^e siècle de sorte que le voyage aux origines du psychisme devient aussi un retour aux origines du genre du roman (Robert, 2009).

Quid de leur classification entre les différents « -ismes » de l'époque 1900, et notamment l'expressionnisme ? Ce dernier, considéré comme produit d'une société en crise, est souvent défini tant par l'idée commune d'un combat pour un homme nouveau que par un ensemble éclectique de moyens formels pour désigner le mouvement littéraire qui naît progressivement dans divers germanophones et voit ensuite ses prolongements en Europe centrale. Étant donné qu'il est difficile de comparer l'importance de ces derniers à celle du mouvement dans les pays allemands, il semble donc plus utile d'évoquer une génération, vivant la crise identitaire de la fin du XIX^e siècle, et une constellation d'idées inspirées par la philosophie vitaliste, se réalisant partiellement dans les cas respectifs de ses auteurs, en dépit de différences formelles.

Afin d'éviter la confusion avec l'expressionnisme comme mouvement historique, ainsi que le symbolisme et le postsymbolisme, je propose de rassembler sous la catégorie du *vitalisme* l'élargissement de la culture que propose le tout début du siècle dernier, s'appuyant sur les idées de dialogue, la dialectique, le syncrétisme libre, une infinité de possibilités de composition, issues à la fois de la vie psychique et discursive. On pourrait d'ailleurs y inclure toute une pléiade d'auteurs, de Jaroslav Hašek, Richard Weiner et Jakub Deml, dans le cas tchèque (Kundera, 1969), aux auteurs « pré-expressionnistes » (*preekspresjoniści*) en Pologne (tels Tadeusz Miciński [1873-1918] ou Jan Kasprówicz [1860-1926]), ou, enfin, plusieurs auteurs hongrois (Mihály Babits [1883-1941], Dezső Szabó [1879-1945], Aladár Komját [1891-1937])⁷.

Csáth, Irzykowski ou Klíma appartiennent donc, du point de vue historique, à la génération qui vit dans la région l'apparition des mouvements expressionnistes, sans qu'un véritable lien ne les y rattache. Cependant, leur œuvre reste ancrée dans le tissu multiculturel d'Europe centrale et, par là même, exposée aux tensions divisant cet espace où la pensée expressionniste reçut un accueil privilégié. La situation historique dans la région, où plusieurs langues et cultures coexistent dans un métissage permanent, du moins jusqu'à la Grande Guerre, intensifie à la fois l'importance de l'idéal national, et augmente ainsi la pression nécessaire pour le refuser. C'est ainsi que s'expliquerait la particularité de ces « solitaires rétifs à tout esprit d'école » de la région qui rejettent les prémisses d'un accord admis

7. Sur les auteurs tchèques, on pourra se reporter aux travaux de Xavier Galmiche ainsi qu'à ceux d'Ingeborg Fialová-Fürstová (Galmiche, 1996 ; 2001b ; Fialová-Fürstová, 2000), Jaroslav Med (2005) ou Radek Malý (2006). Au sujet des auteurs polonais, voir notamment l'ouvrage de Katarzyna Szewczyk-Haake (2008, p. 131-188) et au sujet des auteurs hongrois, le lecteur trouvera de plus amples informations chez Lóránt Czigány (1984) ou Zoltán Z. Varga (2014), par exemple.

en silence pour porter un regard critique, de leur position en marge de la société, sur la réalité contemporaine (Galmiche, 1996, p. 226 ; Stejskal, 1996). D'Irzykowski (étranger dans sa langue) à Brzozowski (gravement malade dans son exil florentin), de Deml (prêtre et apostat à la fois) à Weiner (travaillant à Paris), sans parler de Kafka, Schulz ou des exilés hongrois à Vienne (Balázs), l'éventail des stratégies existentielles se transposant sur la nouveauté de leur pensée amène à réfléchir sur une reconfiguration de l'image du modernisme en Europe centrale.

Serait-il possible alors de discerner les contours d'une modernité autre dans les œuvres d'auteurs si proches et si lointains à la fois ? La proximité entre les trois auteurs étudiés inciterait, me semble-t-il, à explorer davantage cette problématique dans la région. Il s'agirait surtout de traits communs d'une vision du monde vitaliste véhiculée de différentes façons par la forme. Car pendant que, chez Klíma, le « parler divin » libéré résonne dans tous les textes et cette émancipation du langage pourrait être désignée comme proto-expressionniste, à son opposé, la prose éclectique d'Irzykowski ou Csáth reste une tentative de texte lisible, fidèle à d'autres conventions stylistiques (héritage naturaliste, Art nouveau, impressionnisme, etc.). Dans le cadre de la formation moderniste en Europe centrale, la pensée des trois auteurs demeure donc clairement sous l'inspiration vitaliste, mais, en même temps, du point de vue formel, leur œuvre doit être située entre l'impressionnisme et l'expressionnisme.

En concluant le pacte fondamental d'écriture et d'autolecture permanentes, tous les trois en viennent cependant à formuler les prémisses d'une œuvre s'ouvrant graduellement au lecteur, celle qui s'incarne en fin de compte dans leur fiction innovante. Et si folie il y a dans leur écriture, elle reste destinée au lecteur potentiel, inclus dans la construction même du texte. Irzykowski pense, dès sa jeunesse, aux futurs lecteurs de son journal personnel qu'il aimerait voir publié à la manière de celui de Hebbel. Quant à Klíma, ses masques grotesques devant le miroir de l'écriture étaient destinés aussi à son étroit cercle d'admirateurs. Csáth est allé plus loin encore en coécrivant un de ses cahiers avec sa femme, Olga Jónás (Csáth 2016, p. 196-201), ou en lui demandant de signer le « protocole » des 1 403 coûts du docteur Brenner, décrits dans le journal par la mention « lu et approuvé⁸ » (ill. XXVII). Ce dialogisme dans le cadre du monologue parmi les plus intimes qui soient, celui du diarisme, se transpose sur le principe d'une double « activation par l'écriture » : de l'auteur et du lecteur. Autrement dit, l'auteur/lecteur est en permanence envisagé, sinon fantasmé.

8. *Protocolle sexuelle de Olga** [!] : PIM 20 ,1/52/2007, f° 99r.

Ainsi, cette écriture appartient non seulement au registre de la crise, mais aussi à celui de la jubilation créative. Le désordre textuel des manuscrits n'est pas fortuit : il s'agit tant des bribes du vécu, notées pour soi, que des lambeaux d'un monologue à la recherche de l'autre, lecteur, semblable ou frère avec qui partager l'être en crise et la joie salvatrice de l'écriture. C'est à cet endroit que se situe peut-être la limite entre écriture et folie que les trois auteurs essaient de ne pas franchir (Csáth finira par échouer dans cette lutte). S'ils veulent libérer le Chaos (inconscient ou métaphysique), c'est pour sa beauté. Celle qui permet de subir l'épreuve de l'ultime dispersion, et de se reconstruire.

Pour finir vraiment : s'il est impossible d'appréhender le rôle que joue la fiction dans le vécu des trois auteurs, le labyrinthe de leurs écrits peut nous rapprocher des figures textuelles de soi qu'ils ont construites. Les traces du vécu, immergé dans l'imaginaire, ou de la fiction s'incarnant dans la réalité, apparaissent *comme si* écrire et vivre revenait au même.

Les lignes des manuscrits révèlent les traces du vécu. Comptes quotidiens jouxtent la notation concernant la sexualité, pense-bêtes pour les jours à venir voisinant avec aphorismes et esquisses littéraires, les écrits diaristiques ne sont les « brouillons d'une vie » que dans leur forme originale, où écrire égale exister :

... il faut savoir ce que c'est de croire, dans l'état de demi-démence qui se nomme poésie, en la vérité d'une illusion, se métamorphoser en elle, vivre en elle [...].

Klíma, Lettre à Antonín Pavel, 25.12.1913 (2002, p. 673).

ANNEXE

JOURNAUX PERSONNELS DE LADISLAV KLÍMA

TABLEAU I
RÉCAPITULATIF DES MANUSCRITS DU JOURNAL

Nous reproduisons ici l'ordre proposé par Erika Abrams dans l'édition tchèque complète du journal de Klíma dans le texte principal et dans les annexes (Klíma, 2005a).

a. Dans le texte principal

- | | | | |
|-----|--|------|--------------------------|
| 1. | LA PNP FJK | 28. | LA PNP 1/91/718 III/17A |
| 2. | LA PNP FJK | 29. | LA PNP 1/91/705 III/3A |
| 3. | LA PNP FJK | 30. | LA PNP 1/91/706 III/4C |
| 4. | LA PNP FJK | 31. | LA PNP 1/91/706 III/4G |
| 5. | LA PNP FJK | 32. | LA PNP 1/91/706 III/4C |
| 6. | LA PNP FJK | 33. | LA PNP 1/91/706 III/4D |
| 7. | LA PNP FJK | 34. | LA PNP 1/91/706 III/4E |
| 8. | LA PNP FJK | 35. | LA PNP 1/91/674 I/10A |
| 9. | LA PNP FJK;
LA PNP 1/91/744 IV/2A | 36. | LA PNP 1/91/674 I/10B |
| 10. | LA PNP 1/91/744 IV/2A | 37. | LA PNP 1/91/750 V/4A |
| 11. | LA PNP 1/91/744 IV/2A | 38. | LA PNP 1/91/703 III/1A |
| 12. | LA PNP 1/91/747 V/1A | 39. | LA PNP 1/91/677 I/12E |
| 13. | LA PNP FJK | 40. | LA PNP 1/91/750 V/4B |
| 14. | LA PNP FJK | 41. | LA PNP 1/91/675 I/11A |
| 15. | LA PNP FJK | 42. | LA PNP 1/91/658 VIII/27D |
| 16. | LA PNP FJK | 43. | LA PNP 1/91/706 III/4F |
| 17. | LA PNP 1/91/748 V/2A | 44. | LA PNP 1/91/706 III/4F |
| 18. | LA PNP 1/91/748 V/2B | 45. | LA PNP 1/91/706 III/4I |
| 19. | LA PNP 1/91/487 VII/6A | 46. | LA PNP 1/91/706 III/4H |
| 20. | LA PNP 1/91/675 I/11C | 47. | LA PNP 1/91/732 III/26A |
| 21. | LA PNP FJK | 48. | LA PNP 1/91/657 VIII/26A |
| 22. | LA PNP 1/91/738 III/26G | 49. | LA PNP 1/91/677 I/12B |
| 23. | LA PNP FJK | 40A. | LA PNP 1/91/750 V/4B |
| 24. | LA PNP 1/91/749 V/3BC ;
LA PNP 1/91/762 | 50. | LA PNP 1/91/677 I/12D |
| 25. | LA PNP FJK | 51. | LA PNP 1/91/750 V/4C |
| 26. | LA PNP 1/91/706 III/4B | 52. | LA PNP 1/91/736 III/26E |
| 27. | LA PNP 1/91/749 V/3A | 53. | LA PNP 1/91/750 V/4D |
| | | 54. | LA PNP FJK |

55. LA PNP 1/91/750 V/4E
56. LA PNP FJK
- 55A. LA PNP 1/91/750 V/4E
57. LA PNP 1/91/744 IV/3B
58. LA PNP 1/91/750 V/4E
59. LA PNP 1/91/710 III/10AB
60. LA PNP 1/91/644 VIII/12B
61. LA PNP 1/91/644 VIII/12A
62. LA PNP FJK
63. LA PNP 1/91/684 I/3B
64. LA PNP 1/91/751 V/5A
65. LA PNP 1/91/751 V/5B
66. LA PNP 1/91/724 III/20E
67. LA PNP FJK
68. LA PNP 1/91/724 III/20G
- 67A. LA PNP FJK
69. LA PNP 1/91/708 III/7A
70. LA PNP 1/91/751 V/5C
71. LA PNP 1/91/751 V/5D
72. LA PNP 1/91/751 V/5E
73. LA PNP 1/91/751 V/5E
74. LA PNP 1/91/737 III/26F
75. LA PNP 1/91/713 III/12AB
- 73A. LA PNP 1/91/751 V/5F
76. LA PNP 1/91/742 VI/3A
77. LA PNP 1/91/752 V/6A
78. LA PNP 1/91/752 V/6B
79. LA PNP 1/91/752 V/6C
80. LA PNP 1/91/724 III/20J
81. LA PNP 1/91/709 III/9ABCD
82. LA PNP 1/91/672 X/6B
83. LA PNP 1/91/752 V/6D
84. LA PNP 1/91/744 IV/2B
85. LA PNP 1/91/752 V/6E
86. LA PNP 1/91/752 V/6E
87. LA PNP 1/91/724 III/20I
88. LA PNP 1/91/728 III/19A
89. LA PNP 1/91/744 IV/2D
90. LA PNP 1/91/744 IV/2D
91. LA PNP 1/91/703 III/9E
92. LA PNP 1/91/744 IV/2C
93. LA PNP 1/91/744 IV/2D
94. LA PNP 1/91/753 V/7A
95. LA PNP 1/91/753 V/7B
96. LA PNP 1/91/670 X/5A
97. LA PNP 1/91/753 V/7B
98. LA PNP 1/91/744 IV/2E
99. LA PNP 1/91/486 VII/4A
100. LA PNP 1/91/744 IV/2F
101. LA PNP LA PNP LA PNP FJK
102. LA PNP 1/91/744 IV/2G
103. [COLLECTION PRIVEE]
104. LA PNP 1/91/744 IV/2H
105. LA PNP 1/91/744 IV/2I
106. LA PNP 1/91/744 IV/2J
107. LA PNP 1/91/744 IV/2K
108. LA PNP 1/91/744 IV/2L
109. LA PNP 1/91/744 IV/2M
110. LA PNP 1/91/744 IV/2N
111. LA PNP FJK
112. LA PNP 1/91/744 IV/2O
113. LA PNP 1/91/644 IV/2P
114. LA PNP FJK
115. LA PNP 1/91/670 X/5L
116. LA PNP FJK
117. LA PNP FJK
118. LA PNP FJK
119. LA PNP 1/91/744 IV/2Q
120. LA PNP FJK
121. LA PNP FJK
122. LA PNP 1/91/754 V/8A
123. LA PNP 1/91/755 V/9A
124. LA PNP 1/91/755 V/9B
125. LA PNP 1/91/759 V/15B
- 121A. LA PNP FJK
126. LA PNP 1/91/724 III/20C

127. LA PNP 1/91/744 IV/2R
128. LA PNP 1/91/744 IV/2S
129. LA PNP 1/91/744 IV/2T
130. LA PNP 1/91/744 IV/2U
131. LA PNP 1/91/744 IV/2V
132. LA PNP 1/91/755 V/9C
133. LA PNP 1/91/755 V/9D
134. [COLLECTION PRIVEE]
135. LA PNP FJK
126. LA PNP 1/91/755 V/9E ;
collection privée
137. LA PNP 1/91/755 V/9E ;
756 V/10A ; 744 ;
LA PNP FJK
138. LA PNP 1/91/756 V/10B
139. LA PNP 1/91/497
140. LA PNP 1/91/689 II/19A
141. LA PNP 1/91/689 II/19A
142. LA PNP 1/91/689 II/19B
143. LA PNP LA PNP FJK
144. LA PNP 1/91/689 II/19I
145. LA PNP 1/91/724 III/20D
146. LA PNP FJK
147. LA PNP FJK
148. LA PNP 1/91/689 II/19C
149. LA PNP FJK
150. LA PNP FJK ;
LA PNP 1/91/689 II/19H
151. LA PNP 1/91/741 VI/2A
152. LA PNP 1/91/689 II/19J
153. LA PNP 1/91/760 V/13A
154. LA PNP 1/91/757 V/11AB
155. LA PNP 1/91/757 V/11B
156. LA PNP 1/91/757 V/11A
157. LA PNP 1/91/747 V/11C
158. LA PNP 1/91/724 III/20F
159. LA PNP FJK
160. LA PNP 1/91/744 IV/2W
161. LA PNP 1/91/757 V/11D
162. LA PNP 1/91/757 V/11F
- 153A. LA PNP 1/91/760 V/13A
163. LA PNP 1/91/757 V/11G
164. LA PNP 1/91/744 IV/2X
165. LA PNP 1/91/757 V/11F
- 162A. LA PNP 1/91/757 V/11F
- 153B. LA PNP 1/91/757 V/13A
166. LA PNP 1/91/757 V/11H
167. LA PNP FJK
168. LA PNP FJK
169. LA PNP FJK
170. LA PNP FJK
171. Collection privée
172. LA PNP FJK
173. LA PNP FJK
174. LA PNP FJK
175. LA PNP FJK
176. ? [LA PNP FJK ?]
177. LA PNP FJK
178. LA PNP FJK
180. LA PNP FJK
181. LA PNP FJK
182. LA PNP FJK
183. LA PNP FJK
184. LA PNP FJK
185. LA PNP FJK
186. LA PNP FJK
187. LA PNP FJK
188. LA PNP FJK
189. LA PNP FJK
190. LA PNP 1/91/744 IV/2II
191. LA PNP 1/91/757 V/11I ;
LA PNP FJK
192. LA PNP 1/91/744 IV/2Y
193. LA PNP 1/91/744 IV/2Y
194. LA PNP 1/91/744 IV/2Z
195. LA PNP 1/91/744 IV/2AA ;
LA PNP 1/91/743 IV/1D
196. LA PNP 1/91/744 IV/2BB

197. LA PNP FJK
198. LA PNP FJK
199. LA PNP FJK
200. LA PNP 1/91/757 V/11JKL
201. LA PNP 1/91/758 V/12AB
202. LA PNP FJK
203. LA PNP 1/91/758 V/12C
204. LA PNP FJK
205. LA PNP FJK
206. LA PNP FJK
207. LA PNP 1/91/758 V/12C
208. LA PNP 1/91/758 V/12D
209. LA PNP 1/91/758 V/12EF
210. LA PNP 1/91/758 V/12G
211. LA PNP 1/91/758 V/12H
212. LA PNP 1/91/758 V/12I
213. LA PNP 1/91/758 V/12J
214. LA PNP 1/91/758 V/12K
215. LA PNP 1/91/758 V/12L
216. LA PNP 1/91/758 V/12M
217. LA PNP FJK
218. LA PNP 1/91/758 V/12N
219. LA PNP 1/91/758 V/12O
220. LA PNP 1/91/758 V/12P
221. LA PNP 1/91/758 V/12Q
222. LA PNP FJK

b. Dans les Annexes [Přílohy]

- | | | | |
|--------|-------------------------|---------|--------------------------|
| I. | LA PNP LA PNP FJK | XXI. | LA PNP 1/91/754 V/8a |
| II. | LA PNP LA PNP FJK | XXII. | LA PNP 1/91/520 VII/1a |
| III. | LA PNP LA PNP FJK | XXIII. | LA PNP 1/91/759 V/15d |
| IV. | LA PNP LA PNP FJK | XXIV. | LA PNP FJK |
| V. | LA PNP LA PNP FJK | XXV. | LA PNP 1/91/734 III/26c |
| VI. | LA PNP 1/91/733 III/26b | XXVI. | LA PNP 1/91/724 III/20h |
| VII. | LA PNP 1/91/675 I/11c | XXVII. | LA PNP FJK |
| VIII. | LA PNP FJK | XXVIII. | LA PNP FJK |
| IX. | LA PNP 1/91/743 IV/1b | XXIX. | LA PNP FJK |
| X. | LA PNP 1/91/759 V/15c | XXX. | LA PNP FJK |
| XI. | LA PNP 1/91/706 III/4a | XXXI. | LA PNP 1/91/757 V/11e |
| XII. | LA PNP 1/91/700 II/15a | XXXII. | LA PNP 1/91/649 VIII/17a |
| XIII. | LA PNP 1/91/746 XII/ g | XXXIII. | LA PNP 1/91/649 VIII/17c |
| XIV. | LA PNP 1/91/746 XII/ e | XXXIV. | Collection privée |
| XV. | LA PNP 1/91/750 V/4e | XXXV. | LA PNP FJK |
| XVI. | LA PNP 1/91/743 IV/1fg | XXXVI. | Collection privée |
| XVII. | LA PNP 1/91/743 IV/1g | XXXVII. | LA PNP 1/91/761 V/14a |
| XVIII. | LA PNP 1/91/743 IV/1g | | |
| XIX. | LA PNP 1/91/724 III/20e | | |
| XX. | LA PNP 1/91/724 III/20g | | |

SUPPORTS UTILISÉS (KLÍMA, 2005a)

21 x 44 cm / 21 x 22 cm / 10,5 x 22 cm	148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 176, 177, 201, 213, XXXI
21 x 34 cm	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 15, 22, 53, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 107, 109, 111, 114, 116, 127, 128, 130, 131, 132, 135, 138, 140, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, I, II, XI, XXII, XXV, XXXIII
papier à en-têtes TEM : 22,3 x 28,6 cm	25, 28, 31, 32, 43, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 112, XVI, XVII, XVIII, XXXII
factures à en-têtes TEM : 22,3 x 28,6 cm	81, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 110
17 x 21 cm / 17 x 10 cm	9, 12, 23, 40, 41, 42, 48, 51, 102, 104, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 136, 139, 142, 144, 145, 160, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, III, IV, IX, XIV
cahiers de notes : 7 x 10 / 16 x 11 / 15 x 10 cm	133, 134, 136, 137, 146, 153, VI, XXXIV, XXXVI, XXXVII
papiers à lettres	
15 x 21 cm	27, 29, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 46, 47, 49, 61, XII
23 x 30 cm / 21 x 30 cm	13, 17, 199, XIII, XXIVa, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX
22-23 x 28-29 cm / 22,5 x 12,7 cm	16, 19, 20, 21, 45, 65, 82, 84, 85, 86, 87, 143, VII, VIII
13,7 x 17,7 cm	26, 39, 77, 103, 108
11,4 x 15,5 cm	50, 83, 125, 136
15 x 23,5 cm	14, 18, 113
autres :	V (24,5 x 31 cm) ; 204 (23,5 x 25 cm) ; X (17 x 17 cm) ; 24 (8,3 x 12,9 cm) ; 52 (29,2 x 33,4 cm) ; 71 (13 x 21 cm)

TECHNIQUES

crayon simple	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 75, 96, 99, 116, 125, 135, 138, 139, 140, 141, 144, II, III, IV, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX
plume	20, 28, 55, 60, 61, 63, 73, 75, 76, 80, 82, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 131, 132, 136, 142, 145, 146, 147, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, [222], 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, I, V, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII
crayon simple et plume	54, 58, 61, 63, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 81, 84, 85, 86, 97, 98, 112, 114, 119, 120, 130, 133, 134, 137, 148, 150, 174, 207, 210, 214, 217, 220
copie	189
fragments à plusieurs mains	+ lettre de Pučálka au conseil de la ville de Prague, 4 [Anna Králíková : liste des courses à faire], 24 [fragment d'un carnet des notes contenant notamment comptes, poème de Franz Böhler, carte de la Sibérie avec le trajet des légions tchécoslovaques, tramways pragois], 36 [lettre d'Alois Fiedler], 65 [lettre d'A. Hamburger à Franz Böhler], 71 [main inconnue : « sl. Ballenberg »], 77 [lettre de Marianna Heller], 82 [esquisse d'une pièce dramatique d'Arnošt Dvořák], 106 [lettre d'Otakar Storch-Marten], 115 [esquisse d'une partie de <i>Mathieu L'Honnête</i> de la main d'Arnošt Dvořák], 211 [Kamila Lososová : « Fil. zповěd »], 222 [dictat à Kamila Lososová], I [copie de Jozef Zlámal], VI [exercice de style de Miloš Srb], XI [Kliment Zajíc, voisin à Vysočany : lettre]

pagination ajoutée de la main d'auteur	1, 2 [20 feuillets manquants], 3 [55 feuillets manquants], 5 [6 feuillets manquants], 6 [1 ½ feuillet manquant], 7 [1 feuillet manquant], 13, 14, 15, 16, 27, 31, 32, 35, 37, 38, 58, 75, 115, 141, 142, 143, 148, 149, 150, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 174, 177, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 217, XII, XXV
remarques marginales	<p>9 [Cog. 1], 10 [Cog.], 11 [Cog. 3], 12 [gram. allem.], 44 [liste de travaux de Buber], 51 [voyelles], 56 [téléphone de F. Böhler], 75 [« 1. (Buch)... »], 81 [Ludibr.], 101 [Cog.], 134, 161 [Nižší], 170, 194, 201 [ad usum proprium]</p> <p>[utiliser pour le « 18 », 1926] : 66, 80, 87, 101, 111, 114, 117, 118, 120, 121, 126, 158, 159, XX, XXVI</p> <p>[Varissima / Systematica] : 176, 177, 183, 194</p>
papiers particuliers	<p>enveloppes (LA PNP 1/91/746), <i>Zemské finanční ředitelství...</i> [Direction financière régionale...] (729-730), carte de visite de Dvořák (731), prescriptions médicales de Dvořák (744), <i>Kandidatenliste der Deutschen Wahlgemeinschaft</i>, papier brûlé (744), lettre à l'Obecní úřad [Municipalité] (746), réponse à l'enquête des écrivains (742), <i>Kinderausweis</i> du fils de Böhler.</p> <p>19 : aigle austro-hongrois dans l'en-tête, 1916 (746) ; 29 : lettre du journal <i>Das Arbeitgeber</i> à l'entreprise E. Riedl, 1917 (705 // 746) ; 36 : papier de la compagnie <i>Strojní kolářství K. Fiedler</i> [Charronnage mécanique F. Fiedler] ; 45 : lettre à la compagnie téléphonique allemande de Prague ; 47 : couverture du cahier ; 87 : papier du <i>Hlavní sklad plzeňské továrny na kůže</i> [Magasins centraux de cuir de Plzeň] ; 222 : cahier improvisé de trois feuillets pliés de la main de Kamila Lososová ; XXIII : brochure de l'association contre l'alcoolisme (759) ; XXXIV : cahier de la compagnie Macha & Turek de Pilsen</p>

INTERFÉRENCES

entrées du journal / lettres	19 [Srb, Kříž], 21 [Fiedler], 22 [Anton Weber; coût de bière chez Pučalka]; 33, 36, 47, 61, 65, 99, 106, 139, 148, 213, III, V, VII, VIII, XXII, XXVIII
entrées du journal / esquisses de textes	aphorismes / calculs (ex. LA PNP 1/91/743) + poésies / journal personnel et calculs (629) 20 [Égosolisme...], 25, 28 [textes sur les gens « honnêtes », commandes du <i>Monde comme...</i>]; 30 [Unum necessarium...], 35 [Abs. a Absol., O nutností síly]; 38, 39, 41, 42, 48, 49, 50, 57, 58, 60, 61, 66, 68, 69, 80, 91, 122, 138, 144, 146, 150, 151, 153, 163, 170, 191, 205, 211, IV, X, XVI, XVII, XXVI, XXVII, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII
entrées superposées	55, 63, 73, 96, 134, 146, 149, 154, 155, 156, 157, 162/165, 167, 194/195, 197/198, 203/207, X



BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES ŒUVRES DE GÉZA CSÁTH,
KAROL IRZYKOWSKI ET LADISLAV KLÍMA

- CSÁTH Géza, 2017, *Sötét örvénybe süllyedek. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1914-1919* [M'enfonçant dans un sombre tourbillon. Journal et mémoires, 1914-1919], Budapest : Magvető, ePub.
- CSÁTH Géza, 2016, *Úr volt rajtam a vágy. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések, 1906-1914* [Le Désir fut mon maître. Journal et mémoires, 1906-1914], Budapest : Magvető-Petőfi Irodalmi Múzeum.
- CSÁTH Géza, 2015, *Literatura na świecie*, vol. 524-525 : Géza Csáth.
- CSÁTH Géza, 2013, *Méla akkord: hínak lábat mosni. Naplófeljegyzések, 1897-1904* [Accord mélancolique : ils appellent pour laver les pieds. Journal, 1897-1904], Budapest : Magvető-Petőfi Irodalmi Múzeum.
- CSÁTH Géza, 2009, *Dépendances : journal, 1912-1913*, traduit par Thierry Loisel, Talence : L'Arbre Vengeur [« Journal de morphinomanie »].
- CSÁTH Géza, 2008, *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák* [Les Histoires qui finissent mal. Nouvelles complètes], éd. établie par Mihály Szajbély, Budapest : Magvető [1^{re} édition : 1994].
- CSÁTH Géza (BRENNER József), 2007a, *Napló: 1903-1904* [Journal : 1903-1904], éd. établie par Valéria Beszédes, Szabadka : Szabadegyetem.
- CSÁTH Géza (BRENNER József), 2007b, *Napló: 1906-1911* [Journal : 1906-1911], éd. établie par Valéria Beszédes, Szabadka : Szabadegyetem.
- CSÁTH Géza, 2007-2008, *1000 x ölel Józsi. Családi levelek* [1 000 fois baisers, Józsi : lettres à la famille], éd. établie par Valéria Beszédes, Szabadka : Szabadegyetem, 3 vol.
- CSÁTH Géza (BRENNER József), 2006a, *Napló: 1900-1902* [Journal : 1900-1902], éd. établie par Zoltán Dér, Szabadka : Szabadegyetem.
- CSÁTH Géza, 2006b, *Az életet nem lehet becsapni : összegyűjtött színpadi művek* [On ne triche pas avec la vie. Pièces de théâtre complètes], éd. établie par Mihály Szajbély, Budapest : Magvető.
- CSÁTH Géza, 2006c, *Le Jardin du mage*, traduit du hongrois par Éva Brabant Gerő et Emmanuel Danjoy, préface d'Éva Brabant Gerő : « Préface. Par-delà le jardin du mage », Talence : L'Arbre Vengeur, p. 7-21 [1^{re} édition : *Le Silence noir. Nouvelles*, traduit par Éva Brabant Gerő, Alinéa : Aix-en-Provence, 1988].
- CSÁTH Géza (BRENNER József), 2005a, *Napló: 1897-1899* [Journal : 1897-1899], éd. établie par Zoltán Dér, Szabadka : Szabadegyetem.

