

*Cahiers*

*d'Études*

*Hongroises*

Relire Kosztolányi  
Journée d'étude sur l'œuvre  
d'un écrivain hongrois



***Cahiers***

***d'Études***

***Hongroises***

**Relire Kosztolányi**  
Journée d'étude sur l'œuvre  
d'un écrivain hongrois

L'Harmattan  
5-7, rue de l'École Polytechnique, 75005 Paris

France	L'Harmattan	Hongrie	Espace L'Harmattan	Kinshasa	L'Harmattan	Italia	L'Harmattan	Burkina Faso
	Könyvesbolt		Fac. des Sc. Sociales, Pl. et Adm.		Via Degli Artisti, 15		1200 logements villa 96	
	Kossuth L. u. 14-16		BP 243, KIN XI		10124 Torino		12 B 2260	
	1053 Budapest		Université de Kinshasa -RDC		Italie		Ouagadougou 1	

[www.librairieharmattan.com](http://www.librairieharmattan.com)  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)

© L'Harmattan, 2006  
ISBN : 2-296-01292-2  
EAN : 9782296012929

*Cahiers d'Études Hongroises*  
13/2006

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

DIRECTION  
Patrick Renaud

CONSEIL SCIENTIFIQUE  
Ferenc Kiefer, Béla Köpeczi, Jean-Luc Moreau,  
Violette Rey, Jean Perrot, János Szávai

RÉDACTION  
*Rédacteur en chef*  
Judit Maár

*Comité de rédaction*

Bertrand Boiron, Sándor Csernus, Katalin Csősz-Jutteau, Élisabeth Fábíán-Cottier,  
Márta Grabócz, Judit Karafiáth, György László, Miklós Magyar,  
Jean-Léon Muller, Chantal Philippe, Michel Prigent, Thomas Szende

SECRÉTARIAT  
Martine Mathieu

ADRESSE DE LA RÉDACTION  
Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises

1, rue Censier  
75005 Paris  
Tél. : 01 45 87 41 83  
Fax : 01 43 37 10 01



**ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDE  
KOSZTOLÁNYI**





**AVANT-PROPOS**  
**aux Actes de la Journée d'étude Kosztolányi du 6 décembre 2004**

Le 6 décembre 2004, dans le cadre de mon séminaire « Histoire des arts des images & de l'inconscient »<sup>1</sup>, j'ai organisé, avec Julia Nyikos<sup>2</sup>, une Journée d'Études, intitulée « DEZSŐ KOSZTOLÁNYI, réception de son œuvre en dehors de la Hongrie » à l'Institut Hongrois de Paris<sup>3</sup> avec le concours de l'Université Eötvös Loránd de Budapest.

Permettez-moi de remercier tous ceux sans qui ce travail n'aurait pas pu se faire : bien sûr Sándor Csernus, Directeur de l'Institut Hongrois de Paris, qui fut enthousiaste quant à notre initiative, et György László, le secrétaire scientifique de l'Institut Hongrois, bien sûr mes collègues hongrois, Mihály Szegedy-Maszák (Université Loránd Eötvös – Indiana University), György Tverdota (Université Loránd Eötvös), János Szávai (Université Loránd Eötvös – Université Paris 4), Ildikó Józán (Université Loránd Eötvös), Tibor Bónus (Université Loránd Eötvös), bien sûr ma collègue française Cécile Girousse (Université Paris 3) et mes trois doctorants, Maxence Alcalde (Université Paris 8), Catherine Couanet (Université Paris 8) et Júlia Nyikos (Université Loránd Eötvös – Université Paris 8).

Un travail de recherche n'a de sens que s'il est communiqué, non pas parce qu'une vérité absolue et radicale en adviendrait, mais pour indiquer aux autres chercheurs l'état des hypothèses élaborées par le groupe qui s'est réuni et qui a dialogué publiquement et exotériquement. Aussi, c'est avec une grande joie intellectuelle et sensible que j'ai accepté la proposition de Judit Maár de publier les *Actes* de notre Journée dans sa belle revue : qu'elle en soit remerciée vivement ; sans elle, tout se serait envolé vers l'oubli définitif ; grâce à elle, nous sommes passés de la parole à l'écriture.

