

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

DESE – Les Littératures de l'Europe Unie – European Literatures
– Letterature dell'Europa Unita
(Curriculum Letteratura Europea)

Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: 10/G1

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/19

Éros et parcours initiatiques
dans les trois premières décennies du XX^e siècle.
Une mise en parallèle entre écrivains finlandais, hongrois et francophones

Presentata da: Giorgia Ferrari

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Bruna Conconi

Supervisore

Prof.ssa Carla Corradi

Esame finale anno 2019

Résumé

Ce travail porte sur le rapport entre l'éros et les parcours initiatiques-transformatifs dans les trois premières décennies du XX^e siècle, au sein de la littérature finlandaise, hongroise et francophone. L'analyse se concentre sur trois romans de l'écrivaine finlandaise Aino Kallas, dix nouvelles du psychiatre et écrivain hongrois Géza Csáth, deux romans de l'écrivain belge Franz Hellens et un roman de l'écrivain français Pierre Mac Orlan.

La problématique de cette recherche tourne autour du rapport entre éros et métamorphose : l'objectif est de comprendre le poids et l'incidence de l'éros sur les parcours transformatifs de l'homme.

La première partie se focalise sur l'éros dans son rapport au mouvement et offre une modélisation des mouvements des parcours initiatiques-transformatifs des protagonistes.

La deuxième partie se concentre sur les espaces traversés par les protagonistes dans leurs parcours et met en lumière les éléments qui contribuent à conférer un sens initiatique au contexte spatial.

Ces deux parties aboutissent à une troisième, qui étudie l'élément de la métamorphose dans ses rapports les plus étroits avec l'éros. Ce dernier examen permet de proposer un bilan des issues des parcours de transformations, complets ou incomplets, en faisant ressortir des aspects saillants de l'être humain.

Les textes, considérés selon une nécessaire optique interdisciplinaire, conduisent à l'identification de correspondances psychologiques avec les parcours physiques reconstruits dans les parties précédentes.

On peut conclure que l'éros, force ambivalente et véritable moteur de métamorphose, amène la personne humaine à agir de manière dialectique, notamment face à l'émergence de conditions d'intégration et de désintégration.

Mots-clés : éros, initiation, métamorphose, littérature finlandaise, littérature hongroise, littérature francophone.

Introduction

Notre recherche se focalisera sur le thème d'éros et parcours initiatiques dans les trois premières décennies du XX^e siècle, dans la production littéraire des écrivains Géza Csáth (1887-1919) en ce qui concerne le domaine littéraire hongrois, Aino Kallas (1878-1956) pour le domaine finlandais, et, quant au contexte des littératures francophones, Franz Hellens (1881-1972) pour la Belgique et Pierre Mac Orlan (1882-1970) pour la France.

Pour mieux traiter le thème de l'éros en rapport avec l'initiation, nous avons pris pour point de départ les recherches incontournables sur les rites de passage conduites par Arnold Van Gennep (1873-1957) au début du XX^e siècle¹, une période particulièrement significative dans le cadre de notre recherche, pour nous déplacer dans un second temps, et préférablement, vers la pensée et les théories introduites par Jack Mezirow (1923-2014). À partir de 1978², le spécialiste a commencé à parler d'apprentissage transformationnel et stimulé un riche débat culturel international, qui a suscité de nombreux disciples. Mezirow interprète le parcours initiatique comme un parcours de transformation, sans toutefois aborder le thème de l'éros³. Il trace un nouveau chemin, plus flexible du point de vue ontologique, qui n'est plus strictement ou nécessairement lié aux trois phases (rituelles) des rites de passage. À sa suite, les spécialistes ont considéré l'initiation comme un parcours de transformation, pouvant conduire à des changements. Dans le sillage des idées de Mezirow, nous considérons donc le parcours initiatique comme un parcours transformatif.

Pour la conduite de notre analyse, nous suivrons une optique interdisciplinaire et métaculturelle, proche des idées, par exemple, de Georges Devereux (1908-1985), inspirateur d'une perspective « complémentariste », qui unit une approche psychologique à une approche sociologique.

La problématique de notre recherche gravite autour du rapport entre éros et métamorphose, et peut être résumée par la question suivante : quelle est l'incidence de l'éros dans les parcours transformatifs de l'homme ? Autrement dit, nous nous interrogerons sur le rôle et sur le poids qu'a l'éros dans les parcours transformatifs, en essayant en même temps d'en comprendre, au cas où ces parcours seraient partiels, non accomplis, ratés, la raison.

¹ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Émile Nourry, 1909.

² Jack Mezirow, « Perspective Transformation », dans *Adult Education Quarterly*, 1978, 28 (2), p. 100-110.

³ Nous appliquerons à l'éros les concepts que Mezirow utilise dans le champ de la formation et de l'éducation.

Le corpus de textes sur lequel reposera notre analyse est constitué des œuvres suivantes : dix nouvelles de Géza Csáth, en particulier *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Negyedik mese* (Contes qui finissent mal. Quatrième conte) (1906), *A kék csónak* (La Barque bleue) (1907), *A vörös Eszti* (Eszti la rousse) (1908), *A varázsló halála* (La Mort du magicien), (1908) – qui font partie du recueil *A varázsló kertje* (Le Jardin du magicien) de 1908 –, *Délutáni álom* (Rêve de l'après-midi) (1908) et *Anyagyilkosság* (Matricide) (1908) – insérées dans le recueil de nouvelles *Délutáni álom* de 1911 –, « *Albumlevél* » [*Ismeretlen házban*] (« Album de lettres » [Dans une maison inconnue]) (1909), *A kis Emma* (La Petite Emma) (1912), *Egyiptomi József* (József d'Égypte) (1912) et *Dénes Imre* (Imre Dénes) (1918) – hors de tous recueils ; trois romans d'Aino Kallas qui constitueront la trilogie *Surmaava Eros* (Éros qui tue), c'est-à-dire : *Barbara von Tisenhusen* (1923), *Reigin pappi* (Le Pasteur de Reigi) (1926) et *Sudenmorsian* (La Fiancée du loup) (1928) ; deux romans de Franz Hellens : *En ville morte. Les Scories* (1906) et *Mélusine*, dans sa première édition (1920) ; enfin, un roman de Pierre Mac Orlan : *La Cavalière Elsa* (1921).

Notre recherche portant sur l'éros dans les premières décennies du XX^e siècle, il nous paraît particulièrement intéressant, voire indispensable, de l'aborder du point de vue des mouvements et des espaces ; le thème des parcours initiatique nous le permet. Les trois parties qui structureront ce travail seront respectivement centrées sur : éros et mouvements (nous proposerons une sorte de modélisation des mouvements des parcours initiatiques liés à l'éros, accomplis ou pas, de nos textes), éros et espaces, et éros et métamorphose. Dans cette dernière partie, nous chercherons en outre, dans le contexte de la critique littéraire, à insérer les correspondances psychologiques que nous aurons repérées. Ainsi serons-nous en mesure d'avancer, si cela s'avère fructueux, une interprétation psychologique/psychanalytique des parcours (potentiellement) transformatifs analysés. L'étude et l'interprétation de l'éros en relation avec la psychologie et donc avec la psyché, ne seraient-elles d'ailleurs pas justifiées par le mythe lui-même ? Il suffit de baisser les majuscules d'Éros et Psyché⁴, protagonistes de la fable d'Apulée qui révèlent déjà des liens profonds, et anciens, entre éros (qui brûle et qui pique Psyché) et initiation, et de les disposer en chiasme, pour obtenir le couple de substantifs communs (mais peut-être d'origine divine), psyché et éros.

⁴ Nous gardons à l'esprit d'autres couples mythiques, tels qu'Écho et Narcisse ou Orphée et Eurydice, ainsi qu'Adam et Ève.

Dans nos récits, les parcours transformatifs-initiatiques ne se présentent nullement dans l'évidence, mais doivent être, dans la majorité des cas, retrouvés et redessinés ; notre travail pourra ainsi lui-même être traduit par une image mythique et synthétique, représentée par la mère de Lemminkäinen, une figure de l'épopée nationale finlandaise, le *Kalevala*, qui ramasse et recompose (avec l'aide d'un râteau, d'onguents et de formules magiques) les fragments du corps en morceaux de son fils⁵.

Notre recherche devra tenir compte du contexte social, culturel et historique qui entoure la notion d'éros. Toutefois, avant de fournir, très brièvement, quelques éléments qui serviront à replacer le cadre de la société de l'époque, nous souhaitons évoquer une image mythique, celle d'Icare⁶, à partir de l'histoire de Pasiphaé⁷, image qui présente des liens avec les textes de notre corpus et qui apparaît, pour ainsi dire, comme une autre image synthétique. Les aspects qui la relie à nos textes sont nombreux : le rapport avec la sexualité animale ; la fréquence de deux aspects principaux du mythe d'Icare, à savoir la dynamique catamorphe et ascensionnelle et l'envol difficile en dehors du labyrinthe⁸ ; les espaces labyrinthiques initiatiques ; l'histoire de la possibilité de l'échec. Le labyrinthe est une image propice à la représentation, entre autres, du contexte historique et social de ces trois premières décennies du XX^e siècle, une époque marquée par un sentiment d'égarement généralisé et par de profonds changements. Il suffit de penser au développement et à la diffusion de la psychanalyse, aux innovations technologiques qui rendent les transports plus rapides, au mouvement, thème central pour bon nombre d'artistes⁹. La société paraît atomisée. Un sentiment très aigu de dissolution, de fragmentation et de désintégration s'instaure, dû aux événements historiques bien connus qui marquent cette période : la première guerre mondiale, la dissolution de la Monarchie austro-hongroise et la guerre civile finlandaise (1918).

C'est bien le mouvement qui s'impose comme aspect cardinal de cette époque. Les écrivains, dans certains cas, éprouvent le besoin de sortir de leurs pays pour connaître

⁵ Voir Elias Lönnrot, *Kalevala*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), 2005 [1849], XV, v. 1-644 (en particulier, v. 195-608).

⁶ Pour une image picturale, nous renvoyons, parmi les nombreuses interprétations du mythe d'Icare, au tableau *La Chute d'Icare* (titre original : *De val van Icarus* ; huile sur toile, 73 x 111,5 cm), probable copie de l'original perdu de Pieter Bruegel le Vieux (1525/1530 environ-1569), conservé à Bruxelles, aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁷ Cf., entre autres, Jacques Lacarrière, *L'envol d'Icare suivi du Traité des chutes*, Paris, Seghers, 1993.

⁸ Voir Éric Lysøe, « Franz Hellens et le complexe d'Icare. L'envol et la chute dans *Nocturnal* », dans Barbara Marczuk, Joanna Gorecka-Kalita, Agnieszka Kocik (éds), *Alors je rêverai des horizons bleuâtres... Études dédiées à Barbara Sosieñ*, Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, p. 363-375.

⁹ Voir à ce propos, Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Florence, Sansoni, 1988 [1970].

l'Europe ou sont poussés par les événements à se déplacer en différents points du continent. Parfois ils accomplissent de simples voyages, parfois ils séjournent à l'étranger pour de longues périodes, déménageant et vivant, pendant plusieurs années, même, hors de leurs frontières d'origine.

L'exemple le plus extraordinaire et emblématique, parmi les auteurs de notre corpus, est celui de l'écrivaine Aino Kallas, à l'origine Aino Krohn, sans doute l'une des écrivaines finlandaises les plus internationales, tant par les thématiques traitées que par la multitude des lieux où elle vécut¹⁰. Kallas elle-même avait l'habitude d'insister sur son appartenance à la famille Krohn, qu'elle considérait comme un modèle de plurilinguisme, de talent dans le domaine des arts, d'internationalité, de mobilité et de capacité à s'adapter aux circonstances les plus diverses¹¹. Cette sorte de poussée centrifuge qui caractérisa sa vie fut favorisée, outre sa famille d'origine, par la profession de son mari, Oskar Kallas (1868-1946), diplomate estonien, professeur de philosophie et de folklore¹². L'auteure n'accomplit pas seulement de nombreux voyages (rappelons, par exemple, pour se limiter à l'Europe, ceux de Strasbourg, Lausanne et Paris en 1899), mais vécut aussi à l'étranger pour de longues périodes ; les séjours les plus productifs pour elle du point de vue littéraire se déroulèrent en Estonie, dans le centre culturel de Tartu (1903-1918)¹³, et à Londres (1922-1934)¹⁴. Les époux Kallas

¹⁰ Aino Kallas naquit à Viipuri (aujourd'hui Vyborg, en Russie), ville portuaire, lieu de départs, au sein d'une famille distinguée d'intellectuels, célèbre pour ses apports dans les domaines des arts et des sciences. Son père était Julius Khron (1835-1888), éminent spécialiste de la littérature populaire finlandaise, mais aussi poète, connu sous le nom de Suonio ; l'un de ses frères était Kaarle Leopold Krohn (1863-1933), ethnographe reconnu sur le plan international. Son frère Ilmari (1867-1960) fut par contre un compositeur et un musicologue ; la jeune Aino devait donc avoir également une certaine familiarité avec la musique. Un milieu familial de ce genre, qui constituait un véritable trésor de connaissances sur le folklore, finno-ougrien en particulier, dut sans aucun doute favoriser, dès son plus jeune âge, une connaissance approfondie de la tradition. La perte de son père par noyade, lorsqu'elle était encore enfant, fut traumatisante pour la future écrivaine ; afin de souligner son lien avec son père, elle signa ses deux premiers ouvrages sous le pseudonyme d'Aino Suonio.

¹¹ Kai Laitinen, *Kallas, Aino. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4* [Aino Kallas. Biographie nationale-publication en ligne. Études biographiques 4], Helsinki, SKS, 1997, cf. le lien <<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/2824>> (dernière consultation : septembre 2018).

¹² Après son mariage, célébré en 1900, l'écrivaine signa ses ouvrages avec le nom de son mari.

¹³ Le déplacement et le long séjour en terre estonienne eurent un impact considérable sur Aino Kallas en tant qu'écrivaine. Rappelons que, à partir de 1903, elle écrivit seulement deux œuvres dont le cadre n'est pas l'Estonie ; cependant, ses œuvres sont écrites en finnois.

¹⁴ À propos du rapport de l'écrivaine avec la ville de Londres, voir Ritva Hapuli, « "The Suitcases in my Room." Aino Kallas as a Traveller and a Travel Writer », dans Leena Kurvet-Käosaar, Lea Rojola (éds), *Aino Kallas. Negotiations with Modernity*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2011, p. 185-188. Nous tenons à souligner que pour Aino Kallas Londres fut, à son tour, un point de départ (et de retour) pour des déplacements ultérieurs, des voyages, qui prirent parfois la forme de *tours* de conférences publiques (tenues par Kallas) sur l'Estonie et sa culture ; ces *tours* furent pour elle, entre autres, l'occasion de promouvoir ses livres et de satisfaire ses désirs de voyage (voir *ibid.*). Dans un essai consacré à Aino Kallas aux frontières entre la Finlande, l'Estonie, et le monde, la spécialiste Sirje Olesk met en lumière que, dans l'entre-deux-guerres, Kallas se déplaça avec une certaine régularité entre la vaste Londres, Helsinki et Kassari, selon un modèle qu'elle définit elle-même dans son journal dès 1925 (Sirje Olesk, « Aino Kallas on the Boundaries of Finland, Estonia and the World », dans Leena Kurvet-Käosaar, Lea Rojola [éds], *op. cit.*, p. 177-178).

passèrent aussi quelques années à Saint Pétersbourg (au début du XX^e siècle), à Helsinki, lorsque Oskar Kallas fut nommé ambassadeur d'Estonie, ou encore à Talinn et à Stockholm.

Pendant les années passées en Estonie, l'écrivaine se consacra, entre autres, à l'étude approfondie des traditions et des légendes de sa terre d'adoption, y compris celles sur le loup et les loups-garous, particulièrement répandues dans ce pays. Ces dernières enrichirent sa connaissance déjà bien nourrie du patrimoine culturel traditionnel finlandais et influencèrent considérablement sa production littéraire.

On peut dire de manière plutôt synthétique d'Aino Kallas qu'elle vécut une vie constamment au *limes*, dans une condition *in-between*¹⁵, et ceci sous divers aspects ; dans un de ses derniers textes (1947), par exemple, elle mit elle-même en évidence avec une grande clarté les deux poussées opposées et complémentaires qui guidèrent le chemin de son existence, autrement dit les deux pôles entre lesquels sa vie s'est jouée : celui de la maison, et celui de l'urgent et indomptable désir de voyager¹⁶. Sa liminarité fut essentiellement géographique et culturelle. Extraordinaire exemple de multiculturalisme, Kallas, qui fut animée par un « cosmic longing¹⁷ » et s'efforça sans cesse de « replacer » la culture finlandaise et la culture estonienne au sein des frontières plus vastes de l'Europe, fit résonner son âme au-delà de sa terre natale.

¹⁵ Sur le potentiel créatif de la frontière voir les études de Jurij M. Lotman (1922-1993). La spécialiste Sirje Olesk rappelle, dans l'essai mentionné ci-dessus, que « Lotman describes boundary in the semiotic sense as the most important functional and structural position that determines the object's internal meaning, and its possibilities. A boundary acts as a catalyst; processes are always swifter on the boundaries, meaning in the marginal areas, and the new is always born on the boundary » (Sirje Olesk, *art. cit.*, p. 168) (« Lotman décrit la frontière au sens sémiotique comme la position fonctionnelle et structurelle la plus importante qui détermine la signification interne de l'objet, et ses possibilités. Une frontière agit comme un catalyseur ; les processus sont toujours plus rapides aux frontières, c'est-à-dire dans les zones marginales, et le nouveau naît toujours à la frontière » [notre traduction]).

¹⁶ Cf. : « Koko elämäni kulku on ollut heilurin liikuntaa kahden tuiki vastakkaisen päätepisteen kanssa: lujan kotikiintymyksen ja kaukokaipuun, vastustamattoman vaellushalun. Olen vuoron perään kuullut kummankin kutsun ja totellut sitä kuin verenperinnän vaatimusta enkä pystyisi valalla vannomaan, kumpi niistä on toistaan väkevämpi. Molemmat ovat suoneet minulle elämän eri vaihekausina täyden ja syvän tyydytyksen, molempia totelllessani olen tiennyt toteuttavani sisintä, ominta itseäni. » (Aino Kallas, *Kolmas saattue kanssavaeltajia ja ohikulkijoita. Muistoja ja muotokuvia*, Helsinki, Otava, 1947, p. 176.) (« Toute ma vie a été comme l'oscillation d'un pendule entre deux opposés : un fort attachement à la maison et une nostalgie vers les pays lointains, un irrésistible désir de voyager. J'ai entendu leurs appels l'un après l'autre et leur ai obéi, comme si c'était un ordre ancestral, et je ne saurais dire avec certitude lequel des deux a été le plus fort. Tous deux m'ont donné, dans les différentes phases de ma vie, pleine et profonde satisfaction, et en obéissant aux deux, j'ai su réaliser mon *self* le plus vrai, le plus intime. » [Notre traduction].)

¹⁷ L'expression est tirée de Ritva Hapuli, *art. cit.*, p. 196. La phrase d'Aino Kallas « the suitcases in my room » (« les valises dans ma chambre »), citée par Hapuli dans le titre de son article, est pourvu d'une haute valeur symbolique, et spatialement dense et concise : elle condense en quelques mots les multiples buts de ses voyages (auxquels les valises font allusion) et l'espace intime de la chambre, un endroit entre les voyages, point de départ (sans aucun doute à son tour mobile) et de liaison du mouvement centrifuge qui anima la vie de l'écrivaine.

L'écrivain Pierre Mac Orlan, pseudonyme de Pierre Dumarchey¹⁸, a été lui aussi le protagoniste de quelques déplacements, bien que dans une mesure nettement inférieure à Kallas. Réformé du service militaire en 1906, il accomplit des voyages en Europe qui furent significatifs pour la formation de sa sensibilité. En 1906 et en 1907 il se rendit en Italie, à Naples et à Palerme en particulier, en compagnie de la femme de lettres belge Marguerite Coppin (1867-1931), résidente à Bruges, dont il était devenu le secrétaire-dessinateur. Ensuite, il eut l'occasion de séjourner sur la côte flamande, à Knokke-le-Zoutte, comme gardien de la villa isolée appartenant à Marguerite ; en réalité Mac Orlan connaissait déjà l'endroit, pour y avoir séjourné en 1904 avec son ami Robert Duquesne (1880-1930). La Belgique fut aussi pour Mac Orlan un lieu de découverte littéraire : les poètes de la revue *Le Beffroi*, avec lesquels il était entré en contact, lui firent en effet découvrir l'œuvre de Rudyard Kipling (1865-1936), qu'il aimait particulièrement. Au cours de ces années, il eut en outre l'occasion de voyager dans deux autres villes européennes, Londres (bien des années avant que Kallas n'y séjournât) et Marseille, lieux qui auront une place de choix dans sa « géographie sentimentale¹⁹ ».

En ce qui concerne l'idée d'Europe chez Mac Orlan, tel qu'elle transparaît dans ses textes, nous nous limiterons à noter qu'elle nous semble relever du sens du mouvement concentrique qui peuple sans doute l'imaginaire de l'auteur et dont on trouve la trace dans ses œuvres littéraires²⁰.

¹⁸ Il naquit à Péronne, dans le nord de la France.

¹⁹ Bernard Baritaud, *Qui suis-je ? Mac Orlan*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 2015, p. 18. Concernant la relation de Mac Orlan à Londres et sa vision de la ville, voir Philippe Blondeau, « L'Europe selon Mac Orlan », dans Bernard Baritaud, Philippe Blondeau (éds), *Lectures de Mac Orlan*, 1, *Mythologies macorlaniennes*, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2013, p. 60-61. Nous rappelons en outre que l'écrivain consacra un espace à la ville de Londres dans son œuvre *Villes*, dont la première édition remonte à 1929.

²⁰ Sur ce point, Blondeau écrit, dans l'article mentionné en note précédente, ce passage, citant une image significative de la nouvelle *Le Poste* : « C'est [l'Europe] une chambre d'écho où des émotions de nature variée se rencontrent pour composer une tonalité littéraire particulière : "Des ondes perdues s'étaient dans l'air en cercles concentriques de plus en plus grands, jusqu'à Varsovie, jusqu'à Prague." » (Philippe Blondeau, *art. cit.*, p. 53.) Les cadres de guerre étaient bien connus de l'écrivain. En 1914, il fut mobilisé ; il rejoignit son corps d'infanterie dans le village de Domgermain. La guerre le conduisit ensuite en Lorraine, en Artois et à Verdun (Bernard Baritaud, *op. cit.*, p. 27 ; *Pierre Mac Orlan. Sa vie, son temps*, Genève, Librairie Droz, 1992, p. 77). Une blessure reçue exactement devant sa ville natale, Péronne, le rendit à la vie civile avant la fin de la guerre (Bernard Baritaud, *Qui suis-je?...*, *op. cit.*, p. 27-28). La guerre est également liée pour Mac Orlan à une activité de journalisme : de novembre 1918 à avril 1919 il fut correspondant de guerre dans l'Allemagne occupée pour le quotidien *L'Intransigeant*. Pour le même journal, Mac Orlan fit même des reportages en Italie et en Angleterre en 1925 (année de la publication de l'œuvre *Marguerite de la nuit*), confirmation du fait que son activité de reporter, parallèle à celle d'écrivain, constitua une occasion indiscutable de déplacement (voir Bernard Baritaud, *Qui suis-je?...*, *op. cit.*, p. 32, 108 ; *Pierre Mac Orlan. Sa vie...*, *op. cit.*, p. 176).

Franz Hellens, pseudonyme de Frédéric Van Ermengem²¹, écrivain, poète, critique d'art, de musique et essayiste d'origine flamande et de langue française, accomplit des voyages mais aussi de longs séjours à l'étranger. Il faut rappeler avant tout que, lorsque la première guerre mondiale éclata, Hellens ne fut pas mobilisé. D'abord il passa en Hollande, puis demeura quelques temps à Londres, et en décembre 1914, il retourna en Belgique, à La Panne, où il resta jusqu'au mois de juillet 1915. Sur la période de la guerre, Hellens écrit dans ses *Documents secrets* que ce fut paradoxalement la période la plus heureuse de sa vie²², qui l'aida à se renouveler²³. Hellens évoque la Côte d'Azur, où il s'était installé vers la fin du mois de juillet 1915, comme un lieu prodigieux, où il eut « la première révélation du Midi²⁴ » ; pour l'homme du Nord, habitué à des couleurs et à des climats différents, le soleil de ces terres représenta une véritable illumination. Dans les *Documents secrets* (première édition), Hellens compare son séjour sur la Côte d'Azur au « classique voyage d'Italie des peintres flamands de la Renaissance²⁵ ». Plus tard, il effectua vraiment deux voyages en Italie : le premier date de 1925, avec Germaine (1885-1976) et Jean Paulhan (1884-1968), son ami depuis quelques années. Ce voyage en Italie assuma pour eux les

²¹ Il naquit à Bruxelles d'Émile Van Ermengem (1851-1932), médecin bactériologue connu pour avoir découvert la cause du botulisme, et de Marie Vanderveken (1858-1929). Concernant son pseudonyme, comme le rappelle Éric Lysøe, en 1903, avant d'adopter le nom de plume de Franz Hellens, Frédéric Van Ermengem s'était créé un « pseudonyme solaire », à savoir Léon Golder, qui faisait allusion au latin *leo* (lion) et à l'anglais *gold* (or). C'est avec son premier roman, *En ville morte*, publié en 1906, qu'il s'affirma de manière définitive comme Franz Hellens ; plus tard, il soutiendra avoir lu ce nom sur l'enseigne d'un marchand de vin (voir Éric Lysøe, « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », dans Laurent Rossion [éd.], *Écrivains belges et jeux du je*, Coimbra - Bruxelles, Instituto de Estudos Franceses, Faculdade de Letras de Coimbra - Archives et Musée de la Littérature, 2005 [*Confluências*, Série belge, 20], p. 49). En 1958, dans la seconde édition de ses *Documents secrets*, il rappela que le nom Hellens contient la racine antique *Hel*, signifiant lumière ; il ajouta en outre qu'il y a dans ce nom Hélios, le soleil (Franz Hellens, *Documents secrets [1905-1956]. Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Éditions Albin Michel, 1958, p. 405 ; Éric Lysøe, « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », *art. cit.*, p. 49-50). Comme Éric Lysøe le met en évidence, à l'intérieur de Hellens se trouve plus simplement Hélène, le nom par lequel la mère de Frédéric aimait se faire appeler, fille, d'ailleurs, d'un distillateur. Son pseudonyme recèle ainsi déjà la trace de ce féminin qui était en lui, élément constitutif de sa créativité (cf. Éric Lysøe, « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », *art. cit.*, p. 50).

²² « La guerre de 1914 marqua pour moi une époque nouvelle. Je le confesse en tremblant : ces années terribles furent les meilleures de ma vie ; malgré la maladie et les privations, je ne fus jamais plus heureux. C'est que je vivais pour la première fois cette existence libre pour laquelle je me sentais tant de goût » (Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931*, Bruxelles-Maastricht, A.A.M. Stols, 1932, p. 44). Soulignons cependant que dans ses œuvres, *Nocturnal* par exemple (voir Franz Hellens, *Nocturnal précédé de Quinze Histoires*, Bruxelles, Les Cahiers indépendants, 1^{ère} série, 2, 1^{er} mai 1919), l'inquiétude provoquée par les événements historiques est bien entendu perceptible de manière distincte.

²³ Un peu plus loin, il explique : « Ce qui contribua le plus à mon renouvellement, ce fut l'impression de liberté totale où j'étais, impression que je n'avais jamais ressentie. J'avais vécu comme une chrysalide dans son cocon ; sans la guerre, qui m'obligea violemment d'en sortir, je m'y serais desséché. Maintenant, j'étais libre, libre, seul, affranchi de cœur, de corps et d'esprit, et cela dans un pays prodigieux. » (Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931*, *op. cit.*, p. 48.)

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁵ *Ibid.*

contours d'« une étonnante découverte », marquée par un sentiment de surprise positif²⁶. Le second remonte à l'année suivante, 1926, lorsque Hellens y revint avec son épouse. Lors de ces séjours, Hellens eut l'occasion de rencontrer Giuseppe Ungaretti (1888-1979), Giorgio De Chirico (1888-1978) et Maksim Gor'kij (1868-1936). De toute évidence, les lieux du Sud, « solaires », étaient particulièrement chers à cet homme du Nord et, pour ainsi dire, éclairants.

Au cours de sa brève vie, Géza Csáth, pseudonyme de József Brenner, psychiatre et écrivain, connu surtout pour ses nouvelles, ne voyagea pas en Europe (il n'en eut peut-être pas le temps), mais accomplit un déplacement qui, dans le contexte magyar de l'époque, avait une grande importance et des proportions tout aussi grandes : celui de la province à la capitale. En effet, après avoir tenté en vain d'entrer à l'Académie de musique en 1904, Csáth quitta sa ville natale Szabadka (aujourd'hui Subotica, Serbie)²⁷ et s'installa à Budapest pour étudier la médecine à l'université. Le déplacement dans la capitale, qui commençait à prendre l'aspect d'une grande métropole, ne fut pas indolore pour le jeune de Szabadka, qui éprouvait des difficultés à s'adapter à ses dimensions gigantesques²⁸. Au début, la grande ville engendra chez l'étudiant de médecine des sentiments ambivalents et un sens d'égarement vertigineux. Un passage d'une lettre datant de ces premiers mois budapestins, adressée à son cousin Dezső Kosztolányi (1885-1936), l'un des plus célèbres poètes et écrivains hongrois de la première moitié du XX^e siècle, son ami et camarade de jeu depuis l'enfance²⁹, est symptomatique à cet égard ; il y décrit, dans une comparaison particulièrement prégnante leurs âmes imprégnées de littérature aux prises avec la vie d'une capitale et prises dans l'étreinte de ce métamorphique XX^e siècle³⁰.

²⁶ *Ibid.*, p. 104-105. En Italie, Hellens eut l'impression de retrouver et de se reconnecter avec son âme d'enfance.

²⁷ Il grandit dans ce centre culturel situé dans la Bácska, région à l'époque localisée au sud de la Monarchie austro-hongroise. Son père était avocat, sa mère mourut lorsque Józsika (diminutif de József) n'avait que huit ans, ce qui fut pour lui la source d'un trauma impossible à élaborer (Zoltán Kőváry, « Matricide and Creativity: The Case of Two Hungarian Cousin-Writers from the Perspective of Contemporary Psychobiography », dans *The International Journal of Creativity and Problem Solving*, 2013, 23 [1], p. 105).

²⁸ Mihály Szajbély, *Csáth Géza*, Budapest, Gondolat, 1989, p. 64-65, 101.

²⁹ Une figure significative pour les deux cousins fut leur grand-père, un pharmacien renommé ; pour Csáth et Kosztolányi, encore enfants, la pharmacie du grand-père devint un lieu de découverte de substances maîtresses de vie et de mort, qui auraient ensuite un poids dans leurs vies. Au lycée, dans les premières années du XX^e siècle, les deux cousins commencèrent à écrire des poèmes et de brefs récits ensemble. Csáth manifesta aussi des talents pour la musique et la peinture, c'est pourquoi son cousin l'appelait un « triple artiste » (Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 105). Géza Csáth est un excellent exemple de personnalité extrêmement complexe dans laquelle cohabitèrent (et pas toujours pacifiquement) créativité artistique, de surcroît multiple, et créativité scientifique.

³⁰ « “Olyan a lelkünk – gyermekem – mint egy mágnesű mely a villamos viharban s mennykőcsapások közepette forog-forog veszettül, holott, ha nem lenne annyira mágnes szépen nyugton maradhatna.” » (Lettre citée dans Mihály Szajbély, *op. cit.*, p. 66 et dans Zoltán Dér, *Ikercsillagok [Kosztolányi Dezső és Csáth Géza]. Tanulmányok, kritikák, dokumentumok*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1980, p. 83.) (« “Notre âme – mon ami

Tout d'abord, enfermé dans le labyrinthe infernal de la première année de médecine, Csáth ne prit pas une part active au riche ferment culturel qui animait Budapest à cette époque et préféra le rôle d'observateur attentif³¹. Il est certain que, parallèlement à ses études de médecine, le polyvalent Csáth³² continua à cultiver l'art de l'écriture et, à partir de l'automne 1906, il devint le critique musical du *Budapesti Napló* (Journal de Budapest)³³, un périodique qui, avant le lancement de la revue *Nyugat* (Occident), sur laquelle nous nous attarderons abondamment par la suite en raison de son importance, constituait le laboratoire et la demeure des aspirations de la nouvelle littérature hongroise³⁴. Dessinateur de grand talent, Csáth fut l'auteur, entre autres, de splendides illustrations. Il suffit de penser, pour évoquer un exemple plutôt tardif, aux dessins qui jalonnent et scandent les notes du Dr. Brenner dans son *Negyedik Könyv* (Quatrième Livre), une sorte de journal médical consacré à ses patients³⁵. Une veine artistique multiforme, exprimée dans des genres artistiques

– est comme l'aiguille d'une boussole qui tourne, qui tourne en proie à la folie au milieu d'une tempête électrique, parmi la foudre, et pourtant, si elle n'était pas si magnétique, elle pourrait rester bien tranquille." » [Notre traduction.]

³¹ Comme le spécialiste Mihály Szajbély le remarque, il est possible que pendant longtemps il n'ait pas fréquenté les cafés (une phrase de la nouvelle *A vörös Eszti* [Eszti la rousse], riche en éléments autobiographiques, semblerait le confirmer) et qu'il n'ait guère cherché la compagnie des artistes. Toutefois, il ne serait pas correct de parler d'un isolement total : en dehors des lettres envoyées à son cousin, certains de ses écrits qui concernent la vie des artistes de la capitale ou les événements artistiques révèlent qu'il était au courant des initiatives culturelles de Budapest et de ses protagonistes. Nous savons par ailleurs grâce aux témoignages de ses contemporains qu'il fréquentait assidûment les concerts, au cours desquels il observait et il apprenait (Mihály Szajbély, *op. cit.*, p. 100-101).

³² Nous rappelons que, dans son rôle de psychiatre, il maintint son nom de baptême, József Brenner, alors qu'il utilisa le pseudonyme de Géza Csáth pour ses identités d'écrivain, de peintre et de musicien. Une organisation du *self* de ce type renvoie au phénomène du *doppelgänger* romantique, en d'autres termes le double, ce qui rend l'expression « Dr. Brenner and Mr. Csáth », si chère à l'un des spécialistes majeurs de la psychologie de Csáth, le Pr. Zoltán Kőváry (Université de Budapest Eötvös Loránd, Faculté d'Éducation et de Psychologie, Département de Psychologie Clinique et d'Addictologie), particulièrement pertinente. Cette expression très réussie s'inspire du roman de Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Nous nous contentons ici d'une rapide allusion au fait que la triple créativité artistique de Csáth (écrivain, musicien, peintre, justement) put être source de problèmes ; la grande complexité du *self*, tout en servant de « tampon » contre la dépression et le stress, peut aussi être, sous son versant négatif, à l'origine de conflits internes, parce que toutes les parts, bien que l'une d'elle soit dominante, sont désireuses et impatientes de s'exprimer. La fragmentation du *self* de Csáth fut pour lui une cause certaine de vulnérabilité (voir Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 109, 113).

³³ Nous rappelons que Csáth avait commencé son activité de journaliste très précocement, écrivant pour le journal de sa terre natale *Bácskai Hírlap* dès 1903 (voir Mihály Szajbély, *op. cit.*, p. 273).

³⁴ *Ibid.*, p. 102-104.

³⁵ Nous renvoyons en particulier, parmi tant d'autres, au dessin qui représente Adam et Ève, significatif par ses liens avec le thème de l'éros. Dans celui-ci, la femme nue, assistée d'un serpent bleu au visage anthropomorphe, offre d'un geste sûr la pomme à Adam, sur la défensive, armé de deux couteaux : il se couvre les parties génitales avec l'un, et tient l'autre pointé vers le visage d'Ève. Les dessins de ce journal médical sont reproduits dans Valéria Ágoston Pribilla, Éva Hózsá, Olga Ninkov Kovačev (éds), '*Csak nézni kell ezeket a rajzokat...*'. *Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfűzetének atlasza*, Szabadka, Városi Könyvtár Szabadka, 2009 ; l'illustration d'Adam et Ève se trouve p. 74 (voir l'image en annexe, fig. 1).

différents, caractérise également Franz Hellens, « homme au prisme³⁶», et Pierre Mac Orlan³⁷.

Pour revenir à Csáth, celui-ci fit sentir sa présence dans les lieux qui constituèrent le foyer de la littérature hongroise moderne, et ceci dès le début ; l'aiguille de son âme suivrait bientôt la direction prise par ce mouvement intellectuel hongrois progressiste qui fleurit au tournant du XIX^e et du XX^e siècle (et se prolongea pendant à peu près deux décennies, jusqu'au terme de la première guerre mondiale environ)³⁸.

Dans la dernière partie de sa vie, Csáth, selon un mouvement inverse à celui de ses débuts, quitta la capitale et revint en province, pour gagner sa vie comme médecin dans les stations thermales de différentes villes ; il y eut de nombreuses aventures amoureuses, bien qu'il fût un homme marié³⁹.

Lorsque la première guerre mondiale éclata, il fut appelé à prendre les armes et envoyé sur le front méridional d'abord, ensuite sur l'oriental ensuite⁴⁰. Le Dr. Brenner fut le médecin des soldats jusqu'à l'automne 1916 et décrivit ses expériences dans ses journaux et mémoires

³⁶ Pour jouer avec le titre du recueil de poèmes de Hellens *La femme au prisme* (1920), en inversant le genre, titre particulièrement adapté à exprimer la polyvalence de l'auteur.

³⁷ Tant dans le cas de Hellens que dans celui de Mac Orlan, nous pouvons parler, en termes de « vocation » artistique, d'un passage de la peinture à l'écriture. En ce qui concerne Hellens, nous renvoyons à la description de ce passage, autrement dit de ce déplacement, dans l'article d'Éric Lysøe, « Entre objectivation et fantastique : l'hystérie dans *En ville morte* », dans Ana Pano Alamán (éd.), *L'Hystérie de la 'Belgité'. L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle*, Bologne, Clueb, 2003, p. 263-265. Chez Mac Orlan, ce passage de la peinture à l'écriture est également identifiable, et la figure de Gus Bofa (1883-1968), à cette époque directeur artistique de la revue humoristique *Le Rire*, y joua un rôle crucial. Face aux dessins humoristiques proposés par Mac Orlan, Gus Bofa montra un plus grand enthousiasme pour les légendes qui accompagnaient les dessins que pour les dessins eux-mêmes ; il suggéra à Mac Orlan de développer ces légendes, les transformant en récits qu'il aurait ensuite publiés dans sa revue. Le premier d'entre eux, intitulé *La Grande Semaine d'aviation de Jackson-City*, fut publié le 16 juillet 1910 et marqua le début d'une fructueuse collaboration (qui dura jusqu'en 1912), mais aussi l'entrée officielle de Mac Orlan en littérature (Bernard Baritaud, *Qui suis-je ?...*, op. cit., p. 21). La rencontre avec Gus Bofa se révéla donc décisive pour la vocation d'écrivain de Mac Orlan et marqua aussi le début d'une amitié durable entre les deux hommes. Le statut d'écrivain ne fit pas oublier les autres arts à Mac Orlan ; il suffit de penser au fait qu'au début des années dix il réalisa des bandes dessinées, centrées sur les aventures des personnages imaginaires Fripp et Bob, ce qui fit de lui un pionnier (*ibid.*, p. 21, 22-23 [images]). Notons brièvement qu'Hellens, doué, selon ses propres mots, d'un « instinct musical » (Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931*, op. cit., p. 30-31), et Mac Orlan entretenirent par ailleurs de forts liens avec la musique.

³⁸ La Hongrie, qui faisait à l'époque partie de la Monarchie austro-hongroise, entretenait d'étroites relations avec Vienne, l'un des centres scientifiques et artistiques les plus importants d'Europe.

³⁹ Voir Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 106. Csáth avait épousé Olga Jónás (1884-1919) en 1913, suscitant l'étonnement de ses amis et parents en raison du manque d'affinités intellectuelles et de caractère entre les époux (Marinella D'Alessandro, « La piaga e il coltello », dans Géza Csáth, *Oppio e altre storie*, trad. de Marinella D'Alessandro, dessins de Attila Sassy, Rome, Edizioni e/o, 1999, p. 175).

⁴⁰ La guerre aussi, comme nous l'avons observé pour Hellens (« mis en mouvement », pour ainsi dire, par le conflit) et Mac Orlan, constitue une source de mouvement et de déplacement.

de guerre⁴¹. Il finit par être congédié de l'armée à cause de sa dépendance à la morphine⁴². Il continua par la suite à exercer sa profession de médecin généraliste à travers différentes villes de province, malgré des conditions de santé de plus en plus précaires, qui subirent une dégradation décisive début 1919⁴³.

La fin tragique de Géza Csáth nous permet de saisir sa dernière grande tentative de déplacement. Après avoir tué sa femme en juillet 1919, il tenta de se suicider. Sauvée, il fut transporté à l'hôpital psychiatrique, à Baja d'abord, puis dans sa ville natale, Szabadka, d'où il s'enfuit avec l'intention de se faire hospitaliser à Budapest, dans la clinique du Professeur Moravcsik, où il avait travaillé un temps. Arrêté par les gardes alors qu'il tentait de traverser la nouvelle frontière, tracée par les changements géopolitiques issus de la première guerre mondiale, il ingéra une quantité létale de *pantopon* et mourut ainsi à l'âge de trente-deux ans⁴⁴, au *limes*, raillé par la dernière des frontières qu'il avait tenté de franchir.

Les déplacements, lorsqu'ils sont réussis, favorisent sans aucun doute les rencontres, les amitiés littéraires, et les cultures se meuvent à travers les cercles et les revues.

Au début du XX^e siècle, Mac Orlan fréquentait le *Lapin agile*, un cabaret de Montmartre⁴⁵ tenu par Frédéric Gérard, dit Frédé (1860-1938), avec l'aide de sa compagne Berthe Serbource (1854-1933) et de la fille de cette dernière, Marguerite Luc (1886-1963), que Mac Orlan épouserait en 1913. Le *Lapin agile* fut pour Mac Orlan le lieu d'autres précieuses

⁴¹ Pour les écrits de guerre de Csáth voir Géza Csáth, *Fej a pohárban. Napló és levelek 1914-1916*, éd. Zoltán Dér et Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1997 ; Géza Csáth, *Emlékirataim a nagy évről. Háborús visszaemlékezések és levelek*, éd. Zoltán Dér, Balázs Pap, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2005 ; Géza Csáth, *Sötét örvénybe süllyedek. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1914-1919*, éd. Eszter Edina Molnár et Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2017. Cf. aussi les lectures critiques suivantes : Éva Harkai Vass, « "A mozgósítás napjától." Csáth Géza 1914 és 1916 közötti naplófeljegyzései és levelei », dans András Kappanyos (éd.), *Emlékezés egy nyár-éjszakára. Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015, p. 51-58 ; Eszter Edina Molnár, « "...főbe lövöm magam, hogy elkerüljem a halálra kínoztatást..." Csáth Géza halálhoz való viszonya az első világháború vonatkozásában », dans Katalin Bucsics (éd.), *Kosztolányi nemzedéke és a háború (1914-1918). Tanulmányok*, Budapest, MTA-ELTE Hálózati Szövegkiadás Kutatócsoport, p. 316-328. Nous soulignons que, comme Csáth, Mac Orlan aussi nous a laissé un journal du front : *Les Poissons morts*, publié en 1917 (Pierre Mac Orlan, *Les Poissons morts (La Lorraine, l'Artois, Verdun, la Somme)*, illustrations de Gus Bofa, Paris, Librairie Payot, 1917). Dans celui-ci, il raconte son « voyage au bout de l'horreur », pour reprendre les mots de Bernard Baritaud (Bernard Baritaud, *Pierre Mac Orlan. Sa vie..., op. cit.*, p. 78). Au-delà des œuvres directement inspirées de la guerre, nous pouvons affirmer que la blessure du conflit est visible dans le roman de 1921 *La Cavalière Elsa*, conçu comme faisant partie d'une trilogie (complétée par les deux autres romans *La Vénus internationale* [1923] et *Le Quai des brumes* [1927]) et représentatif du « fantastique social », expression forgée par Mac Orlan lui-même.

⁴² Cette dépendance, qui commença en 1910, est décrite en détail et en termes impitoyables par l'auteur lui-même dans son journal des années 1912-1913 (Géza Csáth, *Napló 1912-1913*, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002). Selon toute probabilité, l'expérience de la guerre intensifia le mal-être de Csáth et scella aussi son « engorgement » (*bedugulás*) dans l'écriture, sur lequel nous reviendrons. Le terme *bedugulás* est une expression utilisée par Csáth lui-même (cf. Mihály Szajbély, *op. cit.*, p. 175).

⁴³ Marinella D'Alessandro, *art. cit.*, p. 178-179.

⁴⁴ Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 106.

⁴⁵ Mac Orlan s'était installé à Paris, à Montmartre précisément, fin 1899.

rencontres : c'est là qu'il connut des écrivains célèbres comme André Salmon (1881-1969), Francis Carco (1886-1958), Max Jacob (1876-1944) et Guillaume Apollinaire (1880-1918), et tissa avec eux de véritables « compagnonnages littéraires ». Ils exercèrent sur le jeune Dumarchey une influence littéraire considérable : ils le guidèrent, par exemple, dans ses lectures et appuyèrent sa vocation artistique. Comme Bernard Baritaud le souligne, il s'agit d'écrivains qui n'appartinrent pas à des « écoles » ou à des regroupements littéraires, mais suivirent plutôt des parcours individuels ; les amitiés que Mac Orlan noua avec eux ne signifièrent donc pas l'intégration dans un groupe littéraire : elles furent toujours des relations personnelles. Mac Orlan ne peut être rattaché à aucun mouvement littéraire de son temps, et il sera, toute sa carrière, « un écrivain individualiste et solitaire, gagnant sa vie avec sa plume, et partageant avec quelques confrères proches une défiance à l'égard de tout embrigadement littéraire⁴⁶ ».

Au cours du séjour déjà mentionné de Kallas en Estonie, elle devint un membre actif du cercle de poètes, d'écrivains et de peintres appelé *Noor-Eesti* (Jeune Estonie)⁴⁷ dès sa fondation, en 1905⁴⁸ environ ; ce groupe, qui rappelle dans ses intentions le cercle d'intellectuels gravitant autour de la *Nyugat* hongroise, née quelques années plus tard, en plus de souligner l'importance de l'identité estonienne et du développement d'une culture nationale, se fixait l'objectif de créer des liens avec l'Europe, ses courants artistiques surtout⁴⁹. Leur point de repère essentiel était le Symbolisme français. Pendant de nombreuses

⁴⁶ Bernard Baritaud, *Qui suis-je ?...*, *op. cit.*, p. 90. Les amitiés littéraires que Pierre Mac Orlan sut cultiver tout au long de sa vie eurent un grand rôle tant comme substituts de l'affection familiale naturelle qui lui manqua que comme point de contact ou d'attache constant avec la vie littéraire de son temps (*ibid.*, p. 16-17, 88-93).

⁴⁷ Les figures de proue à l'intérieur du groupe de *Noor-Eesti* furent : les poètes Gustav Suits (1883-1956), qui avait vécu et étudié en Finlande pendant quelques années, et Villem Grünthal-Ridala (1885-1942), qui deviendrait plus tard professeur de langue estonienne à l'université de Helsinki ; Friedebert Tuglas (1886-1971), qui avait à son tour des liens étroits avec la Finlande et avait longtemps vécu à Helsinki ; Johannes Aavik (1880-1973), célèbre réformateur de la langue qui, comme les autres, s'était formé à l'université de Helsinki.

⁴⁸ Mentionnons brièvement aussi que durant le séjour à Londres mentionné plus haut entre les années vingt et trente, Kallas entrerait en contact avec les cercles littéraires de la ville. Voir Ritva Hapuli, *art. cit.*, p. 186, 188.

⁴⁹ Voici ce que disait le manifeste du groupe littéraire paru l'été 1905 dans l'œuvre homonyme : « Enemmän kulttuuria! Enemmän eurooppalaista kulttuuria! Olkaamme virolaisia, mutta tulkaamme myös eurooppalaisiksi! » (« Plus de culture ! Plus de culture européenne ! Continuons d'être Estoniens, mais devenons aussi Européens ! ») (Ele Süvalep, *Kirjallinen Noor-Eesti* [Jeune Estonie littéraire], dans *Tuglas-seuran jäsenlehti* [Journal des membres de la société Tuglas], 2006, 2, trad. en finnois de Tuula Lyytikäinen. [Notre traduction.] Nous traduisons. L'article est consultable à la page internet suivante : <<https://www.tuglas.fi/kirjallinen-noor-eesti>> [dernière consultation : septembre 2018]). Dans le contexte finlandais, une pareille ouverture à l'Europe ne se manifesterait, à travers le groupe de poètes connu sous le nom de *Tulenkantajat* (Porteurs de feu), que dans les années vingt, c'est-à-dire les premières années de l'indépendance de la Finlande, après la première guerre mondiale et l'expérience tragique de la guerre civile (1918). La devise des Porteurs de feu, qui exprimèrent l'orientation vers le nouveau qui avait trouvé une voix au début du siècle tant dans la littérature estonienne que dans la littérature hongroise, était la suivante : « Ikkunat auki Eurooppaan! » (« Les fenêtres ouvertes sur l'Europe. » [Notre traduction.]

années, Aino Kallas fit de *Noor-Eesti* sa maison. On peut retrouver les traces de l'influence symboliste dans la production littéraire de l'écrivaine dans les nouvelles et les poésies du début des années 1910⁵⁰. Ce cercle d'intellectuels suscita indiscutablement chez la pionnière Kallas une vive curiosité envers les littératures étrangères⁵¹.

Pendant ses premières années en Estonie, Kallas s'était en outre rapprochée de Juhan Luiga (1873-1927), psychiatre et critique estonien ; la relation entre ces deux figures de proue de la vie culturelle de l'époque demeura toutefois, du moins d'un point de vue externe, au niveau d'une amitié intellectuelle⁵². Sans doute les échanges avec Luiga conduisirent Kallas à sonder le domaine de la psyché et de l'inconscient⁵³, ce qui influença son idée d'éros. Il est intéressant de remarquer que le nom de Luiga commença à revenir de plus en plus fréquemment dans les pages du journal de l'écrivaine⁵⁴ rédigées en 1908⁵⁵.

1908 fut une année particulièrement importante, on serait tenté de dire cruciale, dans l'histoire de la culture hongroise, puisque des changements fondamentaux, annoncés depuis longtemps de manière souterraine, se manifestèrent. Cette année fut en effet marquée par une conjonction d'événements qui donnèrent de nouvelles orientations à la vie intellectuelle magyare, notamment en ce qui concerne la capitale Budapest. Avant tout, c'est le 1^{er} janvier 1908⁵⁶ que parut le premier numéro de la revue littéraire *Nyugat* (publiée à Budapest entre 1908 et 1941)⁵⁷, avec Miksa Fenyő (1877-1972) et Ernő Osvát (1877-1929) pour éditeurs,

⁵⁰ Kai Laitinen, *Kallas, Aino. Kansallisbiografia-verkkójulkaisu. Studia Biographica 4*, Helsinki, SKS, 1997, cf. le lien <<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/2824>> (dernière consultation : septembre 2018). Remarquons que, de façon analogue, dans la littérature finlandaise aussi l'influence du Symbolisme français se manifesta dès les premières années du XX^e siècle ; ce qui fut le signal d'une ouverture à l'Europe, venant se superposer au courant appelé néoromantisme national.

⁵¹ Le groupe fonda sa propre maison d'édition ; en dehors des cinq anthologies publiées dans les années 1905-1915, *Noor-Eesti* est également lié à la publication de deux revues : l'homonyme *Noor-Eesti* (1910-1911) et *Vaba Sõna* (Parole Libre, 1914-1916) (voir Ele Süvalep, *Kirjallinen Noor-Eesti*, dans *Tuglas-seuran jäsenlehti*, 2006, 2, trad. en finnois de Tuula Lyytikäinen, consultable à la page internet suivante : <<https://www.tuglas.fi/kirjallinen-noor-eesti>> [dernière consultation : septembre 2018]).

⁵² Kai Laitinen, *Kallas, Aino. Kansallisbiografia-verkkójulkaisu. Studia Biographica 4*, Helsinki, SKS, 1997, cf. le lien <<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/2824>> (dernière consultation : septembre 2018). Cf. à ce propos également Silja Vuorikuru, *Aino Kallas. Maailman sydämessä*, Helsinki, SKS, 2017, p. 77.

⁵³ Il convient de mettre en lumière que la question des rapports entre Aino Kallas et la psychanalyse rest ouverte, puisque même la critique la plus récente et la plus informée n'a pas su jusqu'à présent apporter de réponses exhaustives.

⁵⁴ L'écrivaine publia ses journaux tardivement, entre 1952 et 1956 ; ces derniers recouvrent une période qui s'étend de 1897 à 1931.

⁵⁵ Voir Aino Kallas, *Päiväkirja vuosilta 1907-1915*, Helsinki, Otava, 1953, p. 59, 64, 65, 70-74, 83, 91-97, 99, 101, 107-109, 112, 116, 118, 121.

⁵⁶ Il est bien connu que, en réalité, le premier numéro de la revue vit le jour à Noël 1907, contrairement à ce qui était indiqué sur la couverture. Voir Mihály Szegedy-Maszák, « Világirodalmi távlat megteremtése. 1908 Megjelenik a *Nyugat* című folyóirat első száma », dans Mihály Szegedy-Maszák, András Veres (éds), *Magyar irodalom történetei. 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, vol. 2, p. 704.

⁵⁷ Généralement, les critiques, pour des raisons historiques et éditoriales, divisent l'histoire de la revue en périodes : après la première année (1908), une sorte d'« échantillon », la première période est celle des années

sous la direction d'Ignotus (pseudonyme de Hugó Veigelsberg, 1869-1949). En Hongrie, la *Nyugat* est sans aucun doute la revue culturelle qui a le plus grand impact sur les hommes et femmes de lettres. Elle deviendrait bientôt la « boussole » intellectuelle des novateurs de la littérature et la culture hongroise. Il faut rappeler que la vie littéraire de l'époque était fortement liée à la « culture du café » ; les cafés, points de rencontre animés, étaient de véritables lieux de production littéraire et artistique⁵⁸. C'est précisément à l'intérieur des cafés littéraires de Budapest que la littérature moderne, les arts figuratifs, la musique et le journalisme hongrois trouvèrent leur berceau ; ces cafés furent sans aucun doute de « preziosi laboratori di cultura⁵⁹ ». Au crépuscule de la belle époque, l'idée de lancer la revue *Nyugat* naquit elle aussi dans le cadre de la « culture du café » ; fondée par Ernő Osvát à la suite de réunions hébergées au Café Royal, la revue avait son propre bureau à l'intérieur du très célèbre Café New York⁶⁰.

Une observation préliminaire s'impose : la *Nyugat* ne peut être considérée comme une unité, comme un « bloc » unique, compact et homogène. Au cours de sa vie longue de plus de trois décennies, traversant des changements historiques et politiques qui exercèrent naturellement une influence sur elle, la *Nyugat* n'abrita pas une orientation, une tendance unique, ni du point de vue stylistique et littéraire, ni du point de vue politique. Outre qu'ils ne partageaient pas une seule et même ligne, les auteurs qui collaboraient à la revue pouvaient eux-mêmes embrasser plus d'une tendance littéraire, ne pas être porteurs d'une optique monolithique, nettement définissable, ce qui renforçait la diversité de l'ensemble. C'est le critère de l'excellence qui orientait le choix des écrivains pouvant collaborer à la revue ; on rencontre en effet dans ses pages les noms des meilleurs écrivains et poètes hongrois de l'époque, parmi lesquels, pour n'en citer que quelques-uns, Endre Ady (1877-1919), Mihály Babits (1883-1941), Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth (1886-1928), Milán Füst

précédant la première guerre mondiale (1909-1914) ; la deuxième, celle des années de la première guerre mondiale et des révolutions (1914-1919) ; la troisième, celle des années vingt ; la quatrième, celle des années trente jusqu'à la clôture en 1941. Voir *ibid.*, p. 704-722. À l'intérieur de cette périodisation, on distingue par convention trois générations d'auteurs : ceux que l'on appelle la première génération de la *Nyugat*, depuis le début jusqu'en 1919, la deuxième génération, à partir des années vingt, et la troisième génération, à partir des années trente. Voir, par exemple, Armando Nuzzo, *La letteratura degli ungheresi*, Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2012, p. 177.

⁵⁸ Au cours de la belle époque, qui marqua la période la plus faste des cafés, s'y réunir devint une tendance culturelle (Carla Corradi Musi, « La vita di caffè a Budapest », dans Roberto Ruspanti [éd.], *Storia, letteratura, cultura dei popoli del Regno d'Ungheria all'epoca della Monarchia austro-ungarica [1867-1918]*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, p. 262-263).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 273 (« précieux laboratoires de culture » [notre traduction]).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 269-270. Nous rappelons que la salle de rédaction de la revue fut ensuite déplacée au Café Central.

(1888-1967), Zsigmond Móricz (1879-1942), Margit Kaffka (1880-1918)⁶¹, Lajos Kassák (1887-1967), Frigyes Karinthy (1887-1938), Gyula Krúdy (1878-1933)⁶². En outre, la revue fut caractérisée dès le début par la coexistence et l'opposition entre des opinions différentes, en accord avec les idées (et valeurs) du rédacteur en chef Ignotus, très tolérant et favorable à la pluralité de points de vue et de conceptions⁶³.

Tout en tenant compte de l'impossibilité de considérer la *Nyugat* comme une unité, nous pouvons néanmoins faire quelques observations de caractère général. L'un des principaux moteurs de la création de l'influente revue hongroise fut la prise de conscience de ce qui manquait à la littérature magyare, issue de la confrontation avec d'autres littératures⁶⁴. Hors de tout programme ou manifeste artistique commun, les collaborateurs de la *Nyugat* se rejoignaient dans leur opposition à l'académisme et se proposaient d'incarner en Hongrie une littérature et une culture nouvelle, non provinciale, mais ouverte à la littérature, à la philosophie et aux valeurs artistiques du monde européen occidental, comme l'annonçait le nom choisi pour la revue. Même les traditions nationales furent revisitées dans une optique européenne. Tout au long de son histoire, la revue réussit à garder constamment le contact avec les représentants de la culture européenne contemporaine⁶⁵. On doit à la *Nyugat*, « organo del movimento di rinnovamento culturale magiaro⁶⁶ », une perspective littéraire européenne et même plus⁶⁷ ; il est possible d'affirmer que les premiers numéros de la revue ont permis la formation d'un public de lecteurs bourgeois capables d'embrasser une perspective internationale⁶⁸.

Dans le but de s'affranchir de la « vieille » littérature, empreinte d'un fort académisme, les auteurs novateurs qui opéraient sous l'égide de la revue *Nyugat* s'attachèrent à traduire, entre autres, les exemples poétiques récents des nations européennes les plus avancées, pour mieux affirmer, en outre, la légitimité de leur révolte artistique et sociale. La traduction de

⁶¹ Nous rappelons que la revue *Nyugat* fit preuve d'une certaine ouverture envers les écrivaines, et qu'elle compta parmi ses collaboratrices des figures féminines talentueuses, bien qu'en nombre nettement inférieur à celui des écrivains, et sans reconnaissance adéquate. Voir Cinzia Franchi, « Scrivere al femminile nell'Ungheria di fin de siècle », dans Roberto Ruspanti (éd.), *op. cit.*, p. 199-210. Sur les figures féminines dans la *Nyugat*, voir en particulier Borgos Anna, Szilágyi Judit, *Nőírók és írók. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*, Budapest, Noran Könyvesház, 2011.

⁶² Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 704-705.

⁶³ *Ibid.*, p. 707.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 704.

⁶⁵ Melinda Mihályi, Péter Sárközy, « La rivista *Nyugat* e la poesia moderna nella letteratura ungherese del primo '900 », dans Bruno Ventavoli (éd.), *Storia della letteratura ungherese*, Turin, Lindau, 2008, vol. 2, p. 122-123.

⁶⁶ Guglielmo Capacchi, *Scrittori ungheresi degli ultimi cent'anni. Il teatro di Ferenc Herczeg*, Parme, La Bodoniana, 1965, p. 21 (« organe du mouvement de renouvellement culturel magyar » [notre traduction]).

⁶⁷ Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 705.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 708.

ces poèmes répondait également à la volonté d'assimiler les innovations poétiques et stylistiques des littératures étrangères, et d'incorporer ce qui manquait à la littérature hongroise⁶⁹.