- CSÁTH Géza, 2005b, *Emlékirataim a nagy évről. Háborús visszaemlékezések és levelek* [Souvenirs de la grande année. Mémoires et lettres de guerre], éd. établie par Zoltán Dér, Szeged : Lazi.
- CSÁTH Géza, 2002, « Piernikarz Schmith » [Schmith, fabricant de pains d'épices], traduit par Robert Żmuda-Trzebiatowicz, *Literatura na Świecie*, n° 7-8.
- CSÁTH Géza, 2001, « Opowiadania » [Nouvelles], traduit par Robert Żmuda-Trzebiatowicz ; « Dziennik 1912 » [Journal de 1912], traduit par Anna Górecka ; « Dziennik 1915 (12 III-18 IV) » [Journal de 1915], traduit par R. Żmuda-Trzebiatowicz, *Literatura na Świecie*, n° 2-3, p. 5-89.
- CSÁTH Géza, 1998, *Egy elmebeteg nő naplója. Összegyűjtött elmeorvosi tanulmányok* [Journal d'une aliénée. Études psychiatriques complètes], éd. établie par Mihály Szajbély, Budapest : Magvető.
- CSÁTH Géza, 1997, *Fej a pohárban. Napló és levelek, 1914-1916* [La Tête dans un verre. Journal et lettres, 1914-1916], éd. établie par Zoltán Dér et Mihály Szajbély, Budapest : Magvető [rééd. 2002].
- CSÁTH Géza, 1996, *En se comblant mutuellement du bonheur*, traduit par Éva Brabant Gerő et Marc Martin, Toulouse : Ombres.
- CSÁTH Géza, 1995, *Rejtelmek labirintusában* [Mystères dans le labyrinthe], éd. établie par Mihály Szajbély, Budapest : Magvető.
- CSÁTH Géza, 1989, *Napló: 1912-1913*, éd. établie par Zoltán Dér, Szeged-Kaposvár, Lazi-Kaposvári Ny [rééd. : 2002].
- CSÁTH Géza, 1977, *Ismeretlen házban* [Inconnu dans la patrie], éd. établie par Zoltán Dér, vol. 1. : *Novellák, drámák, jelenetek* [Nouvelles, drames, pièces en un acte], vol. 2 : *Kritikák, tanulmányok, cikkek* [Critiques, essais, articles], Újvidék : Forum.
- CSÁTH Géza, 1971, *Éjszakai esztetizálás: 1906-1912 zenei évadjai* [Esthétisation nocturne. Saisons musicales : 1906-1912], éd. établie par János Demény, Budapest : Zeneműkiadó Vállalat.
- CSÁTH Géza & HAVAS Emil, 1980, *A repülő Vuicsidol* [Vuicsidol dans les airs], Budapest : Magvető.
-
- IRZYKOWSKI Karol, 2013, *La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin*, nouvelle édition bilingue d'extraits choisis du roman, traduit par Mateusz Chmurski, Kinga Siatkowska-Callebat, Patrick Rozborski, Paris : Institut d'études slaves.
- IRZYKOWSKI Karol, 2007, *La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin*, édition bilingue d'extraits choisis du roman, traduit par Kinga Siatkowska-Callebat, Patrick Rozborski, *Cultures d'Europe centrale*, n° 5, hors-série.
- IRZYKOWSKI Karol, 2001, *Dziennik* [Journal], 2 vol., Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- IRZYKOWSKI Karol, 1998-2001, *Pisma rozproszone* [Écrits épars], 5 vol., Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- IRZYKOWSKI Karol, 1998, *Listy (1897-1944)* [Lettres (1897-1944)], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- IRZYKOWSKI Karol, 1995-1997 *Pisma teatralne* [Écrits sur le théâtre], vol. 1-4, Cracovie : Wydawnictwo Literackie.

- IRZYKOWSKI Karol, 1980, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Czyn i słowo* [Friedrich Hebbel, poète de la nécessité. « Coudre et estoc » devant la cour publique. L'Acte et la parole], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- IRZYKOWSKI Karol, 1979, *Nowele* [Nouvelles], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- IRZYKOWSKI Karol, 1977, *Wiersze i dramaty* [Poèmes et pièces dramatiques], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- IRZYKOWSKI Karol, 1976, *Pałuba. Sny Marii Dunin* [La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
-
- KLÍMA Ladislav, 2017, *Svět atd. Sebrané spisy* [Le Monde, etc. Œuvres complètes], vol. 3, Prague : Argo.
- KLÍMA Ladislav, 2013, « Żywoć własny » [Autobiographie], traduit par Mateusz Chmurski, in Ewa Paczoska & Mateusz Chmurski (dir.), *Modernizm(y) Europy Środkowo-Wschodniej, Przegląd Filozoficzno-Literacki*, n° 44, p. 31-48.
- KLÍMA Ladislav, 2010, *Le Monde etc. Philosophica journalistica, 1904-1928, Œuvres complètes*, vol. 3, Paris : La Différence.
- KLÍMA Ladislav, 2009, *Jestem Wolą Absolutną* [Je suis la Volonté absolue], traduit par Kazimierz Mrówka, Cracovie : formicula.
- KLÍMA Ladislav, 2006, *Homnibus. Sebrané spisy* [Homnibus. Œuvres complètes], vol. 2, Prague : Argo.
- KLÍMA Ladislav, 2005a, *Mea. Sebrané spisy* [Mea. Œuvres complètes], vol. 1, Prague : Argo.
- KLÍMA Ladislav, 2005b, *Dieu le ver. Correspondance, 1905-1928. Œuvres complètes*, vol. 2, Paris : La Différence.
- KLÍMA Ladislav, 2004, *Jak będzie po śmierci i inne opowiadania* [Ce qui viendra après la mort et autres récits], traduit par Leszek Engelking, Gdansk : słowo/obraz terytoria.
- KLÍMA Ladislav, 2002, *Le Grand Roman. Œuvres complètes*, vol. 4, Paris : La Différence [1^{re} édition : 1991].
- KLÍMA Ladislav, 2000, *Tout. Écrits intimes, 1909-1927. Œuvres complètes*, vol. 1, Paris : La Différence.
- KLÍMA Ladislav, 1996, *Velký román. Sebrané spisy* [Le Grand Roman. Œuvres complètes], vol. 4, Prague : Argo.
- KLÍMA Ladislav, 1992, *Husité a jiné prózy* [Les Hussites et autres proses], Prague : Pražská imaginace.
- KLÍMA Ladislav, 1991, *Soud Boží. Novela z dob renaissance* [Jugement de Dieu. Nouvelle de l'époque de la Renaissance], Prague : Pražská imaginace [1^{re} édition : Prague, E. K. Rosendorf, 1928].
- KLÍMA Ladislav, 1990a, *Mezi skutečností a snem* [Entre réalité et rêve], Bratislava : Artforum.
- KLÍMA Ladislav, 1990b, *Traités et diktats*, traduit par Erika Abrams, Paris : Éditions de la Différence.

- KLÍMA Ladislav, 1990c, *Instant et éternité*, traduit par Erika Abrams, Paris : Éditions de la Différence.
- KLÍMA Ladislav, 1980, *Cierpienia księcia Sternenhocha* [Les Souffrances du prince Sternenhoch], traduit par Jacek Baluch, Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- KLÍMA Ladislav, CHALUPNÝ Emanuel & BŘEZINA Otokar, 1940, *Duchovní přátelství. Vzájemna korespondence Ladislava Klímy s Emanuelem Chalupným a Otokarem Březinou* [Amitié spirituelle. Correspondance de Ladislav Klíma avec Emanuel Chalupný et Otokar Březina], éd. établie par Jaroslav Kabeš, Prague : Přatelství.
- KLÍMA Ladislav, 1927, « Řeč oblohy » [La langue des cieux], *Zlata Praha*, vol. 44, n° 8 [rééd. : Ladislav Klíma, *Mezi skutečností a snem* (Entre réalité et rêve), Bratislava, Artforum, 1990, p. 19-23 ; *Selen a jiné fragmenty z pozůstalosti* (Selen et autres fragments inédits), Prague : Pražská imaginace, p. 22-28].

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ABRAMS Erika, 2002, « Avertissement », in Ladislav Klíma, *Le Grand Roman...*, *op. cit.*, p. 7-32.
- ABRAMS Erika, 2000, « Avertissement », in Ladislav Klíma, *Tout...*, *op. cit.*, p. 7-21.
- ADAM Jens, HAHN Hans-Joachim, PUCHALSKI Lucjan & ŚWIATŁOWSKA Irena (dir.), 2007, *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur in transnationalen Zeitalter*, Wrocław-Dresde : Neisse.
- AGAMBEN Giorgio, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin Rueff, Paris : Payot et Rivages.
- ÁGOSTON Pribilla Valéria, HÓZSA Éva & NINKOV K. Olga, 2009, « Csak nézni kell ezeket a rajzokat... ». *Csáth Géza földesi naplórészainak és rajzfüzetének atlasza* [« Il n'y a qu'à regarder ces dessins... ». Atlas de dessins de Géza Csáth], catalogue d'exposition, Szabadka : Városi Könyvtár.
- ALEKSIUN Natalia, BEAUVOIS Daniel, DUCREUX Marie-Élizabeth, KŁOCZOWSKI Jerzy, SAMSONOWICZ Henryk & WANDYCZ Piotr, 2004, *Histoire de l'Europe du Centre-Est*, Paris : Presses universitaires de France.
- ALLAM Malik, 1996, *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris : L'Harmattan.
- AMBRUS Eniko, 1987, « Csáth Géza és a pszichoanalízis » [Géza Csáth et la psychanalyse], *Úzenet*, n° 1-3 : *Csáth Géza Öröksége* [Héritage de Géza Csáth], p. 143-155.
- AMSELLEM Guy, 2006, *Imaginaire polonais : société, culture, art, littérature*, Paris : L'Harmattan.
- ANDERSON Benedict, 2006, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte [1^{re} édition : 1996].
- ANGYALOSI Gergely, CSORBA Csilla E., KULCSÁR Szabó Ernő & TVERDOTA György (dir.), 2009, *Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról* [Peuples de *Nyugat*. Études sur *Nyugat* et son temps], Budapest : Petőfi Irodalmi Múzeum.
- ANGYALOSI Gergely, 1987-1988, « A szereplő és a hős Csáth Géza novellisztikájában » [Le Protagoniste et le héros dans les nouvelles de Géza Csáth], *Literatura*, n° 4, p. 417-423.

- ASSMANN Aleida, 2006, « Ein geteiltes europäisches Wissen von uns selbst? Europa als Erinnerungsgemeinschaft », in Johannes Feichtinger *et alii*, *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen Moritz Csáky zum 70. Geburtstag Gewidmet*, Innsbruck-Vienne : Studien-Verlag, p. 15-24.
- ASTRUC Rémy, 2012, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Paris : Garnier.
- BACHÓRZ Józef, 1983, « *Nad Niemnem Orzeszkowej, czyli o “kazuistycie sumienia”* » [*Au bord du Niemen d’Orzeszkowa, ou sur la “casuistique de la conscience”*], *Polonistyka*, n° 10, p. 843-858.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1970a, *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris : Gallimard.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1970b, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Koltitcheff, Paris : Seuil.
- BAKÓ Endre, 2008, « Csáth Géza Földesen » [Géza Csáth dans le Földes], *Rejtett vízjelek* [Filigranes cachés], Debrecen, publié à compte d’auteur, p. 218-223.
- BALÁZS Eszter, 2009, *Az intellektualitás vezérei. Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról: 1908-1914* [En tête des intellectuels. Débats sur l’autonomie littéraire dans *Nyugat* et sur *Nyugat*], Budapest : Napvilág Kiadó.
- BALÁZS Eszter, 2008, « *En tête des intellectuels* » : *les écrivains hongrois et la question de la liberté et de l’autonomie littéraires (1914-1908)*, thèse de doctorat sous la direction d’Endre J. Nagy et Christophe Prochasson, École des hautes études en sciences sociales.
- BALCERZAN Edward, 1982, « *Ekspresjonizm jako poetyka* » [L’Expressionnisme comme poétique], *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz* [Cercles d’initiation. Lecteur, chercheur, traducteur, écrivain], Cracovie : Wydawnictwo Literackie, p. 262-286.
- BALOGH Tamás, 2004, « “Új regényen dolgozik Kosztolányi Dezső”. Az el nem készült *Mostoha* című keletkezéstörténete » [“Dezső Kosztolányi travaille sur un nouveau roman”. Histoire de la genèse de la *Marâtre* inachevée], *Holmi*, n° 11, p. 1401-1405.
- BALTZER Martin, 1994, *De la démence précoce à la schizophrénie. Évolution des idées dans la psychiatrie allemande de Kraepelin à Bleuler*, thèse de doctorat sous la direction de Gerard Pascalis, Université de Reims.
- BANOUN Bernard & BECHTEL Delphine (dir.), 2002, *Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes, Cultures d’Europe centrale*, n° 2.
- BÁRTA Sándor, DÉRY Tibor, ILLYÉS Gyula & KASSÁK Lajos, 2002, *Destins croisés de l’avant-garde hongroise, 1919-1928*, éd. établie par Marc Martin, Lausanne : L’Âge d’Homme.
- BARTHES Roland, 2002, « Sade, Fourier, Loyola », *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens*, vol. 3, Paris : Seuil, p. 669-871.
- BARTHES Roland, 1984, « La mort de l’auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, p. 61-67.
- BARTOSZYŃSKA Regina, 2003, *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich* [Écriture autobiographique dans le contexte européen], Katowice : Śląsk.

- BARTOSZYŃSKA Regina, 1993, *Między autobiografią a literaturą* [Entre autobiographie et littérature], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- BARTOSZYŃSKA Regina, 1983, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej* [Styles d'expression dans les mémoires], Cracovie : Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- BAXANDALL Michael, 1991, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, traduit par Catherine Fraixe, Paris : Éditions Jacqueline Chambon.
- BEAUJOUR Michel, 1980, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Seuil.
- BEAUVOIS Daniel, 2003, *Pouvoir russe et noblesse polonaise en Ukraine : 1793-1830*, Paris : CNRS Éditions.
- BEAUVOIS Daniel, 1991, *Le noble, le serf et le révisor : la noblesse polonaise entre le tsarisme et les masses ukrainiennes, 1831-1863*, Paris : Éditions des Archives contemporaines.
- BECHTEL Delphine, 2002, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale, 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, Paris : Belin.
- BECHTEL Delphine & GALMICHE Xavier (dir.), 2009, *Lieux communs de la multiculturalité urbaine en Europe centrale, Cultures d'Europe centrale*, n° 8.
- BECHTEL Delphine & GALMICHE Xavier (dir.), 2008a, *Villes moyennes et bourgades en Europe centrale, Cultures d'Europe centrale*, n° 7.
- BECHTEL Delphine & GALMICHE Xavier (dir.), 2008b, *Villes multiculturelles en Europe centrale*, Paris : Belin.
- BECHTEL Delphine & GALMICHE Xavier (dir.), 2001, *Figures du marginal dans les littératures centre-européennes, Cultures d'Europe centrale*, n° 1.
- BECKER Sabine & KIESEL Helmuth (dir.), 2007, *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, Berlin-New York : de Gruyter.
- BEDANICS Gábor (dir.), 2010, « *Alszik a fény* » : *Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete* [« La Lumière dort » : l'art de Dezső Kosztolányi et de Géza Csáth], Budapest : FISZ-Ráció.
- BEHNKE Thomas, 1999, *Naturhermeneutik und physiognomisches Weltbild: die Naturphilosophie von Ludwig Klages*, Regensburg : Roderer.
- BEKE Ottó, 2009, « Mesék, amelyek rosszul végződnek » [Histoires qui finissent mal], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó át-járó: Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diskurzusok metszéspontja* [Va-et-vient à travers Csáth : Csáth Géza à l'intersection des discours littéraire et psychologique], Újvidék/Novi Sad : Bölcsészettudományi Kar, p. 127-132.
- BÉLÁDI Miklós, 1983, « Csáth Géza elmekórtani tanulmánya » [Étude psychiatrique de Géza Csáth], *Válaszútak* [Carrefours], Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, p. 197-203.
- BELLER Steven (dir.), 2001, *Rethinking Vienna 1900*, New York : Berghahn Books.
- BELLER Steven, 1992, « Central Europe: Birthplace of the Modern World ? », *Austrian History Yearbook*, Minneapolis (Minn.) : Center for Austrian Studies, University of Minnesota, vol. 23, p. 72-90.
- BELLER Steven, 1989, *Vienna and the Jews, 1867-1938. A Cultural History*, Cambridge : Cambridge University Press.

- BENDER Thomas & SCHORSKE Carl E. (dir.), 1994, *Budapest and New York. Studies in Metropolitan Transformation: 1870-1930*, New York : Russel Sage Foundation.
- BERMAN Antoine, 1999, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : L'ordre philosophique.
- BIBÓ István, 1993, *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, traduit par György Kassai, Paris : Albin Michel.
- BIELIK-ROBSON Agata, 2008, *Romantyzm. Niedokończony projekt* [Romantisme. Un projet inachevé], Cracovie : Universitas.
- BIELIK-ROBSON Agata, 2004, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia* [L'Esprit de surface. Révision romantique et philosophie], Cracovie : Universitas.
- BIELIK-ROBSON Agata, 2001, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości* [Une autre Modernité. Pour une formule de la spiritualité contemporaine], Cracovie : Universitas.
- BLOOM Harold, 1997, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York : Oxford University Press [1^{re} édition : 1973].
- BODLÁK Karel, 1967, « Ladislav Klíma po dvaceti letech » [Ladislav Klíma après vingt ans], *Orientace*, n° 6, p. 88-92.
- BODLÁK Karel, 1948, « Myšlenkový svět Ladislava Klímy » [Monde de pensée de Ladislav Klíma], in Karel Bodlák & Rudolf Vápeník (dir.), *Ladislav Klíma. Filosof-básník* [Ladislav Klíma : philosophe-poète], Prague : Jan Pohořelý, p. 11-51.
- BODLÁK Karel & VÁPENÍK Rudolf (dir.), 1948, *Ladislav Klíma. Filosof-básník* [Ladislav Klíma : philosophe-poète], Prague : Jan Pohořelý.
- BODNÁR György, 2009, « A premodern magyar elbeszélés választútja » [Le Récit hongrois « prémoderne » à la croisée des chemins], *Párbeszéd az idővel. Válogatott tanulmányok, esszék, kritikák* [Dialogues avec le temps. Choix d'études, essais et critiques], Budapest : Argumentum, p. 39-142.
- BODNÁR György, 1987-1988, « Konvenciók és új poétikai jelenségek Csáth Géza elbeszélő művészetében » [Conventions et nouveaux phénomènes poétiques dans l'œuvre narrative de Csáth], *Literatura*, n° 4, p. 397-400.
- BOGAERT Catherine & LEJEUNE Philippe, 2005, *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, Paris : Textuel.
- BOGAERT Catherine & LEJEUNE Philippe, 2003, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris : Textuel.
- BOGAERT Catherine & LEJEUNE Philippe, 1997, *Un journal à soi*, catalogue d'exposition, Lyon : Association pour l'autobiographie, Amis des Bibliothèques de Lyon.
- BOHRER Karl Heinz, 1989, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischen Subjektivität*, Francfort/Main : Suhrkampf.
- BÓKA László, 1937, *Csáth Géza novellái* [Nouvelles de Géza Csáth], Budapest : Franklin.
- BOLECKI Włodzimierz, 2013, « La littérature du jeune modernisme », in Karol Irzykowski, *La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin..., op. cit.*, p. 32-45.

- BOLECKI Włodzimierz, 2005, « Gender and Sex in Early Modernist Polish Fiction: Przybyszewski, Irzykowski, Witkacy, Schulz », in Knut Andreas Grimstad & Ursula Phillips (dir.), *Gender and Sexuality in Ethical Context : Ten essays on Polish Prose, Slavica Bergensia*, n° 5, p. 98-123.
- BOLECKI Włodzimierz, 2004, « Impresjonizm w prozie (polskiego) modernizmu » [Impressionnisme dans la prose du modernisme (polonais)], in Jerzy Bartmiński, Stanisława Bartmińska-Niebrzegowska & Ryszard Nycz (dir.), *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie* [Point de vue dans le texte et le discours], Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p. 239-260.
- BOLECKI Włodzimierz, 2003, « Modernizm w Polsce: Metaproza wczesnego modernizmu (Pałuba K. Irzykowskiego) » [Modernisme polonais : Métaprose des débuts du modernisme (*La Chabraque* de K. Irzykowski)], *Arkusz*, n° 2-3 [http://www.bolecki.eu/sites/default/files/cck_attachment/irzyk-arkusz.pdf] (consulté le 18.09.2018).
- BOLECKI Włodzimierz, 1999, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)* [La Chasse (polonaise) aux postmodernes], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- BOLECKI Włodzimierz, 1998, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku* [Pré-textes et textes. Relations intertextuelles dans la littérature polonaise du XX^e siècle], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe [1^{re} édition : 1991].
- BOLECKI Włodzimierz, 1996a, « The Grotesque in Literature and Arts: Poland, Russia and Bohemia (... -1918) », in Endre Bojtár (dir.), *The Comparable and the Incomparable*, Budapest : Central European University, p. 105-140.
- BOLECKI Włodzimierz, 1996b, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej* [Le Modèle poétique de la prose polonaise dans l'entre-deux-guerres : Witkacy, Gombrowicz, Schulz et autres. Étude de poétique historique], Cracovie : Universitas [1^{re} édition : 1982].
- BORDÁS Sándor, 2003, « Mese és elbeszélés Csáth Géza pszichoanalitikus novelláiban » [Récit et conte dans les nouvelles psychanalytiques de Géza Csáth], in Erzsébet Csányi (dir.), *A tudás fája: az I. Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferencia dolgozatai* [L'Arbre de la connaissance : travaux du premier colloque des étudiants hongrois en Voïvodine], Újvidék/Novi Sad : Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, p. 479-496.
- BORI Imre, 1987-1988, « Küzdelem a szecessióval. Egy novella-forma rehabilitációjáért » [Combat avec l'Art nouveau. Pour la réhabilitation d'une forme novellistique], *Literatura*, n° 4, p. 367-372.
- BORI Imre, 1979, « A homo novus nagysága és tragédiája » [Grandeur et tragédie de l'homo novus], *Varázslók és mákvirágok* [Magiciens et fleurs de pavot], Újvidék/Novi Sad : Forum, p. 267-309.
- BORKOWSKA Grażyna & MAZUR Aneta (dir.), 2007, *Codzienność w literaturze XIX (i XX wieku). Od Adalberta Stiftera do współczesności* [Le Quotidien dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles. D'Adalbert Stifter à la contemporanéité], Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.

- BRABANT-GERŐ Éva & MARTIN Marc, 1988, « Géza Csáth », *Le Silence noir. Nouvelles*, traduit par Éva Brabant Gerő, Aix-en-Provence : Alinéa, p. 7-18.
- BRADBURY Malcolm & McFARLANE James (dir.), 1976, *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth : Penguin.
- BRAUD Michel, 2006, *La Forme des jours : pour une poétique du journal personnel*, Paris : Seuil.
- BRAUD Michel, 1992, *La Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques, 1930-1970*, Paris : Presses universitaires de France.
- BRAUD Michel (dir.), 2012, *Journaux intimes, de Madame de Staël à Pierre Loti*, Paris : Gallimard.
- BREITENFELLNER Kirstin, 1999, *Lavaters Schatten: Physiognomie und Charakter bei Ganghofer, Fontane und Döblin*, Dresde-Munich : Dresden University Press.
- BROCH Hermann, 1966, « Hofmannsthal et son temps », *Création littéraire et connaissance*, traduit par A. Kohn, Paris : Gallimard, p. 47-184 [1^{re} édition : 1948].
- BRODZKA Alina (dir.), 1992, *Słownik literatury polskiej XX wieku* [Dictionnaire de la littérature polonaise du XX^e siècle], Wrocław : Ossolineum.
- BROWN Gareth, 2006, « Ladislav Klíma and the Klímaesque in the Czech Underground », *Slovo a smysl*, vol. 3, n° 6, p. 227-240.
- BRYL Mariusz, 1994, *Cykle Artura Grottgera: poetyka i recepcja* [Cycles d'Artur Grottger : poétique et réception], Poznan : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- BRZOZOWSKI Stanisław, 2010, *Histoire d'une intelligence : journal 1910-1911*, traduit par Wojciech Kolecki, Paris : Le Bruit du temps.
- BUDA Béla, 1978, « Csáth Géza tanulmánya a mai orvostudomány túkrében » [Étude de Géza Csáth du point de vue de la médecine contemporaine], in Géza Csáth, *Egy elmebeteg nő naplója* [Journal d'une névrosée], Budapest : Magvető [rééd. : Mihály Szajbély (dir.), 2004, *A varázsló halála: in memoriam Csáth Géza* (Csáth Géza *in memoriam*. La mort du mage), Budapest : Nap, p. 131-139].
- BURDZIEJ Bogdan & OWCZARZ Ewa (dir.), 2010, *Sienkiewicz dzisiaj: formy (nie) obecności* [Sienkiewicz aujourd'hui : formes de (non-)présence], Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- BUREK Tomasz, 1972, « Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego. Prolegomena » [Quatre discussions de Karol Irzykowski. Prologomènes], in Hanna Kirchner & Zbigniew Żabicki (dir.), *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939* [Problèmes de la littérature polonaise des années 1890-1939], vol. 1-2, Wrocław : Ossolineum, 1, p. 129-182.
- BÜRGER Peter, 1974, *Theorie der Avantgarde*, Francfort/Main : Suhrkamp.
- BURMEISTER Hans-Peter, BOLDT Frank & MÉSZÁROS Gyula (réd), 1988, *Mitteleuropa. Traum oder Trauma?*, Brême : Temmen.
- BUSEK Erhar, WILFINGER Gerhard & DJILAS Milovan (dir.), 1986, *Aufruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Vienne : Atelier.
- BUSTARRET Claire, 2011, « Griffonages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècles), in Françoise Simonet-Tenant & Catherine Viollet (dir.), *Journaux personnels, Genesis. Manuscripts, recherche, invention*, n° 32, p. 97-116.

- BUSTARRET Claire, 2001, « Les manuscrits littéraires modernes et leurs supports », in Anne-Marie Christin (dir.), *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Paris : Flammarion, p. 332-340.
- CALINESCU Matei, 1977, *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington (Ind.)-Londres : Indiana University Press.
- CAMPAN Véronique & RANNOUX Catherine (dir.), 2005, *Le Journal aux frontières de l'art*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- CARLYLE Thomas, 1888, *Les Héros le culte des héros et l'héroïque dans l'histoire*, traduit par Jean Izoulet, Paris : A. Colin et Compagnie.
- ČAPEK Karel, 1928, « Ladislav Klíma », *Lidové noviny*, 20.04. [rééd. : Karel Čapek, 1986, *O umění a kultuře* (Sur l'art et la culture), vol. III, Prague, Československý spisovatel] [<http://ld.johannesville.net/capek-80-o-umeni-a-kulture-iii?page=67> (consulté le 05.12.2018)].
- ČERMÁK IVO & KODRLOVÁ Ida, 2009, *Sebevražedná triáda: Virginia Woolfová, Sylvia Plathová, Sarah Kaneová* [Triade suicidaire. Virginia Woolf, Sylvia Plath, Sarah Kane], Prague : Academia.
- ČERVENKA Miroslav, 2001, *Dějiny českého volného verše* [Histoire du vers libre tchèque], Brno : Host.
- ČERVENKA Miroslav, 2005, *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století* [En chemin vers le sens : poétique de l'œuvre littéraire du XX^e siècle], Prague : Torst.
- ČERVENKA Miroslav, 1963, *Symboly, písně a mýty. Studie o proměnách českého lyrického slohu na přelomu století* [Symboles, chants et mythes. Études sur les changements du style lyrique tchèque au tournant des siècles], Prague : Československý spisovatel.
- CEYNOWA Klaus, 1993, *Zwischen Pragmatismus und Fiktionalismus. Hans Vaihingers « Philosophie des Als Ob »*, Würzburg : Königshausen und Neumann.
- CHALUPECKÝ Jindřich, 1992, *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek* [Expressionnistes : Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Hašek le merveilleux], Prague : Torst.
- CHALUPNÝ Emanuel, 1928, « Za filosofem-básníkem » [Dans le sillage du philosophe-poète], *Literární rozhledy*, vol. 3, p. 267-269.
- CHILDS Peter, 2000, *Modernism*, Londres : Routledge.
- CHMURSKI Mateusz, à paraître, « Géza Csáth, la Voïvodine et la contestation moderniste », in Mateusz Chmurski, Philippe Gelez & Clara Royer (dir.), *La Voïvodine, une région centre-européenne et ses littératures*, Paris : Eur'Orbem Éditions.
- CHMURSKI Mateusz, 2015, « La portée testimoniale de l'écriture : Krúdy et Csáth », in András Kányadi (dir.), *L'Univers de Gyula Krúdy*, Paris : Éditions des Syrtes, 2015, p. 200-211.
- CHMURSKI Mateusz, 2013a, « Modernizm(y) Europy Środkowej. Rekonesans » [Modernisme(s) d'Europe centrale. Prémisses], in Ewa Paczoska & Mateusz Chmurski, *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, vol. 45, n° 1-2 : *Modernizm[y] Europy Środkowo-Wschodniej* [Modernisme(s) en Europe centrale et orientale], p. 395-419.