Nous proposons ces quelques textes, juste pour dire : « Voilà où nous en sommes, voilà pourquoi nous aimons Kosztolányi, voilà comment nous le recevons et comment il nous nourrit, voilà tout ce qui nous reste à connaître... » Bref, nous voulons avant tout rendre hommage à cet immense auteur, trop peu connu, trop mal reçu en France, et nous voudrions à notre modeste niveau participer à sa publicité, c'est-à-dire au fait de le rendre public pour un public, au fait qu'il ait de nouveaux lecteurs et que de nouveaux chercheurs s'emparent de son œuvre pour l'éclairer et la

---

1 Université Paris 8 & INHA.

2 Allocataire de recherche à l'Université Paris 8, en thèse sous ma direction.

3 92, rue Bonaparte, 75006 Paris, France.

fassent mieux comprendre et connaître. Nous ne voulons être que des messagers et des passeurs de ces textes remarquables qui nous ont tous émus et enrichis pour des raisons différentes.

Et ce sont ces différences qui font la valeur de cette œuvre. Lisons donc les articles des auteurs de ces *Actes* et relevons quelques citations travaillées par ces critiques<sup>4</sup>.

Bien des thèmes et problèmes ont été directement ou indirectement traités dans cette Journée de recherche grâce à l'œuvre du maître hongrois ; nous pourrions les regrouper en deux ensembles : l'un serait le monde et l'homme, l'autre le langage et l'art. L'un et l'autre sont déjà habités par un couple, une articulation, une alternative, une tension – c'est le signe des grands écrivains. Mais ces deux ensembles peuvent être pensés en fonction d'une articulation tendue et dialectique, celle de *double* et du *miroir* : « Arrivé à proximité, il se rendit compte que ce qu'il voyait dans le miroir n'était pas un reflet, mais la réalité même ».

D'une part *le monde et l'homme* : les critiques de cette Journée ont en effet mis l'accent sur les rapports complexes qui s'emparent des personnages de Kosztolányi : d'un côté le monde, à savoir l'existence, le temps et la bêtise, de l'autre, l'homme, à savoir l'humanité, la lumière et le rêve. *L'existence* : « Je veux être de ces écrivains qui cognent aux portes de l'existence et tentent l'impossible » ; *le temps* « Ce n'est pas moi qui me détourne du présent, c'est le présent qui se détourne de moi » ; mais aussi la *bêtise* : « Tenir tête à la titanesque bêtise des gens n'a jamais été dans mes habitudes ». Articulés à cela, *l'humanité* : « L'unique chose qui le fasse vivre et le relie un tant soit peu à la communauté des hommes, c'était cela, et sa crainte devant la suprême obligation de mourir », la *lumière* : « La lumière ne vient pas du dehors, mais du dedans », et le *rêve* : « Il aperçut les restes effilochés de ses rêves qui s'évanouissaient ».

D'autre part *le langage et l'art* : le *langage* – « C'est que les mots constituent à la fois l'essence des choses et leur commencement » –, les *langues maternelle* – « La notion de langue commence et finit avec la langue maternelle » –, *nationale* – « Le remplacement [des langues nationales] par une seule langue, qui règnerait en tyran sur le monde, signifierait la mort de la singularité de ces mêmes peuples » –, *poétique* « les poètes insufflent de la vie dans les mots » – ou *artificielle* – « Les langues artificielles nous permettent d'indiquer notre domicile, notre profession ou l'état de notre compte bancaire, mais se révèlent à peu près impuissantes pour caractériser [...] la berceuse que chantait notre mère » –, la *traduction* – « C'est un poème original à partir duquel le poète traducteur écrira un autre poème » –, *l'écriture* – « [l'écrivain] se contente d'être » – et *l'art* – « L'artiste a la même relation avec ce poème qu'il coule dans le nouveau moule de sa langue qu'avec sa propre vie dont il fixe les tressaillements dans ses propres poèmes ».

C'est pourquoi, dans « *Fermé pour cause de décès* »<sup>5</sup>, l'auteur compare l'impact d'un texte écrit sur une porte d'un magasin pour indiquer un deuil et celui

---

4 Toutes les références de ces citations sont dans les articles qui suivent.

d'un texte littéraire : l'artiste doit apprendre de la vie quotidienne pour que son œuvre soit plus percutante et engendre le même bouleversement chez son lecteur ; sinon, pourquoi écrire ? à quoi bon ?