Même si, dans les premiers numéros de la *Nyugat*, la littérature de langue allemande était la plus représentée⁷⁰, la littérature et la culture françaises constituèrent un pôle d'attraction et un point de repère incontournable pour les auteurs liés à la revue⁷¹. L'attention à la littérature belge ne manquait pas non plus⁷². En outre, même s'il est vrai que la revue assimila d'abord majoritairement la littérature étrangère à l'espace européen occidental, elle prit aussi en considération la littérature des pays voisins de la Hongrie, comme, par exemple, la Roumanie⁷³. Soulignons par ailleurs que le regard des collaborateurs de la *Nyugat* n'était pas exclusivement tourné vers les œuvres de la modernité, mais aussi vers celles de la culture classique, grecque et latine⁷⁴.

À côté des publications de littérature étrangère, une autre caractéristique de la revue, qui contribue à renforcer son horizon international et en est inséparable, est l'inclusion dans ses

⁶⁹ L'éventail de leurs traductions, qui comprenait des auteurs comme Algernon Swinburne (1837-1909), John Keats (1795-1821), Oscar Wilde (1854-1900), Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Rainer Maria Rilke (1875-1926), tout comme les crépusculaires et les futuristes italiens, était très ample et s'étendit aussi au-delà des frontières de l'Europe ; rappelons, par exemple, les traductions d'œuvres d'auteurs américains comme Edgar Allan Poe (1809-1849) et Walt Whitman (1819-1892). Le recueil de poèmes *Les Fleurs du mal* de Baudelaire fut traduit à trois mains par les poètes Mihály Babits, Árpád Tóth et Lőrinc Szabó (1900-1957). Sur la réception discordante de l'avant-garde, voir *ibid.*, p. 710-711.

⁷⁰ Voir *ibid.*, p. 706.

⁷¹ À ce propos, les articles parus dans la *Nyugat* durant la première guerre mondiale sont significatifs ; leur lecture permet de saisir les difficultés auxquelles furent confrontés les admirateurs de la littérature française pendant les années de ce conflit. Voir les exemples rapportés *ibid.*, p. 713.

⁷² Nous en voulons pour preuve, par exemple, la recension de *L'Oiseau bleu* (*A kék madár* en hongrois), la pièce de Maurice Maeterlinck (1862-1949), publiée dans la rubrique *Figyelő* (L'Observateur) du 5^e numéro de la *Nyugat* de l'année 1911 et signée par le poète et écrivain Elek Turcsányi (1889-1944) (voir Elek Turcsányi, « Maurice Maeterlinck: *A kék madár* » [Maurice Maeterlinck : *L'Oiseau bleu*], dans *Nyugat*, 1911, 5, consultable à la page internet suivante : <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00075/02281.htm>> [dernière consultation : septembre 2018]). Une présentation de l'auteur belge de Béla Balázs (1884-1949) avait déjà fait son apparition dans les premiers numéros de la revue (voir Béla Balázs, « Maeterlinck », « Maeterlinck: I », « Maeterlinck: II », « Maeterlinck: III », dans *Nyugat*, 1908, 8, consultables aux pages internet suivantes : <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00191.htm>>, <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00192.htm>>, <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00193.htm>>, <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00194.htm>> [dernière consultation : septembre 2018]). Les numéros de la *Nyugat* se composaient normalement de deux parties principales : la première contenait les œuvres elles-mêmes, à savoir des poèmes, récits brefs, pièces de théâtre ou extraits de romans ; la deuxième, appelée *Figyelő*, fournissait plutôt des recensions, critiques de livres, de représentations théâtrales, de concerts ou d'expositions. Ces deux rubriques étaient parfois complétées par des essais, des articles de débat sous le titre *Disputa*, des bulletins d'information ou même des annexes d'œuvres, généralement afférentes au domaine des arts visuels, mais parfois aussi à la musique. Voir Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 706.

⁷³ Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 710.

⁷⁴ Pour le domaine grec, mentionnons l'écrit, intéressant à bien des égards, consacré par Babits à l'*Œdipe roi* de Sophocle (*Ödipusz király* en hongrois), publié dans la section *Figyelő* du numéro 19 de l'année 1911 ; voir Mihály Babits, « *Ödipusz király* » [*Œdipe roi*], dans *Nyugat*, 1911, 19, consultable à la page internet suivante : <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00089/02783.htm>> (dernière consultation : septembre 2018).

pages des arts voisins de la littérature, à savoir la musique et les arts visuels⁷⁵. Effectivement, même si elle se présentait en premier lieu comme une revue littéraire, la *Nyugat* avait un caractère interdisciplinaire : elle accueillait toutes les formes d'art, toute idée susceptible d'être écrite, imprimée ou dessinée⁷⁶. En outre, dès 1909, elle s'occupa aussi de sujets philosophiques, dépassant ainsi les limites fixées dans les premiers numéros⁷⁷.

La revue *Nyugat* montra également une ouverture remarquable aux idées psychanalytiques ; une vingtaine de textes furent accueillis dans ses colonnes, y compris les travaux de Sigmund Freud (1856-1939) et du neurologue et psychiatre magyar Sándor Ferenczi (1873-1933)⁷⁸. C'est précisément au début de l'année 1908, date de la fondation de la *Nyugat*, que Ferenczi rencontra Freud, l'inventeur de la psychanalyse, et se lia d'amitié avec lui⁷⁹. Les années suivantes, Ferenczi, considéré comme l'un des pionniers de la psychanalyse, devint l'un des plus proches collaborateurs de Freud ; il l'aida à développer les idées psychanalytiques et il apporta sa précieuse contribution à leur diffusion dans le monde entier⁸⁰. Grâce à son caractère ouvert et créatif ainsi qu'à sa passion pour les lettres et les arts, Ferenczi vécut au contact direct de la société dans son ensemble et laissa une empreinte indélébile dans la culture de son époque⁸¹. L'une des caractéristiques de la psychanalyse hongroise réside dans ses liens avec la littérature et l'art ; ce n'est pas un hasard si le médecin hongrois avait des amis et disciples parmi les écrivains. Certains d'entre eux,

⁷⁵ Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 706. Par exemple, Géza Lengyel (1881-1967), l'exceptionnel collaborateur de la rubrique d'arts visuels, écrivit un article sur l'exposition du peintre finlandais Akseli Gallén-Kallela (1865-1931) qui se tint à Budapest en 1908 (voir Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 708. L'article, Géza Lengyel, « Akseli Gallén-Kallela », dans *Nyugat*, 1908, 3, est consultable à la page internet suivante : <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00003/00082.htm>> [dernière consultation : septembre 2018]).

⁷⁶ Armando Nuzzo, *op. cit.*, p. 176. Pour donner une idée, si petite soit-elle, de l'ampleur et de la pluridisciplinarité des publications de la *Nyugat*, nous tenons à préciser que, en plus des dessins de József Rippl-Rónai (1861-1927), les articles du sociologue et juriste Gyula Pikler (1864-1937) trouvèrent leur place dans la revue (voir *ibid.*, p. 176-177).

⁷⁷ Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 709.

⁷⁸ Csaba Pléh, « Pszichoanalízis, pszichológia és modern magyar irodalom. 1910 Ferenczi Sándor: *Lélekelemzés* », dans Mihály Szegedy-Maszák, András Veres (éds), *op. cit.*, p. 775. Pour un approfondissement sur les relations entre la *Nyugat* et la psychanalyse, voir György Péter Hárs, « Pszichoanalízis a Nyugatban (1) », dans *Múlt és Jövő*, 2008, 1, p. 61-83.

⁷⁹ Leur amitié dura vingt-cinq ans, pendant lesquels ils échangèrent une intense correspondance, très connue (voir Freud Sigmund, Ferenczi Sándor, *Sigmund Freud – Ferenczi Sándor Levelezés. 1908-1933*, éd. Ferenc Erős et Anna Kovács, Budapest, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, 2000-2005, vol. 1-3).

⁸⁰ Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 105. Nous rappelons que l'école de Ferenczi était connue comme l'« École de Budapest » (*Budapesti iskola*). En outre, Ferenczi fonda en 1913 la Société Psychanalytique Hongroise (*Magyar Pszichoanalitikai Egyesület*) et en 1919 il reçut la première chaire au monde pour l'enseignement de la psychanalyse.

⁸¹ Par exemple, il fut lui-même l'auteur de poèmes et était étroitement lié avec les éminents représentants de la littérature de son époque, comme, par exemple, les écrivains et poètes Gyula Krúdy, Frigyes Karinthy, Dezső Kosztolányi, Sándor Márai (1900-1989) et Milán Füst (Zsuzsanna Rozsnyói, « I tanti volti del dio Eros », dans Zsuzsanna Rozsnyói [éd.], *Il dio Eros e l'uomo. Voci di cantori e narratori del mondo ugrofinnico*, Rome, Aracne, 2016, p. 12).

comme par exemple Karinthy, Kosztolányi et Füst, lui rendaient souvent visite pour recevoir des enseignements sur la psychanalyse ; dans les nouvelles et les romans de certains d'entre eux, cette inspiration psychanalytique trouva une expression réussie⁸².

Au début du XX^e siècle, grâce, entre autres, à la vie sociale abritée par la culture des cafés, les relations entre la nouvelle littérature hongroise et la psychologie à orientation psychanalytique naissante furent sans aucun doute très étroites. Dans le rapport et la connexion entre les différents domaines et entre les novateurs de ces domaines, la *Nyugat* joua un rôle de premier plan ; la revue constituait ainsi un terrain commun et de liaison entre les disciplines, sous le signe du renouvellement, de la nouveauté⁸³. C'est précisément dans la richesse de ces réseaux que se trouvait la clef de la polyvalence de la culture hongroise.

Membre de ce que l'on appelle première génération de la *Nyugat*, Csáth fut un collaborateur de la revue depuis sa création. Son nom apparaît déjà dans la rubrique *Figyelő* du premier numéro de la *Nyugat*, où il signa un article (sur Richard Wagner, 1813-1883) intitulé « Éjszakai esztétizálás » (Esthétisation nocturne)⁸⁴. Cette première publication fut suivie de nombreux autres essais, recensions, critiques musicales, qui montrent son regard largement européen dans le domaine de la musique également⁸⁵. En tous les cas, c'est Géza Csáth lui-même qui garantit le haut niveau de la rubrique musicale de la revue. Donnée significative, en outre : pas moins de neuf nouvelles de Csáth furent publiées dans la *Nyugat* entre 1908 et 1914⁸⁶. Le caractère interdisciplinaire de la *Nyugat* convenait bien aux multiples facettes de Csáth.

⁸² Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 105.

⁸³ Pour un approfondissement sur les relations entre psychanalyse et littérature hongroise, cf. Csaba Pléh, *art. cit.*, p. 771-790 et Anna Valachi, « A pszichoanalízis és a magyar irodalom », dans Antal Bókay, Kata Lénárd, Ferenc Erős (éds), *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*, Budapest, Thalassa Alapítvány, 2008, p. 213-260.

⁸⁴ Voir Géza Csáth, « Éjszakai esztétizálás », dans *Nyugat*, 1908, 1, consultable à la page internet suivante : <<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00001/00027.htm>> (dernière consultation : septembre 2018).

⁸⁵ Outre des musiciens hongrois, comme, entre autres, Zoltán Kodály (1882-1967), il écrivit un essai sur Giacomo Puccini (1858-1924), par exemple, qui fut même traduit en allemand (Mihály Szajbély, *op. cit.*, p. 103). Un bref éloge consacré à Béla Bartók (1881-1945), dans lequel Csáth compara le musicien hongrois au poète Endre Ady, est révélateur de ses intérêts pluridisciplinaires et comparatifs (Mihály Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 709).

⁸⁶ En particulier, le 1^{er} mai 1908 parut dans la revue une variante de la nouvelle *Anyagyilkosság* (Matricide), antérieure à la version publiée dans le recueil de 1911 *Délutáni álom* (Rêve de l'après-midi) ; le 1^{er} septembre de la même année fut publiée dans la revue la nouvelle *Délutáni álom*, qui donnerait justement son titre au troisième recueil de nouvelles de Csáth. Trois autres nouvelles qui conflueraient ensuite dans le recueil *Délutáni álom* susmentionné firent leur première apparition dans la *Nyugat* : il s'agit de *Emlékirat eltévedésemről* (Mémoire sur mon égarement), publiée dans la revue le 15 décembre 1908, d'*Ópium* (Opium), sortie le 16 février 1909, et de *Hegyszoros* (Col de montagne), publiée dans le numéro du 1^{er} octobre 1910. Le 1^{er} mai de la même année, une variante de la nouvelle *Egy vidéki gimnazista naplójából* (Du journal d'un lycéen de la campagne) était parue dans la revue ; elle serait ensuite incluse dans le dernier recueil de nouvelles publié du vivant de Csáth, c'est-à-dire *Muzikusok* (Musiciens) (1913). Enfin, trois nouvelles hors-recueil firent leur apparition dans la revue : il s'agit d'*Egyiptomi József* (József d'Égypte), parue le 16

De façon emblématique, l'écrivain publia son premier recueil de nouvelles très originales, à savoir *A varázsló kertje* (Le Jardin du magicien), précisément en 1908⁸⁷. Nous rappelons qu'entre 1913 et 1919 Csáth tenta plus d'une fois de se désintoxiquer de la morphine, mais ses conditions physiques et mentales se révélèrent irrécupérables. Il perdit progressivement la capacité et la motivation à écrire des nouvelles, ce qui, comme nous l'apprenons par les lettres adressées à Kosztolányi, lui causa une souffrance aiguë⁸⁸.

Comparé au cercle d'intellectuels de la revue *Nyugat*, le petit cercle culturel appelé *La Synthèse*, auquel appartenait Franz Hellens, eut un écho sans aucun doute inférieur. Dans ses *Documents secrets*, Hellens rappelle que dans une lettre que lui avait écrite George Eekhoud (1854-1927) à propos des *Hors-le-vent* (recueil de nouvelles de 1909)⁸⁹, l'écrivain belge l'invitait à faire partie du groupe d'artistes et d'écrivains dont il s'était nommé le chef de file. Le lieu de rencontre des membres de *La Synthèse* était un petit café de la rue Sainte-Catherine à Bruxelles, où ils se rencontraient le premier vendredi de chaque mois. Hellens écrit qu'« on y buvait de la bière avant d'aller dîner *Chez Justine*, après quoi on passait la nuit à boire et à deviser à propos d'art, de littérature et de tout, dans quelque brasserie populaire de la Rue Haute ou de la Grand-Place⁹⁰ ». Le nom de ce groupe, dont Eekhoud, grand connaisseur de plusieurs littératures, était l'« animateur », trouvait sa justification dans sa composition : il était formé d'écrivains, de peintres et de musiciens qui suivaient des

novembre 1912, de *Souvenir*, publiée dans le numéro du 16 mars de l'année suivante, et de la nouvelle *Tálay főhadnagy* (Lieutenant Tálay), sortie le 1^{er} juin 1914.

⁸⁷ L'année suivante, en 1909, Csáth fit imprimer son deuxième volume de nouvelles, intitulé *Az albíróék és egyéb elbeszélések* (Le sous-préfet et autres récits), peu significatif et contenant seulement trois textes. La même année, il commença à travailler en tant que stagiaire au service de psychiatrie et neurologie de la clinique du célèbre professeur Moravcsik. Csáth, qui avait déjà rencontré et étudié les idées de Freud et de Carl Gustav Jung (1875-1961), fut le premier à tenter d'appliquer les éléments de la psychologie des profondeurs au traitement d'une femme schizophrène paranoïde, mademoiselle G. (Gizella) (Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 106). La même année (1911) que la publication de son troisième recueil de nouvelles (*Délutáni álom*), il écrivit, en qualité de médecin, son étude de psychiatrie *Az elmebetegségek pszichikus mechanizmusa* (Le Mécanisme psychique des maladies mentales). Cette dernière fut plus tard intégrée à son œuvre littéraire sous le titre *Egy elmebeteg nő naplója* (Journal d'une malade mentale) (Géza Csáth, *Egy elmebeteg nő naplója. Csáth Géza elfeledett orvosi tanulmánya*, éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978. Le titre de l'œuvre fait référence aux notes contenues dans plus de 20 000 pages écrites en clinique par mademoiselle G.). Parallèlement à la publication du *Mécanisme psychique des maladies mentales*, en 1912, Csáth confia à la publication son quatrième volume de nouvelles, *Schmith mézeskalácsos* (Schmith, le fabricant de pain d'épice).

⁸⁸ Zoltán Kőváry, *art. cit.*, p. 106. En effet, après son dernier volume de récits brefs, *Muzsikások*, qui date de 1913, le nombre des nouvelles postérieures parues dans différentes revues, sans être jamais publiées dans un recueil, est réduit.

⁸⁹ Année au cours de laquelle parut, entre autres, le *Premier Manifeste du Futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) dans *Le Figaro*. En élargissant notre regard au contexte historique et politique, nous rappelons que dans ces années, précisément l'année précédente, en 1908, le roi Léopold II céda la colonie du Congo à la Belgique, événement qui est relié au développement de la littérature coloniale. Cf. à ce propos Pierre Halen, « 1908 Le roi Léopold II cède la colonie du Congo à la Belgique. Une littérature coloniale », dans Jean-Pierre Bertrand *et al.* (éds), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, avec la collaboration de David Vrydaghs, Paris, Fayard, 2003, p. 227-237.

⁹⁰ Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956)...*, *op. cit.*, p. 48.

tendances différentes, « mais qui se comprenaient et se complétaient par les idées⁹¹ ». Comme Hellens le raconte dans les *Documents secrets*, le statut de *La Synthèse* était défini par un seul article : « Défense de dire du mal des absents⁹² », dont le respect rigoureux garantit la cohérence du groupe⁹³. Parmi les membres de ce cercle, qui se réunissaient autour de George Eekhoud, Hellens rappelle Georges Dwelshauwers (1866-1937), qui était à l'époque professeur de philosophie à l'Université de Bruxelles, l'écrivain Hubert Krains (1862-1934), le « conteur wallon » Louis Delattre (1870-1938), et deux jeunes écrivains, c'est-à-dire Prosper-Henri Devos (1889-1914), auteur du roman psychologique *Monna Vanna*, tué au début de la grande guerre, et Abel Torcy (1873-1919), défini par Hellens comme le puriste du groupe. Comme nous l'apprennent encore une fois les *Documents secrets*, Hellens et Torcy nouèrent une excellente amitié⁹⁴. Par rapport à la première, dans la seconde édition des *Documents secrets* Hellens se pencha longuement sur Georges Dwelshauwers, « une grande figure d'homme et de philosophe », la personnalité la plus remarquable, après Eekhoud, à l'intérieur de ce cercle. C'est Dwelshauwers, lié à Hellens par « une sympathie solide », qui initia les membres de *La Synthèse* au lyrisme de Paul Claudel (1868-1955), en anticipant ainsi les critiques littéraires, qui à l'époque commençaient tout juste à en parler⁹⁵. La grande guerre mit fin à *La Synthèse*, qui fut dissoute, justement, en 1914⁹⁶.

Les années suivantes aussi se révélèrent des années de rencontres fructueuses ; pendant son séjour niçois, l'écrivain rencontra la fille d'un médecin russe, Maria Marcovna Miloslawsky (1893-1947) qui à l'époque séjournait chez l'artiste Alexander Archipenko (1887-1964) ; Hellens l'épouserait en secondes noces en 1925. Ce séjour fut pour Hellens l'occasion d'autres rencontres significatives et la ville de Nice se révéla un carrefour de cultures différentes : c'est là qu'il connut, entre autres, Jules Romains (1885-1972), Maurice Maeterlinck et Amedeo Modigliani (1884-1920)⁹⁷, avec lesquels il développa des liens intellectuels décisifs pour sa formation. Il noua également une solide amitié avec le compositeur polonais Ludomir Michał Rogowski (1881-1954). Ce dernier habitait à

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 33.

⁹⁴ Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956)...*, *op. cit.*, p. 48-49.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁶ Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 33 ; *Documents secrets (1905-1956)...*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁷ Dans les *Documents secrets*, Franz Hellens évoque l'artiste italien, « nature forte et charmante, complètement dépaysée » et au fond duquel il perçoit « un terrible mystère » et peut-être aussi « d'affreuses contradictions », et l'épisode au cours duquel le peintre fait son célèbre portrait (Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 54-55).

Villefranche-sur-Mer, un lieu que Hellens aimait particulièrement⁹⁸. La lecture des *Documents secrets* nous apprend que l'amitié avec Rogowski eut un rôle déterminant dans la conception de la plupart des récits qui constitueraient la première partie du recueil, déjà cité, paru en 1919 sous le titre *Nocturnal précédé de Quinze Histoires*⁹⁹. À Nice, Hellens eut en outre la possibilité de passer un peu de temps dans l'atelier d'Henri Matisse (1869-1954)¹⁰⁰ ; sa peinture fut pour l'écrivain et poète belge une source d'inspiration particulièrement révélatrice¹⁰¹.

Une fois rentré en Belgique, Franz Hellens créa avec l'écrivain, poète, journaliste et critique d'art français André Salmon (1881-1969) la revue *Les Signaux de France et de Belgique* ; la date de naissance de cette dernière est, pour être précise, le 1^{er} mai 1921. Le titre de la revue révèle déjà l'objectif de ses fondateurs : « Nous faire signe d'une capitale à l'autre, de Bruxelles à Paris, et réciproquement », pour être toujours au courant de ce qui advenait de part et d'autre d'une frontière qu'ils n'avaient pas l'intention de reconnaître, sans permettre que rien ne soit ignoré¹⁰². Dans le manifeste de la revue, ils déclarèrent explicitement préférer « *faire signe* » plutôt que de faire de la politique ou de s'enliser dans des polémiques d'école ; en outre, ils y affirmèrent ne pas croire tant au progrès ou à l'invention qu'à « l'enrichissement d'un trésor », ou comme il l'écrit, « une “naissance perpétuelle sur la mort d'un instant”¹⁰³ ».

Cette revue, qui se proposait de réunir dans ses cahiers de nouveaux écrivains, poètes et essayistes, manifesta aussi une certaine ouverture vers l'extérieur¹⁰⁴. Ses créateurs exprimaient ainsi leur volonté de prêter attention à tous les signaux qui leur seraient adressés,

⁹⁸ Lui-même souligna : « Je ne respirai nulle part atmosphère plus musicale. » (*Ibid.*, p. 76.)

⁹⁹ Voir *ibid.*, p. 77. Il faut noter que dans la deuxième édition des *Documents secrets*, Hellens attribue à ces dialogues intimes avec le compositeur la naissance de certains de ces récits, et non de la plupart d'entre eux (voir Franz Hellens, *Documents secrets [1905-1956]...*, *op. cit.*, p. 104). Parmi les quinze histoires qui précèdent le véritable *Nocturnal*, nous rappelons *Le Double*, titre éloquent.

¹⁰⁰ Dans les *Documents secrets* Hellens affirme avoir passé « quelques heures » en compagnie de l'artiste français, « dans son atelier », et avoir reçu de sa part « une véritable révélation ». Matisse lui illustra en dessinant « l'équilibre intime de son art » ; les lignes tracées par le peintre produisaient, dans leur ensemble, « la plus sensible des géométries », et il lui semblait voir « s'inscrire » une poésie devant ses yeux (Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 83).

¹⁰¹ Hellens écrit à ce propos dans les *Documents secrets* que dans son recueil de poèmes *Éclairages*, il y a des « exemples tout intérieurs de cette géométrie spirituelle et [...] sentimentale » qu'il avait apprise de Matisse (*ibid.*, p. 84). En ce qui concerne cette série de poèmes, composés par Hellens au cours de son séjour de quelques mois à Villefranche-sur-Mer (1920), l'auteur avait du reste annoncé plus haut qu'ils « doivent leur dessin [...] à quelques peintres [...] rencontrés à Nice » (*ibid.*, p. 83).

¹⁰² *Ibid.*, p. 86.

¹⁰³ Le manifeste de la revue est cité par Franz Hellens lui-même dans ses *Documents secrets* : *ibid.*, p. 87. L'italique dans « *faire signe* » est dans le texte original.

¹⁰⁴ Cf. : « “Nous souhaitons qu'on sente monter d'entre les pages, d'un accent parfaitement français, l'odeur de la bibliothèque d'un bon européen. Odeur des livres et des paysages crevant les fenêtres.” » (*Ibid.*)

indépendamment de leur origine, à condition qu'ils fussent humains et clairs¹⁰⁵. *Les Signaux de France et de Belgique* ne connurent qu'un an d'existence ; toutefois, le mouvement de cette revue fut repris par *Le Disque Vert*, influente revue mensuelle de littérature fondée immédiatement après, en 1922, par Hellens, avec le poète et prosateur belge d'expression française Mélot du Dy (1891-1956). Par rapport aux *Signaux de France et de Belgique*, Hellens chercha à accroître le caractère européen de la revue¹⁰⁶, qui parut sans manifeste. D'autre part, comme Hellens lui-même le souligne dans les *Documents Secrets*, « n'étions-nous pas bien placés pour remplir ce poste d'observateur que nous ambitionnons¹⁰⁷ ? » Le texte de Hellens « La Belgique, balcon sur l'Europe », publié dans *Écrits du Nord*¹⁰⁸ et partiellement repris dans les *Documents Secrets*¹⁰⁹, nous éclaire sur sa position. L'auteur y affirme qu'« il est peu de pays où l'esprit européen se manifeste d'une façon plus claire et plus assidue qu'en Belgique¹¹⁰ ». Et d'expliquer que ce qui favorise le développement de cet esprit (« qui nous donne une grande liberté d'allure et de pensée, nous pousse aux actions d'audace, quand il ne paralyse pas entièrement nos mouvements »), c'est le manque d'une « véritable cohésion politique », « le mépris de tout ce qui porte la marque d'un nationalisme artificiel », tout autant que « la préoccupation unique des affaires¹¹¹ ». Hellens développe ensuite la métaphore contenue dans le titre :

Le Belge est un peu dans la position d'un homme qui se trouverait debout sur un balcon et dominerait, de cet endroit, une large étendue. Il lui est impossible de regarder devant lui, autour de lui, sans apercevoir la variété des pays qui l'environnent ; il ne peut réaliser totalement son besoin d'activité sans enjambrer la balustrade pour se mêler à la vie qu'il voit se dérouler sous lui. Il lui faut, à tout prix, franchir ses limites étroites ou renoncer à se mouvoir librement¹¹².

L'auteur belge renforce ensuite sa pensée en soulignant que « pour l'intellectuel, la Belgique n'est vraiment qu'un balcon placé face à l'Europe », une saillie « qui permet de regarder au loin et de s'évader¹¹³ ». Dans la conclusion de ce court texte, Hellens reconnaît la forte influence de la France sur la Belgique, faisant de cette influence « ce qui [...] permet [aux

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ À propos de l'ambition européenne du *Disque Vert*, voir Béatrice Mousli, « Pour une revue européenne : Valéry Larbaud - Franz Hellens », dans *Courant d'ombres*, 3, printemps 1996, p. 75-84.

¹⁰⁷ Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁸ Il convient de préciser que les trois premiers numéros de la deuxième série de la première année de la revue *Le Disque Vert* sont parus sous le nom *Écrits du Nord*.

¹⁰⁹ Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 87-88.

¹¹⁰ Franz Hellens, « La Belgique, balcon sur l'Europe », dans *Écrits du Nord*, 1922, 2^{ème} série, 1, p. 34.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

Belges] de déployer cet esprit européen avec mesure et discernement¹¹⁴ ». C'est plus exactement le « fond latin » de l'esprit des Belges qui leur garantit un parfait équilibre et une certaine indépendance de jugement face aux différents courants européens, évitant ainsi le risque d'une « imitation servile¹¹⁵ ».

Comme le souligne Hellens dans les *Documents secrets*, *Le Disque Vert* ne fut pas tant l'organe représentatif d'une école littéraire qu'« un champ d'expérience¹¹⁶ ». Dans la seconde édition de son essai introspectif, Hellens affirme que *Le Disque Vert* « indiquait la voie libre¹¹⁷ ». Parmi les auteurs qui écrivirent dans cette revue, nous trouvons, entre autres, Blaise Cendrars (1887-1961), André Malraux (1901-1976), Jean Cocteau (1889-1963) ou encore Jean Paulhan (1884-1968), « acquis dès la première heure », comme Hellens le rappelle, « à notre cause¹¹⁸ ». *Le Disque Vert* vit aussi les débuts du poète belge Odilon-Jean Périer (1901-1928) et de son compatriote Henri Michaux (1899-1984). Les premières compositions traduites en français du poète russe Sergueï Essenine (1895-1925), alors encore inconnu, firent également leur apparition dans la revue dirigée par Hellens.

Rappelons en particulier, parmi les numéros spéciaux du *Disque Vert*, ceux consacrés en 1924 à Charlot (Charlie Chaplin, 1889-1977)¹¹⁹ – figure emblématique en ce qui concerne le thème du mouvement – et à Freud. Comme nous l'apprenons dans les *Documents Secrets*, Hellens avait également invité Georges Dwelshauwers, ancien membre de *La Synthèse*, à collaborer au numéro spécial consacré à Freud¹²⁰ ; le philosophe et psychologue, qui se trouvait à cette époque à Barcelone, où il dirigeait le Laboratoire de Psychologie expérimentale de Catalogne, y contribua en effet avec son texte « Freud et l'inconscient¹²¹ ». *Le Disque Vert* devint le lieu de la discussion de certaines questions au centre des préoccupations des intellectuels de l'époque, d'un point de vue éminemment littéraire ; les trois numéros de la quatrième série de 1925 sont thématiques et le numéro 2 est, par exemple, dédié aux rêves.

En guise de démonstration de la circulation des idées et des contacts entre les cultures, nous savons que Mac Orlan publia également dans les revues dirigées par Hellens, *Les*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 88.

¹¹⁷ Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956)...*, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁹ Franz Hellens vit Charlie Chaplin pour la première fois en 1917 sur l'écran d'un cinéma à Nice, ville qui se confirme comme lieu de découverte et de rencontres décisives pour l'auteur, même indirectement (dans ce cas, à travers l'écran). Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 90.

¹²⁰ Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956)...*, *op. cit.*, p. 51.

¹²¹ Georges Dwelshauwers, « Freud et l'inconscient », dans *Le Disque Vert*, numéro spécial, *Freud et la psychanalyse*, 1924 (3^{ème} Série), p. 112-118.

Signaux de France et e Belgique et *Le Disque Vert* ; dans la première, il publia un récit intitulé « Corniaud » en 1921 (numéro 8 du 1^{er} décembre 1921), alors qu'il signa deux ans plus tard dans *Le Disque Vert* un article dédié à Max Jacob, dans un numéro entièrement consacré à l'auteur français (numéro 2, novembre 1923)¹²². À la publication de cet article est aussi lié un épisode de correspondance entre Mac Orlan et le directeur de la revue, c'est-à-dire Hellens, justement, rapporté par Baritaud dans l'une de ses études consacrée à l'auteur¹²³.

Notons encore que Pierre Mac Orlan faisait partie, avec entre autres James Joyce (1882-1941), du comité de rédaction de '900'. *Cahiers d'Italie et d'Europe*, la revue de Massimo Bontempelli fondée en 1926¹²⁴. Le sous-titre de la revue et la langue, le français, dans laquelle parurent du moins les premiers numéros sont révélateurs de l'orientation culturelle européenne de la revue.

À propos de revues encore, nous concluons avec une brève allusion au fait que Franz Hellens endosse à nouveau le costume de directeur de revue littéraire en 1929 avec *Nord*¹²⁵.

L'observation des cultures en mouvement nous prépare et nous amène à l'analyse des mouvements dans les textes littéraires.

¹²² Nous souhaitons rapporter un passage du portrait de Max Jacob par Mac Orlan, particulièrement intéressant en ce qu'il laisse entrevoir la structure pour ainsi dire spatiale de l'imaginaire de Mac Orlan, et par l'assimilation qu'il opère entre enfer et subconscient, mis en outre en relation avec l'art littéraire : « Ainsi Max Jacob se diviserait en trois plans superposés. Au sommet, le ciel et "tous les mots en 'l' comme les noms des anges." Au centre, le plan normal de la vie d'un homme, avec la rue Durantin ou une autre rue du même genre pour le décor. Au troisième plan, je verrais l'enfer qui est le subconscient où finissent de se perdre les mauvais instincts dont l'art littéraire permet la prompt élimination. » (Pierre Mac Orlan, « Max Jacob et l'art littéraire entre 1914 et... », dans *Le Disque Vert*, 1923, 2, p. 17 ; cf. aussi : Christian Pelletier, « Le Paris-Montmartre de Max Jacob et de Mac Orlan », dans *Lectures de Mac Orlan*, 1, *Mythologies macorlaniennes...*, *op. cit.*, p. 35.)

¹²³ Voir Bernard Baritaud, *Pierre Mac Orlan. Sa vie...*, *op. cit.*, p. 180 (note 93).

¹²⁴ Voir *ibid.*, p. 180. La revue dura peu, trois ans seulement.

¹²⁵ La même année, il publia le roman *La Femme partagée* (1929), suivi, l'année suivante, des *Filles du désir* (1930).

PREMIÈRE PARTIE

1. Éros et mouvements

1.1 Modélisation

Dégageons avant toute chose les raisons pour lesquelles nous avons choisi de nous pencher sur les mouvements dans les parcours initiatiques liés à l'éros au sein de textes narratifs. Tout d'abord, l'époque historique dont nous traitons étant inscrite, à différents égards, sous le signe du mouvement, il a semblé particulièrement opportun d'étudier l'éros de ce point de vue, de sorte à élaborer et mettre à profit une vision pour ainsi dire « en mouvement » de l'éros qui est lui-même, entre autres, une force en mouvement, liée aux métamorphoses. Nous entendons également examiner si les mouvements ont une influence ou non sur l'issue des parcours initiatique-transformatifs. Cette approche nous permettra en outre de présenter les textes de notre corpus, dont les intrigues sont peu connues pour certaines, avec une attention particulière aux parcours de transformation liés à l'éros.

Un autre élément ne doit pas être passé sous silence : lors d'un entretien avec Éva Hózsá, spécialiste de l'œuvre de Géza Csáth, effectuée le 15 décembre 2017 « sur le terrain » à Subotica (ville natale de l'écrivain), la chercheuse a bien souligné que le mouvement est un aspect encore inexploré dans les nouvelles de l'auteur hongrois, mettant ainsi en lumière la potentielle originalité du parcours de recherche ici entrepris.

Nous nous proposerons donc d'utiliser le mouvement comme instrument herméneutique. Du reste, notre thème central étant celui des parcours, il est naturel d'observer comment ceux-ci s'organisent du point de vue du mouvement et des déplacements, aspects qui se révéleront fondamentaux dans les textes.

Sur un plan théorique, idéal, il est possible de construire un (macro-)modèle des mouvements qui animent les trames de ces parcours transformatifs. Le point de départ y coïncide avec la séparation du monde précédent (qui peut être le monde d'origine), le développement se présente comme un passage à travers une dimension-« autre » et le point d'arrivée comme une (éventuelle) sortie de cette dimension-« autre » avec présence ou absence de transformation. Dans certains cas, le parcours subit des interruptions et n'aboutit pas, dans d'autres il se conclut par un retour au point de départ. En ce qui concerne la partie

centrale, à partir d'une réflexion sur les variantes, il est possible d'identifier les principales dynamiques à travers lesquelles le passage dans la dimension-« autre » se développe (par exemple : *iter continuum*, aller-retour, multiplicité d'étapes).

Nous entendons en même temps observer et indiquer l'orientation (horizontale ou verticale) des mouvements/déplacements, leur rythme, ainsi que les types de mouvement, en isolant certains cas particulièrement significatifs pour notre propos.

Observons à présent ce qui se passe concrètement dans les textes de notre corpus, en commençant par le court roman *Sudenmorsian* (La Fiancée du loup) de 1928, qui conclut la trilogie *Surmaava Eros* (Éros qui tue) d'Aino Kallas¹²⁶. La décision de commencer par le dernier texte de notre corpus, selon l'ordre chronologique, pourra sembler étrange, mais elle est dictée par l'aspect très complet de ce texte du point de vue du parcours initiatique-transformatif ; cette caractéristique a déterminé sa primauté pour la construction de notre modèle, dont il a constitué la base.

La protagoniste du parcours initiatique que nous nous apprêtons à analyser est une femme, Aalo, « Priidik metsävahdin vihitty vaimo¹²⁷ », mère d'une petite fille. L'histoire se déroule sur une île d'Estonie au XVII^e siècle. Dans le cas d'Aalo, le déplacement physique qui marque le début de son parcours initiatique-transformatif est anticipé dans le texte par un mouvement de l'âme de la femme. Une chasse aux loups est organisée dans le village où

¹²⁶ Précisons que la Finlande, au début du XX^e siècle, n'était pas animée d'un ferment littéraire comparable à celui qui gravitait autour de la revue hongroise *Nyugat*, qui resta, d'ailleurs, sans équivalent finlandais. Ce pays, situé au nord de l'Europe, ne connut pas les mutations culturelles qui marquèrent la Hongrie autour de 1908. Toutefois, c'est précisément en 1908 que le roman *Mirdja* de L. Onerva (nom de plume délibérément privé de toute référence au genre de Hilja Onerva Lehtinen, 1882-1972) parut en Finlande. L'auteure y mettait en avant le thème très débattu du rôle de la femme, introduisant la figure de la femme nouvelle, indépendante, qui s'oppose à la morale chrétienne traditionnelle (Kai Laitinen, *Suomen kirjallisuuden historia*, Helsinki, Otava, 1981, p. 311-312). Il s'agit d'une étape significative, portée par une voix individuelle, sur le chemin vers une expression littéraire plus significative du changement, laquelle ne s'accomplira en Finlande que dans les années vingt. Le décalage par rapport à la Hongrie et aux pays d'Europe de l'ouest trouve une explication dans le contexte historique du pays : les auteurs finlandais écrivirent longtemps en suédois avant d'utiliser leur langue maternelle. Le premier roman en finnois, à savoir *Seitsemän veljestä* (Les Sept frères) d'Aleksis Kivi (1834-1872), ne fut publié qu'en 1870. Malgré ce départ tardif, il est certain que la littérature en langue finnoise avança ensuite à grands pas. C'est justement l'écrivaine Aino Kallas, porte-parole d'un tournant radical, qui mettra en avant les problèmes de la société finlandaise, trop longtemps mis en sourdine, et qui permettra finalement à l'éros de faire son entrée en littérature avec des accents tout à fait nouveaux. D'ailleurs, comme déjà observé, elle vécut longtemps hors de la Finlande, et établit de solides contacts avec les intellectuels estoniens d'avant-garde.

¹²⁷ Cf., par exemple, Aino Kallas, *Valitut teokset 3. Surmaava Eros. (Barbara von Tisenhusen, Reigin pappi, Sudenmorsian)*, Helsinki, Otava, 1938, p. 233 (« l'épouse légitime du garde-bois Priidik » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, traduit du finnois par Françoise Arditti et al. sous la direction de Jean-Luc Moreau, Paris, Viviane Hamy, 1990, p. 120]). Rappelons, sans pour l'instant nous y arrêter, que l'épisode pendant lequel Priidik voit pour la première fois Aalo et en tombe amoureux semble se dérouler suivant un *topos* métaculturel bien connu, aux échos lointains et nombreux : l'homme, caché derrière un rocher, voit la jeune femme dans l'eau, occupée à laver les brebis, et l'observe à distance (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 225-228 ; *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 113-115).

vivent Aalo et son époux. Celui-ci y prend part et la femme, qui se trouve parmi les spectateurs, entend à deux reprises, de manière espacée, l'invitation du *Diabolus sylvarum*, l'Esprit de la Forêt et du Loup – qui apparaît alors sous la forme de cet animal –, à se rendre dans le marais en compagnie du loup.

Au moment où Aalo entend le second appel¹²⁸, le narrateur souligne, de son point de vue : « Niin tänä hetkenä meni häneen Daimoni, niin että hän riivattiin¹²⁹. » Comme pour sceller le « pacte » d'Aalo avec le *Diabolus sylvarum*, a lieu au même moment une action sanglante, menée par son mari Priidik, et qui a tout l'air d'un sacrifice : « Mutta samassa tuokiossa Priidik metsävahti jo työnsikin keihäänsä verkossa viskelehtivän suden kylkeen, ja monta muuta miestä hänen kanssansa, niin että pedon veri korkialle priiskoitettiin¹³⁰. » Ainsi, comme « fécondée », au printemps justement, par l'appel du loup, Aalo « alkoi ikävöidä suolle ja sutten seuraan, poies ihmisten ilmoilta ja kristillisen seurakunnan yhteydestä, kuhunka hänet P. Kasteen ja toisten Sakramenttien kautta oli liitetty¹³¹ ». Cette sorte de tension « érotique » de l'âme de la femme, qui vit quelque temps encore au *limes* entre la peur et le désir¹³², prépare le premier véritable mouvement concret du parcours initiatique d'Aalo. Celui-ci débutera avec le troisième et définitif appel du démon de la forêt que la femme entend la nuit de la Saint-Jean¹³³. Le mouvement d'éloignement et de séparation du monde précédent – c'est-à-dire le mari, la société des hommes ainsi que, entre autres choses, la sphère du licite – et d'entrée, de pénétration dans la dimension-« autre », ici représentée

¹²⁸ Nous rapportons les mots de ce second appel, qu'Aalo entend au moment où les hommes vont tuer le plus petit des loups pris en chasse : « Ja samalla Aalo taas kuuli, ehkä tällä kertaa etäämpää, niinkuin olisi kuka korvesta huikannut, mutta niin että se vain häneltä kuultiin: “Aalo, – Aalo piikaiseni, – tuletkos suden seuraan suolle?” » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 235) (« Et au même moment, comme si quelqu'un avait crié du fond des bois, Aalo entendit à nouveau, plus loin peut-être, mais de telle sorte qu'elle fût seule à entendre : “Aalo, ma petite Aalo, viendras-tu avec le loup dans le marais ?” » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 121.]

¹²⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 235 (« Et à ce moment-là le Démon entra en elle, de telle sorte qu'elle devint possédée. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 121.]

¹³⁰ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 236 (« Au même moment le garde-bois Priidik plongeait sa pique dans le flanc du loup qui se démenait dans les rets, et avec lui bien d'autres hommes, de sorte que le sang de la bête jaillit violemment. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 122.]

¹³¹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 236-237 (« commença à se languir du marais et de la compagnie des loups, ce qui l'éloignait tellement du monde des hommes et de la communauté des chrétiens à laquelle elle avait été unie par le Baptême et par les autres sacrements » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 122-123].)

¹³² Cf. le texte : « Mutta vaikka hän näin kauvan aikaa pelvon ja halun vaiheilla viipyi, niin hän kuitenkin kypsyi kaipauksensa tullessa, niinkuin laiho helteessä sitä tiimaa varten, kuin tuleva oli. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 238) (« Mais bien qu'elle s'attardât ainsi longuement entre crainte et désir, elle n'en mûrissait pas moins dans le feu de son ennui, comme la pousse qui attend au chaud le moment qui va venir. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 123-124.]

¹³³ Cf. : « “Aalo, Aalo, – piikaiseni Aalo, – tuletkos sudeksi suolle!” » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 241) (« “Aalo, ma petite Aalo, viens donc, louve parmi les loups, dans le marais !” » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 126.]

par les marais et le bois, est bien marquée dans le texte et se fait par avancée (dans le sens horizontal) : depuis le seuil de sa maisonnette (*aitta*)¹³⁴, Aalo « riisui kengät jalvoistansa [...] ja näin lähti avojaloin pitkin karjapolkuja suota kohden, jonne oli lähestulkoon kolme Ruotsin virstaa¹³⁵ ». Le lien avec le monde animal et peut-être également une subtile allusion au chemin initiatique difficile et dangereux de la tradition finno-ougrienne sont annoncés par des observations comme celles-ci : « Vaan nämä polut olivat karjan polkemia ja kulkivat ristiin, rastiin, ja sydän liikahteli niinkuin lintu hänen rinnassansa¹³⁶. »

Dans ce mouvement, Aalo est animée d'un désir intense, presque magnétique pourrait-on dire, et qui contribue à accentuer le sentiment de détachement du monde précédent, souligné par des phrases comme : « Eikä edes hänen viattoman lapsensa vaikerrus häntä pidättää tainnut, sillä hän oli umpikuuro kaikelle muulle paitsi susien kutsulle¹³⁷. » La primauté de la nature de femme sur celle de mère semble, entre autres, rapprocher Aalo de la figure mythique de la Belle Cygne¹³⁸, qui se décline, dans ce cas, en « Belle Loup ».

La narration, qui progresse à un rythme de conte populaire, rend compte de la pénétration progressive d'Aalo dans la dimension-« autre », qui suit une évolution concentrique : elle arrive d'abord, « tovin aikaa kuljettuansa¹³⁹ », au bord d'un grand marécage ; puis, poursuivant son errance nocturne, en sautant de motte de terre en motte de terre¹⁴⁰, elle parvient sur une île au cœur du marécage, où elle se métamorphose en loup (garou).

Sous sa nouvelle apparence de loup, le type de mouvement qui convient à Aalo est celui de la course ; elle rejoint les incursions nocturnes des loups qui, à travers les bois et les marécages, traversent d'un bout à l'autre l'île de Hiiumaa. La rapidité d'Aalo-loup, par

¹³⁴ Le terme finlandais *aitta* définit une petite maison, en général séparée du corps de l'édifice principal, servant généralement de remise. Il était également d'usage, pour les jeunes filles, d'y dormir durant l'été.

¹³⁵ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 241 (« se déchaussa [...] et elle partit nu-pieds par les sentiers à bestiaux en direction du marais, qui se trouvait à près de trois verstes suédoises de là » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 126]).

¹³⁶ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 241 (« C'était là des sentiers empruntés et foulés par les troupeaux, tracés en zigzag – et le cœur d'Aalo tressaillait comme un oiseau dans sa poitrine. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 126.])

¹³⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 241 (« Et même les plaintes de son enfant innocent furent impuissantes à la retenir, car elle était sourde à tout appel autre que celui des loups. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 126.])

¹³⁸ Sur le mythe de la Belle Cygne cf. Carlotta Capacchi, *L'aldilà degli sciamani. Il mondo dei vivi e il mondo dei morti nello sciamanismo euroasiatico*, Parme, Palatina, 1996, p. 240-241.

¹³⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 241 (« après avoir marché un moment » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 127]).

¹⁴⁰ Notons la participation de la nature aux pérégrinations d'Aalo, nature « animée » et anxieuse pourrait-on dire : « Mutta Aalo hyppeli mättäältä mättäälle, ja vaivaiskoivujen vesat ynnä karpalojen lonkerot takertuivat hänen hameensa palteeseen, niinkuin kiinnipitäen. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 242) (« Mais Aalo avançait toujours, sautant de motte en motte, alors que les branches des jeunes bouleaux nains et les buissons de canneberges accrochaient les pans de sa jupe, comme pour la retenir. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 127.])

rapport à sa condition humaine précédente, a considérablement augmenté, au point de la rapprocher de l'élément du vent : « Ja hänen juoksussansa oli vinha vauhti, niinkuin länsituulen¹⁴¹. » L'extraordinaire rapidité acquise¹⁴² est également soulignée lorsqu'Aalo court non plus en meute, mais en couple avec le grand loup qui l'avait invitée à trois reprises dans les marais : « Ja hän [Aalo] tunsii hämmästyksellä olevansa tasaväkinen tämän väkevän metsänpedon kanssa ja jaksavansa hänen jokahista askeltansa seurata, vaikka hän vauhtiansakin vinhensi, niin että he nyt ikäänkuin lensivät yli nummien ja hetteitten¹⁴³. »

Au cours des incursions nocturnes en compagnie des loups, Aalo effectue deux haltes. La première, alors qu'elle court avec la meute, se solde par la dévoration d'une génisse et d'autres animaux ; cette action fait office de baptême du sang pour Aalo ainsi que de sacrifice scellant sa métamorphose en loup garou. La deuxième, d'une importance extrême dans notre optique, est la halte que fait Aalo avec le grand loup dans la forêt de Kôpu, où se produit l'union érotique entre elle et l'Esprit de la Forêt :

Metsän halki kulki elävä ja väkevä henkäys, niinkuin jättikeuhkot olisivat henkäisseet, ja koko korpi vavahti näkymättömään askelten astunnasta, ja suuret siivet, joitten leveyttä ei kenkään kuolevainen vielä ole mitannut¹⁴⁴, kätivät korven salatumpaan pimentoon kuin on aarnikuusien katve.

Sillä tämä susi oli *Diabolus sylvarum* elikkä Metsän Henki, vaikka hän nyt vasta oikian hahmonsa edestoi.

Niin autuus, jolla ei määrää ole, ja joka ei maallisiin mahdu, tuli Aalon ylitse, ja hänen sieluunsa vuodatettiin ylönpalttinen onni, jolle ei ihmiskielessä ilmausta löydy sen ihmeellisen ja runsaan riemun tautta, jolla se janoovaisen juottaa. Vaan tänä hetkenä hän oli yhtä Metsän Hengen kanssa, sen väkevän Daimonin, joka hänet sudenhahmossa oli valinnut ja valtaansa ottanut, ja kaikki rajat raukesivat heidän väliltänsä, niin että he toinen toiseensa sulivat, niinkuin yhtyy kaksi kastepisaraista, ettei kenkään taida enää toista toisesta eroittaa¹⁴⁵.

¹⁴¹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 245 (« Et sa course avait la célérité, l'impétuosité du vent d'ouest. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 130.])

¹⁴² Précisons, par anticipation, qu'après la première métamorphose en loup, la vitesse et l'agilité qui caractérisent cet animal laisseront aussi des traces sur Aalo-femme : « Ja näytti, niinkuin hän olisi ollut kahta virkumpi kaikessa vaelluksessansa, ja hänen kätensä ja jalkansa kahta vikkelämmät. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 252) (« Il semblait, après chacune de ces expéditions, qu'elle était deux fois plus alerte, qu'elle avait les mains et les pieds deux fois plus prestes. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 135.])

¹⁴³ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 249 (« Et à sa grande stupéfaction, elle [Aalo] sentit qu'elle avait autant d'énergie que ce fauve vigoureux, et qu'elle était de force à suivre chacun de ses pas, bien qu'il eût accéléré sa course, de sorte qu'ils semblaient l'un et l'autre voler par-dessus landes et marécages. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 133.])

¹⁴⁴ L'expression porte en elle l'écho des hyperboles du *Kalevala*.

¹⁴⁵ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 250 (La forêt fut traversée d'un souffle puissant, animé, comme si des poumons géants avaient respiré, et tout entière elle frémit sous la marche de pas invisibles ; et de grandes ailes, dont jamais mortel n'a pu mesurer l'étendue, recouvrirent [littéralement : cachèrent] la forêt d'un ombrage autrement mystérieux que celui des sapins géants. Car ce loup était le *Diabolus Sylvarum*, c'est-à-dire l'*Esprit de la Forêt*, quoiqu'il eût attendu ce moment pour se manifester sous ses traits véritables.

Parmi les nombreux éléments dignes d'intérêt, nous nous limiterons pour l'instant à mettre en lumière les ailes démesurées cachant la forêt de leur ombre mystérieuse : elles rappellent le motif du mouchoir (ou tout autre type de tissu « couvrant ») qui, dans l'initiation chamanique, symbolise le moment d'isolement du novice, se rattachant, par ailleurs, à la sémantique du *rejtezés*¹⁴⁶. La dimension d'isolement et l'état-« autre » de conscience dans lequel se trouve Aalo durant l'étreinte « naturelle » (dans et avec la nature) sont soulignés par le fait que le retour en deçà – dans le monde précédent, domestique –, un recul du point de vue du mouvement, est présenté comme une sorte de réveil-retour à elle :

Mutta koska Aalo jälleen havasi, näki hän lepäävänsä ison kiven kupeella, lähellä kotipirttiänsä Pühalepassa, ja sudennahka oli hänen vieresssänsä. Niin aurinko juuri lyhyeltä yönlevoltansa nousi, ja Aalo silloin nopiasti sudennahan kiven koloon lymytti ja kotiansa vuoteellensa kiiruhti, ennenkuin kukaan ennättäisi hänen poissaoloansa tähdelle panna¹⁴⁷.

Ainsi commence la double vie d'Aalo, au *limes* entre deux mondes : si elle poursuit le jour sa vie précédente, sous son apparence de femme, dans la maison de son mari, « jokaikinen yö Aalo [...] nyt tälle uudelle sudenluonnollensa vapaan vallan antoi ja miehensä nukkuessa suoraan aviovuoteeltansa metsiin ihmissutena juoksi¹⁴⁸ ». À partir de ce moment, la dynamique des mouvements d'Aalo peut être synthétisée en une série répétée (ou une multiplication) de mouvements d'aller-retour entre les deux mondes, avant que Priidik, ayant découvert le secret de sa femme et en ayant entendu la confession, ne la chasse de la maison. Cet énième déplacement d'Aalo, décrit en termes très efficaces¹⁴⁹, bien

Alors l'âme d'Aalo fut envahie d'une félicité incommensurable, sans borne ni mesure, d'une plénitude triomphante qui comble tout désir. En cet instant, elle ne fit plus qu'un avec l'Esprit de la Forêt, avec ce puissant Démon qui sous l'aspect d'un loup l'avait choisie et l'avait prise en son pouvoir ; alors toutes les frontières entre eux croulèrent, et ils se fondirent l'un dans l'autre, désormais indiscernables, comme deux gouttes de rosée qui se confondent. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 133-134.] Nous reviendrons avec un regard analytique sur les mouvements de fusion avec la nature, et ensuite de diffusion en elle, dans ce moment érotique.

¹⁴⁶ Ce terme, qui renvoie à l'acte de se cacher et désigne un sommeil particulier, est lié à la transe du chaman. Cf. Vilmos Diószegi, « Adatok a táltos révülésére », dans *Ethnographia*, 1953, 64 (1-4), p. 303-311.

¹⁴⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 251 (Quand Aalo revint à elle, elle se rendit compte qu'elle était couchée à côté d'un grand rocher, à proximité de sa ferme, à Pühalepa ; et la peau de loup était à côté d'elle. À ce moment précis le soleil, après son court repos nocturne, se leva, et Aalo cacha en un tournemain la peau de loup dans un trou du rocher, et courut chez elle se coucher, avant que quelqu'un eût pu remarquer son absence. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 134.]

¹⁴⁸ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 253 (« chaque nuit Aalo [...] donnait libre cours à sa nouvelle nature de loup, et quittait le lit conjugal pendant le sommeil de son mari pour aller dans les bois courir le garou » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 136]). Nous nous arrêterons plus loin sur le rapport d'Aalo avec la nuit et le jour ainsi qu'avec les mouvements du soleil.

¹⁴⁹ Cf. le texte : « Niin Aalon kädet tällöin irtautuivat vuoteen laidasta, kuhunka hän hädissänsä oli kiinnitarttunut, niinkuin merihädällisen laudanpalasta, koska syvyyden vesi häntä kuljuunsa viedä alkaa,

qu'identique aux précédents par la dynamique, contrairement à eux, n'est pas volontaire mais bien imposé.

Après cet épisode, Aalo ne retournera pas dans la demeure de son mari avant longtemps, accusant ainsi son détachement avec ce monde, la fracture et le franchissement du *limes*. Mais Aalo effectuera par une nuit d'automne un mouvement de recul depuis la dimension-« autre » des bois vers son ancien foyer. Cette nuit-là, elle concevra un autre enfant avec Priidik, qui ne réussira pas à comprendre s'il s'agit d'un rêve ou de la réalité. Aalo ne réapparaîtra que neuf mois plus tard, au moment de l'accouchement. Comme les femmes accusées de sorcellerie, elle sera brûlée vive par une « foule » hostile dans le sauna où elle vient de mettre au monde son enfant¹⁵⁰. Les raisons de cette exécution sont qu'elle refuse de confesser aux femmes venues l'aider qu'elle a vendu son âme au diable, et que son époux Priidik ne reconnaît pas le nouveau né comme le sien.

Arrêtons-nous sur l'épisode du bûcher d'Aalo dans le sauna, car il est significatif du point de vue des mouvements, sous deux aspects au moins. D'abord, les habitants du village, comme mus par la force centripète exercée par la présence d'Aalo dans le sauna, se rassemblent progressivement autour de l'édifice, selon un crescendo à progression concentrique¹⁵¹, jusqu'à le cerner de façon inquiétante :

samalla muotoa kuin hänen sielunsakin irtautui nyt ja ijäksi kristillisen seurakunnan yhteydestä ja kirkon varjeluksesta.

Vaan hän ovesta miehensä ohitse pihamaalle kiiruhti ja sieltä metsiin siskojensa ja veljiensä susien tykö ja heidän kanssansa kauvas susien poluttomille poluille, niihin riemuihin, jotka eivät ihmisten ole, vaan susien, ja salatut ratki. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 265) (« Alors les mains d'Aalo lâchèrent le rebord du lit, auquel dans sa terreur elles s'étaient agrippées, comme les mains du naufragé lâchent la planche de salut lorsque les eaux profondes commencent à l'attirer en leurs abîmes ; de la même manière, son âme se sépara alors et pour toujours de la communauté des chrétiens et renonça à la protection de l'Église.

Et passant devant son mari, elle franchit la porte, se précipita dans la cour, et de là, elle alla rejoindre ses frères et ses sœurs les loups [dans la forêt], et avec eux, loin de tout sentier tracé, par les chemins qui sont les leurs, elle retrouva ces joies qui ne sont pas celles des hommes mais celles des loups, des joies toutes mystérieuses. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 146.]

¹⁵⁰ On peut ici noter le reflet d'un élément de la culture matérielle et spirituelle des anciens Finnois et Estoniens : le sauna était le lieu où se déroulaient traditionnellement les naissances, les accouchements et même les morts (voir à ce propos Carla Corradi Musi, *I Finni*, Parme, Palatina, 1983, p. 20, 34 ; *I Baltofinni del Sud-Est*, Parme, Palatina, 1990, p. 54).

¹⁵¹ Nous reportons ci-après les ph(r)ases qui, après l'arrivée des anciennes du village, les premières à accourir, construisent ce climax (qui est, de manière explicite ou implicite, également sonore) : « Ja samalla aikaa alkoi pihamaalle kerääntyä yhä uutta väkeä, sillä kylänrahvas oli ehtoon tullen palannut heinäkorjuultansa » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 284) (« En même temps, d'autres gens avaient commencé à se rassembler dans la cour, puisque le soir venu les villageois étaient rentrés de la fenaison » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 162]) ; « Niin ulkona väkijoukossa, kuin yhä kasvoi, alkoi uhkaava mutina, joka ei mitäkään hyvää tiennyt » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 284) (« Et dehors la foule, qui ne faisait que grandir, se mit alors à gronder et à devenir menaçante, ce qui ne présageait rien de bon » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 162]) ; « Niin he nyt tihänä joukkona pihalla parveilivat, vaivihkaa saunaa kohti pälyten, ja heidän katseissansa oli yhtäkkiä sekä pelkoa että vihaa. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 285) (« Ils s'étaient donc rassemblés [comme un essaim ou comme un troupeau] dans la cour en groupe compact, et tenaient discrètement l'étuve à l'œil ; et dans leurs regards il y avait [tout d'un coup] autant de crainte que de haine. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 163.]

Ja niinkuin olisi tulen näky ihmisten mielet ilmivalkiaan sytyttänyt, niin he alkoivat nyt pihamaalla ympärinsä juosta ja samoin saunalle lähteä, monikahdain yhä kirkuessa:

« Polttakaa ihmissusi! Polttakaa Loksperin noita¹⁵²! »

Dans cette scène chorale, le mouvement en spirale vertigineux et abyssal de la foule est une image symbolique du tourbillon, ici enflammé, qui tire Aalo vers le fond ; ce tourbillon qui conduit à la (première) mort d'Aalo est rappelé par une autre image pouvant être associée au tourbillon, cette fois-ci naturel et plus explicitement sonore : la tempête grondante qui monte de la forêt durant le bûcher du sauna¹⁵³ et qui s'ajoute au chœur de deuil des loups qui hurlent de douleur pour la mort d'Aalo.

Passons à présent au deuxième aspect à souligner ; lorsque Priidik abandonne définitivement sa femme aux mains de cette foule enragée et obtuse, Aalo prédit, dans ses dernières paroles, le mouvement prochain d'errance de son esprit : « “Jos minun nyt tähän lapsineni kuoleman pitää, Priidik, niin muista, etten minä rauhaa saa, etkä myöskään sinä, sillä minun henkeni pitää harhaaman¹⁵⁴.” » Ce sera ensuite Priidik lui-même, rongé par le remord, qui libèrera l'âme de sa femme, errant dans le bois sous la forme d'un loup, en tirant sur l'animal et en brûlant sa dépouille (dans un bûcher cette fois libérateur). Le parcours d'Aalo se conclut ainsi par sa double mort. La seconde ouvre la voie, dans une perspective chrétienne – incarnée par Priidik – à l'ascension de son âme : « “O, minun vaimoni Aalo, [...] koska nyt kahdesti kuolit, taitaako sielukultas taivaisen Isän helmaan lentää, jonka vaipan laskoksissa sillä on lepo ja rauha ratki¹⁵⁵ ?” » Le verbe voler (*lentää*) que l'on

¹⁵² Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 286 (Ce fut alors comme si l'esprit des hommes, à la vue du feu, s'était embrasé ; ils se mirent à courir autour de la cour, se dirigèrent vers l'étuve, alors que d'autres [plus exactement : certains d'entre eux] criaient toujours : « Au feu le loup-garou ! Brûlez la sorcière de Glocksberg ! » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 164.]