- CHMURSKI Mateusz, 2013b, « About the Life's Rhythm. Csáth's Diary: Theory and Practice of Text in the Central-European Context », *Danubius Noster*, vol. 2, p. 65-73.
- CHMURSKI Mateusz, 2013c, « "Un flux de pensée" : du journal personnel à *La Chabraque* », in Karol Irzykowski, *La Chabraque...*, op. cit., p. 51-66.
- CHMURSKI Mateusz 2012a, « Psaní mezi útekem a intoxikací. Svědectví rukopisů Ladislava Klímy » [Écriture entre évasion et intoxication. Témoignage des manuscrits de Ladislav Klíma], in Michael Wögerbauer (dir.), *Autor a jeho archiv, Literární Archiv*, vol. 44, p. 29-56.
- CHMURSKI Mateusz, 2012b, Compte rendu de l'ouvrage de Didier Francfort, Paul Gradwohl & Michel Maslowski (dir.), *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire* (Paris : IES, 2011), *Revue des Études slaves*, vol. 83, n° 4, p. 1186-1187.
- CHMURSKI Mateusz & GALMICHE Xavier (à paraître), « Ent- und Wiederverzauberte Welt(en). Die westslawischen Literaturen in der Habsburgmonarchie », in Andreas Gottsmann (dir.), *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, vol. X : *Kultur und Gesellschaft. Sinnstiftung und Lebensordnungen*, Vienne : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- CHMURSKI Mateusz, GELEZ Philippe & ROYER Clara (à paraître), *La Voïvodine : une région centre-européenne et ses littératures*, Paris : EUR'Orbem Éditions.
- CHVATÍK Květoslav (dir.), 1991, *Die Prager Moderne. Erzählunge, Gedichte, Manifeste*, Francfort/Main : Suhrkamp.
- CHVATÍK Květoslav, 2003, *Od avantgardy k druhé moderně: cestami filozofie a literatury* [De l'avant-garde jusqu'à la seconde modernité : sur les chemins de la philosophie et de la littérature], Prague : Torst.
- CLAIR Jean (dir.), 1986, *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, catalogue d'exposition, Paris : Centre Pompidou.
- CLUNY Claude-Michel, 2001, « Ladislav Klíma », *Magazine littéraire*, n° 395, p. 76-78.
- COMPAGNON Antoine, 1990, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil.
- COURTINE Jean-Jacques & HAROCHE Claudine, 1988, *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions, XVI^e-début XIX^e siècle*, Paris : Rivages.
- CRÉPON Marc, 1996, *Les géographies de l'esprit : enquête sur la caractérisation des peuples de Leibniz à Hegel*, Paris : Payot.
- CSÁKY Moritz, 2010, *Die Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Vienne und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*, Vienne : Böhlau.
- CSÁKY Moritz, 2009, « Mitteleuropa/Zentraleuropa – ein komplexes kulturelles System », in Heinz Fassmann, Wolfgang Müller-Funk & Heidemarie Uhl (dir.), *Kulturen der Differenz. Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven*, Göttingen-Vienne : V&R Unipress-Vienna University Press, p. 21-28.
- CSÁKY Moritz, 2008, « Komplexe Identitäten in Zentraleuropa », in Michele Calella & Christian Glanz (dir.), *Joseph Joachim (1831-1907) – europäischer Bürger, Komponist, Virtuose*, Vienne : Mille Tre, p. 47-68.
- CSÁKY Moritz (dir.), 2004, *Kultur, Identität, Differenz: Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, Innsbruck : Studienverlag.

- CSÁKY Moritz, 2001a, « Ethnisch-kulturelle Heterogenität und Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900 », in Márta Nagy & László Jonácsik (dir.), « *Swer sinen vriunt behaltet, daz ist lobelich* ». *Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag*, Piliscsaba – Budapest : Katholische Péter-Pázmány-Universität, p. 557-572.
- CSÁKY Moritz, 2001b, « Paradigma Zentraleuropa: Pluralitäten, Religionen und kulturelle Codes. Religion – Mythos – Nation. Einführende Überlegungen », in Moritz Csáky & Klaus Zeyringer (dir.), *Pluralitäten, Religionen und kulturelle Codes*, Innsbruck : Studien-Verlag, p. 9-18.
- CSÁKY Moritz, 2001c, « Urbane Milieus in Zentraleuropa in der Moderne », in Eugen Scherer (dir.), *Kulturparks – Tagungen 2001*, Saint-Hipolyte : Arbeitsgemeinschaft Donauländer, p. 15-21.
- CSÁKY Moritz, 2000, « Kollektive Identitäten in Zentraleuropa in der Moderne », in Flavio Andreis, Gualtiero Boaglio & Michael Metzeltin (dir.), *Testualità e mito – Textualität und Mythos, Quaderni dell'Istituto Italiano di Cultura*, n° 2, p. 21-43.
- CSÁKY Moritz, 1999, « Pluralistische Gemeinschaften: Ihre Spannungen und Qualitäten am Beispiel Zentraleuropas », in Eve Blau & Monika Platzer (dir.), *Mythos Großstadt*, Munich-Londres-New York : Prestel, p. 44-56.
- CSÁKY Moritz, 1998, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Vienne-Cologne-Weimar : Böhlau [1^{re} édition 1996].
- CSÁKY Moritz, 1995, « Europa im kleinen: Multiethnizität und Multikulturalität im alten Österreich », in Heinrich Schmidinger (dir.), *Die eine Welt und Europa*, Graz-Vienne : Salzburger Hochschulwochen, p. 207-248.
- CSÁKY Moritz, 1994, « Mitteleuropäische Perspektiven – Überlegungen zu Ende des 20. Jahrhunderts », in Caesar Walter Ernst & Markus Jaroschka (dir.), *Zukunft beginnt im Kopf*, Graz : Leykam, p. 57-67.
- CSÁKY Moritz & ZEYRINGER Klaus (dir.), 2000, *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma, Österreich*, Innsbruck-Vienne : Studien-Verlag.
- CSÁNYI Erzsébet (dir.), 2009, *Csáth-járó át-járó: Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diskurzusok metszésponjtja* [Va-et-vient à travers Csáth : Csáth Géza à l'intersection des discours littéraire et psychologique], Újvidék /Novi Sad : Bölcsészettudományi Kar.
- CSÁNYI Erzsébet, 2009, « Élet-veszély. Csáth hintája határok között » [Danger de mort. La balançoire de Csáth entre les marges], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó át-járó...*, *op. cit.*, p. 133-144.
- CSAPÓ Julianna, 2009, « Csáth Géza a Vajdaságban » [Géza Csáth en Voïvodine], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó át-járó...*, *op. cit.*, p. 241-269.
- CZECZOT-GAWRAK Zbigniew, 1976, « Szkice do portretu Irzykowskiego » [Esquisses pour le portrait d'Irzykowski], *Przegląd Humanistyczny*, n° 1, p. 35-44.
- CZÉKUS Géza, 2013, « A nyomaveszett Csáth » [Csáth, disparu sans trace], *Danubius Noster*, n° 2, p. 177-199.
- CZERMINSKA Małgorzata, 2000, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* [Triangle autobiographique : témoignage, confession et défi], Cracovie : Universitas.

- CZERMIŃSKA Małgorzata, 1987, *Autobiografia i powieść* [Autobiographie et roman], Gdańsk : Wydawnictwo Morskie.
- CZIGÁNY Lóránt, 1984, *The Oxford History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Present*, Oxford : Oxford University Press [http://mek.oszk.hu/02000/02042/html/index.html].
- D'ALESSANDRO Marinella, 1985, « La Piaga et il Coltello », in Géza Csáth, *Oppio e altre storie*, Rome : e/o.
- DĄBROWSKA Maria, 2009, *Dzienniki, 1914-1965* [Journal, 1914-1965], vol. 1-13, Varsovie : IBL PAN.
- DĄBROWSKA Krystyna, 1963, « *Pałuba* [La Chabraque] – Gombrowicz – Sartre », *Twórczość*, n° 5, p. 64-71.
- DĄBROWOLSKA Helena Maria, 1947, *O Karolu Irzykowskim. Wspomnienie biograficzne, komentarz do dzieł oraz Karola Irzykowskiego część nie wydanych rękopisów* [Karol Irzykowski. Souvenirs biographiques, commentaire des œuvres et fragments de manuscrits inédits], Łódź : Wydawnictwo Bąka.
- DĄBROWSKA Maria, 1988, *Dzienniki* [Journal], 5 vol., Varsovie : Czytelnik.
- DÁVIDHAZI Péter, 2004, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* [Naissance d'une science nationale. Ferenc Toldy et l'histoire de la littérature hongroise], Budapest : Akadémiai Kiadó.
- DÁVIDHAZI Péter, 1999, « Abstammungsmythen in der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung », in Eva Behring (dir.), *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und kulturen Ostmittel- und Südeuropa*, Stuttgart : Steiner, p. 347-356.
- DE BRUYN Dieter, 2009a, « "The lie always rises to the surface like oil" : toward a metafictional reading of Karol Irzykowski's *Pałuba* and Bruno Schulz's fiction », in Dieter De Bruyn & Kris Van Heuckelom (dir.), *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, Amsterdam : Rodopi, p. 83-133.
- DE BRUYN Dieter, 2009b, « Masterpiece or Poetical Workshop? Karol Irzykowski's *Pałuba* as a Literary Work », in Sandra Birzer, Miriam Finkelstein & Imke Mendoza (dir.), *Proceedings of the Second International Perspectives on Slavistics Conference (Regensburg 2006)*, Munich : Sagner, p. 207-215.
- DE BRUYN Dieter, 2007, « The Problem of Autotematyzm in Polish Literary Criticism, or how to immobilize a Perpetuum Mobile of Nothingness », in David S. Danaher & Kris van Heuckelom (dir.), *Perspectives on Slavic Literatures*, Amsterdam : Pegasus, p. 127-135.
- DE BRUYN Dieter, 2006, « The Janus-Faced Author: Narrative Unreliability and Metafiction in Karol Irzykowski's *Pałuba* and Witold Gombrowicz's *Ferdydurke* », *Russian Literature*, vol. 62, n° 4, p. 401-422.
- DE FERRY Simon, 2008, « Einer Klassiker schreiben – Warum Die Traumdeutung noch immer sehr populär ist, Des Indes à la planète Mars dagegen nicht », in Carlos Watzka & Marcel Chahrour (dir.), *VorFreud. Therapeutik der Seele vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Vienne : Verlag der Ärzte, p. 175-184.
- DE MAN Paul, 1989, *Allégories de lecture*, traduit par Thomas Trezise, Paris : Galilée [1^{re} édition : *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, 1979].

- DELAPERRIÈRE Maria, 2008, *La Littérature polonaise à l'épreuve de la modernité*, Paris : Institut d'études slaves.
- DELAPERRIÈRE Maria (dir.), 1999, *Modernisme en Europe Centrale. Les avant-gardes*, Paris : L'Harmattan.
- DELAPERRIÈRE Maria (dir.), 1998, *Histoire littéraire de l'Europe médiane. Des origines à nos jours*, Paris-Montréal : L'Harmattan.
- DELAPERRIÈRE Maria, MARÈS Antoine & LORY Bernard (dir.), 2005, *Europe médiane, aux sources des identités nationales*, Paris : Institut d'études slaves.
- DELSOL Chantal, MASLOWSKI Michel & NOWICKI Joanna (dir.), 2002, *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris : Presses universitaires de France.
- DÉR Zoltán, 1997, « Romlás és boldogság » [Dégradation et bonheur], in Géza Csáth, *Fej a pohárban...*, *op. cit.*, p. 301-305 [rééd. : 2002].
- DÉR Zoltán, 1987a, *Emlékkönyv Csáth Géza születésének századik évfordulójára* [Livre commémoratif du centenaire de la naissance de Géza Csáth], Szabadka : Veljko Vlahović Munkásegyetem.
- DÉR Zoltán, 1987b, « Adalékok Csáth Géza életrajzához » [Compléments au curriculum vitae de Géza Csáth], *Üzenet*, n° 1-3 : *Csáth Géza Öröksége* [Héritage de Géza Csáth], p. 185-203.
- DÉR Zoltán, 1980, *Ikercsillagok. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza : tanulmányok, kritikák, dokumentumok* [Étoiles jumelles. Dezső Kosztolányi et Géza Csáth : études, critiques, documents], Újvidék/Novi Sad : Fórum.
- DÉR Zoltán, 1977, *Csáth Géza-bibliográfia* [Géza Csáth : bibliographie], Újvidék/Novi Sad : Fórum.
- DÉR Zoltán, 1970, *Fecskelány. Dokumentum regény* [Mademoiselle l'Hirondelle. Roman documentaire], Újvidék/Novi Sad : Forum.
- DÉR Zoltán, 1969, *Az árny zarándoka: Csáth Géza emléke* [Les pèlerins de l'ombre. Souvenir de Géza Csáth], Szabadka : Veljko Vlahović Munkásegyetem.
- DÉRCZY Péter, 1987-1988, « Szecesszió és világkép összefüggése Csáth Géza prózájában » [L'Interdépendance de l'Art nouveau et de l'image du monde dans la prose de Géza Csáth], *Literatura*, n° 4, p. 373-382.
- DERI Susan K., 1990, « Great representatives of Hungarian psychiatry: Balint, Ferenczi, Hermann, and Szondi », *Psychoanalytic Review*, n° 77, p. 491-501.
- DESCOMBES, Vincent, 1991, « Le Pouvoir d'être soi. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* », *Critique*, vol. 47, n° 529-530, p. 545-576.
- DERRIDA Jacques, 1990, *Mémoires d'aveugle. Autoportrait et autres ruines*, Paris : Réunion des musées nationaux.
- DÉVAVÁRI Beszédes Valéria, 2009, « A Brenner család, a szabadkai polgárság képviselője » [La Famille Brenner, représentante de la bourgeoisie de Szabadka], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó át-járó...*, *op. cit.*, p. 229-240.
- DIDIER Béatrice, 1976, *Le Journal intime*, Paris : Presses universitaires de France.
- DIDI-HUBERMANN Georges, 1982, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris : Macula.
- DOBOS István, 1987, « Racionalitás és misztikum: A novellairó Csáth » [Rationalité et mystique : Csáth, le novelliste], *Üzenet*, n° 1-3, *op. cit.*, p. 59-61.

- DOBSTADT Michael, 2009, *Existenzmangel und schwankendes Ich : Georg Christoph Lichtenberg und Karl Philipp Moritz im Kontext einer Krisengeschichte neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg : Königshausen & Neumann.
- DOLEŽEL Lubomír, 2008, *Studie z české literatury a poetiky* [Études de poétique et littérature tchèques], Prague : Torst.
- DOLEŽEL Lubomír, 1960, *O stylu moderní české prózy* [Sur le style de la prose tchèque moderne], Prague : Československá Akademie Věd.
- DROZ Jacques, 1962, *L'Europe Centrale et l'idée de la « Mitteleuropa »*, Paris : Payot.
- DUBOIS Jean-Philippe, 2009, « Postface : entre séduction et addiction », in Géza Csáth, *Dépendances...*, op. cit., p. 257-268.
- DUBSKÝ Ivan, 1991, *Diskurs na téma jedné Klímovy věty a jiné eseje* [Discours au sujet d'une phrase de Klíma et autres essais], Prague : Pražská imaginace, p. 7-36.
- DUCREUX Marie-Élizabeth, GALMICHE Xavier, PETRÁŠ Martin & VLNAS Vít (dir.), 2002, *Baroque en Bohême*, Villeneuve-d'Ascq : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3.
- DUDKOVÁ Veronika (dir.), 2009, *Na rozhraní kultur: případ Paul/Pavel Eisner* [Au croisement des cultures : le cas Paul/Pavel Eisner], Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně.
- DUFAYS Jean-Louis, 2010, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt/Main-New York-Oxford-Vienne : Peter Lang.
- DUFIEF Pierre (dir.), 2001, *Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris : Champion.
- ECO Umberto, 1979, *L'Œuvre ouverte*, traduit par Chantal Roux de Bézieux, Paris : Seuil [1^{re} édition : 1965].
- EISEMANN György, 2008, « Der Leser als Übersetzer. Deutschsprachige Elemente in Werken von Jókai und Mikszáth », in Károly Csúri, Zoltán Fónagy & Volker Munz (dir.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität*, Vienne : Praesens, p. 207-213.
- EISEMANN György, 1988, « A végesség démonizmusa: Álomszimbólumok Csáth Géza novelláiban » [Le Démonisme de l'achèvement. Symboles oniriques dans les nouvelles de Géza Csáth], *Új írás*, n° 8, p. 96-105.
- EISNER Paul (Pavel), 1928a, « L.K. gestorben », *Prager Presse*, 20.04, vol. 7, n° 110, p. 4.
- EISNER Paul (Pavel), 1928b, « Filosofův román » [Le roman du philosophe], *Oznamovatel Symposia*, 20.09., p. 6, 9-10.
- EISNER Paul (Pavel), 1938, « Ladislav Klíma », *Prager Presse*, 20.04, vol. 17.
- ENDEAN Philip, 2001, *Karl Rahner and Ignatian Spirituality*, Oxford : Oxford University Press.
- ELEK Szilvia, 2009, « A varázsló halála. A 90 éve elhunyt Csáth Gézára emlékezünk » [La Mort du mage. En mémoire du 90^e anniversaire de la mort de Géza Csáth], *Napút*, n° 6, p. 3-13.
- EMERSON Ralph Waldo, 1919, *Hommes représentatifs*, traduit par Jean Izoulet et Firmin Roz, Paris : G. Crès.

- ENGST Jaroslav, 1950, *Český filosof – Ladislav Klíma* [Un philosophe tchèque : Ladislav Klíma], mémoire de maîtrise, Faculté des arts, Université Charles de Prague.
- EPEL Peter (dir.), 1996, *Wir. Zur Geschichte und Gegenwart der Zuwanderung nach Vienne*, catalogue de l'exposition, Vienne : Museen der Stadt Wien.
- ERŐS Ferenc, 2010a, « Határlépések pszichoanalízis és irodalom között » [Passages entre littérature et psychanalyse], *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet* [Psychanalyse et mémoire culturelle], Budapest : Józsoveg, p. 141-160.
- ERŐS Ferenc, 2010b, *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet* [Psychanalyse et mémoire culturelle], Budapest : Józsoveg.
- ERŐS Ferenc, 2007, « Önéletrajz, napló, levelezés : analitikus és páciensek önvalomásai » [Curriculum vitae, journal, correspondance : confessions intimes des analytiques et patients], *Trauma és történelem. Szociálpszichológiai és pszichoanalitikus tanulmányok* [Traumatisme et récit. Études de psychologie sociale et psychanalyse], Budapest : Józsoveg, 2007, p. 132-141.
- ESTERHÁZY Péter, 1988, « Csáth Géza fantasztikus élete » [La vie phantastique de Géza Csáth], in Mária Hegedős (dir.), *Körkép: huszónhét mai magyar elbeszélés* [Panorama. Vingt nouvelles hongroises contemporaines], Budapest : Magvető, p. 90-130 [rééd. : Mihály Szajbély (dir.), 2004, *A varázsló halála...*, op. cit., p. 363-386].
- EYSTEINSSON Ástráður & LISKA Vivian (dir.), 2007, *Comparative History of Literatures in European Languages: Modernism*, 2 vol., Amsterdam-Philadelphie (Penns.) : John Benjamins.
- EYSTEINSSON Ástráður, 1990, *The Concept of Modernism*, Ithaca (NY)-Londres : Cornell University Press.
- FÄHNTERS Walter, 1998, *Moderne und Avantgarde 1890-1933*, Stuttgart-Weimar : Metzler.
- FARKAS Zsolt, 1990, « Csáth a lélekvesztőn » [Csáth dans la perdition de l'âme], *Jelenkor* [Présent], n° 1, p. 46-48.
- FEDROVÁ Stanislava (dir.), 2006, *Otázky českého kánonu* [Problématique du canon tchèque], Prague : Univerzita Karlova.
- FEICHTINGER Johannes, GROßEGGER Elisabeth, MARINELLI-KÖNIG Gertraud, STACHEL Peter & UHL Heidemarie (dir.), 2006, *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen Moritz Csáky zum 70. Geburtstag gewidmet*, Innsbruck-Vienne : Studien-Verlag.
- FEICHTINGER Johannes, PRUTSCH Ursula & CSÁKY Moritz (dir.), 2006, *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, Innsbruck-Vienne : Studien Verlag.
- FEKETE J. József, 2009, « Formálisan úgy cselekszel, mintha egy novellahősöd volnál. Irodalom külség és belüliség Csáth marginális műfajaiban – napló és levél – a mű árnyékában burjánzó (szöveg)világ » [Du point de vue formel tu te comportes comme si tu étais le héros d'une de tes nouvelles. L'interne et l'externe dans les œuvres marginales de Csáth (journal et lettres) : un monde (textuel) foisonnant à l'ombre de l'œuvre], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó át-járó...*, op. cit., p. 161-180.
- FEKETE J. József, 2006, « A naplóró Csáthról » [Sur le diariste Csáth], *Új kép*, vol. 10, n° 3, p. 18-22.

- FENYO Mario D., 1987, *Literature and Political Change, Budapest 1908-1918*, Philadelphie (Penns.) : American Philosophical Society.
- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ Ingeborg, 2000, *Expresionismus. Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu* [Expressionnisme. Chapitres d'histoire de l'expressionnisme littéraire allemand, autrichien et pragois d'expression allemande], Olomouc : Votobia.
- FIC Igor, 1993, « Świadome i samoświadome „nic“ » [Le Rien conscient et autoconscient], traduit par Anna Engelking, *Literatura na Świecie*, n° 11, p. 123-134 [1^{re} éd. : 1990].
- FINTA Gábor, 2000, « A lét vándora. Krúdy Szindbádjáról » [Flâneur de l'existence. Sur le *Sindbad* de Krúdy], *Irodalomtörténeti Közlemények* [Contributions à l'histoire littéraire], vol. 104, n° 3-4, p. 405-415.
- FINTA Gábor, HORVÁTH Zsuzsa, SIPOS Lajos & SZÉNÁSI Zoltán (dir.), 2011, *A Nyugat párbeszédei. A magyar irodalmi modernizáció kérdései* [Les Dialogues de *Nyugat*. Les questions de la modernisation littéraire hongroise], Budapest : Argumentum.
- FISZER Stanisław, 2007, *Le Catastrophisme grotesque : la prose polonaise et l'anti-utopie européenne de l'entre-deux-guerres*, Paris : Le Manuscrit.
- FISZER, Stanisław (dir.), 2005, *Le Grotesque de l'histoire : avatars en Europe centrale et orientale au XX^e siècle*, Paris : Le Manuscrit.
- FITAS Adam, 2003, *Głos z labiryntu. O pismach Karola Ludwika Konińskiego* [Une voix du labyrinthe. Écrits de Karol Ludwik Koniński], Wrocław : Wydawnictwo Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.
- FÖLDENYI F. László, 1991, « A halál tükreben élt élet. Csáth Géza naplójáról » [Une vie vécue dans le miroir de la mort. Journal de Géza Csáth], *Holmi*, n° 4, p. 510-515.
- FOUCAULT Michel, 1994, *Dits et écrits*, 3 vol., Paris : Gallimard.
- FOUCAULT Michel, 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique*, suivi de *Mon corps, ce papier, le feu et La Folie, l'absence de l'œuvre*, Paris : Gallimard.
- FRANCZAK Jerzy, 2007, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* [À la recherche de la réalité. La conception du monde de la prose polonaise moderne], Cracovie : Universitas.
- FRANCZAK Jerzy, 2006, « „Sny Marii Dunin” Karola Irzykowskiego jako świadectwo nowoczesnego doświadczenia » [Les Rêves de Maria Dunin de Karol Irzykowski : témoignage de l'expérience moderne], *Teksty drugie*, n° 3, p. 118-134.
- FRIED István, 2002, « Kétnyelvűség, kettős kulturáltság Kelet-Közép-Európában » [Bilinguisme et bi-culturalisme en Europe centrale et orientale], *Írók, művek, irányok. Kalandozások a világ irodalmainak labirintusában* [Écrivains, œuvres, courants. Promenades dans le labyrinthe de littérature mondiale], Szeged : Tisztatáj, p. 151-167.
- FRIED István, 1994, *Ostmitteleuropäische Studien: ungarisch-slawisch-österreichische literarische Beziehungen*, Szeged : Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Attila-József-Universität.
- FRIEDMANN Susan S., 2007, « Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading : Toward a Locational Modernist Studies », in Ástráður Eysteinnsson

- & Vivian Liska (éd.), *Comparative History...*, *op. cit.*, 2 vol., Amsterdam-Philadelphie (Penns.) : John Benjamins, vol. 1, p. 35-52.
- FRIGYESI Judit, 1998, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, Berkeley (Calif.) : University of California Press.
- FRISBY David (dir.), 2000, *Georg Simmel in Wien. Texte und Kontexte aus dem Wien der Jahrhundertwende*, Vienne : Wiener Universität Verlag.
- FRISBY David, 1986, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Krakauer and Benjamin*, Cambridge (Mass.) : Massachusetts Institute of Technology Press.
- FRYBES Stanisław, 1979, *W krainie groteski. Problemy satyry galicyjskiej w drugiej połowie XIX wieku* [Au pays du grotesque. Les questions de la satire de la Galicie dans la seconde moitié du XIX^e siècle], Ossolineum : Wrocław.
- FRYDE Ludwik, 1966, « Utopia Irzykowskiego » [Utopie de Karol Irzykowski], *Wybór pism krytycznych* [Travaux critiques choisis], Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, p. 66 [1^{re} édition : 1934].
- GALMICHE Xavier, 2011, « Une Europe pleine de ploucs. Les Nouvelles-Abdères en Europe centrale ou la concession à la trivialité », *Revue d'études slaves*, vol. 72, n° 2, p. 187-207.
- GALMICHE Xavier, 2009a, « La victoire du paradigme. La déclinaison toponymique, une figure des espaces multiculturels », in Delphine Bechtel & Xavier Galmiche (dir.), *Cultures d'Europe centrale*, n° 8 : *Lieux communs de la multiculturalité urbaine en Europe centrale*, p. 11-27.
- GALMICHE Xavier, 2009b, « La "potacherie" (*recese*) ou l'ironie bête : un exemple de tradition comique », in Zofia Mitosek & Anna Ciesielska-Ribard (dir.), *Nouveaux cahiers franco-polonais*, n° 8 : *Ironie contemporaine*, p. 75-84.
- GALMICHE Xavier, 2009c, *Vladimír Holan, le bibliothécaire de Dieu : Prague, 1905-1980*, Paris : Institut d'études slaves.
- GALMICHE Xavier, 2008, « Multiculturalité et uniculturalisme. Le paradoxe de Prague », in Xavier Galmiche & Delphine Bechtel (dir.), *Villes multiculturelles...*, *op. cit.*, p. 41-63.
- GALMICHE Xavier, 2004, « "Le verbe tonnante des forts". La réception de Nietzsche chez Otakar Březina », in Gilbert Merlio & Paolo d'Iorio (dir.), *Le Rayonnement européen de Nietzsche*, Paris : Klincksieck, p. 101-112.
- GALMICHE Xavier, 2002, « Essai sur le rire jaune. "L'homme intermittent" dans l'œuvre de Milan Kundera », *Esprit*, janvier, p. 52-61.
- GALMICHE Xavier, 2001a, « Romaine contre gothique. Aspects culturels des options alphabétiques et typographiques dans les pays tchèques au XIX^e siècle », *Slavica occitania*, n° 12, p. 191-218.
- GALMICHE Xavier, 2001b, « Jak "Češi bojovali s negativními rysy svého charakteru" anebo Recepte českého expresionismu ve Francii a příklad Hanuše Jelínka » [« Comment "les Tchèques ont combattu les traits négatifs de leur caractère" ou La réception de l'expressionnisme tchèque en France et l'exemple de Hanuš Jelínek »], in Daniel Vojtěch (dir.), *Česká literatura na konci tisíciletí I. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* [Littérature tchèque à la fin du millénaire : matériaux du deuxième congrès des études littéraires tchèques], Prague : Edice K, p. 325-334.