Deux choses frappent à propos de la phrase écrite sur la porte de cette boutique : d'une part, sa concision : Kosztolányi insiste toujours sur la nécessité de dégraisser un texte au point de ne garder que l'essentiel, ce qui veut dire, pour certains textes, ne rien garder ; moins il y a de mots, plus ils sont importants. « Détruire, c'est créer », écrit-il dans un autre texte<sup>6</sup>. Quand on ne peut rien retrancher à un texte, on est face à un chef d'œuvre, comme, par exemple, *La mort d'Ivan Illitch*. « Essayons nous aussi d'écrire avec la même densité, sans tours de passe-passe, avec ce genre d'expression brute employée en affaires ». L'artiste ne doit pas vouloir tout donner au récepteur, le surnourrir comme une mère qui a peur que son enfant manque et qui le gave et l'étouffe par sa nourriture et ses dons, signe de son absence de confiance en son enfant : l'artiste doit avoir confiance dans son récepteur ; il doit donc passer d'une omniprésence quasi-divine (« Je fais tout, je sais tout, je suis tout, je donne tout ») et d'un manque de confiance en l'autre et, *de facto*, paradoxalement, en soi à une donation d'un manque à l'autre pour que le désir de celui-ci soit et perdure : « Ton ouvrage est excellent, écrit-il ailleurs. Je te ferais peut-être un seul reproche. Ici ou là il me satisfait trop. Il vaudrait mieux que tu me laisses un peu sur ma faim. L'écriture, il faut savoir la terminer comme il faut savoir terminer un repas : au moment du plus grand plaisir ». <sup>7</sup> Plaisir de l'œuvre pour le récepteur, érotique de l'œuvre ; l'œuvre doit créer et attiser le désir chez celui qui la reçoit : le manque l'oblige à être un interprète de l'œuvre.

D'autre part, cette phrase du magasin est une formule convenue et conventionnelle ; plus qu'un message, elle est un signe, presque un cri ; elle engendre donc une réaction automatique et prévisible chez tout lecteur, réaction d'autant plus forte qu'il est question de décès ; alors l'imagination du lecteur se met à jouer, à rêver : tout est possible car tout est imaginable. « Ces mots écrits à la main ne révèlent rien, mais derrière il y a un deuil, mains qui se tordent, cercueil, douleur conjugale, douleur paternelle ». Kosztolányi décrit parfaitement le phénomène de lecture qui repose sur l'association ; connaissant cela, l'artiste doit produire un objet qui ait une constitution telle que cette logique de l'association enrichissante fonctionne de façon optimale.

C'est pourquoi l'artiste doit créer non pour lui, mais pour le récepteur : un décentrement s'opère alors, qui remet le récepteur au cœur du processus ; le style doit être au service de l'autre ; alors le récepteur pourra faire son travail, c'est-à-dire accoucher le texte d'un de ses sens uni à la beauté et par là rêver et imaginer autre chose encore avec les émotions les plus violentes, comme devant la réalité, comme devant une phrase écrite dans l'urgence de la réalité quotidienne dramatique : « Si nous plaçons le mot comme il doit l'être, le lecteur en tirera tout l'enseignement lui-même et devant notre écrit, son imagination s'éveillant, il s'arrêtera avec stupeur, la même que la mienne devant cette boutique ».

---

5 Idem, 83.

6 « Deux ou trois choses à propos de l'écriture », idem, 70.

7 Idem.

Cette stupeur dont parle l'auteur est capitale : elle établit la différence entre l'artiste et le communicant : dans les deux cas, l'imagination joue, mais, chez l'artiste, elle débouche sur un suspens, sur la sidération et la stupeur, bref sur une question et non sur une réponse. Rien n'est plus vulgaire, plus inhumain qu'une réponse qui tourne à l'affirmation, au dogmatisme, au contentement de soi. Surtout face à la mort et à la souffrance : « Fermé pour cause de décès » ; oui, alors, il n'y a qu'à la fermer.

Que ces approches critiques de l'œuvre de Kosztolányi donnent envie de mieux le recevoir. Le recevoir comme un ami : en l'écoutant véritablement.

## Dezsó Kosztolányi : le corps du miroir<sup>1</sup>

L'œil est l'émanation la plus éloignée du cerveau, au sommet de la prééminence crânienne, il est en soi un cerveau voyant, en liberté, qui un jour, dans la fièvre de la connaissance, dans la révolution cosmique de l'être, s'est creusé deux trous dans la boîte crânienne et guette par ces meurtrières le monde extérieur, afin de découvrir le but de la création<sup>2</sup>.

Dezsó Kosztolányi

Je vous laisse méditer cette vision extraordinaire de l'œil - objet voyant - dans le château fort de l'esprit et du corps. Et, je vais donc commencer cette présentation en gardant en tête que de l'œil au miroir il n'y a qu'un pas, ou devrais-je dire "il n'y a que le pas d'un corps".