¹⁵³ Cf. le texte : « Niin samalla nousi myös ankara myrsky, ja korvesta, kuin metsävahdin savupirttiä piiritti, kuului suuri kohina, niinkuin syvien vetten pauhu kosken kouruissa elikkä myös korpikuusien latvain humina, koska he hirmumyrskyltä sinne tänne riepoitetaan. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 287) (« Et en même temps une tempête se leva, et, venant des bois alentour, on entendit un roulement, semblable au grondement des eaux au fond des gorges d'un rapide, ou encore au bruissement des cimes des sapins sauvages quand l'ouragan les fait pencher de-ci de-là. ») [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 165.]

¹⁵⁴ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 283 (« “S'il me faut mourir ici avec mon enfant, Priidik, rappelle-toi que je ne trouverai point de repos, et toi non plus, car mon esprit devra errer sans fin.” » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 162.]

¹⁵⁵ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 295 (« “Oh Aalo ! Ma femme Aalo ! [...] Parce que tu es maintenant morte deux fois, ton âme bien-aimée pourra-t-elle s'envoler [littéralement : voler] jusque dans le giron du Père céleste, qui dans les plis de son manteau lui réserve la paix et le repos ?” » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 171.] Cf., de plus, les mots que Priidik prononce après avoir brûlé la dépouille du loup et avoir dispersé ses cendres aux quatre vents, où apparaît évident le sens de l'ascension espérée : « “Sielu, kahtia lohkaistu, joka olit yhtäikaa yöstä ynnä päivästä, Jumalasta ja Perkeleestä, nouse Luojas tykö, että hän taas sinut lempein sormin yhteen liittää!” » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 296) (« “Ô âme en deux

retrouve dans les paroles de l'homme renvoie, en même temps, au voyage (envol) vers l'au-delà – en direction horizontale ou verticale – de l'âme-« double¹⁵⁶ », c'est-à-dire l'âme immortelle, élément caractéristique des croyances traditionnelles finno-ougriennes.

Le style narratif adopté par Kallas dans ce roman, exprimé à travers un langage musical au plus haut point, se prête tout particulièrement à la représentation des mouvements d'un parcours initiatique : il s'agit d'un style très synthétique et elliptique, marqué par les répétitions et par un rythme ternaire, évoquant le style de la tradition populaire finno-ougrienne, dont l'auteure ressent sans doute l'influence, avec une référence particulière aux contes de fées, aux ballades, aux chants populaires, mais également aux chroniques et aux légendes. Il ne fait aucun doute que la tradition devient ici un canon littéraire.

Ce style archaïque caractérise également les deux premiers courts romans de la trilogie *Surmaava Eros*, *Barbara von Tisenhusen* (1923) et *Reigin pappi* (1926), dont nous nous bornerons ici à souligner certaines particularités, en relation avec le thème du mouvement, sans en reconstruire les parcours dans le détail. Là aussi peuvent être observés des *itinerata* transformatifs qui concernent des femmes, si nous portons notre attention sur les héroïnes de ces deux romans, c'est-à-dire, respectivement, la jeune noble dame Barbara von Tisenhusen, et Catharina Wycken, femme du pasteur de Reigi, Paavali Lempelius. Toutes sont deux porteuses d'un éros illicite ; la première, benjamine d'une fratrie de onze et devenue orpheline à l'âge de dix ans, est coupable d'être tombée amoureuse de Franz Bonnius, un homme de rang inférieur, secrétaire particulier du château de Rõngu où elle demeure avec sa tante et tutrice. En raison de cette passion, jamais reniée, pour son amant roturier, Barbara finit noyée par ses frères de sang. Catharina est coupable quant à elle de tomber éperdument amoureuse du diacre Jonas Kempe alors qu'elle est mariée. Jugée avec son amant, la femme confesse et défend son amour sans même mentir pour se sauver. Elle affronte par conséquent la mort par décapitation avec Jonas.

À l'intérieur des parcours potentiellement transformatifs de Barbara et de Catharina, nous pouvons identifier une dynamique similaire faite de mouvements d'avancée, qui dans ces cas prennent la forme d'une véritable fuite (d'amour), avec poursuite, et de recul (forcé). Cependant, comme nous l'avons mentionné, au-delà de cette macro-dynamique commune, notre intérêt porte sur les éléments particuliers que présentent ces deux textes au regard du

déchirée, pétrie à la fois de nuit et de jour ! Toi qui procédais et de Dieu et du Diable, monte à présent vers ton Créateur, qu'il te réunifie de ses doigts miséricordieux !" » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, op. cit., p. 171.]

¹⁵⁶ Pour approfondir le concept du « double » chamannique, voir Carla Corradi Musi (éd.), *Lo sciamano e il suo 'doppio'*, Bologne, Carattere, 2002.

thème examiné. Dans l'analyse du parcours initiatique-transformatif de Barbara von Tisenhusen, elle-même déjà un personnage qui aime le mouvement¹⁵⁷, nous avons envisagé trois interprétations possibles. Nous proposerons celle qui met en lumière des rapports symptomatiques entre parcours transformatif et structure narrative, et s'avère plus fructueuse dans une optique comparative et contrastive. Malgré la présence d'éléments (aussi discrets soient-ils) évoquant l'initiation, la structure même de la narration, qui procède par tableaux, épisodes isolés entrecoupés d'amples ellipses temporelles¹⁵⁸, rend impossible la reconstitution d'un parcours linéaire dans toutes ses étapes. Cette fragmentation de la narration contribue à ne faire du parcours initiatique-transformatif de Barbara qu'un simple fragment de parcours. Nul hasard si ce n'est que dans la partie finale du texte, elle-même un fragment, que le temps narratif se raccourcit, nous permettant de reconstruire et recomposer les mouvements de Barbara comme un parcours.

Il vaut la peine de s'arrêter sur cette portion conclusive du texte, pour analyser les mouvements du parcours de la protagoniste. La rupture avec l'ordre précédent, qui se décline comme séparation avec la famille d'origine (ou ce qu'il en reste) ainsi que, à un niveau abstrait, avec la sphère du licite (comme pour Aalo), est véhiculée par la phrase lapidaire de Barbara : « "Nyt minä menen"¹⁵⁹. » Avec cette phrase, la jeune femme répond à une question occasionnelle du pasteur-narrateur, son père spirituel, mais elle fait en réalité allusion à la fuite à venir et préméditée avec Franz Bonnius, en conséquence de l'interdiction imposée par ses frères d'épouser l'homme aimé. Cette phrase, prononcée un dimanche soir de fin novembre, donne le départ à la fugue amoureuse de Barbara et Franz¹⁶⁰. Le jour suivant, avant le lever du soleil, ils quittent le château de Rõngu avec un traîneau et des chevaux vers la ville de Riga. Cette fuite, déclenchant une poursuite qui a tous les airs d'une partie de

¹⁵⁷ Cf. le texte : « Tämän neitsykäisen halu oli piskuisesta pitäin samota metsiä ja maita. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 12) (« Elle aspirait depuis son enfance à courir forêts et campagnes. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 21.])¹⁵⁸ Par exemple, après la description de la première rencontre entre Barbara et Franz en été, le narrateur poursuit ainsi : « Mutta kun minä seuraavan kerran neitsykäisen Barbaran kuin myös Franz Bonniuksen näin, oli jo talvi ja kynttelinkuu. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 24) (« Quand je revis la jeune Barbara, ainsi que Franz Bonnius, c'était déjà l'hiver et le temps des chandelles. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 30.]

¹⁵⁸ Par exemple, après la description de la première rencontre entre Barbara et Franz en été, le narrateur poursuit ainsi : « Mutta kun minä seuraavan kerran neitsykäisen Barbaran kuin myös Franz Bonniuksen näin, oli jo talvi ja kynttelinkuu. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 24) (« Quand je revis la jeune Barbara, ainsi que Franz Bonnius, c'était déjà l'hiver et le temps des chandelles. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 30.]

¹⁵⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 39 (« "Je pars" » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 42]).

¹⁶⁰ La fugue des deux amoureux est préparée par deux fugues précédentes de Barbara seule : la première à l'occasion d'une fête de noces à Tallinn, et la seconde dans le cadre des jeux de l'ours organisés par son frère Jürgen ; leur portée est sans aucun doute plus faible/moindre, mais elles sont toutes deux liées à des changements, en elle-même ou en Franz.

chasse, n'est pas narrée en prise directe, mais rapportée et reconstruite d'un point de vue externe, celui des « prédateurs » –Jürgen von Tisenhusen en l'occurrence. Le procès intenté à Barbara nous apprend que la jeune femme, seule, sans son amant, a été rattrapée et capturée dans une grotte ; de là, elle est alors ramenée de force¹⁶¹ à Rantu, c'est-à-dire à ses origines où, dans son histoire, prévaut surtout la part négative. Elle est en effet reniée, rejetée et tuée par ce qui reste de sa famille d'origine. Trois¹⁶² jours après le procès, un samedi du début du mois de décembre, la jeune femme part pour son dernier voyage (encore un déplacement forcé), accompagnée de ses frères, de deux individus dits « non-allemands » (c'est-à-dire indigènes) et du pasteur-narrateur. Ils traversent une forêt de sapins en traîneau et atteignent le lac Vörts, où Barbara est exécutée. L'acte de creuser un trou dans la glace et la noyade elle-même transmettent la sensation d'une chute verticale, peut-être définitive¹⁶³.

Le sentiment de la chute est également très marqué dans la vie de Paavali Lempelius, le pasteur de Reigi. Elle suit le modèle de l'histoire biblique d'ascension et de chute (métaphorique, sociale) de Job, qui remonte ensuite, comme, finalement, le fera aussi Paavali¹⁶⁴. Cette brève référence au protagoniste masculin du *Pasteur de Reigi* ne doit pas apparaître comme une déviation, par rapport à notre intention de considérer le parcours initiatique-transformatif du point de vue de celle qui en est l'actrice, sa femme Catharina : elle ne fait que préparer le terrain à la description d'une caractéristique propre au deuxième roman de la trilogie de Kallas. Il est impossible de comprendre et retracer le parcours initiatique-transformatif lié à l'éros de Catharina Wycken sans suivre également les

¹⁶¹ Sur ce point, ainsi que la tournure de la narration rappelant parfois celle des contes de fées, on peut penser aux théories de Vladimir Ja. Propp sur le retour forcé de l'au-delà des héroïnes des contes de fées ; le spécialiste souligne que l'opposition des héroïnes à ce retour dans le royaume des vivants se manifeste souvent par le fait qu'elles se transforment rapidement et successivement en différents animaux (Vladimir Ja. Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, trad. de Lise Gruel-Apert, 1983 [1946], p. 461-465). Cela nous ramène de façon indirecte aux liens entre retour depuis une dimension-« autre » et métamorphose.

¹⁶² Chiffre renvoyant à la fois à l'univers des contes de fées et à la Bible.

¹⁶³ L'élément de l'eau manifeste ici sa valeur négative de destruction. Sous forme de neige, elle perd d'ailleurs à la fin le rôle de complice naturelle endossé durant la fugue de Barbara et Franz. Cf. : « Pakenijat olivat odottaneet talvikeliä, päästäksensä yli suurien soitten. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 42) (« Les fuyards avaient attendu l'hiver, pour pouvoir [grâce aux chutes de neige] traverser les grands marais gelés. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 45.]

¹⁶⁴ Les références à l'histoire de Job sont nombreuses dans le texte, à commencer par l'incipit du roman : « Tämä on tarina Reigin papista Hiidenmaalla, Paavali Lempeliuksesta, nimitetty myös Lempelensis, hänen itsensä kirjaan panema, jonka Jumala, niinkuin ennen muinoin Usin hurskaan miehen Jobin, riisui alastomaksi, riistäen häneltä hänen maallisen kunniansa, lapset, jotka hän siittänyt, ja vaimon, kuin hän valinnut oli, kuitenkin lopulta aukaisten hänen silmäinsä luomet näkemään Luojan armon ja viisauden. Muistakoot tämän kaikki, jotka menestyksessä ylpistyvät ja öykkäreiksi muuttuvat. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 63) (« Ceci est l'histoire du pasteur de Reigi sur Hiiumaa, Paavali Lempelius, aussi appelé Lempelensis, écrite par lui-même, que Dieu, comme déjà autrefois le pieux Job du pays d'Uz, réduisit à la misère, le privant de tous les honneurs terrestres, des enfants qu'il avait engendrés, et de la femme qu'il avait choisie, mais en lui ouvrant finalement les yeux afin qu'il vît la miséricorde et la sagesse du Créateur. Que tous ceux qui, dans la prospérité, s'enorgueillissent et se vantent, se souviennent de lui. » [Notre traduction.]

mouvements des personnages masculins qui l’entourent. En effet, ce n’est généralement pas Catharina qui accomplit en première personne les mouvements révélateurs marquant les étapes fondamentales de son parcours de transformation, mais plutôt Jonas ou Paavali qui les effectuent pour elle. Malgré le jeu de « substitutions » dans le rôle d’« agent », la fonction des mouvements est la même. Rapportons un exemple particulièrement révélateur de ce que nous pouvons appeler des « actions-miroir », en ce qu’elles reflètent des mouvements qu’on attendrait de la part de la protagoniste, mais qui sont réalisés par des sortes d’« auxiliaires » initiatiques. Quels que soient nos efforts, on ne trouvera pas, dans la narration, de moment où la femme franchit un seuil qui détermine la séparation avec l’ordre précédent et l’entrée dans une dimension nouvelle. C’est le diacre Jonas Kempe qui, en franchissant le seuil de sa maison, le presbytère de Reigi, entre dans l’espace et la vie de Catharina, et les transforme à différents titres, si nous adoptons le point de vue de Paavali, en un « enfer » : « Sillä totisesti on tämän miehen hahmossa *Satanas* ja *Asmodeus* kynnykseni yli astunut, ja minun kärsimykseni alkanut itää, niinkuin kylvetty siemen sateella¹⁶⁵. »

L’enrecinement du jeune et beau diacre, au cou long comme celui d’une grue et aux yeux ardents¹⁶⁶, dans la paroisse de Reigi¹⁶⁷ – un mouvement fondamental d’intrusion depuis l’extérieur – provoque dans le monde des époux un profond changement, placé sous le signe

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 109 (« Car en réalité, sous l’aspect de cet homme, *Satanas* ou *Asmodeus* ont franchi le seuil de ma demeure, et mes souffrances commencèrent à germer comme une graine semée avec la pluie. » [Notre traduction.]) Un peu plus loin, Paavali, qui, nous le répétons, est également le narrateur des événements, renforce l’idée avec ces mots : « Näin tapahtui siis, että Herra Jonas Kempe tuli minun huonekuntaani. Mutta niinkuin esi-isämme Adamin huoneessa ei ollut enempätä kuin neljä henkeä, ja yksi heistä oli veljenmurhaaja Kain, niin ei meitäkään tosin ollut Reigin pappilassa kuin kolme, ja yksi niistä oli Kiusaaja. [...] Niin on myös minun uskoni luja, että Jonas Kempessä asusti yksi langenneista Enkeleistä, joka hänen kauttansa turmelusta maan päälle kylvi. » (*Ibid.*, p. 118) (« C’est ainsi qu’un jour Monsieur Jonas Kempe vint chez moi. Mais, de la même façon que dans la demeure de notre premier père Adam ils n’étaient que quatre et l’un d’entre eux était le fratricide Caïn, en vérité, dans le presbytère de Reigi nous n’étions que trois et l’un d’entre eux était le Tentateur. [...] C’est aussi ma conviction la plus intime qu’en Jonas Kempe habitait un des Anges déçus qui semait, à travers lui, la corruption sur terre. » [Notre traduction.])

¹⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 112. Le narrateur explicite plus loin le rapport de Jonas Kempe avec le feu. Il précise que parmi les éléments vers lesquels chacun d’entre nous est attiré, en raison de la quantité qu’il en porte mélangée dans le sang, c’est vers le feu que le diacre était fortement attiré : tel était son Élément (*ibid.*, p. 120).

¹⁶⁷ Notons que l’arrivée du diacre à Reigi et, en particulier, dans la demeure de Paavali et Catharina, n’est pas décrite de façon directe ; le narrateur y fait allusion à travers plusieurs références disséminées dans le texte, à partir de l’annonce par lettre. En plus des segments de texte cités ci-dessus, voir *ibid.*, p. 102-103, 108, 117. Paavali revient même sur ce moment beaucoup plus loin dans le temps et dans le texte, à l’occasion de la révélation de l’amour de Catharina pour Jonas : « “Parempi olisi tosin ollut tämän huoneen rauhalle ja sinullekin, Catharina Wycken, jollei Jonas Kempe koskaan olisi astunut tämän Reigin pappilan kynnyksen ylitse, vaan hevonen hänet portinpieleen kuoliaaksi ruhjonut, koska hän kujasta sisään kääntyi!” » (*Ibid.*, p. 153-154) (« “Il aurait mieux valu pour la paix de cette maison et aussi pour toi, Catharina Wycken, que Jonas Kempe n’eût jamais franchi le seuil du presbytère de Reigi, et que le cheval l’eût frappé à mort contre le poteau de la porte quand il tourna ici depuis le sentier !” » [Notre traduction.]) Parmi ces dures paroles « en flashback » du narrateur, remarquons l’emploi du verbe *kääntyä* qui renferme le sens de « se retourner », « se tourner » (indiquant ainsi la direction du mouvement) ainsi que celui de « se transformer » ; ce verbe, même s’il est employé à la forme réfléchie, semble déjà porter en lui le sens de changement que l’arrivée du diacre a effectivement déterminé et sur lequel nous insisterons.

du renouvellement ambivalent¹⁶⁸. L'irruption de Jonas *reflète* le mouvement de séparation de Catharina vis-à-vis de l'ordre précédent, mouvement qui se décline, comme pour Aalo, sous la forme d'un détachement vis-à-vis de son mari (et de la sphère du licite)¹⁶⁹, et impulse le processus d'élaboration du sentiment amoureux. Dans son cas, le détachement est préparé par un éloignement graduel, surtout mental, mais également formé de micro-mouvements physiques de recul.

L'éros insuffle le mouvement à Catharina ; si avant l'arrivée du diacre celle-ci était fondamentalement statique et lié à la sphère domestique, son amour pour Jonas Kempe la met littéralement en mouvement. Cela, au demeurant, ne nous étonnera guère, étant donné que son initiateur, un explorateur curieux, est un personnage lui-même étroitement lié au mouvement¹⁷⁰. Le dynamisme de Catharina se développe selon un crescendo de déplacements depuis l'espace de sa demeure vers l'extérieur, ce qui aiguise l'opposition complémentaire dedans-dehors. De la simple sortie en vue d'apporter des offrandes au sorbier sacré¹⁷¹, on aboutit à la fuite de la femme avec son amant hors des limites de l'île de Hiiumaa ; Paavali s'adonne, en vain, à leur poursuite¹⁷².

Il vaut la peine de s'arrêter sur cette fugue d'amour¹⁷³, car elle présente des éléments et un déroulement en eux-mêmes initiatiques. Les dépositions des témoins au procès qui aboutira à la condamnation à mort des adultères nous révèlent les détails de cette fugue (qui, comme dans le cas de Barbara von Tisenhusen, n'est pas narrée en prise directe, de l'intérieur). Elles nous permettent d'en reconstruire la trajectoire. Après s'être cachés dans la cabane de pêche du contrebandier Jüri de Napipärd, ce qui équivaut à l'isolement initiatique, Catharina et Jonas effectuent la longue traversée de la mer (liminaire) qui sépare

¹⁶⁸ Initialement, Paavali aussi a l'impression que « uuden Herra *Diaconuksen* kanssa oli uusi elämä Reigin pappilassa alkanut, ja kaikki vanhat uudeksi tulleet » (*ibid.*, p. 118) (« avec Monsieur le *Diaconus*, une nouvelle vie dans le presbytère de Reigi avait commencé, et toutes les vieilles choses étaient devenues nouvelles » [notre traduction]).

¹⁶⁹ Dans *Le Pasteur de Reigi* nous trouvons à l'état embryonnaire de nombreux éléments qui seront ensuite développés et portés à maturité dans *La Fiancée du loup*.

¹⁷⁰ En ce qui concerne les voyages du diacre par voie terrestre, par exemple, le narrateur Paavali nous informe que, depuis son arrivée, les chevaux de la paroisse sont sans cesse en mouvement car il désire connaître tous les recoins de l'île de Hiiumaa. Ainsi Jonas visite les phares de Kõpu, les caps de Ristna et de Tahkuna, ainsi que Pühalepa, Emaste et Suuremõisa ; en peu de temps il en vient à connaître le territoire de l'île mieux que ceux qui y habitent depuis toujours (Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 119).

¹⁷¹ Voir *ibid.*, p. 131. On perçoit ici l'écho des croyances traditionnelles liées à la flore sacrée.

¹⁷² Le sentiment de chute, métaphorique et filtré à travers son optique religieuse, est sensible dans la réaction de Paavali à la nouvelle de la fuite : « Ylentäköön Jumala sielukultaa ja alentakoon syntiä! Tänäpäni on Herran tuulispää sysännyt tätä huonetta, että se luhistuisi, niinkuin Jobin huone! » (*Ibid.*, *op. cit.*, p. 158) (« "Que Dieu élève l'âme et rabaisse le péché ! Aujourd'hui, la rafale du Seigneur a frappé cette maison au point de la faire s'effondrer, telle la demeure de Job !" » [Notre traduction.])

¹⁷³ Tout comme dans la fugue de Barbara et Franz, la neige semble jouer le rôle de complice naturel ; le rapport des premières poursuites nous apprend en effet que si les domestiques avaient réussi à trouver le traîneau et le cheval des fugueurs, ces derniers avaient comme disparu dans les congères (cf. *ibid.*, p. 159).

l'île de Hiiumaa de la Finlande (où ils trouveront ensuite refuge sur une petite île de l'archipel de Turku), transportés par Jüri lui-même. Au contrebandier-passeur d'âmes, les (con)damnés paient l' « obole » de dix thalers¹⁷⁴.

Au sein du parcours étudié, parmi les mouvements réalisés par d'autres que la protagoniste mais qui contribuent à créer, ou plutôt – en vertu de leur position en phase conclusive du roman – à sceller l'atmosphère initiatique du texte, nous pouvons évoquer ceux de la dernière chasse aux phoques de Paavali. Elle revêt pour lui les formes d'une véritable catabase (métaphorique) : après avoir regardé la mort en face, Paavali rentre chez lui « niinkuin mies, joka tulee kuoleman kidasta, runnelluin jäsenin ja uudestisyntynein sydämin¹⁷⁵ ». Cet épisode pourrait également être interprété comme une action-miroir renforçant la *renovatio* de Catharina, élément sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de notre étude.

De façon assez symptomatique, Catharina, au fil de la narration, est souvent comparée à un cygne, ce qui la fait entrer dans la lignée des femmes-oiseau (migratrices). Le cygne, palmipède capable de se déplacer librement entre l'eau, la terre ou le ciel, est devenu, dans la tradition chamanique, l'un des emblèmes de l'âme qui effectue son vol initiatique vers l'au-delà. Ce n'est pas un hasard si dans le roman, Paavali rencontre sa future épouse en revenant justement d'une chasse au cygne. Après la mort de Catharina, il tue six cygnes alors qu'il avait cessé de chasser cet animal pendant toute la durée de son mariage. Il en tue même un septième, au prix de nombreux efforts, et voit à travers ses yeux mourants les yeux de sa femme le regarder¹⁷⁶. Il est évident qu'à la ressemblance avec le cygne migrateur, le dynamisme engendré en Catharina par sa passion pour Jonas Kempe correspond mieux que le statisme qui la caractérisait dans sa vie avec Paavali¹⁷⁷.

Dans l'analyse des mouvements et parcours, la phrase finale du texte attire l'attention : « *Haec est navigatio nostra, näin harhaa, näin taas satamaan saapuu elomme haaksi*¹⁷⁸. » Elle est révélatrice sur le plan emblématique pour son renvoi à l'errance (qui recèle également le sens de l'erreur) et à la symbolique funéraire de la barque-cercueil. Il faut cependant rappeler que cette phrase exprime la perspective de Paavali.

¹⁷⁴ Voir *ibid.*, p. 171.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 212 (« comme un homme qui revient des griffes [littéralement : de la gueule] de la mort, les membres écrasés et le cœur régénéré » [notre traduction]).

¹⁷⁶ Voir *ibid.*, p. 203-204.

¹⁷⁷ Notons que la « migration » de Catharina à Hiiumaa, à la suite de son mari, était un déplacement subi.

¹⁷⁸ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 215 (« *Haec est navigatio nostra, ainsi erre, ainsi revient au port la barque de notre vie.* » [Notre traduction.])

Considérons à présent des textes où le parcours potentiellement transformatif a pour acteur un personnage masculin, et qui partagent une dynamique similaire quant au point d'arrivée. Cette dynamique, bien que présentant des variantes spécifiques et des issues différentes, est marquée par le retour au point de départ. Dans un seul de ces cas, le retour prend des aspects uniquement métaphoriques. Pour l'étude de ces textes, à savoir les nouvelles *A vörös Eszti* (Eszti la rousse, 1908) et *Egyiptomi József* (József d'Égypte, 1912) de Géza Csáth et le roman *Mélusine* de Franz Hellens, dans sa première édition (1920)¹⁷⁹, nous partirons du chef d'œuvre de l'auteur belge, sur lequel nous nous arrêterons longuement, en raison de l'importance qu'il revêt, à de multiples points de vue, pour le thème du mouvement. « Véritable hymne au mouvement¹⁸⁰ », *Mélusine* se présente comme un voyage continu, perpétuel¹⁸¹, avec de très nombreuses étapes (dans l'« autre monde »). Il faut cependant dès l'abord souligner qu'il est impossible de reconstruire le parcours dans sa continuité et d'en retracer l'itinéraire : le récit est paratactique, constitué d'une succession discontinue de péripéties diverses ; la trame est composée d'une série de séquences, de tableaux. La célérité de l'écriture, la vitesse qui investit la narration et en affecte la structure et l'organisation sont telles qu'elles démantèlent et dissolvent les structures et les schémas narratifs traditionnels, empêchant toute intégration. Nous pouvons avancer, d'ores et déjà, que l'explication contenue dans les dernières pages du roman ne permet pas non plus, par sa rapidité, de réunir les différentes péripéties en un ensemble cohérent, comme Éric Lysøe le met en évidence¹⁸². L'action est fragmentée à l'extrême. De plus, cette fois, nous ne retrouvons pas une figure assimilable à la mythique mère de Lemminkäinen, évoquée dans l'introduction, pour recomposer les pièces d'un puzzle qui reste essentiellement, et volontairement, fragmenté, morcelé.

¹⁷⁹ Franz Hellens, *Mélusine*, Bruxelles - Paris, La Voile Rouge - Émile-Paul Frères, 1920. Concernant l'histoire de la rédaction de *Mélusine*, Hellens déclare dans les *Documents secrets* que ce texte « fut écrit littéralement dans un état de transe » et « dans une fièvre continue » (Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 65). Pour préparer le terrain à l'approfondissement à venir des rapports étroits entre le roman et le mythe d'Icare, observons dès à présent que l'état d'âme de Hellens durant la rédaction de l'œuvre est décrit par l'auteur lui-même avec des accents qui renvoient, au-delà de la sphère sémantique de la maladie, à un espace(-temps) et à une expérience labyrinthiques. En particulier, l'issue de la longue rédaction du roman, telle que relatée dans les *Documents secrets*, nous semble pouvoir être associée à un mouvement d'envol hors d'un labyrinthe : « La fin de ce travail fut une délivrance. Je sortis de ce cauchemar comme un malade d'un lit d'hôpital » et un peu plus loin : « On eût dit que j'étais remonté d'une caverne. » (*Ibid.*, p. 67, 68.)

¹⁸⁰ Il s'agit, comme cela ressortira plus clairement dans la suite de l'analyse, d'une célébration du mouvement pour lui-même, débarrassé de toute finalité narrative. Cf. à ce propos Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme : plaidoyer pour une relecture », dans *Courant d'ombres*, 3, printemps 1996, p. 51-66.

¹⁸¹ Même s'ils se réfèrent à un voyage spécifique parmi les nombreux déplacements dont *Mélusine* et le narrateur sont les protagonistes, les propos suivants, qu'il adresse à sa compagne, apparaissent significatifs : « Depuis que nous avons commencé ce voyage, il me semble que nous ne nous sommes plus arrêtés. » (Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 147.)

¹⁸² Cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 54-55.

Rapidité et sensation d'immédiateté submergent également le début du roman qui est, de façon symptomatique, en mouvement¹⁸³. En tant que lecteurs, nous entrons *in medias res* dans le cheminement parcouru du héros, sans pouvoir en cueillir le « premier » mouvement, celui de séparation. Cependant, le motif du débarquement, impliquant une traversée, nous laisse deviner une séparation d'un espace, d'une dimension précédente ; le *limes* aquatique « introduit » dans une dimension-« autre » qui sera ici morcelée et multipliée en différentes formes. Rétroactivement, le chapitre XVI (« Partie de Campagne avant les affaires sérieuses ») semble placer le monde précédent, lié à la figure de la mère, sous le signe de la lenteur¹⁸⁴.

Revenons au début du roman et observons que dès la première scène, faisant suite à une brève introduction, les trois éléments en jeu, c'est-à-dire les trois personnages principaux de l'œuvre, sont présents : le héros et narrateur, Mélusine, dont le nom fait immédiatement retentir des échos mythiques et légendaires, et l'inconnu qui apparaîtra dans le roman sous de multiples apparences, dont celle de l'ingénieur Nilrem, inversion qui révèle sa véritable identité : Merlin¹⁸⁵. Mélusine est aussitôt associée au mouvement et à la vitesse. Elle traverse le cortège qui se prépare à la célébration de l'aurore africaine « comme une flèche puissamment décochée, [...] ouvrant une voie facile¹⁸⁶ » au narrateur qui la suit. Avant qu'il ne fasse nuit noire, ils se trouvent au beau milieu du désert. L'inconnu qui les accompagne entend leur montrer une merveille qui avait jusqu'ici échappé aux recherches des hommes. Effectivement, après avoir marché quelques heures, ils aperçoivent tous trois une imposante et mystérieuse cathédrale. Le désir de percer le secret de sa matière s'insinue dès le début dans le narrateur : « On n'aurait pu définir de quelle matière elle était faite¹⁸⁷. » Il s'agit du premier symptôme d'une véritable « obsession pour la matière » qui, répercutée sur différents éléments, sera répétée et comme mise en abyme tout au long du roman, scandant de façon régulière et obsessive le parcours du narrateur. Bientôt, le trio entreprend l'ascension de la façade aveugle de cet étrange édifice. Cependant, peu avant d'arriver au

¹⁸³ Le roman commence au gérondif : « En débarquant sur la côte d'Afrique, nous vîmes une foule de gens, aux costumes brillamment colorés, qui avançaient comme en pèlerinage. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 7.)

¹⁸⁴ À bord du train du dimanche qui, comme « endimanché » et de sa « course tranquille » (*ibid.*, p. 175), conduit les protagonistes de la ville à la campagne, à l'occasion d'une sortie qui prendra les allures d'une sorte de retour à l'enfance, le narrateur se laisse aller à cette observation : « Le mouvement nous portait drôlement. On avait l'air de marcher en arrière, sur un chemin de souvenirs. Je pensai à ma mère. Le train s'arrêta. » (*Ibid.*, p. 176.)

¹⁸⁵ Tout comme son créateur Franz Hellens, Nilrem/Merlin semble être un homme-prisme, ou pour mieux dire un « homme au prisme ».

¹⁸⁶ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

sommet, le narrateur est pris de vertiges et perd l'équilibre. Les trois personnages se retrouvent en quelques secondes aux pieds de la cathédrale. Le narrateur s'aperçoit qu'il a oublié ses chaussures au bas de l'échelle dont ils s'étaient servis pour monter. Il est soucieux de les récupérer, mais une fois revenu là où il avait laissé sa compagne et l'inconnu, il voit que ceux-ci ont disparu. C'est ainsi que s'amorce le premier mouvement de recherche de la Mélusine perdue ; après une nuit littéralement décrite comme « d'ascensions et de chutes », le narrateur la retrouvera, « bleue et transparente comme l'air¹⁸⁸ », absorbée dans la contemplation amoureuse du lever du soleil. L'image de la re-naissance de l'astre céleste, placée en conclusion du premier chapitre, introduit sans aucun doute à une atmosphère initiatique.

En fait d'initiation, celle du narrateur de l'œuvre de Hellens est une tentative d'initiation au mystère du féminin. La tension constante (de cet homme) vers Mélusine peut être considérée comme une image de la tension érotique au sens philosophique, une expression du désir obstiné, de la quête d'une chose insaisissable. Les rapports entre le narrateur et celle qui est définie dès les phases initiales du roman comme « la lumière et le mouvement¹⁸⁹ » sont clairement tracés dans le passage suivant : « Marche la première Mélusine. Je suis trop lourd pour tes côtés. Ma tâche est de te suivre et de t'aimer dans cet éloignement si proche, comme une chose sans cesse avancée et presque inaccessible¹⁹⁰. » En marche, la fée à la robe de saphir¹⁹¹ – et dont le mouvement prend souvent les formes d'une légère glissade¹⁹² – est toujours devant et le narrateur est derrière elle, sur ses pas, comme dans un perpétuel entraînement. L'homme est constamment à la « poursuite » de Mélusine, non seulement quand il la cherche parce qu'il l'a perdue, mais également dans les déplacements qu'ils effectuent ensemble ; c'est lui, encore, qui la suit ou est entraîné par elle alors même que le voyage répond à un objectif qui le concerne, comme dans le cas du long voyage final, par étapes, dans le but de retrouver la cathédrale dans le désert pour en percer le secret.

Il faut garder à l'esprit que Mélusine – avec ce qu'elle représente au niveau symbolique – en plus d'être un objet de *quête*, est elle-même *en quête* (et *inquiète*)¹⁹³. Mais il y a plus :

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Nous rapportons la description de la robe de Mélusine qui joue un rôle d'importance dans le texte : « Elle porte une robe bleue, d'une seule pièce, taillée dans le saphir, et dont la forme simple flotte et s'allonge avec des plis ciselés. » (*Ibid.*)

¹⁹² Le verbe servant à décrire la façon d'avancer de Mélusine est en effet très souvent « glisser », elle progresse par glissades ; pour une concordance textuelle voir, en particulier, *ibid.*, p. 16, 22, 113, 116, 256 et les nombreux exemples contenus dans le chapitre XI.

¹⁹³ Dans un échange de paroles avec le personnage du pierrot au début du roman, elle déclare n'être qu'« une femme égarée [...] qui cherche son chemin » (*ibid.*, p. 20).

si Mélusine (figure d'initiatrice) fait office de guide pour le narrateur (le novice), elle est quant à elle attirée par Nilrem, « dépendante de » lui et animée par lui¹⁹⁴. Quant au mouvement, les relations sont inversées, spéculaires, entre les couples narrateur/Mélusine et Mélusine/Nilrem¹⁹⁵. Au seuil du voyage qui conduira les protagonistes à revoir la cathédrale, le narrateur s'exprime explicitement à ce sujet : lorsque Mélusine n'est pas là il se sent « comme une machine sans le moteur, un bloc de matière dont les rouages et les membres ne peuvent se mouvoir d'eux-mêmes¹⁹⁶ ». Il peut donc accepter qu'elle dépende d'une force dont il sent lui-même la nécessité, par l'intermédiaire justement de la fée : « “Tout moteur a besoin d'une dynamo¹⁹⁷” », se dit-il à lui-même, essayant ainsi de justifier cet esclavage parfois pour lui source de honte. Toutefois, après avoir vu la machine capable de s'alimenter librement en électricité créée par Voltourne, une autre figure d'ingénieur-inventeur dans le roman, son admiration initiale pour Mélusine subit une baisse : « [II] déplorai[t] maintenant qu'elle dépendît d'une force humaine¹⁹⁸ », au lieu de s'autoalimenter en fluide, comme lorsque l'on respire. De façon plus abstraite, nous pourrions présenter les rapports de ce triangle de la façon suivante : le narrateur, doté de peu d'autonomie de mouvement, a besoin de son moteur-Mélusine pour bouger ; ce moteur, à son tour, ne peut fonctionner sans l'électricité, l'énergie représentée par Nilrem, « maître de la lumière » et « libérateur du mouvement¹⁹⁹ ». Ainsi, à bien y regarder, au-dessus du novice et de l'initiatrice se dresse,

¹⁹⁴ La soumission de la fée à Nilrem/Merlin est évidente au vu des nombreux passages où c'est lui qui la conduit ou l'entraîne et qui lui donne la direction, à l'inverse des rapports entre Mélusine et le narrateur (voir, par exemple, *ibid.*, p. 18, où d'ailleurs elle mesure les limites de sa légèreté au moment où l'homme disparaît, et p. 46). Ou bien lorsqu'au signal de Nilrem, la jeune femme recommence à se mouvoir après un moment de pétrification : c'est lui qui imprime le mouvement à la femme (*ibid.*, p. 79). De plus, pendant la partie de campagne mentionnée précédemment, Mélusine ne fait aucun effort pour surpasser Nilrem et apparaît « assagie », alors que l'ingénieur est dans un rôle prépondérant (*ibid.*, p. 182). La peur que lui avait causée un accident, à l'occasion duquel elle s'était agrippée à l'ingénieur, « l'avait soumise à cet homme d'acier », comme le constate amèrement le narrateur (*ibid.*, p. 185). Un peu plus loin, le narrateur voit la jeune femme tomber aux pieds de Nilrem, « pareille à une alouette fascinée » (*ibid.*, p. 189) ou se serrer à lui « comme un chien effrayé » (*ibid.*, p. 191). En résumé, Nilrem inverse (toutes) les « tendances » habituelles de cette femme : après avoir fait quelques tours et procuré ainsi de l'air, par exemple, Mélusine s'assoit à côté de Nilrem et reste immobile (*ibid.*, p. 207). Par ailleurs, le narrateur lui-même, avant d'entreprendre le voyage final vers la cathédrale, se montre conscient de l'attraction de sa compagne pour l'ingénieur (*ibid.*, p. 232). Enfin, nous ne pouvons éviter de mentionner l'épisode pendant lequel Nilrem, sous l'aspect d'un danseur, entraîne la jeune femme « dans les laves d'une danse volcanique » (*ibid.*, p. 259) ; c'est ici l'homme « de feu » qui dirige complètement les mouvements de la danse : c'est lui qui porte et qui donne l'élan. Une fois (séduite et) abandonnée par le danseur, à la fin de la danse, « Mélusine, bousculée, cahot[e] comme une épave » et le narrateur peut la conduire jusqu'à la porte, sans difficultés (*ibid.*, p. 260).

¹⁹⁵ En d'autres termes, le narrateur tend vers Mélusine comme Mélusine tend vers Nilrem. On peut trouver dans ce double « mouvement » un exemple d'inversion symétrique qui répondrait à la logique et à l'organisation musicale du texte entier. À propos de l'organisation caractéristique de *Mélusine* (« abstraite, musicale et dynamique ») cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 56-59.

¹⁹⁶ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 232.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 232-233.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁹⁹ Cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 63-64.

dans le rôle de guide ou pour mieux dire de psychopompe, le démiurge Nilrem, sorte de marionnettiste qui tient et manie les fils et le réseau du mouvement dans leur ensemble²⁰⁰.

Le développement de l'action, du parcours potentiellement transformatif du narrateur procède ensuite par étapes apparaissant souvent comme des variantes (des mouvements) de la scène initiale ; en d'autres termes, cette scène sert de matrice à de nombreuses modulations que nous retrouverons tout au long du texte cette dernière constitue en d'autres termes une sorte de matrice reproduite sous diverses modulations tout au long du texte. Ainsi, à un mouvement de pénétration ou d'enfoncement dans un espace déterminé (nous nous arrêterons plus loin sur les caractéristiques et connotations des différents espaces, pour nous contenter de révéler qu'il s'agit dans certains cas d'espaces « spécifiquement » labyrinthiques), feront suite des mouvements d'ascension/envol et de descente (correspondante), définissant une trajectoire d'élévation et de chute. Cette trajectoire ou dynamique, qui répond à une logique de coexistence et de complémentarité des opposés – d'ailleurs sous-jacente à de nombreux autres éléments du texte – est soumise à d'habituels « jeux » de symétrie, d'inversion et peut se manifester, comme le met en lumière Éric Lysøe, sous différents « prolongements », différentes déclinaisons (par exemple, unions ou séparations avec Mélusine, disparitions et réapparitions, « mouvement et immobilité » et, dans une perspective plus ample, compositions et dissolutions)²⁰¹. On trouvera par la suite des moments de passage, de déplacement, de transition, de « raccord » (entre deux espaces, entre deux scènes) – entièrement en mouvement – ainsi que de (rares) moments de pause.

Rapportons tout d'abord quelques exemples de « répétitions » modulées de la première scène. Celles-ci ne tardent pas à apparaître : durant la recherche nocturne du bleu de Mélusine perdue aux pieds de la cathédrale, parmi la foule aquatique de la ville africaine, le narrateur entreprend l'ascension d'une « rue en escaliers²⁰² ». Au sommet de cette rue, qu'il atteint comme guidé par trois notes musicales, le narrateur aperçoit la forme noire et arrondie d'un homme, de dos, qu'il reconnaîtra bientôt comme étant l'étranger de la cathédrale. Il pense alors au mystérieux édifice et, de nouveau pris de vertige, il perd l'équilibre avec l'impression de plonger « dans un bain d'étoiles²⁰³ ».

²⁰⁰ À ce propos, le terme « dresseur » utilisé au sujet de Nilrem lors d'une tourbillonnante course circulaire mettant en jeu Mélusine, le narrateur et le pierrot est éloquent : « L'ingénieur avait disparu, mais sa grande ombre barrant le lac demeurerait étendue entre nous, pareille au dresseur dans l'arène d'un cirque. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 80). Dans une séquence précédente, déjà, l'ingénieur était « survenu à temps » pour empêcher une lutte entre prétendants (de Mélusine) et « remettre les choses à leur place » (*ibid.*, p. 70).

²⁰¹ Cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 56-57.

²⁰² Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 11.

²⁰³ *Ibid.*, p. 13.

Plus loin, après l'épisode de la descente parmi les morts, une sorte de parodie de la catabase classique, nous trouvons le narrateur occupé à suivre Mélusine dans son avancée rapide et légère, comme à l'accoutumée, à travers « l'agitation matinale des rues » d'une ville ressemblant à une « toupie tournant sans cesse à la même place²⁰⁴ ». Pendant la course, comme pour concrétiser les craintes de l'homme, le bas de la robe en saphir de Mélusine se prend dans la roue d'une carriole (objet lié au passé). C'est l'ingénieur Nilrem, avatar de Dédale²⁰⁵ et maître de la complémentarité des opposés²⁰⁶, qui intervient, la tire de cet embarras et la conduit ensuite, avec le narrateur, à l'intérieur de son parc artificiel. Le trajet en voiture en direction du lieu créé par l'ingénieur prend la forme d'une avancée en ligne droite : ils le traversent en entier à grande vitesse, sans aucun virage. La représentation littéraire très réussie du mouvement et des effets de la vitesse sur la perception visuelle des formes crée une association entre vitesse et eau qu'il est impossible de ne pas souligner²⁰⁷. Cependant, aspect le plus intéressant à nos yeux, une fois que Mélusine et le narrateur se sont enfoncés, guidés par Nilrem, dans le Parc artificiel, ils (ou d'autres figures autour d'eux) deviennent les protagonistes de mouvements qui suivent des trajectoire d'ascension/descente ou vice versa. À ce propos, l'épisode le plus significatif est celui de la descente au jardin de la nuit perpétuelle (qui donne son titre au chapitre VIII), demeure-prison volontaire du pierrot dont nous découvrons ici le nom : Torpied-Mada, lui aussi très respectueux des « lois » de l'inversion. Les phases de ce (micro)voyage dans le voyage que le narrateur effectue avec l'ingénieur et la fée peuvent être synthétisées ainsi : le mouvement catamorphe – pour reprendre un terme durandien²⁰⁸ déjà utilisé en introduction – a lieu au moyen d'une curieuse embarcation légère, « sorte de gondole aux bouts crochus²⁰⁹ » rappelant la forme d'une demi-lune, et il a l'aspect d'un engloutissement²¹⁰ ; le « séjour » dans le jardin se caractérise par le contraste – ou plutôt ou pour mieux dire l'opposition complémentaire – entre immobilité (sous la forme de pétrification sur les bords d'un étang inquiétant, bien

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁰⁵ Figure de père, entre autres ; nous nous limitons ici à observer le fait que Nilrem pourrait en effet être interprété comme une figure paternelle. Dans cette optique, Mélusine serait la mère et le narrateur le fils.

²⁰⁶ La présentation qu'il fait de lui-même à Mélusine et à son compagnon est à ce propos très éloquente : les résultats de ses recherches montrent que « les hommes sont divisés en deux parts, comme le temps. L'une construit, l'autre détruit ; mais elles ne peuvent agir à la fois sans aboutir au néant » ; et il ajoute toute de suite : « J'ai trouvé le moyen de les équilibrer. Je marie les éléments contradictoires. Le passé épouse le présent : tout l'avenir est là ! » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 39.)

²⁰⁷ Cf. le texte : « La vitesse fut si grande qu'on n'aperçut plus autour de soi que des formes liquéfiées. » (*Ibid.*)

²⁰⁸ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 [1969].

²⁰⁹ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 75.

²¹⁰ Cf. le texte : « Notre barque [...] alla s'engouffrer dans une large bouche circulaire où le trop plein s'écoulait perpétuellement. » (*Ibid.*)

entendu artificiel) et mouvement (la tourbillonnante course autour de cet étang, déjà mentionnée). Ensuite, Après quoi le mouvement ascensionnel, c'est-à-dire le retour à la surface, est présenté de façon significative comme une remontée – un retour – à la lumière : « Et nous remontâmes au jour²¹¹ », sur les pas de Mélusine et sur proposition de Nilrem, évidemment.

De façon spéculaire, le narrateur est protagoniste, avec Mélusine, d'une ascension suivie de la descente correspondante à l'intérieur des grands magasins dans lesquels il a pénétré en suivant la fée, pour chercher une robe pouvant remplacer la robe de saphir de la femme ; en effet, cette dernière lui avait été soustraite au casino par l'un des nombreux avatars de Nilrem. Dans cet environnement, les moyens qui s'offrent aux « voyages aériens²¹² » sont des ascenseurs (engloutisseurs), expression technique et moderne – à l'étymologie parlante – du mouvement ascensionnel. Cependant, pour la montée, par étapes, jusqu'au dernier étage de l'édifice, Mélusine préfère « prendre l'escalier qui s'enroulait comme une vigne de métal autour de l'appareil²¹³ ». Encore une *escalade*. Cette élévation à travers les six étages des grands magasins semble aller de pair avec un processus d'allègement et de raréfaction affectant les mouvements frénétiques des personnes (« à mesure que nous montions, l'agitation des hommes paraissait s'essouffler²¹⁴ »), le langage (« on parlait peu et bas²¹⁵ ») ainsi que les vêtements trop lourds des visiteurs, à laisser à l'entrée. Le narrateur lui-même n'a plus aucun mal à suivre l'allure de Mélusine ; toutefois, si d'un côté il se montre « soulagé » dans ses mouvements, d'un autre il échoue à se défaire de ses manies de classification et de rangement²¹⁶. Le retour sur terre de cet étrange couple, à différence de la montée, est véhiculé par l'ascenseur ; la ligne droite et régulière de sa descente se combine aux courbes glissantes de Mélusine²¹⁷.

Notons que le motif de la robe présent dans cet épisode et les allusions, plus ou moins fines, à Mélusine comme femme-oiseau²¹⁸ nous remémorent le mythe, d'origine nord-

²¹¹ *Ibid.*, p. 80.

²¹² *Ibid.*, p. 118.

²¹³ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

²¹⁶ Voir : « Mais j'aurais voulu m'arrêter pour grouper les formes, les couleurs et les sons que nous traversions et qui se dispersaient dans notre tourbillon. » (*Ibid.*, p. 121.)

²¹⁷ Pour une correspondance textuelle cf. *ibid.*, p. 125.

²¹⁸ Cf. par exemple : « Les pointes du châle bleue battaient les jambes de Mélusine, comme de petites ailes basses et défaites. » (*Ibid.*, p. 114.) Aussi l'utilisation du verbe « se poser » en référence à la femme semble-t-il la rapprocher d'un être volant : « Deux ou trois salles, plus petites, étaient vides. Mélusine s'y posa un moment. » (*Ibid.*, p. 121.) Au-delà de cet épisode et des véritables vols effectués par la fée, les allusions à Mélusine comme à une femme-oiseau, dans certains cas (même) explicites, sont nombreuses et parsèment tout le roman ; pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, du fait de sa référence significative à un palmipède :

eurasiatique, et plus particulièrement finno-ougrienne, des femmes-cygne auxquelles Mélusine, comme Catharina Wycken, est apparentée.

Un autre mythe refait surface, de manière plus évidente cette fois, dans la séquence du bain de Mélusine dans la salle de bain d'un hôtel. Cette séquence est une réécriture de la scène centrale du mythe mélusinien et, du point de vue du parcours, elle constitue un exemple de pause. Le regard du narrateur dévoile un corps qui semble coupé en deux au niveau de la taille, laissant entrevoir une évocation plutôt claire de la Mélusine mythique, avec sa queue de poisson ou de serpent à la place des jambes :

À hauteur de ceinture, la surface de l'eau partageait son corps blanc. On l'eût dit tranché par une fine lame de verre séparant deux fractions (sic) divergeantes ; car, si le haut du corps se maintenait avec des lignes définies et sûres, les jambes et le ventre au contraire avaient l'air de fuir, entraînés par l'eau vague²¹⁹.

Dans notre optique, la scène du bain est significative pour les mouvements que le narrateur ne fait pas, pour cette sorte d'immobilité qu'il garde. Même si, parlant de la partie haute du corps, « on pouvait toucher la chair et la prendre », l'homme ne s'approche pas, ne réalise pas d'actions (il continue plutôt à penser, inquiet, à la cathédrale et à l'éventualité que le voyage pour la retrouver ne s'évanouisse). Du reste, il semble que ce soit la fée elle-même qui enlève au narrateur la possibilité de transgresser : alors que le mythe de Mélusine « tourne » autour de l'infraction à l'interdiction de regarder l'ondine au bain, la Mélusine de Hellens va jusqu'à inviter son compagnon à prendre son bain avec elle : « “Et toi, tu ne te baignes pas ? Il y a place pour deux dans cette baignoire énorme²²⁰” », avec une nette inversion des données du mythe²²¹. Le narrateur s'y refuse : « “Non, Mélusine, je n'ai pas envie de me baigner²²².” » D'autre part, la nature aquatique de la femme la rend insaisissable ; ce sont justement « les cuisses et le ventre [...] la part du liquide²²³ ». Comme le souligne Lysøe, « la scène du bain associe d'ailleurs directement l'interdit sexuel à l'eau en tant qu'expression du mouvement²²⁴ ».

Mélusine s'appuie sur la balustrade du navire qui transporte les protagonistes en Afrique « comme un oiseau de mer qui observe son domaine » (*ibid.*, p. 283).

²¹⁹ *Ibid.*, p. 228.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Cette inversion ne se limite naturellement pas au mythe de Mélusine. Elle s'étend à de nombreux autres éléments mythiques ; il suffit de penser à l'inversion symptomatique du nom Merlin/Nilrem.

²²² Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 228.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 61.

Le lien de Mélusine avec l'eau²²⁵, omniprésent dans l'œuvre, émerge tout aussi clairement dans la séquence intitulée « En Chemin de fer », dans laquelle la présence de la femme suffit à « transformer » le train en bateau²²⁶. Le voyage en train qui conduit le couple (ainsi que Nilrem sous les traits d'un voyageur) dans la « première ville du monde, le cœur de l'univers²²⁷ », où le narrateur a l'intention de fonder un comité pour résoudre le mystère de la cathédrale, est un exemple de « raccord », de séquence de déplacement entièrement en mouvement. L'avancée rapide du train a l'aspect d'une percée²²⁸ de l'espace et dans l'espace. À bord de cette « prison en mouvement, qui donnait le goût d'une liberté plus subtile », le narrateur constate qu'« on se sentait poussé à des élans inouïs²²⁹ ». Mélusine est en parfait accord avec l'élan du train et se montre pleinement active²³⁰. Le narrateur, au contraire, est plutôt passif : lorsque le train sort d'un tunnel, « la sensation du mouvement pénétra dans [s]on corps engourdi, comme l'air dans une cave²³¹ ». La passivité de l'homme est exprimée efficacement au moyen de cette perspective renversée que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le texte : ce n'est pas lui qui pénètre, c'est le mouvement qui entre dans son corps et l'éveille de sa torpeur. Le mouvement d'entrée du train dans le tunnel, décrit avec une comparaison d'empreinte sexuelle (« le train entra dans un tunnel, comme une foreuse dans du bois²³² »), se prête d'ailleurs à certaines réflexions. Dans le roman, les mouvements (du moins métaphoriquement) « sexuels », c'est-à-dire qui rappellent l'acte sexuel, sont plus fréquemment associés aux moyens de transport²³³ qu'au narrateur. Tout se

²²⁵ Au cours de l'action, la jeune femme semble à plusieurs reprises avoir besoin de cet élément (voir, par exemple, Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 27, 46).

²²⁶ Cf. le texte : « Mélusine s'étira. Le compartiment parut un moment se balancer sur place dans un délicieux roulis. Des lambeaux de blancheur montèrent aux vitres, comme l'écume du hublot. Puis l'on vit les poteaux du télégraphe qui fuyaient comme les grandes vagues droites et divisées de chaque côté d'un navire. » (*Ibid.*, p. 142). Voir Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 60-61.

²²⁷ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 141.

²²⁸ La ressemblance dans la prononciation entre le nom du héros mythique tranchant Persée et le mouvement en quelque sorte tranchant de la percée, dans ce cas du train, est curieuse ; cf. en particulier : « Le train coupait l'obscurité. » (*Ibid.*, p. 143.)

²²⁹ *Ibid.*, p. 140.

²³⁰ L'« harmonie » de Mélusine avec le mouvement rapide du train est évidente dans l'image de la fée « les yeux extraordinairement tendus, tout son corps bandé comme pour un élan » (*ibid.*, p. 143), qui est d'ailleurs l'expression de la tension (érotique) de la femme envers Nilrem. Le narrateur souligne : « C'est elle qui paraissait maintenant lancée toute seule dans l'espace. » (*Ibid.*) L'image créée par Hellens avec les moyens de l'écriture semble être une transposition littéraire de l'œuvre *Forme uniche della continuità nello spazio* d'Umberto Boccioni (1882-1916), sculpture en bronze de 1913 que nous trouvons particulièrement adaptée à la visualisation de la Mélusine de Hellens. De plus, n'oublions pas que peu avant, le narrateur avait souligné que, lorsque le train prenait de la vitesse (ou : le train prenant de la vitesse), « Mélusine devenait [...] une chose souple et claire, en qui le mouvement s'organisait » [*ibid.*, p. 140].)

²³¹ *Ibid.*, p. 144.

²³² *Ibid.*, p. 143.

²³³ Outre l'image que nous venons d'évoquer, un autre exemple significatif est celui de l'autobus avec sa « trouée tyrannique parmi le roulement » (*ibid.*, p. 154). Cf. le navire également, dont la « pointe relevée, coupant la courbe de l'horizon » la fait ressembler « à une flèche posée sur un arc » (*ibid.*, p. 283) ; au coucher

passé comme ci celui-ci, qui semble relegué au domaine de l'impuissance, devait transférer sur eux – et leur « confier » – son impulsion érotique. En outre, comme le met en évidence Éric Lysøe, « la tension suprême se transpose fréquemment dans une figure asexuée de la *monte*. La fée se change en moyen de locomotion, son humanité se réduit à une silhouette anonyme et masculine de pilote, dont on n'aperçoit que le dos arrondi et qui aspire le narrateur dans son sillage²³⁴ ».

Le parcours du narrateur se signale également par ses désirs de sortie de certains espaces, immédiatement contredits et déçus par Mélusine. Ces « mouvements (de fuite) (dé)niés » ressortent clairement dans l'épisode-étape accueilli par l'espace citadin de Libremontville. Au cri angoissé de l'homme, pressé de s'enfuir du quartier des prostituées, « “Mélusine, [...] sortons d'ici !” », la jeune femme réplique aussitôt : « “Enfonçons-nous au contraire²³⁵” », à l'occasion d'un dialogue animé par de nombreux verbes touchant au labyrinthe. Un peu plus loin, lorsque le couple traverse le décor pour le moins trouble et violent de la périphérie de Libremontville, c'est le même couplet qui retentit : « “Mélusine, sortons d'ici !” », mais « elle avait repris sa course aventureuse²³⁶ ». Le narrateur, comme toujours, ne peut que la suivre.

Le passage tout juste évoqué à travers Libremontville est la première étape de ce qui, selon le point de vue du narrateur, représente un « nouvel entraînement²³⁷ », qui a pour but d'atteindre (de nouveau) la cathédrale. En effet, après la dissolution, presque simultanée à sa création, du comité constitué pour éclaircir le mystère de cet étrange monument, les traversées d'espaces et les déplacements marquant le parcours du narrateur sur les pas de Mélusine constituent les fragments d'un voyage « de retour » dans le désert. Ainsi, à travers une série d'étapes de rapprochement, ressemblant à autant de déviations²³⁸, on revient au point de départ. Une fois « franchi[e] la limite du désert », le sentiment de circularité, de fermeture du cercle – bien que la trajectoire dans son ensemble ne soit certainement pas

du soleil, l'image se répète avec une variation chromatique et « la pointe noire du vaisseau sembl[e] trouer l'horizon de soie mauve » (*ibid.*, p. 284). Enfin, « la barque soulevée, vibrant de l'aile, f[a]it un bond et cr[ève] la nuit » (*ibid.*, p. 285).

²³⁴ Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 62. Rapportons également l'illustration fournie par le spécialiste : « C'est pris de la sorte en remorque que le héros quitte la ville aux trois cercles (p. 280), ou qu'apercevant devant lui un wattman “attentif et musclé” (p. 150), il s'imagine aussitôt en “Amphyon sur le dos du dauphin” (p. 153). » (*Ibid.*) Le vol du pierrot (un autre novice) sur le dos de Mélusine-scarabée en direction du bal de Carnaval de l'Opéra ne semble pas lui-même étranger à cette « dynamique ».

²³⁵ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 249.

²³⁶ *Ibid.*, p. 257-258.

²³⁷ *Ibid.*, p. 233.

²³⁸ Ce qui n'a rien d'étonnant à la lumière du fait que Mélusine « [s]e moque des chemins », comme elle le rappelle elle-même au narrateur (*ibid.*, p. 286).

circulaire – est exprimé par le narrateur qui, dans toute sa naïveté, fait les considérations suivantes sur Nilrem, « rivé à [s]on côté » sur la « route brillante tracée par le soleil » qui mène à la cathédrale : « “Je dois me souvenir que ce fut lui qui nous conduisit autrefois dans ce désert. J’admire la logique des destinées qui ont jeté cet homme sur notre route pour ouvrir ce long cercle qu’il nous aide à fermer aujourd’hui²³⁹.” »

Dans les dernières pages de l’œuvre, lorsqu’ils ont retrouvé le mystérieux monument du commencement, le narrateur, Mélusine et Nilrem entreprennent une nouvelle ascension de l’édifice et parviennent cette fois à en atteindre le sommet « sans incident²⁴⁰ ». Naturellement, après l’ascension, vient la descente qui prend cette fois la forme d’« une lente chute, régulière et stable, comme celle d’un ascenseur invisible²⁴¹ » ; elle coïncide avec la pénétration des trois personnages à l’intérieur de la cathédrale. Le narrateur peut constater que ses murs – on ne s’en étonnera guère – « luisaient comme le corps de Mélusine²⁴² », ce qui révèle la relation entre la cathédrale et la femme. Au moment même où le narrateur, grâce à Nilrem, réussit enfin à percer le secret de la matière de la cathédrale (qui « était construite avec des morceaux d’étoiles mortes²⁴³ »), elle disparaît. Ce premier dévoilement est suivi par celui de l’identité de Nilrem, qui se révèle être Merlin, « enchanteur de vieille date²⁴⁴ ». Mais ce dévoilement coïncide également avec une (double) disparition : « “Maintenant que vous connaissez mon nom et mon histoire, adieu ! Je disparaiss” », déclare Merlin, et il ajoute : « “J’emporte avec moi Mélusine, car elle est inséparable de sa robe de saphir, comme le mouvement de la vie. Tant qu’elle fut en possession de cette robe, elle tint d’elle-même toute puissance. Depuis qu’elle l’a perdue, elle ne peut rien sans moi²⁴⁵” », confirmant et expliquant ainsi, d’ailleurs, la « dépendance » de la fée envers lui. Nilrem/Merlin soustrait donc et la cathédrale et Mélusine au narrateur et, en retour, lui laisse « en héritage » son Parc artificiel. Le narrateur, après avoir vu la femme aimée qui se fond « peu à peu dans la clarté pâlisante du saphir²⁴⁶ », se retrouve seul, enlisé dans le désert.