- GALMICHE Xavier (dir.), 1999, *Facétie et illumination : l'œuvre de Josef Váchal, un graveur écrivain de Bohême (1884-1969)*, Paris-Prague : Presses universitaires de France-Paseka.
- GALMICHE Xavier, 1996, « À contre-temps », in Bohuslav Reynek, *Serpent sur la neige*, traduit par Xavier Galmiche, Grenoble : Romarins, p. 219-229.
- GALMICHE Xavier, 1995, « Le bilinguisme littéraire en Bohême : bilinguisme et multilinguisme dans la littérature de Bohême de la fin du XVIII^e siècle à 1989 », thèse de doctorat sous la direction d'Yves Chevrel, Université Paris 4.
- GALMICHE Xavier & RUBEŠ Jan (dir.), 2009, *L'Antre des mots. Autour de la poésie de Vladimír Holan, Litteraria Pragensia*, n° 36.
- GALMICHE Xavier & THEINHARDT Markéta (dir.), 2002-2003, *Littérature et beaux-arts dans les pays tchèques de la "fin de siècle" aux avant-gardes, Revue des études slaves*, vol. 74, n° 1.
- GALTIER Brigitte, 1997, *L'Écrit des jours : lire les journaux personnels, Eugène Dabit, Alice James, Sándor Ferenczi*, Paris : Champion.
- GARDAVSKÝ Vladimír, 1986, « Klíma a Dvořák po letech » [Klíma et Dvořák après des années], *Amatérská scéna*, vol. 23, n° 2, février p. 18.
- GEMROTHOVÁ Adéla, 2009, « K edici Sebraných spisů Ladislava Klímy » [Sur l'édition des Œuvres complètes de Ladislav Klíma], *Česká literatura*, n° 2, p. 244-252.
- GENETTE Gérard, 2003, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil [1^{re} édition : 1982].
- GIDDENS Anthony, 1991, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford (Calif.) : Stanford University Press.
- Gide André, 1939, *Journal 1889-1939*, Paris : Gallimard.
- GILES Steve (dir.), 1993, *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory*, Londres : Routledge.
- GILK Erik & HRABAL Jiří (dir.), 2010, « *Věčnost není děravá kapsa, aby se z ní něco ztratilo* ». *Soubor studií věnovaných Ladislavu Klímovi* [« L'Éternité n'est pas une poche trouée qui sème à tout vent ». Recueil d'études consacrées à Ladislav Klíma], Olomouc : Aluze ; disponible en ligne : www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbornik.pdf (24.07.2018).
- GINTLI Tibor (dir.), 2010a, *Magyar irodalom* [Littérature hongroise], Budapest : Akadémiai Kiadó.
- GINTLI Tibor, 2010b, « Redukció és elbeszélőkédv: narratív eljárások vegyülése Csáth novellisztikájában: fejezet egy készülő irodalomtörténeti kézikönyvből » [Réduction et humeur narrative : le mélange des procédures narratives dans les nouvelles de Csáth. Chapitre d'un manuel d'histoire littéraire en préparation], in Tibor Bónus, György Eisemann, Csongor Lőrincz & Péter Szirák (dir.), *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60 születésnapjára* [L'Attirance de l'herméneutique : études réunies à l'occasion du 60^e anniversaire de Ernő Kulcsár Szabó], Budapest : Ráció, p. 408-414.
- GINTLI Tibor, 2009, « Anekdotá és modernség » [Anecdote et modernité], *Tiszatáj*, n° 1, p. 59-66.
- GIRARD Alain, 1963, *Le Journal intime*, Paris : Presses Universitaires de France.

- GLIKSOHN Jean-Michel, 1990, *L'Expressionnisme littéraire*, Paris : Presses universitaires de France.
- GLOGER Maciej, 2007, « Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem » [Le Positivism : entre modernité et modernisme], *Pamiętnik Literacki*, n° 1.
- GŁOWACKI Stefan, 2009, « *De acuto et arguto*, czyli o kilku manierystycznych nowelach Karola Irzykowskiego » [*De acuto et arguto*, ou sur quelques nouvelles maniéristes de Karol Irzykowski], *Pamiętnik Literacki*, vol. 99, n° 1, p. 109-120.
- GŁOWALA Wojciech, 1985, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna* [Imaginaire métacritique de la Jeune Pologne], Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- GŁOWALA Wojciech, 1975, « O wierszach Karola Irzykowskiego » [Sur les poèmes de Karol Irzykowski], *Teksty*, n° 2, p. 114-126.
- GŁOWALA Wojciech, 1972, *Sentymentalizm i pedanteria : o systemie estetycznym Karola Irzykowskiego* [Sentimentalisme et pédanterie. Le système esthétique de Karol Irzykowski], Wrocław : Ossolineum.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1997, *Ekspresja i empatia: studia o młodopolskiej krytyce literackiej* [Expression et empathie. Études sur la critique littéraire de la Jeune Pologne], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1977, « O Irzykowskim » [Sur Irzykowski], *Nurt*, n° 8, p. 24.
- GŁOWIŃSKI Michał, 1969, *Powieść młodopolska: studium z poetyki historycznej* [Roman de la Jeune Pologne. Étude de poétique historique], Wrocław : Ossolineum.
- GLUCK Mary, 1985, *Georg Lukács and his Generation 1900-1918*, Cambridge (Mass.)-Londres : Harvard University Press.
- GODÉ Maurice, LE RIDER Jacques & MAYER Françoise (éd.), 1996, *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague / Deutsche, Juden und Tschechen in Prag 1890-1924*, Montpellier : Presses de l'Université Paul-Valéry.
- GOŁĘBIEWSKA Maria, 2006, *Irzykowski: rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego* [Irzykowski : réalité et représentation. Sur les thèses philosophiques de Karol Irzykowski], Varsovie : Wydawnictwo Instytut Filozofii i Socjologii PAN.
- GOMBROWICZ Witold, 2016, *Kronos*, traduit par Małgorzata Smorag-Goldberg, Paris : Stock.
- GOMBROWICZ Witold, 2013, *Kronos*, Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- GOMBROWICZ Witold, 1981, *Journal, 1953-1969*, traduit par Dominique Autrand, Christophe Jezewski, Allan Kosko, 3 vol., Paris : Christian Bourgois.
- GÓRNICKA-BORATYŃSKA Aneta, 2001, *Stańmy się sobą: cztery projekty emancypacji (1863-1939)* [Devenons nous-mêmes : quatre projets d'émancipation (1863-1939)], Izabelin : Świat Literacki.
- GÓRNICKA-BORATYŃSKA Aneta (dir.), 1999, « *Chcemy całego życia* ». *Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939* [« À nous la vie entière ». Anthologie de textes féministes polonais 1870-1939], Varsovie : Res Publica.
- GRAEVENITZ Gerhart von (dir.), 1997, *Konzepte der Moderne*, Stuttgart : Metzler.
- GRAY Richard T., 2004, *About face: German physiognomic thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit (Mich.) : Wayne State University Press.

- GREBENÍČKOVÁ Růžena, 1994, « Expressionismus jako hnutí a směr » [Expressionnisme, mouvement et courant], *Kritický sborník*, vol. 14, n° 3, p. 9-18.
- GRENDÉL Lajos, 2010, *A modern magyar irodalom története. Magyar líra és epika a 20. században* [Histoire de la littérature moderne hongroise. Poésie et prose au XX^e siècle], Bratislava : Kalligram.
- GREIMAS Algirdas, 1966, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris : Larousse.
- GRISI Stéphane, 1996, *Dans l'intimité de maladies. De Montaigne à Hervé Guibert*, Paris : Desclée de Brouwer.
- GROßHEIM Michael (dir.), 1997, *Perspektiven der Lebensphilosophie: zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages*, Hanovre : Tagung.
- GRUDZIŃSKA Agnieszka & SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga (dir.), 2012, *Minorités littéraires (et autres) en Pologne, Cultures d'Europe centrale*, n° 8, hors-série.
- GYÁNI Gábor, 2008, « Modernität, Modernismus und Identitätskrise. Budapest des Fin de siècle », in Károly Csúri, Zoltán Fónagy & Volker Munz (dir.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität*, Vienne : Praesens, p. 11-27.
- HABERMAS Jürgen, 1988, *Le Discours philosophique de la modernité : douze conférences*, traduit par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard.
- HAGEN Trever, 2008, *Underground Impulses. The Czechoslovak Artistic Field 1948-1977*, thèse de doctorat sous la dir. d'Alexandra Kowalski et Balázs Trencsényi, Central European University, Budapest.
- HAJDÚ János, 2005, « Csáth Géza munkássága két évtized könykiadásában és irodalmi recepciójában. Válogatott bibliográfia 1977-1999 » [Œuvre de Géza Csáth au cours de deux décennies d'éditions et de réception littéraire. Bibliographie choisie 1977-1999], *zEtna. Magazin a vulkán alatt*, vol. 92, n° 1 [<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/92/hajdu.html>] (consulté le 17.07.2018)].
- HALA Katérina, 2009, *Les Années soixante : un âge d'or du théâtre tchèque ?*, thèse de doctorat en cotutelle sous la direction de Xavier Galmiche et Eva Stehliková, Université Paris-Sorbonne – Université Charles de Prague.
- HALECKI Oskar, 1952, *Borderlands of Western Civilization: a History of East Central Europe*, New York : Ronald Press.
- HANÁK Péter, 1992, *Der Garten und die Werkstatt. Ein kulturgeschichtlicher Vergleich Wien und Budapest um 1900*, Vienne : Böhlau.
- HANÁK Péter, 1988, *A Kert és a Műhely* [Le Jardin et l'atelier], Budapest : Gondolat.
- HANÁK Péter, 1984, *Ungarn und die Donaumonarchie. Probleme der bürgerlichen Umgestaltung eines Vielvölkerstaates*, Vienne-Munich-Budapest : Schriftenreihe des Österreichischen Ost und Südeuropa-Instituts.
- HANN Chris & MAGOSCI Paul Robert (dir.), 2005, *Galicja: a Multicultural Land*, Toronto–Buffalo : University of Toronto Press.
- HANSÁGI Ágnes & HERMANN Zoltán (dir.), 2005, « Mester Jókai ». *A Jókai-olvasás lehetőségei az ezredfordulón* [« Maître Jókai ». Lectures possibles au tournant du millénaire], Budapest : Ráció.

- HARKAI VASS Éva, 1987-1988, « Az azonosság/hasonlóság relációi Csáth Géza novelláiban » [Les Relations d'identité/analogie dans les nouvelles de Géza Csáth], *Literatura*, n° 4, p. 403-410.
- HARMAT Pál, 1998, « Csáth Géza mint elmeorvos » [Le Psychiatre Géza Csáth], in Géza Csáth, *Egy elmebeteg nő naplója...*, *op. cit.*, p. 197-214.
- HARMAT Pál, 1994, *Freud, Ferenczi és a magyar pszichoanalízis. A budapesti mélylélektani iskola története, 1908-1983* [Freud, Ferenczi et la psychanalyse hongroise. Histoire de l'école budapestoise de psychologie, 1908-1983], Budapest : Bethlen Gábor Könyvkiadó.
- HÁRS György Péter, 2008, « Pszichoanalízis a Nyugatban (I) » [Psychanalyse dans *Nyugat* (I)], *Múlt és Jövő*, n° 2, p. 61-83.
- HAUPTMANN, Gerhart, 1899, *Hanusia*, traduit par Maria Konopnicka, Varsovie : W. Okręt.
- HAVELKA Miloš, 1968, *Ladislav Klíma*, mémoire de maîtrise en philosophie sous la direction de Jiří Gabriel, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně : Brno.
- HEBBEL Friedrich, 1911, *Dzienniki*, choix et traduction de Karol Irzykowski, Cracovie : B. Połoniecki.
- HEBBEL Friedrich (1903, *Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe von R.M. Werner*, 4 vol., Berlin : B. Behr.
- HEFTRICH Urs, 1999, « Akta psychologova : Nietzsche jako Klímův terapeut » [Actes psychologiques : Nietzsche en tant que thérapeute de Klíma], *Nietzsche v Čechách* [Nietzsche en Bohême], Prague : Hynek, p. 52-85.
- HEFTRICH Urs, 1997, « *Ecce deus* aneb Jak se staneme, čím nejsme (Ladislav Klíma a Nietzsche) » [*Ecce deus* ou comment nous deviendrons ce que nous ne sommes pas. Ladislav Klíma et Nietzsche], *Kritický sborník*, n° 16, p. 53-70.
- HEFTRICH Urs, 1998, « *Warum ich so weise bin*. Der tschechische Dichterphilosoph Ladislav Klíma und Nietzsche », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, n° 39, p. 139-164.
- HERCEG János, 1987, « Jasz Dezső », *Üzenet*, n° 1-3, *op. cit.*, p. 183-184.
- HERRMANN Britta, 2001, « La vie comme roman. Transformations médiales du fictif entre classicisme et romantisme », *Revue germanique internationale*, n° 16 : « Entre classicisme et romantisme, autour de 1800 », p. 47-68.
- HICSIK Dora, 2010, *Alma mater. A szabadkai főgimnázium tanárai* [Alma mater. Les enseignants du lycée de Szabadka], Szabadka : Életjel.
- HIMKA John-Paul, 1999, *Religion and nationality in Western Ukraine: the Greek Catholic Church and Ruthenian National Movement in Galicia, 1867-1900*, Montréal : McGill-Queen's University Press.
- HIMKA John-Paul, 1993, « The Galician Triangle. Poles, Ukrainians and Jews under Austrian Rule », *Cross currents*, n° 12, p. 125-146.
- HÓDI Éva, 1987, « Szándék és valóság. Az írói kettősége Csáth műveiben » [Intention et réalité. L'ambiguïté littéraire dans les œuvres de Csáth], *Híd*, n° 6 : *Csáth Géza évfordulójára*, p. 823-832.
- HÓDI, Sándor, 1987, « A mulandóság szorításában. Csáth életének és műveinek rejtett motívumvilága » [Dans la pression de l'évanescence. Le monde caché des motifs de la vie et de l'œuvre de Géza Csáth], *Híd*, n° 6, *op. cit.*, p. 798-806.

- HODROVÁ Daniela, 1992-1994, *Proměny subjektu* [Métamorphoses du sujet], 2 vol., Prague : Ústav pro Českou a Světovou Literaturu Akademie Věd České Republiky.
- HODROVÁ Daniela, 1987, *Hledání románu: kapitoly z historie a typologie žánru* [À la recherche du roman : chapitres d'histoire et typologie d'un genre], Prague : Československý spisovatel.
- HOLÝ Jiří, 2002b, *Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století* [Possibilité d'interprétation. Littérature tchèque, polonaise et slovaque du XX^e siècle], Olomouc : Votobia.
- HOLÝ Jiří, 2002a, « Dva prokletí a proklínající básníci » [Deux poètes maudits et maudisants], *Možnosti interpretace...*, *op. cit.*, p. 42-56.
- HOLÝ Jiří, 1998, « Witkacy, jego czeski odpowiednik Ladislav Klíma i fantastyka o znamionach utopii » [Witkacy, son équivalent tchèque Ladislav Klíma et le fantastique aux airs d'utopie], *Tygiel Kultury*, vol. 30, n° 6-8, p. 126-133.
- HOLÝ Jiří (dir.), 2007, *Holokaust – šoa – zagłada v české, slovenské a polské literatuře* [Holocauste – Shoah – extermination dans les littératures tchèque, slovaque et polonaise], Prague : Karolinum.
- HORKHEIMER Max & ADORNO Theodor W., 1974, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, traduit par Eliane Kaufholz, Paris : Gallimard.
- HORNIG Dieter & KISS Endre (dir.), 1996, *Vienne-Budapest, 1867-1918. Deux âges d'or, deux visions, un Empire*, Paris : Autrement.
- HORNUNG Maria, 1999, « Sprache », in Peter Csendes, Ferdinand Opll & Friederike Goldmann (dir.), *Die Stadt Wien*, Vienne : Österreichische Akademie der Wissenschaften, p. 85-95.
- HÓZSA Éva, 2009a, *Csáth-allé (és kitérők): összegyűjtött tanulmányok, esszék, cikkek egy életmű mozgáslehetőségeiről. 1990-2009* [L'allée Csáth (et les chemins de traverse). Études, essais et articles sur les impulsions possibles d'une œuvre, 1990-2009], Szabadka : Életjel.
- HÓZSA Éva, 2009b, « Csáth én-tűzijátéka és a Palics-álomba vezérlő (villamos) kalauzok » [Le Feu d'artifice du moi de Csáth et les contrôleurs (de tramway) qui guident ses rêves vers Palics], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó átjáró...*, *op. cit.*, p. 145-152.
- HÓZSA Éva, 2010, « Csáth-etűd : Ouverture és továbbtétel » [Étude Csáth. Ouverture et développement], in Erzsébet Csányi (dir.), *Mediális áttelekésítés* [Enthousiasme médial], Ujvidék/Novi Sad, Bölcsészettudományi Kar : Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, p. 61-70.
- HRDLIČKA Josef, 2006, « Kontradikce Ladislava Klímy » [Les Contradictions de Ladislav Klíma], *Souvislosti*, vol. 17, n° 4, p. 27-36.
- HRYŃCZUK Jerzy, 1974, *Estetyka fin-de-siècle'u w Niemczech i Austrii* [Esthétique « fin de siècle » en Allemagne et en Autriche], Katowice : Śląsk.
- HUCHETTE-NOVAKOVÁ Petra (2005), *Traduction et présentation de la pièce de théâtre DIOS (1927) de Ladislav Klíma (1878-1928), écrivain et philosophe tchèque*, mémoire de maîtrise sous la direction de Xavier Galmiche, Université de Paris-Sorbonne.
- IWASHITA Daniela, 2008a, « Svým přátelům budou platit hvězdami » [Ils paieront ses amis en étoiles], *A2*, vol. 34, p. 16-18 [https://www.

- advojka.cz/archiv/2008/34/svym-pratelum-budou-platit-hvezdami (consulté le 12.11.2018)].
- IWASHITA Daniela, 2008b, « Ze symbolů není člověk živ. S Erikou Abrams o Spisech Ladislava Klímy » [On ne vit pas de symboles. Interview avec Erika Abrams sur les Œuvres de Ladislav Klíma], *A2*, p. 34 [https://www.advojka.cz/archiv/2008/34/ze-symbolu-neni-clovek-ziv (consulté le 12.11.2018)].
- IWASZKIEWICZ Jarosław, 2007-2011, *Dzienniki 1911-1980* [Journaux, 1911-1980], vol. 1-3, Varsovie : Czytelnik.
- JAKÓBCZYK Jan, 2005, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego* [Un jeu d'échecs littéraire ? Sur l'œuvre de Karol Irzykowski], Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- JAKÓBCZYK Jan, 1985, « Wokół sporu: Brzozowski – Irzykowski » [Sur le débat Brzozowski – Irzykowski], *Ruch Literacki*, 26, n° 3, p. 213-227.
- JAKOWSKA Krystyna, KULESZA Dariusz & SOKOŁOWSKA Katarzyna (dir.), 2004, *Cykl i powieść* [Cycle et roman], Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- JAKOWSKA Krystyna, OLECH Barbara & SOKOŁOWSKA Katarzyna (dir.), 2005, *Cykl literacki w Polsce* [Le Cycle littéraire en Pologne], Białystok : Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- JAMES Petra, 2013, *Bohumil Hrabal : « Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique »*, Paris : Garnier.
- JAMES Petra, 2009, « *Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique* ». *Collages et montages dans l'œuvre de Bohumil Hrabal (1914-1997) au regard des pratiques romanesques de Claude Simon et de la poésie expérimentale (Brion Gysin et William S. Burroughs) – années 1950 à 1970*, thèse de doctorat sous la direction de Xavier Galmiche et Jiří Trávníček, Université Paris-Sorbonne – Université Masaryk de Brno.
- JAMESON Frederic, 2002, *A Singular Modernity. Essays on the Ontology of the Present*, New York : Verso.
- JANÁČKOVÁ Jaroslava, 1988, *Román mezi modernami. Studie z historické poetiky* [Le Roman entre modernités. Études de poétique historique], Prague : Československý spisovatel.
- JANÁČKOVÁ Jaroslava, 1972, « Romaneto v české próze 19. století: K životopisu žánru » [Romaneto dans la prose tchèque du XIX^e siècle : pour une histoire du genre], *Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Slavica Pragensia*, vol. 14, p. 183-198.
- JANIK Allan & TOULMIN Stephen (1978), *Wittgenstein, Vienne et la modernité*, traduit par Jacqueline Bernard, Paris : Presses universitaires de France [1^{re} édition : 1973].
- JANKOVICS József, KÓSA László, NYERGES Judith & SEIDLER Wolfram (dir.), 1991, *A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében / Die ungarische Sprache und Kultur im Donauraum*, 2 vol., 2 : Moritz Csáky, Horst Haselsteiner, Tibor Klaniczay & Károly Rédei (dir.), *Kapcsolatok és kölcsönhatások a 19–20. század fordulóján / Beziehungen und Wechselwirkungen an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts*, Budapest-Vienne : Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság.
- JANOWSKI Maciej, 2004, *Polish liberal thought before 1918*, traduit par Danuta Przekop, Budapest : CEU.

- JANOWSKI Maciej, 1996, *Inteligencja wobec wyznań nowoczesności: dylematy ideowe polskiej demokracji liberalnej w Galicji w latach 1889-1914* [L'intelligentsia face aux défis de la modernité : dilemmes et débats d'idées de la démocratie libérale en Galicie, 1889-1914], Varsovie : Instytut Historii PAN.
- JÁSZ Dezső, 2001, *Hasznok és keserúségek. Egy szabadkai gimnazista század eleji naplója (1908-1910)* [Profits et amertumes. Journal d'un lycéen de Szabadka du siècle passé (1908-1910)], Szabadka : Életjel.
- JAUKSZ Marcin, 2015, *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu: źródła i konteksty Pałuby Karola Irzykowskiego* [Critique de la raison dix-neuvièmiste : sources et contextes de *La Chrabraque* de Karol Irzykowski], Cracovie : Universitas.
- JAUSS Hans-Georg, 1990, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris : Gallimard [1^{re} édition : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 1977 ; 1978 pour la version française].
- JELÍNEK Hanuš, 1930-1935, *Histoire de la littérature tchèque*, 3 vol., Paris : Éditions Kra.
- JOHN Michael & LICHTBLAU Albert, 1990, *Schmelztiegel Vienne – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten. Aufsätze, Quellen und Kommentare*, Vienne-Cologne : Böhlau.
- JOHNSTON William M., 1985, *L'Esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale 1848-1938* (1972), traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Presses universitaires de France.
- JUNG Carl Gustav, 2008, *L'Âme et la vie. Textes essentiels réunis, présentés et préfacés par Jolande Jacobi*, traduit par Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris : Buchet-Chastel [1^{re} édition : 1963].
- JUNG Carl Gustav, 1998, *Sur l'Interprétation des rêves*, Paris : Albin Michel.
- JUNG Carl Gustav, 1907, *Über die Psychologie des Dementia praecox. Ein Versuch*, Halle an der Saale : Verlagsbuchhandlung Carl Marhold.
- KABEŠ Jaroslav, 1993, « Poznámka o duchovním boji Ladislava Klímy » [Remarque sur le combat spirituel de Ladislav Klíma], in Ladislav Klíma, *Filosofické listy* [Correspondance philosophique], Prague : Herrmann a synové [http://klimaladislav.sweb.cz/Boj.htm (consulté le 18.07.2018)].
- KABEŠ Jaroslav, 1945, *Ladislava Klímy filosofie češtvi* [Philosophie de la tchéquité de Ladislav Klíma], Prague : Pohořelý.
- KABEŠ Jaroslav, 1937-1938, « Ladislav Klíma – filosofie pro věčnost » [Ladislav Klíma – philosophie pour l'éternité], *Literární noviny*, vol. 10, n° 14, p. 3, 7.
- KÁICH Katalin, 2009, « Csáth Géza Szabadkája » [La Szabadka de Géza Csáth], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó át-járó: Csáth Géza..., op. cit.*, p. 223-228.
- KÁNYADI András (dir.), *L'univers de Gyula Krúdy*, Paris : Éditions des Syrtes, 2015.
- KARAFIÁTH Judit & TVERDOTA György (dir.), 1992, *Les Avant-gardes nationales et internationales : libération de la pensée, de l'âme et des instincts par l'avant-garde*, Budapest : Argumentum.
- KAYSER Wolfgang, 1972, *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hambourg : Gerhard Stalling Verlag.
- KEMPER Dirk & VIETTA Silvio (dir.), 1998, *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, Munich : Fink.

- KEMPER Hans-Georg & VIETTA Silvio, 2004, *Expressionismus*, Munich : Fink [1^{re} édition : 1975].
- KENYERES Ágnes (dir.), 1969-1982, *Magyar Életrajzi Lexikon* [Dictionnaire biographique hongrois], vol. 1-4, Budapest [<http://mek.niif.hu/00300/00355/html/ABC09732/10778.htm> (consulté le 05.04.2016)].
- KENYERES Zoltán, 2004, *Korok, pályák, művek. Válogatott tanulmányok* [Époques, voies, œuvres. Études choisies], Budapest : Akadémiai Kiadó.
- KERESZTÜRSZKY Ida, 1997, « Az örök áfium – Megalkotható-e Csáth Géza Ópium című novellájának új olvasata? » [L'opiat éternel ? Une nouvelle lecture de la nouvelle « Opium » de Géza Csáth est-elle possible ?], *Üzenet*, n° 3-4, p. 642-665.
- KIESEL Helmuth, 2004, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Munich : C. H. Beck.
- KIMPEL Dieter & WIEDEMANN Conrad (éd.), 1970, *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert*, vol. 1-2, Tübingue : Niemeyer.
- KISIELEWSKI Stefan, 1996, *Dzienniki* [Journaux intimes], Varsovie : Iskry.
- KISS Endre, 1996, « Dans le tourbillon des esprits », traduit par Bernard Lortholary, in Dieter Hornig & Endre Kiss (dir.), *Vienne-Budapest..., op. cit.*, p. 134-146.
- KISS Gy. Csaba, 1997, « Mikszáth szlovák világból. A Beszterce ostroma interethnikus olvasatban » [Du monde slovaque de Mikszáth. Une lecture interethnique du *Siège de Beszterce*], in Anna Fábri (dir.), *Mikszáth-Emlékkönyv. Tanulmányok az író születésének 150. évfordulójára, 1847-1997* [Mélanges Mikszáth. Études rassemblées à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance de l'écrivain, 1847-1997], Horpács : Mikszáth Kiadó, p. 83-91.
- KISS György (dir.), 1995, *Pszichológia Magyarországon* [La Psychologie en Hongrie], Budapest : Országos Pedagógiai Könyvtár es Múzeum.
- KLAGES Ludwig, 1910, *Prinzipien der Charakterologie*, Leipzig, J.A. Barth [titre modifié depuis la sixième édition (1926) : *Die Grundlagen der Charakterkunde*].
- KLAŃSKA Maria, 1994, *Aus dem Shtetl in die Welt, 1772 bis 1938. Ostjüdische Autobiographien in deutscher Sprache*, Vienne-Cologne-Weimar : Böhlau.
- KLAŃSKA Maria, 1990, « Drei deutschsprachige Schriftsteller im nationalen Spannungsfeld Galiziens (Leop. v. Sacher-Masoch d. J., Karl E. Hans Franzos Pokorny = H. Weber-Lutkow) », *Österreich in Geschichte und Literatur*, vol. 34, n° 1, p. 26-39.
- KŁOCZOWSKI Jerzy, 1998, *Młodsza Europa* [Une Europe plus jeune], Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy.
- KŁOSIŃSKA Krystyna, 1999, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej* [Corps, désir, vêtement. Sur les romans de jeunesse de Gabriela Zapolska], Cracovie : eFka.
- KONIŃSKI Karol Ludwik, 1966, « Etyzm w krytyce literackiej (o poglądach krytyckich Karola Irzykowskiego (1934-1936) » [Éthisme dans la critique littéraire. Sur la conception de la critique littéraire de Karol Irzykowski], in Jan Jakóbski Zygmunt (dir.), *Polska krytyka literacka, 1919-1939* [Critique littéraire en Pologne, 1919-1939], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, p. 359-362.
- KONSTANTINOVIC Zoran, 1979, « Das europäische Zwischenfeld. Von einer Schwerpunktbildung der österreichischen Komparatistik », *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, n° 10, p. 69-78.