Mon approche intuitive des choses, ma sensibilité aux choses, s'est trouvée contractée dans ce titre : le corps du miroir... le corps du miroir.

Avant de commencer à écrire et après avoir lu des œuvres de Kosztolányi, j'ai donné ce titre et ensuite j'ai pensé, j'ai tenté de penser, j'ai passé des heures, des nuits, des minutes longues comme le temps à essayer de comprendre, ... pourquoi ? Pourquoi le corps du miroir et pas le corps dans le miroir ? Quelque chose m'arrêtait

---

<sup>1</sup> C'est à partir d'une nouvelle intitulée « La Dernière lecture », publiée dans *Le Traducteur cleptomane*, ainsi que du roman *Anna la douce* que j'organiserai les quelques pistes de réflexion qui vont suivre.

Afin de permettre une meilleure compréhension de cette courte étude sur l'homme de lettres hongrois du début du XX<sup>ème</sup> siècle qu'a été Dezsó Kosztolányi, je résumerai en quelques lignes les deux ouvrages auxquels il va être fait référence. Dans la nouvelle intitulée « La Dernière lecture », l'écrivain Esti, qui a déjà une longue carrière derrière lui, est attendu pour une conférence. Celle-ci s'avèrera être la dernière. En effet, le trajet qui devait le mener de sa chambre à la salle de séance se révélera rapidement être cet espace-temps qu'il lui fallait parcourir pour atteindre le moment crucial de sa vie : cette ultime représentation, point final de son œuvre, à savoir sa propre mort.

Dans le roman *Anna la douce*, un couple de bourgeois hongrois, monsieur et madame Vizy, prennent à leur charge une jeune servante nommée Anna. Figure parfaite à leurs yeux : elle est effacée, travailleuse, économe, et sait se tenir à sa place. Pourtant, elle les assassinera sans que personne ne comprenne les motifs de son acte. L'ironie et la critique sociale sont, bien entendu, à prendre en compte dans ce contexte politique hongrois des années 1920.

<sup>2</sup> Dezsó Kosztolányi, *Anna la douce* (1926), trad. Eva Vingjano de Piña Martins, Paris, Viviane Hamy, 1992, 185.

dans ce titre, avant même que se mettent en place les signes sur le papier, quelque chose m'arrêterait et m'obligeait en même temps, quelque chose d'inconnu ou plutôt de non encore reconnu.

Le corps du miroir, le corps dans le miroir. Il y a le corps et le miroir mais ne s'agit-il pas plutôt du miroir du corps dont je veux parler ? Possessif ou démonstratif, article partitif ou préposition marquant le lieu ? Objet ou sujet, sujet ou objet ? Peut-être tout cela ensemble, le corps "du-dans" le miroir ou le miroir "du-dans" le corps, de l'extérieur à l'intérieur et inversement. Les mots donnaient le sens par miroitement, miroir l'un de l'autre. Le corps ne trouvant son sens que par rapport au miroir et le miroir n'existant que comme lieu du corps.

Essayons, me suis-je dit, d'abord le corps dans le miroir. Enfilons-le comme un vêtement, tel un collant ou une veste et observons. Observons qu'il est à la fois le corps désiré et celui de la mort.

Le corps désiré. Il est ce reflet que rend le petit miroir de poche que les servantes ont couramment avec elles dans *Anna la douce*. Il se retrouve, par exemple, dans l'image spéculaire et charnelle du visage de Katica. Cette domestique qui précède Anna la douce chez ses employeurs et qui « était déjà tout habillée. Corsage rose, jupe blanche, ceinture noire en toile cirée, souliers vernis neufs. Elle se regardait dans son miroir de poche et versait dans son mouchoir de la poudre de riz dont elle badigeonna son visage dodu ». <sup>3</sup> Un reflet qui désigne, donc, à plusieurs reprises des formes rebondies, appâts du désir sexuel.