Ayant examiné les caractéristiques du parcours du narrateur, nous aborderons son interprétation globale dans la troisième partie de notre travail. Arrêtons-nous à présent sur le thème de la rapidité, dont l’exaltation est symptomatique, entre autres, de l’inspiration

²³⁹ *Ibid.*, p. 306.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 309.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 310.

²⁴³ *Ibid.*, p. 314.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 315.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 316.

²⁴⁶ *Ibid.*

futuriste qui traverse l'œuvre²⁴⁷. La célébration de la vitesse est manifeste aussi bien sur le plan externe, celui de la structure du roman (la rapidité joue en effet un rôle décisif dans l'organisation de l'œuvre, comme Éric Lysøe le met bien en évidence) que sur le plan (interne) de l'« idéologie » des personnages, qui en font l'éloge au cours de leurs péripéties.

Franz Hellens était de toute évidence fasciné par cette nouvelle forme de beauté « dévoilée » par les futuristes – la beauté de la vélocité justement. Son roman, comme Lysøe le met en lumière, se caractérise par une sensation (diffuse) d'immédiateté, d'instantanéité, ou encore de soudaineté²⁴⁸, d'accélération et de précipitation. Par exemple, on rencontre dans le texte de nombreuses illustrations de contractions de l'espace-temps²⁴⁹ ; revenons à ce propos au déplacement en train, particulièrement révélateur, du chapitre XIII. Le voyage en train révèle aux passagers des éléments gothiques à côté de gazomètres : « Quelques flèches gothiques émergeaient très haut, comme des pilotis d'un étang. Sur une colline, des gazomètres rouillés alignaient leurs tambours²⁵⁰. » Juste après, à la sortie d'un tunnel, les voyageurs peuvent découvrir une nouvelle ville dans laquelle « des vagues de toits décolorés tournaient autour de minarets et de coupoles²⁵¹ » ; cette vision ne peut susciter que l'interrogation du narrateur stupéfait : « “Tout à l'heure une ville gothique et maintenant ces minarets... Mélusine, quel étrange voyage faisons-nous là²⁵² ?” ». Mélusine ne donne pas de réponse ; d'ailleurs les contractions spatio-temporelles semblent se condenser dans ses yeux, lieu de coexistence : « Il y avait tout l'espace et tout le temps dans ses yeux²⁵³. »

Mieux encore que le déplacement en voiture vers le Parc artificiel, le voyage en train se prête à la représentation des transformations que produit la vitesse sur la perception visuelle du paysage. L'encadrement des fenêtres vient collaborer à l'effet de fragmentation qui se dégage : « Des lambeaux de paysages s'étiraient derrière les vitres²⁵⁴. » Auparavant déjà le narrateur avait noté que l'« on regardait la vitre sale dont le châssis grinçait ; l'espace et le temps y étaient découpés²⁵⁵ ». Cette image de découpage peut être considérée comme une

²⁴⁷ Sur l'inspiration futuriste de *Mélusine* et ses liens avec les courants novateurs des années 1910-1920 voir l'article plusieurs fois cité d'Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 51-66.

²⁴⁸ Entre autres choses, les locutions et adverbes exprimant la soudaineté de l'action (comme, par exemple, « tout à coup », « subitement » et « brusquement »), parsemés tout au long du récit, rendent cet aspect évident.

²⁴⁹ Voir Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 53-54.

²⁵⁰ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 143.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 144.

²⁵² *Ibid.* Plus loin dans le texte, le déplacement qui conduit les protagonistes sur le continent africain en navire (chapitre XXIII) est encore plus rapide ; le mouvement prend dans ce cas un caractère hyperbolique (pour une correspondance dans le texte voir *ibid.*, p. 281-282).

²⁵³ *Ibid.*, p. 144.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

image en miniature, un reflet peut-être, de ce « découpage de l'action²⁵⁶ » en une série de tableaux successifs qui, conjoint à d'autres éléments, inscrit *Mélusine* « sous le signe d[u] morcellement²⁵⁷ ». La structure narrative est elle aussi, nous l'avons relevé, « soumise » à la vitesse. Cette dernière et son exaltation expliquent la fragmentation (visible sur le plan de la structure narrative justement) qu'il importe pour nous de souligner afin de mieux comprendre l'issue du parcours initiatique du narrateur.

Observons en passant que le motif de la machine, également, évoqué par les nombreuses images de moyens de transport (bateaux, trains, voitures, ainsi qu'une apparition de l'avion) ou d'ascenseurs, se rattache à l'exaltation de la rapidité, d'inspiration futuriste.

Une fois le mouvement reconnu comme « valeur fondamentale » au sein de cette œuvre²⁵⁸, il n'est pas surprenant que les liens de l'éros avec le mouvement y soient si évidents. À tel point même que le désir suscité par Mélusine chez le narrateur et les autres hommes finit par devenir équivalent à un désir de vitesse, une simple aspiration à la rapidité²⁵⁹. Pour éclairer ce dernier point, il convient de remarquer, pour reprendre les analyses d'Éric Lysøe, que conformément à la règle d'abstraction qui veut que dans le roman, le mouvement soit célébré pour lui-même, Mélusine elle-même « cesse d'être réellement une femme pour devenir un principe moteur et se confondre dès lors avec une inspiration manifestement futuriste²⁶⁰ », dynamique. En tant qu'initiatrice, l'héroïne apparaît surtout comme une initiatrice aux mystères de son mouvement plus qu'à tout autre chose. Elle est une véritable incarnation du mouvement²⁶¹ et son identité se fait plutôt abstraite ; elle semble se diluer dans l'air bleu et transparent, impalpable, et dans l'eau²⁶². Dans ces

²⁵⁶ Expression tirée d'Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 54.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁵⁸ Cf. *ibid.*, p. 56.

²⁵⁹ Cf. *ibid.*, p. 61. L'exemple suivant peut permettre de saisir un moment de désincarnation du désir vers une pure aspiration de vitesse : « Et comme elle [Mélusine] avançait plus vite que tout autour d'elle, rien ne me parut plus désirable que le ton de son châle fuyant dans les couleurs paresseuses. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 247.)

²⁶⁰ Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 59.

²⁶¹ Ceci est précisé dès le début du roman : « Elle est heureuse de marcher, car elle est la lumière et le mouvement. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 16.)

²⁶² Cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 59-61, auquel nous renvoyons aussi pour les occurrences textuelles. Limitons-nous à un seul exemple, particulièrement révélateur : durant un spectacle de Music Hall (chapitre XII), Mélusine, « dans le bleu de la scène », apparaît comme une « forme claire et imprécise [...] ». La forme impersonnelle s'échappait et devenait toujours plus vague. Les musiques à leur tour la perdaient [...], et la danse ondoyait tandis qu'elles s'agitaient avec une raideur de bois sec et de cuivre, ne pouvant atteindre ce qui déjà semblait l'imperceptible. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 137.) En lien avec l'abstraction de Mélusine, nous nous permettrons une observation quelque peu hasardeuse : il ne faut peut-être pas s'étonner du peu de consistance matérielle de Mélusine si l'on considère que la neuvième déclaration du « Manifeste de la peinture futuriste » proclame que « le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps » (11 avril 1910, cité par Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 63).

conditions, le caractère abstrait du désir de l'homme, réduit à une tension vers la vitesse, n'étonnera pas. Le désir du narrateur pour Mélusine est en tout cas étroitement lié au mouvement :

Mon attachement à Mélusine, dont les premiers nœuds furent serrés par l'admiration la plus désintéressée, s'était peu à peu affermi par l'inexorable besoin de mouvement que sa présence suscitait en moi. Je ne pouvais plus me passer de cet entraînement sans ressentir le poids terrible de mon impuissance²⁶³.

Dans le roman de Hellens, ce lien marqué de l'éros avec le mouvement se manifeste également à travers la « stratégie de déplacement²⁶⁴ », de transposition (du désir érotique) qui trouve l'une de ses déclinaisons dans la figure asexuée de la *monte* à laquelle nous avons déjà fait allusion. (Il faut ajouter au passage que le déplacement lui-même, bien que dans ce cas abstrait, porte en lui l'idée du mouvement.)

Toutefois, il nous semble que le désir du narrateur pour Mélusine, au-delà de son caractère abstrait, maintient une dimension concrète²⁶⁵ – en accord, du reste, avec la logique de coexistence et de complémentarité des opposés qui règne dans l'univers du roman²⁶⁶. En effet, l'obsession pour la matière²⁶⁷ qui jalonne la trame de l'œuvre n'est pas un simple signe,

Autrement dit, le principe futuriste pourrait ne pas être étranger à l'imprécision de sa forme et de son identité puisqu'elle est lumière et mouvement.

²⁶³ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 232. De façon significative, dès le début du roman, le narrateur exprime à Mélusine ses craintes quant à son allure d'une légèreté « peu ordinaire ». Il semble surtout inquiet que la jeune femme puisse perdre cet équilibre auquel il est non seulement habitué mais attaché puisqu'il en est, de fait, dépendant : « “Je te suivrais dans le feu. Mais j'ai peur que tu ne te fasses mal. Ta robe peut s'accrocher, ton pied fourcher ; tu perdrais tout à coup cet équilibre si précieux auquel nous sommes accoutumés.” » (*Ibid.*, p. 38-39.) (Le début de cette citation pourrait d'ailleurs cacher une référence lointaine aux épreuves initiatiques.) Quant à l'amour du héros pour le mouvement cf., entre autres, les mots qu'il adresse à Mélusine : « “J'accueille toutes tes fantaisies, pour l'amour du mouvement.” » (*Ibid.*, p. 81.)

²⁶⁴ Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 62.

²⁶⁵ On trouve un exemple du désir à la fois charnel et abstrait du narrateur dans les dernières pages du roman, lorsque Nilrem et lui suivent Mélusine dans le désert sur la route « solaire » en direction de la cathédrale ; la reconnaissance visuelle de la figure féminine : « “Qui ne suivrait une pareille femme n'importe où”, pensai-je. “Quelle flamme sombre dans ses cheveux ! La justesse sans limites de la taille et cette divine disproportion des jambes un peu trop longues lui prêtent une grandeur paradoxale. Son corps est une courbe inquiétante qui ondoie et se redresse, souple comme le flot” » aboutit à l'expression d'un désir *insupportable* : « Je désirai insupportablement ses hanches. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 306.) Lieu de désir, les hanches jouent un rôle dans la locomotion de Mélusine : celles-ci, avec d'autres parties du corps, participent donc à cette allure rapide et légère que le narrateur ne peut égaler.

²⁶⁶ Le demiurge Nilrem, en orchestrant l'ensemble de l'intrigue, se présente décidément comme une sorte de maître de la complémentarité des opposés.

²⁶⁷ Au-delà de l'interrogation *princeps* sur la matière de la cathédrale, voir par exemple : « Je pensai de cette musique la même chose que de cette cathédrale : “De quelle matière s'échappe-t-elle, comme les lignes et les contours du monument ?” » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 10). Ou l'interrogation similaire que suscite chez le narrateur la vision de la « femme au tub », dans le style de De Chirico, dans le Parc artificiel : « Il me vint une énorme envie de toucher cette femme, pour savoir de quelle matière elle était faite. » (*Ibid.*, p. 50.) On trouve d'autres exemples aux pages 11, 12-13, 46, 79 ; pour des formes un peu moins explicites de la même

entre autres, de la pesanteur du narrateur et de son attachement à des objets, des choses, ou des questions accessoires, qui le détournent des vrais mystères et pèsent sensiblement sur l'issue de sa quête ; mais cette obsession reflète également la tension vers le mystère du féminin et semble en réalité cacher la question : qu'est-ce qu'une femme ? Sous forme d'ambivalence, une telle obsession pour la matière laisserait alors également apparaître l'élément concret et matériel du désir²⁶⁸.

Au dynamisme de Mélusine, pour qui « le pire malheur c'est l'immobilité²⁶⁹ », s'opposent les questions incessantes de son compagnon sur les causes et les raisons, sorte de prolongement ou variation de son obsession pour la matière. C'est Mélusine elle-même qui souligne la distance, l'écart entre les deux « postures » mentales :

« Mélusine, je ne m'explique pas comment le train nous a conduits dans cette ville. Sous ce tunnel, il doit avoir traversé toute la terre. [...] Le train, l'automobile, l'ascenseur, et le sommeil qui suivit, tout me paraît mêlé dans la même vitesse insondable ; et toi-même, tu prolonges encore ce mouvement, mais cette fois dans un sens qui me donne un étrange vertige. »

« Ne te fatigueras-tu jamais de chercher l'explication des choses ? » répondit Mélusine. « Toute force se mesure par l'action. Les intelligences s'emploient à suivre les sensations dans leur développement rapide et coloré, comme un réflecteur suit l'objet, et non à en rechercher les causes²⁷⁰. »

La recherche constante du pourquoi, de l'explication des choses, et les raisonnements déductifs à la façon d'un détective auxquels le narrateur se laisse souvent aller²⁷¹ comportent le risque de la chute dans l'inertie et font de lui un homme tourné vers le passé, souvent

obsession, voir les pages 42, 63, 85, 123 (exemple « en négatif »). D'autre part, nous ne pouvons oublier que le narrateur lui-même, en prenant congé d'un fauteuil-professeur (chapitre IX), se définit lui-même comme « un homme qui cherche la matière et le pourquoi des choses », après quoi il s'empresse d'ajouter, de façon significative, que « Mélusine le [lui] reproche ». Il souffre de la sensation de lourdeur qu'une telle recherche lui fait éprouver (*ibid.*, p. 91-92).

²⁶⁸ Gardons également à l'esprit que, dans la vision du narrateur, les contraires s'unissent dans la souplesse de Mélusine, qui est selon lui en même temps « le sol et le bâtiment, l'énergie et la matière, la mollesse et la dureté » (*ibid.*, p. 180).

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 23. Les références aux liens de Mélusine avec le mouvement sont très nombreuses ; par exemple, elle semble se nourrir de mouvement (« Mélusine se gorge du mouvement des rues » [*ibid.*, p. 84]) et, au casino, la fée « jet[te] le mouvement devant elle » (*ibid.*, p. 109).

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 147 ; cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 55-56.

²⁷¹ Voir Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 148, par exemple. Le contraste entre le narrateur et Mélusine, adepte de la « ligne droite » comme le souligne Éric Lysøe, se précise également en termes de trajectoires mentales : « “Je n'aime pas ces raisonnements en zigzag”, interrompit Mélusine. “La ligne brisée m'est odieuse.” » (*Ibid.* ; cf. Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 54-55.) De plus, alors que le narrateur est inscrit dans le registre de la théorie, Mélusine penche pour l'action (voir, par exemple, Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 142).

empêtré dans la sphère de l'arrière, alors que Mélusine est projetée vers l'avant²⁷². Cette attitude mentale du narrateur est attestée par son usage du langage, à telle enseigne qu'il pourrait être défini comme le héros du conditionnel passé²⁷³. Elle se reflète également dans ses mouvements, avec une insistance particulière sur les directions qu'il leur donne. Ainsi, dans ses parcours, il désire ou tente souvent de revenir en arrière (pour récupérer des objets oubliés, par exemple). Au niveau macroscopique, le fait est perceptible à travers son projet de retourner à la cathédrale.

Face à l'extraordinaire rapidité du roman comme de Mélusine qui, reine de l'envol, héroïne de l'élan, de la légèreté et de la vitesse, en est l'incarnation par excellence, ressortent d'autant plus fortement les difficultés de mouvement du narrateur (avec un accent particulier sur la marche). Ces difficultés sont surtout évidentes en l'absence de Mélusine. D'autre part, nous savons que la tâche du héros est de la suivre car « [il] ne peu[t] rien sans [elle]. Jamais [il] ne parviendrait[t] à traverser la mer et [il] ne connaîtra[t] jamais le fond des choses ²⁷⁴ ». Et il précise : « Tout entre nous est juste, mais distant. Ton corps est une loi naturelle qui me gouverne [...]. Je suis comme un char qui tend les bras vers le coursier²⁷⁵. » En plus d'être son moteur²⁷⁶, Mélusine est pour le narrateur un instrument d'orientation, et même une source de lumière²⁷⁷. L'image du phare auquel Mélusine est comparée²⁷⁸ synthétise bien ces deux derniers aspects. De façon plutôt explicite, lorsqu'il se retrouve, seul, devant la porte du détective Œil-de-Dieu, le héros confesse que « sans Mélusine, [il s]e sentai[t] comme

²⁷² À ce propos, cf. la phrase lapidaire de Mélusine à l'ouvrier-guide de la ville aux trois cercles, phrase qui sert également d'épilogue au texte entier : « "Je suis faite pour la joie qui avance et la gaieté qui respire." » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 263 et 317.)

²⁷³ Par exemple, au beau milieu d'une marche sur un boulevard, il se rappelle qu'« [il] aurai[t] pu consulter le Bottin à l'hôtel » ; un peu plus loin, à bord d'un lent fiacre, « [il] aurai[t] voulu [s]'élancer dans un tramway qui rayait sa voie électrique au milieu de la rue » ; le regret s'exprime également à travers l'utilisation du conditionnel passé du verbe « devoir » : « J'aurais dû me souvenir de » (*ibid.*, p. 149, 150, 279.) L'utilisation du conditionnel passé est souvent l'indice des indécisions et des remords du héros.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Un exemple parmi d'autres : « "Mélusine", pensai-je, lorsque je demeurai seul, "comme tes ordres sont durs ! Pourtant, je dois les aimer. Ils sont à la fois le moteur et la vitesse. Je ne suis qu'une vieille machine qui s'est usée en manœuvrant sur place, mais qui ressuscite par ta volonté." » (*Ibid.*, p. 83.)

²⁷⁷ Concernant l'orientation, pensons par exemple à ceci : le narrateur espère que le seul souvenir de la mobilité de Mélusine pourra lui indiquer la voie (*ibid.*, p. 94). Le lien de la fée avec la lumière ressort clairement au moment où le héros exprime la certitude que, à la différence de l'autobus, qui est naufragé, Mélusine l'aurait « si vite fait remonter à la lumière » (*ibid.*, p. 156). Dans l'obscurité de la forêt vierge africaine, c'est encore une fois Mélusine qui lui rend la lumière, l'orientation et la capacité de mouvement (*ibid.*, p. 288-289). Voir, en particulier, p. 289 : « De loin, sa voix me répondit, et aussitôt la nuit s'éclaira comme une peur qui se dissipe. »

²⁷⁸ Voir *ibid.*, p. 110. Significativement, à l'occasion de l'avancée vers la cathédrale, aussi la rosace de cette dernière est comparée à un phare (*ibid.*, p. 307).

l'aiguille d'une boussole qui a perdu son aimant²⁷⁹ ». De façon très révélatrice, en outre, lorsqu'il s'aperçoit sur le chemin du retour vers la cathédrale que la silhouette de Mélusine s'est légèrement obscurcie, cette pensée prémonitoire lui traverse l'esprit :

« Si un soir elle allait s'obscurcir tout à fait ? Comment avancerais-je sans elle ? Je serais lourd, mat, incapable de mouvement. Je m'effrerais [allusion intéressante à une sorte de possible désintégration] comme cette motte de sable coagulé où rien ne pousse. Je serais la pierre et le désert. Le vent me roulerait et me disperserait²⁸⁰ ! »

Ainsi, lorsque nous le retrouvons seul, privé de celle qui d'ordinaire lui indique – ou illumine – la voie, le narrateur se montre particulièrement maladroit²⁸¹ et empêché dans ses mouvements²⁸² ; de plus, sa pesanteur habituelle s'accroît. Le moment qui suit immédiatement la chute du haut de la cathédrale nous offre un premier exemple symptomatique : « On ne voyait plus rien, pas même la cathédrale, mais une lueur froide et pénétrante me remplissait les yeux. Je fis quelques pas malaisés dans le sable. Le poids de la chute semblait m'entraîner plus bas encore²⁸³. » Distract par le désir urgent de récupérer ses chaussures, « détail infime²⁸⁴ », le narrateur, dès qu'il se rend compte de la disparition de Mélusine et de l'inconnu (Nilrem/Merlin), renchérit sur les remarques précédentes : « Les ténèbres étaient si épaisses que je m'y crus pour toujours enseveli. Je me mis à courir. Mes pieds s'embarraient comme dans du linge²⁸⁵. » Et c'est ensuite « à bout de souffle²⁸⁶ » qu'il atteint la frontière du désert²⁸⁷. Cet exemple nous permet, entre autres, de relever immédiatement l'association entre difficultés de mouvement et difficultés visuelles (souvent liées et dues à l'obscurité), que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le roman. Si nous

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 209. L'image créée par Hellens fait par ailleurs ressurgir à la mémoire les sensations exprimées par l'écrivain hongrois Géza Csáth lorsqu'il parle du vertige provoqué par les métropoles, dans la lettre à son cousin Dezső Kosztolányi que nous avons citée.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 306-307.

²⁸¹ Rappelons que dans la fameuse scène du bain, Mélusine s'adresse au narrateur en le qualifiant explicitement de « maladroit » (*ibid.*, p. 228).

²⁸² Notons très rapidement que le pierrot, Torpiéd-Mada, est une autre figure de maladroit dans le roman. Et ce n'est pas un hasard s'il est lui aussi un novice. Pour des exemples de sa maladresse et de son pas désordonné, voir *ibid.*, p. 71, 72, 73, 75, 79, 80. Il est par ailleurs intéressant que le narrateur, en référence au pierrot, utilise une métaphore liée aux pieds et aux difficultés à marcher pour souligner son appartenance à la sphère du passé : « “Quel démon t'a fait appeler encore ce pierrot dont les pieds s'embarraient dans le passé ?” » (*Ibid.*, p. 81.) (Phrase qui pourrait très bien valoir pour le narrateur lui-même.)

²⁸³ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁴ Définition de Mélusine (voir *ibid.*, p. 17).

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 9.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Nous notons que les difficultés du héros émergent encore plus au regard de la fermeté et la solidité de Nilrem ; par exemple, ce dernier retient Mélusine dans la chute « d'un bras ferme » (*ibid.*), et plus loin encore le narrateur insiste sur le détail de ses « bras solides » (*ibid.*, p. 14).

pensons à la rapidité, inimaginable pour les humains, et aux capacités sensorielles acquises par Aalo sous forme de loup, la différence saute aux yeux.

Les exemples du pas difficile, mal aisé ou incertain du narrateur se multiplient au cours de ses ascensions (et chutes) ultérieures – à la recherche de Mélusine – dans cette nuit africaine qui le laisse avec les jambes « fatiguées²⁸⁸ ». Ainsi, durant la montée de cette rue en escalier, « [s]es pas étaient si durs et si détachés qu[’il] aurai[t] pu les ramasser », « à chaque pas, [il] trébuchai[t] » et « [s]es pieds trempaient dans l’ombre impondérable²⁸⁹ », avec une allusion parallèle et fine aux difficultés à voir.

De façon générale, nous pouvons observer que l’homme est souvent entraîné, non seulement par Mélusine, mais par d’autres personnages de l’œuvre, ou bien, dans les scènes chorales, par le flot de la foule²⁹⁰. Cet aspect, clairement exposé dès les premiers tableaux du roman, met en avant son faible niveau d’autonomie. Durant la cérémonie de l’aurore africaine, le narrateur est même « porté aux bras » par l’étranger (Nilrem) : « Sans l’étranger qui me protégeait, j’eusse été débordé par le flot. Je crois qu’il m’emporta dans ses bras solides²⁹¹. »

Cette observation nous conduit vers un autre élément à noter : dans le roman, le narrateur peut être considéré comme une figure de naïf et souvent, malgré ses quarante ans, il apparaît comme un enfant²⁹². Combinées à son manque d’autonomie (il a d’ailleurs souvent besoin d’un guide), les difficultés et incertitudes dans ses mouvements renforcent cette impression. C’est presque comme s’il était en train d’apprendre à marcher. De manière très révélatrice, le narrateur, lorsqu’il doit trouver l’élan pour sortir de la maison et aller chercher Mélusine – sur ordre de la fée elle-même – au bal de l’Opéra (chapitre IX), décrit ainsi ses sensations (d’« immobilité » et de difficulté) : « Avancer me parut une chose absurde, en tous cas aussi douteuse que le souvenir des premiers pas²⁹³. » Pour mentionner une hypothèse que nous

²⁸⁸ Voir *ibid.*, p. 15.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁹⁰ Cf. *ibid.*, p. 11.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 14. Il est significatif que nous puissions rapprocher, à certains égards, cette scène du début de l’œuvre d’une scène de la fin ; durant l’exploration de la cathédrale, lorsque le narrateur propose de s’approcher des murs – lieu du mystère –, « au lieu d’atteindre la paroi, [il s]’enfonç[a], la main tendue, dans le vide [...] [Il s]’accroch[a] d’une main au bras de Nilrem et march[a] derrière lui en tâtonnant de l’autre » (*ibid.*, p. 310).

²⁹² Cette interprétation s’inscrirait dans la ligne de celle à laquelle nous avons fait allusion précédemment, faisant de Nilrem une figure paternelle et du narrateur une figure de fils. Dans l’exemple cité plus haut, Nilrem semble revêtir le rôle d’un père qui protège son fils des coups de la foule, en le prenant et en l’emportant dans ses bras.

²⁹³ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 84. Nous serions tentés de dire qu’il se déplace comme un enfant. Un peu plus loin dans le texte, durant un déplacement solitaire à pieds sur le boulevard de la « première ville du monde », le héros, justement seul, compare de manière explicite sa marche à celle d’un enfant. Accoutumé comme il l’était à suivre Mélusine, « [il s]’habituai[t] mal au trottoir si facile » ; et il poursuit en constatant : « J’aurais marché plus fermement sur une enfilade de balcons. Les autos rapides et les tramways

développerons plus tard, la perception du narrateur comme un « enfant » serait (ici) consolidée par l'image de (re-)naissance symbolique qui se trouve juste avant, au sortir du chapitre VIII – et du Parc artificiel –, sous la forme d'un retour à la lumière après l'obscurité²⁹⁴.

Le chapitre IX, « Je vais chercher Mélusine au bal de l'Opéra », est intéressant à cet égard dans la mesure où il est justement emblématique des difficultés de mouvement du narrateur en l'absence de Mélusine, ainsi que de la sensation de pesanteur qui l'accable et le caractérise. La chambre de Mélusine est le point de départ du trajet du héros vers l'Opéra. Ce chemin en apparence très simple se transformera pour lui en un véritable parcours d'obstacle, avec des « épreuves » à surmonter et des embarras de différents types, plus ou moins concrets²⁹⁵. Le parcours d'obstacles ici dépeint rappelle le traditionnel chemin initiatique, difficile et semé d'embûches (parfois symbolisé par la traversée d'un pont dangereux)²⁹⁶. Il semble être une représentation symbolique, « à échelle réduite », des difficultés du parcours dans son intégralité (où les obstacles ne manquent pas).

Mais prenons les choses depuis le commencement. Par une sorte d'osmose ou d'assimilation entre le décor et le personnage, la pièce où se trouve le narrateur est imprégnée d'une atmosphère de torpeur et de pesanteur ; des constatations telles que « l'air était lourd à porter, comme un carcan²⁹⁷ » suscitent également des sensations de claustrophobie. Sous cette « im-pression » de pesanteur, tous les éléments suivent la trajectoire d'une chute ; les

faisaient un mouvement aventureux. J'avais comme un enfant qui a vu tout à coup le jeu grandir et l'écraser. » (*Ibid.*, p. 149.) Les difficultés parallèles de vue se manifestent ici sous un aspect métaphorique : l'annuaire téléphonique où le narrateur cherchait des informations pour s'orienter « ne [lui] offrit aucune clarté » (*ibid.*).

²⁹⁴ Il peut être intéressant de rappeler que dans certains rites d'initiation, après la renaissance symbolique, il faut réapprendre à marcher, comme des jeunes enfants faisant leurs premiers pas.

²⁹⁵ Parmi les obstacles concrets, rappelons par exemple, le chat (qui apparaît sur le pas de la porte et dans la rue), une chaise, une porte, ou encore ses tristement célèbres chaussures ; parmi les obstacles pour ainsi dire abstraits : le silence des rues dans la nuit et l'obscurité, ou bien certaines de ses vieilles habitudes et son attachement à de petits objets. Il se laisse souvent « piéger » par des pensées superflues et perçoit certains problèmes comme inextricables alors qu'en réalité ils trouveraient une solution très simple. De plus, dans des épisodes successifs, nous apprenons que même l'émotion peut devenir un empêchement qui le ralentit, de même que les projets qui emplissent son esprit (voir Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 193-194).

²⁹⁶ Dans ce cas, les obstacles, les difficultés et les dangers que le héros de Hellens doit affronter ne semblent pas être de véritables problèmes vu de l'extérieur. C'est lui qui les perçoit comme tels. Nous pouvons également entrevoir, sous-entendu, à travers les mouvements et les péripéties du narrateur cherchant Mélusine dans la nuit africaine (chapitre I), l'idée du parcours d'initiation difficile et dangereux de la tradition. Ce n'est pas par hasard que le héros raconte lui-même à Mélusine, après l'avoir retrouvée, « à travers quels obstacles [il] étai[t] parvenu devant la mer » (*ibid.*, p. 23). Cette idée de parcours difficile est renforcée, dans les deux cas, par les difficultés de mouvement du protagoniste.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

mots eux-mêmes n'échappent pas à la loi de la gravité, à l'attraction gravitationnelle : « Chaque mot s'abattit comme une bille sur le parquet dallé et roula lourdement²⁹⁸. »

Angoissé par son retard, le narrateur enjambe l'obstacle-chat accroupi sur le pas de la porte après s'être adressé à lui en des termes plutôt menaçants et puérils, et descend dans la rue. C'est alors que commence le parcours à pied du héros, à travers un espace qui semble porter en lui les traces de contractions antérieures, comme le mouvement des rues qui se resserrent et s'élargissent le suggère. L'« avancée » difficile de l'homme en direction de l'Opéra, par moments en zigzag, d'autres fois interrompue par des mouvements de recul (effectués ou simplement tentés) qui le font dévier de sa route, révèle son « incapacité » à se mouvoir en l'absence de Mélusine, et fait paraître la destination de plus en plus impossible à atteindre²⁹⁹. Sans elle, son errance est (souvent) une erreur.

La lumière insuffisante qui caractérise le parcours va de pair avec les difficultés de mouvement du héros ; la sensation de pesanteur atteint un sommet : « Peu de clarté brûlait la rue, dont les fenêtres étaient éteintes. Mes pieds gagnaient en poids³⁰⁰. » Au contraire, l'homme se sent allégé lorsqu'il abandonne, de façon momentanée seulement, pense-t-il, des objets auxquels il est très attaché, comme son bâton. Mais il veut ensuite revenir en arrière le récupérer et, en effectuant ce mouvement en arrière que sa compagne n'aurait certainement pas approuvé, il se perd.

La désorientation est un autre aspect sous lequel se manifestent les difficultés liées au mouvement. En l'absence de sa boussole, le sentiment d'égaré, aussi au sens géographique, du narrateur est particulièrement prononcé. Il aurait besoin d'indications presque dès le début de son parcours. De plus, la tentative de récupérer son bâton perdu, à laquelle nous avons fait allusion, engendre une importante déviation par rapport à la destination du « voyage ». Convaincu de réussir sans difficulté dans son entreprise, le narrateur cherche « ce premier jalon de [s]a route³⁰¹ ». Cependant, son optimisme naïf est rapidement déçu étant donné que « toutes les rues se ressembl[ent] » et que petit à petit, suscitant sa claustrophobie, « elles devi[ennent] plus étroites³⁰² ». Le narrateur, selon

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁹⁹ À un certain moment, le narrateur pense de façon significative : « Maintenant, je commençais à croire que je n'arriverais jamais. » (*Ibid.*, p. 87). Fait tout aussi révélateur, après les retrouvailles avec Mélusine, il lui confesse : « J'ai pensé vingt fois te perdre cette nuit. » (*Ibid.*, p. 97.)

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 86. Cf. un peu plus loin : « Mes pieds ramassaient une lourdeur à chaque pas. » (*Ibid.*, p. 87.) La sensation croissante de pesanteur se renforce dans le mouvement de sortie d'un tabac, juste après : « Mes poches bourrées me rendaient plus pesant. Je dus m'appuyer à une chaise, puis au mur. » Sur la porte, une flamme énorme lui arrive dans les yeux, et il s'arrête « pendu au manche de l'allumeur. » (*Ibid.*)

³⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

³⁰² *Ibid.*

l'habituel renversement de perspective, affirme que « le long des trottoirs, les fenêtres fermées [l]'accrochaient comme des aveugles, et les pavés mordaient³⁰³ [s]es talons³⁰⁴ ». De cette façon, il attribue aux fenêtres – et transfère sur elles – sa « cécité » temporaire³⁰⁵. Même lorsque les difficultés visuelles sont dues à l'obscurité, comme c'est le cas ici et ailleurs, nous les considérons comme significatives car elles peuvent refléter des formes de cécité et d'aveuglement métaphoriques. Nous ne pouvons toutefois pas ignorer que le héros de *Mélusine* a également de véritables troubles de la vision (ce qui n'exclut pas que ceux-ci aient à leur tour des significations symboliques précises) : en effet le dernier chapitre nous apprend que ce personnage est presbyte³⁰⁶. (Et nous ne pouvons pas non plus passer sous silence, toujours à propos de cécité, réelle ou métaphorique/symbolique, les derniers mots que Mélusine adresse à son compagnon-narrateur : « “Êtes-vous aveugle³⁰⁷ ?” »)

En conjonction avec les difficultés de mouvement et de vue, est-ce une coïncidence que le narrateur, à l'intérieur du café au décor « animé » où il essaie de se reposer durant le trajet, se mette à bégayer ? Nous n'excluons pas qu'au fréquent parallélisme entre difficultés de mouvement et difficultés visuelles, l'on puisse ajouter un troisième élément, bien que moins évident, celui des difficultés de langage³⁰⁸.

Dans la scène située dans le café, un autre élément (non sans échos à Icare) nous frappe : dans le dialogue entre le narrateur et « un remords de verre, aux flancs arrondis³⁰⁹ » (un verre), la sensation de lourdeur du héros, appartenant au registre de la chute, ressort en contraste avec l'envol du verre (selon une dynamique bien connue) :

³⁰³ Les pavés qui mordent les talons du narrateur corroborent l'évocation du traditionnel chemin initiatique difficile et semé d'embûches. Plus loin, dans la scène de la traversée des hautes herbes et des bambous de la plaine africaine (chapitre XXIV), l'écho du traditionnel passage dangereux résonne plus fort encore : en effet, dans les « herbes dures comme des épées » (*ibid.*, p. 290) qui frappent le visage du héros, nous reconnaissons un avatar du « pont de l'épée » présent dans la tradition arthurienne.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁰⁵ Au contraire, rappelons que lorsque le héros est sous terre avec Mélusine (chapitre IV), il suit la fée avec une totale aisance de mouvements « malgré l'obscurité » (*ibid.*, p. 32).

³⁰⁶ Cf. *ibid.*, p. 311, 313. Le narrateur lui-même souligne la « prestance » supérieure de Nilrem par rapport à lui sous cet aspect également, en s'adressant à lui en ces termes : « Vous vous permettez de me narguer ici, parce que vous avez de meilleurs yeux que moi qui suis presbyte. » (p. 311.) Notons que ce défaut de la vue est plus en conformité avec l'âge du héros qu'avec sa nature d'« enfant ».

³⁰⁷ Dans ce dernier dialogue avec Mélusine, le narrateur reconnaît qu'il n'aurait jamais pu retourner à la cathédrale sans elle, mais craint que le voyage ne soit inutile. C'est à cette affirmation que la femme répond : « “Inutile ?” dit Mélusine. “Êtes-vous aveugle ?” » (*Ibid.*, p. 313.)

³⁰⁸ Pour un exemple de difficultés de mouvement et de langage réunies chez un autre personnage (Torpiéd-Mada), voir *ibid.*, p. 302. À propos du langage et des problématiques associées, le protagoniste de la nouvelle *Dénes Imre* (Imre Dénes, 1918) de Géza Csáth, de façon bien plus radicale, s'enferme dans un mutisme presque total lié, dans son cas, à une forme de trouble mental. Le mutisme du jeune homme va de pair avec son statisme physique (à l'hôpital psychiatrique, dans la phase finale du récit, il reste toujours dans la même position, assis). Rappelons que cette nouvelle, qui ne fait partie d'aucun recueil, parut dans la revue *Eszterdő* le 1^{er} août 1918 (elle avait toutefois été rédigée précédemment).

³⁰⁹ Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 89.

« Que fais-tu donc ici ? »

« Je m'envole. »

Le verre éclata comme une bulle. Je sentis mes pieds lourds³¹⁰.

Les objets animés du décor du café, qui tentent de retenir le narrateur, prennent l'aspect d'empêchements supplémentaires dans son parcours vers l'Opéra. La seule modalité qu'il semble connaître, sans Mélusine, pour surmonter les obstacles et franchir des limites, est une modalité offensante et violente, non seulement au niveau verbal (insultes) mais également au niveau gestuel. Ainsi, par exemple, pour sortir du café, il fait brutalement sortir de ses gonds la porte héroïque.

À la sortie de cet espace devenu pour lui carcéral, le réseau des rues n'en est pas moins asphyxiant, nous le savons. Dans une obscurité de plus en plus épaisse, la désorientation, les difficultés motrices, la pesanteur et les obstacles se réitèrent³¹¹. Parmi ceux-ci réapparaît la vieille femme-lampe à pétrole, qui s'est égarée et demande paradoxalement, à lui l'égaré par excellence, qu'il l'aide et lui indique son chemin. Le héros, qui à cause de la pénombre avance désormais comme un aveugle, ne passe pas l'« épreuve » : il abat l'obstacle avec son habituelle brutalité et recommence à « marcher obscurément dans la nuit³¹² ».

Au plus fort des difficultés, il en est réduit à se traîner et avance « les deux mains brisées suspendues à [s]es bras, le corps penché sous le poids de [s]es chaussures qui [l]e pouss[ent] peu à peu vers le sol³¹³ ». De façon très significative, il souligne : « Je sentis accourir l'instant où je marcherais à quatre pattes, comme l'animal³¹⁴ », ou comme un jeune enfant pourrions-

³¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

³¹¹ Progressivement, le narrateur remarque : « Je voulais courir sur le trottoir, mais les pavés s'attachaient à mes pieds comme des ventouses. » (*Ibid.*, p. 93.) Il effectue des efforts pour trouver un indice « dans la succession des rues », mais la majorité des lumières encore allumées s'éteignent à son passage, « comme s'il eût] soufflé dessus en marchant » (*ibid.*). Quelques lignes plus loin : « On n'apercevait plus le ciel. J'avais nu-pieds, mais mes pas faisaient un bruit sec qui se divisait et s'accumulait autour de moi comme des cailloux. » (*Ibid.*, p. 94, avec une association éloquente du narrateur et de sa pesanteur avec la pierre.) Puis : « J'arrachais mes pas au trottoir, l'un après l'autre, tandis que mes mains s'appuyaient aux parois comme le grappin des bateliers aux bords d'une rivière. » (*Ibid.*) En même temps, les lacets de ses chaussures qu'il avait mis autour de son cou commencent à l'étrangler, évoquant une sensation d'étouffement, d'asphyxie : les souliers eux-mêmes sont lourds « comme du plomb » (*ibid.*).

³¹² *Ibid.*, p. 96. Concernant l'issue de son parcours transformatif, l'attitude du narrateur dans l'épreuve et l'échec inconscient qui en résulte ne sont pas de bon augure.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.* Dans d'autres épisodes, les difficultés de mouvement du héros vont jusqu'à la paralysie : par exemple, dans la forêt vierge africaine, « l'obscurité fut telle, qu'il] demeur[a] soudain sans mouvement, changé en plomb » (et parallèlement « des cercles rouges et jaunes s'échappaient de [s]es yeux » mis à l'épreuve) (*ibid.*, p. 288).

nous ajouter. Le narrateur est écrasé sous le poids de la gravité³¹⁵. Au pôle opposé à sa pesanteur, on trouve tout au long du roman la légèreté aérienne de Mélusine (qu'elle attribue à un « voyage aérien », justement)³¹⁶. Et c'est effectivement une lumière, que le héros déchiffre comme signe et trace de Mélusine, qui l'anime ; il se déleste du poids de ses chaussures et de sa torpeur, provoquant « un grand fracas de pierres », et son corps, « subitement allégé, monta, comme autrefois sur la cathédrale [la reprise de ce motif est ici explicite et soulignée par le récit], vers cette lueur qui se gonflait comme un bolide approchant³¹⁷ ». Ainsi, avançant d'abord à pieds puis en tramway, le héros rejoint sa compagne devant l'Opéra. Comme en de nombreuses autres occasions, Mélusine, « unique flambeau vivant qui restait encore dans cette nuit³¹⁸ », le ramène à la lumière.

En considérant le texte dans son ensemble, s'il est vrai que, sur les pas de Mélusine, maîtresse de la vélocité, le narrateur parvient à faire de nombreux déplacements, améliore ses mouvements et gagne en rapidité, toutefois et de manière significative, il ne la suit pas dans ses vols. Il avoue lui-même :

J'avais, comme je l'ai prouvé, acquis à la suite de Mélusine une grande aisance de mouvement. Certaines prouesses, cependant, qui ne coûtaient à Mélusine aucun effort, m'étaient impossibles. Je ne craignais pas tant le péril que le ridicule de la chute. Ce qui m'arrêtait surtout devant l'élan, c'est la conscience trop claire que j'avais de ma pesanteur. J'aurais dû me souvenir de cette loi naturelle qui garantit aux corps lourds la plus grande vitesse, pourvu qu'ils soient mus par une force suffisante. La légèreté de Mélusine et son étonnante faculté d'équilibre me parurent toujours un prodige³¹⁹.

Quoi qu'il en soit, la scène finale du roman nous restitue l'image du narrateur seul, enlisé dans le désert, désorienté, aux prises avec des difficultés motrices et des sensations très proches de celles décrites dans la scène de départ, au désert (juste après la chute du haut de

³¹⁵ Le narrateur semble parfois « cloué », rivé à terre. Une image particulièrement parlante à cet égard se trouve dans l'épisode de la partie de campagne (chapitre XVI) ; au moment où l'homme s'aperçoit de l'entente entre Mélusine et Nilrem, les souvenirs de ses « difficultés » deviennent les sujets d'une curieuse transformation végétale : « Je sentis mes jambes se raidir comme deux piquets fichés en terre et auxquels s'enroulaient de tenaces souvenirs d'habitudes. Je me rappelai en un instant les plus folles randonnées de Mélusine, et toutes mes lourdeurs passées, les anicroches, les craintes, les faux-pas, prirent autour de moi des formes végétales, se plantèrent dans le sol avec une suffisance potagère dont je me sentis rougir. Je rassemblai mes forces pour arracher ces racines. » (*Ibid.*, p. 189.) En outre, n'oublions pas que sa pudeur fait partie des poids qui le clouent au sol (cf. *ibid.*, p. 305).

³¹⁶ Cf. *ibid.*, p. 39.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 279.

la cathédrale), pareillement plongée dans l'obscurité. Rapportons de nouveau, par souci de commodité, l'image initiale, suivie de l'instantané qui conclut (ou presque) le roman :

Les ténèbres étaient si épaisses que je m'y crus pour toujours enseveli. Je me mis à courir. Mes pieds s'embarrassaient comme dans du linge³²⁰.

Mais comme j'essayais de dépêtrer mes pieds enlisés dans le désert, je compris que le départ serait difficile. Le ciel milliardaire me parut aussi déroutant que les sables. [...] Et l'obscurité du désert frissonna dans mon dos comme la crainte du chacal³²¹.

Il est vrai que les conditions ne semblent certainement pas favorables à un éventuel envol. La ressemblance entre les deux images renforce la sensation du retour au point de départ et l'idée de la fermeture d'un cercle (symbolique) – en des termes métaphoriques, une sorte de tour ou de ronde sur lui-même.

De plus, ces images d'« enlissement » et d'« ensevelissement »³²² se prêtent à une autre réflexion intéressante : celles-ci, ajoutées, entre autres, à la sensation de précipitation qui affecte l'action du roman³²³, sont liées et renvoient au motif du rêve, qui occupe une place éminente dans l'œuvre³²⁴. Comme le souligne Éric Lysøe, la thématique onirique prend sens « dans la mesure où elle représente l'“immobilité passive” combattue par le “mouvement agressif” d'un âge neuf³²⁵ », reprenant les termes utilisés par Filippo Tommaso Marinetti dans le « Premier Manifeste du futurisme³²⁶ ». Lysøe observe en outre que cette thématique entre dans le « registre de la chute » ; elle implique donc également son opposé, c'est-à-dire l'envol³²⁷.

Proposons à présent quelques réflexions sur les difficultés de mouvement et les signes d'initiation, en élargissant la perspective à d'autres textes de notre corpus. Si dans le cas du

³²⁰ *Ibid.*, p. 9.

³²¹ *Ibid.*, p. 317.

³²² Le renvoi à la mort, naturellement, est aussi très fort.

³²³ Cf. l'analyse d'Éric Lysøe : « Émaillé d'adverbes et de locutions marquant la soudaineté de l'action, le récit se trouve de la sorte régulièrement soumis à des accélérations frénétiques. On comprend qu'une telle précipitation ait pu faire songer à la turbulence des songes, à ce que, dès 1923, Henri Michaux définissait comme un “style morceau d'homme”, un “style rêve”. » (Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 54.)

³²⁴ Sans vouloir entrer plus avant dans la question de la supposée genèse onirique du roman, nous pouvons dire qu'il présente un style par certains aspects onirique.

³²⁵ Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 64-65.

³²⁶ Cf. : « La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité passive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif. » (« Premier Manifeste du futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909, cité par Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 52.)

³²⁷ Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 65.

héros de *Mélusine* les difficultés de mouvement³²⁸ s'arrêtent au *status* de difficulté – c'est-à-dire qu'elles restent « uniquement » des difficultés, qui de plus l'entravent dans sa tentative de parcours initiatique lié à l'éros –, dans d'autres cas, comme les difficultés liées à la marche, elles peuvent trahir l'appartenance à l'au-delà et/ou être considérées comme des signes d'initiation. Nous nous référons en particulier aux figures de boiteux³²⁹. Dans les textes de notre corpus, nous rencontrons aussi bien de véritables estropiés que des personnages qui boitent simplement, parfois temporairement, mais se révèlent tout autant significatifs. Leur présence (même lorsqu'il ne s'agit pas des acteurs principaux des parcours de transformation) contribue indubitablement à créer une atmosphère initiatique dans les textes³³⁰.

Ce n'est pas un hasard si, dans *La Fiancée du loup*, une fois qu'elle a été initiée par le loup (l'animal), nous retrouvons Aalo, dans un épisode ultérieur, boiteuse. Nous faisons référence à la scène où le tavernier de Haavasuo, suspicieux, raconte à Priidik avoir tiré, la nuit précédente, sur un loup ; touché à une patte, l'animal été parvenu à s'enfuir dans le bois, en boitant. À peine le tavernier a-t-il terminé son récit que « Aalo, Priidikin vaimo, tuli pihalta pirttiin vesikorvoa kantaen ja nilkuttaen vasenta jalkaansa, joka oli verissä³³¹ ». Apparaît avec évidence, ici, le reflet de ces légendes concernant la lycanthropie selon

³²⁸ Contentons-nous pour l'heure d'une rapide allusion au fait que, les pieds étant symboliquement liés à l'idée de fécondité (cf. Margarete Riemschneider, *Miti pagani e miti cristiani. Fonti delle saghe del Graal e di Artù e loro relazioni*, Milan, Rusconi, trad. d'Aldo Audisio, 1973, p. 43 ; Carla Corradi Musi, *Sciamesimo in Eurasia. Dal mito alla tradizione*, Rome, Aracne, 2008, p. 108), les difficultés du narrateur pourraient également être indices de stérilité. Nous reviendrons plus loin sur le système de signes et images qui, dans le roman, renvoient à cette idée.

³²⁹ Dans de nombreuses traditions populaires eurasiatiques, les formes de claudication, tout comme les jambes artificielles et les parties métalliques du corps, étaient généralement interprétées comme des signes d'appartenance à un monde non humain, ou comme des signes d'étapes initiatiques (Carla Corradi Musi, *Sciamesimo in Eurasia...*, *op. cit.*, p. 93-94). Sur le lien entre claudication et réalité-« autre » cf. Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Turin, Einaudi, 1989, p. 210-231. Pour des exemples de personnages appartenant à l'au-delà ou initiés, se distinguant par des problèmes de marche, dans le monde celte (en particulier, la saga irlandaise, les récits gallois et les romans de la table ronde voir Carla Corradi Musi, *Sciamesimo in Eurasia...*, *op. cit.*, p. 108-109).

³³⁰ Un discours similaire s'applique aux figures de muets. Au sein de notre corpus, rappelons, en particulier, la petite comtesse muette (*néma grófkisasszony*) qui est au centre du rêve raconté dans la nouvelle *Délutáni álom* (Rêve de l'après-midi, 1908) de Géza Csáth. De façon éloquente, le narrateur de la nouvelle et du rêve s'adresse à la petite comtesse en ces termes : « “Grófkisasszony” mondottam, “te mindent tudsz, amit akarsz, mert a némaság mindentudókká teszi a nőket.” » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák*, éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1994, p. 100) (« “Petite comtesse” dis-je, “tu sais déjà tout ce que tu veux savoir car le mutisme rend les femmes omniscientes.” » [Notre traduction.]) Cette nouvelle parut sur la revue *Nyugat* le 1^{er} septembre 1908. Rappelons qu'elle fut ensuite incluse dans le troisième recueil de nouvelles de Csáth auquel il donna d'ailleurs le nom : *Délutáni álom*, publié en 1911. Voir Géza Csáth, *Délutáni álom*, Budapest, Nyugat-Jókai Könyvnyomdai Műintézet, 1911.

³³¹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 255 (« Aalo, la femme de Priidik, entra dans la pièce emportant une cruche d'eau ; et elle boitait de la jambe gauche, qui était en sang. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 137-138.

lesquelles, dans le passage de la forme féline à la forme humaine, les blessures restent et laissent des marques identiques sur le corps.

Notons que, dans le premier roman de la trilogie de Kallas, *Barbara von Tisenhusen*, c'est un véritable boiteux qui, en insultant Barbara pour la fastueuse robe en or qu'elle porte à l'occasion d'un cortège nuptial à Tallinn³³², va déterminer le premier changement véritable et manifeste chez la protagoniste. Ainsi, après le voyage à Tallinn, la jeune fille, dont l'âme était « kuin vesi kaivossa, jonka pohjaa ei ole mitattu³³³ », remise définitivement cette robe en or, « liian raskas³³⁴ » pour elle, dans son armoire ; ce geste est emblématique d'un dépouillement et d'une « *mutatio*³³⁵ » bien plus larges, qui traduisent le désir et la tentative, chez Barbara, de sortir de l'espace carcéral des conventions sociales.

Dans les venelles de la « ville morte » du premier roman de Franz Hellens, *En ville morte* (1906)³³⁶, nous rencontrons les ouvriers boiteux et estropiés, « entraînés par un vent de misère », recrachés par une usine représentée comme une sorte de monstre anthropophage³³⁷. Leur aspect, leur allure, suscite l'impression de se trouver face « à des victimes de quelque torture surannée, à des échappés de carcans » ou encore, « aux survivants d'un drame inachevé³³⁸. » Des « scories », pour reprendre le sous-titre de l'œuvre. Plus encore que des échos mythiques, ce sont peut-être des échos historiques, provenant du passé, qui résonnent dans ces figures. De plus, leurs infirmités physiques semblent refléter des infirmités de caractère social.

La vieille domestique boiteuse de l'ingénieur Voltourne – une figurante dans *Mélusine* plus qu'une actrice à proprement parler – peut elle aussi être placée parmi les représentants

³³² Tels sont les propos de l'homme, lancés depuis la rue vers Barbara à cheval dans le cortège nuptial, vêtue d'une lourde robe tissée de fils d'or sur laquelle sont appliquées le nombre de soixante onces de chaînes dorées que sa tante lui a fait confectionner : « "Eikös se olekin itse Paapelin portto Ilmestyskirjasta? Tuon samaisen kläningin kullalla voisi vaatettaa tuhatta viheliäistä." » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 18) (« "N'est-ce pas là la Prostituée de Babylone, dont il est fait mention dans l'Apocalypse ? Avec tout l'or de cette robe, on pourrait habiller mille miséreux !" » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 26].)

³³³ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 19 (« semblable à l'eau d'un puits dont le fond n'a jamais été sondé » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 26].)

³³⁴ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 19 (« trop lourde » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 27].)

³³⁵ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 19.

³³⁶ Franz Hellens, *En ville morte. Les Scories*, Bruxelles, Van Oest, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1906.

³³⁷ *Ibid.*, p. 52-53. Rapportons la description de ces figures de mutilés : « Un homme sortit en boitant. Il marchait très vite, sur les pavés épais, mais chaque pas renversait ses épaules et son torse se cassait d'un heurt brusque.

Puis, d'autres êtres sortirent, traînant la jambe.

La porte expectorait une lie de boiteux et d'éclopés entraînés par un vent de misère. Ils émergeaient aux bourrelets de la rue, amoindris et mutilés, frappant contre les pierres leurs béquilles, furtifs et sans mot dire. Ils fuyaient, dérivant comme des débris, disloqués, rompus, broyés par une fatalité qui les aiguillonnait et s'acharnait à corser leur géhenne. » (*Ibid.*, p. 52.)

³³⁸ *Ibid.*

du monde-« autre ». Ce n'est pas un hasard si elle fait son apparition sur un seuil, celui du salon de Voltourne dont elle est une sorte de gardienne³³⁹.

Pour ce qui est des figures significatives liées au thème du mouvement, il n'est pas fortuit que, dans *Mélusine*, intervienne, et cela dès le chapitre II, la figure de Charlot, qui apparaît dans le roman sous les traits de Locharlochi³⁴⁰. L'avatar de Charlot³⁴¹ se signale dès son apparition par sa démarche particulière³⁴² et par sa capacité à tomber et se relever sans ciller. Cette capacité se démontre concrètement dans le 'duel' avec un athlète (lutteur) au maillot rouge : « S'il est touché, une chute, une grimace, et le voilà debout, ressuscité, avec sa mécanique toujours valide, ses larges pieds, ses gants ouverts, sa canne et son chapeau acrobatiques³⁴³. » Dans la première édition des *Documents secrets*, Hellens affirme en effet que « la plastique chaplinienne [l]'intéressait moins que le rythme de l'acteur, où il [lui] semblait apercevoir, dans le mouvement décomposé et sans cesse reconstitué, le sens mécanique de la vie moderne³⁴⁴. »

Rien de surprenant donc à que dans le roman, Locharlochi/Charlot endosse le costume du fondateur de l'école de la mécanique (située dans le Parc artificiel de Nilrem), où « chacun s'exerce à imiter le mouvement décomposé³⁴⁵ », en suivant l'exemple d'infaillibles machines didactiques qu'il a lui-même inventées³⁴⁶, maîtresses incontestées de cette école. Franz Hellens fait ainsi de cette incarnation de Charlie Chaplin/Charlot le porte-parole d'un

³³⁹ Voir Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 157. La vieille femme boiteuse semble entretenir, entre autres, un lien avec le temps : lorsque la pendule s'arrête, Voltourne l'appelle « et lui ordonn[e] de la remonter et d'aller chercher l'heure chez le voisin » (*ibid.*, p. 158).

³⁴⁰ Ce nom, révélé par le personnage au chapitre VII seulement (voir Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 64), montre avec évidence le jeu de mouvement et de métamorphose par rapport au nom de son modèle.

³⁴¹ La description physique du personnage ne laisse aucun doute quant à sa « filiation » : « Un chapeau melon noir, trop petit se balançait sur sa tête ; il portait une longue jaquette sombre, serrée à la taille, un gilet de couleur et un large pantalon qui s'agitait et pendait tristement sur ses grands pieds. De sa main libre il s'appuyait sur une badine. Ses gants ouverts faisaient ses mains énormes [...] ; il a des cheveux noirs crépus, une courte moustache. » (*Ibid.*, p. 18.)

³⁴² Cf. : « Il part [...] d'un pas rapide et décidé ; ses larges pieds s'écartent et tout son corps de droite à gauche est secoué. » (*Ibid.*, p. 18-19.)

³⁴³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁴ Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931*, *op. cit.*, p. 91. Dans la deuxième édition de son essai introspectif, il faut le préciser, les termes de la comparaison changent quelque peu, comme par un déplacement dans le raisonnement. L'importante référence au rythme est perdue : « Le lyrisme chaplinien m'intéressait moins que la plastique de l'acteur, où il me semblait apercevoir, dans le mouvement décomposé et sans cesse reconstitué, le sens mécanique de la vie moderne. » (Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956)*, *op. cit.*, p. 126.)

³⁴⁵ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 68.

³⁴⁶ La logique sous-jacente aux mouvements des 'machines-maîtresses' révèle de claires analogies avec la façon de se mouvoir de leur inventeur : « Les bielles tournaient avec une feinte maladresse dont la reproduction exacte accusait bientôt une étonnante sûreté. Des cylindres d'acier, des cubes de tôle, des sphères et des losanges, s'élevaient, avançaient, s'arrêtaient tout à coup, retombaient morcelés, s'enchevêtraient sans se troubler, formant un dessin mille fois rompu et renoué, d'un ensemble solide, sans cesse renouvelé. » (*Ibid.*, p. 61.)

discours sur le mouvement, prononcé naturellement en mouvement rapide. La recherche de Mélusine, disparue, offre en effet l'occasion à Locharlochi d'énoncer au narrateur son 'manifeste', au cours de la 'poursuite' :

J'ai beaucoup étudié les hommes. L'erreur universelle est dans le mouvement. On le cherche dans la nature. C'était bon autrefois. Chaque époque a son modèle ; c'est la mécanique qui l'enseigne. L'eau, le feu, le vent, c'étaient des maîtres puissants, mais variables et capricieux. L'homme primitif put s'en accommoder. La mécanique fut inventée. D'abord, elle avança sans précision et s'inspirait elle-même aux forces visibles de la nature. Ainsi les hommes allaient d'un pas traînant, mal avisé, ou piétinaient sur place. Ils adoraient la nature ; ils inventaient des dieux. Les dieux sont morts ; la nature, nous l'avons domestiquée. Elle sert aujourd'hui notre besoin de vitesse. Nos maîtres [et ici Hellens joue très probablement sur le double sens du mot], nous les avons créés nous-mêmes dans les machines³⁴⁷.

Locharlochi n'est en aucun cas surpris de la peine qu'éprouve le narrateur à le suivre, alors que ce dernier lui exprime au contraire sa surprise, car « il ne [lui] coûtait aucun effort d'accompagner Mélusine dans ses plus haletantes randonnées³⁴⁸ » : Locharlochi lui 'reproche' alors de marcher selon la méthode antique qui imitait le cours des forces de la nature. L'occasion est parfaite pour un éloge renouvelé de ses machines et pour des précisions supplémentaires sur les principes du mouvement « découpé » :

Le vent peut aller vite, vous aussi. Mais un rien vous arrête, vous détourne du but. Voyez au contraire nos machines. Elles vont un pas constant et mesuré ; leur accélération est calculée. L'eau et le feu, emprisonnés, elles les dévorent et les transforment en mouvement fait de chaînons égaux, multipliés à l'infini³⁴⁹.