- KONTANTINOVIC Zoran & RINNER Fridrun, 2003, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Innsbruck : Studien Verlag.
- KONTRA Ferenc, 1987, « Személyiségmegoszlás és énhasadás Csáth Géza novelláiban » [Dissociation de la personnalité et rupture du moi dans les nouvelles de Géza Csáth], *Üzenet*, n° 1-3, *op. cit.*, p. 90-94.
- KOPŘIVA Ondřej, 2010, *Extrémní subjektivismus Ladislava Klímy* [Le Subjectivisme extrême de Ladislav Klíma], mémoire de licence en théologie sous la direction de Věra Schifferová : Université de Pardubice.
- KOSÍK Karel, 1993, « Hašek a Kafka neboli groteskní svět » [Hašek et Kafka ou le monde grotesque], *Století Markéty Samsové* [Le siècle de Markéta Sams], Prague : Český spisovatel, p. 121-131 [1^{re} édition : 1963].
- KOVÁCS Éva, 1991, « Die Wiederholung als texordnende Kraft und stylistisches Mittel in einer frühen Csáth-Novelle », in József Jankovics, László Kósa, Judit Nyerges & Wolfram Seidler (dir.), *op. cit., A magyar nyelv...*, p. 1038-1045.
- KOVÁCS Éva, 1989, « A századforduló novellisztikájának sajátos mestere: Géza Csáth » [Géza Csáth, un maître particulier du genre de la nouvelle au tournant du siècle], in Fábíán Pál & István Szathmári (dir.), *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről* [Études sur les courants stylistiques au tournant du siècle], Budapest-Nyíregyháza : Tan-Nyírségi, p. 48-56.
- KOVAL Erika, 1987, « A szecesszió nyelvi jegyei Csáth korai novelláiban » [Les marques linguistiques Art nouveau dans les premières nouvelles de Csáth], *Üzenet*, n° 1-3, *op. cit.*, p. 71-89.
- KOVÁR Martin, 2010, *Egodeismus a egosolismus ve filosofii Ladislava Klímy* [Egodéisme et egosolisme dans la philosophie de Ladislav Klíma], mémoire de maîtrise en philosophie sous la direction de Jiří Svoboda, Université Masaryk : Brno.
- KÖVÁRY Zoltán, 2009, « Morfium, matricídium és pszichoanalízis: Témák és variációk Csáth Géza és Kosztolányi Dezső életművében » [Morphine, matricide et psychanalyse. Thèmes et variations dans les œuvres de Géza Csáth et Dezső Kosztolányi], *Thalassa*, n° 2, p. 3-38.
- KÖVÁRY Zoltán, 1998, « Lélek és zene: Csáth Géza, Nietzsche és a pszichoanalízis » [L'Âme et la musique. Géza Csáth, Nietzsche et la psychanalyse], in Márta Csabai & Ferenc Erős (dir.), *Mélyléktan és kultúra: műhelymunkák egy szemináriumból* [Psychologie et culture. Travaux d'un séminaire], Szeged : Gradus ad Parnassum-Fárosz, p. 98-109.
- KRASKOWSKA Ewa, 2008, « Ojcowska żałoba Karola Irzykowskiego » [Deuil paternel de Karol Irzykowski], *Teksty drugie*, n° 5, p. 127-137.
- KREJČI Karel, 1964, *Heroikomika v básnictví Slovanů* [Le Héroïcomique dans la poésie slave], Prague : Československá Akademie Věd.
- KŘEN Jan, 2005, *Dvě století střední Evropy* [Deux siècles d'Europe centrale], Prague : Argo.
- KRÓLICA Artur, 2000, *Postawa wychowawcy a postawa klerka : Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej* [Attitudes de l'enseignant et de l'ermite-laïc. Querelle sur les fondements de la critique littéraire de Stanisław Brzozowski et Karol Irzykowski], Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

- KROMIŠ Miroslav, « Bibliografie Ladislava Klímy » [Bibliographie de Ladislav Klíma] [<http://lege.cz/klima.htm> (consulté le 20.07.2018)].
- KŠICOVÁ Danuše & POSPÍŠIL Ivo (dir.), 2003, *Moderna. Avantgarda. Postmoderna, Litteraria humanitas*, vol. 12.
- KUCZKOWSKI Feliks (s.d.) *Wspomnienie o filmie przyszłości* [Souvenir sur le film de l'avenir], manuscrit, Varsovie : Archiwum Filmu Polskiego [Archives du film polonais], syg. A-209, poz. 4 ; A-129.
- KUDEROWICZ Zbigniew, 1998, « Ocena heglizmu w kręgu polskiego modernizmu (Stanisław Brzozowski i Karol Irzykowski) » [Évaluation de l'hégélianisme dans le cercle du modernisme polonais (Stanisław Brzozowski et Karol Irzykowski)], in Józef Bańka (dir.), *Przybliżanie przeszłości : księga pamiątkowa ofiarowana profesorowi Czesławowi Głombikowi z okazji czterdziestolecia pracy nauczycielskiej* [Rapprocher le passé : livre de mérite offert au Professeur Czesław Głombik à l'occasion du quarantième anniversaire de son travail d'enseignant], Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego : Katowice p. 103-111.
- KUMOR Andrzej, 1965, *Irzykowski – teoretyk filmu* [Irzykowski – théoricien du film], Varsovie : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- KUNDERA Milan, 1983, « L'Occident kidnappé », *Le Débat*, n° 27, p. 3-22.
- KUNDERA Ludvík (dir.), 1969, *Haló, tady je víchř, víchřice* [Allô, ici y a du vent, une tempête], Prague : Československý spisovatel.
- KURYLUK Ewa, 1974, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900* [Apocalypse viennoise. Essais sur l'art et la littérature viennoises vers 1900], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- KUZIĄK Michał (dir.), 2009, *Romantyzm i nowoczesność* [Romantisme et modernité], Cracovie : Universitas.
- KUŹMA Erazm, 1976, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce* [Problèmes de la conscience littéraire et artistique de l'expressionnisme en Pologne], Wrocław : Ossolineum.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, 1978, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil.
- LAHODA Vojtěch, 1997, « The Melancholy of the Avant-garde. Zdeněk Rykr and Revision of Modernism », *Umění*, vol. 45, n° 3-4, p. 298-324.
- LAIGNEL-LAVASTINE Alexandra, 2005, *Esprits d'Europe : autour de Czesław Miłosz, Jan Patočka et Istvan Bibó*, Paris : Calmann-Lévy.
- LANTERI-LAURA George, 1967, *Histoire de la phrénologie*, Paris : Presses universitaires de France.
- LAWATER Johann Caspar, 1984, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Stuttgart : Reclam.
- LAVOCAT Françoise (dir.), 2010, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS Éditions.
- LEMAIRE Jacques, 1989, *Introduction à la codicologie*, Louvain-la-Neuve : Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain.
- LE RIDER Jacques, 2003, *Arthur Schnitzler, ou la Belle Époque viennoise*, Paris : Belin.
- LE RIDER Jacques, 2000, *Journaux intimes viennois*, Paris : Presses universitaires de France.

- LE RIDER Jacques, 1994, *La Mitteleuropa*, Paris : Presses universitaires de France.
- LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris : Presses universitaires de France.
- LE RIDER Jacques & RINNER Fridrun (dir.), 1998, *Les Littératures de langue allemande en Europe centrale. Des Lumières à nos jours*, Paris : Presses universitaires de France.
- LEJEUNE Philippe, 2005, *Le Pacte autobiographique 2. Signes de vie*, Paris : Seuil.
- LEJEUNE Philippe, 1998, *Les Brouillons de soi*, Paris : Seuil.
- LEJEUNE Philippe, 1997, « Tenir un journal. Histoire d'une enquête (1987-1997) », *Poétique*, n° 111.
- LEJEUNE Philippe, 1993, *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris : Seuil.
- LEJEUNE Philippe, 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil.
- LEJEUNE Philippe (dir.), 1993, *Le Journal personnel*, Nanterre : Publidix.
- LELEU Michèle, 1952, *Les Journaux intimes*, Paris : Presses universitaires de France.
- LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise & VIOLETT Catherine (dir.), 2006, *Métamorphoses du journal personnel*, Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.
- LENDEROVÁ Milena, 2008, *A ptáš se, knížko má...: Ženské deníky 19. století* [Et tu me demandes, mon livre ? Journaux féminins du XIX^e siècle], Prague : Triton.
- LEWIS Pericles, 2007, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LICHTENBERG Georg Christoph, 1998, *Schriften und Briefe*, éd. Wolfgang Promies, vol. 1-4, Munich : Carl Hansen Verlag.
- LICHTENBERGER Elisabeth, 1993, *Vienne – Prag. Metropolenforschung*, Vienne-Cologne-Weimar : Böhlau.
- LINDKE Hans-Ulrich (dir.), 1992, *Das magische Dreieck. Polnisch-deutsche Aspekte zur österreichischen und deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Francfort/Main : Peter Lang.
- LIPSKI Jan Józef, 1992, « Ekspresjonizm » [Expressionisme], in Alina Brodzka (éd.), *Słownik literatury polskiej XX wieku* [Dictionnaire de la littérature polonaise du XX^e siècle], Wrocław : Ossolineum.
- LIS Jerzy, 1996, *Le Journal d'écrivain en France dans la première moitié du XX^e siècle*, Poznań : Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- LITTO Victor del, 1978, *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genève : Droz.
- LOISEL Thierry, 2009, « Introduction », in Géza Csáth, *Dépendances...*, *op. cit.*, p. 5-36.
- LOMBROSO Cesare, 1887, *L'Homme criminel. Criminel-né, fou moral, épileptique*. Étude anthropologique et médico-légale, traduit par MM. Régner et Bourret, Paris : Félix Alcan.
- LÓRINCZY Huba, 1997, « A gyermek toposza Csáth Géza novelláiban » [Le Topos d'enfant dans les nouvelles de Géza Csáth], *Ambrustól Máraihoz: válogatott esszék, tanulmányok* [D'Ambrus à Márai : essais et études choisis], Szombathely : Savaria University Press, p. 219-234.
- LÓRINCZY Huba, 1991, « Csáth Géza és E. T. A. Hoffmann » [Géza Csáth et E. T. A. Hoffmann], in József Jankovics, László Kósa, Judit Nyerges & Wolfram Seidler (dir.), *op. cit.*, p. 1051-1057.

- LŐRINCZY Huba, 1987, « A Homokember és Andersen bácsi » [Le Marchand de sable et l'oncle Andersen], *Életünk*, n° 1, p. 74-88 [rééd. : 1997, *Ambrustól Máraihoz : válogatott esszék, tanulmányok* (D'Ambrus à Márai : essais et études choisis), Szombathely : Savaria University Press, p. 187-218].
- LOSOSOVÁ Kamila, 1948, *Poslední kapitola. Dodatek k životopisu (tj. Vlastnímu životopisu) Ladislava Klímy* [Dernier chapitre. Rajouts à l'*Autobiographie* de Ladislav Klíma], in Karel Bodlák & Rudolf Vápeník (dir.), *op. cit.*, p. 105-112.
- LUKÁCS Georg (György), 2006, *Journal, 1910-1911*, traduit par Akos Ditroy, Paris : Rivages poche.
- LUKÁCS Georg (György), 2005, *La Théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, Paris : Gallimard [1^{re} édition : 1916 ; 1968 pour la version française].
- LUKACS John, 1990, *Budapest 1900*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Quai Voltaire [1^{re} édition : 1988].
- MACHÁČKOVÁ Zuzana, 2005, *Náboženské motivy v díle Ladislava Klímy*, mémoire de licence sous la direction d'Aleš Prázný : Université de Pardubice.
- MACHOVEC Martin, 2010, « Ohlasy literárního a filozofického díla Ladislava Klímy v životě a tvorbě českých undergroundových autorů » [Les Échos de l'œuvre littéraire et philosophique de Ladislav Klíma dans la création des auteurs de l'*underground* tchèque], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá...* », *op. cit.*, p. 8-13.
- MAGOSCI Paul Robert, 2002, *Historical Atlas of Central Europe*, Seattle (Wash.) : University of Washington Press.
- MAGRIS Claudio, 1998, *Microcosmes*, traduit par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris : Gallimard.
- MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, traduit par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris : Gallimard [1^{re} édition : 1963].
- MAGRIS Claudio, 1986, *Danube*, traduit par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris : Gallimard.
- MAIDL Václav, 1999, « Literární ztvárnění života Čechů ve Vídni » [Interprétation littéraire de la vie des Tchèques à Vienne], *Estetika*, vol. 34, n° 1-3, p. 81-89.
- MAIDL Václav, 1997, « Das Bild Österreichs und der Österreicher in der tschechischen Literatur. Ein Querschnitt durch die letzten 150 Jahre », *Modern Austrian Literature*, vol. 30, n° 3-4, p. 37-48.
- MÁK Ferenc, 1987, « Holtteste paréjjal és füvel volt letekarva. Csáth Géza halálának körülményei » [Son corps était recouvert d'herbe et d'amarantes. Les circonstances de la mort de Géza Csáth], *Úzenet*, n° 1-3, *op. cit.*, p. 204-207.
- MAKUSZYŃSKI Kornel, 1939, *Kartki z kalendarza* [Feuillets du calendrier], Varsovie : Gebethner i Wolf.
- MÁLEK Petr, 2008, *Melancholie Moderny. Alegorie, vypravěč, smrt* [Mélancholie de la modernité. Allégorie, narrateur, mort], Prague : Edice Studie.
- MALÝ Radek, 2006, *Spásná trhlina. Reflexe poezie Georga Trakla v české literatuře* [Crevasse salvatrice. Reflets de la poésie de Georg Trakl dans la littérature tchèque], Olomouc : Votobia.
- MÁRAI Sándor, 2006-2018, *A teljes Napló* [Journal complet], 18 vol., Budapest : Helicon.

- MARÈS Antoine (dir.), 1997, *Prague capitale culturelle de l'Europe centrale*, Paris : Institut d'études slaves.
- MARÈS Antoine (dir.), 1996, *Histoire et pouvoir en Europe médiane*, Paris : L'Harmattan.
- MARÈS Antoine & GRADVOHL Paul, 2018, « Introduction : Enjeux historiques de l'approche de l'Europe médiane », *Monde(s)*, n° 14, p. 9-30.
- MARÈŠ Petr, 2012, *Nejen jazykem českým. Studie o vícejazyčnosti v literatuře* [Pas qu'en tchèque. Études sur le plurilinguisme littéraire], Prague : Univerzita Karlova.
- MARINELLI-KÖNIG Gertraud & PAVLOVA Nina (dir.), 1996, *Wien als Magnet? Schriftsteller aus Ost-, Ostmittel- und Südeuropa über die Stadt*, Vienne : Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- MARKIEWICZ Henryk, 2011, *Czytanie Irzykowskiego* [Lire Irzykowski], Cracovie : Universitas.
- MARKOWSKI Michał Paweł, 2007, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy* [La Littérature polonaise moderne. Leśmian, Schulz, Witkacy], Cracovie : Universitas.
- MARKOWSKI Michał Paweł, 2004, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura* [Courant noir. Gombrowicz, le monde et la littérature], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- MARSZALEK Magdalena, 2003, « *Życie i papier* ». *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej. Dzienniki, 1899-1954* [« La vie et le papier ». *Journal, 1899-1954*, projet autobiographique de Zofia Nałkowska], Cracovie : Universitas.
- MARTINI Fritz (dir.), 1983, *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart : Reclam [1^{re} édition : 1970].
- MASŁOWSKI Michel, 1995, « Le temps de l'identité », *Identité(s) de l'Europe centrale, Cultures et sociétés de l'Est*, n° 21, p. 7-31.
- MASŁOWSKI Michel, FRANCFORT Didier & GRADVOHL Paul (dir.), 2010, *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*, Paris : Institut d'études slaves.
- MASSON Jean-Yves, 2006, *Hofmannsthal. Renoncement et métamorphose*, Paris : Verdier.
- MED Jaroslav, 2005, « Česká literatura a německý expresionismus v letech 1910-1920 » [Littérature tchèque et expressionnisme allemand dans les années 1910-1920], *Česká literatura* [Littérature tchèque], vol. 53, n° 5, p. 688-694.
- MED Jaroslav, 1993, *Spisovatelé ve stínu* [Écrivains dans l'ombre], Prague : Portál [rééd. : 2004].
- MENCWEL Andrzej, 2010, « Le problème polonais du modernisme », in Michel Masłowski, Didier Francfort & Paul Gradwohl (dir.), *Culture et identité en Europe centrale...*, *op. cit.*, p. 195-201.
- MENCWEL Andrzej, 2006, *Wyobraźnia antropologiczna : próby i studia* [Imagination anthropologique : esquisses et études], Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- MENCWEL Andrzej, PACZOSKA Ewa, RODAK Paweł & KOWALCZUK Urszula (dir.), 2011, *Konstelacje Brzozowskiego* [Constellations de Brzozowski], Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- MĚŠTAN Antonín, 1984, *Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne : Böhlau.
- MÉSZÖLY Miklós, 1980, « A játszótárs nélkül maradt értelem » [La Raison laissée sans camarade de jeu], *Érintések: essék* [Effleurements : essais], Budapest : Szépirodalmi Kiadó, p. 5-21 [rééd. : Mihály Szajbély (dir.), 2004, *A varázsló halála...*, *op. cit.*, p. 120-131].
- MEYNARD Cécile (dir.), 2012, *Les Journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Berne : Peter Lang.
- MICHALSKI Sergiusz & THEINHARDT Markéta, 2008, *L'Art de l'Europe centrale*, Paris : Citadelles-Mazenod.
- MICHEL Bernard, 1988, « Sociabilité urbaine et nationalité à Prague à la fin du XIX^e siècle », in Miklos Molnár & André Reszler (dir.), *Vienne, Budapest, Prague : les hauts lieux de la culture moderne de l'Europe centrale au tournant du siècle*, Paris : Presses universitaires de France, p. 67-80.
- MICKIEWICZ Adam, 1841, *Œuvres*, traduit par Christien Ostrowski, Paris : H.L. Delloye, p. 121.
- MILANOWSKI Anna, 1999, « Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim ? » [Tadeusz Rittner fut-il un écrivain polonais ou autrichien?], in German Ritz & Gabriela Matuszek, *Recepcja literacka i proces literacki. Literarische Rezeption und literarische Prozess. O polsko niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny* [Réception et processus littéraire. Contacts littéraires polono-allemands de la fin de siècle à l'entre-deux-guerres], Cracovie : Universitas, p. 63-85.
- MIŁOSZ Czesław, 1964, *Une autre Europe*, traduit par Georges Sédid, Paris : Gallimard [1^{re} édition : 1959].
- MIRNICS Zsuzsanna & HEINCZ Orsolya, 2009, « Az Elérhetetlen keresése. A korai sérülések jelentősége Csáth Géza pszichobiográfiájában » [La quête de l'inatteignable. L'importance des traumatismes juvéniles dans la psychobiographie de Géza Csáth], *Napút*, n° 6, p. 105-112.
- MITOSEK Zofia, 2013, « La Contestation des "petits moules" ». Les Contextes européens de La Chabraque », in Karol Irzykowski, *La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin...*, *op. cit.*, p. 23-31.
- MITOSEK Zofia, 2003, *Poznanie (w) powieści: od Balzaka do Masłowskiej* [Connaissance (dans/du) roman : de Balzac à Masłowska], Cracovie : Universitas.
- MITOSEK Zofia, 1992, *Mimesis : zjawisko i problem* [Mimésis : phénomène et problème], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- MITOSEK Zofia, 1983, *Teorie badań literackich: przegląd historyczny* [Théories de recherche littéraire : revue historique], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- MITOSEK Zofia & LICHANŃSKI Jakub Zbigniew (dir.), 1995, *Écriture/Pisanie : materiały z konferencji polsko-francuskiej* [Écriture*/Écriture. Matériaux du colloque franco-polonais], Varsovie : DiG.

- MITTERBAUER Helga, 2006, « Zentraleuropäische Polyphonie... », in Feichtinger et alii, *op. cit.*, p. 325-333.
- MITTERBAUER Helga & BALOGH András F. (dir.), 2006, *Zentraleuropa. Ein Forschungsparadigma für den zentraleuropäischen Kommunikationsraum*, Vienne : Praesens.
- MOLNÁR Miklós & RESZLER André (dir.), 1989, *Le Génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*, Paris : Georg.
- MOLNÁR Miklos & RESZLER André (dir.), 1988, *Vienne, Budapest, Prague. Les hauts lieux de la culture moderne de l'Europe centrale au tournant du siècle*, Paris : Presses universitaires de France.
- MOMM Karina, 1986, *Der Begriff des Helden in Thomas Carlyles On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Freiburg : Alberts-Ludwig Universität.
- MONDOT Jean, 2008, *Georg Christoph Lichtenberg ou les lumières continuées*, Paris : Belin.
- MONÍKOVÁ Libuše, 1994, « Der gute Geschmack des Ladislav Klíma », *Prager Fenster*, Munich : Hanser, p. 36-71.
- MOSSE George L., 1997, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, traduit par Michèle Hechter, Paris : Abbeville [1^{re} édition : 1996].
- MOURKOVÁ Jarmila, 1988, *Buřiči a občané. K zápasům o "nové umění" v letech 1900-1918* [Révoltés et citoyens. Sur les combats pour un « art nouveau » dans les années 1900-1918], Prague : Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ Jan (dir.), 1938, *Torzo a tajemství Máchova díla* [Fragment et secret de l'œuvre de Mách], Prague : František Borový.
- MUKAŘOVSKÝ Jan, PEŠAT Zdeněk & STROHMOVÁ Eva (dir.), 1995, *Dějiny české literatury* [Histoire de littérature tchèque], 4 vol., 4 : *Literatura od konce 19. století do roku 1945* [Littérature de la fin du XIX^e siècle à 1945], Prague : Victoria Publishing.
- MÜLLER-FUNK Wolfgang, PLENER Peter & RUTHNER Clemens (dir.), 2002, *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, Tubingue-Bâle, A. Francke.
- MUNK Artúr, 1999, *Napló : 1915-1916* [Journal, 1915-1916], Szabadka : Életjel.
- MUNK Artur, 1953, *Köszönöm addig is... Egy orvos életregénye* [Jusque là, merci... Histoire de vie d'un médecin], Újvidék/Novi Sad, Testvériség-Egység.
- NAGY Judit, 1994, « A freudizmus hatása Csáth Géza novellisztikájára » [L'Influence du freudisme sur l'œuvre novellistique de Csáth], in Mária L. Arapovics & László Simon (dir.), *Irodalom* [Littérature], Budapest : Eötvös Loránd Tudományegyetem, Tanárképző Főiskolai Kar, p. 27-50
- NALKOWSKA Zofia, 1976-2000, *Dzienniki* [Journaux intimes], vol. 1-6, Varsovie : Czytelnik.
- NAUMANN Friedrich, 1915, *Mitteleuropa*, Berlin : Reimer.
- NEKULA Marek, BAUER Verena, & GREULE Albrecht (dir.), 2008, *Deutsch im multilingualen Stadtzentren Mittel- und Osteuropas. Um die Jahrhundertwende vom 19. bis zum 20. Jahrhundert*, Vienne : Praesens.
- NĚMEC Jiří, 1965, « Klímův případ » [Le Cas Klíma], *Tvář*, n° 2, p. 4-8.

- NÉMETH Zoltán 2001, « A férfivágy apoteózisa » [L'Apothéose du désir masculin], *Kalligram*, n° 7-8, p. 61-70.
- NESNÍDALOVÁ Růžena & HROCH Václav, 2003, « Fenomenologie psychosomatiky » [Phénoménologie du psychosomatique], *Psychiatria*, vol. 10, n° 4, p. 186-187.
- NEUBAUER John, 2002, « Ist Mitteleuropa noch zu retten ? Zur Geschichte und Aktualität des Begriffes », in Wolfgang Müller-Funk *et alii* (dir.), *Kakanien revisited...*, *op. cit.*, p. 309-321.
- NEUBAUER Zdeněk, 1981, « Slavnost – hra – subjektivita » [Célébration – jeu – subjectivité], *Spektrum*, n° 3, p. 168-187 [rééd. : 1999, *Deus et natura. Náboženské úvahy na pozadí ontologie subjektivity (Deus et natura. Remarques religieuses sur le fond de l'ontologie de la subjectivité)*, Prague : Sus liberans].
- NIÉKÉRK Carl, 2005, *Zwischen Naturgeschichte und Anthropologie: Lichtenberg im Kontext der Spätaufklärung*, Tubingue : Niemeyer.
- NOVOTNÝ Vladimír, 2010, « Ladislav Klíma – literární kritik ? » [Ladislav Klíma : critique littéraire ?], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá ...* », *op. cit.*, p. 35-39.
- NOVÝ Lubomír & GABRIEL Jiří, 1994, *Czech philosophy in the XXth century*, Washington : Paideia Press, p. 47-52.
- NYCZ Ryszard, 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* [La Littérature, trope de la réalité. Poétique de l'épiphanie dans la littérature polonaise moderne], Cracovie : Universitas.
- NYCZ Ryszard, 1997a, « Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury » [L'Invention de l'ordre. Conception de critique et de littérature de Karol Irzykowski], *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* [Le Langage du modernisme. Prolegomènes d'histoire littéraire], Wrocław : Wydawnictwo Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, p. 155-190.
- NYCZ Ryszard, 1997b, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* [Le Langage du modernisme. Prolegomènes d'histoire littéraire], Wrocław : Wydawnictwo Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.
- NYIRI János Kristóf, 1986, *From Bolzano to Wittgenstein: The Tradition of Austrian Philosophy*, Vienne : Hölder-Pichler-Tempsky.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA Aleksandra, 1985, « Relacje osobowe w literackiej komunikacji » [Relations personnelles dans la communication littéraire], *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)* [Sémantique de l'expression poétique. Préliminaires], Wrocław : Ossolineum.
- OLIČ Jiří, 1993, « Ladislav Klíma », traduit par Leszek Engelking, *Literatura na Świecie*, n° 11, p. 170-172.
- PACHET Pierre, 1990, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris : Hatier.
- PACZOSKA Ewa, 2011, « Karol Irzykowski i pytania pozytywistów » [Karol Irzykowski et les questions des « positivistes »], *Przegląd humanistyczny*, n° 5, p. 39-51.
- PACZOSKA Ewa, 2010, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności* [La Vraie Fin du XIX^e siècle. Sur les traces de la modernité], Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy.