Ce corps désiré, nous le retrouvons aussi sollicité par Jancsi, le neveu des employeurs d'Anna, qui s'éprend pour un moment de celle-ci :

« Il réfléchissait à quelque chose. Il frôla un oreiller et frissonna. Il s'arrêta devant le grand miroir, se regarda, et se dit que ce miroir renverrait tout aussi bien l'image de deux silhouettes humaines qui s'embrasseraient - enlacées, nues ». <sup>4</sup>

Lieu du désir donc, le miroir renvoie l'image d'un corps en rapport avec un autre corps, ou tout au moins s'agit-il du désir de ce rapport-là, de son attente. Mais, s'il est ce corps lieu du désir, il peut aussi être, ce corps dans le miroir, celui qui n'a plus de désir : le vide. Dans « La Dernière lecture » <sup>5</sup>, Esti qui n'aura pas le temps de, justement, faire cette lecture puisqu'il mourra avant dans sa chambre d'hôtel, demande lorsqu'il entre dans celle-ci :

« C'est ma chambre ? a demandé Esti, et dans l'air desséché par le chauffage central, il est allé au milieu de la pièce, il a jeté un coup d'œil autour de lui.

Il a vu un grand miroir » <sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> D. Kosztolányi, *Anna la douce*, op. cit., 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 169.

<sup>5</sup> D. Kosztolányi, « La Dernière lecture », in *Le Traducteur cleptomane*, trad. Á. Péter et M. Regnaut, Paris, Viviane Hamy, 1994, 139- 147.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 145.

Le miroir, lieu de la vanité, lieu du reflet, lieu du manque et de l'illusion. Ici vanité peut-être, mais là-bas ? Pas de fantôme, rien, juste ce non désir, cette absence d'image qui n'a rien d'un manque engendrant le désir mais qui exprime comme une sorte de vide, une sorte de fin. La fin, Esti la trouve, la fin du couloir, la fin du couloir de la vie, en fait l'autre côté du miroir. Esti sort de sa chambre pour se rendre à la salle de conférence et là, il erre dans des couloirs qui ne sont qu'un, qui n'en sont plus, face à des miroirs qui n'en sont pas non plus.

Dans la réalité ou dans son illusion - l'image et son modèle ne sont plus différenciables. Le corps en proie à la mort n'en finit plus de ne pas distinguer le double du réel.

« [...] Tout au bout là-bas, un miroir brillait, reflétant vaguement le long couloir étroit avec son tapis de laine grise et sa suite infinie de portes toutes semblables, toutes peintes en gris. Il voulait arriver le plus tôt possible à son estrade, il s'est donc dirigé vers le miroir, dans l'espoir que là-bas il trouverait sans doute une sortie ou un escalier. Mais il s'était trompé. Parvenu à proximité, il a constaté que ce qu'il avait vu dans le miroir, ce n'était pas une image, c'était la réalité même. Il n'en finissait plus ce couloir. [...]

"Il semblerait que je sois de nouveau perdu", a-t-il dit avec son sourire, mais gêné, à un garçon. Celui-ci, comme indication, lui a dit d'aller à rebours, en sens contraire, et là alors, là tout au loin, un miroir également est apparu, mais une fois au bout ce n'était pas non plus un miroir, c'était tout simplement le couloir même, avec ses portes et ses chambres innombrables.

[...] à bout de patience, hors de lui, il s'est mis à courir çà et là, en bas, en haut, d'un étage à l'autre, en ne trouvant partout que le désespérant labyrinthe de l'uniformité ».<sup>7</sup>

Arrivé au terme de sa vie, le personnage ne fait plus qu'un avec lui-même, l'image n'est plus, tout s'uniformise. Reflet et réel ne sont plus dissociables. Cette image d'orateur flatté n'est plus. Esti n'est plus que ce qu'il est : un vieux monsieur au bout du couloir. À l'instar de Clément Rosset dans *Le Réel et son double*<sup>8</sup>, nous remarquons que « cette fantaisie d'être un autre cesse tout naturellement avec la mort, car c'est moi qui meurs, et non mon double [...] ».<sup>9</sup>

Or le double n'est-ce pas justement ce qui caractérise le miroir du corps ?

Essayons-le, ce miroir du corps. Enfilons-le, comme notre première hypothèse, tel un vêtement, une parure et observons...

Observons ce double de nous-mêmes, image spéculaire du corps. Étrangement, celle d'Anna la douce n'apparaît pas. Le seul double auquel on puisse se référer pour elle se situe à ce moment où, peu de temps avant son crime, le narrateur écrit « qu'elle s'était tellement fondue dans la marche de la maison qu'elle

---

<sup>7</sup>D. Kosztolányi, « La Dernière lecture » *op. cit.*, 146.

<sup>8</sup>C. Rosset, *Le réel et son double* (1976), Paris, Gallimard, 1984.