La stupeur et le trouble du narrateur devant, cette fois, l'habillement bouffon et bizarre de Locharlochi, qui lui donne un air essoufflé malgré sa démarche agile – et qui, trop large et trop serré à la fois, offre une énième image de la coexistence des opposés – inspirent de nouvelles réflexions à l'avatar de Charlot ; il soulève le voile des apparences sur ce que dissimulent ses difficultés de mouvements, seulement apparentes donc, et souligne en même temps certains traits de la société de l'époque :

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

³⁴⁹ *Ibid.*

Pour enseigner mes contemporains, je me suis fait acteur. Notre époque réclame des prouesses ; mais elle veut que l'agilité se cache sous des apparences grotesques et malhabiles. [...] Je parais, tout le monde rit. On me croit gauche et maladroit. Je me heurte aux objets, je trébuche, je me relève. À travers le rire, l'étonnement commence à percer. Ce costume et ces maladresses ne sont que des gages à l'ennui. On me suit, je déploie mes souplesses. [...] Je produis en même temps la vitesse et le rire. [...] Mais le rire que j'éveille est aussi éloigné de celui que chanta Homère, que l'automobile de Pierpont-Morgan diffère du char d'Hector. C'est le rire amer, sec, bref, saccadé, détonnant, d'une époque affairée, le trépignement rapide d'une humanité positive et désabusée. [...] Le rythme de Molière se mesurait au trot d'une jument, celui de Racine au pas harnaché d'un étalon. Le nôtre se règle sur l'automobile³⁵⁰.

C'est précisément sur le fond d'une prise de conscience qu'à son époque, toute action se mesure en termes de vitesse, et que les hommes sont restés très en arrière du modèle qu'ils ont eux-mêmes inventé, que Locharlochi dit avoir créé son école ; dans celle-ci, il revient à un seul et même moteur de tout mettre en mouvement et « tout se répète, tout est prévu, réglé, déterminé³⁵¹ ».

À la décomposition des mouvements soutenue et encouragée par l'école correspond une décomposition du corps humain, signes éloquentes de la fragmentation qui ébranle cette époque de l'histoire – une époque où même le rire a un rythme « saccadé ». Après avoir vu, par les yeux du narrateur, les images affichées sur les murs de l'école³⁵², nous apprenons grâce également aux propos de Locharlochi que le corps humain est constitué selon celle-ci d'un ensemble de « pièces ajustées » et qu'il « se meut selon un plan d'ensemble où chaque partie a son rôle et l'exécute sans se soucier des autres » ; d'autre part, « il faut des mouvements précis, réglés, certains³⁵³ ».

De façon symptomatique, est en outre établie dans l'école de la mécanique une relation entre le mouvement et le langage³⁵⁴ ; c'est encore Locharlochi aux pieds rapides qui explique que « les mots pour exprimer désirs ou volontés ont les mêmes sons que ceux des corps frappés par le martèlement des pas, et le même rythme que le geste. Ils sont comptés et adaptés, exacts, définitifs³⁵⁵ ». Le mouvement (rapide) et les lois de la mécanique atteignent

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 67-68.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

³⁵² Cf. le texte : « Je vis que les affiches appliquées aux murailles montraient des figures représentant le corps humain décomposé selon ses parties essentielles et rajusté avec des visées, des chevilles et des écrous. » (*Ibid.*, p. 62.)

³⁵³ *Ibid.*, p. 68.

³⁵⁴ L'observation des machines didactiques avait déjà permis au narrateur de noter que « de même que les mouvements se multipliaient, les paroles concordantes s'assemblaient en phrases et en conversations » (*ibid.*, p. 61). Ou encore, le rythme de l'acier guide les conversations des hommes qui manœuvrent les dernières machines, c'est-à-dire les plus rapides : ils se parlent entre eux de manière aussi rapide, en phrases précises et claires (voir *ibid.*).

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

et gouvernent même les sentiments et leur expression, qui doit aller droit au but ; la philosophie de l'école promeut « l'amour en lignes droites, en courbes pleines incidemment³⁵⁶ ». La rapidité exige l'abandon des fardeaux du cœur aussi bien que celui des vêtements ! Le regard, comme pour conjurer la fin d'Orphée, doit toujours être projeté vers l'avant : « Il faut, la main au volant, regarder devant soi la route droite ou courbe, pour manœuvrer suivant le cas sans sourciller. [...] Joies courtes, prises rapides, faciles abandons, chutes relevées, oubli nécessaire de tout passé³⁵⁷. » Les principes de l'école de la mécanique, qui transmettent il est vrai une certaine sensation de froideur³⁵⁸, ne semblent pas rester confinés dans les limites du Parc artificiel ; à travers les différentes étapes du roman, nous rencontrons de nombreuses figures aux gestes et mouvements mécaniques³⁵⁹.

Au-delà de son rôle dans le roman, l'évocation de la figure de Charlot – et donc de Charlie Chaplin – introduit dans *Mélusine* un renvoi au cinéma³⁶⁰ qui ne semble pas totalement étranger aux mécanismes de construction de l'action dans le texte, qui procède par une série de photographies successives. Dans le roman de Hellens, Charlie Chaplin n'échappe pas non plus aux principes d'inversion. Éric Lysøe reconnaît dans l'invention de Locharlochi un exemple de « cinéma à rebours » : c'est l'image qui fait le mouvement et non plus le mouvement qui fait l'image³⁶¹.

Locharlochi réapparaîtra à Libremontville, dans la partie finale de l'œuvre, où, de façon plutôt significative, nous le retrouverons claudicant. Du point de vue du mouvement, ses rapports avec le narrateur sont renversés par rapport à l'épisode de l'école de la mécanique ; dans une scène, nous voyons Locharlochi courir derrière Mélusine et le narrateur « en boitant³⁶² » justement. Qu'il soit un initié, d'ailleurs, on pouvait le deviner lorsque, dans le Parc artificiel, on le voyait fixer le soleil (comme l'aigle, oiseau du soleil, ou encore comme les chamans initiés)³⁶³.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ À ce propos, rien de surprenant à la réaction du narrateur qui se sent glacé par l'immobilité du sourire amer du 'gorgonique' Locharlochi, lors du premier échange de regards avec cet « homme métallisé » (*ibid.*, p. 63).

³⁵⁹ Il suffit de penser par exemple aux personnages qui tournent dans le jardin des fils du destin, au chapitre X, aux vendeurs du grand magasin du chapitre XI ou à la foule de ses clients-automates, dont les visages sont assimilés aux marchandises tant convoitées des étalages, sans oublier la présence, en ce qui concerne les objets, de pianos mécaniques.

³⁶⁰ L'édifice du cinéma fait d'ailleurs partie du décor architectural de certaines scènes citadines du roman (voir, par exemple, Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 118).

³⁶¹ Éric Lysøe, « *Mélusine* et le futurisme... », *art. cit.*, p. 59.

³⁶² Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 243.

³⁶³ Voir *ibid.*, p. 70.

Comparé au narrateur maladroit de *Mélusine*, le protagoniste de la nouvelle *Egyiptomi József* (József d'Égypte, 1912)³⁶⁴ de Géza Csáth³⁶⁵, le deuxième texte que nous analyserons parmi ceux qui ont en commun le retour au point de départ, progresse de façon beaucoup plus fluide – et sans difficultés – dans son parcours.

Avant d'analyser celui-ci, cependant, il faut observer que cette nouvelle se présente comme le récit d'un rêve et a donc un cadre ; l'écrivain raconte avoir rencontré dans la rue son ami Jóska (diminutif de József), qui déclare avoir fait un rêve si beau qu'il doit le lui raconter. Ils entrent donc tous deux dans un café, lieu qui, comme nous l'avons souligné, est particulièrement important dans la vie culturelle hongroise de l'époque, et le récit du rêve de József commence³⁶⁶.

Le mouvement de séparation du monde et de la condition précédents pourrait être identifié dans le passage de la dimension du quotidien (non dénué de tourments) à celle du rêve. C'est le début du récit du rêve de József qui détermine ce passage. À l'intérieur du rêve, le point de départ du parcours de József est en mouvement, en ce sens que nous le trouvons directement occupé à marcher le long du Nil, par un beau matin d'été. La pénétration vers la dimension-*'autre'* advient par avancée. Le jeune homme poursuit son chemin le long du fleuve et, à un endroit où la berge est plus basse, il entre dans l'eau ; il y voit ainsi son image

³⁶⁴ Rappelons encore une fois que cette nouvelle hors recueil fut publiée dans la revue *Nyugat* le 16 novembre 1912. Il existe également une version postérieure, restée dans l'héritage de Csáth et publiée dans la revue *Híd* en mai 1976, dont nous ne nous occuperons pas. Le texte sur lequel se fonde notre analyse est celui rapporté dans le recueil édité par Mihály Szajbély : Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 442-449.

³⁶⁵ Au sein d'une analyse des mouvements, il est intéressant de noter que la tentative de reproduire l'idée de mouvement par des moyens artistiques est évidente dans les dessins du journal médical de l'auteur hongrois, caractérisés par un fort dynamisme. Voir, en particulier, Valéria Ágoston Pribilla, Éva Hózsza, Olga Ninkov Kovačev, *op. cit.*, p. 75, 77, 86, 90, 100, 104, 107, 112, 113, 124, 128, 164. Dans nombre de ces dessins, les figures humaines ne sont pas représentées dans des positions statiques mais en mouvement, en pleine action. Par exemple, quelques figures sont en train de marcher, une jambe devant l'autre (p. 75, 86, 100, 112, 113, 164 ; voir images en annexe, fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7). Une image divisée en trois bandes aux couleurs du drapeau hongrois inversées nous frappe particulièrement : dans celle-ci, la 'procession' d'hommes et d'étranges animaux descendant les escaliers dans la bande centrale s'oppose à l'ascension d'une échelle très raide et fine par des silhouettes d'hommes armés, sans aucun doute, de drapeaux hongrois sur la bande inférieure (p. 77 ; voir annexe, fig. 8). Dans l'image d'une femme dansant sous la pluie, outre la position des jambes et des bras, c'est le déplacement des cheveux par rapport à l'axe du corps qui révèle le mouvement (p. 90 ; voir annexe, fig. 9). Un autre dessin représente une femme sortant d'une baignoire, la jambe gauche encore dans l'eau, la droite déjà sur le bord de la baignoire. Son bras étendu pour toucher sa jambe droite rend possible une autre interprétation : la femme est encore en train de se laver. Quoi qu'il en soit, cette deuxième interprétation n'enlève rien au dynamisme de cette (énigme) *femme au tub* (p. 104 ; voir annexe, fig. 10). Un dynamisme exceptionnel anime les trois figures humaines encadrées par une fine bande rappelant une pellicule photographique ; les corps tendus en avant ou en arrière, comme dans un mouvement de course, donnent l'impression de mouvements rapides, qui se déroulent selon une trajectoire horizontale, en une scène de fuite avec poursuite (p. 107 ; voir annexe, fig. 11). Un cas intéressant est celui d'un assassin en fuite : nous voyons l'homme, de dos, s'enfuir de la scène du crime, le couteau ensanglanté encore à la main (p. 124 ; voir annexe, fig. 12). Un autre petit tableau représente des personnes en train de faire de la gymnastique (p. 128 ; voir annexe, fig. 13).

³⁶⁶ Le café devient ainsi le 'cabinet' du médecin, le lieu de la séance de psychanalyse.

reflétée et la trouve changée : son corps est à présent de couleur brique et sa tenue de style égyptien. József continue à suivre le courant du Nil, doucement³⁶⁷. Il est indépendant et éprouve des sensations de joie, impensables à l'état de veille ; sa condition de solitude et d'isolement, dans l'espace du rêve, ne lui procure aucune douleur. De plus, il ne semble pas y avoir de fracture entre József et l'espace externe ; une sorte de *continuum*, d'unité entre le jeune homme et l'air autour de lui est perceptible à travers une joie de vivre qui, de façon musicale, emplit tous les éléments³⁶⁸.

L'avancée de József subit ensuite une accélération et il se lance au pas de course. À la différence du narrateur de *Mélusine*, Jóska n'a aucune difficulté de mouvement : dans la dimension du rêve, il a des forces extraordinaires dans la course et ne ressent pas la fatigue. Il décrit lui-même sa démarche et ses sensations en ces termes : « Mérföldeket szaladhattam, és nem fáradtam el. A szívem nem dobogott gyorsabban, és a lábaim nem érezték, hogy nehezebb munkát végeznek, mint a gyaloglásnál³⁶⁹. » Il n'entend pas non plus le bruit de sa respiration. En avançant, József raccourcit ses pas, puis s'élanche en avant et progresse par grands bonds ; mettant en relation le mouvement et la musique, le jeune homme affirme qu'ainsi, il crée les rythmes les plus beaux³⁷⁰. Et voilà que – nous ramenant à l'esprit la figure de Mélusine – il se lance dans un véritable éloge du mouvement : « Ekkor gondoltam rá, hogy tulajdonképpen a mozgás, bárminő mozgás nagy életöröm, amelyet nem becsülünk meg eléggé³⁷¹. » József fait non seulement l'éloge du mouvement mais aussi celui de la nudité, convaincu que les vêtements sont une entrave ; sous cet aspect, il se montre proche de l'attitude de Mélusine et se distingue en revanche du compagnon de la fée, si attaché, par exemple, à ses chaussures. De plus, à la différence de ce dernier, Jóska n'a pas de problèmes d'orientation, à vrai dire aussi parce qu'il n'a pas de destination, n'entend aller nulle part, ce qui est pour lui source de joie³⁷².

³⁶⁷ Le verbe hongrois utilisé pour décrire son type de mouvement en cette circonstance est *ballag* qui signifie justement « marcher doucement », « aller doucement ». Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 443.

³⁶⁸ Cf. le texte : « Az életöröm mint állandó csodás akkord zengett bennem és körülöttem a levegőben halkan és mégis impozáns teljességgel, tömören, megszakítás nélkül, soha meg nem unható szépségben. » (*Ibid.*, p. 444) (« La joie de vivre vibrait comme un accord continu et miraculeux en moi et dans l'air autour de moi, en sourdine et pourtant majestueux et plein, compact et sans interruptions, si beau que je ne me serais jamais lassé d'y prêter l'oreille. » [Notre traduction.])

³⁶⁹ *Ibid.* (« J'ai dû courir pendant plusieurs lieues sans ressentir aucune fatigue. Mon cœur ne battait pas plus vite et mes jambes ne se sentaient pas soumises à un travail plus difficile que lorsque j'avancais à un rythme normal. » [Notre traduction.])

³⁷⁰ Cf. *ibid.*

³⁷¹ *Ibid.* (« Alors j'en vins à penser que le mouvement, quel que soit le type de mouvement, porte en lui une grande joie de vivre que nous n'apprécions pas à sa juste mesure. » [Notre traduction.])

³⁷² Cf. le texte : « Eltalálok én magam is, ahová csak akarok, bár nem sürgős számomra semmi, és tulajdonképp sehová se akarok menni. [...] Boldog vagyok, mert nem kívánkozom sehová. » (*Ibid.*, p. 445) (« Je peux trouver

Quelques pauses, surtout pour observer la végétation alentour, viennent ponctuer le parcours du jeune homme qui, pendant un moment avance avec une extrême lenteur, béat, au rythme du courant du Nil qui coule doucement et majestueusement. À un certain moment, József entre dans l'eau, s'y plonge jusqu'au cou et poursuit son chemin à la nage. Le fleuve devient ainsi sa voie, son mode de transport ; il raconte lui-même à l'écrivain : « Hatalmas tempókat vettem, és utána kinyújtózkodtam a hullámokon a hátamra fekve³⁷³. »

L'homme continue de flotter, porté par le courant, lorsque tout à coup, il aperçoit une très belle femme en train de laver le linge sur la rive du fleuve. Il s'arrête dans l'eau et l'observe³⁷⁴. Après quoi commence le mouvement d'approche progressif de József vers la femme. Il commence par se rapprocher lentement de la rive. Suit une pause contemplative pendant laquelle l'homme, immobile dans l'eau, admire de nouveau la femme ; la description détaillée du corps féminin, de ses gestes et de ses mouvements révèle la forte attraction qu'il éprouve pour elle. L'extraordinaire beauté sensuelle de la femme fonctionne comme un aimant sur József ; toutefois, son désir ne porte à aucun moment la trace de cette saveur oppressante et âcre qui se manifeste en ces occasions dans la vie quotidienne, et ne l'aveugle pas. Lorsque la femme, s'étant aperçue de sa présence, le regarde et lui adresse un sourire cordial, il se dirige rapidement vers la rive, sort de l'eau et la rejoint en quelques instants pour la saluer en s'inclinant.

La femme dit à József qu'elle est juive et mariée à un docteur de la Loi en ce moment absent ; l'homme lui dit venir de très loin et demande alors s'il peut se reposer chez elle. La femme l'invite alors de sa voix mélodieuse à entrer chez elle et lui propose de la nourriture, détail qui n'est pas à négliger, pour les échos que porte en lui le thème de la nourriture offerte. L'invitation chez la femme et l'entrée effective sont fortement marquées dans la narration³⁷⁵.

tout seul la route pour arriver où je veux, même si je ne suis pas pressé de faire quoi que ce soit et qu'en réalité je n'entends aller nulle part. [...] Je suis heureux car je ne désire arriver nulle part. » [Notre traduction.]

³⁷³ *Ibid.* (« J'avançais à brasses puissantes pour ensuite m'allonger sur le dos en me laissant transporter par les flots. » [Notre traduction.]

³⁷⁴ Nous sommes de nouveau face à une image de femme qui, même si elle ne se baigne pas, se trouve dans un environnement aquatique, observée à une certaine distance par un regard masculin. Nous reviendrons sur cette scène pour la mettre en relation avec les « repérages » et « contemplations » que l'on trouve dans les autres textes.

³⁷⁵ L'insistance sur les expressions et verbes véhiculant le sens d'« entrer », présents sous de nombreuses variantes à peu d'intervalle, est frappante. La femme formule son invitation à entrer en ces termes : « «Akkor jöjj hát a házba.» » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 447) (« «Alors viens donc à la maison”. » [Notre traduction.]) Un instant plus tard, la femme renforce l'invitation en joignant gestes et paroles ; tout d'abord elle « az ajtóban félrehúzott egy világoszöld színű vászonfüggönyt, és előre engedett » (*ibid.*) (« mit de côté un rideau de toile vert clair pendu devant la porte et me fit signe d'entrer le premier » [notre traduction]), puis elle dit d'un ton mélodieux : « «Menj be!» » (*Ibid.*) (« «Entre !” » [Notre traduction.]) Le narrateur enregistre ensuite le moment de sa véritable entrée dans la maison, en utilisant cette fois le verbe *lép* : « Egy kicsiny szobába léptem. » (*Ibid.*) (« J'entrai dans une petite pièce. » [Notre traduction.]

Ce n'est pas un hasard si l'intérieur de cette maison – où le mari, craignant la simple possibilité qu'un autre homme puisse éveiller l'attirance de sa femme, l'avait isolée – devient justement le lieu du contact érotique entre József et la femme angélique, l'espace de l'éros (illicite, encore une fois) vécu.

Durant cette étape à l'intérieur de la maison, après avoir consommé un repas frugal et échangé quelques mots, Jóska, la gorge asséchée par le désir, se désaltère, se lève et commence à embrasser la femme. Celle-ci répond à ses baisers avec douceur et volupté et, peu après, lui dit de s'en aller. Si son mari la surprenait, le prix à payer pour ce moment de béatitude serait en effet la mort. Contraint de se séparer de cette femme de rêve, József sort et s'éloigne de la maison le cœur empli de douleur – une douleur qui, dans une perspective magyare, est indubitablement à interpréter comme initiatique – et en même temps de bonheur pour cette rencontre inoubliable.

Jóska reprend ainsi sa route en sens opposé le long du fleuve. Après quelques pas, il se retourne pour regarder derrière lui, et a une dernière vision, particulièrement significative, de la femme : « Az asszony ott állt a parton, a szemeit az egyik karjával elfödte, és a másikat kinyújtotta abban az irányban, amerre távoztam. Ujjacskái lefelé lógtak, mint a sebzett madár szárnyai, és csodálatos formái még egyszer megvillantak a napfény aranypatinájában³⁷⁶. » La comparaison de ses doigts menus avec les ailes d'un oiseau blessé inscrit la femme égyptienne elle aussi dans la lignée des femmes-oiseau. De plus, l'image finale de la femme merveilleuse-miraculeuse (*csodálatos*) dans un halo doré de rayons de soleil l'associe à la lumière et semble faire d'elle, précisément, une femme de lumière, *ra-dieuse*.

Le cadre se referme et l'on revient au café, c'est-à-dire au plan de l'existence quotidienne, mais... József continue de sentir la présence de la femme du rêve jusque dans la réalité. Il confesse à l'écrivain-psychanalyste : « “Az egyiptomi asszony velem van folytonosan, és az utcán, otthon, itt a kávéházban is mindenütt majdnem látom őt³⁷⁷.” »

En résumé, le parcours de József prend la forme d'un voyage aller-retour, revenant au point de départ (aussi bien au niveau global : réalité – rêve – réalité, qu'à l'intérieur du rêve : mouvement d'aller-retour le long du même fleuve), avec un passage/pause dans une dimension-« autre ». Dans ce cas, le retour est caractérisé par une acquisition significative.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 449 (« La femme se tenait immobile sur la rive et d'un bras se protégeait les yeux de la lumière tandis qu'elle tenait l'autre tendu dans la direction que j'avais prise en m'éloignant. Ses doigts pendaient comme les ailes d'un oiseau blessé et ses formes merveilleuses brillèrent encore une fois dans la patine dorée de la lumière du soleil. ») [Notre traduction.]

³⁷⁷ *Ibid.* (« “Je continue à sentir la présence de la femme d'Égypte, et où que je me sois, dans la rue, chez moi, au café, je réussis presque à la voir.” ») [Notre traduction.]

Concentrons-nous à présent sur un exemple de texte où le retour au point de départ prend des aspects métaphoriques uniquement ; nous nous référons à la nouvelle *A vörös Eszti* (Eszti la rousse, 1908)³⁷⁸ de Géza Csáth. La narration d'un certain nombre de souvenirs de la vie du narrateur, Józsika³⁷⁹ – le protagoniste du parcours de transformation que nous allons analyser –, débute avec le soir du Noël de ses six ans. À cette occasion, l'enfant avait reçu en cadeau de son père un livre de contes de « tonton Andersen », qui en grandissant l'accompagnerait fidèlement, exception faite de quelques brèves périodes, au moins jusqu'à l'âge adulte. La narration de ce « premier » souvenir nous transporte ainsi dans le monde d'origine du protagoniste, le monde ouaté de l'enfance, justement, passée au sein de sa famille d'origine. Il s'agit d'une famille bourgeoise, formée de ses parents, son petit frère Gudi et sa petite sœur Terke ; ils vivent à la campagne³⁸⁰.

Le narrateur évoque, en particulier, la passion qu'il nourrissait déjà tout enfant pour la belle Eszti aux cheveux roux, la nourrice qui s'occupait de son petit frère. Józsika lisait souvent les contes de tonton Andersen³⁸¹ à Eszti qui l'écoutait avec grand plaisir. Dans l'imagination et le monde onirique de l'enfant, la belle nourrice se confondait souvent avec les personnages de ces contes. C'est justement en se réveillant d'un cauchemar de ce type que Józsika, enivré par le parfum d'Eszti qui s'était, détail important, assise sur le bord de son lit, lui donna un baiser sur la bouche. Nous rapportons cette scène (que nous appellerons par la suite « scène d'enfance »), car elle constitue une sorte de matrice qui sera reprise, avec des modulations significatives, dans les phases suivantes de la vie – et du parcours transformatif – du narrateur :

« Rosszat álmodott, Józsika? » és az ágyam szélére ült. Én akkor megsimogattam a karját. Nem volt senki a szobában. [...] Kinn hó esett. A szobában már égett a tűz, amit Eszti szokott még sötét kora reggel a kályhában gyújtani. Éreztem Eszti hajának a finom szagát, és azt is, hogy reggel friss hideg vízben mosdott. Azután egyszerre fölültem az ágyban. Megöleltem a nyakát, és megcsókoltam a száját. Eszti visszacsókolt a számon, és erősen magához szorított. Olyan bodog voltam, hogy szerettem volna sírni örömben³⁸².

³⁷⁸ La nouvelle fut publiée dans la revue hongroise *A Hét*, le 1^{er} mars 1908. Comme déjà mentionné, elle fut incluse dans le premier recueil de récits de Csáth, *A varázsló kertje* de 1908. Voir Géza Csáth, *A varázsló kertje*, Budapest - Szabadka, Deutsch Zsigmond és társa - Krausz és Fischer Könyvnyomda, 1908.

³⁷⁹ Comme déjà observé dans une note de l'introduction, cette nouvelle est riche en éléments autobiographiques ; le narrateur peut être identifié sous de nombreux aspects, mais non totalement, à l'auteur lui-même. Son nom est par exemple le même (rappelons que Géza Csáth est le pseudonyme de József Brenner).

³⁸⁰ Nous penchons pour identifier le lieu, jamais explicitement nommé, avec Szabadka, où est né Csáth.

³⁸¹ Nous rappelons que Hans Christian Andersen (1805-1875) était d'ailleurs un important modèle littéraire pour Csáth.

³⁸² Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 69 (« Avez-vous eu un cauchemar petit Józsi ? » Elle s'est assise au bord de mon lit. Je me suis mis alors à lui caresser le bras. Il n'y avait personne d'autre dans la chambre.

Mais six mois après cet épisode, la nourrice abandonne la famille, au grand désespoir de Józsika. C'est là qu'a lieu la première séparation d'avec Eszti.

Après avoir également passé son adolescence à la campagne avec sa famille, à dix-huit ans le narrateur part vivre à Budapest, dans la capitale, pour étudier la médecine à l'université. Ce déplacement géographique de la campagne vers la capitale, qui advient parallèlement au passage de l'âge de l'enfance/adolescence à l'âge adulte, constitue et marque dans notre optique le mouvement de séparation, pour le novice, d'avec le monde précédent (dans ce cas le monde d'origine). C'est à Budapest que József vivra son initiation érotique. En effet, un soir de janvier, à la sortie du laboratoire (d'anatomie), l'étudiant en médecine croisa, après de nombreuses années, Eszti la rousse. Ils retrouvèrent immédiatement la complicité qu'ils avaient à l'époque, comme s'ils s'étaient quittés la veille. Aux paroles d'Eszti, le jeune homme comprend vite qu'à Budapest, elle est devenue prostituée. Arrivés au domicile de la jeune femme, celle-ci l'invite à monter. C'est durant cette étape dans sa chambre que la belle Eszti, en véritable initiatrice, introduit József aux « grands secrets » du sexe. Nous avons ainsi une (première) répétition, avec inversion des rôles, de la « scène d'enfance », avec un degré d'érotisme naturellement plus élevé :

Szó nélkül [Eszti] odajött hozzám, és átölelte a fejemet, azután pedig lehajolt, és megcsókolta a számat. Ekkor arcomba csapott a vér, beletemetkeztem az illatos hajába, és megint úgy tetszett, hogy az öröm miatt, amely duzzadó³⁸³ boldogsággal töltötte el az egész lényemet: sírni szeretnék³⁸⁴.

La reprise de cette scène est marquée par le retour de certains éléments : le parfum des cheveux d'Eszti, le baiser sur la bouche et, surtout, cette même envie de pleurer de joie. Nous observons que l'emploi du verbe *beletemetkezik* (s'enterrer, s'ensevelir) pour décrire le fait de plonger le visage dans les cheveux de la femme confère de façon emblématique à cet épisode la valeur d'une mort symbolique. À la différence des autres textes, dans cette

[...] Dehors, il neigeait, Eszti avait déjà allumé le feu dans la cheminée. Je respirais le délicieux parfum de ses cheveux et la fraîcheur matinale de sa peau. Soudain, je me suis dressé dans mon lit. Je l'ai prise par le cou et je l'ai embrassée sur la bouche. Eszti m'a rendu mon baiser et m'a serré très fort contre elle. J'étais tellement heureux que j'avais envie de pleurer [de joie]. [Géza Csáth, *Le Jardin du mage (et autres nouvelles)*, traduit du hongrois par Éva Brabant Gerő et Emmanuel Danjoy, Talence, L'Arbre vengeur, 2006, p. 144.]

³⁸³ Étant donné le contexte, il n'est pas à exclure que l'utilisation du verbe *duzzad* (se gonfler, grossir, augmenter en volume), ici employé sous la forme du participe présent et pour qualifier le bonheur, puisse cacher une allusion à un gonflement analogue et simultané des parties intimes de József.

³⁸⁴ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 71 (Sans dire un mot, elle [Eszti] s'approcha de moi, prit mon visage dans ses mains, puis se pencha et m'embrassa sur la bouche. Le sang me monta au visage, je m'enfouis [littéralement : m'ensevelis] dans ses cheveux parfumés et de nouveau il me sembla que j'aurais voulu pleurer de joie tant le bonheur dilatait tout mon être. [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 148-149.]

nouvelle, le passage par une dimension-« autre » n'est pas tant marqué par la connotation des espaces que par les « gestes » et mouvements, comme celui que nous venons de souligner.

Eszti la rousse devient ainsi la maîtresse de József³⁸⁵. Cependant, après les moments de bonheur initiaux, liés à la révélation et à la connaissance des « grands secrets³⁸⁶ », le jeune homme traverse de forts moments de doutes, assailli par le sentiment de culpabilité ; il se demande : « Vajon nem tisztességtelen dolog-e, hogy egy ilyen nő szerelmét elfogadom, mit szólna ehhez apám, aki oly szigorúan ítéli meg az embereket³⁸⁷. » L'étudiant en médecine tente de justifier dans son for intérieur les choix de la femme qu'il aime et les attribue au fait que, par son âme raffinée, elle se sent née pour une vie meilleure que celle qu'elle pourrait mener avec un domestique ou un paysan.

De façon symptomatique, la relation amoureuse entre Eszti et József dure depuis deux mois lorsqu'il tombe soudainement malade et est contraint de garder le lit quelques jours. Entre autres choses, la fièvre provoque chez József des sortes d'hallucinations et des 'visions' singulières sur lesquelles nous nous arrêterons de manière plus spécifique dans la section consacrée au thème de la *vertigo*. Bien que la maladie de József ne puisse être considérée comme un véritable moment d'isolement initiatique, pouvant être rattaché à la sémantique du *rejtezés*³⁸⁸, ni comme une maladie indice d'une vocation chamanique (c'est-à-dire cet état de maladie qui précède dans certains cas l'initiation), elle peut en tout cas être interprétée comme l'équivalent d'un état de « mort » (temporaire). Qui plus est, la présence d'hallucinations et de visions est le symptôme d'un état altéré de conscience, porte d'accès vers une dimension-« autre ».

Durant ce moment de stagnation, d'immobilité³⁸⁹ physique due à la maladie, le jeune homme reçoit la visite attentionnée d'Eszti qui 'redevient nourrice' en cette occasion, c'est-à-dire qu'elle semble reprendre le rôle de nourrice au lieu de celui de maîtresse. Nous

³⁸⁵ L'emploi du cas translatif en référence à Eszti véhicule et renforce le sentiment de la nouvelle condition, de la transformation. Voir : « Eszti szeretőmmé lett. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 71) (« Eszti devint ma maîtresse. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, op. cit., p. 149.]

³⁸⁶ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 71.

³⁸⁷ *Ibid.* (« N'était-il pas malhonnête d'accepter l'amour d'une telle femme ; que dirait mon père, qui jugeait si sévèrement les gens ? » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, op. cit., p. 149.]

³⁸⁸ Revenons sur le concept du *rejtezés*, déjà mentionné à propos du roman finlandais *La Fiancée du loup*, pour expliciter que le mot *rejtez* (se cacher, exactement), lié à la racine *reg-*, et à l'origine de nombreux verbes de la langue hongroise, a généralement deux sens : le premier est celui de « s'évanouir », « perdre connaissance » et le deuxième est celui de « devenir un faux mort ». Voir également Zsuzsanna Rozsnyói, « Il 'doppio' nell'arcaico canto propiziatorio ungherese: il *regölés* », dans Carla Corradi Musi (éd.), *Lo sciamano e il suo 'doppio'*, op. cit., p. 45.

³⁸⁹ Précisons que par le terme d'« immobilité » nous ne nous référons pas ici à une véritable paralysie (dans le sens médical du terme), mais plutôt à la condition de malade de József, cloué au lit par la fièvre.

assistons ainsi à une nouvelle modulation de la « scène d'enfance », dans laquelle le degré érotique a cette fois presque totalement disparu :

Eszti lebbent be az ajtón. Leült az ágyam szélére, megcsókolta a homlokomat és arcomat, megigazította a párnáimat, a gyűrött ágylepedőt, azután levetette a kabátját. [...] A haját lesimította, ahogy cseléd korában fésülködött. [...] A léány rendkívüli nőiessége egészen felvidított. Azt mondta, hogy nem szabad sokat beszélnem, nyakig betakart, és kért, hogy izzadjak. Szívesen engedelmeskedtem neki, de kikötöttem, hogy fel fog olvasni. Andersen bácsi rongyos, elfakult könyve ott hevert egy állványon a jegyzeteim és vastag orvosi könyveim között. Kikereste belőle a kis Hókirálynő történetét, és felolvasta. Mire a mese végére értünk, besötétedett³⁹⁰.

À des années (et des lieues) de distance, Eszti s'assoit de nouveau, tout comme dans la « scène d'enfance » initiale, sur le bord du lit de József ; il est également significatif qu'elle se soit coiffée comme quand elle était nourrice dans la famille du narrateur. Cette fois, cependant, Eszti n'embrasse pas József sur la bouche mais affectueusement sur le front et les joues³⁹¹. Comme la citation rapportée le met clairement en évidence, bien qu'il soit adulte, Eszti traite József comme un enfant ; de façon éloquente, après l'histoire de la Reine des Neiges, la maîtresse-nourrice lui raconte l'histoire de la Mère Sureau, « ami megfázott, beteg gyermekek számára való mese³⁹² ».

Pendant le temps passé au lit à cause de la fièvre, József reçoit aussi la visite de sa mère³⁹³. Cette dernière entre dans la chambre de son fils justement pendant qu'Eszti est en train de lui lire l'histoire de la Mère Sureau. C'est le monde de l'enfance qui passe le seuil de la chambre avec la mère. Elle aussi, à son tour, continue de traiter son fils comme s'il avait encore six ans.

³⁹⁰ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 73 (D'un pas dansant, Eszti entra dans la pièce. Elle s'assit au bord de mon lit, m'embrassa le front, le visage. Elle arrangea mon oreiller, mes draps [froissés], puis enleva son manteau. [...] Elle s'était faite une coiffure simple, comme lorsqu'elle était servante. [...] Sa féminité extraordinaire me réjouit le cœur. Elle m'enjoignit de ne pas trop parler, remonta mes couvertures jusqu'au cou et me recommanda de transpirer. Je lui obéis bien volontiers, lui demandai seulement de me faire la lecture. Le vieux volume de tonton Andersen était rangé avec mes livres de médecine. Elle y chercha l'histoire de la Reine des Neiges et me la lut. Quand nous arrivâmes à la fin de l'histoire, il faisait déjà sombre. [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, op. cit., p. 153-154.]

³⁹¹ En poursuivant la comparaison entre ces deux scènes, nous notons, de plus, que tandis que lorsque József était un enfant c'était lui qui lisait les contes d'Andersen à la nourrice, c'est à présent elle qui prend le rôle de lectrice. La neige réelle que l'on voyait tomber alors derrière la fenêtre est remplacée ici par la neige imaginaire du conte *La Reine des Neiges*. Si la « scène d'enfance » originale se déroulait le tôt le matin, les protagonistes sont à présent au limes entre le jour et la nuit.

³⁹² Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 73 (« [une fable] tout particulièrement appropriée aux enfants malades et enrhumés » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, op. cit., p. 154]).

³⁹³ Il semble ici voir ressurgir le fantôme/fantasme de la mère de Csáth, qui nous le savons est morte quand il n'avait que huit ans.

Une autre mère fait son apparition dans la nouvelle : il s'agit de la protagoniste de l'*Histoire d'une mère* d'Andersen, évoquée dans une sorte d'état-« autre » de conscience. Effectivement, durant la visite simultanée de sa mère et d'Eszti, József, à cause de la fièvre et probablement aussi pour se tirer de l'embarras que la coprésence de ces deux figures féminines suscite en lui, à tombe un certain moment dans un état modifié de conscience ; dans une sorte de vision ou d'hallucination fébrile, il reçoit la visite tant désirée de tonton Andersen. Au cours de leur dialogue, ils évoquent le conte de la mère qui se rend dans le pays de la mort par amour pour son enfant. Ainsi, dans *Eszti la rousse*, le véritable mouvement de catabase semble être « transféré » sur la figure maternelle de l'histoire d'Andersen ; c'est à elle qu'est confié le véritable voyage dans l'autre monde. Il est indubitable que l'évocation de ce conte contribue à accentuer l'atmosphère initiatique du texte de Csáth.

De façon significative, à peine József est-il « revenu » de cette vision qu'il prie sa mère de lui lire l'*Histoire d'une mère*. Cependant, le plus important à souligner pour nous est le fait que dans cette scène seule la mère de József est présente dans la chambre, tandis qu'Eszti a disparu – « détail » dont le jeune homme se souviendra seulement le lendemain matin. La figure maternelle finit par prévaloir sur la figure de la maîtresse. Le « glissement » emblématique de la figure d'Eszti vers celle de la mère est également marqué en des termes spatiaux : « Kellemes hüvösséget éreztem a homlokomon, anya kezét, aki az ágyam szélén ült³⁹⁴. » À la place d'Eszti, au bord du lit de József, se trouve à présent sa mère. C'est un autre indice clair du retour métaphorique de József à l'enfance et à l'état infantile.

Trois jours plus tard, le jeune homme se lève de son lit, mais nous pouvons affirmer, pour jouer avec les échos bibliques, qu'il ne « ressuscite » pas. Après avoir accompagné sa mère à la gare, József se rend chez Eszti, où il apprend que celle-ci est partie vivre ailleurs, sans laisser de traces. Il s'agit de la deuxième – et cette fois définitive – séparation avec la femme, qui ne donnera plus de nouvelles.

József reste de fait physiquement et géographiquement à Budapest (l'espace de l'âge adulte) ; cependant, d'un point de vue métaphorique, c'est comme s'il retournait à la campagne, dans le monde de son enfance. L'étudiant en médecine semble se laisser de nouveau absorber à l'intérieur de son monde d'origine ouaté, dont il avait essayé de s'enfuir

³⁹⁴ Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 75 (« Je sentis une agréable fraîcheur sur ma tête [mon front, plus exactement]. C'était la main de ma mère, assise sur [le bord de] mon lit. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage..., op. cit.*, p. 157.]

de façon de toute évidence trop faible et dont l'appel le paralyse³⁹⁵. Son parcours transformatif – du moins jusqu'au point où la narration nous permet de l'observer – se conclut donc, en termes métaphoriques, par un mouvement de recul (vers la situation de départ).

Il est intéressant de reparcourir, de façon synthétique et comparée, les déplacements d'Eszti et de József, à partir de leur point de départ commun, c'est-à-dire la maison des parents de Józsika, à la campagne. Là-bas, la jeune femme est la nourrice et lui est un enfant. Quand Józsika est encore petit, Eszti part vivre à Budapest et y devient prostituée (première séparation entre eux). Après l'enfance, József passe également son adolescence à la campagne, au sein de sa famille ; ensuite, à dix-huit ans, il part à Budapest où il devient étudiant en médecine à l'université. La capitale constitue donc un nouveau point d'incidence et de rencontre entre les deux personnages (retrouvailles) ; en ce qui concerne leurs relations, Eszti joue le rôle d'initiatrice pour József et tous deux deviennent amants. L'épisode de la maladie de József, loué au lit pendant quelques jours dans sa chambre de Budapest, constitue une sorte de carrefour pour l'homme et la femme ; c'est à cette croisée des chemins que le personnage masculin et le personnage féminin prendront deux directions différentes. En cette occasion, Eszti reprend d'abord son rôle de nourrice et s'occupe de József comme d'un enfant ; puis, après avoir probablement pris conscience de la perte de pureté originelle de leur passion³⁹⁶, la femme poursuit son parcours et part vivre ailleurs, quittant ainsi volontairement la scène (sortie de scène, disparition, séparation définitive). Au contraire, József n'avance pas ; il reste physiquement et géographiquement à l'arrêt. Son « immobilité » (statisme) physique correspond, sur un plan symbolique, à son incapacité à aller de l'avant dans son parcours transformatif. Au contraire, le seul grand mouvement, quoique métaphorique, qu'il soit capable de réaliser est celui du recul vers l'enfance.

L'« immobilité » se manifeste de façon beaucoup plus radicale dans deux autres nouvelles de Csáth, à savoir *Imre Dénes*, dans laquelle l'immobilité s'inscrit dans le cadre d'une histoire d'aliénation mentale, et *A varázsló halála* (La Mort du magicien, 1908)³⁹⁷, texte qui tourne pour une bonne part autour du cercueil du magicien agonisant, en fin de vie. Nous laisserons pour le moment de côté, pour d'évidentes raisons, ces deux nouvelles. Continuons plutôt avec la présentation d'un autre parcours qui, dans son développement, se

³⁹⁵ Cf. Marinella D'Alessandro, *art. cit.*, p. 184.

³⁹⁶ Cf. Carla Corradi Musi, « Eros e mondo ugrofinnico », dans Zsuzsanna Rozsnyói (éd.), *op. cit.*, p. 29.

³⁹⁷ Rappelons que cette nouvelle fut publiée dans le premier recueil de nouvelles de Csáth, *Le Jardin du magicien* (1908). De plus, elle sortit par la suite dans deux revues : dans *Bácskai Hírlap*, le 26 avril 1908, et dans *Független Magyarország*, le 26 septembre 1908.

présente comme un *iter continuum*, et qui (nous l’approfondirons dans la troisième partie) révélera des points de contact avec *Eszti la rousse* sur le plan de l’interprétation. Nous nous référons au parcours potentiellement transformatif du protagoniste masculin dans le quatrième d’une série de cinq *Mesék, amelyek rosszul végződnek* (Contes qui finissent mal) : le *Negyedik mese* (Quatrième conte, 1906)³⁹⁸.

La situation de départ, introduite par une locution³⁹⁹ rappelant les formules initiales des contes de fées populaires hongrois, est la suivante : un garçon blond, le protagoniste, est debout sur le rivage de la mer, formé par des rochers effilés, baignés d’une brume bleue. Le garçon, beau et fort, a d’énormes épaules, un doux visage laiteux et les cheveux couleur d’or ; ses yeux sont d’un noir ardent, incandescent, élément peu ordinaire pour ces contrées à la brume bleue. Il observe la mer infinie et le soleil couchant depuis le rivage, lorsque tout à coup il aperçoit quelque chose d’intéressant au loin : une tête de jeune fille dans l’eau, séduisante et très belle. La tête, rayonnante (« *ragyogva* »)⁴⁰⁰, flotte en oscillant (en avant et en arrière) sur les vagues opalines de la mer. Elle sourit, et « *a szeme villáma*⁴⁰¹ » explose dans le cœur du garçon. Comme foudroyé, il tressaille, se ressaisit, puis commence sans réfléchir à se déshabiller et laisse tomber ses vêtements à terre, animé par le désir de rejoindre la jeune fille. Après avoir tâté ses muscles tendus et élastiques sur ses épaules et sur ses cuisses, le garçon plonge dans l’eau d’un beau coup de tête (abandonnant, ou du moins essayant de le faire, sa vision antérieure du féminin). Ce plongeon dans l’eau froide de la mer représente le mouvement de séparation du monde précédent, de l’en deçà, et est en même temps le mouvement de pénétration dans la dimension-« autre ». Après le plongeon, la pénétration se poursuit avec une vigoureuse avancée (horizontale). En effet, dès qu’il émerge des flots, le cœur battant, le garçon commence à nager « *acélos inakkal*⁴⁰² », convaincu de pouvoir rejoindre l’attirante jeune fille en quelques minutes (« *“Be fogom érni a leányt öt perc alatt*⁴⁰³” », se dit-il à lui-même). À coups prodigieux, le garçon fend les vagues qui scintillent dans la lumière pourpre du soleil couchant, sans jamais détacher le regard de cette tête qui flotte dans la mer. Il nage et nage encore, mais la tête de jeune fille ne semble pas se rapprocher, au contraire, avec son sourire et son air séduisant, elle s’éloigne

³⁹⁸ Les *Contes qui finissent mal* furent publiés, à l’exception du cinquième, dans la revue *Budapesti Napló* le 7 juin 1906. Ils furent ensuite tous inclus dans le recueil de nouvelles cité ci-dessus, *Le Jardin du magicien*.

³⁹⁹ Le texte s’ouvre de la façon suivante : « *Ott, ahol a tenger partjain kék köd ül* » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 52) (« Là où se pose la brume bleue sur le rivage de la mer » [Notre traduction.])

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.* (« l’éclair de son œil » [notre traduction]).

⁴⁰² *Ibid.* (« avec des tendons d’acier » [notre traduction]).

⁴⁰³ *Ibid.* (« “Je rejoindrai la jeune fille en cinq minutes seulement” » [notre traduction]).

de plus en plus. Le garçon n'en démord pas et, les yeux fixés en direction de la tête, continue de nager les tendons tendus. Le soir tombé, il croit encore voir la tête dans l'obscurité qui enveloppe la mer ; rassemblant désespérément le reste de ses forces, il poursuit toute la nuit sa nage terrible et épuisante. Comme pour se donner du courage, le garçon se répète à lui-même cette sorte de « refrain » : « “Utól kell érnem, ha az életem bánja is⁴⁰⁴.” » Il attend l'aube seulement pour s'assurer de la direction à suivre. Et l'aube arrive quand le nageur fend désormais les flots « halálosan ellankadva⁴⁰⁵ » – mort de fatigue. Dès que le premier rayon glisse sur le miroir de la mer, le garçon cherche d'un regard empli d'envie l'objet de son désir, mais « a leányfej nem volt sehó⁴⁰⁶ ». Il cherche alors des yeux le rivage, mais celui-ci a disparu lui aussi, et le garçon s'aperçoit qu'il est totalement entouré d'eau, une eau d'un vert colérique, menaçant (« haragoszöld⁴⁰⁷ »). À sa troisième occurrence, la « formule » prononcée par le novice prend ainsi un ton plutôt cynique ; il admet : « “Ezt elhibáztam. Nem értem utól, és az életem is bánja⁴⁰⁸!” » Il s'allonge ensuite sur le dos, là au beau milieu de la mer.

L'*iter* du garçon s'interrompt⁴⁰⁹. Il ne sort pas de la dimension-« autre⁴¹⁰ ».

Nous observons en outre que, dans ce texte, l'éros agit comme un moteur ; c'est le désir (obstiné) de rejoindre cette tête au charme irrésistible qui donne du mouvement au garçon et le fait partir pour ce « voyage » initiatique qui finira mal. Sa nage incessante peut par ailleurs être interprétée comme *imago* même de l'éros, de la tension érotique (reproduite peut-être aussi dans la tension des muscles de son corps). La tête de jeune fille, insaisissable, impossible à atteindre, qui s'éloigne de plus en plus (jusqu'à disparaître), nous rappelle entre autres la quête du narrateur de *Mélusine*, à la « poursuite » perpétuelle de la fée, tout aussi insaisissable⁴¹¹. Csáth semble nous dire qu'en dehors de la dimension du rêve, le désir ne peut être comblé.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 53 (« “Je dois la rejoindre, même si cela doit me coûter la vie.” » [Notre traduction.]

⁴⁰⁵ *Ibid.* (« en languissant mortellement » [notre traduction]).

⁴⁰⁶ *Ibid.* (« la tête de jeune fille n'était plus nulle part » [notre traduction]).

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.* (« “J'ai échoué. Je ne l'ai pas rejointe, et je le paie même de ma vie !” » [Notre traduction.]

⁴⁰⁹ Nous avançons d'ores et déjà l'hypothèse que l'interruption du mouvement (une sorte de stase) pourrait équivaloir, en termes de fonction, à un retour au point de départ.

⁴¹⁰ Signalons que si nous avons choisi d'identifier le seuil (principal) dans l'eau et non dans les rochers (comme nous le verrons mieux dans la deuxième partie de notre travail), nous serions parvenus à la conclusion suivante : le garçon resterait finalement au *limes*, dans une condition liminaire, déjà tragique en elle-même.

⁴¹¹ La sensation du narrateur de *Mélusine* à la sortie d'un sentier qu'il a parcouru sur les pas de Locharlochi, dans le Parc artificiel, peut être rapprochée de la 'relation' entre le protagoniste du *Quatrième conte* et la tête de jeune fille qui flotte dans l'eau ; le narrateur dit : « Lorsque nous arrivâmes au bout du chemin, il me sembla que je venais de courir longuement pour rattraper une chose qui me dépassait toujours. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 69.) Il faut par ailleurs garder à l'esprit que les propos de l'homme, ici adressés à Locharlochi, peuvent être appliqués à son rapport avec Mélusine (la micro-‘poursuite’ de Locharlochi par le

Cette *leányfej* (tête de jeune fille) qui flotte dans l'eau est très évocatrice et complexe sur le plan de la symbolique. Elle se rattache notamment à l'idée de fragmentation. Selon notre hypothèse, dans le *Quatrième conte*, la tête de jeune fille est une image du disque solaire ou du moins, de son reflet⁴¹². Avant tout, elle est lumineuse : comme nous l'avons déjà mis en évidence, la tête est qualifiée de rayonnante, scintillante (*ragyogva*) ; nous avons en outre souligné que son regard est un regard-éclair, foudroyant (similaire peut-être à un rayon de soleil dardant). Qui plus est le garçon la voit au coucher du soleil, flottant sur la mer. Déterminé à la rejoindre, il nagera donc en direction de l'ouest. Lorsque la nuit tombe et qu'une épaisse obscurité s'abat sur la mer, le garçon croit, comme nous le savons, voir encore la tête ; il voit, peut-être, le reflet de la lune sur l'eau. Enfin, lorsque l'aube arrive et que le premier rayon glisse sur le miroir de l'eau, il ne voit plus la tête flottant dans l'eau, nulle part ; à l'est, le soleil est probablement sur le point de *prendre son envol* vers le ciel⁴¹³.

Au-delà de la possible relation entre cette tête de jeune fille et le soleil, la référence à l'astre céleste nous permet d'éclairer un aspect important. Dans le *Quatrième conte* il est particulièrement intéressant et révélateur de mettre en parallèle le parcours potentiellement initiatique du protagoniste et le parcours initiatique du soleil qui, avec son voyage quotidien de mort et de renaissance, constitue le modèle naturel par excellence du voyage initiatique. Aussi bien le garçon que le soleil partent avec un mouvement de descente dans l'eau (le conte, rappelons-le, commence au coucher du soleil). Cependant, après la traversée nocturne (mort symbolique) – qui a lieu à la surface de la mer pour le garçon et qui est souterraine ou sous-marine pour le soleil – l'issue du parcours sera différente : le soleil, naturellement, remonte, renaît ; le garçon, en revanche, non : il reste étendu à la surface de l'eau (position qui symbolise de manière éloquente l'absence de renaissance). La comparaison entre les

narrateur pourrait en effet être considérée comme un reflet, une image symbolique, en miniature, de sa constante poursuite de la fée). De plus, dans le roman de Hellens, une autre image nous rappelle, par d'autres aspects, l'image de la tête de femme aperçue dans la mer par le protagoniste du texte de Csáth. Nous faisons référence au reflet de la cathédrale projeté sur la mer et que le narrateur de *Mélusine* aperçoit au loin, au coucher du soleil, depuis le transatlantique en route pour l'Afrique (n'oublions pas que la cathédrale est en relation avec Mélusine) : « Sur le fond clair de l'espace, il me sembla voir une cathédrale dont le reflet trempait dans la mer. » (*Ibid.*, p. 284.)

⁴¹² Rappelons que dans la tradition finno-ougrienne le soleil était considéré comme un principe féminin (et la lune un principe masculin). N'oublions pas, en outre, que le règne du soleil constitue le sommet du voyage extatique du chaman, le lieu où il est possible d'obtenir la plus grande illumination (Carla Corradi Musi, *Sciamanesimo in Eurasia...*, *op. cit.*, p. 49).

⁴¹³ Il ne fait pas de doute que la tête de femme dans l'eau évoque également la mythique 'femme d'or' ou 'femme-soleil'. Sur la diffusion du mythe de la 'femme d'or', symbole des rayons du soleil à l'aube, et sur les dernières recherches concernant la 'femme d'or' des Estoniens, des peuples ougriens de l'Ob, des Komi et des Samis, voir Carla Corradi Musi, « Ethnic Identity and Shamanic Symbolism in the Material Culture of the Finno-Ugrians », en cours d'impression dans les Actes du Colloque International de l'ISARS (International Society for Academic Research on Shamanism). Le titre du Colloque est : *Expanding Boundaries: Ethnicity, Materiality and Spirituality* (Hanoi, Vietnam, 1-4 décembre 2017).

deux itinéraires illumine et confirme, par contraste, l'échec du parcours initiatique du garçon – parcours qui, nous insistons sur ce point, a pour moteur l'éros⁴¹⁴. Nous estimons particulièrement profitable de mettre en relief les dynamiques parallèles et/ou opposées ainsi que, justement, les contrastes, car ils peuvent servir à mettre en avant, entre autres, les mouvements et les dynamiques mêmes des parcours transformatifs que nous analysons, un peu comme un « agent de contraste », pour recourir à une terminologie médicale.

Le *Quatrième conte* de Csáth n'est certainement pas le seul cas où il est possible de relever et d'établir des parallélismes d'opposition avec le mouvement du soleil. De façon plus générale, ce n'est certainement pas le seul texte où une réflexion sur les rapports entre les mouvements des personnages et les mouvements de l'astre céleste se révèle fructueuse. Par exemple, dans *La Fiancée du loup* d'Aino Kallas, on peut constater une certaine cohérence dans la relation entre la protagoniste Aalo et les mouvements du soleil. Concentrons-nous sur deux moments-clés à cet égard au sein de son parcours. Le premier est celui pendant lequel la femme, sur le seuil de sa maisonnette, entend pour la troisième fois l'appel du loup et entreprend son voyage initiatique. Juste avant que l'appel du loup ne résonne, le narrateur insère de façon significative une observation « atmosphérique » précise, centrée justement sur le mouvement du soleil : « Niin Aalo aitan kynnykseltä näki auringon, Luojan silmän, yhä alenemistansa alenevan, vihdoin marjanmatalaksi, ja senjälkeen tyystin katoavan, ja kohta ehtoo vilpeni⁴¹⁵. » Le deuxième moment, tout aussi révélateur, est celui où Aalo se « réveille » après la première union érotique avec l'Esprit de la Forêt qui a lieu, rappelons-le, « aamu-yöstä, ennen auringonnousua⁴¹⁶ ». Le « réveil » d'Aalo, qui après cet épisode de béatitude ineffable se retrouve ici-bas, gisant près de sa maison, a lieu au moment précis où le soleil se réveille de son bref repos nocturne. La femme doit soustraire en hâte sa peau de loup, signe de sa nouvelle nature nocturne, de la lumière du soleil ; ainsi, comme nous le savons, elle cache sa « robe de loup » dans le creux d'un rocher et retourne rapidement vers son lit, de façon à ce que personne ne s'aperçoive de son absence⁴¹⁷. Le côté loup d'Aalo est évidemment lié à la dimension nocturne. La mise en

⁴¹⁴ Le parcours de József d'Égypte est au contraire en harmonie avec celui du soleil ; son rêve et son parcours commencent le matin et se terminent au coucher du soleil ; ensuite, comme tout le laisse présager, il « renaîtra », comme le soleil.

⁴¹⁵ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 240 (« C'est ainsi que du seuil de son *aitta* Aalo vit le soleil, l'œil du Créateur, descendre, descendre, s'enfoncer [dans le feuillage des baies (le soleil descend jusqu'à la hauteur des baies)], disparaître enfin, et bientôt la nuit se mit à fraîchir. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 126.]

⁴¹⁶ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 249 (« au point du jour, juste avant le lever du soleil » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 133]).

⁴¹⁷ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 251.

parallèle des mouvements du soleil avec les mouvements de l'héroïne éclair non seulement les mouvements et dynamiques du parcours de cette dernière, mais jette également un premier éclairage sur son rapport avec le jour et avec la nuit, ce que la narration clarifie et explicite par la suite, un peu plus loin : « Niin hän päiväsaikaan yhä oli entisessä ihmishahmossansa⁴¹⁸ », mais lorsque la nuit tombait et que le garde forestier Priidik était plongé dans un profond sommeil, « niin alkoi hänen vaimonsa Aalon toinen elämä, joka päivällä visusti peitossa oli, niinkuin lepakot ja yöperhoiset vasta yön tullen horroksestansa heräävät, ja yön kukat yölle yksinänsä aukeavat⁴¹⁹ ». Et le narrateur marque avec force l'appartenance d'Aalo aux ténèbres : « Ja tämä oli hänen yöelämänsä, sillä se oli yöstä, pimeydestä ja Perkeelestä⁴²⁰. » Dans la mise en évidence de la nature nocturne d'Aalo, qu'elle partage d'ailleurs avec les deux autres héroïnes de la trilogie *Éros qui tue*, Barbara et Catharina – héroïnes nocturnes justement –, la comparaison avec le papillon de nuit est frappante⁴²¹. L'image nous semble particulièrement significative car cet animal, inexorablement attiré par la lumière, qui est pour lui mortelle, rappelle la figure d'Icare. Entre autres, curieusement, une référence aux papillons de nuit est également présente dans *Mélusine*, dans une comparaison⁴²² qui, quoique bien différente de celle concernant Aalo, est pour nous significative dans la mesure où il s'agit, nous le répétons, d'images qui ramènent à la mémoire le mythe d'Icare.

À propos de *Mélusine*, pour ce qui concerne les rapports entre les mouvements du narrateur et ceux du soleil, nous nous attarderons ici sur une seule des scènes les plus indicatives à cet égard. Il s'agit de l'épisode où le narrateur, dans le village africain, en plein

⁴¹⁸ *Ibid.* (« Elle continuait en plein jour à apparaître sous ses [précédents] traits de femme » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 135]).

⁴¹⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 252-253 (« sa femme Aalo commençait sa deuxième [ou également : autre] vie, une vie qu'elle gardait le jour habilement dissimulée – de même que seule la nuit voit chauves-souris et papillons nocturnes sortir de leur engourdissement, et les fleurs de nuit ouvrir leurs corolles » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 136]).

⁴²⁰ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 253 (« Et cette vie-là était sa vie nocturne, car elle était l'œuvre de la nuit, des Ténèbres et du Diable. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 136.]) Juste après, le narrateur insiste encore : « Sillä tuskin Aalo havaitsi miehensä Priidikin uneen vaipuneen, kun hän jo ihmissuden vaistot verissänsä tunsi, niinkuin toisen luontonsa, joka päiväsaikaan maahan masennettu oli ja nyt yöllä väkevästi vallan päälle pääsi. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 253) (« À peine Aalo voyait-elle que son mari avait sombré dans le sommeil que déjà elle sentait dans son sang les instincts du loup-garou, comme une deuxième [ou également : autre] nature qui, terrassée la journée, nuitamment avec fureur se déchaînait. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 136.])

⁴²¹ Ce n'est pas le seul lieu dans le roman où nous rencontrons l'association Aalo-papillon de nuit. La femme a en effet une marque, sous le sein gauche, qui est exactement comme l'aile d'un papillon de nuit ; cette marque est considérée comme une marque des sorcières et une empreinte du doigt du Diable (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 227-228, 263).

⁴²² Voir le texte : « Je distinguai trois notes assourdies qui s'accordaient comme les clartés rouge, verte et bleue des lanternes, et je sentis qu'elles me frôlaient, pareilles à d'invisibles papillons de nuit. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 12.)

air, ne parvient pas à trouver le sommeil avant l'aube. Alors que le soleil se lève, il tombe dans un sommeil lourd et de plus agité par un cauchemar⁴²³. Le héros ne suit donc pas le rythme de *renovatio* du soleil, ce qui n'est certainement pas de bon augure pour l'issue de son parcours transformatif, qui se conclura peu après.

Nous reviendrons sur l'obscurité symptomatique de la scène finale et nous y arrêterons dans la troisième partie de ce travail.

1.2 Observations sur l'orientation et sur le rythme

En ce qui concerne l'orientation, dans *La Fiancée du loup* on enregistre, sur le plan physique et concret, une majorité de mouvements et, plus généralement, de dynamiques, orientés à l'horizontale (dans les deux directions possibles, opposées et complémentaires)⁴²⁴. Le sens de la verticalité n'est pas totalement absent et s'insère dans le texte de plusieurs manières, en grande partie métaphoriques il faut le souligner. Outre les « englutissements », métaphoriques justement, effectués par le bois et les marais⁴²⁵, sur lesquels nous nous arrêterons plus loin, il est possible de trouver dans le texte des mouvements opposés d'*ascension* et de *chute*. Par exemple, dans la scène déjà mentionnée du bûcher d'Aalo, à la montée, en climax, du chœur (des vieilles femmes) s'oppose à la diminution des forces d'Aalo, exprimée surtout à travers un progressif affaiblissement, en anticlimax, de sa voix⁴²⁶. Parallèlement à la colère et à la rage de la foule, c'est le feu qui monte, déterminant ainsi, en direction opposée, la destruction par le feu du sauna⁴²⁷. Concernant la verticalité, il est

⁴²³ Cf. le texte : « Tout le reste de la nuit, je rêvai à la cathédrale, les yeux fixés sur les étoiles. Je ne m'endormis qu'à l'aube, garotté par la fatigue. Le sommeil dut se tenir pesamment appuyé sur moi, car je ne me réveillai que fort tard, entouré d'une bande de marmingots hurleurs, flanqués de matrones au ventre pendu qui faisaient cercle autour de moi. Je me levai d'un bond, effrayant mes spectateurs. J'avais fait un cauchemar tout en noir et croyais en trouver les débris devant moi. » (*Ibid.*, p. 294.)