- PACZOSKA Ewa, 2008, *Lalka czyli rozpad świata [La Poupée où le monde qui s'effondre]*, Varsovie : Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne [1^{re} édition : 1995].
- PACZOSKA Ewa, 2004, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk* [Grandir, être mature, immature : de Bolesław Prus à Olga Tokarczuk], Varsovie, s.d.
- PACZOSKA Ewa & CHMURSKI Mateusz (dir.), 2013, *Modernizm[y] Europy Środkowo-Wschodniej* [Modernisme(s) d'Europe centrale et orientale], *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, vol. 45, n° 1-2.
- PACZOSKA Ewa & OSIŃSKI Dawid Maria (dir.), 2009, *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki* [Lwów moderniste. Textes de vie, textes d'art], Varsovie : Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- PACZOSKA Ewa, PONIATOWSKA Izabela & CHMURSKI Mateusz (dir.), 2017, *Problemy literatury i kultury modernizmu Europy Środkowej i Wschodniej* [Enjeux de la littérature et culture moderne en Europe centrale et orientale], 3 vol., Varsovie : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- PAGEL Julius Leopold (dir.), 1901, « Moravcsik, Ernest Emil », *Biographisches Lexikon hervorragender Ärzte des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin-Vienne : Urban & Schwarzenberg, p. 1158-1159.
- PAJĄK Patrycjusz, 2008, « Rola przemocy w procesie autoidentyfikacji bohaterów prozy gotyckiej Ladislava Klímy » [Le Rôle de la violence dans le processus d'auto-identification des héros de la prose gothique de Ladislav Klíma], in Joanna Goszczyńska (dir.), *Procesy autoidentyfikacji na obszarze kultur środkowoeuropejskich po roku 1918* [Processus d'auto-identification dans l'espace des cultures centre-européennes après 1918], Varsovie : Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, p. 281-289.
- PANEK Sylwia, 2006, *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego* [Le Critique sur les territoires de littérature et philosophie. Sur les opinions polémiques de Karol Irzykowski aux temps de la Jeune Pologne], Poznań : Poznańskie Studia Polonistyczne.
- PAPOUŠEK Vladimír, 2007, *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny 20. století* [Gravitation des avant-gardes. Imagination et langage des textes littéraires tchèques de la première moitié du XX^e siècle], Prague : Akropolis.
- PAPOUŠEK Vladimír, 2004, *Existencialisté: existenciální fenomény v české próze dvacátého století* [Existentialistes. Phénomènes existentialistes dans la prose tchèque du XX^e siècle], Brno : Torst.
- PAPOUŠEK Vladimír (dir.), 2010, *Dějiny nové moderny. Česká literatura 1905-1923* [Histoire de la modernité tchèque 1905-1923], Prague : Academia.
- PASSUTH Krisztina, 1988, *Les Avant-Gardes de l'Europe centrale, 1907-1927*, Paris : Flammarion.
- PATOČKA Jan, 2006, « Ladislav Klíma. Pokus o rozbor klíčových tezí » [Ladislav Klíma. Essai d'analyse des thèses cruciales], *Sebrané spisy 12: Češi* [Œuvres complètes, 12 : Les Tchèques], 2 vol., Prague : Oikoumene, vol. 1, pp. 156-159 [1^{re} édition : *Orientace*, 1967, vol. 2, n° 3, p. 40-45].
- PAUEN Michael, 1997, « Wahlverwandschaft wider Willen? Rezeptiongeschichte und Modernität von Ludwig Klages », in Michael Großheim (dir.), *Perspektiven der*

- Lebensphilosophie: zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages*, Hanovre : Tagung, p. 21-43
- PAUZA Miroslav, 1990, « Utrpení knížete Ladislava Klímy » [Les Souffrances du prince Ladislav Klíma], in Ladislav Klíma, *Utrpení knížete Sternenhocha* [Les Souffrances du prince Sternenhoch], Prague : Paseka, p. 7-12.
- PAVLINCOVÁ Helena, 2010, « Ladislav Klíma a Karel Vorovka » [Ladislav Klíma et Karel Vorovka], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není dřevá ...* », *op. cit.*, p. 14-17 [www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbornik.pdf (18.07.2018)].
- PAWŁOWSKA-JĄDRZYK Brygida, 2002, *Sens i chaos w grotesce literackiej: od Pałuby do Kosmosu* [Entre sens et chaos dans le grotesque littéraire : de *La Chabraque* au *Cosmos*], Universitas : Cracovie.
- PAWŁOWSKA-JĄDRZYK Brygida, 2001, « Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w *Pałubie* Karola Irzykowskiego » [Contre l'aphoristique. Conscience linguistique dans *La Chabraque* de Karol Irzykowski], *Teksty drugie*, n° 6, p. 77-94.
- PAWŁOWSKA Brygida, 1995, « Parodia i groteska w *Pałubie* Karola Irzykowskiego » [La Parodie et le grotesque dans *La Chabraque* de Karol Irzykowski], *Przegląd Humanistyczny*, n° 5, p. 153-168.
- PERSON Jutta, 2005, *Der pathographische Blick: Physiognomik, Atavismustheorien und Kulturkritik, 1870-1930*, Würzburg : Königshausen & Neumann.
- PETR Pavel, 1992, *Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Kritik*, Heidelberg : Carl Winter.
- PETRAKOVIČOVÁ Daniela, 2012, « *Absolutismus* » v *díle Ladislava Klímy* [L'« *Absolutisme* » dans l'œuvre de Klíma], mémoire de licence en théologie sous la direction de Věra Schifferová, Université de Pardubice.
- PIEREDER Angelika, 2003, « *Psychology as Social Construct* ». *Austrian Textbook History and Social Psychology (1918-1848)*, mémoire de maîtrise, Université de Vienne.
- PLASCHKA Richard G., HAESSELSTEINER Horst & DRABEK Anna M., (dir.), 1997, *Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht*, Vienne : Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- PLÉH Csaba, 2004, « Magyar hozzájárulások a modern pszichológiához » [Contributions hongroises à la psychologie contemporaine], in Csaba Pléh & Boross Ottilia, *Bevezetés a pszichológiába* [Introduction à la psychologie], Budapest : Osiris Kiadó, p. 16-38.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA Maria, 1980, « „Wesoła tragedia oryginalności” Karola Irzykowskiego czyli próba wyprowadzenia groteski » [« La Tragédie joyeuse de l'originalité », ou essai de genèse du grotesque par Karol Irzykowski], *Ruch Literacki*, n° 5 (122), p. 325-329.
- PODVÍNSKÝ Martin, 1993, « Nástin expresionismu v české poezii » [Expressionnisme dans la poésie tchèque. Esquisse], *Acta Universitatis Palackianae*, n° 9, p. 19-25.
- POLLAK Michael, 1992, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris : Gallimard [1^{re} édition : 1974].
- POMIAN Krzysztof, 1999, *Sur l'histoire*, Paris : Seuil.
- POMIAN Krzysztof, 1991, « Les particularités historiques de l'Europe centrale et orientale », *Le Débat*, n° 63, p. 26-39.

- POMIAN Krzysztof, 1990, *L'Europe et ses nations*, Paris : Gallimard.
- POMIAN Krzysztof, 1984, *L'Ordre du temps*, Paris : Gallimard.
- POMOGÁTS Béla, 1987-1988, « Mese és elbeszélés » [Conte et récit], *Literatura*, n° 4, p. 391-396.
- POŘÍZKA Petr & SCHÄFER František, 2010, « Svět jako vědomí a nic Ladislava Klímy v olomouckém korpusu české esejistiky přelomu 19. a 20. století » [*Le Monde comme conscience et comme rien* de Ladislav Klíma dans le corpus essayistique tchèque du tournant des XIX^e et XX^e siècles à Olomouc], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « Věčnost není děravá ... », *op. cit.*, p. 60-67 [www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbornik.pdf (08.07.2018)].
- PÖRKSEN Uwe, 1994, « Grenzfall der Literatur ? Freuds *Kleiner Hans* als linguistische Kriminalnovelle », *Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart*, Tubingue : Gunter Narr, p. 155-172.
- POZSVAI Györgyi, 1987, « A Kosztolányi- és Csáth-novellák párhuzama » [Parallélisme entre les nouvelles de Csáth et Kosztolányi], *Híd*, n° 6 : Csáth Géza évfordulójára, p. 839-857.
- PRAVDOVÁ Anna (dir.), 1997, *Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes*, catalogue d'exposition, Dijon : Musée des Beaux-Arts.
- PUTNA Martin C., 1998, *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918* [Littérature catholique tchèque dans le contexte européen, 1848-1918], Prague : Torst.
- RAGAGNIN Luca, 2007, « Ladislav Klíma », *Praga alla fiamma. Ricette magiche e bevande prodigiose nella letteratura ceca*, Turin : Il leone verde Edizioni, p. 43.
- RAKAI Orsolya, 2000, « Lelki tükörrendszerek » [Systèmes spéculaires de l'âme], in Géza Csáth, *A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről* [Le Jardin de contes de la musique. Écrits complets sur la musique], Budapest : Magvető, [rééd. : Mihály Szajbély (dir.), 2004, *A varázsló halála...*, *op. cit.*, p. 261-279].
- RAKUŠANOVÁ Marie (dir.), 2007, *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu* [Que les bouches crient ! Conditions de l'expressionnisme], Prague : Academia.
- RENARD Jules, 1925-1927, *Journal, 1887-1910*, Paris : Bernouard, 5 vol.
- RICŒUR Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.
- RICŒUR Paul, 1983-1985, *Temps et récit*, 3 vol., Paris : Seuil.
- RITZ German & MATUSZEK Gabriela, 1999, *Recepcja literacka i proces literacki. Literarische Rezeption un literarische Prozess. O polsko niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, Cracovie : Universitas.
- RITZ German, 2012, « Être avec l'Autre à la polonaise. Entre *ethos* et sexualité, ou comment résoudre le fantasme. *La Chabraque* de Karol Irzykowski, et pas seulement », in Agnieszka Grudzińska & Kinga Siatkowska-Callebat (dir.), *Minorités littéraires (et autres) en Pologne, Cultures d'Europe Centrale*, n° 9, p. 73-84.
- RITZ German, 2004, « *Kosmos* albo strach przed *Pałubą*. Metafikcyjna lektura ostatniej powieści Gombrowicza » [*Cosmos* ou la peur de *La Chabraque*].

- Une lecture métafictionnelle du dernier roman de Gombrowicz], *Patagończyk w Berlinie. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej* [Un Patagonien à Berlin, Witold Gombrowicz aux yeux de la critique allemande], Cracovie : Universitas, p. 513-530.
- RIVERA José de, 1978, *Komunikationsstrukturen in den geistlichen Exerzitien des Ignatius von Loyola* [Structures de communication dans les Exercices spirituel d'Ignace de Loyola], Hambourg : Helmut Buske Verlag.
- RIVERS Christopher, 1994, *Face Value: Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, Madison (Wis.) : University of Wisconsin Press.
- ROBERT Marthe, 2009, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard [1^{re} édition : 1972].
- ROBINSON David M., 1993, *Emerson and the Conduct of Life. Pragmatism and Ethical Purpose in the Later Work*, Cambridge (Mass.) : Cambridge University Press.
- ROCHE Stephane, 2003, *Charles Juliet : écriture de l'intime et Journal de l'écriture*, thèse de doctorat, Université Toulouse-Le Mirail.
- RODAK Paweł, 2011, *Między zapisem a literaturą. Dziennik pisarza polskiego w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)* [Entre notation et littérature. Journal de l'écrivain polonais au XX^e siècle], Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- ROGATKO Bogdan, 1972a, « Miejsce Irzykowskiego w młodopolskiej dyskusji o krytyce literackiej » [Position d'Irzykowski dans la discussion sur la critique littéraire de la Jeune Pologne], *Studia estetyczne*, vol. 9, p. 219-238.
- ROGATKO Bogdan, 1972b, « Program estetyczny Karola Irzykowskiego a Młoda Polska » [Le Programme esthétique de Karol Irzykowski face à la Jeune Pologne], in Sławomir Krzemiński-Ojak, Katarzyna Rosner (dir.), *Studia z dziejów estetyki polskiej: 1890-1918* [Recherches dans l'histoire de l'esthétique polonaise 1890-1918], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, p. 237-260.
- ROGATKO Bogdan, 1971, « Irzykowski wśród pokoleń, czyli dramat sceptyka » [Irzykowski entre les générations ou le drame d'un sceptique], *Miesięcznik literacki*, n° 11, p. 19-26.
- ROSS Stephen (dir.), 2009, *Modernism and Theory. A Critical Debate*, New York : Routledge.
- ROTH Wolfgang, 2003, *Einführung in die Psychologie C. G. Jungs*, Düsseldorf : Walter.
- ROTRÉKL Zdeněk, 1995, *Barokní fenomén v současnosti* [Phénomène baroque dans la contemporanéité], Prague : Torst.
- ROWLAND Susan, 2005, *Jung as a Writer*, Londres-New York : Routledge.
- ROYER Clara, 2011, *Le Royaume littéraire. Quêtes d'identité d'une génération d'écrivains juifs de l'entre-deux-guerres : Hongrie, Slovaquie, Transylvanie*, Paris : Honoré Champion.
- ROZENBLIT Marsha, 1983, *The Jews of Vienna 1867-1914. Assimilation and Identity*, Albany (NY) : State University of New York Press.
- RUDDOLF Haller (dir.), 1996, *Nach Kakanien*, Vienne-Cologne-Weimar : Böhlau.

- RUPNIK Jacques, 1990, *L'Autre Europe. Crise et fin du communisme*, Paris : Odile Jacob.
- SADKOWSKA Katarzyna, 2015, *Lwowska krytyka literacka, 1894-1914 : tendencje i problemy* [La Critique littéraire de Lwów, 1894-1914 : tendances et enjeux], Varsovie : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- SADKOWSKA Katarzyna, 2007, *Irzykowski i inni : twórczość Fryderyka Hebbela w Polsce* [Irzykowski et les autres : l'œuvre de Friedrich Hebbel en Pologne], Cracovie : Universitas [Modernizm w Polsce, 21].
- SAGAERT Martine (dir.), 2005, *Manuscrits littéraires du XX^e siècle*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- SAMPAOLO Giovanni (dir.), 1995, *Otto Weininger e la differenza*, Milan : Guerini.
- SANDAUER Artur, 1971-1981, *Zebrane pisma krytyczne* [Essais critiques complets], vol. 1-3.
- SÁRMÁNY-PARSONS Ilona, 2008, « Die Moderne in Wien und Budapest. Ein Vergleich. Prolegomena zu einem alteren Thema », in Károly Csúri, Zoltán Fónagy & Volker Munz (dir.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität*, Vienne : Praesens, p. 59-74.
- SAUERLAND Karol, 1992, « Hebbel als Schlüsselfigur für Irzykowski und Lukács zu Beginn des 20. Jahrhunderts », *Hebbel Jahrbuch*, p. 105-115.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.
- SCHAMSCHULA Walter, 1996-2004, *Geschichte der tschechischen Literatur*, 3 vol., 2 : Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg ; 3 : Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart, Cologne — Vienne : Böhlau.
- SCHÉIN Gábor, 2008, *Traditio. Folytatás és árulás* [Tradition. Continuation et trahison], Bratislava : Kalligram.
- SCHILLER Erzsébet, 2005, « Szimat és ízlés ». *A Nyugat magyar irodalomtörténeti hagyományképe 1908-1914* [« Flair et goût ». L'image traditionnelle de l'histoire littéraire de *Nyugat*, 1908-1914], Budapest : Ister.
- SCHORSKE Carl E., 1983, *Vienne Fin-de-siècle. Politique et culture*, traduit par Yves Thoraval, Paris : Seuil [1^{re} éd. : 1980].
- SCHRÖDER Hans Eggert, 1972, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*, vol. 1-2, Bonn : Bouvier.
- SCHUSTER Britt-Marie, 2010, *Auf dem Weg zur Fachsprache. Sprachliche Professionalisierung in der psychiatrischen Schreibpraxis (1900-1939)*, Berlin : de Gruyter.
- SEBESTYÉN Attila, 2009, « Az élet a legjobb mérég (Drogmédiumok Csáth Gézánál) » [La vie est le meilleur des poisons. Média narcotiques chez Géza Csáth], *Alföld*, n° 1, p. 98-109.
- SEBESTYÉN Attila, 2007, « Agyvelő-akrobatika: Egy pszichofiziológiai művészet- és kultúraelmélet keretei Csáth Gézánál » [Acrobatique du cerveau. Cadre d'une théorie artistique et culturelle chez Géza Csáth], in Tibor Bónus, Zoltán Kulcsár-Szabó & Attila Simon (dir.), *Az olvasás rejtekútjai: műfajiség, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban* [Les Voies de dissimulation de la lecture. Questions de genre, mémoire culturelle et médialité dans la conscience littéraire hongroise du XX^e siècle], Budapest : Ráció, p. 154-171.

- SEKYRKOVA Milada (dir.), 2006, *Paměti a vzpomínky jako historický pramen* [Mémoires et souvenirs en tant que source historique], Prague : Národní technické muzeum.
- SENARCLENS DE GRANCY Antje & UHL Heidemarie (dir.), 2001, *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, 2 vol., Vienne : Passagen.
- SERVANT Catherine, 1998, *Critique et nation : la naissance de la critique dans les lettres tchèques, années 1860-1890*, Montpellier : Presses de l'université Paul Valéry.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 2013, « Le "Monstre" de Karol Irzykowski », in Karol Irzykowski, *La Chabraque. Les Rêves de Maria Dunin*, op. cit., p. 11-24.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 2008, « Des "Notes tirées de la vie" à la stratégie de l'autocréation, les *Journaux* de Karol Irzykowski », in Hanna Konicka & Charles Zaremba (dir.), *Le Témoignage dans la littérature polonaise du XX^e siècle*, Paris : Institut d'études slaves, p. 141-156.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 2007, « Regards croisés sur une icône de la littérature polonaise. Sienkiewicz vu par Gombrowicz, Irzykowski et Brzozowski », in Marek Tomaszewski (dir.), *Witold Gombrowicz entre l'Europe et l'Amérique*, Lille : Septentrion, p. 75-85.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 2005, « Le roman de Karol Irzykowski et la prose polonaise de l'entre-deux-guerres. Un héritage inconscient ? », thèse de doctorat ès lettres sous la direction d'Hélène Włodarczyk, Université Paris-Sorbonne.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 2000, « *Patuba* : un roman "présent" et "méconnu" », in Hanna Konicka & Hélène Włodarczyk (dir.), *La Littérature polonaise du XX^e siècle*, Paris : Institut d'études slaves, p. 111-133.
- SIATKOWSKA-CALLEBAT Kinga, 1997, « Irzykowski – pierwszym polskim postmodernistą ? » [Irzykowski, le premier postmoderne polonais ?], *Przegląd humanistyczny*, n° 4, p. 89-96.
- SIMONEK Stefan, 2008, « Franko, Przesmycki, Wien – Zur Relevanz urbaner Lebenswelten um 1900 als tertium comparationis jenseits von Nationalliteraturen », in Michael Moser & Zoltán András (dir.), *Die Ukrainer (Ruthenen, Russinen) in Österreich-Ungarn und ihr Sprach- und Kulturleben im Blickfeld von Wien und Budapest*, Vienne-Berlin : LIT Verlag, p. 221-245.
- SIMONEK Stefan, 2006, « Urbane Lektüren in extremis. Der Stadttext Viennes um 1900 auf metasprachlicher, marginaler und karnavalisierter Perspektive », in Helga Mitterbauer & András F. Balogh (dir.), *Zentraleuropa...*, op. cit., p. 143-155.
- SIMONEK Stefan, 2002, *Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne*, Vienne : Peter Lang.
- SIMONEK Stefan, 2000, « Ivan Frankos deutschsprachiges Werk als Problem (nicht nur) der Ukrainistik – eine Skizze », *IV Miżnarodnyj Konhres Ukrainistiv. Odesa, 26-29 serpnja 1999. Literaturoznavstvo* [4^e Congrès International des études ukrainiennes : Odesa, 26-29.08.1999. Études littéraires], vol. 1, Kiev : Oberehy, p. 466-471.
- SIMONET-TENANT Françoise, 2009, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*, Louvain : Academia Bruylant.
- SIMONET-TENANT Françoise, 2001, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris : Téraèdre [rééd. : 2004].

- SIMONET-TENANT Françoise & VIOLLET Catherine (dir.), 2001, *Journaux personnels, Genesis*, n° 32.
- SIMONIS Annette, 2000, *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der Arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Tübingue : Communicatio.
- SLÁDEK Ondřej, 2015, *Jan Mukařovský: život a dílo* [Jan Mukařovský : vie et œuvre], Prague : Host.
- SMORAĞ-GOLDBERG Małgorzata (dir.), 2007, *Gombrowicz, une gueule de classique ?*, Paris : Institut d'études slaves.
- SMORAĞ-GOLDBERG Malgorzata, 1996, *L'Écriture de l'exil ou l'utopie de la cohérence : Witold Gombrowicz, romancier*, thèse de doctorat sous la direction d'Hélène Wlodarczyk, Université de Paris-Sorbonne.
- SOLDÁN Ladislav, 2010, « Miloš Dvořák o Otokaru Březinovi a Ladislavu Klímovi » [Miloš Dvořák sur Otokar Březina et Ladislav Klíma], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá ...* », *op. cit.*, p. 48-54.
- SOUČEK David, (s. d.), *Záchytné body životopisu Lad. Klímy. Pracovní materiály k sestavení životopisu* [Points d'appui du curriculum vitae de Lad. Klíma. Matériaux de travail pour son élaboration], Prague : Musée Littéraire, Fonds Ladislav Klíma [Literární Archiv Památníku Národního písemnictví, Fond Ladislav Klíma] 1/91/779, 18 f^{os} non-numérotés.
- SPECTOR Scott, 2000, *Prague Territories: National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's fin de siècle*, Berkeley (Calif.) : Berkeley University Press.
- SRB Miloš, 1922, « Český Diogenes » [Le Diogène tchèque], *Národní politika*, 23.05, vol. 40, n° 139, p. 1-2.
- SPRENGEL Peter & STREIM Gregor, 1998, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Vienne-Cologne-Weimar : Böhlau.
- STEJSKAL Jiří, 1996, « Nepravděpodobná setkání (Kafka, Hašek, Klíma) » [Rencontres improbables : Kafka, Hašek, Klíma], in Luboš Merhaut (dir.), *Světová literárněvědná bohemistika. 2, Úvahy a studie o české literatuře* [Études littéraires tchèques dans le monde. 2 : Remarques et études sur la littérature tchèque], Prague : Ústav pro českou literaturu Akademie Věd České Republiky, p. 623-629.
- STELTNER Ulrich, 1999, *Auf der Suche nach einer größeren Heimat. Sprachwechsel/ Kulturwechsel in der slawischen Welt. Literaturwissenschaftlichen Kolloquium anlässlich der Verleihung des Andreas-Gryphius Preises 1998 an Milo Dor und Ludvík Kundera*, Jena : Collegium Europaeum Jenense, p. 105-115.
- STĘPNIK Krzysztof & BUJNICKI Tadeusz (dir.), 2007, *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej* [Henryk Sienkiewicz dans la culture polonaise], Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- STROHS Slavomil, 1965, « Ladislav Klíma », *Plamen*, vol. 7, n° 4, p. 111-115.
- STROMŠÍK Jiří, 2002, « Recepce evropské moderny v české avantgardě » [Réception du modernisme européen dans l'avant-garde tchèque], *Svět literatury*, vol. 23-24, n° 3, p. 19-59.
- SULIKOWSKI Andrzej, 1980, « Irzykowski nowelista » [Le Nouvelliste Irzykowski], *Twórczość*, n° 10, p. 135-137.

- ŠVECOVÁ Olga, 2010, « Svět jako horor, svět jako groteska... » [Le Monde comme horreur et grotesque...], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá...* », *op. cit.*, p. 24-28 [www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbornik.pdf (consulté le 08.07.2018)].
- SYNORADZKA-DEMADRE Anna, 2012, « Questions autour du *Journal intime* de Jerzy Andrzejewski », in Agnieszka Grudzińska & Kinga Siatkowska-Callebat (dir.), *Minorités littéraires (et autres) en Pologne, Cultures d'Europe centrale*, n° 8, hors-série, p. 67-72.
- SZABOLCSI Miklós (dir.), 1965, *Magyar irodalom 1905-től 1919-ig* [La Littérature hongroise 1905-1918], Budapest : Akadémiai Kiadó.
- SZAJBÉLY Mihály, 2010, *Jókai Mór: (1825-1904)*, Bratislava : Kalligram.
- SZAJBÉLY Mihály (dir.), 2004, *A varázsló halála*: in memoriam Csáth Géza [Géza Csáth in memoriam. La mort du mage], Budapest : Nap kiadó.
- SZAJBÉLY Mihály, 1997, « A Naplóíró Csáth Géza » [Le Diariste Géza Csáth], in Géza Csáth, *Fej a pohárban: napló és levelek, 1914-1916* [La Tête dans un verre. Journal et lettres, 1914-1916], éd. établie par Zoltán Dér et Mihály Szajbély, Budapest : Magvető, p. 308-319 [1^{re} édition : 1997].
- SZAJBÉLY Mihály, 1989, *Csáth Géza*, Budapest-Kecskemét : Gondolat-Petőfi.
- SZAJBÉLY Mihály, 1978, « A novellista Csáth és a pszichoanalízis » [Le nouvelliste Csáth et la psychanalyse], in Géza Csáth, *Egy elmebeteg nő naplója* [Journal d'une névrosée], Budapest : Magvető, p. 242-264.
- SZARY-MATYWIECKA Ewa, 2013, « La Lecture du roman », in Karol Irzykowski, *La Chabraque...*, *op. cit.*, p. 46-50.
- SZARY-MATYWIECKA Ewa, 1979, *Książka – powieść – autotematyzm. Od Pałuby do Jedynego wyjścia* [Livre – roman – autoréférentialité. De *La Chabraque* à *L'Unique issue*], Wrocław-Varsovie-Cracovie-Gdańsk : Ossolineum [Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, 53].
- SZAWERDO Elżbieta, 2006, « *Nyugat* » na Węgrzech – « *Wiadomości Literackie* » w Polsce [*Nyugat* en Hongrie – *Les Nouvelles littéraires* en Pologne], Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- SZEGEDY-MASZAK Mihály, 2008, *Megértes, fordítás, kánon* [Compréhension, traduction, canon], Bratislava : Kalligram.
- SZEGEDY-MASZAK Mihály (dir.), 2007-2008, *A magyar irodalom története* [Histoires de la littérature hongroise], 2 vol., 2 : *1800-tól 1919-ig* [De 1800 à 1919], Budapest : Gondolat.
- SZENTKUTHY Miklós, 1985, « Szecesszió: századvégünk modellje. Csáth Géza elbeszélései » [L'Art nouveau : le modèle de notre fin-de-siècle. Les récits de Géza Csáth], *Műzsák testamentuma. Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírlátok* [Le Testament des muses. Études, articles, critiques réunis], Budapest : Magvető, p. 395-401.
- SZEPESI Attila, 1995, « A varázsló kertje : Csáth Géza összegyűjtött novellái » [Le Jardin du mage : nouvelles complètes de Csáth], *Alföld*, n° 4, p. 89-92.
- SZEWZYK-HAAKE Katarzyna, 2008, *Poezja Emila Zegadłowicza wobec światopoglądowego i estetycznego projektu ekspresjonizmu* [La Poésie d'Emil Zegadłowicz face à la vision du monde et le projet esthétique de l'expressionnisme], Cracovie : Universitas.

- SZIKLAY László, 1987, *Együttélés és többnyelvűség az irodalomban* [Symbiose et plurilinguisme dans la littérature], Budapest : Gondolat.
- SZÜCS Jenő, *Les Trois Europes*, traduit par Véronique Charaire, Gábor Klaniczay et Philippe Thureau-Dangin, Paris : L'Harmattan, 1985.
- SZYMANOWSKI Karol, 1995, « Ekspresjonizm, powieści i badacze » [Expressionnisme, romans et chercheurs], *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, n° 2, p. 145-162.
- TAUSCHINSKI Oskar Jan, 1974, « Kakanischer Balenceakt. Versuch einer Information über Thaddäus Rittner », *Österreichische Osthefte*, n° 16, p. 414-429.
- TENIGL Franz, 1997, *Ludwig Klages. Vorträge und Aufsätze zu seiner Philosophie und Seelenkunde*, Bonn : Bouvier.
- TENIGL Franz (dir.), 1987, *Klages, Prinzhorn und die Persönlichkeitspsychologie – zur Weltsicht von Ludwig Klages. Vorträge und Aufsätze*, Bonn : Bouvier.
- THIESSE Anne-Marie, 1999, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris : Seuil.
- THOMKA Beáta, 1987a, « Csáth kettős naprendszer » [Les deux systèmes solaires de Csáth], *Híd*, n° 6, *op. cit.*, p. 833-838.
- THOMKA Beáta, 1987b, « A kárhozat grammatikája » [Grammaire de la damnation], *Üzenet*, n° 1-3, *op. cit.*, p. 47-50.
- TICHÁ Veronika, 2011, Utrpení knížete Sternenhocha z *hlediska Klímovy filozofie* [Les Souffrances du prince Sternenhoch du point de vue de la philosophie klímaïenne], mémoire de maîtrise en histoire littéraire sous la direction de Libuše Heczková, Prague : Université Charles de Prague.
- TODOROV Tzvetan, 1985, *Théories du symbole*, Paris : Seuil [1^{re} édition : 1977].
- TOLNAI Otto, 1992, *árvacsáth* [pariacsáth], Újvidék/Novi Sad : Orpheusz-Forum.
- TOLNAI Otto, 1987, « A két halinaszönyeg, avagy bevezető sorok Csáth naplórészletéhez » [Deux tapis turcs, ou lignes introductives aux passages du journal de Csáth], *Híd*, n° 6, *op. cit.*, p. 887-893.
- TOMALA Stanisław, 1989, « Karol Irzykowski w kręgu oddziaływania myśli niemieckiej » [Karol Irzykowski dans le cercle d'influence de la pensée allemande], *Przegląd Humanistyczny*, n°4, p. 93-104.
- TOMASIK Krzysztof, 2014, *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku* [Homobiographies : écrivaines et écrivains polonais du XIX^e-XX^e siècle], Varsovie : Wydawnictwo Krytyki Politycznej [1^{re} édition : 2008].
- TOMASIK Wojciech, 2007, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej* [Icône de la modernité : Le chemin de fer dans la littérature polonaise], Wrocław : Wydawnictwo Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.
- TOMKOWSKI Jan, 2008, *Secesja* [Art nouveau], Varsovie : Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- TRÁVNÍČEK Jiří (dir.), 2010, *V kleštích dějin: Střední Evropa jako pojem a problém* [Dans les tenailles de l'histoire : l'Europe centrale comme notion et problème], Brno : Host.
- TURNER Victor & BRUNER Edward M. (dir.), 1986, *The Anthropology of Experience*, Chicago : University of Illinois Press.