<sup>9</sup>*Ibid.*, 102.

avait disparu »<sup>10</sup> au point d'être à l'image de sa maîtresse, usant des mêmes gestes, parlant de la même voix. Je relève ici que l'être devient en apparence l'image, mais pas n'importe laquelle, celle d'une autre, tout autre, qui bien qu'autre devient du même, du "m'aime" ou de la haine. Tout au moins constatons le fait que Anna n'a pas d'image spéculaire correspondant à son corps. Elle n'en a pas car elle est le miroir du corps de l'autre, et elle n'arrive à être que cela, ce qui la pousse probablement aux meurtres. D'ailleurs, concrètement, le miroir elle le casse, dans un acte déterminé et déterminant, en faisant le ménage. En même temps qu'elle le brise, elle signifie la rupture de ce lien symbolique qui fait la relation à l'autre. D'une façon coïncidente voici ce que Clément Rosset écrit concernant une certaine femme sans ombre :

« La femme sans ombre est la femme avec double, car être sans ombre signifie qu'on n'est qu'une ombre soi-même, qui ne vaut que pour le réel qu'on double sans pouvoir y coïncider ».<sup>11</sup>

En devenant ce double Anna ne voit plus, ne vit plus la distance entre elle et l'autre - l'autre n'est plus, il est déjà mort ou en voie de le devenir. « JE est un autre »<sup>12</sup> inscrivait Rimbaud, certes, mais s'il n'y a plus de *Je*, il n'y a plus d'autre.

Or, ces autres qui gravitent autour des deux corps assassinés, ces membres de la commission d'enquête qui entourent Anna, sont, étrangement, eux aussi les reflets de ces corps morts. Pas meurtriers pour autant, en tous cas pas réellement, mais peut-être potentiellement. Ils s'impressionnent de cette mort atroce des employeurs d'Anna.

« Les membres de la commission d'enquête eux-mêmes, qui dans leur vie avaient été témoins de tant d'atrocité, eurent la chair de poule à la vue de la cruauté bestiale dont l'assassin avait fait preuve. Quand l'un ou l'autre repassait dans le salon, ils portaient l'horreur inscrite sur leur visage, comme dans le miroir. Tous portaient sur eux l'horreur parce qu'ils ne comprenaient pas et qu'ils essayaient de comprendre ».<sup>13</sup>

Au fond, l'auteur nous amène-t-il à penser que l'homme est le miroir de l'homme ? Cette uniformité évoquée au seuil de la mort par Esti dans sa *dernière lecture* est-ce cela ?

Les hommes ne sont, donc, pas des êtres uniques, singuliers, dont le corps se reflète dans le miroir mais des doubles, des miroirs eux-mêmes des autres. Le miroir devient le corps et le corps un miroir. Les espaces sont inversés.

Esti, quant à lui, après avoir couru derrière son image dans des miroirs qui n'en étaient pas, rentre dans sa chambre et là, « il est allé devant le miroir, il a regardé attentivement son visage blanc, son front en sueur. Il a su ce qu'il allait

---

<sup>10</sup> D. Kosztlányi, *Anna la douce*, op. cit., 237.

<sup>11</sup> C. Rosset, op. cit., 90.

<sup>12</sup> A. Rimbaud, Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont. *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, 183.

<sup>13</sup> D. Kosztlányi, *Anna la douce*, op. cit., 269.



advenir ». <sup>14</sup> Comme si la réalité était plus réelle dans le miroir - comme si, effectivement, le miroir du corps n'était pas celui qu'on croyait qu'il était. Esti s'effondre mort devant le miroir, les yeux exorbités et voici ce que le garçon d'étage et le médecin échangent au terme de sa vie :

« - C'est curieux, a-t-il remarqué, même maintenant il se regarde dans le miroir.

- Oui, a fait le médecin en hochant la tête. Cette sorte d'artiste est comme ça. Dire pourtant qu'il ne vit même plus ». <sup>15</sup>

Bien sûr, il est possible de reconnaître dans l'humour de ces phrases, la marque d'un narcissisme souvent attribué aux artistes ; mais de façon un peu plus profonde, tout en poursuivant notre propos sur ce miroir du corps qu'est le corps lui-même, nous pourrions penser que les choses ne sont pas et ne se passent pas là où nous croyons qu'elles sont. La réalité n'étant qu'un miroir d'une autre réalité qui elle-même n'est que le miroir, etc.

C'est presque littéralement une inversion du stade du miroir introduit par Lacan en 1949 <sup>16</sup> et déjà évoqué en 1936, théorie d'un moment structurant la constitution de la réalité pour le sujet. Reprenons les termes de Lacan :

« Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image [...].