⁴²⁴ Sans nous arrêter sur *Barbara von Tisenhusen*, mentionnons que dans le premier roman de la trilogie de Kallas, on rencontre également une orientation surtout horizontale des mouvements, contrebalancée par ce mouvement, déjà souligné, de descente très sensible à la fin du roman, physique et métaphorique à la fois, sans remontée. (Précisons que ce mouvement final descendant est anticipé et préparé, dans le cours de la narration, par d'autres mouvements sporadiques mais significatifs assimilables à une chute.)

⁴²⁵ Si le bois suggère un englutissement en profondeur horizontale, les marais se rattachent plutôt à l'idée d'englutissement en profondeur verticale.

⁴²⁶ Pour un exemple textuel, voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 280-282 (Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 159-161).

⁴²⁷ Cf. Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 286-288 (Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 164-165).

également très intéressant de suivre dans la narration les expressions touchant à la sphère sémantique du *kadotus* (perdition) ; celles-ci, qui rendent de façon métaphorique le sentiment de chute, traversent le texte et croisent perpendiculairement la dynamique avant tout horizontale de la narration. Il faut toutefois souligner avec insistance qu'elles sont la manifestation d'un point de vue éminemment chrétien et extérieur (à Aalo) – celui de la communauté chrétienne, de la classe dominante – sur les vicissitudes de la protagoniste⁴²⁸. Les formes du verbe correspondant *kadota*, qui signifie proprement « disparaître », « se perdre », et qui partage avec le substantif *kadotus* le sens de l'égarement, se multiplient dans le texte. Elles sont utilisées pour indiquer, par exemple, les disparitions aussi bien d'Aalo (par dissimulation) que du bétail « ensorcelé », et expriment le pôle négatif du couple présence-absence (lorsqu'elles se réfèrent à Aalo) ou du couple vie-mort (en référence au bétail). Dans un cas, le verbe *kadota* acquiert une connotation spécifiquement érotique : il est en effet utilisé dans la description de la métamorphose naturelle ultérieure d'Aalo, qui a lieu au moment où elle s'unit avec l'Esprit de la Forêt : « Ja hän [...] katosi [forme de passé du verbe *kadota*] rahkasammaleen viheriäksi kosteudeksi⁴²⁹. »

Si nous considérons à présent le rythme, nous pouvons hasarder l'hypothèse que la renaissance d'Aalo, sur laquelle nous nous arrêterons dans la troisième partie de ce travail, est favorisée également par le rythme de son parcours initiatique, scandé, dans la partie centrale, par une série de mouvements d'aller-retour entre les deux mondes qui évoquent, en plus des dynamiques érotico-sexuelles, les contractions de l'accouchement⁴³⁰.

Pour en revenir à l'idée de la verticalité, celle-ci est particulièrement accentuée dans la scène de l'exécution de Catharina Wycken et de son amant Jonas Kempe dans *Le Pasteur de Reigi*. Bien que le déplacement dont il va être question ne soit pas décrit en prise directe (d'ailleurs le narrateur Paavali n'y prend pas part), nous apprenons que, après les trois tours effectués autour de la Place de la Mairie de Tallinn, le cortège des condamnés à mort monte, suivi d'une foule aux mouvements « aquatiques », vers la colline de Jérusalem, un lieu hors

⁴²⁸ La thématique du *kadotus* est présente également dans les deux premiers romans de la trilogie d'Aino Kallas, mais à un stade encore embryonnaire qui se développera, justement, dans *La Fiancée du loup*.

⁴²⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 250-251 (« Et elle ne fut plus [...] que verdoyante rosée retombant sur les mousses. [Plus littéralement : Et elle [...] disparut/s'évanouit et devint verdoyante humidité de la mousse palustre] » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 134.]) Pour des exemples d'utilisation du substantif *kadotus*, voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 222, 241, 247, 251, 262, 289 (Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 110, 126, 131, 135, 144, 167.) Pour des exemples textuels relatifs au verbe *kadota* conjugué à différentes formes, cf. Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 254, 266, 268, 274, 278, 291 (Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 137, 147, 148, 154, 157, 168.)

⁴³⁰ Dans le cas de *Barbara von Tisenhusen*, nous avançons l'hypothèse suivante : le rythme, excessivement morcelé en raison des caractéristiques mêmes de la structure narrative, est saccadé et ne favorise pas une bonne issue pour le parcours.

des murs de la ville où étaient exécutés, entre autres, les pauvres pêcheurs. Suit un triple mouvement de descente, encore une fois plus déduit que décrit, qui scande l'exécution : les deux amants sont décapités (chute des têtes), leurs corps sont ensevelis (sépulture/enterrement), déshabillés, présume-t-on par le bourreau et sa femme (dénudement), qui se partagent ensuite les vêtements⁴³¹.

Un mouvement de chute multiple apparaît également dans la scène finale du rêve narré dans la nouvelle *Rêve de l'après-midi* de Géza Csáth. Il est ici toutefois immédiatement suivi d'un mouvement d'ascension significatif. Dans ce travail de modélisation, nous avons choisi de ne pas reconstruire le parcours de transformation accompli par le protagoniste masculin de cette nouvelle car il présente, dans son développement (partie centrale), des dynamiques et caractéristiques similaires à celles repérées dans *La Fiancée du loup* de Kallas (sans montrer de nouveautés remarquables). Nous nous référons, par exemple, à des mouvements d'aller-retour entre deux mondes (avec des déplacements et des trajets qui, dans le cas de la nouvelle hongroise, se déroulent par voie terrestre et par voie aquatique) et à des dynamiques de séparation et ré-unions que l'on retrouve par ailleurs, sous différentes déclinaisons, dans d'autres textes (il suffit de penser à *Méluşine*). Néanmoins, pour rendre moins obscures nos observations sur l'orientation des mouvements de la scène finale, nous estimons opportun d'offrir une trame très synthétique de ce qui, de manière analogue à *József d'Égypte*, est à proprement parler un *récit de rêve*. Cependant, à la différence de *József d'Égypte*, le narrateur de la nouvelle *Rêve de l'après-midi* coïncide avec le narrateur et protagoniste du rêve raconté en elle⁴³². Il s'agit d'un rêve où il tombe amoureux d'une petite comtesse muette aux yeux de couleur changeante et emplis de mélancolie qui ne peut pas l'aimer à cause d'une vieille malédiction. La seule façon d'annuler cette malédiction serait de verser des larmes sur le cercueil de son propre enfant. Le narrateur-protagoniste lui fait alors mettre un enfant au monde, naturellement prédestiné à une mort précoce. Au moment de l'enterrement du nouveau né, la petite comtesse réussit finalement à pleurer. Ainsi peuvent-ils tous deux commencer une nouvelle vie⁴³³.

Nous pouvons à présent nous concentrer sur la scène finale du rêve mentionnée plus haut, c'est-à-dire la scène de l'enterrement de l'enfant. Soulignons avant toutes choses que la forte verticalité qui la caractérise s'oppose – et ce contraste lui donne tout son relief – à

⁴³¹ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 193-194.

⁴³² D'autre part, ce narrateur pourrait être identifié à l'auteur lui-même, comme c'est le cas pour de nombreuses autres nouvelles de Csáth.

⁴³³ Pour le texte complet de la nouvelle, voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 99-109.

l'orientation horizontale de la plupart des déplacements du parcours du protagoniste. La dynamique verticale, qui conduit ensuite au changement, commence par une série de mouvements de descente/chute : le narrateur et la petite comtesse muette s'agenouillent à terre ; ils creusent la fosse ; il commence à neiger ; le narrateur enterre le cercueil en le faisant descendre doucement jusqu'au fond du trou ; enfin, des yeux de la petite comtesse commencent à couler d'abondantes larmes qui font fondre la neige et la malédiction. Cette chute multiple est suivie d'un mouvement d'ascension du narrateur qui se relève. Ce geste devient l'emblème de la renaissance du protagoniste et de sa compagne⁴³⁴.

Nous pouvons observer que, en harmonie avec l'ambiance du rêve, le rythme de la narration rappelle également celui des contes. Il est caractérisé, par exemple, par des répétitions et des formules temporelles indéfinies⁴³⁵.

Un rythme de conte, très marqué, caractérise naturellement le *Negyedik mese* (Quatrième conte) de Csáth. En considérant le parcours dans son ensemble, nous pouvons noter que, de manière éloquente, si le protagoniste, dans la scène initiale, est debout, dressé sur les rochers en position verticale, à la fin de son parcours (raté) nous le trouvons sur le dos dans l'eau, dans la position horizontale d'un mort. Mais revenons à la phase initiale. Après deux mouvements de descente, c'est-à-dire le dénudement et, aussitôt après, le plongeon en mer (« parallèle » à celui du soleil), la nage obstinée du garçon vers la tête de jeune fille flottant sur l'eau – un mouvement continu caractérisant le développement de son parcours – suit une progression horizontale. Au cours de cette avancée à la nage, perpendiculairement, la nuit tombe.

Nous considérons la dynamique ascension/chute comme une dynamique initiatique et, bien que de façon moins évidente, érotique également.

Sur ce point, une scène du premier roman de Franz Hellens, *En ville morte*, est d'une importance incontournable. Nous voulons parler de la « scène au violon », à laquelle assistent les deux protagonistes, George et Lélia, et qui constitue, pour reprendre l'expression d'Éric Lysøe, la « cellule génératrice » du roman⁴³⁶. L'image développée de

⁴³⁴ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 109.

⁴³⁵ Pour une illustration textuelle, voir par exemple Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 108-109. Pour les formules temporelles indéfinies sur le modèle du conte, voir en particulier « meddig utazhattunk így, nem tudom » (*ibid.*, p. 108) (« qui sait combien de temps nous continuâmes à voyager ainsi » [notre traduction]) et « meddig ástunk, nem tudom » (*ibid.*, p. 109) (« nous continuâmes à creuser pendant je ne sais combien de temps » [notre traduction]).

⁴³⁶ Voir Éric Lysøe, « Entre objectivation et fantastique... », *art. cit.*, p. 263 ; « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », *art. cit.*, p. 28.

façon marquée dans cette scène, que nous rapportons ici en quasi-intégralité, est celle d'un envol⁴³⁷ :

[George et Lélia] s'étaient accoudés au parapet du quai et regardaient le soir assombrir toutes ces pierres aux faces simples, dont le rictus édenté traçait cependant une amertume.

Soudain, fusa la plainte aiguë d'un violon.

Elle partait d'un trou noir, devant eux, sous l'abri d'un toit délabré. [...]

La mélodie brisée [...] se heurtait aux murs et reprenait son aspiration vers l'espace. L'âme de l'artiste transportée avec les sons s'élevait, se débattait contre l'épaisse barrière du corps étroit, contre le baigne de ces murs impassibles où râlaient ses efforts mutilés. À chaque coupe d'aile on entendait des chocs sanglants, des retombées lasses, pantelantes, mais toujours les gammes remontaient, volontaires, inlassables, s'accrochant aux aspérités pour reprendre un élan inespéré.

L'eau fluide et sombre répétait la bouche noire qui crachait cette beauté de mystère impitoyablement noyée, avec une férocité tenace et ricanante.

[...] Les maisons [...], trouées par la clarté jaune des fenêtres, s'allongeaient dans l'eau, prenaient des allures de fantômes, comme si l'âme du violoniste, en se débattant, avait ébranlé les vieux toits. Ils se tordaient, s'entrechoquaient, sans fracas, morcelés par l'écroulement des pierres affolées, et cette ruine sans fin s'écrasait dans le vide. [...]

Toujours plus haut les sons persistaient à monter. La phrase sans cesse reprise ascendait maintenant plus sûre. Soudain, une discordance faussa, fut deux fois répétée, avec l'éclat d'une chute.

George tressaillit. Il soupira, tremblant :

« C'est comme le rire de ces pierres misérables ! »

Mais l'effort se poursuivait, ininterrompu, sous la poussée d'une énergie sauvage. La voix du violon montait par saccades, de degré en degré, grossie de sanglots, réitérant sa plainte, jetant à la suite les mêmes notes implorantes. L'ascension se précisait en une gradation irrésistible, puis, comme un cri, la délivrance s'annonça. Il semblait déjà que le son échappé du trou se fût élevé dans l'espace. Il planait en plein rêve apaisé, célébrant cette victoire arrachée à la chair, disputée aux pierres, exultant d'une joie céleste. Une suite d'accords s'essora vers l'infini. La voix vibra une dernière fois et se perdit.

Le silence fut mélodieux. Il leur sembla que l'antre où venait de se livrer cette lutte, se démesurait en des formes féeriques et qu'au-dessus, la cheminée, toute droite et triomphante, d'un élan, atteignait les nuages⁴³⁸.

Soulignons la connotation musicale personnelle⁴³⁹ à travers laquelle Hellens filtre la dynamique de l'envol et de la chute complémentaire. Des traces de cette sorte d'image-

⁴³⁷ Voir Éric Lysøe, « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », *art. cit.*, p. 30.

⁴³⁸ Franz Hellens, *En ville...*, *op. cit.*, p. 14-16. Pour un approfondissement sur les aspects sexuels de cette lutte, nous renvoyons à Éric Lysøe, « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », *art. cit.*

⁴³⁹ En ce qui concerne le lien de Franz Hellens avec la musique, dans le premier chapitre des *Documents secrets* (deuxième édition), celui-ci affirme, parlant de sa relation avec sa sœur, que des deux « c'était elle le poète » et déclare : « Moi, j'étais musicien. Je suis bien certain que, de tout temps, c'est par l'ouïe que je me suis guidé dans l'existence. » Hellens ajoute : « Ma vision est intérieure. Tout chez moi se passe comme dans les rêves ;

matrice, multipliée sur la base de la même dynamique en des formes différentes, modulée sous de multiples formes à partir de cette même dynamique de base, se retrouveront ensuite dans toute la production de Hellens.

Parmi les très nombreux exemples d'ascensions et de chutes/descentes qui traversent *Mélusine*, arrêtons-nous sur deux cas particulièrement significatifs en ce qu'ils révèlent l'inévitable complémentarité de la dynamique d'ascension/chute. Le premier se trouve dans l'épisode qui a lieu dans les grands magasins ; quand le narrateur met le pied sur l'ultime marche de l'escalier par lequel il est monté jusqu'au plus haut niveau de l'édifice, il constate : « Il me sembla que tout le mouvement que je laissais en dessous descendait dans une chute perpétuelle qui soutenait notre ascension, comme la chute d'un des plateaux de la balance fait remonter l'autre⁴⁴⁰. » Le deuxième concerne l'ascenseur moderne qui ramène le narrateur du vingtième étage d'un hôtel sur la terre ferme : « Tandis que je me laissais déchoir, la vitre de l'ascenseur me compta vingt étages qui eurent l'air de monter. Il semblait qu'on se fût allongé dans la chute ; on avait laissé tout en haut son image amoindrie et dégonflée, tandis qu'on avançait ici dans une nouvelle réalité⁴⁴¹. » La descente en ascenseur semble prendre l'aspect d'une expérience de mort temporaire ; cet exemple met bien en évidence la valeur initiatique de la dynamique que nous étudions. Le fait que la trajectoire ascension/chute soit également si présente dans le roman *Mélusine*

La présence sous de multiples ramifications de la trajectoire ascension/chute dans le roman *Mélusine* nous montre, entre autres, que la complémentarité des opposés a un reflet dans l'organisation de l'œuvre. Gardons aussi à l'esprit que le mouvement ascensionnel de

les personnages, les objets, prennent dans cette atmosphère un contour très net, mais les couleurs ne sont jamais éclatantes » et il souligne : « J'ai toujours aimé les sons pour eux-mêmes. » (Franz Hellens, *Documents secrets [1905-1956]...*, *op. cit.*, p. 15-16.) Il suivit des leçons de piano sans toutefois progresser rapidement et sans s'aventurer trop loin dans la pratique, par exemple, des gammes et des arpèges (*ibid.*, p. 16). En tout cas, son « instinct musical » a toujours joué un rôle de premier plan dans son activité, entre autres, d'écrivain (cf. Franz Hellens, *Documents secrets. 1905-1931, op. cit.*, p. 30-31). Il ne fait aucun doute que la musique est fortement présente dans l'œuvre narrative de l'auteur. Sur les rapports entre littérature et musique, un passage de la deuxième édition des *Documents secrets* est significatif : « Il semble que pour m'exprimer littérairement j'aie besoin de passer d'abord par un autre domaine et d'y faire une longue marche. Ma littérature n'est qu'une transposition nourrie de musique. » (Franz Hellens, *Documents secrets [1905-1956]...*, *op. cit.*, p. 62.) Dans notre optique, l'utilisation par l'auteur, dans ces lignes, de termes liés à la sphère du mouvement est d'ailleurs particulièrement intéressant. (Toujours à propos du lien de Hellens avec la musique, rappelons qu'au cours de sa vie, il fut non seulement critique d'art mais aussi critique musical ; les nombreux articles dont il fut l'auteur révèlent l'ampleur de sa culture musicale, aussi bien d'un point de vue spatial que d'un point de vue temporel. Cf. Guy Audibert, « Poétique de Franz Hellens dans le *Journal de Frédéric* », dans Sourour Ben Ali [éd.], *Les Écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 270-271.)

⁴⁴⁰ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

l'escalade, ici récurrent, est déjà en lui-même un mouvement initiatique (présent et central dans de nombreux rites initiatiques).

En ce qui concerne le rythme du roman, celui-ci est vertigineux, fait d'ascensions et de chutes, justement. De plus, les répétitions que nous y rencontrons semblent plus souvent revêtir le caractère de l'obsession que celui du conte.

L'orientation des déplacements qui caractérisent le parcours du protagoniste de la nouvelle hongroise *József d'Égypte* est essentiellement horizontale. Curieusement, des traces d'une trajectoire d'élévation/chute apparaissent dans la scène pendant laquelle la passion érotique entre József et la femme égyptienne trouve un accomplissement (un moment de pause dans le parcours). L'échange de baisers entre eux deux commence après qu'ils se sont levés de table et sont donc debout. Puis, au moment de la séparation, la femme, très émue, s'incline pour embrasser les épaules de l'homme ; le dernier geste de celui-ci, avant de sortir de chez la femme de rêve, est de s'agenouiller devant elle et de lui embrasser les genoux. Le sentiment du mouvement descendant est renforcé par l'image conclusive des doigts de la femme qui retombent vers le bas⁴⁴².

Dans la nouvelle *Eszti la rousse* également, les traces d'une trajectoire d'élévation/chute peuvent être repérées dans la scène du contact érotique entre Eszti et József. Tout d'abord, après s'être promenés dans les rues de Budapest, ils montent ensemble chez Eszti. À l'intérieur, au moment où la femme s'apprête à séduire le jeune homme, elle commence par se pencher vers lui pour l'embrasser sur la bouche ; simultanément et en sens inverse, le sang monte aux joues de József. Un instant après, de façon révélatrice, il ensevelit son visage dans les cheveux parfumés d'Eszti ; en même temps, et en direction opposée, une joie intime gonfle en lui, tout comme probablement son corps. La valeur initiatique ainsi qu'érotique de la dynamique d'élévation/chute est ici plutôt évidente.

Concernant le rythme, dans *Eszti la rousse* celui-ci est marqué par l'alternance de séparations (moments de fracture) et réunions, d'entrées et de sorties/disparitions, ainsi que de sommeil⁴⁴³ et de veille.

Significativement, dans la situation statique du protagoniste de la nouvelle *La Mort du magicien* (nous rappelons que le magicien se trouve à l'intérieur de son cercueil, en fin de vie), l'unique femme qu'il a vraiment aimée dans sa vie est la seule à réussir à lui faire accomplir un mouvement d'ascension, même s'il n'est pas abouti : en effet, en voyant arriver

⁴⁴² Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 448-449.

⁴⁴³ Nous utilisons ici le terme « sommeil » dans un sens très large qui inclut également les états altérés de conscience dans leurs différentes formes.

la jeune femme, le magicien se soulève très légèrement, sur son lit de mort, en s'appuyant sur son coude. La jeune femme a beau le supplier, le magicien n'a – hélas ! – pas la force de se lever (« “már szívesen fölkeltem volna [...], mert szeretlek, de nem bírok. Veszem észre, hogy nem bírok⁴⁴⁴” ») et, dans la nouvelle, la sensation de l'attraction gravitationnelle, de la descente, de la chute est très forte (il suffit de penser, par exemple, à la dégringolade du magicien jusqu'au sol, à la chute de ses lunettes noires et au mouvement d'abaissement du couvercle du cercueil, vers la fin).

1.3 *Vertigo* (mouvement)

Parmi les types de mouvements (en général mis en évidence parallèlement à la délinéation des mouvements des parcours), nous en isolerons un pour son importance et sa prégnance sémantique : celui, ou pour mieux dire ceux qui sont regroupés sous le terme de *vertigo* (< *verto*). Nous recourons au terme latin car il signifie aussi bien vertige (tête qui tourne) que tourbillon, rotation. Il se prête donc tout à fait à la description selon la double perspective que nous adoptons : celle liée au mouvement, et celle liée à l'espace (à son tour indissociable, comme nous le verrons, de l'idée de mouvement). Du point de vue du mouvement, qui nous occupe dans cette première partie, le terme *vertigo* se réfère surtout aux sensations de vertige, aux absences, aux évanouissements – ou toutes formes de moments d'égarement. En revanche, du point de vue pour ainsi dire spatial, avançons d'ores et déjà que, même si nous en traiterons plus largement dans la deuxième partie de ce travail, nous employons le terme *vertigo* pour faire référence aux tourbillons, à tout ce qui renvoie à l'idée de tourbillon. Par extension, élargissant un peu, nous ferons également entrer dans cette catégorie ce qui peut être associé à l'idée de gouffre, en ayant soin de faire les distinctions nécessaires. Naturellement le tourbillon est en mouvement ; aussi la perspective spatiale ne pourra-t-elle être dissociée de celle du mouvement.

Concentrons-nous sur le *vertigo*-vertige. En premier lieu, nous observons que dans certains cas, les sensations de vertige et les évanouissements seront l'expression de « simples » moments d'égarement ; dans d'autres, en revanche, ils pourront être considérés

⁴⁴⁴ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 78 (« “j'étais sur le point de me lever [...], car je t'aime, crois-moi. Mais c'est chose impossible, je m'aperçois que c'est au-dessus de mes forces” » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 260]).

comme des traces ou des formes de pertes de conscience de type extatique et pourront donc être interprétés comme des évanouissements initiatiques. Quoi qu'il en soit, les moments d'égarement intenses et les pertes de conscience peuvent représenter une chute momentanée dans un état-« autre » (de conscience) ; sur un plan symbolique, nous pourrions les comprendre comme accès (temporaire) à une dimension-« autre ».

Dans les textes de notre corpus, la présence de moments de véritable vertige, ou pouvant y être associés, est remarquable. Le texte dans lequel cet aspect est le plus évident est sans aucun doute *Mélusine* de Franz Hellens⁴⁴⁵. Bien que dans cette partie, nous nous concentrons sur le *vertigo*-vertige, il vaut la peine de souligner que dans l'œuvre, les exemples de *vertigo* au double sens de vertige et de tourbillon sont si nombreux que nous sommes conduits à le considérer comme une présence incontournable⁴⁴⁶. Dans le monde en métamorphoses et en perpétuel renversement du roman, la *vertigo* est une constante qui affecte les personnages, les espaces, les objets et les éléments du décor.

Rapportons ici quelques exemples de vertige, en commençant par celui qui frappe le narrateur durant son ascension de la cathédrale au début du roman, car il représente, d'une certaine façon, l'archétype des vertiges suivants : « Nous en étions au dernier échelon, lorsque le vertige m'alourdit si bien la tête que je me crus perdu. Je criai maladroitement⁴⁴⁷. » Il provoque, comme nous le savons déjà, le premier mouvement de chute : effrayée par ce cri maladroit, Mélusine lâche la rampe de l'échelle de corde, l'inconnu/Nilrem la retient d'un bras ferme et tous trois se retrouvent en quelques secondes de nouveau en bas. Ce premier vertige du narrateur présente les marques de la pesanteur et de la maladresse que nous avons déjà abondamment soulignées. Peu après, le narrateur, qui était entré dans un cabaret pour se reposer de sa course dans le désert, se voit contraint d'en ressortir « car un nouveau vertige [lui] faisait tourner la tête, comme s'[il] venai[t] de grimper très haut sur cette musique interminable et monotone⁴⁴⁸ », musique qui lui avait rappelé la cathédrale et dont il aurait voulu, de la même façon, connaître la matière. Le troisième moment de vertige-

⁴⁴⁵ Alain Montandon souligne que le vertige est une expérience d'une grande importance, dont Hellens a fait lui-même l'expérience dans sa vie et qu'il raconte dans *Les Réalités fantastiques*. Un soir, durant un spectacle de music-hall, à Londres, il vit le gouffre de la salle tourner sous ses pieds et fut contraint de prendre appui sur son fauteuil pour ne pas tomber. Hellens a ensuite reproduit cette expérience dans ses récits. Montandon affirme que « le vertige est l'expérience d'une perte de repères, d'une malléabilité des dimensions, d'une ivresse de l'espace » (Alain Montandon, « Franz Hellens : mythe et histoire », dans Sylviane Coyault [éd.], *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1997, p. 64).

⁴⁴⁶ Pour mieux en comprendre la portée, observons que le répertoire des images relevant de cet aspect dépasse de loin la centaine.

⁴⁴⁷ Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 8-9.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

évanouissement ne tarde pas à se présenter. Encore une fois en association avec l'atteinte d'une certaine hauteur, chargée de significations symboliques, et avec l'obsession pour la matière, le narrateur, arrivé en haut de la rue en escaliers plusieurs fois mentionnée, sent ses sens osciller « comme les lampions de la rue⁴⁴⁹ », après quoi il perd l'équilibre, et la conscience pourrions-nous dire⁴⁵⁰. Les éléments du décor, avec leurs oscillations, semblent à leur tour pris de vertiges. Du reste, c'est toute l'instable ville dans le désert, dont les rues « tangu[nt] comme le pont d'un navire⁴⁵¹ », qui non seulement éprouve ces sensations de vertige, mais les provoque chez ceux qui la traversent.

De façon explicite, l'image du « vertige de la rue⁴⁵² » émerge dans la description de l'étourdissement du pierrot – dont nous rappelons que les pieds « s'embarrassent dans le passé » – au milieu de la vitesse et de la circulation du boulevard d'une autre ville, immergée dans l'atmosphère de carnaval⁴⁵³. Cette image est renforcée par les sensations du narrateur aux prises avec le trafic de cette même ville qu'il perçoit comme ivre et que les cris du boulevard font ressembler à une jungle. Dans ses pensées, « les omnibus et les autos découpent le boulevard en trois bandes qui se détachent, serpentent comme du papier et s'enroulent dans le vent, avec les musiques masquées qui se disloquent sur la ville⁴⁵⁴ ». Des sons d'instruments de musique, entre autres choses, « voltigent » sur les pavés⁴⁵⁵. Le vertige de la rue exacerbe le sentiment général d'égarement et de désorientation qui s'empare du narrateur en l'absence de sa boussole-Mélusine.

Parmi les moments d'égarement qui jalonnent le parcours du héros de *Mélusine*, nous rappelons, en outre, celui qui le saisit dans un des espaces labyrinthiques du Parc artificiel défini comme un « tohubohu⁴⁵⁶ » ; ce monde, « lancé dans une course froide, perpétuelle et forcenée⁴⁵⁷ », lui fait tourner la tête. Il cherche, en vain, un centre, quelque chose de stable, un point d'appui tout au moins visuel, et c'est uniquement grâce au bras charitable de Nilrem

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵⁰ Au cours de cette même nuit africaine en fête, Mélusine elle aussi, alors qu'elle est *en marche* avec le pierrot sur la « route [...] que prend la lune lorsqu'elle se lève », a un moment de vertige-évanouissement suivi d'un rapide changement de *décor* : « Tout à coup il me sembla que nous reculions vertigineusement, tandis que nos ombres s'allongeaient toujours devant nous. Les murs défilèrent avec rapidité, comme les bords d'un torrent où l'on est emporté. Je fermai les yeux et poussai un cri. Tout fut changé aussitôt. La légèreté me revint avec les sens et je me remis à filer comme tantôt sur le sable ; mais il me parut que c'était dans l'air même, et parmi les étoiles. » (*Ibid.*, p. 20-21.)

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 19. Pour le mouvement d'oscillation des rues cf. également *ibid.*, p. 18.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵³ Cf. le texte : « Pierrot voudrait déjà danser ; il ne connaissait pas le vertige de la rue. » (*Ibid.*)

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵⁵ Cf. *ibid.*, p. 87.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

qu'il réussit à sortir « en titubant de ce manège disloqué⁴⁵⁸ ». Tout comme le héros vacille, nous trouverons également dans les grands magasins des « cinémas vacillants⁴⁵⁹ », preuve supplémentaire de l'extension du vertige aux éléments du décor. La salle de bain de l'hôtel dans laquelle Mélusine prend un bain en est elle aussi victime ; une fois privée de l'« équilibre sonore » engendré par le bruit de l'eau qui coule, la pièce « eut l'air d'osciller⁴⁶⁰ ». Dans l'épisode du rapide déplacement en train, c'est au tour de la tête de la locomotive de s'égarer⁴⁶¹. Après « une ville neuve » les fenêtres du train révèlent aux passagers une ville « ancienne » qui, immergée dans un fleuve excessivement étroit, « fut prise de vertige et tournoya⁴⁶² ». Dans les rues, les hommes « semblent effarés⁴⁶³ », comme pour refléter l'égarement de toute une époque historique.

Des sensations similaires sont exprimées à travers les difficultés de mouvement, déjà longuement analysées, ainsi qu'à travers le renvoi au thème de la « cécité ». À la sortie du domicile de Voltourne, par exemple, le narrateur « fit quelques pas comme un aveugle » et il précise que les « dards » des « yeux moqueurs » de l'ingénieur lui « vibraient dans le dos⁴⁶⁴ ».

De la même façon, face à la progressive et rapide dissolution du comité de la cathédrale, le narrateur est pris de vertiges, comme en crescendo⁴⁶⁵ ; à l'éviction du deuxième membre du comité, M. Pierrebrune, « la tête commençait à [lui] tourner⁴⁶⁶ ». Durant l'exclusion de M. Archipresse, le dernier membre qui reste, le narrateur se sent tout d'abord pétrifié puis il sent son front se refroidir et ne peut prononcer un mot. Une fois le comité définitivement dissous, « il [lui] sembla que la salle entière tournait autour de [lui]⁴⁶⁷ ». L'homme a une

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁶¹ Voir le texte : « La locomotive siffla ; un jet de vapeur sortit de sa tête égarée. » (*Ibid.*, p. 139.) Plus loin, le lent train du dimanche regarde à son tour le paysage durant sa course tranquille et aperçoit au loin un tramway électrique qui court « comme un égaré » (*ibid.*, p. 175).

⁴⁶² *Ibid.*, p. 142.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁶⁵ Notons qu'aux vertiges du narrateur font pendant ceux tout aussi grandissants d'un des membres du comité en particulier, le délégué du Grand Quotidien, et qui sont l'expression de véritables sensations de panique. Tout d'abord, « son corps obliqua sur la table », puis il « pench[a] davantage », ensuite « M. Archipresse étreignit ses papiers comme pour y accrocher son vertige. Ses yeux, fixés sur Mélusine, commencèrent à galoper au bout de leurs brides trop tendues » ; peu après, nous apprenons qu'il « oscillait de plus en plus fort » et il doit ensuite faire un effort suprême pour se redresser. Au verdict de l'exclusion de la presse du projet, décrétée par Mélusine, M. Archipresse balbutie et sa « tige noire [...] s'affaissa sous le coup. Ses yeux s'éteignirent comme des étamines privées de pollen ». À la sortie de scène, le corps du délégué de la presse est « raidi » (*ibid.*, p. 205-206).

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 207.

sorte de vision, de rêverie, dont les images « tournoyantes » – gravitant autour de la sphère sémantique de la *vertigo* – ne font que renforcer la sensation de vertige⁴⁶⁸.

Parmi tous les moments assimilables à une perte de conscience chez d'autres personnages que le narrateur, celui vécu par Torpiéd-Mada lorsqu'il voit Mélusine nue au cours de la péripétie intitulée « Mélusine chez les Nègres » est digne d'intérêt. Comme toujours tombé à genoux, celui-ci, « les bras pendants, [...] contemplait hébété la nudité de Mélusine⁴⁶⁹ ». Et « comme il ne revenait pas à lui », le Grand Chef de la tribu africaine le frappe d'abord sur l'épaule avec rudesse, puis ordonne à quelques hommes de la tribu d'asperger le « contemplateur » d'eau froide⁴⁷⁰. Torpiéd-Mada a du mal à se remettre complètement de ce qui est défini, de façon révélatrice et ironique, comme une extase, ainsi que du refroidissement subi : au « retour », il apparaît « gauche » et « balbutiant⁴⁷¹ ».

Dans *La Fiancée du loup* d'Aino Kallas, les moments de vertige ne manquent pas, voire se manifestent sous des formes très significatives. Par exemple, lorsque la femme, durant la partie de chasse aux loups, entend le premier appel de l'Esprit de la Forêt et du Loup, elle est assaillie saisie et secouée par un profond moment de *vertigo*, dans les deux sens du terme :

Niin hän hätkähti, niinkuin olisi luotipanoksen kylkeensä saanut, sillä hän ei tainnut nähdä näitten sanojen sanojata. Vaan hänen sieluansa ja myös ruumistansa sysättiin sängen kiivaasti suuresta tuulispäästä, niinkuin voimallinen väki olisi hänet jalkainsa sijalta ilmaan irroittanut ja pyhässä pyörremyrskyssä pyörittänyt, niinkuin utuista linnun untuvata, kunnes hänen henkensä salpaantui, ja hän oli pyörtyä paikallensa⁴⁷².

Tourbillon et vertige se rejoignent ici. Dans l'image de la femme « arrachée du sol » et ensuite prise d'une sensation de vertige, se reconnaît une dynamique, une trajectoire d'ascension/chute. De plus, la comparaison avec un « léger duvet d'oiseau » ne fait pas qu'anticiper, d'une certaine façon, la transformation prochaine d'Aalo en animal, mais l'associe également à l'idée de légèreté, très éloignée de la pesanteur du héros de *Mélusine*.

⁴⁶⁸ Voir le texte : « Tout au loin, les quatre délégués, chargés dans un wagon, serrant leur groupe noir, s'éloignaient rapidement sur le rail, s'entrechoquaient aux croisements et se mettaient soudain à pirouetter sur une plaque tournante d'où la force centrifuge les dispersait aux quatre coins du monde... » (*Ibid.*)

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 301-302.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁷² Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 234 (Elle sursauta, comme si une balle l'avait touchée, car elle ne pouvait apercevoir celui qui proférait ces paroles. Mais son âme, de même que son corps furent brutalement emportés en un tourbillon impétueux, comme si une formidable puissance l'avait arrachée du sol et fait tourner dans une bourrasque surnaturelle, comme un léger duvet d'oiseau – jusqu'au moment où son esprit sombra et où peu s'en fallut qu'elle ne défailât. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 120.]

Ici la *vertigo* ne coïncide pas avec un « simple » moment d'égarément, mais acquiert une évidente signification initiatique. L'image semble être la représentation d'un état de mort temporaire. Comme le narrateur le souligne par une image tirée du monde de la nature, « kaikki tämä tapahtui nopiammin, kuin lokki meren yllä siipeänsä liikuttaapi⁴⁷³ ». Et le retour à soi d'Aalo est marqué par la narration⁴⁷⁴.

En outre, comme déjà noté, la vitesse et le rythme d'Aalo dans sa course avec les loups sont vertigineux, une fois qu'elle a pris l'apparence de cet animal puissant⁴⁷⁵. L'odeur des animaux domestiques, qui plus est, lui fait tourner la tête à cause du désir instinctif de les dévorer qu'elle partage avec ses semblables :

[K]oska he yksinäisen metsätalon yöllisessä juoksussansa sivuuttivat elikkä kylää kaukaa kaartivat, niin tuli sieltä niinkuin uusien ja erinomaisten hajujen tulva, joka pani hänen verensä kiivaammin kiertämään, sillä hän oli tuntevinansa uuhien ja vohlien ja nuorten varsojen sekä raavaskarjan hajun, ja se pyörörytti häntä, niinkuin olisi veren villinnyt, että hän nyt suden heimoa oli⁴⁷⁶.

Durant le baptême de sang d'Aalo, qui aboutit à la dévoration de la génisse, elle est submergée par une « suuri huume, niin ettei hän enää mitään selkiästi tajunnut, vaan viimeisetkin rippeet ihmisen luonnosta ratki unhoitti⁴⁷⁷ ».

Une autre référence au vertige, associée de façon significative à la dimension-« autre » des marécages et du bois, se trouve dans l'épisode où Priidik sent dans les cheveux et dans les vêtements de sa femme, rentrée à l'aube, l'odeur étrange (étrangère, pourrions-nous dire aussi) de la forêt, comme si celle-ci était entrée dans sa maison, la remplissant de tout ses habitants : « Ja hänen vaatteissansa, mutta myös hiuksissansa oli niinkuin metsän ja suopursuin elikkä myös kostian suosammaleen ja suomudan huoku, humaltava ja päättä

⁴⁷³ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 234 (« tout ceci s'était produit en moins de temps qu'il ne faut à une mouette sur la mer pour battre des ailes » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 120]).

⁴⁷⁴ Cf. l'expression « toinnuttuansa » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 234) (« une fois revenue à soi » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 120]).

⁴⁷⁵ La sensation d'une vitesse au rythme vertigineux est bien rendue par des expressions telles que « vinha vauhti » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 245), où l'adjectif *vinha* renforce et précise le sens du substantif *vauhti* (vitesse), renvoyant à l'idée d'aller à toute vitesse, à s'en faire tourner la tête, justement.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 246 (Quand, dans leur course nocturne, ils longeaient dans la forêt une maison solitaire, ou qu'ils contournaient de loin un village, il en provenait tout un flot d'odeurs nouvelles et extraordinaires, qui faisaient circuler son sang avec plus d'impétuosité, car elle croyait bien reconnaître l'odeur des brebis, des chevreux et des jeunes poulains, ainsi que des troupeaux de bœufs : et elle en restait étourdie [littéralement : et cela lui faisait tourner la tête, venir des vertiges], le sang lui montait à la tête – car elle était à présent de la race des loups. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 130.]

⁴⁷⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 248 (« ivresse telle, qu'elle perdit tout entendement ; elle en oublia tout, jusqu'aux derniers restes de son humaine nature » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 132]).

huimaava, niinkuin suolla juopukan marjat⁴⁷⁸. » Ce sont les odeurs de la dimension-« autre » qui donnent le vertige.

N'oublions pas, en outre, que l'union érotique d'Aalo avec le loup-*Diabolus Sylvarum* a lieu dans une sorte de dimension extatique, tel que souligné par son réveil-retour à elle, marqué par la narration.

En revenant en arrière dans la trilogie de Kallas, nous rencontrons dans *Le Pasteur de Reigi* bon nombre de moments de vertige non seulement chez la protagoniste du parcours transformatif, Catharina, mais également chez son mari Paavali, significatifs dans la mesure où ils ont une fonction de renforcement. Pour Paavali, les sensations pouvant être associées aux vertiges se rattachent, entre autres, aux traits néfastes de sa nature exprimés par le substantif *kiivaus* (impétuosité, colère), qui auront un rôle important dans sa chute. Par exemple, devant l'impudence d'un jeune séminariste du Séminaire dont il est Recteur, l'homme est assailli par un accès de colère et précise lui-même : « Silmäni kiivaudesta samentuivat, etten enää saattanut selkiästi eteeni nähdä⁴⁷⁹. » Le geste qui en découle aura des conséquences funestes : pour éviter le coup de Paavali, le séminariste se heurte la tempe contre l'arête d'un bureau, ce qui lui sera fatal. Lorsque Paavali est appelé à prouver son innocence devant le cadavre du garçon, il commence à avoir mal au cœur et ses jambes ne le portent plus⁴⁸⁰.

Lors d'un autre procès, celui de sa femme Catharina et de Jonas Kempe, Paavali éprouvera encore un profond moment de désarroi. Lorsque l'homme sent sur lui le regard angoissé de sa femme, sa vision « réelle » s'assombrit pour céder la place à une sorte de vision-« autre »⁴⁸¹. Les difficultés d'élocution s'ajoutent ensuite aux perturbations de la vue :

⁴⁷⁸ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 260 (« Et dans ses vêtements, mais aussi dans ses cheveux, il y avait comme un souffle qui sentait la forêt et le lède, et encore la mousse et la vase, un souffle qui saoulait, faisait tourner la tête, comme font les aïrelles au marais... » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 142.]

⁴⁷⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 74 (« Mes yeux se troublèrent de colère, et ainsi je ne voyais plus clair devant moi. » [Notre traduction.]

⁴⁸⁰ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 77.

⁴⁸¹ Voir le texte : « Ja niinkuin joskus ihmiselle tapahtua taitaa, koska hänen sielunsa on suuressa pinteessä, niin minultakin lyhyeksi tuokioksi pimitettiin tämä Oikeuden huone ynnä tuomarien ja Herrojen *Assessores* kanssa, kuin myös ihmisten paljous ja syytetyt heidän penkeissänsä. Vaan minulle näytettiin niinkuin salaman leimauksessa muuan ahonlaita ja siinä suuri naavakuusi, jonka sammaleisilta oksilta tippui raskaita sadepisaroita, sillä oli rankkasade. Vaan kuusen oksien varjossa seisoï Catharina Wycken, minun nuori kihlattuni, ja hänen hiuksensa ynnä silmäripsensä olivat täynnänsä sadepisaroita, ja hän kurkisteli minulle veikistellen kuusen oksien lomitse, koska minä rankkasateessa seisoï, ja hänen kasvonsa olivat viattomat ja ilman yhtään virhettä, niinkuin hänen sielunsaakin. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 182-183) (« Et comme cela peut arriver à un homme, parfois, lorsque son âme est en plein désarroi, à moi aussi, pour un court instant, la salle du tribunal avec les juges et Messieurs les *Assessores* et la foule des accusés sur leurs bancs devinrent flous. Et je vis, comme dans l'éclat d'un éclair, l'orée d'une clairière et un grand sapin sur les branches moussues duquel tombaient de grosses gouttes de pluie, car il pleuvait à torrents. Et à l'ombre des branches du sapin se trouvait Catharina Wycken, ma jeune fiancée, et ses cheveux et ses cils étaient pleins de

lorsqu'il est appelé à parler, sa langue reste immobile. Ce n'est qu'en rassemblant toutes ses forces qu'il parvient enfin à s'exprimer. Cependant, n'ayant rien dit qui puisse sauver Catharina de sa condamnation à mort, l'homme a la sensation d'être un assassin et de nouveau, tout s'obscurcit devant ses yeux. Son ouïe aussi s'éteint, tout comme le temps qui s'arrête pour lui et n'avance plus. Ce n'est que lorsque la sentence est prononcée que Paavali se réveille en sursaut, signe qu'il se trouvait dans une sorte d'état altéré de conscience⁴⁸².

Ensuite, en voyant le bourreau polir l'épée destinée à la décapitation de Catharina (et Jonas), Paavali se met à tituber comme un ivrogne et s'accroupit enfin dans un coin, sans force⁴⁸³. La sensation de vertige se reproduit pendant le premier tour des condamnés à mort autour de la place de la Mairie de Tallinn ; Paavali décrit de façon éloquente le désarroi aigu qu'il éprouve au moment où Catharina et Jonas passent devant lui : « Minun raadollinen sydämeni kiertyi ympärinsä rinnassani niinkuin jauhinkivi, ja minä olisin maahan horjahtanut, jollen olisi seisonut väentungoksessa, ja takanani paksu olvenpanija⁴⁸⁴. »

Durant sa dernière chasse aux phoques, lorsque Paavali se retrouve allongé sous l'animal « hiljaisessa kuoleman sylinannossa⁴⁸⁵ », son palais commence à se dessécher de façon étrange et ses membres deviennent rigides, comme s'il était sur le point de mourir. Ces premiers symptômes sont suivis d'un véritable moment de perte de conscience, emphatisé par l'explicitation du retour à soi ; Paavali raconte : « Ja niin minun ajatukseni hetkiseksi hämärytettiin niinkuin hienolla harsolla⁴⁸⁶ », en recourant de nouveau à l'image de l'obscurité à laquelle s'ajoute celle, très révélatrice, du voile. Juste après, il fait avancer le récit en ces termes : « Mutta kun minä taas tajuihini tulin, niin pelastuskin äkisti näytettiin minulle⁴⁸⁷. » Les éléments mis en lumière révèlent que cette expérience de Paavali peut être associée à la mort, ce qui confirme et corrobore notre interprétation de l'épisode comme une sorte de catabase du pasteur de Reigi, présumé indispensable à la renaissance ultérieure.

En ce qui concerne Catharina, le vertige se manifeste chez elle surtout sous la forme de moments de trouble et de confusion. Le soir de l'arrivée de Jonas Kempe dans le presbytère de Reigi, après les premiers festoiments et les premiers discours flatteurs et

pluie, et elle me lançait des regards profonds à travers les branches du sapin pendant que je restais sous la pluie, et son visage était innocent et pur comme son âme. » [Notre traduction.]

⁴⁸² Voir *ibid.*, p. 184.

⁴⁸³ Voir *ibid.*, p. 188.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 191 (« Mon cœur misérable se tordit dans ma poitrine comme une meule, et je me serais effondré à terre si la foule ne m'avais pas maintenu droit et si je n'avais pas eu derrière moi un brasseur bien gras. » [Notre traduction.]

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 211 (« dans l'étreinte silencieuse de la mort » [notre traduction]).

⁴⁸⁶ *Ibid.* (« Et, pendant un moment, mes pensées s'obscurcirent, comme couvertes d'un léger voile. » [Notre traduction.]

⁴⁸⁷ *Ibid.* (« Mais quand je revins à moi, je vis aussi soudain le salut. » [Notre traduction.]

séducteurs/séduisants du *Diaconus*, Catharina se lève, « niinkuin hämmingissä⁴⁸⁸ », et quitte la pièce avant les deux hommes en leur souhaitant bonne nuit ; l'œuvre de séduction effectuée par Jonas Kempe depuis son entrée a déjà commencé à s'enraciner et provoque de la confusion en elle.

Un trouble bien plus profond saisit Catharina pendant la préparation des saucisses pour Noël ; les propos des domestiques sur l'adultère et ses punitions l'inquiètent évidemment et à un certain moment, le sang qu'elle est en train de mélanger l'éclabousse et laisse une traînée rouge vif sur sa gorge blanche. La réaction de la femme, décrite avec une attention soucieuse par Paavali, révèle son état d'agitation : « Niin minun vaimoni Catharina heitti nopiasti makkarapuikot palkkapiialle, niinkuin hänen olisi äkisti paha elämä tullut, ja lähti pirtistä. Mutta hänen katsannossansa oli hämmennys, ja minä näin hänen pyhkivän verta kaulaltansa⁴⁸⁹. »

Autour de l'épisode de l'évanouissement de Jonas Kempe dans la tempête de neige, évènement qui est déjà en soi une perte de conscience, gravite tout un système de moments de vertiges. Tout d'abord, de façon significative, la défaillance du *Diaconus* est préparée par un « vertige » parallèle lié à l'atmosphère, en particulier à la neige définie comme « vertigineuse⁴⁹⁰ ». En outre, s'ensuit un moment de chaos en Paavali, qui hésite entre tuer son rival inconscient dans la tempête de neige ou non⁴⁹¹. Lorsque par la suite Paavali et Jonas retournent à la paroisse de Reigi, Catharina, dans un mouvement de descente, se jette aux pieds du lit où son mari a déposé le *Diaconus* qui n'a pas encore totalement repris conscience, et répète des prières à Jésus, « niinkuin hän olisi ollut menehtymäisillänsä ja hengenlähdössä⁴⁹² ». Ensuite, dans une autre manifestation du sentiment de vertige, la femme se relève en vacillant, effrayée par le dévoilement-dénudement de son âme et de son amour pour Jonas Kempe aux yeux de Paavali⁴⁹³.

De plus, nous devinons que Catharina, en particulier avant l'entrée de Jonas dans sa vie, a une certaine propension à « voler » ou à se trouver dans une sorte d'état-« autre » de

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 117 (« comme troublée » [notre traduction]).

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 141 (« Alors ma femme Catharina remit rapidement les saucisses à une servante, comme si elle commence à se sentir mal, et quitta la pièce. Mais le trouble était sur son visage et je la vis nettoyer le sang sur sa gorge. » [Notre traduction.])

⁴⁹⁰ Le texte dit de façon explicite que le traîneau « huppelehti huimaavalla hangella niinkuin alus aallokossa » (*ibid.*, p. 148) (« flottait sur la neige vertigineuse tel un bateau à la surface des flots » [notre traduction]).

⁴⁹¹ Cf. le texte : « Minun jäsenissäni oli suuri vavistus, ja minun mielessäni sekasorto, eikä yhtäkään selkiätä ajatusta enää, ja vain viholliseni veri olisi minut rauhoittaa tainnut. » (*Ibid.*, p. 149) (« Mes membres tremblaient fortement, mon âme était agitée et aucune de mes pensées n'était claire, seul le sang de mon ennemi aurait pu m'apaiser. » [Notre traduction.])

⁴⁹² *Ibid.*, p. 151 (« comme si elle s'évanouissait ou mourait » [notre traduction]).

⁴⁹³ Voir *ibid.*, p. 152.

conscience, dans un état de rêverie (comme le révèlent d'ailleurs ses yeux, décrits par Paavali comme « untanäkeväiset⁴⁹⁴ » [ailleurs, rêveurs]). Cela apparaît surtout à travers certains moments de « réveil » où la femme semble, justement, sortir d'un rêve. Par exemple, lorsque Paavali lui dit que tant qu'elle l'aimera, Reigi – lieu désolé – lui sera plus cher que tout autre chose au monde, la femme se relève « niinkuin unesta havahdettuna⁴⁹⁵ » et embrasse son mari. La même expression se trouve à la fin de *Barbara von Tisenhusen*, dans le moment précédant l'exécution de la protagoniste sur la glace ; lorsque le pasteur-narrateur lui demande si elle sait devoir mourir, elle répond que oui, « kuin unesta havaten⁴⁹⁶ ». Plus que de signes de véritables vertiges, il s'agit de moments de réveil d'une sorte de sommeil-rêve, d'un état de torpeur, d'immersion dans ses pensées⁴⁹⁷ – une espèce de rêverie –, dictée évidemment dans le cas de Barbara par le trouble que provoque en elle l'approche de la mort⁴⁹⁸.

Quant à la sensation de vertige au sens strict, dans le premier roman de la trilogie de Kallas, elle se manifeste rarement et faiblement, tout comme du reste les autres éléments que nous recherchons dans les textes. Relativement à la protagoniste, Barbara, on enregistre un moment assimilable au vertige, bien que sous une forme faible, avec la scène où la jeune femme est couchée sur la pierre tombale de ses parents, dans l'église du pasteur-narrateur. Lorsque ce dernier, de façon inattendue, s'adresse à elle, elle « säpsäht[ää]⁴⁹⁹ », et il se passe un instant avant qu'elle ne puisse « itsensä koota⁵⁰⁰ ».

Le vertige intense que nous nous attendrions chez Barbara, condamnée à mort, nous le trouvons au contraire chez le pasteur ; ainsi, durant le voyage en traîneau avec Jürgen Von Tisenhusen, en direction du Lac Võrts, l'homme, face à la cruauté du frère de Barbara et profondément inquiet du sort qui attend la jeune femme, est traversé par une sorte de convulsion ; il raconte lui-même : « Niin minun vanhaan ruumiiseen iski kuin horkka, ja

⁴⁹⁴ Voir en particulier *ibid.*, p. 69, 94, 204.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 108 (« comme réveillée d'un rêve » [notre traduction]).

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 55 (« comme si elle sortait d'un rêve » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 55]).

⁴⁹⁷ De façon similaire, lors de la chasse au cygne, Paavali, en entendant le cri d'un jeune cygne, se réveille en sursaut de son « rêve » (il était plongé dans des souvenirs et pensées concernant sa femme Catharina) et tremble de tout son corps (cf. Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 202).

⁴⁹⁸ Rappelons également le moment de défaillance (le seul !) que Barbara laisse entrevoir quand, au bord du trou creusé dans la glace pour son exécution, elle dit à ses frères que l'eau est froide (voir *ibid.*, p. 56).

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 38 (« tressaille » [notre traduction, transposée au (temps du) présent]).

⁵⁰⁰ *Ibid.* (« se ressaisir » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 41]). On retrouve une autre sensation pouvant être assimilée de loin à un vertige dans la réaction de Barbara aux propos du boiteux durant le cortège nuptial à Tallinn : elle pâlit et le sang quitte son visage, selon une trajectoire pouvant être reconduite à la chute (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 18).

minun hartiani ja raajani vapisivat, ja minun hampaani loukkua löivät, vaikka minulla oli sudenturkki ylläni⁵⁰¹. »

En revanche, un vertige positif et étroitement lié à l'éros est celui éprouvé par la femme égyptienne que le protagoniste de la nouvelle *József d'Égypte* rencontre en rêve ; sous les baisers de l'homme « az asszony aléltan és gyengéden hunyta le szemeit » et « vällai remegtek⁵⁰² ». Juste après, comme si elle voulait échapper aux sensations intolérablement intenses que le désir suscite en elle et comme si elle voulait en quelque sorte se voiler, elle ferme ses paupières avec force, comme lorsque l'on veut éviter une lumière excessivement forte. De façon encore plus parlante, lorsqu'elle commence à répondre aux baisers de József, le regard de ses yeux radieux se transfigure « észbontóan⁵⁰³ ». Le regard de la femme qui change de façon époustouflante, presque bouleversante, est d'un côté un signe évident du vertige et de la métamorphose que l'éros provoque en elle, de l'autre une source d'enivrants vertiges pour celui qui regarde ces yeux – József.

De la même façon, le protagoniste de la nouvelle *Eszti la rousse* éprouve une sensation assimilable au vertige lorsqu'Eszti le séduit⁵⁰⁴. Lorsque la femme, sortant de derrière le paravent avec un déshabillé laissant ses bras et son cou découverts, s'apprête à troubler la tranquillité de József occupé à regarder les meubles de la chambre, le novice décrit sa réaction en ces termes : « Hangosan dobogni kezdett a szívem, és éreztem, hogy elsápadok⁵⁰⁵. » Cette sorte de vertige semble ouvrir la porte d'accès à la dimension-« autre » dans laquelle l'éros transporte le protagoniste étant donné que peu après, comme nous l'avons déjà souligné, József s'*ensevelit* dans les cheveux d'Eszti.

Pour le reste, dans cette nouvelle, les moments de vertige sont liés à l'état fiévreux par lequel József se retrouve cloué au lit pendant quelques jours. Il décrit de façon détaillée les « hallucinations » visuelles que la fièvre lui procure :

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 53-54 (« Alors sur mon vieux corps s'abattit comme une fièvre, et mes membres se mirent à trembler et mes dents à claquer, quoique j'eusse sur moi ma fourrure de loup. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 53-54.]) Déjà durant le procès intenté contre Barbara, le pasteur avait eu un moment d'égarement qui s'était manifesté par un brouillement de la vue (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 44).

⁵⁰² Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 448 (« la femme ferma les yeux avec un air de doux pâmoison » et « ses épaules eurent un tremblement » [notre traduction]).

⁵⁰³ *Ibid.* (« vertigineusement » [notre traduction]. L'adjectif *észbontó*, dont l'adverbe présent dans le texte dérive, signifie « à couper le souffle », « bouleversant »).

⁵⁰⁴ Un autre vertige dû à la séduction, et donc étroitement lié à l'éros, se trouve dans la nouvelle *Imre Dénes*. Lorsqu'à la sortie de l'église, la jeune fille dont Imre s'est épris fait en sorte d'appuyer contre la taille du jeune homme ses hanches belles et ardentes, mises en valeur par une jupe courte, « Imre azt hitte, eláll a lélegzete, és mindjárt összeesik. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 538) (« Imre se sentait défaillir, le souffle lui manquait. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 87.])

⁵⁰⁵ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 71 (« Mon cœur se mit à battre fort et je me sentis pâlir. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 148.])

Ilyenkor úgy tetszik, mintha a levegő megsűrűsödne, akár az olaj, és minden ebben a puha, meleg folyadékban úszik. Innen érthető, hogy a szekrények féloldalra dőlnek, vagy a mennyezethez közelednek. A kályhától olykor megijedünk, mert fölénk hajol feketén és félelmetesen, máskor a sarokba húzódik, mint valami szürke kis cica. A tárgyak és az emberek között pedig zöld golyók úsznak csoportonként vagy magányosan, olykor összeverődve lassú mozgással, másszor szétoszolva. Mindez kissé csiklandós és egybenszédülést okozó⁵⁰⁶.

Même éveillé, József voit de petits cercles verts, minuscules et ténus, se nicher dans les coins de sa chambre⁵⁰⁷. Dans une description de cette condition particulière⁵⁰⁸, l'utilisation du terme *káprázó* (illusionné) est intéressante. Employé en référence aux yeux, il renvoie à un éblouissement. Les yeux aveuglés, conjugués avec l'« absence » de mouvement imposée par la maladie ainsi qu'avec le balbutiement⁵⁰⁹ qui s'empare de József lorsque sa mère entre dans sa chambre, participent à la construction d'un ensemble de signes renvoyant à une situation d'impasse, physique et mentale.

Reprenons à présent la scène de la « vision » de tonton Andersen pour observer de plus près les sensations « hallucinées » de József et la manière dont a lieu l'entrée du fantôme de l'écrivain danois dans la chambre du malade :

Itt elvesztettem a beszéd fonalát. Hallottam még, amint anya és Eszti tesznek-vesznek a szobában, de a láz apró, zöld karikái sűrűen kezdtek cikázni a szemeim előtt. Átengedtem magma a forróság puha hullámainak, és mereven az ajtót néztem, amely először hirtelen közel jött, azután pedig a falakkal

⁵⁰⁶ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 72 (En pareil cas, l'air semble s'épaissir comme de l'huile et tout paraît nager dans cette substance molle et tiède. Alors les armoires se mettent à basculer ou à s'élever vers le plafond. On prend peur du poêle qui, par moments, se dilate et devient écrasant, noir et mystérieux, pour ensuite se réfugier dans un coin comme un petit chat gris. Au milieu des objets et des humains flottent des bulles vertes, isolées ou par groupe, tantôt se heurtant, tantôt se dispersant. Tout cela chatouille agréablement et fait tourner la tête. [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 151-152.]

⁵⁰⁷ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁰⁸ Cf. le texte : « Bágyadtan, káprázó szemekkel bámultam ki a tűzfal fölött a szürke, fényes téli égere. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 73.) (« Abattu, les yeux brûlants, je contemplais le ciel hivernal par la fenêtre. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 153.]

⁵⁰⁹ Voir le texte : « A következő pillanatban anyám lépett a szobába.

Zavartan és bizonyára kissé dadogva üdvözöltem:

“Kezedet csókolom, édesanyám!” » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 73-74.)

(« L'instant suivant, ma mère entra dans la chambre.

Hébété, je balbutiai :

“Bonjour maman.” » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 154.] József craint le jugement de sa mère, ce qui est également évident au moment du salut entre celle-ci et Eszti. Quand le jeune homme voit le trait sévère qu'il connaît bien se dessiner sur le visage de sa mère, il ressent une autre sensation de fort trouble : il a très peur et sent une vague de chaleur envahir tout son corps (voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 74).

együtt a távolba hátrált. Mikor már olyan messze volt, hogy szinte egészen összetöpörödött, lassan, nesztelenül kinyílt⁵¹⁰.

József ne tarde pas à reconnaître tonton Andersen dans le vieil homme qui passe le seuil de sa porte. Il apparaît exactement tel qu'il l'avait souvent imaginé enfant. Les sensations altérées de l'étudiant malade « animent » la pièce et mettent les éléments du décor⁵¹¹ en mouvement, comme on peut l'observer dans la sortie de scène du « fantôme », qui suit une dynamique similaire à celle de l'entrée⁵¹². La narration marque ensuite le passage entre la dimension de la vision et celle de la veille – de la pleine conscience –, soulignant le moment de « retour », sur lequel nous avons insisté précédemment.