- TYTLER Graeme, 1982, *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes*, Princeton (NJ) : Princeton University Press.
- UHDE Milan, 2003, « Má čítanka: Ladislav Klíma » [Mon livre de lectures : Ladislav Klíma], *Revue Politika*, n° 10 [http://www.revuepolitika.cz/clanky/868/macitanka-ladislav-klima (consulté le 18.07.2018)].
- URBAN Otto M. (dir.), 2006, *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914* [Dans des couleurs morbides. Idée et art de la décadence dans les pays tchèques, 1880-1914], catalogue d'exposition, Prague : Arbor vitae.
- URBAN Otto M. & MERHAUT Luboš (dir.), 1995, *Moderní revue. 1894-1925*, catalogue d'exposition, Prague : Torst.
- UTASI Csilla, 2009, « Az önéletrajzi tér Csáth Géza A vörös Eszti című elbeszélésében » [Espace autobiographique dans le récit « Eszti la rousse » de Géza Csáth], in Erzsébet Csányi (dir.), *Csáth-járó át-járó...*, op. cit., Újvidék/Novi Sad : Bölcsészettudományi Kar, p. 153-161.
- VAIHINGER Hans, 2008, *La Philosophie du « comme si »*, traduit par Christophe Bouriau, Paris : Kimé.
- VAIHINGER Hans, 1911, *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Berlin : Reuther-Reichard.
- VAJDA Gábor, 1987a, « Az életélvezet akarása. Csáth Géza saját elméletének tükrében » [Le Désir de jouir de la vie. Géza Csáth à la lumière de sa propre théorie], *Híd*, n° 6, op. cit., p. 807-822.
- VAJDA Gábor, 1987b, « Kétarcú vitalizmus: A Csáth-novellák egyik lehetséges tipológia-vázlata » [Vitalisme à double face : une des possibilités de typologie des nouvelles de Csáth], *Úzenet*, n° 1-3, op. cit., p. 95-104.
- VAJDA György Mihály, 1994, *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie. Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740-1918*, Vienne : Böhlau.
- VANDENBERGHE Frédéric, 2001, *La Sociologie de Georg Simmel*, Paris : La découverte.
- VIETTA Silvio, 2007, *Der europäische Roman der Moderne*, Munich : Fink.
- VIETTA Silvio, 2001, *Ästhetik der Moderne: Literatur und Bild*, Munich : Fink.
- VIETTA Silvio, 1992, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart : Metzler.
- VIEWEGH Josef, 1996, *Sebevražda a literatura* [Suicide et littérature], Brno : Psychologický Ústav Akademie Věd České Republiky.
- VIEWEGH Josef, 1965, « Ladislav Klíma aneb Život v extrémě » [Ladislav Klíma ou la vie dans l'extrême], *Host do domu*, n° 1, p. 47-51.
- VIOLLET Catherine & SIMONET-TENANT Françoise (dir.), 2011, *Journaux personnels, Genesis*, n° 32.
- VLAŠIN Štěpán (dir.), 1970-1972, *Avantgarda známá a neznámá* [L'Avant-garde connue et méconnue], 3 vol., Prague : Svoboda.
- VOISINE-JECHOVÁ Hana, 2001, *Histoire de la littérature tchèque*, Paris : Fayard.
- VOJTĚCH Daniel, 2006, « Ještě jednou k otázce 'podstatné duchové proměny doby' v čase rozpadu věrejšího světa. Příspěvek k tématu střední Evropy z hlediska

- dějin české literatury, čili O kontextu » [Encore une fois au sujet de la question du « changement fondamental de l'époque » au temps de la décomposition du monde d'hier. Contribution au sujet de l'Europe centrale du point de vue de la littérature tchèque, ou Sur le contexte], *Slovo a smysl*, vol. 3, n° 6, p. 142-162.
- VOJVODÍK Josef, 2006, *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě* [Imagines corporis. Le corps dans la modernité et l'avant-garde tchèque], Brno : Host.
- VOJVODÍK Josef, 2008, *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* [Surface, dissimulation, ambivalence. Maniérisme, baroque et avant-garde (tchèque)], Prague : Argo.
- VOJVODÍK Josef, 1996, « Četba jako deformování a permanentní zraňování textu » [La lecture comme déformation et blessure permanente du texte], in Lenka Bydžovská & Karel Srp, *Český surrealismus 1953-1929* [Le surréalisme tchèque 1929-1953], catalogue d'exposition, Prague : Galerie hlavního města Prahy, p. 220-235.
- VOJVODÍK Josef & WIENDL Jan (dir.), 2011, *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958* [Dictionnaire de l'avant-garde tchèque. Conceptions esthétiques et cheminements artistiques 1905-1958], Prague : Univerzita Karlova-Togga.
- WALAS Teresa, 1978, « Irzykowski – poeta i dramaturg » [Irzykowski – poète et dramaturge], *Nowe Książki*, n° 6.
- WANDYCZ Piotr, 1992, *The Price of Freedom. A History of East Central Europe from Middle Ages to the Present*, Londres-New York : Routledge.
- WATZKA Carlos & CHAHROUR Marcel (dir.), 2008, *VorFreud. Therapeutik der Seele vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Vienne : Verlagshaus der Ärzte.
- WEIGL Andreas, 2004, « „Unbegrenzte Großstadt“ oder „Stadt ohne Nachwuchs“ ? Zur demographischen Entwicklung Wiens im 20. Jahrhundert », in Franz Eder, Peter Eigner, Andreas Resch & Andreas Weigl (dir.), *Wien im 20. Jahrhundert. Wirtschaft, Bevölkerung, Konsum*, Innsbruck : Studienverlag, p. 141-200.
- WELLNER-POSPÍŠIL Michael & PÁLENÍČEK Jean-Gaspard (dir.), 2006, *Culture tchèque des années 60*, Paris : L'Harmattan.
- WELS Andrea, 1997, *Die Fiktion des Begreifens und das Begreifen der Fiktion. Dimensionen und Defizite der Theorie der Fiktionen in Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob*, Frankfurt/Main-New York : Peter Lang.
- WERNER Andrzej, 1965, « Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja teoretycznoliteracka w Pałubie Karola Irzykowskiego » [L'homme, la littérature, les conventions. La réflexion théorique sur la littérature dans *La Chabraque* de Karol Irzykowski], in Jerzy Kwiatkowski (dir.) *Z problemów literatury polskiej XX wieku* [Problèmes de littérature polonaise du XX^e siècle], vol. 1, Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, p. 328-338.
- WIEDEMANN Adam, 1995, « Konceptualizm literacki Karola Irzykowskiego. Dziennik, wiersze, dramaty » [Conceptualisme littéraire de Karol Irzykowski. Journal, poèmes, drames], *Pamiętnik Literacki*, 86, n° 4, p. 3-27.
- WIENDL Jan, *Vizionáři a vyznavači: k otázce sepětí řádu umění a života v české poezii první poloviny 20. století* [Visionneurs et adeptes : sur la question du lien de l'ordre de la vie et de l'œuvre dans la poésie tchèque de la première moitié du XX^e siècle], Prague : Studie, 2007.

- WINKLOWA Barbara, 1987-1994, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość* [Karol Irzykowski, sa vie et son œuvre], 3 vol., Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- WINKLOWA Barbara (dir.), 1976, *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim* [Ermite-laïc et héros. Souvenirs de Karol Irzykowski], Cracovie : Wydawnictwo Literackie.
- WIŚNIEWSKA-RUTKOWSKA Lucyna, 2002, *Koncepcja człowieka twórczego w młodopolskim okresie twórczość Karola Irzykowskiego* [La Conception de l'homme créateur chez Karol Irzykowski du temps de la Jeune Pologne], Kielce : Wydział Zarządzania i Administracji Akademii Świętokrzyskiej im. J. Kochanowskiego w Kielcach.
- WISTRICH Robert S., 1989, *The Jews of Vienna in the Age of Franz Josef*, Oxford : Oxford University Press.
- WITKIEWICZ Stanisław Ignacy, 1980, *Le Petit Manoir*, traduit par Eric Veaux, *Théâtre complet*, vol. 1, Paris : La Différence.
- WITTLICH Petr, 1992, *Prague. Fin de siècle*, traduit par Sabina Skarbova, Paris : Flammarion.
- WOLDAN Alois, 1996, *Die Österreich-Mythos in der polnischen Literatur*, Vienne-Cologne-Weimar : Böhlau.
- WOLFF Larry, 1994, *Inventing Eastern Europe: the Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford (Calif.) : Stanford University Press [rééd. : 1996].
- WOŹNIAK Kamila, 2011, *Ladislav Klíma i Stanisław Przybyszewski. W kręgu nihilizmu gnostyckiego* [Ladislav Klíma et Stanisław Przybyszewski. Autour du nihilisme gnostique], Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- WOŹNIAK Kamila, 2010, « Tělo trpící – tělo pišící: Melancholie a transcendence » [Corps souffrant, corps écrivant. Mélancolie et transcendance], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá ...* », *op. cit.*, p. 44-48, www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbornik.pdf (08.07.2018).
- WUNBERG Gotthart, 2006, *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart : Reclam [1^{re} édition : 1981].
- WYKA Kazimierz, 1987, « *Pałuba a Próchno* » [*La Chabraque et La vermoulure*], *Młoda Polska* [La Jeune Pologne], vol. 1-2, Cracovie : Wydawnictwo Literackie, vol. 2, p. 154-173 [1^{re} édition : 1937-1938].
- WYKA Kazimierz & MARKIEWICZ Henryk (dir.), 1977, *Literatura okresu Młodej Polski* [Littérature de la Jeune Pologne], t. IV : *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku* [Image de littérature polonaise du XIX^e et XX^e siècles], Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- WYTRZENS Günther, 1991, « Zum literarischen Schaffens Ivan Frankos in deutscher Sprache », *Wiener Slawistisches Jahrbuch*, vol. 37, p. 103-112.
- WYTRZENS Günther, 1983, « Sprachkontakte in der Dichtung. Zweisprachige Autoren im Alten Österreich », *Die Slawistische Sprachen : Zeitschrift für Probleme slawischer Schriftsprachen und deren Benützer*, n° 4, p. 143-151.
- YILDIZ Yasemin, 2014, *Beyond the Mother Tongue: the Postmonolingual Condition*, New York : Fordham University Press.

- ZEIDLER-JANISZEWSKA Anna, 2006, « Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności » [Seuils et limites de l'expérience de (dans la) modernité], *Teksty drugie*, n° 3, p. 11-23.
- ZUMR Josef, 2010, « Emanuel Chalupný – objevitel a mecenáš Ladislava Klímy » [Emanuel Chalupný – découvreur et mécène de Ladislav Klíma], in Erik Gilk & Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá ...* », *op. cit.*, p. 3-7 [www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbornik.pdf (consulté le 08.07.2018)].
- ZUMR Josef, 1989, « Ladislav Klíma : filosof – básník – dramatik » [Ladislav Klíma : philosophe – poète – dramaturge], *Dramatické umění*, n° 3, p. 136-140.
- ZUMR Josef, 1967a, « Klímovo básnické dílo » [Œuvre poétique de Klíma], *Orientace*, n° 2, p. 46-47.
- ZUMR Josef, 1967b, « Filosof lidské hrdosti. Úvod k výboru ze spisů L. Klímy » [Philosophe de la fierté humaine. Préface au choix des écrits de L. Klíma], in Ladislav Klíma, *Vteřiny věčnosti* [Instants d'éternité], Prague : Odeon, p. 7-33.
- Z. VÁRGA Zoltán, 2014, *Önéletrajzi töredék, talált szöveg* [Des fragments autobiographiques au texte trouvé], Budapest : Balassi.
- Z. VARGA Zoltán, 2009, « Az élet írója. Kultusz és önéletrajz Csáth Géza 1912/13-as naplójában » [L'Écrivain de la vie. Culte et autobiographie dans les journaux de Géza Csáth des années 1912-1913], *Napút*, n° 6, p. 62-72.
- Z. VARGA Zoltán, 2001, « Az írói véna – Csáth Géza naplójegyzeteiről » [La Veine de l'écrivain. Sur les notes du journal intime de Géza Csáth], *Úzenet*, n° 31, p. 145-159 [version étendue sous le même titre, tapuscrit].
- ŻYGULSKI Zdzisław, 1970, « Karol Irzykowski a Fryderyk Hebbel i Otto Ludwig » [Karol Irzykowski face à Friedrich Hebbel et Otto Ludwig], *Kwartalnik Filologiczny*, n° 2, p. 129-145.



Index

Index nominum

A

Abrams, Erika 45, 46, 48, 50, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 76, 78, 80, 85, 106, 235, 242
Adorno, Theodor W. 26
Ady, Endre 194
Agamben, Giorgio 32
Ágoston Pribilla, Valéria 73
Aleksiun, Natalia 14
Allam, Malik 22
Ambrus, Eniko 305, 307, 308
Amiel, Henri-Frédéric 21
Amsellem, Guy 214, 229
Anderson, Benedict 13, 14, 72
Andreïev, Leonid 153, 202
Angyalosi, Gergely 222
Arbes, Jakub 193
Artaud, Antonin 145, 176, 300, 320
Assman, Aleida 13, 316
Astruc, Rémi 207

B

Babits, Mihály 323
Bakhtine, Mikhaïl 207, 279
Balázs, Eszter 28
Balázs, Béla 324
Balogh, Tamás 274
Baltzer, Martin 307
Balzac, Honoré de 181, 193
Barthes, Roland 148
Bartoszyńska, Regina 12
Basia (Barbara Irzykowska, fille de Karol) 43, 84, 104, 105, 131, 171

Bauer, Verena 19
Baxandall, Michael 78
Beaujour, Michel 255
Bechtel, Delphine 15, 17
Becker, Sabine 26
Bedanics, Gábor 89, 92, 95
Beethoven, Ludwig 166, 304
Béládi, Miklós 302
Beller, Steven 27
Berkeley, George 152, 154
Berman, Antoine 80
Beszédes, Valéria 62, 73, 74, 75, 76, 155
Bibó, István 12, 13
Bleuler, Eugen 303, 307
Bloom, Harold 21
Bloy, Léon 296
Bodlák, Karel 47, 86
Bodnár, György 209, 222
Bogaert, Catherine 21, 22, 23
Böhler, Franz 49, 115, 150, 331, 332
Bóka, László 90, 222
Bolecki, Włodzimierz 6, 29, 33, 83, 207, 228, 251
Bonaparte, Napoléon voir Napoléon 151, 152, 197, 236, 259, 295, 296
Bondy, Egon 87, 89
Bori, Imre 90, 222
Bourdieu, Pierre 33, 102
Bouriau, Christophe 282
Brabant Gerö, Éva 51, 55, 242, 268, 271, 313
Bradbury, Malcom 26
Braud, Michel 23, 24, 147, 167
Breitenfellner, Kristina 294, 297, 298

- Brenner, Dezső (frère de Géza Csáth), voir Jász, Dezső 53, 102
- Brenner, Ilonka (demi-sœur de Géza Csáth) 52, 117, 118, 163, 225
- Brenner, József (père de Géza Csáth) 52, 159
- Březina, Otokar 48, 86, 152, 295
- Brown, Gareth 87
- Bruner, Edward M. 32
- Bryl, Mariusz 214
- Brzozowski, Stanisław 42, 43, 84, 132, 140, 169, 170, 183, 228, 279, 280, 284, 319, 320, 323
- Budanovits, Ilona 52, 159
- Bustarret, Claire 24, 108
- C**
- Campan, Véronique 24
- Cankar, Ivan 18
- Čapek, Josef 20
- Čapek, Karel 60, 86
- Carlyle, Thomas 296
- Čermák, Ivo 147, 176
- Cervantès, Miguel de 190, 237, 242, 295
- Červenka, Miroslav 28
- Ceynowa, Klaus 282
- Chahrour, Marcel 308
- Chalupecký, Jindřich 87, 88
- Chalupný, Emanuel 48, 88, 114
- Čeremšina, Marko 18
- Chmurski, Mateusz 17, 28, 30, 52, 60, 77, 93, 159, 194, 210, 238
- Chopin, Frédéric 166, 304
- Cimrman, Jára 197
- Clair, Jean 27
- Courtine, Jean-Jacques 297
- Croce, Benedetto 83
- Csáky, Moritz 6, 14, 15, 16, 18, 27, 317
- Csányi, Erszébet 92
- Czékus, Géza 89
- Czermińska, Małgorzata 12
- Czigány, Lóránt 194, 323
- D**
- Dąbrowolska, Helena Maria 82
- Dąbrowska, Maria 21, 82, 171
- Danjoy, Emmanuel 243
- De Bruyn, Dieter 84
- Decsy, Etelka 52, 76, 117, 158
- De Ferry, Simon 308
- Defoe, Daniel 190
- Delacroix, Eugène 20
- Delaperrière, Maria 17
- Deml, Jakob 60, 87, 321, 323, 324
- Dérczy, Péter 245
- Derrida, Jacques 122
- Dér, Zoltán 52, 61, 62, 73, 74, 75, 76, 79, 90, 108, 155, 317
- Dévavári, Valéria voir Beszédes, Valéria 62
- Dévavári, Zoltán voir Dér, Zoltán 61
- Didier, Béatrice 22
- Didi-Hubermann, Georges 307
- Doležel, Lubomir 28
- Doroszewski, Witold 231
- Dostoïevski, Fiodor 40, 153, 193, 261, 279
- Dreyfus, Alfred 158
- Dubois, Jean-Philippe 302
- Dubský, Ivan 88
- Dudková, Veronika 20
- Dufays, Jean-Louis 196
- Dufief, Pierre 23
- Dvořák, Antonín 198
- E**
- Eco, Umberto 208
- Eisemann, György 19
- Eisner, Paul/Pavel 40, 86
- Elek, Szilvia 55
- Emerson, Ralph Waldo 296
- Endean, Philip 148

- Engst, Jaroslav 87
 Erikson, Erik H. 11
 Erős, Ferenc 303
 Esterházy, Péter 13, 91, 227
 Eysteinnsson, Ástráður 27
- F**
- Feichtinger, Johannes 13, 317
 Fekete, József 92
 Feldman, Wilhelm 40, 277
 Fenyo, Mario D. 28
 Ferenczi, Sándor 54
 Fialová-Fürstová, Ingeborg 323
 Fiszer, Stanislaw 207
 Fitas, Adam 82
 Földenyi, F. László 93, 94
 Foucault, Michel 32, 145, 174, 260, 263, 289, 300, 301, 306, 309, 321
 Francfort, Didier 17
 François-Joseph 16, 39, 158
 Franczak, Jerzy 83, 84, 210, 251
 Franko, Ivan Jakovič 19
 Freud, Sigmund 41, 54, 94, 177, 198, 208, 251, 266, 276, 303, 306, 308, 309
 Friedmann, Susan S. 27
 Frisby, David 284, 286
 Fryde, Ludwik 82
- G**
- Gall, Franz Josef 297
 Galmiche, Xavier 6, 11, 13, 15, 17, 29, 48, 60, 145, 193, 194, 197, 242, 323, 324
 Galtier, Brigitte 22
 Gemrothová, Adéla 64, 65
 Genette, Gérard 31
 Gide, André 21, 208, 222, 228, 243
 Gilk, Erik 48
 Gintli, Tibor 30, 223
 Głowacki, Stefan 43
 Głowala, Wojciech 83, 284
 Głowiński, Michał 81, 84
 Gluck, Mary 28
 Goethe, Johann Wolfgang von 142, 143, 151, 152, 164, 176, 252, 295, 296
 Goldberg, Malgorzata, voir Smorąg-Goldberg, Malgorzata
 Gołębiewska, Maria 83, 84, 280, 286
 Gombrowicz, Witold 21, 37, 57, 77, 80, 82, 84, 122, 194, 195
 Górnicka-Boratyńska, Aneta 29
 Goya, Francisco de 211
 Grabbe, Christian Dietrich 152, 276, 295
 Gradwohl, Paul 17
 Greimas, Algirdas 147
 Grendel, Lajos 30
 Grillparzer, Franz 103, 199, 276
 Groddeck, Georg 302
 Gross, Emil 40, 135, 140
 Gyáni, Gábor 28
- H**
- Hagen, Trever 87
 Hala, Katérina 197
 Halecki, Oskar 13
 Hanák, Péter 29
 Hann, Chris 39
 Harkai-Vass, Éva 243
 Harmat, Pál 302
 Haroche, Claudine 297
 Hárs, György Péter 302
 Hašek, Jaroslav 87, 227, 323
 Hauptmann, Gerhard 40, 139
 Havelka, Miloš 87
 Hebbel, Friedrich 10, 40, 41, 43, 71, 84, 103, 111, 128, 129, 132, 134, 136, 140, 171, 183, 195, 278, 283, 284, 318, 323
 Heftrich, Urs 153
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 189
 Hicsik, Dora 53
 Himka, John-Paul 39
 Holý, Jiří 28, 88

- Horkheimer, Max 26
 Hornung, Maria 15
 Hózsa, Éva 6, 54, 61, 73, 91
 Hrabal, Bohumil 227
 Hrabal, Jiří 48
 Hugo, Victor 20, 296
- I**
- Irzykowski, Czesław (père de Karol) 38
 Iwashita, Daniela 60
 Iwazkiewicz, Jarosław 21
- J**
- Jakóbczyk, Jan 38, 83, 84
 Jakowska, Krystyna 209
 Jameson, Frederic 26
 James, Petra 304
 Janáček, Leoš 198
 Janáčková, Jaroslava 193
 Janik, Allan 27
 Jaspers, Karl 83
 Jász, Dezső, voir Brenner, Dezső 108, 306
 Jaus, Hans-Georg 26
 Johnston, William M. 27
 Jókai, Mór 193, 194, 195, 198, 199, 206, 248
 Jónás, Olga 54, 323
 Joyce, James 26, 208
 Jung, Carl Gustav 276, 303, 307, 308, 309, 310, 311, 314
- K**
- Kabeš, Jaroslav 48, 64, 65, 86
 Kafka, Franz 14, 19, 20, 40, 49, 208, 323
 Káich, Katalin 52
 Kant, Immanuel 27, 84, 199, 239, 282
 Karinthy, Frigyes 89
 Kasprowicz, Jan 323
 Kassák, Lajos 20
 Kayser, Wolfgang 207
 Kemper, Dirk 26
- Kenyeres, Zoltán 30
 Keresztúrszky, Ida 92
 Kiesel, Helmuth 26
 Kiš, Danilo 13
 Kisielewski, Stefan 37, 58
 Kiss, Endre 14, 19, 29
 Klages, Ludwig 276, 280, 281, 282, 285, 297, 313
 Kłosińska, Krystyna 29
 Kodrlová, Ida 147, 176
 Komját, Aladár 323
 Koniński, Karol Ludwik 82
 Konstantinović, Zoran 16, 193
 Kopřiva, Ondřej 87
 Kosík, Karel 13
 Kosztolányi, Dezső 52, 53, 54, 55, 90, 108, 274, 306
 Kovář, Martin 87
 Kőváry, Zoltán 302
 Kowalska, Anna 21
 Kraepelin, Emil 307, 308
 Králíková, Anna 46, 115, 331
 Kraskowska, Ewa 84, 105, 171
 Kraszewski, Józef Ignacy 20, 194, 229
 Krejčí, Karel 193
 Křen, Jan 18
 Królica, Artur 84
 Krúdy, Gyula 248
 Kubin, Alfred 20
 Kumor, Andrzej 82
 Kundera, Ludvik 323
 Kundera, Milan 13, 14, 30
 Kuziak, Michał 29
- L**
- Lacoue-Labarthe, Philippe 26
 Lányi, Hedvig 108
 Lavater, Johann Caspar 297
 Ławrowska, Julianna (mère de Karol Irzykowski) 38

- Lejeune, Philippe 6, 11, 21, 22, 23, 24, 25, 101, 108, 127, 129, 243
 Lenderová, Milena 12
 Le Rider, Jacques 12, 20, 27, 48, 318
 Lesznai, Anna 20
 Lewis, Pericles 26
 Lichtenberg, Georg Christoph 297, 298
 Lis, Jerzy 23
 Liska, Vivian 27
 Loisel, Thierry 52, 94, 121
 Lombroso, Cesare 276, 294, 297
 Lőrinczy, Huba 54, 224, 267
 Lososová, Kamila 50, 51
 Loyola, Ignace de 148
 Lukács, Georg (György) 28, 189, 190
- M**
- Macháčková, Zuzanna 87
 Machar, Jozef Svatopluk 18
 Mach, Ernst 283, 286
 Machovec, Martin 87, 89
 Macura, Vladimír 197
 Magor, Ivan Martin dit Jirous 87, 89
 Magris, Claudio 13, 27
 Mák, Ferenc 55
 Makuszyński, Kornel 42
 Málek, Petr 30
 Malý, Radek 323
 Márai, Sándor 21, 37
 Marès, Antoine 13, 20
 Marinelli-König, Gertraud 18
 Markiewicz, Henryk 28, 83, 139
 Markowski, Michał Paweł 29
 Marszałek, Magdalena 171
 Martin, Marc 243
 Masaryk, Tomáš Garrigue 46, 86, 153
 Masłowski, Michel 17
 Masó, Joana 122
 Matejka, Ladislav 13
 Matuszek, Gabriela 19
- Mayer, Françoise 48
 May, Karl 237
 McFarlane, James 26
 Med, Jaroslav 29
 Mencwel, Andrzej 28
 Merhaut, Luboš 29
 Mészöly, Miklós 90
 Meynard, Cécile 23
 Michel, Bernard 49
 Miciński, Tadeusz 323
 Mickiewicz, Adam 229, 230
 Mikszáth, Kálmán 19, 198
 Milanowski, Anna 19
 Miłosz, Czesław 12, 13, 93
 Mirnics, Zsuzsanna 52
 Mitterbauer, Helga 6, 18
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit 181
 Molnár, Miklos 177
 Momm, Karina 296
 Moravcsik, Ernő 55, 244, 247, 307, 308, 314
 Mitosek, Zofia 6
 Mukařovský, Jan 28
 Müller-Funk, Wolfgang 14
 Munkácsi, Mihály 158
- N**
- Nagy, Judit 267
 Nałkowska, Zofia 42, 171
 Nancy, Jean-Luc 26
 Napoléon, voir Bonaparte 152, 197
 Naumann, Friedrich 13
 Nekula, Marek 15, 19
 Němcová, Božena 193, 194, 196
 Němec, Jiří 87
 Németh, László 90
 Németh, Zoltán 94
 Nerval, Gérard de 143
 Neubauer, John 16
 Neubauer, Zdeněk 87

- Nietzsche, Friedrich 47, 57, 143, 145, 151, 153, 154, 237, 239, 240, 241, 242, 259, 276, 289, 295
- Novaková, Tereza 50, 194
- Novotný, Vladimír 88
- Nycz, Ryszard 29, 83, 285
- O**
- Okopień-Sławińska, Aleksandra 260
- Orzeszkowa, Eliza 214
- Osiński, Dawid Maria 39
- P**
- Pachet, Pierre 20, 165
- Paczoska, Ewa 6, 28, 29, 30, 32, 39, 196
- Páleníček, Jean-Gaspard 28
- Panek, Sylwia 37, 81, 84, 284
- Papoušek, Vladimír 29, 30
- Passuth, Krisztina 29
- Patočka, Jan 86, 88
- Pavel, Antonín 48, 114, 142, 325
- Pavlincová, Helena 86, 88
- Pawłowska-Jądrzyk, Brygida 83
- Person, Jutta 294
- Petrakovičová, Daniela 87
- Piotrowska, Zosia (Zofia) 40, 105
- Podraza-Kwiatkowska, Maria 81
- Pollak, Michael 27
- Pomian, Krzysztof 6, 13
- Pomogáts, Béla 222, 267
- Poniatowska, Izabela 30
- Pörksen, Uwe 308
- Pospíšil, Ivo 28
- Prstojevic, Alexandre 190
- Przybyszewski, Stanisław 19, 88
- Putna, Martin C. 29
- R**
- Rakai, Orsolya 89, 92
- Randon, Gabriel (Jehan-Rictus) 21
- Rannoux, Catherine 24
- Reich, Péter 93
- Reich, Wilhelm 302
- Renard, Jules 21
- Reynek, Bohuslav 60
- Ricœur, Paul 33, 121
- Rinner, Fridrun 16, 20, 29
- Rittner, Tadeusz 18, 19
- Ritz, German 19, 84, 228
- Rivera, José de 148
- Rivers, Christopher 297
- Robert, Marthe 190, 250, 322
- Roche, Stéphane 23
- Rodak, Paweł 6, 12, 22, 171
- Rogatko, Bogdan 83
- Ross, Stephen 27
- Roth, Wolfgang 307, 310
- Rotrekl, Zdenek 29
- Rowland, Susan 310
- Royer, Clara 6, 17, 29, 52, 61, 295
- Rozborski, Patrick 83, 210, 251
- Rozenblit, Marsha 27
- Rubeš, Jan 29
- Rüdin, Ernst 307
- S**
- Sagaert, Martine 25
- Saint-Augustin 181
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin 297
- Sandauer, Artur 82
- Sármány-Parsons, Ilona 28
- Sartre, Jean-Paul 20, 27, 86
- Schaeffer, Jean-Marie 190
- Schein, Gábor 30
- Schiller, Erzsébet 30
- Schiller, Friedrich 199
- Schnitzler, Arthur 304
- Schopenhauer, Arthur 47, 143, 147, 151, 152, 154, 237, 289, 295, 297
- Schorske, Carl E. 13, 27
- Schuster, Britt-Marie 94, 306, 307, 308
- Šebánek, Jiří 197