[...] l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible [...].

La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'*imago* qui est d'établir une relation de l'organisme à la réalité- ou, comme on dit, de l'*Innenwelt* <sup>17</sup> à l'*Umwelt* ». <sup>18</sup>

Au lieu de faire du miroir le lieu de la construction du sujet, il est perçu, chez Kosztoányi, comme une réalité en soi dans ce temps où la mort psychique, physique, rôde.

Effaçant le symbolique, renversant les corps et les âmes, corps et miroirs ne cessent de se bousculer et de se basculer l'un l'autre. Or le basculement des termes, leur sens dans la phrase, est bien ce qui nous interrogeait en début d'écriture, *corps dans le miroir, miroir du corps* et maintenant *corps du miroir*. Essayons donc ce *corps du miroir*, enfilons-le. Peut-il être porté, comme nous nous sommes amusés à l'envisager pour les termes précédant de notre discours, ou est-il porteur ? Non plus robe, collant ou veste mais chair, anatomie, structure, support.

---

<sup>14</sup> D. Kosztoányi, « La dernière lecture », *op. cit.*, 147.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 147.

<sup>16</sup> J. Lacan, « Le stade du miroir » (1949), in *Écrits* 1, Paris, Seuil, 1966.

<sup>17</sup> En français : monde intérieur.

<sup>18</sup> En français : environnement.

La matière du miroir peut-elle même être qualifiée de corps. Un corps qui serait celui de l'énonciation, du *Je*. Pas ce *Je* cartésien, plutôt ce *Je* du désir, ce corps du désir qu'est l'œuvre en soi, double étrange du corps de l'artiste.

Au fond, le corps du miroir c'est l'œuvre, c'est cette œuvre qui voit et est vue. C'est ce corps détaché, cette partie du corps détachée de celui de l'artiste comme un morceau d'esprit concrétisé dans les pages, dans les signes sur la page. Ce corps du miroir, c'est ce grand Autre qui contient à la fois le corps dans le miroir et le miroir du corps et peut-être aussi d'autres équations du corps et du miroir. Il est ce contenant dans lequel toutes les variations peuvent se faire car il est la production d'un œil, celui de l'artiste, de l'écrivain, qui tente de comprendre « de découvrir le but de la création ».<sup>19</sup>

Pour conclure, je citerai ces quelques mots de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* :

« Quant au miroir il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en chose, moi en autrui et autrui en moi ».<sup>20</sup>

J'ajouterai qu'il est ce lieu où le corps prend forme dans l'esprit de l'œil, où la matière s'organise autour d'une image et où l'image fait un corps - celui improbable, incertain - double de l'artiste. Voilà qui maintenant peut expliquer ce que je n'arrivais pas à appréhender en début d'écriture : cet acte qui m'avait fait choisir intuitivement *Le corps du miroir* et non une autre disposition des termes pour le titre de cette présentation. La raison en était que sur le corps du miroir tout repose, qu'en ce corps du miroir tout prend sens et que de ce corps du miroir Kosztlányi nous parle.

---

<sup>19</sup> D. Kosztlányi, *Anna la douce*, op. cit., 185.

<sup>20</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1960), Paris, Gallimard, 1964, 34.

**Langage, langue et écriture  
chez Kosztolányi**

Dans nombre de ses nouvelles, Kosztolányi parle du langage : c'est en effet son *outil* de travail et aussi ce qu'il *fabrique* ; on peut même ajouter que ce qu'il fabrique avec cet outil est aussi destiné à être *livré* à autrui. C'est sur ces trois étapes qu'il mène une réflexion récurrente, car elle est essentielle pour lui en tant qu'homme et écrivain.

À partir de quelques nouvelles tirées de *L'étranger et la mort* et de *Cinéma muet avec battements de cœur*, nous verrons dans quelle mesure et comment le *langage* est une dimension essentielle et existentielle de l'homme : après avoir montré sa spécificité en tant que moyen de communication, outil, nous évoquerons ce qui se passe lorsqu'il devient *langue* maternelle et ce que l'*écrivain* peut faire de cette langue.