Des instants de profond désarroi, d'étourdissement marquent le parcours du protagoniste-narrateur du rêve dont le récit est fait dans une autre nouvelle de Csáth, *Rêve de l'après-midi*. Dans ce texte, les vertiges, qui ne conduisent pas à des chutes ou à de véritables évanouissements, sont surtout associés à l'émotion de la peur. Par exemple, dans un des nombreux voyages qu'il effectue, le protagoniste est pris de terreur en apercevant derrière lui, sur la route qu'il est en train de parcourir, trois ombres mystérieuses. Il n'ose faire le moindre mouvement et « szédülve, tanácstalanul⁵¹³ » lève les yeux vers la lune. Significativement, celle-ci, au même moment, effectue un mouvement vertigineux : en effet, elle se déplace dans le ciel « szédítő hirtelenséggel⁵¹⁴ », laissant derrière elle une éblouissante traînée de lumière⁵¹⁵.

⁵¹⁰ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 74 (À partir de là, je perdis le fil de mes propos. J'entendais encore ma mère et Eszti s'affairer dans la chambre, mais les petites bulles [vertes] de fièvre s'étaient mises à flotter [de plus en plus épaisses] devant mes yeux. Je m'abandonnai aux vagues de chaleur et je fixai mon regard sur la porte qui se rapprochait puis s'éloignait en même temps que les murs. Quand elle fut si loin qu'elle semblait devenue minuscule, elle s'ouvrit tout doucement. [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, op. cit., p. 155-156.]) Curieusement, dans le dialogue imaginé avec tonton Andersen, il semble être lui aussi à son tour pris d'une sensation de vertige. József observe : « Bohókásan [Andersen bácsi] megroggyantotta a térdét, és én attól félttem, hogy eldőlt vagy szertefoszlik. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 75) (« Ses [de tonton Andersen] genoux fléchirent bizarrement et je craignis qu'il ne tombât à la renverse ou ne s'évaporât. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, op. cit., p. 157.]

⁵¹¹ Il est intéressant de noter que, dans ce cas, si les sensations que nous avons associées aux vertiges ne provoquent pas de mouvements dans le corps de József, cloué au lit, elles en provoquent en revanche dans les éléments du décor qui, dans la vision du jeune homme, s'animent.

⁵¹² Voir le texte : « [Andersen bácsi] megfordult. Az ajtó a falakkal együtt most ismét messze hátrahúzódott, és Andersen bácsi is, miközben távozott, mindig kisebb és kisebb lett. Végre elérte az ajtót, kinyitotta és eltűnt. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 75) (« Il [tonton Andersen] fit demi-tour. La porte et les murs reculèrent [de nouveau] et tonton Andersen devint de plus en plus petit à mesure qu'il s'approchait de la porte pour l'ouvrir et disparaître. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage...*, op. cit., p. 157.]

⁵¹³ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 101 (« étourdi, impuissant » [notre traduction]). Soulignons que le verbe *szédül* signifie exactement « avoir des vertiges ».

⁵¹⁴ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 102 (« avec une soudaineté vertigineuse [qui donne le vertige] » [notre traduction]).

⁵¹⁵ Rappelons que déjà auparavant, dans la nouvelle, la capacité de provoquer des vertiges est attribuée à un élément de l'espace naturel, à savoir le ciel, en particulier relative à sa couleur lorsqu'il fait sombre ; une fois

Plus tard dans le rêve, à l'intérieur d'un petit bâtiment d'une beauté aristocratique où le narrateur retrouve la comtesse muette, les deux personnages s'enfoncent dans une immense salle aux murs recouverts de miroirs. Bientôt, la femme ne se trouve plus aux côtés de l'homme et son image se reflète dans chaque miroir dans une pose différente. Entouré de cette foule d'images de nudité, chacune le fixant avec un regard différent, le narrateur est pris de vertiges et d'une forte sensation de peur⁵¹⁶.

Observons en passant que cette sorte de tressaillement déclenché chez le protagoniste du *Negyedik mese* (Quatrième conte) par la « déflagration » dans son cœur du regard-éclair de la tête de jeune fille flottant dans la mer, peut être assimilée à un vertige.

Après l'étude de la *vertigo* dans le sens de vertige, passons à présent à des considérations sur le type de mouvement rattaché à la *vertigo* dans le sens de tourbillon. Ainsi, après avoir analysé les moments d'égarement, les évanouissements (initiatiques ou pas), afin de créer une connexion encore plus forte avec la partie suivante consacrée aux espaces, nous introduirons le mouvement-spirale que les « espaces-*vertigo* » impliquent également. Le tourbillon sous-entend un mouvement de rotation, tourbillonnant justement, sur lui-même (c'est-à-dire autour d'un axe imaginaire) ; il peut aussi décrire un mouvement descendant (ou ascendant) et en spirale⁵¹⁷. Outre les espaces, il peut concerner le mouvement des personnages⁵¹⁸. Nous observons que les mouvements ascendants ou descendants autour d'escaliers en colimaçon, assez fréquents, se rattachent à l'idée de spirale et contribuent à

les derniers éclats des rayons du soleil disparus, la voûte céleste descend sur la terre, « mély, szédítő nyugalmú, topázkék színnel » (*ibid.*, p. 100-101) (« l'enveloppant dans la paix vertigineuse émanant de sa profonde couleur topaze » [notre traduction]). L'oxymore pourrait, entre autres, être mis en relation avec l'état d'âme du protagoniste, juste après la première séparation d'avec la petite comtesse muette.

⁵¹⁶ Le narrateur avoue explicitement : « Szédültem és félttem. » (*Ibid.*, p. 106) (« Je fus pris de vertiges et me sentis envahir par la peur. » [Notre traduction].)

⁵¹⁷ À propos de la spirale dans le système mythologique des Celtes, il est intéressant de rapporter les observations significatives de Carla Corradi Musi ; reprenant les recherches de Jean Markale, Corradi Musi souligne que la spirale est le symbole le plus adéquat à la pensée druidique et que dans la spirale la métaphysique celtique – qui ne possède pas la dichotomie entre le bien et le mal – trouve sa marque la plus précise. Comme le rappelle Corradi Musi, « essa è l'immagine dell'universo concepito dinamicamente, della sua evoluzione e della sua involuzione e la rappresentazione della concezione ciclica del tempo, della vita e della morte » (Carla Corradi Musi, *Sciamanesimo in Eurasia...*, *op. cit.*, p. 98 ; cf. Jean Markale, *Le Druidisme. Traditions et dieux des Celtes*, Paris, Payot, 1985, p. 255-257) (« elle est l'image de l'univers conçu de façon dynamique, de son évolution et de son involution ainsi que la représentation de la conception cyclique du temps, de la vie et de la mort » [notre traduction]).

⁵¹⁸ Comme exemple de mouvement tourbillonnant ascendant en référence à un personnage plutôt qu'à un espace, rappelons la montée *tourbillonnante* (vers on ne sait quels « instables sommets ») du narrateur de *Mélusine* au milieu de la foule aquatique de la ville africaine en fête, au début du roman (voir Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 11).

renforcer cette image⁵¹⁹. Parmi les « variantes » des mouvements associables au tourbillon, nous pouvons distinguer les tours autour de quelque chose, avec des effets analogues⁵²⁰.

Nous nous sommes ainsi ouvert la voie pour traiter la *vertigo* du point de vue spatial (sans oublier le mouvement que le tourbillon implique naturellement). Gardons à l'esprit, dans ce passage, qu'une autre signification (figurée) du terme latin *vertigo* est celle de changement. En effet, tous ces mouvements tourbillonnants et vertigineux et, plus largement, le type de mouvement lié à la *vertigo* dans ses différentes déclinaisons aiguisent l'idée de la métamorphose, outre celle de la vitesse.

⁵¹⁹ Cf., par exemple, *ibid.*, p. 156, 271. Dans le roman *Mélusine*, l'image de la spirale est parfois directement véhiculée par l'utilisation du verbe « spiraler ». Nous trouvons un exemple métaphorique de mouvement en spirale spécifiquement lié à l'éros dans les temples du plaisir de Libremontville, où l'on peut percevoir « une ivresse qui spirale autour de la chair découverte » (*ibid.*, p. 256). Il est plutôt curieux que dans une scène se déroulant à l'intérieur du Parc artificiel se trouve une référence cachée à la spirale dans la citation du Mont Hélicon (« on voyait un homme juché sur un trône haut comme l'Hélicon » [*ibid.*, p. 57]), dont le nom dérive justement de spirale (en grec *Helikôn*, littéralement « le (mont) tortueux », de *hélix* [spirale, zigzag]).

⁵²⁰ Mentionnons une nouvelle fois, par exemple, les tours à vitesse croissante et constamment accélérée de Mélusine, du narrateur et de Torpied-Mada autour de l'étrange étang du jardin de la nuit perpétuelle. Qui plus est, comme par une *mise en abîme* du sentiment de la *vertigo*, au cours de ces tours, Torpied-Mada roule d'abord puis pirouette aussi (rappelons que le terme latin *vertigo*, parmi ses autres significations, a également celle de pirouette) (voir *ibid.*, p. 79-80). Les trois tours autour de la place de la Mairie de Talinn des condamnés à mort Catharina Wycken et Jonas Kempe aussi dans *Le Pasteur de Reigi* pourraient se rattacher à ce type de mouvement, même si à une vitesse réduite (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 190-193). Dans le roman *Mélusine* en particulier, tout tourne, de la sphère du « macro » à la sphère du « micro », même les regards des gens qui, au passage de la fée, restent « tournoyants et suspendus, comme l'eau autour d'une perche agitée » (Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 132). En connexion avec le thème des tours, l'image du dos du pilote du bateau qui conduit les protagonistes hors de la ville aux trois cercles est significative ; « arrondi comme la roue », le dos du pilote « tournait et retournait » (*ibid.*, p. 281), offrant une *imago* symbolique, pourrait-on dire, du temps cyclique. Toujours à propos des tours autour de quelque chose ou de quelqu'un, dans la nouvelle de Csáth *La Mort du magicien*, nous trouvons la significative image des ex maîtresses du magicien qui, comme attirées par la force centripète exercée par l'homme même au seuil de la mort, tournent autour de son corps agonisant, sur la pointe des pieds. Voir le texte : « A nők lábujjhegyen járták körül a haldokló varázslót. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 77) (« Les femmes tournaient autour de l'agonisant, sur la pointe des pieds. » [Géza Csáth, *Le Jardin du mage..., op. cit.*, p. 257.])

DEUXIÈME PARTIE

2. Éros et espaces

Avant de nous attarder sur la *vertigo* d'un point de vue spatial (dans le cadre plus large de l'étude des seuils), identifions brièvement, comme pour les mouvements, les raisons qui nous incitent à l'analyse des espaces dans les parcours initiatiques liés à l'éros. Les mouvements de ces parcours se déroulent, naturellement, dans l'espace. Nous observerons donc de quels espaces il est question, avec l'objectif de repérer et mettre en évidence les éléments qui amènent à pouvoir définir le cadre de ces parcours transformatifs comme (un cadre) initiatique, et de démontrer que ce cadre, au cas par cas, est assimilable à une dimension-« autre ». En d'autres termes, nous nous proposons d'examiner si les lieux des parcours sont assimilables à un « ailleurs », en vue de montrer qu'ils peuvent constituer le cadre d'une mort symbolique à l'intérieur d'un parcours initiatique lié à l'éros. Rappelons en effet les questions de départ qui ont orienté notre étude : le cadre est-il initiatique ? Peut-on affirmer que l'éros passe par (c'est-à-dire traverse) une dimension-« autre » ? Sans aucun doute, l'un des éléments les plus révélateurs de la dimension initiatique des textes de notre corpus tient précisément aux espaces et à leur représentation. En outre, nous entendons rechercher et repérer si les espaces, conjointement aux mouvements, possèdent ou non une influence sur l'issue des parcours initiatiques-transformatifs.

Dans l'étude et l'analyse des espaces, nous commencerons par l'élément du seuil, en raison de son évidente signification initiatique.

2.1 Le seuil entre deux mondes

Le seuil est en effet un élément incontournable au sein des parcours initiatiques et transformatifs. Le début étant admis comme un mouvement de séparation du monde (ou de la condition) qui précède et d'entrée dans une dimension-« autre », du moins au niveau théorique et idéal, un tel mouvement devrait coïncider avec le franchissement d'un seuil, qui

sépare justement deux mondes. Dans les cas où l'on ne rencontre pas un véritable mouvement de dépassement d'un *limes*, le sens du seuil peut être parfois véhiculé par la seule présence d'un élément liminaire. L'analyse des textes montrera qu'en marge du « seuil principal » (celui de départ), il en existe souvent d'autres. Le fait est surtout visible dans les parcours dont le développement se configure comme un passage à travers de multiples étapes (dans un au-delà du monde) ; à la pluralité d'étapes correspondra donc une multiplicité de seuils. Dans d'autres types de parcours également, il est possible de déceler de multiples seuils ; la fonction de ces seuils pour ainsi dire « secondaires » est de renforcer et d'amplifier la signification du seuil principal. Nous nous trouverons ainsi parfois face à de véritables systèmes de seuils.

2.1.1 Variantes du seuil

Parmi les variantes du seuil, attardons-nous en premier lieu, comme indiqué plus haut, sur les exemples de seuil-*vertigo*. En parlant de *vertigo* en relation avec l'espace, il faut le répéter, nous faisons principalement référence au tourbillon et aux formes ou images qui lui sont associables. Sur le plan de la fonction, nous considérons justement les images de tourbillon et autres similaires comme des (formes de) variantes du seuil. Leur présence, disséminée et pour ainsi dire « mobile » dans les textes, revêtira souvent une fonction de renforcement et d'amplification des seuils principaux. Du point de vue de leur signification symbolique, nous interprétons les tourbillons comme des emblèmes de l'entrée vers l'au-delà, ou, de manière plus générique, comme un accès à une dimension-« autre⁵²¹ ». Rappelons que d'après les anciennes croyances finno-ougriennes, par exemple, les tourbillons les plus violents qui se forment dans l'eau sont un point de rencontre des forces conflictuelles du cosmos et constituent une voie d'accès à l'au-delà souterrain. À ce propos, il suffit de penser au tourbillon de l'océan des traditions populaires estoniennes (appelé « nombril de la terre ») et à l'effrayant remous des croyances finnoises, nommé *kurimus*⁵²². Le « nombril de la terre » et le *kurimus* ne sont autres que les variantes respectivement

⁵²¹ À cet égard, il est donc possible d'entrevoir un point de contact avec la sémantique et la signification symbolique de la *vertigo*-vertige, et des évanouissements initiatiques en particulier.

⁵²² Voir Carla Corradi Musi, *Sciamanesimo in Eurasia...*, op. cit., p. 43-44. Par la suite, le *kurimus* fut appelé « nombril de la mer » ou « nombril de l'eau » (*ibid.*, p. 44).

estonienne et finlandaise du *maelström*, et correspondent aux terribles turbulences aquatiques répandues dans de nombreux mythes. Celles-ci, avec leur mouvement en spirale, renvoient à l'idée de la descente dans les abysses, dans le *gouffre*. Le mouvement rotatoire qu'impliquent les tourbillons symbolise bien, entre autres, le danger que comporte l'accès à l'outre-tombe⁵²³.

Parmi les éléments du contexte spatial associés à l'image et à la signification du tourbillon, de la spirale, nous mettrons en évidence pour commencer les escaliers en colimaçon, qui, à la différence de nombreux autres exemples de tourbillons, n'impliquent pas nécessairement (comme nous aurons l'occasion de le constater) l'élément aquatique. Avec leur forme caractéristique, ces éléments architecturaux par nature fixes contraignent celui qui les parcourt, comme évoqué en première partie, à un type de mouvement particulier, ascendant ou descendant, en spirale.

Dans la nouvelle « *Albumlevél* » [*Ismeretlen házban*] (« Album de lettres » [Dans une maison inconnue]) de Géza Csáth⁵²⁴, remontant à 1909⁵²⁵, le contexte spatial est caractérisé par un exemple significatif d'escalier en colimaçon fonctionnant comme amplification du seuil principal ; annonçons d'ores et déjà que ce dernier n'est autre que la porte d'entrée de la maison/bordel où se déroule le récit. Dans cette nouvelle dont nous n'avons pas encore traité, l'écriture procède par fragments, par tableaux qui semblent presque des photogrammes. Le narrateur (qui peut être identifié à l'auteur lui-même) nous raconte sa rencontre avec le fantôme d'une jeune fille du nom d'Io – nom aux résonances mythiques certaines – dans la maison de *Váci utca* (la rue Váci), à Pest, où cette dernière est morte en 1843 ou 1844. Passé et présent entrent en contact et se réunissent dans la dimension du souvenir, capable d'évoquer comme par magie les présences venues du passé. Cette maison inconnue à deux étages, avec sa petite cour exigüe, son étroit escalier de bois en colimaçon (*szűk csigalépcső*)⁵²⁶ et ses galeries le long desquelles se trouve la chambre d'Io, est la maison close dont la femme a été et est encore aujourd'hui, jusqu'après la mort, une habitante. À l'époque où il était encore étudiant en pharmacie, le grand-père du narrateur

⁵²³ Voir *ibid.*, p. 94. Sur ce point, on pense également au château des contes de fée hongrois, pivotant sur la patte d'une poule (*ibid.*).

⁵²⁴ La vie même de l'auteur hongrois étant habitée par le sens (métaphorique) de la *vertigo* et de la chute (dans le tourbillon, dans les abysses), le titre, déjà cité, choisi pour l'édition des derniers journaux de Csáth, publiés en 2017, nous semble particulièrement significatif : *Enfoncements dans le tourbillon noir. Notes de journal et réminiscences 1914-1919*.

⁵²⁵ Il s'agit d'une nouvelle indépendante, que l'auteur hongrois n'a incluse dans aucun recueil. Elle fut publiée sous le titre « *Albumlevél* » dans le quotidien *Világ* le 9 avril 1911. Une version antécédente de cette nouvelle était déjà parue le 11 juillet 1909 dans le quotidien *Bácsmegeyi Napló* sous le titre *Ismeretlen házban*.

⁵²⁶ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 403.

était tombé éperdument amoureux d'Io, qui, l'aimant en retour, l'avait séduit dans cette même chambre. Les espaces que parcourt le narrateur sont les mêmes que ceux que son grand-père et Io avaient parcouru dans le passé, et les déplacements qu'il accomplit à travers et à l'intérieur de ces espaces *reflètent*⁵²⁷ les déplacements accomplis au temps de son grand-père et d'Io. Dans leur jeunesse, ils avaient franchi ensemble la grande porte d'entrée de cette maison et avaient monté cet escalier tortueux pour accéder finalement à la chambre d'Io, lieu de leur éros. L'homme avait continué à aimer Io toute sa vie, même après avoir épousé une belle femme, fidèle et aimante. Io, en revanche, incapable de conserver le précieux trésor de l'amour, l'avait vite oublié et, accomplissant une sorte de déviation dans son potentiel parcours transformatif⁵²⁸, avait commencé à apprécier les baisers de tous. Elle s'était attiré ainsi, comme le fait remarquer le petit-fils, la vengeance de l'amour, qui la fit vieillir et devenir une femme malhonnête.

Voyons à présent le résultat de l'initiation ratée d'Io. Le narrateur, qui semble livrer à la femme une sorte de testament spirituel, rend sa condamnation explicite :

« Io » mondtam, « számotra nincs irgalom a túlvilágon. Sohase lesz nyugalmad, és éjjel kell járnod a folyosóra és a lépcsőházba, hogy későn hazatérő ifjak és férfiak szívét megriaszd szellemcsókkal. Sajnálalak e szomorú élet miatt. A kis falépcső, a szűk folyosó, a petróleumlámpa halvány világossága mellett nem a legkellemesebb sétahelyek⁵²⁹. »

Io est condamnée à une errance perpétuelle dans les espaces (exigus) du bordel, même dans l'au-delà. L'escalier en colimaçon, élément associé au *limes*, fait donc partie de son enfer, de l'espace carcéral dont son esprit errant ne peut s'envoler⁵³⁰.

L'idée du tourbillon, et en particulier du gouffre, est reprise au moment où le narrateur, dans le présent, suit Io dans les escaliers en colimaçon et arrive au deuxième étage. Là, il ne

⁵²⁷ Nous voulons rappeler ici le concept d'« action-miroir » exposé dans la première partie de ce travail.

⁵²⁸ De manière indicative, cette déviation métaphorique est reproduite avec un mouvement concret, d'une haute valeur symbolique, dans un épisode advenu longtemps après la première rencontre entre le grand-père et Io, quand leurs vies étaient déjà séparées depuis longtemps. Le petit-fils raconte que le grand-père, un jour qu'il s'était rendu avec son petit garçon à Budapest, avait rencontré Io dans la rue Stáció ; toutefois, Io ne l'avait pas reconnu et, lui tournant le dos, s'était éloignée « más irányba » (dans une autre direction) (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 404-405).

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 405 (« Io », dit-il « pour toi il n'y aura pas de pitié dans l'au-delà. Tu ne trouveras jamais la paix. Tu es condamnée à errer la nuit le long de la galerie et dans les escaliers, pour glacer de tes baisers spectraux le cœur des adolescents et des hommes adultes qui rentrent tard. J'ai pitié de ta misérable vie. Ces petits escaliers de bois et la galerie exigüe ne sont certes pas les endroits les plus agréables pour faire une promenade à la lueur faible d'une lampe à pétrole. » [Notre traduction.]

⁵³⁰ Nous pouvons avancer avec prudence l'hypothèse suivante : les escaliers en colimaçon qui avaient revêtu pour un temps la fonction de renforcement du seuil principal (la grande porte), voie d'accès aux espaces de l'initiation érotique, est maintenant le seuil de l'enfer d'Io, de sa prison, la limite qu'elle ne peut franchir.

voit plus filtrer aucune lumière d'en bas et a l'impression que « mindaz, ami ott volt, most elsüllyedt, eltűnt a mélységben, és nincsen más semmi, csak az ajtó, s mögötte Io szobája⁵³¹ ». La *vertigo* trouve ici toutes ses déclinaisons puisque, très significativement, la pensée du tourbillon fait trembler le narrateur qui, en proie au vertige, serait probablement tombé dans l'abîme (*mélység*), dans le tourbillon, si Io ne l'avait entouré de ses bras et poussé dans sa petite chambre⁵³².

Un escalier en colimaçon avec une valeur symbolique analogue est présent dans le roman *La Cavalière Elsa* (1921) de Pierre Mac Orlan⁵³³, un texte dont nous fournirons progressivement les détails essentiels, selon notre point de vue, en commençant par la partie finale. C'est en effet précisément dans l'épisode où se joue la (première) mort d'Elsa – la protagoniste du roman et d'un potentiel parcours initiatique – que nous rencontrons le « petit escalier tournant ». À titre indicatif, cette spirale constitue la voie d'accès « aux cabinets particuliers du “Toby”, le fameux cabaret de nuit⁵³⁴ » de Montmartre, où Elsa sera tuée par Hamlet, une sorte de figure ambiguë⁵³⁵ de père et d'initiateur pour elle. Le jour se lève dans une « aube livide⁵³⁶ » quand le cadavre ensanglanté de la femme, tout juste poignardée, est transporté en dehors du local au moyen de ces mêmes escaliers, cette fois parcourus dans le sens descendant.

L'image de la spirale (de la *vertigo*) est reprise et calquée avec force dans la « chute tournoyante⁵³⁷ » et perpétuelle avec laquelle se concluent le roman et le parcours d'Elsa. Parcourons rapidement le chemin qui conduit à cette scène. Après sa mort corporelle, Elsa, en qualité d'« apparence⁵³⁸ », reconstruit sa vie, ou peut-être faudrait-il dire « sa mort », « tableau par tableau⁵³⁹ » et continue son aventure inachevée sur le sol d'un « étrange

⁵³¹ Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 403 (« tout ce qui se trouvait là en-bas avait maintenant sombré, disparu dans le tourbillon [dans l'abîme], et qu'il n'y avait plus rien d'autre en dehors de la porte et de la chambre d'Io derrière elle » [notre traduction]).

⁵³² Voir *ibid.* De façon également significative, le narrateur, après avoir pris congé d'Io, sort de sa chambre et descend les escaliers hélicoïdaux – pour atteindre la cour et de là, sortir de la maison – à tâtons, titubant, comme le suggère l'utilisation du verbe *lebotorkál* (aller à tâtons, descendre en titubant) (voir *ibid.*, p. 406). *Vertigo*-tourbillon et *vertigo*-vertige trouvent donc ici une nouvelle expression simultanée.

⁵³³ L'édition du texte à laquelle nous ferons référence dans notre analyse est la suivante : Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, Paris, Gallimard, 1980.

⁵³⁴ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa, op. cit.*, p. 200-201.

⁵³⁵ C'est précisément Hamlet, « un nom de fortune indiquant les suprêmes volontés de celui qui l'avait adopté » (*ibid.*, p. 41) qui crée avec Falstaff et Puppchen (les deux autres membres de cette trinité) la figure légendaire de la Cavalière Elsa, transformant la jeune Elsa Grünberg en un symbole, une véritable incarnation de la Révolution qui de la Russie se déversera sur Paris. Cf. les mots d'Hamlet lui-même : « Vous représenterez à cheval, en tête des troupes idolâtres, la plus belle œuvre de notre imagination collective, notre imagination à nous, Fasltaff, Puppchen, Hamlet. » (*Ibid.*, p. 47.)

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 212-213.

⁵³⁸ « Elsa n'était plus qu'une apparence. » (*Ibid.*, p. 205.)

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 206.

domaine cérébral⁵⁴⁰. » De son pas inexorable et automatique, Elsa arrive enfin « au bord d'une contrée d'apparence européenne », où se dessine la silhouette d'une « maison morte à six étages⁵⁴¹ ». Dans une sorte de retour aux origines et de récupération de son propre passé refoulé, la Cavalière a l'impression d'être revenue aux premiers jours de sa vie ; dans le décor de cette scène conclusive, les plans temporels et spatiaux de la vie d'Elsa semblent se mélanger et devenir coprésents. Attirée par la lumière et l'évidente utilité d'une bougie allumée au dernier étage de la maison morte, elle entreprend l'ascension de l'escalier noir du bâtiment. Après avoir contourné quelques obstacles sur son parcours, elle gravit « d'un seul élan » les trois derniers étages. Une fois entrée dans la pièce, elle éteint la bougie qui l'attendait ; le vide qu'elle contemple de la fenêtre lui donne l'impression d'une « gigantesque oppression ». La Cavalière se choisit un autre final que celui décidé et mis en place par Hamlet. Reproduisant ainsi la dynamique classique de l'ascension suivie de la chute, elle enjambe le rebord de la fenêtre et se laisse tomber :

Et la chute l'enveloppa doucement de son angoisse. Cette fois la Cavalière eut la connaissance qu'elle allait s'anéantir. Mais elle se demandait avec horreur à quel moment et sous quelle forme, sur quelle surface dure l'apparence de son corps irait s'écraser, dans cette chute tournoyante d'une durée peut-être éternelle ou peut-être simplement inestimable, mais qui ne pouvait qu'aboutir à rien⁵⁴².

Prolongée (peut-être) à l'infini et placée à la conclusion du roman, l'image de la *vertigo* acquiert ici une extraordinaire puissance expressive.

Nous trouvons dans le roman de Mac Orlan un cas relativement intéressant et particulier de seuil-*vertigo*, où c'est un personnage qui est associé de façon emblématique à l'image du *vertigo*-tourbillon, du *maelström*, et qui revêt donc, de façon tout aussi emblématique, la fonction de seuil dans le parcours initiatique-transformatif d'Elsa⁵⁴³. Nous faisons référence au peintre Jean Bogaert, figure de (second) initiateur⁵⁴⁴ pour Elsa, dont il devient l'amant pour ensuite l'abandonner. Pour ce mystérieux destin, Elsa éprouve « une seconde de vertige⁵⁴⁵ ».

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 212-213.

⁵⁴³ Bien qu'il y ait au centre un personnage et non un véritable espace, nous traitons ce cas dans cette section de notre travail pour sa haute valeur liminaire.

⁵⁴⁴ Puisque nous considérons Hamlet comme « premier » initiateur de la Cavalière.

⁵⁴⁵ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 157.

Sans plus insister, observons qu'initiation et éros sont ici liés à la récupération de ses propres souvenirs (refoulés), de sa propre mémoire. Si nous portons à nouveau notre attention sur le thème de la *vertigo*, il n'est pas surprenant que la jeune femme, devant Bogaert, ait des sensations de vertige⁵⁴⁶. Ce détail ne fait que renforcer l'évocation du tourbillon symbolique ; les deux significations de la *vertigo* se trouvent ainsi superposées. Le sens de la chute est accentué sur le plan stylistique également à travers un crescendo de mouvements descendants.

D'autres exemples de tourbillons ou d'images assimilables sont présents dans une grande partie des textes sur lesquels nous nous sommes attardés, ou auxquels nous avons fait pour le moment une rapide allusion en première partie. Nous trouvons par exemple aussi dans *En ville morte*, le premier roman de Franz Hellens, un escalier en colimaçon⁵⁴⁷ qui a tout l'air d'une voie d'accès à un espace aux connotations infernales (bien qu'il soit situé au sommet d'un bâtiment). Nous voulons parler de l'escalier en spirale que le protagoniste George Stella, poète, doit gravir pour atteindre l'atelier de son ami artiste, « noir comme un choucas⁵⁴⁸ ». Entre autres, dans la description de l'escalier, la signification de la *vertigo* est pour ainsi dire redoublée et exacerbée par la mention du gouffre :

George s'engagea dans un massif corridor dont les parois faisaient peser l'ombre agrippée aux murs. Au fond, un escalier hissait ses lourdes marches. Il semblait échelonner des siècles piétinés par l'ascension opiniâtre des pas mortels ; sa spirale pénible grim pant autour de l'axe de pierre, se perdait à chaque tournant, comme si toujours un gouffre allait s'ouvrir entre les ruines⁵⁴⁹.

De façon tout aussi révélatrice, durant l'ascension de l'escalier hélicoïdal, George a l'impression de « monter, à tâtons, vers quelqu'infernal abîme : son ascension ressemblait affreusement à une chute⁵⁵⁰ ». La narration souligne que « cette impression l'avait saisi, chaque fois qu'il escaladait ces marches. Sa pensée ne pouvait pénétrer l'opacité des voûtes

⁵⁴⁶ On peut répertorier dans le roman d'autres moments pertinents de vertige et défaillances, qui viennent enrichir les exemples présentés dans la section qui leur est consacrée en première partie de notre travail. Voir en particulier *ibid.*, p. 48, 75, 137, 207.

⁵⁴⁷ Pour ce qui est du roman *Mélusine*, nous avons déjà mentionné en première partie l'escalier en colimaçon qui se trouve à l'intérieur des grands magasins et avons indiqué en note les pages du roman où il est possible d'en trouver quelques autres exemples.

⁵⁴⁸ Franz Hellens, *En ville morte, op. cit.*, p. 81. L'artiste est à plusieurs reprises assimilé à un oiseau ; un peu plus loin, par exemple, est mentionné « son contour d'oiseau maigre » (*ibid.*, p. 87).

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁵⁰ *Ibid.* Nous mettons en évidence que la descente de George, qui fuit l'atelier, est aussi marquée par l'image de l'abîme à travers ces mêmes escaliers : « Il [George] tira la porte et la repoussa derrière lui avec fracas. Il lui sembla qu'en se refermant elle atteignait le fou et que sa main venait d'accomplir un meurtre. Affolé lui-même, dans l'escalier obscur, il se brisait aux pierres, roulait à l'abîme. » (*Ibid.*, p. 93.)

auxquelles il se blessait le front⁵⁵¹ » ; dans cet espace, la possibilité d'envol est refusée à la pensée elle-même.

Dans la scène qui se déroule à l'intérieur de l'atelier de l'artiste, être obsessionnel et délirant, les images répétées d'« encerclement » semblent rappeler et renforcer la signification de la spirale⁵⁵². Le sentiment d'asphyxie (pouvant être reliée à son tour à une sorte d'effet de « morsure ») qui se perçoit dans la description de la tanière de l'artiste n'est pas non plus très éloignée, bien qu'il s'agisse d'une « énorme place⁵⁵³ », de l'idée de *vertigo* : « Comme si, imprégnés de rancune, s'insurgeant contre l'abandon, les murs se dressaient implacables et malfaisants, George se glaçait, se sentant devenir une proie, comprenant que les voûtes l'épiaient pour l'enserrer comme cet être qu'inconsciemment il avait suivi⁵⁵⁴. » Le sentiment d'asphyxie, personnifié dans cet espace et transmis par l'utilisation du verbe « enserrer » et par la sensation qu'a George de devenir une proie, est récurrente dans le roman et plane sur la ville morte (Gand) et ses habitants. Elle est véhiculée, entre autres, par des images de plantes, dont en premier lieu le lierre, (« forces enveloppantes ») qui rappellent par leur forme même des images de tourbillon⁵⁵⁵.

Certains éléments contribuent en outre à donner à l'atelier du sculpteur les connotations d'un espace lié à la mort – une sorte d'au-delà –, confirmant ainsi notre interprétation de

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁵² À ce propos, on peut penser à la menace sonore (les marteaux des tailleurs de pierre et d'autres instruments) qui se concentre autour de l'atelier (*ibid.*, p. 89), au « vacarme » du silence des « vampires de plâtre » qui, « implacablement, entourait le forçat, le faisait se courber, lui infligeait d'horribles tortures » (*ibid.*, p. 91), ou encore à l'« encerclement » que l'artiste, « au milieu des cahots de la folie », imagine subir de la part de la Persécutrice, une figure de femme dont il conserve un portrait dans son atelier. Dans son esprit délirant, « comme Viviane, [elle] l'encerclait de rêts de feu ; des émanations de soufre le faisaient suffoquer, l'envoûtement se poursuivait de jour en jour plus formidable, jusqu'à l'exténûment » (*ibid.*, p. 92).

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Rapportons quelques passages éloquentes concernant les êtres végétaux (principalement reliés à la figure féminine de Lélia dans le roman) où apparaissent, entre autres, leur ambivalence et leur lien avec l'éros : « Les plantes escaladaient les vitres, grimpaient le long des tuteurs, des chambranles, s'enlaçaient les unes aux autres avec des tendresses de sauvageonnes mal matées. C'étaient des asparaginées aux tiges multiples et longues comme des antennes, des viornes tortillant leurs sarments ténus, des cactus, des euphorbes. Quand Lélia les soignait en leur parlant, comme à des sœurs, il lui prenait de croire que les tiges venaient à elle, l'étreignaient de leurs vrilles nerveuses qui s'enroulaient autour de ses doigts, rôdaient sur sa chair, hantaient ses cheveux, et que des feuilles de cactus se collaient amoureusement à sa bouche, pour la baiser. » (*Ibid.*, p. 48.) À propos du lierre, il est épais sur le mur de la cour de l'habitation de George et Lélia qui, de leur fenêtre, peuvent voir « se tordre ses bras noueux » (*ibid.*). Souvent, en été, ils s'étaient assis sous le lierre « pour modeler leur amour à l'exemple de ces tiges solidement rivées aux pierres » (*ibid.*, p. 49). La narration insiste : « Il y avait dans cette ténacité de plante une volonté presque humaine. Peu à peu, il s'était emparé du mur jusqu'au revêtement, et l'empreinte de ses bras sur les pierres n'était pas moins puissante que celle du mur sur eux. Cependant une hostilité sourde régnait entre le vieux mur et le parasite ; l'étreinte dont ils se prenaient avait l'acharnement d'une lutte. » (*ibid.*) De façon révélatrice, George, instinctivement, « rapprochait la plante ténébreuse et sournoise des ombres cloîtrées dans la cité en ruines » (*ibid.*).

l'escalier-spirale comme voie d'accès à un au-delà du monde⁵⁵⁶. Par-delà les « deux hautes ogives aux carreaux salis de toiles d'araignées vétustes », les « châssis disjoints » des vitres des fenêtres, la « hideuse et meurtrière nudité⁵⁵⁷ » du lieu et l'alcôve décrite comme « aussi mystérieuse qu'un repaire de cloportes⁵⁵⁸ », la connotation d'« outre-monde » de cet espace et son lien avec la mort sont dus principalement à la caractérisation de son habitant. Ce dernier, en effet, défini dès son apparition comme une « ombre lapidaire⁵⁵⁹ », est parfois explicitement assimilé à un cadavre : les reflets verdâtres ici et là sur son paletot noir et élimé donnent à ce vêtement « une physionomie de cadavre⁵⁶⁰ », son chapeau est « vermineux⁵⁶¹ » et ses doigts ressemblent à ceux d'un squelette⁵⁶².

Dans la dernière nouvelle de Géza Csáth, *Imre Dénes*, des images de tourbillon sont présentes et ont pour fonction de renforcer le seuil principal, aquatique, formé par l'océan qui sépare l'Europe de l'Amérique. En effet, pour pouvoir rembourser la dette contractée par un parent défunt, András Dénes, le père d'Imre, émigre avec son fils d'un petit village hongrois vers le continent américain pour travailler dans une aciérie ; son objectif est d'y rester le temps nécessaire pour rassembler la somme d'argent qui servira au paiement de la dette. C'est en Amérique que le jeune Imre – qui ne connaît pas encore les femmes – s'entichera de la *miss* américaine qu'il voit tous les dimanches à la messe et avec laquelle il échange d'intenses regards, mais jamais de paroles. Le garçon, convaincu que la belle *miss* l'aime en retour, ne réussira en réalité jamais à instaurer un dialogue avec elle, ni à établir un véritable contact. Elle deviendra pour lui une obsession, même et surtout à son retour en Hongrie. Significativement, à leur arrivée en Amérique après la traversée de l'océan, s'ouvre devant les yeux d'Imre et de son père une image à la fois tourbillonnante et vertigineuse : « Végre megérkeztek. Az óriási kikötő, az ezernyi hajó, a felhőkarcolók, mint egy szédítő forgatag táncoltak el a szemeik előtt, anélkül, hogy valami mélyebb benyomást tettek volna rájuk⁵⁶³. » Un peu plus loin, la masse des pauvres paysans hongrois émigrés qui, maussades

⁵⁵⁶ Avant la représentation de l'atelier, et surtout de son habitant, un autre élément nous permet de pressentir la nature de l'espace auquel l'escalier donne accès : c'est le chien qui, en bas de l'édifice, semble revêtir le rôle de gardien d'un outre-tombe, comme beaucoup d'autres de ses « collègues » mythiques.

⁵⁵⁷ Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 84. Plus loin, dans les pensées de George, il lui apparaît comme une « ombre animée » (*ibid.*, p. 93).

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² Voir p. 86. Ajoutons quelques remarques indicatives à ce propos : le corps de l'artiste est qualifié de « carcasse » (p. 87) ; il est comparé à « une figure de Rembrandt au milieu de quelque affreux chantier de mort » (p. 90) ; avec un rappel au motif des scories, le sculpteur est même assimilé à une « épave » (p. 92).

⁵⁶³ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 536 (« Le port gigantesque, les milliers de bateaux, les gratte-ciel dansaient devant leurs yeux dans un tourbillon, sans leur faire la moindre impression. » [Géza Csáth, *Le*

et agités, « gomolygott a hidakon, a lépcsőkön, a csarnokokban, az irodákban és a bizottságok előtt, a különböző ügynökök vezetése alatt⁵⁶⁴ », semble reprendre et prolonger cette même image. Les ponts, les escaliers, les couloirs et les bureaux infernaux de l'administration douanière, présentés dans la narration à travers un resserrement progressif, en « zoom », rappellent d'ailleurs une forme labyrinthique. Une autre image de *forгатag* (tourbillon), cette fois-ci à caractère sonore et lumineux, est associée à l'aciérie dans laquelle Imre travaille et au trajet pour y arriver⁵⁶⁵.

Concernant la trilogie *Éros qui tue* d'Aino Kallas, si nous n'avons enregistré aucun exemple de tourbillon dans *Barbara von Tisenhusen* – donnée en elle-même révélatrice –, ni dans *Le Pasteur de Reigi*, l'espace qui constitue le décor principal du parcours transformatif de Catharina Wycken est connoté par la présence tout à fait significative d'un réel *kurimus*. Celui-ci se trouve au large de la mer qui entoure Hiiumaa, l'île estonienne où se situe le village de Reigi et où Catharina déménage pour suivre son mari, ordonné premier pasteur de Reigi. Ce n'est certes pas un hasard si dans ces contrées désolées, où le séjour est plus agréable pour les phoques que pour les hommes, se trouve un dangereux remous auquel la narration se réfère explicitement sous le terme de *kurimus* :

Mutta kaksi peninkuormaa Reigin kirkolta, keskellä meren selkää, käypi lakkaamaton pärske ja lainemurto, niinkuin sata hallia siellä purstoillansa piehtarosi, ja talvisin ajautuu ahtojää korkeiksi røykkiöiksi. Niin maarahvas nimittää tätä kurimusta *Suureksi Rahuksi*, mutta ruotsalaiset *Näckmansgrund*'iksi, ja monet Hansalaivat kuin kulkevat Tallinnan ja Visbyn ja Bremenin väliä, ovat siellä juuri surkiasti haaksirikon tehneet ja hukkuneet ynnä laivamiestensä kanssa⁵⁶⁶.

Du point de vue du narrateur, Paavali, ce tourbillon léthal est un signe du pouvoir que Satan exerce dans la région ; l'enchevêtrement d'éléments venus d'anciennes croyances traditionnelles et de la diabolisation chrétienne est ici évident.

jardin du mage..., *op. cit.*, p. 80.) Nous soulignons la force de l'image créée par Csáth à travers l'expression « szédítő forгатag » (littéralement : tourbillon vertigineux, qui donne le vertige), qui réunit les deux sens de la *vertigo*.

⁵⁶⁴ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 536 (« s'agitaient en tous sens [littéralement : tourbillonnaient, valsaient] sur les ponts, dans les escaliers, couloirs et bureaux ou passaient devant des commissions sous l'autorité de divers agents » [Géza Csáth, *Le jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 80, 82]).

⁵⁶⁵ Cf. : « A villanyfényes, csörömpölő forгатagban gyalog ment munkába. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 536) (« C'est à pied qu'il allait vers le tumulte bruyant et brillant de lumière électrique. » [Géza Csáth, *Le jardin du mage...*, *op. cit.*, p. 83.]

⁵⁶⁶ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 85 (« À deux miles de l'église de Reigi, au large, il y a un bruit incessant de vagues qui se cassent, comme si cent phoques se retournaient et fouettaient l'eau avec leurs queues, et, en hiver, la glace flottante s'accumule en masse. Les gens du village appellent ce moulinet *Suur Rahu* [Le grand rocher] et les Suédois *Näckmansgrund*, de nombreuses embarcations hanséatiques qui avançaient entre Tallinn, Wisby et Brême ont fait naufrage misérablement, se perdant dans l'écume. » [Notre traduction.]

La narration insiste sur l'image de ce tourbillon, y revenant à deux reprises ; la première, dans le contexte de la mise en relief du tempérament d'explorateur de Jonas Kempe qui, inconscient du danger et animé par un ardent désir de connaître ses nouvelles terres, s'avance jusqu'au remous⁵⁶⁷. La seconde, au sein d'un faisceau de signes (pour l'essentiel météorologiques) défavorables qui préparent la trahison de Catharina et accroissent l'inquiétude de Paavali : « Niin Näckmansgrund elikkä Suur-Rahu oli ahnas tänä syksynä, ja kuului kuin koiran ulvontaa syysmyrskyjen aikana ulapalta, ja laivoja sekä ihmisiä hukkuu paljon, vaikka reigiläiset minun kieltoni ylitse astuen uhrasivat viinaa ja oltta veden jumalille⁵⁶⁸. » Les références répétées à ce remous aux résonances mythiques renforcent la sémantique de l'entrée dans l'au-delà et contribuent à construire l'atmosphère initiatique du roman.

Très significativement, dans le roman de Kallas, le *kurimus* acquiert également une dimension intérieure et se fait métaphore du trouble qui submerge Paavali lorsqu'il apprend la nouvelle de la capture des fugitifs, Catharina et Jonas Kempe, d'ailleurs à un moment liminaire : la nuit du Nouvel An. La référence directe, par analogie, au Näckmansgrund rend explicites la reprise et l'association entre les images du tourbillon géographique et du tourbillon interne, et renforce leur signification : « Mutta minun rinnassani löivät tunttoni aallot ristikkäin niinkuin Näckmansgrundin hyrskyt, koska minä tämän sanoman sain, ja usiasti päänikin ylitse, ja itsekullakin oli hänen tahtonsa⁵⁶⁹. » Le tourbillon peut donc être aussi l'expression du sentiment de vertige ; cet exemple justifie encore l'étroite relation entre les deux significations – vertige et tourbillon – du terme *vertigo*. En cohérence avec la logique qui gouverne le roman, le tourbillon intérieur de Paavali semble *refléter* l'ouverture de la voie d'accès à l'au-delà pour Catharina, bien plus que pour son mari, mais non cette fois en un sens métaphorique ; après sa capture, en effet, la trajectoire de la femme déclinera

⁵⁶⁷ Cf. : « Ja yhtenä päivänä [Jonas Kempe] purjehti Sihvri Aadun kanssa itse Näckmansgrundillekin elikkä Suurelle Rahulle, jonne tosin tulee Reigin rannasta kaksi meripeninkuormaa. Ja on hän sen soutanut ristiin rastiin ja vielä antanut Sihvrin Aadun manata merenkoiraa ja vedenemoa, josta minä tosin häntä sangen vakavasti nuhtelin. » (*Ibid.*, p. 119-120) (« Et un jour [Jonas Kempe] navigua avec Sihvri Aadu jusqu'à Näckmansgrund, dit le Grand Rocher, qui, en réalité, est distant de la côte de Reigi de deux miles marins. Et il rama à droite et à gauche et laissa même Sihvri Aadu maudire le chien marin et la Dame de la mer, ce que je lui reprochai très sérieusement. » [Notre traduction.]

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 133 (« Näckmansgrund, dit le Grand Rocher, était avide cet automne et on l'entendait des côtes, comme le hurlement d'un chien au temps des bourrasques automnales, et de nombreux bateaux et hommes se perdirent, en dépit des sacrifices des habitants de Reigi qui, ignorant mes interdictions, sacrifièrent de l'eau-de-vie et de la bière aux dieux aquatiques. » [Notre traduction.]

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 168 (« Et dans ma poitrine les vagues du sentiment se mêlèrent quand je reçus cette nouvelle, comme les flots du Näckmansgrund, et souvent elles me submergeaient, chacune d'elle-même. » [Notre traduction.]

assez rapidement vers la condamnation à mort et l'exécution qui s'ensuit, comme nous le savons.

L'exemple tout juste rapporté attire notre attention, en outre, sur le « filtre naturel » qui caractérise la vision de l'écrivaine. La nature et les espaces naturels jouent sans aucun doute un rôle central dans l'imaginaire d'Aino Kallas. Cela se reflète avec évidence, entre autres, dans le système de figures rhétoriques – souvent puisées dans le monde naturel, justement – et de manière plus générale d'images qui constellent son œuvre. La proximité entre l'homme et la nature est accentuée et il n'est pas rare que, dans une sorte de continuité, certaines images ou certains passages glissent du plan de la géographie réelle à celui de la « géographie » de l'âme.

Nous ne serons pas surpris de trouver dans *Le Pasteur de Reigi* une image de *vertigo* spécifiquement liée à un élément naturel ; nous voulons parler des corpuscules de neige tournoyants et fouettés par le vent⁵⁷⁰ qui composent l'arrière-plan atmosphérique d'un épisode auquel nous avons déjà fait en partie allusion : celui du difficile voyage en traîneau de Paavali et Jonas Kempe, au cours duquel le pasteur de Reigi, au beau milieu d'une tempête de neige, arrache à Jonas la confession de son amour pour Catharina, et durant lequel ensuite le *Diaconus* s'évanouit et frôle la mort. Un épisode où la sensation de *vertigo* dans ses différentes déclinaisons, ici concomitantes, est forte.

Une tempête non pas réelle, mais métaphorique, et en relation étroite avec l'éros, est celle que Paavali, au moment où il prend conscience de l'amour qui court⁵⁷¹ entre sa femme Catharina et le *Diaconus* Jonas Kempe, a l'impression de voir se déchaîner au-dessus de la tête des deux (nouveaux) amoureux : « Ja minä näin, niinkuin rajuilma olisi ollut puhkeemaisillansa heidän päänsä päälle, niin nämä kaksi kurjaa syntistä paloivat rakkaudesta⁵⁷². » En connexion avec cette image, le narrateur insiste ensuite significativement sur le sentiment de l'« aspiration », de l'attraction provoquée par l'éros : « Sillä lemmenjuoma, jonka he yhdessä olivat nauttineet, muutti heidän verensä polttavaksi tuleksi ja heitä synnilliseen sylinantoon veti⁵⁷³. » Dans ces lignes, expressions du point de vue du narrateur Paavali, le sens du péché, de la perte, ressort avec force.

⁵⁷⁰ Le tourbillon de neige est décrit en ces termes : « ilma oli täynnänsä polttavia ja pyöriviä hiukkasia, joita tuuli piiskasi. » (*Ibid.*, p. 145) (« l'air était plein de corpuscules mordants et tourbillonnants, fouettés par le vent. » [Notre traduction.])

⁵⁷¹ Nous avons choisi le verbe « courir » pour renvoyer à l'idée de courant électrique et transmettre ainsi, de manière allusive, la sensation d'électricité qui semble associée aux deux amoureux.

⁵⁷² Aino Kallas, *Valiut teokset 3, op. cit.*, p. 135-136 (« Je vis comme une tempête qui menaçait de se déchaîner sur leurs têtes, tant ces deux misérables pêcheurs brûlaient d'amour. » [Notre traduction.])

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 136 (« Puisque la potion amoureuse qu'ils avaient pris avait changé leur sang en feu ardent et les attirait vers des étreintes impies. » [Notre traduction.])

Dans le troisième roman de la trilogie de Kallas, *La Fiancée du loup*, la perte est associée, entre autres choses, au gouffre, à l'abîme⁵⁷⁴, éléments qui, même avec leurs distinctions respectives, peuvent tous deux être mis en relation avec l'image du tourbillon. Le sens de la descente dans l'abîme se retrouve par analogie dans le passage déjà cité où Aalo détache ses mains du bord du lit de son mari, au moment où ce dernier la chasse de la maison, moment qui est comparé au naufrage d'un radeau, quand les eaux profondes commencent à l'attirer dans leurs abysses⁵⁷⁵. Nul hasard, d'ailleurs, à ce que les yeux d'Aalo soient sombres comme « suonsilmät, vetävät ja vajottavaiset, ja niitten kalvo liikkumaton niinkuin suovesi⁵⁷⁶ ». Après la transformation de la femme en loup-garou, la surface de ses yeux, lorsqu'elle reprend sa forme humaine, est encore plus immobile qu'avant, « niinkuin se olisi salattuihin syvyyksiin tuijotellut⁵⁷⁷ ».

Dans *La Fiancée du loup*, les images les plus significativement liées au sentiment et aux effets du tourbillon sont celles des engloutissements⁵⁷⁸, qui renforcent par ailleurs la sensation de la descente et de la chute. Celles-ci sont marquées par la sémantique du voyage dans l'au-delà. Dans ce troisième roman de la trilogie, de tels engloutissements métaphoriques sont attribués aux éléments de l'espace naturel, avec un renvoi spécifique aux marécages et aux forêts. En particulier, la profondeur des marécages est liée à l'image des abysses, et, par son effet du moins, à des remous attirant vers le fond. De façon tout aussi révélatrice, à l'instant exact où Aalo aperçoit la peau de loup destinée à sa métamorphose, « Aalolta tuiki pimennettiin hänen entinen elämänsä, niinkuin olisi suosyväri sen syliinsä upottanut ikiajoiksi, kuin on: mies, lapsi, palkolliset, karja ja vielä Herran Sana ja Hänen

⁵⁷⁴ Par exemple dans l'expression métaphorique « kadotuksen kulju » (abîme de la perte). Voir : « Sillä sen autuuden hekuma on arvaamaton ja näin Saatanalta sääty, että hän senkautta ihmislapsen kadotuksen kuljuun suistaisi. » (*Ibid.*, p. 247) (« Cette volupté est en effet un bien ineffable : ainsi Satan en a-t-il disposé, afin de faire sombrer les enfants des hommes dans le gouffre de la perte. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 131.]

⁵⁷⁵ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 265.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 226 (« [la cavité des marais,] attirants et profonds, immobiles en surface comme l'eau des marais » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 114]). Dans la description des yeux d'Aalo, l'allusion à des eaux stagnantes, avec leur immobilité, et en même temps, le sentiment de l'attraction vers le fond (d'un abîme, peut-être) est intéressante, et semble reproduire les effets d'un tourbillon.

⁵⁷⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 252 (« comme si elle était fixée sur quelque abîme mystérieux » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 135]). On peut penser à une remarque concernant Mélusine, qui semble contenir une référence à l'abîme et, en particulier, à l'abîme intérieur : « Partout, on se retournait pour voir cette chose bleue très rapide, et les yeux la suivaient longtemps au loin, ensuite au fond d'eux-mêmes. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 38).

⁵⁷⁸ Les images d'engloutissement, comme nous aurons l'occasion de l'examiner de plus près, sont également récurrentes dans les romans de Franz Hellens. En ce qui concerne *Mélusine*, nous avons déjà mentionné la grande bouche circulaire qui, à l'intérieur du Parc artificiel, « engloutit » la curieuse embarcation qui transporte les protagonistes dans le jardin de la nuit perpétuelle (voir *ibid.*, p. 75). Nous nous attarderons ici, comme annoncé, sur d'autres images de ce type.

Armoistuinensa⁵⁷⁹ ». Selon notre interprétation, cette image peut être considérée comme une variante de la *vertigo*. Celle-ci, placée dans une position tout à fait remarquable, proprement « au seuil » de la première transformation d'Aalo en loup, revêt clairement la fonction d'amplification du premier et principal seuil de son parcours (c'est-à-dire le seuil de sa maisonnette, sur lequel nous reviendrons plus loin). L'« engloutissement » par (les eaux profondes) des marécages de la précédente vie d'Aalo renforce le sens de la coupure avec l'ordre antérieur et celui du franchissement d'un *limes*. La mort symbolique de la partie « ancienne » laisse place au nouveau. Nous observons que dans cette image, l'eau, élément ambivalent, manifeste sa valeur négative, dangereuse : elle peut submerger et attirer vers le fond. Mentionnons en outre le fait que la présence du terme *syli* (ventre, giron) en référence aux marécages charge cet espace d'un symbolisme lié au ventre maternel et à ses eaux – de nature certes plutôt inquiétante, perturbante...

Nous rencontrons plus loin dans le roman une autre image d'engloutissement métaphorique. Après que Priidik a définitivement chassé Aalo dans les bois et qu'elle s'est installée dans la dimension des forêts, elle est initialement « niinkuin olisivat korvet ja suot hänet kitaansa nielleet, elikkä *Diabolus sylvarum*, hänen Herransa ja Mestarinsa, hänet visusti piiloittanut, sillä hänestä ei pitkään aikaan edes jälkeä nähty⁵⁸⁰ ». L'engloutissement-dissimulation d'Aalo, que les gens ont commencé à appeler « la Fiancée du Loup », par les bois et les marécages anthropophages porte en soi les traces du motif de l'isolement initiatique et semble ainsi suggérer l'idée de la continuité du processus et de l'*iter* initiatique-transformatif.

Le narrateur rapporte que, après ce moment initial de disparition, commencent bientôt à courir sur l'île de Hiiumaa les nouvelles d'étranges signes et prodiges sans explication naturelle. Parmi ceux-ci, rappelons le mystérieux engloutissement des vaches qui rejoint l'idée de l'engouffrement, contribuant à l'accentuer⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 243 (« se trouva effacée, comme si le marais l'avait à jamais engloutie en son sein, toute la vie antérieure d'Aalo – homme, enfant, domestiques, troupeau, ainsi que la Parole du Seigneur et son Trône de Miséricorde » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 128]).

⁵⁸⁰ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 266 (« comme si les marais et les bois l'avaient avalée, engloutie, ou que le *Diabolus Sylvarum*, son Seigneur et Maître, l'eût tenue soigneusement cachée – car pendant longtemps, l'on n'aperçut d'elle pas même une trace » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 147]).

⁵⁸¹ Cf. : « Niin Pühalepassa ja samoin Käinassa ja Emastessa ja vielä etäämpänä Reigissäkin alkoi [...] yhä usiampia lehmiä sortua suohautaan, niinkuin olisi näkymätöin väki heidät hetteeseen vetänyt, vaikka paimen vieressä seiso. Eikä heitä enää millään väellä saatu suomudasta nostetuksi, vaikka sarvista ja köysien kanssa kiskottiin, vaan heidän sorkkansa olivat suohon niinkuin kiinni juuttuneet noituuden mahdista, joka heitä alaskäsin veti. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 266-267 [« C'est ainsi qu'à Pühalepa, de même qu'à Kaira et à Emaste, et même, plus loin encore, à Reigi, [...] les vaches étaient de plus en plus nombreuses à aller s'enfoncer dans le marais et à s'y noyer, comme si une présence invisible, alors même que le berger se trouvait présent, les y eût attirées. Et il n'était plus possible de les sortir du borbier, quelque énergie qu'on déployât,

Un exemple marquant de seuil engloutissant, cette fois de nature architecturale, se trouve dans *En ville morte* de Hellens. Il coïncide avec l'entrée de la cathédrale – un autre lieu assimilable à l'au-delà sur le plan emblématique⁵⁸² – où s'aventurent George et Lélia pendant leur errance à travers la ville morte. La narration est sur ce point éloquente : « La lourde ogive du portail les happait⁵⁸³ ». Le verbe « happer », qui confère à l'édifice même des traits animaux, renvoie à l'action de saisir, agripper quelque chose avec la bouche ou, pour les animaux, la gueule. Du reste, l'allusion à la « poitrine du monstre⁵⁸⁴ », d'où s'échappe par vagues le vol des cloches que les protagonistes entendent alors qu'ils se trouvent encore en dehors de l'édifice, renvoyait déjà au champ sémantique de l'engloutissement. L'entrée⁵⁸⁵ de cette cathédrale anthropophage est de plus gardée par une mendicante, comme par hasard boiteuse⁵⁸⁶, qui par ses traits rappelle à notre mémoire la figure dantesque du nocher Charon. Comme lui, elle a des « yeux de braise⁵⁸⁷ ». Sa voix, qui surgit de l'ombre aussitôt après l'engloutissement de George et Lélia par l'ogive du portail et qui « sembl[e] venir de loin, glacée et rêche, comme d'une tombe⁵⁸⁸ », les arrête. Avec un refrain répété trois fois⁵⁸⁹, la sinistre figure ordonne au couple de faire l'aumône, l'accès à l'église leur étant autrement refusé, interdit. Ainsi, respectant le plus classique des rituels, les deux amants paient l'obole afin de pouvoir accéder aux entrailles infernales. À l'intérieur de la cathédrale se trouve un nouvel espace anthropophage : le confessionnal, où les personnes-ombres s'engloutissent⁵⁹⁰.

même en les tirant par les cornes et à l'aide de cordages : leurs pattes restaient embourbées, comme si un charme les eût attirées vers le bas. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, op. cit., p. 147-148.]

⁵⁸² Dans la description de l'intérieur de la cathédrale et de l'épisode qui s'y déroule, nombreux sont les éléments qui rendent explicites l'association de cet espace à l'enfer (en un sens avant tout religieux) et son lien avec la mort ; contentons-nous ici de mettre en lumière que la cathédrale est même traversée par la mort, personnifiée : « La mort glissait au ras des dalles, se multipliait dans chaque objet, grimaçait avec des ricanements d'enfer. » (Franz Hellens, *En ville morte*, op. cit., p. 24-25.)

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸⁵ Le fait que cet endroit liminaire soit associé à une caverne dans les pensées de George est, entre autres, digne de notre intérêt : « “Une caverne interdit l'entrée du saint lieu”, pensa George. “Les démons se sont fait les gardiens du temple !” » (*Ibid.*, p. 23.)

⁵⁸⁶ On le devine au fait qu'elle a des béquilles (voir *ibid.*).

⁵⁸⁷ La narration insiste sur cet élément, répété deux fois : voir *ibid.*, p. 22 et 23. Ce n'est pas non plus un hasard si Lélia associe en esprit la figure de cette gardienne inquiétante à un chien : « Elle se souvenait d'obscurcs histoires où les démons obscènes se couchent comme des chiens à l'orée des églises. » (*Ibid.*, p. 23.)