- Sebestyén, Attila 92, 93
Sekyrková, Milada 12
Shakespeare, William 71, 197, 230, 296
Siatkowska-Callebat, Kinga 6, 38, 39, 42, 44, 58, 81, 82, 83, 84, 99, 105, 172, 194, 210, 227, 251
Sienkiewicz, Henryk 38, 129, 134, 193, 194, 195, 196, 200, 206, 229, 230, 319
Simmel, Georg 83, 276, 280, 283, 284, 286, 314, 319
Simonek, Stefan 18, 19
Simonet-Tenant, Françoise 6, 23, 24, 137
Simonis, Annette 25
Sládek, Ondřej 28
Słowacki, Juliusz 20, 71, 138
Smetana, Bedřich 198
Smith, Adam 282
Smorağ-Goldberg, Małgorzata 6, 21, 80, 122
Sokołowska, Katarzyna 209
Sokolowsky, Ernst 307
Soldán, Ladislav 88
Souček, David 46-48, 60
Spinoza, Baruch 152
Srb, Miloš 48, 50
Stejskal, Jirí 324
Steltner, Ulrich 19
Sulikowski, Andrzej 43
Švecová, Olga 88
Švejk, Josef 197
Svěrák, Zdeněk 197
Světla, Karolina 194
Swift, Jonathan 190, 231
Synoradzka-Demadre, Anna 22
Szabó, Dezső 323
Szajbély, Mihály 6, 51, 52, 53, 54, 61, 62, 73, 74, 76, 89, 90, 91, 94, 118, 126, 194, 202, 223, 224, 244, 303, 306
Szary-Matywiecka, Ewa 82, 83, 227, 231
Szegedy-Maszák, Mihály 30
Szentkuthy, Miklós 92
Szewczyk-Haake, Katarzyna 323
Szűcs, Jenő 13
Szyszka, Michał 58
- T**
- Tenigl, Franz 281
Theinhardt, Markéta 49
Themerson, Stefan 84
Thiesse, Anne-Marie 13
Thomka, Beáta 91
Tichá, Veronika 87
Todorov, Tzvetan 233
Tolnai, Ottó 6, 73, 92, 94
Tolstoï, Léon 153, 199, 296
Tomasik, Krzysztof 22
Trávníček, Jiří 12
Turner, Victor 32
- U**
- Uhde, Milan 89
Uhl, Heidemarie 18, 31
Utasi, Csilla 267
- V**
- Váchal, Josef 20, 29
Vaihinger, Hans 282, 283, 286, 314
Vajda, Gabor, 91, 222
Vajda, György M. 16
Vandenberghé, Frédéric 284
Vapeník, Rudolf 86
Verne, Jules 237
Vietta, Silvio 25, 26, 189
Viewegh, Josef 176
Viollet, Catherine 6, 23, 24
Vlašín, Štěpán 28
Vojvodík, Josef 6, 29, 30
Vorovka, Karel 88
- W**
- Walas, Teresa 43
Waldheim, Kurt 27

- Wandycz, Piotr 14
Weigl, Andreas 15
Weiner, Richard 60, 87, 323, 324
Wellner-Pospíšil, Michael 28
Werner, Andrzej 83
Werner, Richard Maria 40, 41, 104, 137
Wiedemann, Adam 43, 84, 189, 199
Winklowska, Barbara 39, 40, 41, 42, 43, 44,
59, 83, 110, 111, 112, 132, 139
Wistrich, Robert S. 27
Witkacy, Witkiewicz,
Stanisław Ignacy dit 44, 83, 214
Wolff, Larry 14
Womela, Stanisław 37, 40, 41, 43, 131,
140, 183
Woolf, Virginia 25, 26
Woźniak, Kamila 88
Wyka, Kazimierz 28, 82
Wyspiański, Stanisław 20, 196
Wytrzens, Günther 19

Z

- Zách, Klára 178
Zeidler-Janiszewska, Anna 32
Żeromski, Stefan 170, 171, 229
Zumr, Josef 6, 48, 86, 87, 88
Zvarinyui, Károly 158
Z. Varga, Zoltán 12, 61, 73, 89, 90, 91, 94,
95, 273

Index rerum

A

- Agenda, calendrier 74-75, 106, 108-109, 114, 119, 155-156, 164, 391
- Alcool, alcoolisme 10, 95, 106, 175-176, 307, 317, 391
- Allégorie 208, 214, 220-222, 225-226, 242, 248-250, 253-254, 259, 319, 391
- Amour 40, 59, 100, 103, 108, 134, 158, 208, 219, 226, 230-232, 234, 236, 248, 270, 293, 305, 311, 391
- Animal 204, 222-223, 281, 292-293, 296, 391
- Antiroman 198, 215, 228, 232, 250, 254, 391
- Architecture externe, ~visuelle, ~textuelle 62-64, 67-68, 70, 72, 74-75, 78, 106, 114, 117, 122, 147, 160, 166, 171, 175, 209, 249, 253, 286, 318, 391
- Autobiographie 12, 51, 94, 101, 114-115, 118, 129, 175, 191, 202, 204-206, 208, 211, 223, 226-227, 233, 242-249, 254-255, 264-266, 269, 271-273, 300, 303, 305, 319-320, 391, 394
- Autodafé 114-115, 127, 391
- Autolecteur 67, 105, 286, 318, 391
- Autoréférentialité 10, 26, 41, 70, 80, 82-83, 102, 157, 191, 206, 208, 210, 212, 227-228, 231-232, 250-251, 277, 318-319, 321, 391
- Avant-garde 15, 20, 29, 95, 391

B

- Bégaiement, mutisme 39-40, 95, 111-112, 130-131, 133, 135, 139, 170, 203
- Biographie 12, 37-39, 44-45, 51, 57, 59, 61-62, 65, 92, 94-95, 100-101, 114-115, 117-118, 129, 175, 191, 202, 204-206, 208, 211, 223, 226-227, 232-233, 242-249, 254-255, 264-266, 269, 271-273, 300, 303, 305, 308, 319-320, 391, 394
- Brouillard 289, 292, 391

- Brouillon 22, 25, 45, 50, 66, 95, 106, 116, 150, 164, 190, 317, 324

C

- Champ culturel 30, 41, 391
- Champ littéraire 33, 58, 391
- Chaos 64, 106, 155, 163, 265, 272, 275, 288-289, 292-293, 296, 298, 300, 314, 324, 391
- Collage 24-25, 33, 63, 76, 105, 158-160, 166, 191, 245, 304, 316, 391
- Communisme 16, 30, 58, 60, 90, 391
- Complexe 140, 159, 180-181, 248, 266, 269-271, 303, 305-306, 309, 314, 391
- Corps 29, 32, 66, 89, 92, 109, 115, 126, 128, 155, 157, 159, 163-167, 175, 177, 223, 234, 249, 261, 267, 279-280, 285, 320-321, 391, 395
- Critique littéraire 10, 42, 44, 59, 71, 80, 82, 84, 132, 134, 138, 140, 195, 203, 210, 227, 229-230, 232, 278, 280, 284, 286, 391

D

- Dédale : voir labyrinthe
- Désir 51, 54-55, 76, 93-95, 122, 127, 134-135, 139-140, 146-148, 157, 175, 190-191, 193, 198, 201, 204, 208, 217, 221, 224-226, 241, 247, 257-259, 265-273, 299, 302, 320, 391
- Diaphragme 122, 124, 127, 161, 181, 265, 317
- Diarigramme, dia(ri)gramme, diagramme 31, 100, 129, 131, 154, 182, 183-185, 177, 317
- Diarisme 10, 20-24, 31, 61, 73-74, 76, 85, 100-101, 103-104, 108-110, 112, 117, 119, 126-133, 139, 143-144, 149, 155-156, 159, 162, 164-166, 169, 171-172, 177, 181, 189, 191, 206-210, 217, 246, 248, 272, 303, 317-319, 321, 324
- Dieu 33, 45, 47, 52, 68, 102, 116, 141-142, 146, 149, 180, 189, 216-217, 223, 240-241, 246, 248, 261, 269, 282, 289-290, 298-299, 319, 383, 392
- Dispositif 32-33, 147, 150-151, 175, 191, 257, 292, 298, 392

Drame, pièce dramatique 42-43, 47, 50, 54-55, 68, 71, 130, 132, 138, 152, 156, 164, 206, 214, 226, 234, 392

Drogue 54, 79, 93, 156, 167, 179, 225, 258, 308, 392

E

Écriture ordinaire 23-24, 108, 204, 221, 318, 392

Édition 4, 7, 10, 21, 25, 30-31, 44-45, 54, 57-65, 67-77, 79-80, 82, 85, 87-88, 95, 101, 155, 171, 200, 203, 211, 216, 226, 234, 242-243, 245, 257, 266, 270, 280, 289, 303, 315-316, 392

Enfant, enfance 15, 52, 118, 134, 155, 180-181, 190, 218, 222-226, 230, 242, 246, 269, 392

Épistémologie 11, 83-84, 392

Esquisse 16, 33, 42, 54, 72, 74, 91, 93, 104, 128, 169, 174, 191, 199, 201, 231, 247, 285, 292, 316, 318, 324, 392

Essai 7, 11, 13, 16-17, 19, 24, 27, 29, 31-32, 44, 49, 59, 61, 77, 82, 90, 92-93, 95, 108, 114, 116, 119, 121-123, 127, 132, 137, 139, 152-153, 156, 162, 173, 181, 187, 189-191, 196, 198, 203, 206, 208, 222, 250, 253, 263, 279, 283-285, 288, 295-296, 305, 312, 314, 318-319, 321-322, 324, 392

Éthique 17, 21, 32-33, 84, 205, 219, 231, 233, 257, 259, 280, 293, 392-393

Europe centrale, Europe médiane, *Mitteleuropa* 5-7, 11-19, 21, 25-27, 30-32, 35, 37, 189, 191, 193, 209, 315-316, 322-323, 392

F

Fiction 3, 5, 7, 10-12, 31-32, 83-84, 95, 116, 128, 145, 147, 176, 187, 189-191, 200, 206-210, 216, 221-222, 227-228, 237-239, 242-243, 245, 250, 257-259, 263-266, 271-272, 275-277, 280, 282-283, 285, 288-289, 299-300, 302, 312-315, 318-321, 323-324, 392

Freudisme 41, 54, 94, 177, 198, 208, 251, 266, 269, 276, 303, 306-310, 385, 392

G

Grotesque 31, 88, 134, 145, 182, 196-197, 201, 207-211, 216-218, 221-222, 234-235, 239-242, 247, 256-257, 259, 264, 270, 289-290, 292-293, 305, 318, 320, 323, 392

Guerre 13-14, 17, 21, 28, 42-43, 54, 61-62, 70, 72, 74, 76, 83, 85-86, 90, 105, 131-132, 144, 158, 166, 170, 189, 195, 198, 206, 216, 233, 276, 295, 322, 392

Guillemets 63-64, 229, 251-252, 305, 310, 392

H

Héroïque 38, 220, 259, 276, 295-296, 298, 392

I

Identification 41, 59, 72, 101, 126, 131, 133-134, 136-137, 157, 161, 175, 203, 221-222, 224, 242-243, 259, 310-311, 314, 317, 321, 392

Identité 3, 5, 11-12, 16, 20, 25, 31-33, 40-42, 46, 57, 64, 67-69, 75-76, 78, 84-85, 99-103, 105-106, 108, 110-112, 121, 127-131, 134-135, 140-142, 145, 157-158, 161, 169, 178, 181-182, 190-191, 198, 205-206, 208-209, 222, 251, 255, 259, 264, 276-277, 286, 302, 312-315, 317-320, 322, 392

Inconscient 65, 211, 215, 224, 227, 251, 254, 267, 271, 281, 286-287, 302, 310, 321, 324, 392

Intersémiotique 20, 61, 63, 159, 166

Intertextuel, intertextualité 15, 63, 68, 70, 135, 138, 209, 225, 227, 245-246, 266, 269, 392

Ironie 24, 26, 39, 49, 58-59, 67, 108, 111, 136, 139, 176, 189, 197, 229, 246-247, 266, 269, 298, 392

J

Jardin 14, 51, 54, 202, 204, 222-223, 225, 265-267, 269, 271, 392

Journal de guerre, mémoires de guerre 42, 61-62, 74, 392

Journal personnel, ~ intime 9, 11-12, 20-24, 31, 41-45, 48, 58-60, 62-63, 66-67, 72-73, 75-79, 84-85, 93-94, 99-105,

108-110, 112-116, 118-119, 121-132, 135, 138, 140-142, 144-146, 151, 153-157, 159, 161, 163-166, 169-172, 174, 176-179, 181, 183-185, 195-196, 199-200, 202, 205, 210, 213, 216, 222, 228-230, 235, 238, 242, 246, 248, 251, 253-254, 257, 265, 275, 278, 288-290, 298-300, 305-306, 309, 312-313, 316-317, 320, 323, 392

K

Kant, néokantisme 27, 84, 199, 259, 282, 392

L

Labyrinthe, dédale 11, 63, 67, 127, 145, 148, 153, 173, 175-176, 202, 253, 312, 319, 324, 393

Lacune 12, 31, 45, 74-75, 87, 141-142, 175, 393

Lecteur 6, 17, 19, 27, 37, 47, 58-59, 65, 67, 73, 78-79, 82, 94-95, 101, 105, 112, 136, 181, 206, 215, 220, 229, 231, 233-234, 251, 253, 255, 259, 261, 275, 279, 286, 318, 321-324, 391, 393

M

Mage 225, 267, 269, 271, 309-310, 312, 320-321, 393

Maison 43, 50, 109-111, 123, 135, 156, 169, 181, 223, 267, 393

Majuscule 63-64, 73, 240, 319, 393

Manuscrit 7, 9-11, 21, 23-25, 31-33, 57-58, 60-63, 65-67, 69, 72-79, 93, 95, 103, 114, 145, 154-155, 169, 171, 181, 190-191, 209, 239, 292, 305, 315-318, 324, 393

Marginal, marginalité 7, 32, 50, 57, 59, 68, 70-72, 74, 78, 81, 85, 95, 142, 159, 170, 264, 316-317, 393

Mémoire 6, 13-18, 31, 52, 62, 85, 87, 94, 109, 119, 127, 156, 193, 226, 228, 246, 302, 312, 316, 393

Mère, maternel 6, 14, 19, 39-41, 47-48, 52, 69, 71, 76, 78, 85, 102, 104, 111, 115, 117-121, 143, 145, 157-159, 161-164, 177, 180-181, 205, 219, 223, 225, 229, 240-241, 243-246, 248, 255, 266-267, 270, 306, 312, 316, 320-321, 393

Métaphysique, ontologie 63, 76, 91, 167, 189, 193, 204, 207, 216, 297-298, 319, 324, 393

Modernité, modernisme 5, 7, 11-12, 14, 17, 20, 25-32, 35, 37, 61, 72, 77-81, 83, 95, 190, 193, 197, 225, 228, 276, 315, 323, 393-394

Montage 24, 280, 284, 304, 308, 310, 393

Morale, voir éthique

Morphinomanie, morphine, morphinisme 10, 51, 54-55, 60, 73, 75-76, 79, 90, 94-95, 108, 126, 128, 155-156, 167, 169, 177, 182, 271-273, 306, 314, 320-321, 393

Multiculturalité, multiculturel 14-15, 18-19, 27, 39, 49, 52, 57, 72, 78, 315, 317, 322, 393

Mythe 14, 45, 60, 80, 88-89, 112, 189, 195, 203, 209, 219, 231-232, 282, 297, 393

N

Narration 11, 13, 16, 24, 33, 76, 91-92, 100, 104, 145, 159, 163, 179, 189, 191, 198, 207, 209-210, 216-217, 219, 222, 231-232, 236-237, 243-244, 247-249, 253, 259, 263, 277, 279, 284, 290, 296, 300, 302, 305, 312, 321, 393

National 6, 12-20, 28-31, 39-40, 47-49, 52, 60, 62, 67, 71, 76, 78, 86, 91-92, 95, 99, 116, 131, 133, 135, 142, 144, 155, 158, 162, 191, 193-194, 196-198, 200-201, 205, 207, 209, 212, 214, 216, 218-219, 225-226, 234, 237, 240, 244, 254, 256-258, 260, 262, 267-269, 279, 286, 296, 303, 307-309, 312, 315-317, 322, 393

Nouvelle 11, 28, 30, 47, 53-54, 61, 82-83, 88, 90-93, 101, 115, 126, 128, 132, 134, 150, 155, 158, 165, 173, 195, 198-199, 201-203, 206, 209-211, 213, 216, 221-223, 225-227, 231-232, 242-245, 247-248, 250, 258, 265-266, 270, 272, 282, 305, 308, 314, 320-321, 393

Nymphe 45, 119, 218, 237, 393

O

Œuvre entrouverte 7, 11, 31, 191, 207-208, 215, 222, 227, 255, 264, 302, 318, 393

Orthographe 53, 63-64, 109, 118, 120, 141-142, 145, 147, 230, 292, 296, 300, 393

P

Pacte autobiographique, ~

diaristique 101, 129, 131, 181, 243, 394

Palimpseste 31, 73, 134, 159, 214, 232, 253, 394

Parenthèse 64, 106-107, 115, 128, 134, 143, 149, 175, 209, 230, 251, 275, 298, 310, 394

Parodie 198, 201, 208, 210-212, 216, 229-230, 241-242, 297, 394

Patient, patiente 6, 50-51, 73, 76, 156, 166, 276, 302-305, 309-314, 394

Père, paternel 26, 38-39, 41, 43, 45-46, 48, 52-55, 69, 76, 79, 84, 102, 110-111, 115-116, 130, 154, 159-160, 162, 170-171, 190, 217, 237, 242-244, 247-248, 270, 302, 304, 384, 394

Plurilinguisme, plurilingue 19-20, 31, 33, 40, 78, 95, 139, 210, 212, 315-316, 318, 394

Poétique 10, 33, 59, 70-71, 80, 88, 91, 127-128, 130, 134, 137-138, 149, 191, 193-194, 198, 207, 215-218, 222-228, 232, 234, 236, 240, 242-243, 246, 249-251, 254, 265, 275, 278, 284, 292, 294, 315-317, 321, 324, 394

Polyglossie 33, 140, 143, 159, 210, 235, 316, 394

Polyphonie 15, 18, 20, 143, 163, 174, 190, 318, 394

Ponctuation 53, 63-64, 105-107, 134, 145, 147, 175, 210, 230, 252, 300, 394

Postmoderne, postmodernisme 27-29, 83, 227, 394

Pratique diaristique, ~ de l'écriture, ~ du texte 9-11, 22-25, 32-33, 64, 73, 75, 95, 103, 107-110, 114, 117, 124-125, 127, 129-133, 136, 139, 142-144, 147-148, 155-157, 162, 165, 169-172, 177, 181, 191, 207-208, 238, 241, 244, 248, 277, 289, 303, 315, 318-319, 394

Psychanalyse 10-11, 22, 32, 54-55, 63, 79, 91, 126, 155-156, 176-177, 180, 191, 199, 208, 222-224, 227, 265-266, 269, 272-273, 276-277, 302-303, 305, 307-310, 313-314, 318, 321, 394

Psychiatrie 10, 32, 51, 55, 89-90, 92, 126, 176, 269, 276, 302-303, 305-308, 311, 321, 394

R

Réalisme 18, 84, 190-191, 207, 210, 214, 219, 230, 250, 394

Réception 16, 19, 31, 37-38, 57-58, 60, 77, 81-82, 85-87, 89, 91, 95, 196, 210, 233, 282, 284, 316-317, 394

Rêve 12, 40-42, 54, 116, 121, 125, 127, 145, 152, 159, 173-174, 177, 180, 191, 195, 199, 204, 206, 209-211, 215, 223-227, 230, 232, 240, 242-244, 247-250, 253, 256-257, 259-261, 263, 265-266, 269, 271, 275-278, 286-288, 292, 296, 298, 301-302, 308, 311-314, 394

Roman 7, 10, 16, 20, 40-42, 45, 48, 50, 54-55, 60-61, 65-66, 70-71, 79-80, 82-85, 87-89, 91, 95, 112, 116, 125, 128-129, 132, 134-135, 137-138, 142, 145-147, 150-151, 153, 155-156, 189-191, 193-211, 213, 215-220, 226-243, 247, 250-259, 261-263, 266, 272-273, 279-280, 294, 296, 305, 313, 318-319, 321, 391, 394

Romantisme, néo~, post~ 20, 40, 50, 71, 89, 91, 135, 138, 193, 229-230, 296, 394

Rythme 7, 22-23, 25, 29-32, 72, 75, 85, 89, 95, 97, 100, 104-106, 110, 112, 116-117, 119, 121, 126-130, 132-133, 141-143, 145, 153-157, 161-164, 170, 176, 178-181, 191, 202, 225, 234, 317, 394

S

Satire, satirique 42, 197, 211, 266, 269-270, 394

Schizophrène, schizophrénie 147, 176, 258, 307, 394

Sexualité, sexuel 21, 51, 74, 94, 108, 118, 156, 166, 177, 180, 205-206, 226, 238, 249, 257, 260-261, 266-270, 272, 303, 309, 323-324, 394

Soulignement 63-64, 68-69, 72-73, 106, 133, 142, 145, 161-162, 172, 179, 286, 315

Symbole, symbolisme 86, 137, 205, 211, 214-215, 218, 222, 226, 250, 281, 296, 309, 322, 394

T

Texte-corps, texte / corps 99, 126, 139, 155, 157, 159, 161, 163, 166-167, 173, 175, 217, 223, 230-231, 245, 310, 312, 320, 394-395

Théâtre 10-12, 43, 49, 54, 152, 156, 254, 320-321, 395

Tragédie, tragique 79, 89, 161, 175, 207, 395

Tragicomédie, tragicomique 50, 145, 217, 395

V

Vérité 25, 67, 89-90, 116, 167, 225, 324, 395

Ville 14-15, 18-19, 41-42, 49, 69, 73, 104, 189, 202, 219, 267, 269, 271-272, 395

Voyage 7, 50, 110, 128, 145, 148, 156, 180, 187, 191, 197, 210-213, 217, 226, 228, 230, 234, 253-255, 269, 275, 287, 298, 308, 310, 313, 319, 321, 395



Table des matières

Introduction	9
Du diarisme à la fiction en Europe centrale : enjeux et méthodes.....	12
<i>Europe centrale, médiane, danubienne</i>	13
<i>Histoire(s) littéraire(s) centre-européenne(s)</i>	16
Journal : de l'intime au personnel.....	20
Modernisme(s) en Europe centrale. Un état de la question.....	25
<i>Le « modernisme expatrié »</i>	28
<i>Le « modernisme-refuge »</i>	28
<i>Le « modernisme redécouvert »</i>	28
<i>Le « modernisme postcolonial »</i>	29
<i>Le « modernisme centre-européen »</i>	30
Enjeux et méthodes.....	31
I. Figures de la modernité ?	
Vies croisées de trois écrivains d'Europe centrale	35
LIGNES DE VIE.....	37
Karol Irzykowski : « sans aucun sourire » ?	37
Ladislav Klíma : vie dans les brouillons, brouillons d'une vie.....	45
Géza Csáth, ou l'(a)symétrie du cristal	51
ENTRE TRANSMISSION ET MARGINALISATION : MANUSCRITS, ÉDITIONS... ..	57
Éditions	58
Manuscrits : architecture externe	62
<i>Les Œuvres de Klíma : une édition-labyrinthe</i>	63
<i>Irzykowski, écrivain et autolecteur canonisé</i>	67

« Sur le rythme de la vie » de József Brenner-Géza Csáth.....	72
Qu'est-ce qui est transmissible ? Traductions des journaux personnels ..	77
MARGINALITÉ ET MODERNITÉ.....	81
Inconnu ou méconnu ? Fortune critique de Karol Irzykowski	81
Conserver le marginal ? État de recherche sur Ladislav Klíma.....	85
La vie du docteur Brenner, par Géza Csáth.....	89
Questions restantes ?.....	95
II. Rythme(s) des journaux personnels.....	97
INTRODUCTION.....	99
UN PACTE AVEC L'ÉCRITURE.....	101
La scène : diarisme	103
L'ombre qui s'allonge depuis les coulisses : le traumatisme initial	110
Paradoxe de l'acteur : remarques métadiscursives.....	122
RYTHME DE L'ÉCRITURE, RYTHME DES JOURNAUX.....	127
Se parler comme un « Autre » : le journal personnel de Karol Irzykowski	129
Ladislav Klíma : panser (penser) la plaie de la pensée	141
Csáth, comptable de son existence.....	154
ACHEVER UN JOURNAL PERSONNEL ?	169
Irzykowski : la peur aux marges du texte.....	170
Tautologie comme credo, ou l'histrionisme de Klíma.....	173
Dissonance : écriture et addiction.....	176
III. Journal, fiction, essais, un voyage « de soi à soi »	187
LE DÉFI DU ROMAN.....	193
L'ombre des romanciers.....	195
Ambitions, plans et esquisses	199
Persistance. Nostalgie du roman	203
ŒUVRE ENTROUVERTE.....	207
Poétique de la dissonance. Parodie, grotesque, allégorie	208
À la recherche du Réel, contre le réalisme.....	210

<i>Par-delà le Temps et la Mort</i>	215
<i>Journal de Brenner, fiction de Csáth</i>	221
Dissolution. Autoréférentialité et autobiographisme	227
<i>La Chabraque, un triple voyage</i>	228
<i>Le Grand Roman, œuvre infinie</i>	234
<i>De Brenner à Csáth : espace autobiographique, identification et distanciation.</i> 242	
« Piège à mouches » ou comment narrer le psychisme ?	249
UNE PENSÉE À REBOURS : DIARISME, FICTION, THÉORISATION	275
Trois rêves d'un monde autre	277
<i>La scène des narrations culturelles de Karol Irzykowski</i>	277
<i>Le pli du langage. Écriture et absence de l'œuvre</i>	288
<i>Écriture, folie, intoxication : le cas de Mlle. G (et de son médecin)</i>	302
Un roman, une vie, un pacte avec le rêve (de l'écriture).....	313

Conclusion :

Pour une modernité autre dans les littératures d'Europe centrale ...	315
---	-----

Annexes

Dia(ri)gramme du journal personnel de Karol Irzykowski (1891–1944) face à son activité littéraire	183
Dia(ri)gramme du journal personnel de Ladislav Klíma (1909-1927 face à son activité littéraire et philosophique	184
Dia(ri)gramme du journal personnel de Geza Csáth face à son activité littéraire et philosophique	185
Journaux personnels de Ladislav Klíma	325
Récapitulatif des manuscrits du journal	325
<i>a. Dans le texte principal</i>	325
<i>b. Dans les Annexes [Přilohy]</i>	329
Supports utilisés (Klíma, 2005a)	330
Techniques	331
Interférences	333

Bibliographie

Bibliographie sélective des œuvres de Géza Csáth, Karol Irzykowski et Ladislav Klíma.....	335
Bibliographie générale.....	338

Index

INDEX NOMINUM	383
INDEX RERUM.....	383

Illustrations

TABLE DES ILLUSTRATIONS

KAROL IRZYKOWSKI,
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, VARSOVIE

- I. Liste des toponymes ruthènes biffée i
- II. Insertion d'un fragment allemand entre les lignes du texte polonais.. ii
- III. Fragment sur l'abolement des chiens..... iii
- IV. Ligne verticale en marge d'un fragment bilingue allemand-polonais.. iv
- V. *Moje trzy ważne table* [Mes trois tableaux importants] v
- VI. Collage d'un article de presse nazi
Einig, hart und kampftenschlossen [Unis, durs et décidés au combat]..vi

LADISLAV KLÍMA, MUSÉE DE LA LITTÉRATURE, PRAGUE

- VII. Enveloppe avec fragment de texte vii
- VIII. « Alcool, pour ou contre ». Notes personnelles sur une brochure de l'association contre l'alcoolisme viii
- IX. « *Facienda en gros** ». Préparatifs au suicide dans le journal personnel ix
- X. *Egodeus*. Annotation d'un ouvrage par L. Klima : « selbst Gott – Selbstgott » (Wilhelm Trabert, Meteorologie) [1896]) x
- XI. Liste d'aphorismes, inédit..... xi
- XII. Comptes quotidiens jouxtant les aphorismes à recopier..... xii
- XIII. *Cogitata*, sur une facture de la Tabak-Ersatz-Manufaktur xiv
- XIV. Nouvelle *Řeč oblohy* [Langage du ciel]..... xv
- XV. Cahier de notes Macho & Turek, *Kalendář na rok 1927* [Agenda de l'année 1927] xviii

GÉZA CSÁTH (JÓZEF BRENNER),
MUSÉE LITTÉRAIRE PETŐFI ET BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SZÉCHÉNYI

XVI.	Page du journal, juillet 1904.....	xix
XVII.	Fragment misogyne du « petit Weininger ».....	xx
XVIII.	Scène d'hiver, dessin, plume encre noir	xxi
XIX.	Portrait d'Irén [Schneider ?], fille « au visage de putain »	xxii
XX.	Énumération des sujets du travail littéraire « sur le rythme de la vie »	xxiii
XXI.	Page du journal, avec le portrait du père.....	xxiv
XXII.	<i>Ciel d'automne</i> , paysage au pastel retracé au crayon simple	xxv
XXIII.	Agenda du docteur J. Brenner.....	xxvi
XXIV.	Tableau récapitulatif : coïts, morphine et Pantopon (1.08-31.08 1913).....	xxvi
XXV.	Dessins de lignes de main dans le journal personnel (1919)	xxvii
XXVI.	<i>Protocole sexuelle de Olga*</i> (sic).....	xxviii
XXVII.	<i>Protocole sexuelle de Olga*</i> , signature d'Olga Jónás.....	xxviii
XXVIII.	Tableau psychosomatique, 01-12.04.1915.....	xxix
XXIX.	Dessin allégorique	xxx