LANGAGE

Dans la nouvelle *L'étranger et la mort*, l'étranger était arrivé dans un pays où il « parlait uniquement sa langue maternelle, que, du reste, personne ne comprenait » ; de ce fait, « il communiquait par signes », du doigt, de la tête..., dans l'hôtel où il était descendu. On le voyait à table, se promener, observer les clients, bref, tous les jours, pendant un mois, il vécut au su et au vu de tout le monde ; et pourtant, on s'interrogeait à son sujet : « – qui peut-il être ? se demandaient les pensionnaires qui le voyaient jour après jour. [...] – mais qui est donc cet homme ? s'interrogeaient entre eux, mais en vain, les garçons et les femmes de chambre de l'hôtel ».

Mais lorsqu'il signifia un jour, en montrant son cœur, qu'il voulait un médecin, que celui-ci lui eut administré une piqûre, car « il savait de quoi il s'agissait. Il avait souvent assisté à ce genre de scène. Dans n'importe quel coin du globe, le scénario est toujours identique », et qu'il mourut, « désormais, l'étranger leur était familier. Ils savaient qui il était. Un homme qui, comme eux, avait vécu sur cette terre et qui était parti comme ils partiraient un jour. Ce n'était plus un étranger. C'était un frère ».

Par sa mort, l'étranger a suscité une communion des autres avec lui, en deçà du langage, par identification : « Muets, ils entourèrent le lit en silence. Les plus jeunes pensaient à leurs grands-parents, les moins jeunes à leur père, à leur mère, ou un autre membre de la famille, car ils avaient déjà tous vu pareil spectacle ». Les émotions immédiates font de l'autre un autre moi, mais si l'on cherche à connaître l'autre dans ses différences, une médiation est nécessaire, celle d'un langage commun, d'un moyen de communication suffisamment<sup>4</sup> élaboré pour évoquer l'altérité. Ce n'est pas facile, le langage n'étant pas universel, mais étant véhiculé par des langues différentes, et on court toujours le risque de réduire l'autre au même, comme dans la nouvelle, par incapacité à comprendre ce qui n'est pas soi ou par volonté réductrice : « Comment peut-on être Persan » ?

A cet égard, le début de *L'étranger et la mort* est éclairant : il s'agit d'une réflexion sur le changement de statut de l'individu depuis le développement des communications : « En ce temps-là, le monde n'était pas encore cette petite tache de terre traversée de lignes téléphoniques et de réseaux hertziens et susceptible d'être survolée en quelques jours : chaque individu, chaque pays pouvait garder son secret. [...] En ce temps-là, il y avait encore des vagabonds et des étrangers ». Le langage, qu'il soit oral, informatique ou autre, permet d'établir un contact volontaire et pas seulement une identification immédiate à autrui. Il peut permettre de dire « qui est [...] cet homme » et pas seulement « un homme, qui, comme eux, avait vécu... » à l'instar de la fin de la nouvelle. Mais il peut aussi, effectivement, enlever à autrui de son mystère, ou plus exactement faire croire qu'on a percé son secret parce qu'on a trouvé en lui ce qu'on y cherchait ; mais n'est-il pas autre chose ? et cette autre chose peut se révéler dans une certaine manière d'utiliser le langage.

Les effets du langage ont fasciné Kosztolányi ; dans *Le verbe*, il écrit : « Il suffit de dire, dans une salle pleine à craquer, « Au feu », et ce, le plus tranquillement du monde, sans élever la voix, sur le ton d'un simple constat, pour provoquer un véritable bouleversement [...] Peu importe que ce feu soit réel ou non [...], le feu est là parce que je l'ai nommé ». De même, la vie d'une jeune fille se trouve transformée quand un homme lui dit « je vous aime ». Le langage provoque un avenir différent de ce que celui-ci aurait été sans lui. On voit quelles perspectives il ouvre à un créateur. « C'est que les mots constituent à la fois l'essence des choses et leur commencement. « Au commencement était le Verbe ». Admirons la sagesse de cette phrase biblique. », écrit-il dans cette nouvelle. Cependant, tout ce qui est dit n'a pas la même valeur, comme tout ce qui est vécu non plus, et c'est là qu'intervient la considération de la richesse du langage utilisé, de la plus ou moins grande maîtrise qu'en a celui qui l'utilise, ainsi que sa faculté à en assurer l'élaboration.

#### LANGUE ET LANGUE MATERNELLE

Dans « De l'infinie douceur de la langue maternelle », un passage de *Traduction et trahison*, Kosztolányi écrit : « Tôt ou tard, nous finirons par admettre qu'une langue qui ne sert qu'à comprendre et à faire comprendre est, au fond, inutile. [...] Les langues artificielles nous permettent d'indiquer notre domicile,