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸⁹ « “Faites l'aumône !” » (*Ibid.*, p. 22 et 23.)

⁵⁹⁰ « Les ombres s'y engloutissaient » (*ibid.*, p. 30). La cathédrale n'est de toute évidence pas le seul édifice ou espace symboliquement anthropophage de la ville morte ; pensons, par exemple, à l'usine déjà mentionnée, représentée comme un « monstre surnourri » qui terrasse les ouvriers et se nourrit de leurs restes (*ibid.*, p. 53). Sa porte, à titre indicatif, « expector[e] une lie de boiteux et d'éclopés entraînés par un vent de misère » (*ibid.*, p. 52). Dans les scènes finales du roman, la porte de « la sortie d'une usine » est explicitement qualifiée de « gloutonne » (*ibid.*, p. 137). En outre, dans la description du château des Comtes, exactement comme dans celle de l'église de Saint-Nicolas, la narration insiste sur des détails qui peuvent rappeler l'acte d'engloutir : par exemple, la « gueule » du museau (mufle) du château des Comtes « demeurait démesurément ouverte » vers la place sur laquelle il donne (*ibid.*, p. 54). Saint-Nicolas est « vautre sur la place » avec son « poitrail

Le verbe cité précédemment renvoie à l’engloutissement dans l’abîme. Dans le roman, la sensation de gouffre et d’abîme est diffuse. La ville même où se trouvent les amants et qu’ils parcourent est un espace associé à l’idée de gouffre. La description de la ville « engloutie » par le soir, filtrée par le regard de George et Lélia qui l’observent par la fenêtre de leur chambre, dans la scène initiale du roman, est déjà révélatrice :

Le soir fonçait sur les toits. Peu à peu il les enserrait, comme une proie. Le brouillard coulait entre les murs, inondait les creux et montait lentement, comme une mer où sombrait une infinité de barques immobiles. Seules, les crêtes émergeaient ; elles traçaient, au-dessus de l’abîme, des angles mystérieux, une écriture occulte dont les signes s’imprécisaient dans l’ombre fuligineuse. À cet arrêt, tout parut s’effondrer sans bruits. Les cheminées, cependant, luttèrent encore ; elles se brandissaient, tordues comme des bras de noyés, appelant au secours, cherchant à s’accrocher dans le vide, à s’échapper du gouffre. Bientôt, la mer d’ombre eut tout englouti. Une lumière parut, au loin, comme un phare inutile⁵⁹¹.

Le reflet des maisons dans l’eau sombre du canal de Gand, observé par George et Lélia pendant leurs promenades le long des quais, offre à nouveau une image abyssale : « Dans la nuit accusée, la double affilée de maisons plongeant dans la rivière éleva ses ombres massives ; quelques fenêtres clignaient, indiquant la profondeur de cet abîme de murailles que fermait inexorablement un ciel d’encre⁵⁹². » Dans un autre épisode, lors d’une des pérégrinations habituelles du couple à travers l’enchevêtrement de ruelles de la ville morte, nous apprenons que Lélia s’est plusieurs fois arrêtée, priant son amant de fuir de ces « décombres » ; mais l’homme, sans l’écouter, « l’entraînait, de force, jusqu’aux tréfonds

pesant » (*ibid.*, p. 56) ; quant à sa « sanguinaire fringale » (*ibid.*), il faut l’entendre au sens métaphorique. Il est encore dit de certaines impasses du réseau de ruelles qu’elles « happaient [d]es êtres comme des bouches gloutonnes ; elles en crachaient d’autres » (*ibid.*, p. 129.) Les façades des maisons, décrites comme des visages, ont des portes qui « se creus[ent], comme des bouches tombantes de satyres, cintrées en pesantes lèvres gonflées d’appétits. [...] Elles happaient les êtres avec l’ombre des rues, les enterraient au fond de leurs trous, clouées dans une vorace immobilité de monstres » (*ibid.*, p. 133) Voir aussi : « Les portes basses, les borgnes impasses armées d’ombre, les cours et les cités grouillantes de progénitures, happaient cette foule au passage, sans que la course de ceux qui restaient en fût ralentie, jusqu’à ce que les derniers atomes du sombre défilé se fussent assimilés dans les ruines. » (*Ibid.*, p. 138.) Sans oublier par ailleurs que, toujours dans les scènes finales du roman, c’est « une bouche d’ombre » qui remplace « la cité de rêve », provoquant la déception de George (*ibid.*, p. 141). De manière générale, les ruines engloutissent ; à la sortie de l’atelier de l’artiste, George a l’impression pour la deuxième fois de devenir « la proie des ruines » (*ibid.*, p. 93). À propos d’engloutissements, dans une perspective différente, notons que, dans une scène de *La Cavalière Elsa* de Pierre Mac Orlan, l’espace est ravagé par des instruments militaires qui engloutissent, associés par ailleurs à des reptiles : « Des tanks bonasses et tachés comme des pythons se dandinaient sur les routes et dans les prés, engloutissant les arbres frêles et timides qu’ils rencontraient sur leur passage. » (Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 125).

⁵⁹¹ Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 19. L’image semble reprise et renforcée, dans son sens de progressive désintégration également, dans les dernières pages du roman, où il est possible d’apercevoir des « murs à demi-effondrés dont les restes demeuraient érigés comme de vagues mausolées » et « l’obscurité profonde de l’eau où s’abîmait la mort des murailles » (*ibid.*, p. 141). Pour un renvoi supplémentaire au gouffre, voir *ibid.*, p. 142.

des gouffres, ayant la fièvre de l'ombre et la volupté de la peur⁵⁹³ ». Nous voudrions en outre mettre en lumière une image aux résonances dantesques qui n'est pas sans rappeler la spirale⁵⁹⁴, celle de l'« enfer aux mille cercles profonds⁵⁹⁵ » auquel est assimilé le quai des Tuileries dans la partie finale du roman.

Les exemples de *vertigo*-tourbillon ne manquent pas non plus, naturellement, dans *Mélusine*, texte dans lequel les espaces, comme tout le reste, sont en mouvement. Comme nous l'avons déjà mis en évidence dans l'analyse du *vertigo*-vertige, le roman de Hellens est profondément marqué par la sémantique et la symbolique du thème de la *vertigo* sous ses différentes déclinaisons. De manière symptomatique, nous trouvons déjà au début du premier chapitre une image de remous, reprise avec une inversion en chiasme à la fin du même chapitre, et qui a une évidente fonction de renforcement du sens du seuil et de l'entrée dans une dimension-« autre ». Examinons de plus près ces deux images. Juste avant, précisément, d'entreprendre l'escalade de la cathédrale (dans une position considérablement marquée, donc, dans le texte), le narrateur entend au loin une sorte de « remous vaste, ronflant et continu⁵⁹⁶ ». Fidèle à sa curiosité obsessionnelle, il interroge alors l'inconnu/Nilrem, donnant lieu à cet échange de répliques :

« La mer, sans doute ? » interrogeai-je tout haut.

« Non, le désert⁵⁹⁷. »

En accord avec le « filtre musical » qui distingue la vision de Hellens, la *vertigo* en question est de caractère musical, auditif, sonore, comme le confirme un peu plus loin la référence à ce remous comme à un roulement mystérieux⁵⁹⁸. Parallèlement, à la fin du premier chapitre, juste avant que la cérémonie de l'aurore africaine ne commence, le narrateur entend un curieux « bourgeonnement musical » qui déclenche à nouveau sa curiosité et le dialogue suivant :

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹⁴ Un exemple de spirale sonore qui renforce la signification du symbole est « la voix de la vie déclinante qui spirale partout » (*ibid.*, p. 51).

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 122. Pour cette même image utilisée en référence aux pierres qui, dans la perception de Lélia, resserrent lentement sur elle et George, comme un étau, les cercles de leur enfer, voir *ibid.*, p. 130. Parallèlement, la femme « eut le pressentiment que le poète retombait au gouffre ». Que l'image d'enfer en cercles mise en place par Hellens soit d'origine et d'inspiration dantesque, nous en avons la confirmation dans les dernières lignes du roman (voir *ibid.*, p. 143).

⁵⁹⁶ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

« Le désert ? » demandai-je.

« Non, la mer⁵⁹⁹ ! »

L'inversion des termes par rapport à l'échange précédent cimente l'association entre les deux images. Leur valeur musicale en sort revigorée.

À partir de cet exemple *princeps*, déjà en lui-même redoublé, les images de remous et de tourbillons se multiplient et se retrouvent tout au long du roman (devenant presque une constante) ; de manière analogue à la *vertigo*-vertige, la *vertigo*-tourbillon s'étend à tous les éléments du roman ; ainsi, le rapide mouvement circulaire ou hélicoïdal du tourbillon lui-même touche et imprègne non seulement les espaces naturels, mais aussi les éléments de l'architecture et du décor⁶⁰⁰, ainsi que les groupes humains, qu'ils soient plus ou moins grands⁶⁰¹.

La traversée en paquebot qui conduit les protagonistes de l'Europe à l'Afrique, par exemple, est accompagnée par les moulinets (naturels) des vagues⁶⁰². Un tourbillon bien plus imposant fait son apparition dans l'épisode de la collision qui a lieu pendant cette même traversée ; les mots du narrateur sont explicites à ce sujet : « Je vis briller un moment l'angle de fer de la balustrade, et toute réalité se renversa sur le vide assourdi d'un tourbillon⁶⁰³. » Le tourbillon en question renforce la valeur liminaire que l'élément de l'eau porte déjà en soi dans ce voyage « par la mer », pour citer le titre de ce chapitre XXIII⁶⁰⁴. En outre, l'association du remous au thème du renversement laisse transparaître son lien métaphorique avec la thématique du changement.

L'espace urbain est également marqué par la présence de moulinets et de tourbillons, qui participent à la représentation des rues comme espaces aquatiques (donc à la transformation des rues en espaces aquatiques). Aux yeux du narrateur, qui observe les boulevards du haut d'un autobus en marche, les omnibus, « dans le remous », « ressemblaient [parfois] à

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Même la poignée de la porte du café animé du chapitre IX tourne en tous sens : « La cliche en porcelaine blanche brillait nerveusement. Je la sentis s'agiter dans ma main et tourner en tous sens sans donner prise. » (*Ibid.*, p. 92.)

⁶⁰¹ Une curieuse variante est celle du tourbillon mental, qui apparaît dans le roman en relation avec l'ingénieur Voltourne, « un homme dont le nom seul bouscule les idées et crée du mouvement » ; dans l'esprit du narrateur, « “Voltourne a passé dans ce temps comme un tourbillon constructeur” » (*ibid.*, p. 158).

⁶⁰² Voir ce passage, d'où ressort entre autres le caractère également sonore qui distingue ces remous : « Des grondements réguliers prolongés par le remous des lames marquaient seuls une avance perpétrée en pleine nuit. » (*Ibid.*, p. 284.) Outre le caractère sonore impliqué par les moulinets et les tourbillons aquatiques, ce sont parfois les sons eux-mêmes qui deviennent des tourbillons, comme dans l'exemple suivant : « Autour d'elle [Mélusine] les grelots des alouettes, le cliquetis des feuilles, faisaient des tourbillons de sons qui l'enveloppaient. » (*Ibid.*, p. 180-181.)

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁰⁴ « Route par le fleuve et par la mer », précisément (*ibid.*, p. 279).

d'antiques sauriens remontant un courant difficile », autour desquels « les mouvements ondoyaient » ; il observe encore que « des tourbillons se formaient sur les squares⁶⁰⁵ ».

Le caractère aquatique du *maelström* se transfère souvent même à des « tourbillons humains ». Il suffit de penser aux « remous du public » dans cette sorte de foire qu'abrite le Parc artificiel⁶⁰⁶. Ou encore au « flot vivant » qui « tournait toujours autour des cercles⁶⁰⁷ » de la ville aux trois cercles ; l'image ici figurée est celle d'une masse-*maelström*⁶⁰⁸. Un autre « tourbillon humain », cette fois expressément défini comme tel, est celui qui se crée dans la salle de danse de Libremonville ; le mouvement des danseurs, dans une danse où se mêlent les éléments de l'eau et du feu, génère un tourbillon ascendant capable d'associer et d'entraîner avec lui le décor et ses éléments :

Dès que nous fûmes assis, les murs de cette salle sans fenêtres parurent tourner avec les danseurs. Un tourbillon humain qui entraînait les lumières, les musiques et jusqu'au crépi scintillant du plafond, montait des dalles avec la poussière. Des couples rivés l'un à l'autre chaloupaient. Un balancement ondulait tout le long de la salle⁶⁰⁹.

Dans *Mélusine*, toutefois, l'image de tourbillon la plus impressionnante et où le caractère composite est encore plus accentué est celle qui se forme progressivement au casino (chapitre X), à l'occasion du jeu de roulette⁶¹⁰. La séquence en question mérite d'être rapportée presque entièrement, pour en relever les éléments saillants :

Mélusine jetait le mouvement devant elle. Sa chevelure se déroula. L'or ruisselait dans le cercle des bras ondoyants et s'amassait comme les sons d'un orchestre, élargis et multipliés à chaque mesure sous la conduite de Mélusine. Les tourbillons se succédaient sans intervalles et s'arrachaient du creux de la table, gonflés de vent et de poussières, et la mélodie de l'homme en redingote, dont la main poursuivait

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 153. Une autre image qui, sans impliquer l'élément aquatique, associe la ville à un tourbillon et en reproduit l'aspect et le sens, est celle de la ville-toupie (déjà mentionnée) : « la ville demeurait derrière nous comme un amas de chocs, de roulements, de trépidations et un immense bourdonnement de toupie tournant sans cesse à la même place. » (*Ibid.*, p. 38.) Le mouvement tourbillonnant se propage à l'espace de la ville entière, la rendant semblable à une toupie. Dans cet exemple, se dégage aussi le caractère sonore de la *vertigo*.

⁶⁰⁶ Voir *ibid.*, p. 58.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 272-273.

⁶⁰⁸ L'image est tirée de la scène de la grève générale qui a lieu dans la ville aux trois cercles. Toujours à propos de tourbillons, il est intéressant d'observer que, juste un peu avant, il est dit de la foule aquatique qu'elle « tournait, tandis qu'elle s'écoulait le long des rues et pénétrait dans les jardins publics » (*ibid.*, p. 272.) L'insistance sur le motif du tourbillon est confirmée par le fait que même l'applaudissement de la foule (à la vue du « prodige » des ballons qui s'envolent du toit de la caserne) est « tournoyant » (voir : « Un applaudissement tournoyant dispersa la première surprise » [*ibid.*, p. 274.] Le mouvement rotatoire du tourbillon semble guider les mouvements de cette foule « liquide » dans chacune de ses expressions.)

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 258.

⁶¹⁰ Dès le début, la roulette en mouvement est définie comme un « bassin tournoyant » et associée à l'image du tourbillon et d'un puits qui se creuse en profondeur (*ibid.*, p. 107-108).

son imperturbable office, fut couverte peu à peu comme le roucoulement d'une colombe par le passage d'un train. De toutes les tables alentour, les rassemblements se désagrégèrent et leurs débris venaient grossir le groupe de Mélusine⁶¹¹. Bientôt, on ne vit plus qu'une seule foule de chair au centre de la salle. Le tourbillon s'élargit, gagna les formes humaines qui se mirent à houer. Il y eut un cercle immense en mouvement. Les chairs amollies, l'or en fusion, la joie, la honte, la colère, la fureur, se mélangèrent dans un ondolement vertigineux, dont les vagues s'élancèrent jusqu'aux murs, tandis qu'au milieu la tempête engloutissait un amalgame de sons, de formes et de couleurs, dans le goulot d'un immense et terrible entonnoir. Les murs eux-mêmes furent débordés. Et Mélusine, flottant sur ce chaos comme un navire qui se gouverne, offrait un corps miraculeusement parfait dont chaque partie brillait comme les facettes d'un phare tournant. Elle se baissa, prit de l'or dans les creux de ses mains et le répandit autour d'elle en riant. Des fusées de métal clair jaillirent de tous côtés, les feux des murs et du plafond s'envolèrent, les glaces brisées multiplièrent leurs éclats, les draperies, les lustres, les ornements sculptés, roulèrent de toutes parts dans un énorme écroulement de fruits, de chairs, de flammes et d'eau. Puis la tempête se calma peu à peu. La mélodie, un moment étouffée, se dégaga du tumulte. Le tourbillon se resserra. Du centre, quelque chose parut monter vers les surfaces où des yeux exaltés surnageaient comme des bulles⁶¹².

Le tourbillon, qui dans ce cas symbolise aussi le tourbillon du jeu et du destin, se développe en tempête, s'étend de la roulette aux hommes (devenant ainsi un autre « tourbillon humain », fait de chair) et gagne bientôt tous les éléments du décor, dans un mouvement en spirale à la fois ascendant et descendant. À propos de descente, il est ici possible d'observer une nouvelle image d'engloutissement, mise en œuvre par cette tempête avide « de sons, de formes et de couleurs ». Dans cette manifestation de tourbillon, notons que le caractère sonore et musical est également marqué. De façon curieuse et significative, en outre, Mélusine elle-même s'assimile au tourbillon et devient un « phare tournant⁶¹³ ».

Un autre seuil en mouvement qui peut être associé, bien que d'une façon différente, au tourbillon et à sa signification est l'entrée des grands magasins (au chapitre XI), une variante de seuil-*vertigo* où il est tout aussi opportun de s'attarder. L'entrée de ce bâtiment, décrit comme une sorte d'aquarium⁶¹⁴, est constitué d'une large porte qui est aussi une « porte

⁶¹¹ La force magnétique et centripète exercée par Mélusine est ici évidente, tout comme l'idée de la fragmentation.

⁶¹² Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 109-110.

⁶¹³ Des remarques comme celle-ci nous conduisent à faire l'hypothèse de Mélusine comme personnage-seuil, capable d'entrouvrir les portes des abysses.

⁶¹⁴ Cf. : « Bien qu'on fût en plein jour, de nombreuses lampes allumées brillaient derrière les vitres du bâtiment carré, aux fenêtres de plusieurs étages. Des ombres qui passaient sous ces lumières et s'y noyaient, donnaient à la façade l'aspect d'un aquarium à compartiments superposés. » (*Ibid.*, p. 114.) On déduit avec évidence de ce passage le lien étroit que Hellens établit entre l'eau et la lumière. L'élément liquide de ce bâtiment-aquarium est en effet constitué de lumière.

pivotante⁶¹⁵ ». Le mouvement rotatoire de la porte est repris ou du moins rappelé par la « foule reptile » qui « s’enchevêtrait sur le trottoir devant les trente vitrines encadrées de cuivre du rez-de-chaussée⁶¹⁶ ». La référence aux reptiles, renforcée par le commentaire de Mélusine (« “On dirait des serpents qui cherchent une nouvelle peau⁶¹⁷ !” »), ne fait pas que soutenir la symbolique chthonienne – liée à l’au-delà – de la scène, mais met aussi le thème de la métamorphose (et de la *renovatio*) au premier plan, dans sa variante de changement de peau, ou de costume⁶¹⁸.

Juste avant l’entrée effective de Mélusine et du héros – comme toujours à sa suite – à l’intérieur des grands magasins, la narration se penche une fois de plus sur le *limes* tournant de l’étrange édifice, mettant en lumière d’autres éléments révélateurs :

Les grandes portes vitrées de l’établissement pivotaient devant nous, faisant du vent, avec un miroitement de facettes claires. Elles semblaient moudre cette foule qui se massait devant les vitrines et

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 114. (Pour être précis, il s’agit ici d’un ensemble de portes tournantes, comme le récit nous l’apprendra un peu plus loin.) À la lumière de nos analyses précédentes, le mouvement rotatoire de cette porte d’entrée peut symboliser le danger que comporte l’accès à l’« outre-monde ». Carla Corradi Musi rappelle à ce propos le motif de la porte qui s’ouvre et se ferme continuellement, empêchant l’accès au bâtiment, relevé par exemple dans les contes populaires italiens, et en particulier dans celle de Perina, recueillie par Italo Calvino dans le Montferrat (Carla Corradi Musi, *Sciamanesimo in Eurasia...*, *op. cit.*, p. 94 ; Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Milan, Mondadori, 1991 [1956], p. 49). Le roman d’Hellens nous offre d’autres exemples de portes qui, par leur mouvement, rejoignent la même symbolique ; ainsi, par exemple, la porte d’entrée du café animé du chapitre IX, déjà mentionné plusieurs, qui s’ouvre et se ferme à longueur de journée (« “Sans doute, c’est un métier éreintant que de s’ouvrir et se fermer à tout propos. En calculant l’écart accompli en une heure, multiplié par mille et par dix-mille... Je vous plains.” » [Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 93.] Cette sorte d’« apologie de la porte » avec laquelle le narrateur poursuit son discours, est d’ailleurs intéressante : « “Une porte est un être d’abnégation et d’héroïsme. Elle donne la liberté à tout venant et demeure elle-même prisonnière. On lui accorde trop peu d’estime.” » [*Ibid.*] Un autre exemple est donné par les portes d’entrée du restaurant de Libremontville, « incessamment ouvertes et refermées » (*ibid.*, p. 244). Dans *La Cavalière Elsa* de Mac Orlan, un lointain rappel à la même symbolique peut être aperçu dans le « jeu » d’ouvertures et de fermetures répétées de la porte du cabinet bleu du « Toby », au cours de la soirée où Elsa est tuée (voir Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 201-203). Ce détail renforce par ailleurs la signification symbolique des escaliers en colimaçon déjà cités, qui conduisent à cette porte. Curieusement, mais non peut-être complètement par hasard, le long des escaliers noirs de la maison morte à six étages du haut de laquelle Elsa se jette à la fin du roman, les fenêtres (vraisemblablement avec la même fonction symbolique que les portes) « batt[ent] dans leur cadre » (*ibid.*, p. 211).

⁶¹⁶ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 114. Nous remarquons également que l’image de l’emmêlement et de l’enchevêtrement qui s’en suit, dont on trouve bien des exemples dans le texte, peut être associée, même si de façon moins directe que d’autres formes, à l’idée de tourbillon. Cette foule reptile, « serpentante », rappelle par ailleurs à notre mémoire la foule précédemment citée des paysans hongrois émigrés qui tourbillonne à la frontière américaine. Le verbe utilisé pour décrire leur mouvement, c’est-à-dire *gomolyog* (tourbillonner), renvoie justement aux images de *gomolyag* (bobine) et de *gomolygás* (enchevêtrement) (voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 536). L’idée d’enchevêtrement se trouve spécifiquement liée à l’espace dans l’« enchevêtrement des ruelles » de la *ville morte* représentée par Hellens (voir Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 57).

⁶¹⁷ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 115.

⁶¹⁸ N’oublions pas que Mélusine elle aussi entre dans les grands magasins dans l’idée de « muer » (ou plutôt, au-delà de la métaphore, pour chercher un nouveau vêtement après que sa veste de saphir, nous nous en souvenons, lui a été dérobée par l’étranger/Merlin). Si l’on pense au mythe de Mélusine, la référence est encore plus dense en signification.

s'engouffrait ensuite entre les meules tournantes de l'entrée pour se répandre dans les vastes salles du magasin, avec leurs âmes tiraillées et leurs bourses agonisantes⁶¹⁹.

Nous voulons porter notre attention, au-delà de l'insistance sur le mouvement rotatoire de ces portes d'entrée, sur d'autres détails particulièrement significatifs : en premier lieu, le verbe « moudre » et les meules tournantes associent ces portes tournantes, et donc cette entrée, à l'image d'un moulin (vraisemblablement à eau, étant donné la connotation aquatique du bâtiment). Le renvoi au moulin et à son action broyante ne donne pas seulement lieu à une nouvelle image de fragmentation, mais à celle d'un nouvel engoutissement qui nous rappelle les croyances relatives aux moulins, et tout particulièrement aux lieux limitrophes. Si dans les croyances des anciennes populations finno-ougriennes les cours d'eau aux alentours des moulins étaient réputés dangereux à cause de la présence d'esprits anthropophages, pour les Celtes aussi les lieux entourant les moulins étaient périlleux, en ce qu'ils réclamaient des sacrifices humains ; Finno-ougriens et Celtes partageaient donc l'idée que l'eau, en tant qu'élément de régénération, implique la mort initiatique⁶²⁰. Au-delà des rappels mythiques, l'idée de « sacrifice humain » n'est pas étrangère à l'épisode des grands magasins, comme le laissent penser ces « âmes tiraillées » et leurs « bourses agonisantes », et s'intègre à la réflexion sur la société contenue dans le chapitre en question. Un autre élément digne d'être souligné est l'utilisation du verbe s'engouffrer, toujours au sujet de la foule ; il contient en effet un rappel évident au motif du gouffre, qui renvoie à la signification du tourbillon. En somme, les portes tournantes, l'allusion à l'image du moulin, avec ses ailes elles aussi tournantes, et la référence au gouffre appuie la symbolique de l'entrée dans l'au-delà. En d'autres termes, de tels éléments accentuent la signification initiatique du seuil et en font précisément l'emblème d'une entrée dans l'au-delà, contribuant ainsi à préciser la connotation d'« outre-monde » de l'espace interne, celui des grands magasins, image d'une sorte d'enfer (« moderne »)⁶²¹. Le danger inhérent à cette voie d'accès (vers l'au-delà) est d'ailleurs souligné par une observation du narrateur qui dit avoir pénétré à l'intérieur du bâtiment à la suite de Mélusine « entre une poitrine moelleuse et une croupe rebondie qui préservèrent [s]a fragilité de l'écrasement⁶²² ».

⁶¹⁹ Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 116.

⁶²⁰ Voir Carla Corradi Musi, « Lo sciamanesimo ugrofinnico e la tradizione celtica », dans *Studi Celtici*, vol. 3, 2004, p. 76.

⁶²¹ Nous reviendrons plus loin sur cet espace pour enrichir l'interprétation d'autres éléments.

⁶²² Franz Hellens, *Mélusine*, op. cit., p. 116.

Nous trouvons ensuite, à l'intérieur des grands magasins, un système d'images pouvant être associées à l'idée de tourbillon et insistant sur le type de mouvement que celui-ci implique ; nous nous référons en particulier au remous au milieu duquel les ascenseurs montent et descendent⁶²³ – donnant lieu, entre autres, à une image de caractère sexuel – et aux escaliers internes déjà évoqués qui s'enroulent « comme une vigne de métal⁶²⁴ » autour de l'ascenseur. Ces éléments spatiaux tournoyants viennent amplifier la signification du seuil.

Après cette analyse des seuils-*vertigo*, qui endossent essentiellement la fonction de renforcement du seuil « principal » et sont disséminés tout au long des parcours transformatifs, arrêtons-nous maintenant principalement (mais non exclusivement)⁶²⁵ sur les « premiers » seuils ou seuils « principaux », ceux à partir desquels commence, ou devrait commencer le parcours initiatique-transformatif. Associés au mouvement de séparation du monde ou de la condition précédente, ils divisent, tout au moins dans le principe, deux mondes, un « en deçà » et un « au-delà » – ce dernier étant identifiable à une dimension-« autre ». Dans certains cas, comme déjà esquissé, la présence d'un élément liminaire est suffisante pour véhiculer la signification du seuil, sans qu'il soit nécessairement traversé. Nous traiterons cette analyse de façon plus rapide que celle du seuil-*vertigo*, en cherchant à offrir une galerie d'images compacte.

Comme observé pour les seuils-*vertigo*, l'élément de l'eau – dont la valeur liminaire est aussi très marquée dans la mythologie classique, entre autres – revient souvent dans ces seuils « premiers » ou « principaux » et y prend un rôle important. À la lumière de sa valeur de régénération, déjà relevée, impliquant la mort initiatique, la récurrence de l'eau dans la représentation des seuils ne suscitera pas notre étonnement. L'eau océanique, soulignons-le encore une fois, est le seuil naturel qui sépare, pour Imre Dénes, le monde de ses origines de l'Amérique, lieu de sa migration et de la rencontre avec la *miss* qui déchaînera en lui une forme d'amour insatisfait aux traits obsessionnels. Pour rester dans un contexte magyar, le fleuve représente tout autant le seuil dans la nouvelle *József d'Égypte* que dans *Rêve de l'après-midi*. Au sein du rêve raconté dans la première, c'est le Nil qui conduit le protagoniste à la splendide femme égyptienne ; le cours d'eau maintient sa valeur de seuil sur le chemin du retour : c'est en effet ce même fleuve qui, comme nous le savons, oriente

⁶²³ Cf. : « Au milieu du remous, des ascenseurs montaient ; on en voyait qui descendaient et se posaient brusquement. » (*Ibid.*, p. 118.)

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁶²⁵ Nous rapporterons également des exemples d'autres renforcements possibles des seuils « principaux ».

l'homme lorsqu'il revient de chez la femme de rêve. Dans *Rêve de l'après-midi*, le protagoniste rencontre la comtesse muette sur la berge du fleuve, précisément⁶²⁶. Cette berge, de façon significative, coïncide aussi avec le lieu de la première séparation d'avec la femme. Le fleuve devient ensuite la première voie de transport de l'homme pour rejoindre à nouveau la petite comtesse⁶²⁷.

Dans deux autres nouvelles de Géza Csáth, à savoir *Quatrième conte* et *A két csónak (La Barque bleue)*, texte de 1907⁶²⁸ sur lequel nous ne nous sommes pas encore arrêtés, mais que nous aurons l'occasion d'examiner plus loin, le seuil n'est pas constitué par l'eau à proprement parler, mais par un autre élément naturel : dans le premier cas, le rivage de la mer – constitué de récifs tranchants (*éles szikla*)⁶²⁹ –, où se tient le protagoniste ; dans le deuxième cas, l'une des rives d'un lac (dont la morphologie n'est pas précisée)⁶³⁰, depuis laquelle la barque bleue navigue vers l'autre rive, le protagoniste à son bord (dans un premier seul, puis avec sa bien-aimée). Les seuils en question étant toutefois des rives, ils sont naturellement en contact direct avec l'élément aquatique, avec lequel ils forment une sorte de continuité. En outre, l'eau a dans les deux nouvelles une valeur liminaire très forte.

Pour ce qui concerne la production d'Aino Kallas, la mer qui sépare la terre ferme de l'île d'Hiiumaa dans *Le Pasteur de Reigi* possède une valeur et une signification liminaire prononcée. Toutefois, dans la mesure où ce seuil n'est pas marqué par la narration, donc seulement déduit, nous le tenons pour une anticipation du seuil principal qui marque le parcours de la protagoniste, plus étroitement lié à l'éros : la porte d'entrée – le seuil de la maison (*kynnys*)⁶³¹ – du presbytère de Reigi, domicile de Catharina et Paavali. Ce dernier est un exemple clair de « seuil-miroir », expression que nous employons dans un sens analogue à celui d'« action-miroir », et qui se fonde sur le même modèle. La porte d'entrée du presbytère acquiert la fonction de seuil principal dans le parcours initiatique-transformatif de Catharina par le simple mouvement d'entrée que le *Diaconus* Jonas Kempe accomplit à travers cette porte, et que nous avons interprété précisément comme une « action-miroir⁶³² ».

⁶²⁶ Cf. : « Itt a folyóparton találkoztam a néma grófkisasszonnyal. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 99) (« Ce fut là, sur la berge du fleuve, que je rencontrai la comtesse muette. » [Notre traduction.])

⁶²⁷ Le voyage par le fleuve du protagoniste advient à bord d'une barque, moyen de transport dont nous ne pouvons négliger la valeur symbolique.

⁶²⁸ *La Barque bleue* fait partie du premier recueil de nouvelles de Csáth (*Le Jardin du mage*, 1908). Une version précédente en avait été publiée dans la revue *Budapesti Napló* le 23 octobre 1907.

⁶²⁹ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 52.

⁶³⁰ C'est surtout la mention de l'autre rive qui évoque et implique la rive de départ ; cette dernière n'est explicitement nommée que dans la partie conclusive de la nouvelle, lorsqu'elle est aperçue de la rive opposée.

⁶³¹ Voir par exemple Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 109.

⁶³² Pour rappel, ce n'est pas Catharina qui franchit le seuil, mais bien Jonas. L'effet est le même : le parcours de la femme commence.

Naturellement, un seuil devient seuil-miroir et acquiert un tel sens uniquement en fonction d'une action-miroir et en combinaison avec celle-ci.

Curieusement, dans un passage du roman de Kallas, l'écrivaine utilise l'expression « oven suussa⁶³³ » pour faire référence à la porte d'entrée de l'habitation de Paavali et Catharina, choix symptomatique. Un tel détail attire notre attention dans la mesure où le terme *suu*, qui signifie en premier lieu « bouche » (et rappelle fortement dans ce sens le thème de l'engloutissement), renvoie aussi à l'embouchure d'un fleuve, replaçant de cette façon au premier plan l'élément aquatique. Par ailleurs, au point de vue linguistique, il suffirait d'ajouter un « j » au début de l'expression pour obtenir « [j]oven suussa », qui indique justement l'embouchure d'un fleuve (*joven* étant une forme dialectale du génitif *joen* du substantif *joki*, « fleuve », et pourrait faire partie du langage utilisé par l'écrivaine). L'allusion renforce la signification liminaire de cette porte et, rappelant une fois de plus que l'eau constitue souvent un *limes* entre deux mondes, en précise le sens.

Observons rapidement que dans *Le Pasteur de Reigi* la référence à un seuil métaphorique, celui des sens, est digne de notre attention⁶³⁴.

Pour revenir à l'association caractéristique entre seuil et eau, nous ne pouvons négliger que les protagonistes de *Mélusine* arrivent, sans aucun hasard, par la mer⁶³⁵ (et se trouvent bien vite au seuil du désert). Dans le parcours potentiellement initiatique du narrateur, constitué d'une multiplicité d'étapes, les seuils sont bien entendu multiples. Parmi les nombreux exemples possibles, nous mettrons en exergue celui qui est lié, quoique de manière subtile, à l'élément aquatique, et nous semble particulièrement digne d'intérêt : la route qui conduit Mélusine et le narrateur, à bord du bolide de l'ingénieur Nilrem, de la ville-toupie déjà mentionnée vers le Parc artificiel. L'image par laquelle ce dernier apparaît aux protagonistes depuis la rue⁶³⁶ nous rappelle vaguement le tableau d'Arnold Böcklin, *Die*

⁶³³ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 134.

⁶³⁴ Au sein du récit de l'arrivée de Jonas Kempe au presbytère de Reigi, Paavali, après avoir fait allusion au seuil physique de son habitation, raconte que le jeu du Diable et la danse des démons commencèrent dans sa solide et honnête maison dès le premier soir où Kempe y pénétra. Pour en expliquer la raison, Paavali cite les paroles de Saint-Augustin où l'illustre homme d'église construit l'image d'une sorte de porte des sens : « Tämä Daimonien rutto hiipii sisään aistimienne oviaukoista, lymyää väreihin, sitoo hänensä soiton säveleihin, kätkeytyy katkuihin ja tunkee sisälle tuoksuin kanssa. » (*Ibid.*, p. 110) (« Cette partie [littéralement : fléau] des démons s'insinue en nous par la porte des sens, se cache dans les couleurs, se lie aux notes musicales, se dissimule dans les odeurs et pénètre à l'intérieur avec les parfums. » [Notre traduction.])

⁶³⁵ Le roman s'ouvre, rappelons-le, par le débarquement du narrateur et de Mélusine sur la côte africaine (voir Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 7).

⁶³⁶ « La masse obscure d'une forêt aux contours nettement découpés s'élevait devant nous. Elle cachait le soleil, mais la lumière était réverbérée au loin, de chaque côté d'une ombre dure, impénétrable, et toute glacée, qui nous couvrait. » (*Ibid.*, p. 40.)

*Toteninsel (L'île des morts)*⁶³⁷. Ce rappel et la connotation même du lieu, sur laquelle nous aurons l'occasion de nous arrêter, feraient attendre, pour séparer le Parc artificiel de la ville et y conduire, un cours d'eau plutôt qu'une route pour automobiles. Toutefois, en y regardant de plus près, il existe un détail qui rend l'eau, absente *de facto*, présente : « Le moteur [de l'auto] gronda quelques moments, la machine fit trois bonds ; ensuite la vitesse fut si grande qu'on n'aperçut plus autour de soi que des formes liquéfiées, et si aisée que nos trois personnes parurent emportées dans un long glissement⁶³⁸. » Les effets de la vitesse sur la perception visuelle, déjà examinés lors de l'analyse des mouvements, rendent toutes les formes, y compris les paysages environnants, liquides. Et voici que l'eau, en apparence absente, fait son apparition et accentue la signification liminaire de la route et de la scène. Du reste, l'association *eau-vitesse*, réitérée tout au long du roman, connote déjà en soi d'une nuance aquatique l'espace/les espaces parcouru/s et traversé/s avec vitesse.

L'élément liquide acquiert et revêt également le rôle de seuil dans *La Cavalière Elsa*, où il se manifeste sous forme de sang (un élément d'ailleurs récurrent, voire dans le texte). En effet, pour paraphraser le texte de Mac Orlan, Elsa saigne « au seuil de sa nouvelle vie⁶³⁹ ». À la sortie du « Club de la Sincérité » où Hamlet, Falstaff et Puppchen créent autour d'une table le personnage de la Cavalière Elsa, faisant d'Elsa Grünberg, vidée de sa propre personnalité, « une nouvelle poupée [...], une image légendaire d'une personnalité assez vague, une personnalité très littéraire⁶⁴⁰ », une marionnette dans les mains de ses marionnettistes, en somme⁶⁴¹, la jeune fille se rend compte qu'elle perd du sang. Les gouttes de sang, qui contrastent avec la blancheur de la neige, renferment une riche signification symbolique à plusieurs niveaux : allusion simultanée à une blessure mortelle, à la perte de la virginité et aux menstruations, le sang représente la mort symbolique d'Elsa et renforce le sens initiatique de l'étape en la rendant visuelle⁶⁴².

En parallèle ou en alternative aux seuils naturels (principalement aquatiques) mis en lumière jusqu'ici, nous trouvons également dans les textes de notre corpus des seuils en

⁶³⁷ Le peintre (1827-1901) réalisa cinq versions de ce sujet entre 1880 et 1886.

⁶³⁸ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 39.

⁶³⁹ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 50. Pour l'épisode du saignement, voir en particulier p. 47.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁴¹ Derrière l'image de la Cavalière Elsa, il est également possible de retrouver l'archétype de la femme fabriquée et modelée sur mesure, un archétype réorganisé en divers mythes selon les contextes culturels (pensons, parmi tant d'autres, au mythe de la « femme d'or » qui trouve son expression dans l'épopée nationale finlandaise).

⁶⁴² Il est possible d'identifier dans le roman de Mac Orlan un système de renforcement du seuil, construit à travers une série de références à un rideau métaphorique (voir en particulier Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 76, 130-131). Le choix d'un tel élément est d'ailleurs cohérent avec les références au théâtre qui parcourent le roman.

quelque sorte architecturaux, c'est-à-dire constitués d'éléments de l'architecture ou du décor. Citons par exemple la grande porte d'entrée (*kapu*)⁶⁴³ désormais connue de la maison close où se situe l'action de la nouvelle « *Album de lettres* » [*Dans une maison inconnue*]. La porte d'entrée (*kapu*)⁶⁴⁴ d'un bordel sert de seuil initiatique dans une autre nouvelle de Csáth, à savoir *Anyagyilkosság* (Matricide, 1908)⁶⁴⁵, sur laquelle nous nous attarderons plus en détail dans les phases ultérieures de notre travail. Limitons-nous pour le moment à souligner que le franchissement de cette porte coïncide pour l'aîné des frères Witman (le protagoniste du récit, avec son frère cadet) avec la découverte du corps féminin et les premières expériences érotiques⁶⁴⁶. Un exemple analogue de *limes* architectural (faisant partie de la vaste catégorie des portes d'édifices) est contenu dans le seuil (*kynnys*)⁶⁴⁷ de la maisonnette (*aitta*) dont la protagoniste de *La Fiancée du loup*, Aalo, part pour son parcours initiatique-transformatif⁶⁴⁸, à la limite du jour et de la nuit, le jour, ou faudrait-il dire la nuit de la Saint-Jean⁶⁴⁹.

Ces dernières observations nous permettent de relever que, au-delà des seuils spatiaux, il est possible d'identifier dans certains cas parmi nos textes des seuils temporels (coïncidant avec les seuils spatiaux). Plus précisément, dans certains de nos textes, au seuil spatial (et

⁶⁴³ Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 403.

⁶⁴⁴ Voir *ibid.*, p. 112.

⁶⁴⁵ La nouvelle fait partie du recueil *Rêve de l'après-midi* (1911) ; comme nous l'avons déjà mentionné, une version antérieure fut publiée dans la célèbre revue *Nyugat* le 1^{er} mai 1908.

⁶⁴⁶ Dans cette nouvelle, le seuil physique de la porte du bordel est anticipé par une sorte de « seuil visuel » : la fenêtre d'une des chambres du bordel, à travers laquelle le jeune homme aperçoit une prostituée à demi-nue. Attiré par cette vision, il décide d'entrer dans l'édifice pour voir la fille de plus près.

⁶⁴⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 240.

⁶⁴⁸ Outre le seuil de la maisonnette d'Aalo, la porte de la maison à proprement parler d'Aalo et de Priidik acquiert aussi dans le roman une fonction liminaire et symbolique marquée : après la transformation de la femme en loup-garou, cette porte est le seuil à travers lequel Aalo entre le matin, de retour des bois, pour se diriger tout droit vers le lit conjugal (voir *ibid.*, p. 259). Quand elle est chassée par son mari, c'est toujours par cette porte qu'Aalo s'en va dans la forêt, se détachant ainsi de la société des hommes et de la communauté chrétienne (*ibid.*, p. 265) ; dans cet épisode, la porte de la maison devient le seuil qui, une fois franchi, marque la séparation « définitive » (du monde précédent), une fracture (sa fonction est tout aussi claire dans l'épisode où Aalo, une nuit d'octobre, revient dans la maison sous la forme de loup [*ibid.*, p. 275]). Cette porte, qui renforce la signification du seuil de la maisonnette d'Aalo, est le seuil de séparation entre deux mondes ; elle établit un dedans et un dehors. La porte du sauna où Aalo est brûlée avec son nouveau-né assume elle aussi une haute valeur liminaire et symbolique (voir *ibid.*, p. 282-283). Celle-ci, fermée à l'aide de poutres, acquiert entre autres la fonction de couvercle du (sauna-)« cercueil » d'Aalo (qui finira pourtant en cendres) et scelle la séparation entre Aalo et « le monde » (*ibid.*, p. 287).

⁶⁴⁹ Rappelons que la nuit de la Saint-Jean, liée au solstice d'été, à la lumière et aux idées de fécondité et de fertilité, est particulièrement propice à l'éros. Ce n'est pas un hasard si, dans la trilogie de Kallas, la période de la Saint-Jean endosse le rôle de temps liminaire par excellence des parcours liés à l'éros. Outre l'exemple limpide de *La Fiancée du loup*, dans *Barbara von Tisenhusen* et *Le Pasteur de Reigi* également, certains épisodes liés à l'éros les plus marquants ont lieu à cette période. Ainsi, la première rencontre entre Franz Bonnius et Barbara von Tisenhusen, et, par conséquent, l'entrée de l'homme dans l'espace et la vie de la jeune fille, advient peu de temps après la nuit de la Saint-Jean, un soir d'été (voir *ibid.*, p. 21). Dans *Le Pasteur de Reigi*, l'entente et l'harmonie entre Catharina Wycken et le *Diaconus* Jonas Kempe se confirment à la période de la Saint-Jean (voir *ibid.*, p. 121-124).

surtout initial) correspond un temps liminaire ; le dépassement du seuil est donc effectué dans un temps que l'on peut considérer comme liminaire, de passage. Dans *La Fiancée du loup* de Kallas, significativement, le seuil est marqué tant du point de vue spatial que temporel. Dans *Mélusine*, l'ascension de la cathédrale au début du roman commence lorsque le soleil se couche. De façon analogue, le parcours initiatique-transformatif du protagoniste du *Rêve de l'après-midi* de Csáth débute au crépuscule, tout comme le novice du *Quatrième conte* quitte le seuil-récif à la tombée de la nuit. Le magicien protagoniste de la nouvelle *La Mort du magicien*, qui se trouve dans une condition liminaire par définition – à la frontière entre la vie et la mort –, entre précisément en agonie le mercredi des Cendres, aux premières lueurs de l'aube. La narration précise en outre qu'il ne vivra pas assez longtemps pour voir le soleil se lever. Le choix temporel est chargé symboliquement : à peine au-delà du seuil entre Carnaval et le Carême, le mercredi des Cendres signe le début d'un temps de pénitence caractérisé par le jeûne et l'abstinence, de viandes en particulier. Et en effet le magicien, dont le visage, malgré son jeune âge, est consumé par l'excès d'opium, de cigarettes et de baisers, est désormais forcé, par la mort imminente, au grand renoncement⁶⁵⁰.

Nous avons jusqu'ici mis en évidence des cas de seuils spatiaux marqués, pour la plus grande partie d'entre eux ; dans d'autres textes de notre corpus, il est impossible d'identifier un véritable seuil. En d'autres termes, dans ceux-ci, les seuils ne sont pas particulièrement marqués du point de vue spatial. Il s'agit de seuils faibles, parfois seulement devinés, mais qui de notre point de vue s'avèrent tout aussi significatifs en ce qu'ils peuvent constituer en eux-mêmes des indices quant à l'issue du parcours initiatique. Citons par exemple le cas du roman finlandais *Barbara von Tisenhusen* ; la première rencontre entre Barbara et Franz Bonnius advient à la grande porte du château de Rõngu (*linnan portilla*)⁶⁵¹, dans un lieu donc, au moins en apparence, liminaire. Du point de vue du parcours initiatique toutefois, ce seuil est très faible ; en effet, géographiquement du moins, il ne sépare pas deux mondes (dont l'un serait lié à la mort)⁶⁵². Il ne constitue pas en outre le point de départ d'un parcours physique et géographique, fait d'une série de déplacements ; le récit de la rencontre entre Barbara et Franz est suivi d'une ellipse temporelle de plusieurs mois, qui rend la reconstruction d'un parcours linéaire, avec toutes ses étapes, ayant pour point de départ ce seuil, impossible. Dans l'optique de la nature et de la conclusion du parcours potentiellement transformatif de Barbara, la faiblesse du seuil constitue pourtant un signal notable.

⁶⁵⁰ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 76.

⁶⁵¹ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, op. cit., p. 21.

⁶⁵² Nous ne prenons pas ici en considération le plan métaphorique.

De façon similaire, dans une nouvelle de Csáth sur laquelle nous ne nous sommes pas encore penchés, à savoir *A kis Emma* (La Petite Emma, 1912)⁶⁵³, l'absence d'un véritable seuil d'où partirait un *iter* de transformation est déjà en soi un signe du fait que le parcours du protagoniste n'est que le morceau d'un hypothétique parcours initiatique⁶⁵⁴.

Il nous faut revenir enfin sur les deux nouvelles oniriques de Csáth, *József d'Égypte* et *Rêve de l'après-midi*, pour mettre en lumière certains éléments particulièrement pertinents du point de vue du seuil, éléments partagés avec les variantes déjà analysées. Avant tout, s'agissant de deux nouvelles contenant le récit d'un songe, un premier seuil, de caractère métaphorique, peut être identifié entre le monde de la réalité et celui du songe, en d'autres termes entre la dimension de la veille et celle du sommeil/rêve. La différence entre rêve et réalité est par exemple soulignée à plusieurs reprises dans le récit du songe de *József d'Égypte*. À l'intérieur de ces espaces oniriques, les fleuves-seuils présents dans les deux nouvelles peuvent ensuite être considérés des fleuves-« psychopompe », qui conduisent les deux protagonistes dans une dimension-« autre⁶⁵⁵ ». De plus, nous trouvons dans les deux textes des renforcements du (premier) seuil. Considérées dans leur complexité, les différentes manifestations du seuil, en incluant leurs renforcements, donnent vie à un système de seuils. En ce qui concerne *Rêve de l'après-midi*, cette constatation ne nous étonne guère, sachant que le parcours du protagoniste est constitué d'une pluralité d'étapes. Dans le cas de la nouvelle *József d'Égypte* en revanche, où le parcours initiatique-transformatif du protagoniste est d'une structure plus simple et linéaire, l'idée peut apparaître plus singulière ; c'est la raison pour laquelle nous nous référerons à cette nouvelle pour notre illustration.

Dans cette nouvelle, le système de seuils s'articule selon un resserrement progressif, « en zoom ». Dans l'espace et le parcours interne au rêve, le seuil représenté par le fleuve – visualisation physique, selon nous, de la frontière entre réalité et rêve – est renforcé par le rideau en toile (*vászonfüggöny*) de couleur vert clair qui protège la porte de la maison de la femme égyptienne. En déplaçant ce rideau de côté, la femme permet à József d'accéder à son espace, dans lequel elle l'invite à entrer le premier ; et c'est précisément au-delà de ce

⁶⁵³ La nouvelle, qui ne fait partie d'aucun des recueils publiés du vivant de Csáth, parut dans la revue *Az Újság* le 1^{er} mai 1912. Nous fournirons de plus amples détails sur ce texte dans la suite dans notre travail.

⁶⁵⁴ Comme dans d'autres textes examinés, un *kapu* est présent dans le décor de cette nouvelle, à savoir le portail de la cour de la maison du jeune protagoniste (c'est à travers lui qu'entrent, entre autres, les victimes sacrificielles des tortures dont se délectent le protagoniste et ses compagnons de jeu.). Ce portail externe ne peut toutefois pas être assimilé au véritable point de départ d'un parcours. Le seuil de la porte, à travers laquelle le protagoniste et ses compagnons montent au grenier qui, nous le verrons, est un espace central de la nouvelle, n'est pas non plus marqué (il n'est jamais mentionné et nous ne pouvons que le deviner).

⁶⁵⁵ Observons que dans *József d'Égypte* le fleuve apparaît, entre autres, comme l'élément de liaison entre le monde de la réalité quotidienne et l'espace du rêve. Dans cette optique, il peut être interprété comme une sorte de visualisation physique du seuil métaphorique entre dimension de la réalité et dimension du rêve.

seuil, à l'intérieur de la maison, que l'éros trouvera, comme nous le savons, son expression concrète. Le rideau-seuil d'entrée de la maison est anticipé dans le récit par l'image du rideau du ciel (*függöny*) que le protagoniste avait pu observer pendant sa baignade dans le Nil, alors qu'il se laissait porter, sur le dos, par le courant du fleuve : « Néztém a kék eget és a könnyű, vonal alakú felhőket, amelyek a folyó fölött alacsonyan, mint egy finom, földig érő mennyei függöny láthatatlan fodrai és betürelései, lebegtek⁶⁵⁶. » Le rideau du ciel a également un caractère liminaire : il rappelle en effet à notre mémoire le passage dans l'autre monde des contes de fée hongrois, justement décrit comme un minuscule passage à l'endroit où le ciel et la terre se touchent ; au-delà de ce passage, où seuls les oiseaux réussissent à pénétrer, s'ouvre l'espace des contes, un espace au-delà du monde⁶⁵⁷. Notons par ailleurs que la fonction liminaire de l'eau, dans cette nouvelle, ne se limite pas au fleuve ; József, de façon significative, boit une longue gorgée d'eau avant de franchir la distance physique qui le sépare de la femme égyptienne pour commencer à l'embrasser⁶⁵⁸.

L'étude des seuils fait naturellement surgir une question : quelles dimensions-« autres » s'ouvrent au-delà de ces seuils, qu'ils soient marqués ou non ?

2.2 Le cadre des parcours transformatifs liés à l'éros

2.2.1 La dimension-« autre »

Nous nous proposons maintenant d'analyser les cadres des parcours initiatiques-transformatifs liés à l'éros ; nous prêterons une attention particulière aux espaces et éléments qui permettent de qualifier le décor d'initiatique, comme à ceux qui le rendent assimilable à une dimension-« autre ». Nous mettrons par exemple en évidence, lorsqu'ils sont présents, les liens des espaces avec la mort.

Commençons par la trilogie *Éros qui tue* d'Aino Kallas, en mettant immédiatement l'accent, de façon préliminaire, sur l'importance singulière que les espaces naturels

⁶⁵⁶ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 445 (« Je regardais le ciel bleu et les nuages légers et filiformes qui fluctuaient un peu au-dessus du fleuve, pareils à des plis et des ondulations impalpables sur le bord d'un fin rideau céleste qui s'abaissait jusqu'à toucher terre. » [Notre traduction.])

⁶⁵⁷ Voir Zsuzsanna Rozsnyói (éd.), *Re Barbaverde. Favole popolari ungheresi*, Ferrara, Maurizio Tosi Editore, 2000, *passim*.

⁶⁵⁸ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 448.

(externes) y revêtent : les personnages entretiennent, très souvent, une relation étroite avec la nature, qui paraît « animée » et participe de leurs préoccupations concrètes et/ou émotives. Le rôle central qu'a la nature dans la vie quotidienne des peuples du Nord se reflète indiscutablement dans les œuvres littéraires⁶⁵⁹.

Après cette observation à caractère général, concentrons-nous sur les éléments spatiaux les plus significatifs, pour notre analyse, du premier roman de la trilogie, *Barbara von Tisenhusen*. Au niveau du « macro-décor », le récit se situe dans la Livonie médiévale (XVI^e siècle), principalement dans les châteaux de Rantu et Rõngu. Nous avons déjà souligné que la première rencontre entre Barbara et Franz Bonnius a lieu, de façon révélatrice, dans un espace extérieur, devant la grande porte du château de Rõngu. De façon tout aussi révélatrice, la scène amoureuse du baiser entre les deux amants a pour cadre un espace naturel, externe : une sorte de prairie marécageuse où résonne la musique des cornemuses jouées par la population locale (ceux qui sont dis « non-allemands »)⁶⁶⁰. Cette scène, qui se déroule un soir de début de printemps, est décrite par le pasteur-narrateur Matthaeus Jeremias Friesner ; ce dernier surprend les deux jeunes gens dans la prairie, sans être vu, alors qu'il rentre au château de Rõngu en passant par un bois. Le parcours du pasteur à travers le bois nous fait envisager la possibilité que les deux amoureux aient dû eux-mêmes traverser ce bois pour parvenir au lieu de leur baiser, le bois étant, bien entendu, un espace à très haute valeur initiatique. La voie sylvestre qui conduit à la prairie conférerait donc au lieu une connotation initiatique.

En cohérence avec ce que nous avons pu observer dans l'analyse des mouvements, les espaces du parcours potentiellement transformatif de Barbara ne révèlent une signification plus clairement initiatique qu'à partir de la fuite de la jeune femme avec son amant, c'est-à-dire à partir du moment où il devient possible de reconstruire son *iter*. En premier lieu, la fuite amoureuse de Barbara et Franz en direction de Riga se fait à travers bois et marécages. Répétons que les deux amoureux avaient cherché la complicité de la nature dans leur fuite et avaient attendu cette période hivernale où, grâce à la neige, les conditions étaient plus adéquates à la traversée des grands marécages.

⁶⁵⁹ L'importance de la nature en relation avec le thème de l'éros est également symptomatique du rôle de premier plan qu'elle a dans la littérature finlandaise dans son ensemble ; la nature peut être considérée comme une sorte de « filtre littéraire ». Ces caractéristiques nous portent à souhaiter la création d'une « météocritique » (saisissant l'aspect pour ainsi dire atmosphérique de la nature), qui serait opportune en particulier dans l'analyse des textes de Kallas.

⁶⁶⁰ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 29.

La connotation est encore plus accentuée dans le lieu où Barbara est retrouvée ; comme nous l'apprenons par la voix de son frère Jürgen « “hänet tavoitettiin Hyvänmiehen luolasta, kuin on Segewoldissa elikkä Siguldissa, Kõivajoen rannalla⁶⁶¹” ». La grotte est liée à la symbolique de l'isolement initiatique et, sur le plan emblématique toujours, constitue un espace extrêmement adapté à la représentation de la mort symbolique⁶⁶². La grotte du Bonhomme se trouve de surcroît sur la rive d'un fleuve, cadre donc liminaire. En outre et nonobstant le nom spécifique de cette antre (qui contient une référence explicite à l'homme au sens masculin, *mies*), l'espace de la grotte rappelle également le ventre maternel. De ce point de vue, nous pouvons faire l'hypothèse que Barbara a cherché dans ce lieu la protection de la partie positive de ses origines (symbolisée par la grotte-ventre maternel). Nous savons en revanche que, une fois capturée, la jeune fille est ramenée à Rantu, lieu où est restée la partie négative de ses origines représentée par ses impitoyables frères.

Comme nous le rappellerons, le dernier voyage de Barbara, condamnée à mort à cause de son éros illicite, s'effectue aussi sur un fond initiatique, animé par le symbolisme du bois et de l'eau (qui exprime sa valeur négative)⁶⁶³.

À propos de la *sympátheia* entre nature et homme, le pasteur-narrateur remarque que, lorsqu'il entendait le vacarme des loups à l'orée du bois, il savait qu'ils hululaient pour Barbara et pour sa mort⁶⁶⁴. L'homme ajoute que dans ces moments, il ne pouvait s'endormir et avait l'impression de voir le fin visage de Barbara où qu'il se tourne. De façon analogue, pendant le voyage de retour à la paroisse de Rantu et après le procès intenté à la jeune femme, le pasteur voit le visage de Barbara devant lui tout au long du chemin « milloin lumessa, milloin pilvissä⁶⁶⁵ », confirmation de la relation étroite entre la femme et les éléments de la nature⁶⁶⁶.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 46 (« “on l'a rattrapée dans la grotte du Bonhomme, qui se trouve à Segewold, autrement dit à Siguld, sur le bord du fleuve Koiva.” » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 48]).

⁶⁶² À la lumière des liens de l'espace-grotte avec l'au-delà, ou tout du moins avec un ailleurs, l'affirmation de Jürgen von Tisenhusen en référence aux fugitifs (« “ja vaikka he itse helvettiin heitäsä kätkisivät, niin minä heidät saavutan” », Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 40 [« “quand bien même ils iraient se cacher au fond de l'enfer, je les rattraperai” », Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 43]), qui est tout naturellement l'expression de son point de vue, apparaît curieuse et significative.

⁶⁶³ Dans un souci de clarté, répétons ici les éléments pertinents de cet itinéraire de Barbara vers la mort : la jeune femme est conduite au lac Võrts, où elle sera noyée, par un chemin du bois qui passe dans une forêt de sapins (*kuusimetsä*). Le paysage est caractérisé par le manque de lumière – une obscurité à la fois réelle et métaphorique (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 52-53).

⁶⁶⁴ Cf. *ibid.*, p. 41-42. Le lien de la femme avec la nature et, plus spécifiquement, avec les loups, anticipe d'ailleurs *La Fiancée du loup*.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 51 (« tantôt sur la neige, tantôt dans les nuages » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 52]).

⁶⁶⁶ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 42.

La signification initiatique du contexte spatial est davantage développée dans *Le Pasteur de Reigi* que dans *Barbara von Tisenhusen* ; elle trouve ensuite son expression absolue dans *La Fiancée du loup*, comme nous aurons l'occasion de le noter. Autant le parcours initiatique-transformatif de Catharina Wycken que celui d'Aalo ont pour décor, au niveau macroscopique, une île, espace qui n'a rien d'aléatoire. L'île en question est de surcroît dans les deux cas celle de Hiiumaa, appelée Hiidenmaa⁶⁶⁷ en finnois ; Hiidenmaa est un lieu géographique réel (situé au large de la côte estonienne), mais en même temps chargé d'une forte valeur symbolique, et d'abord par son nom. Celui-ci est en effet composé du terme *maa* (terre) et de *hiiden*, génitif du terme *hiisi* qui a deux sens principaux : « démon de la forêt » (avec une référence à l'ancienne mythologie finnoise) et « diable » (sens que le terme a acquis principalement sous l'influence du christianisme et de son œuvre de diabolisation). De façon tout à fait symptomatique, la connotation « infernale » du lieu et son lien avec l'au-delà sont donc inhérents au toponyme lui-même, Terre du Diable⁶⁶⁸.

Dans *Le Pasteur de Reigi*, l'île⁶⁶⁹ est décrite comme un désert marqué par une sensation oppressante de désolation et de solitude. Quand il voit de ses propres yeux les plages de Reigi, Paavali comprend lui-même pourquoi l'évêque n'a trouvé que lui, retenu coupable d'homicide, comme berger d'âmes de ce lieu. En effet, « näitten rantojen autius on ankara ja ahdistaa mielen, eikä yksinäisempätä alaa liene monta Vironmaalla eikä Svean valtakunnassa, ja yhtä hyvin olisi minut taidettu lähettää *exilium*'iin [...] Suomen elikkä Ruotsin Lappiin⁶⁷⁰ ». Dans sa description du territoire, Paavali souligne par ailleurs que l'île est une étape pour les cygnes migrateurs⁶⁷¹, animaux dont nous avons déjà mis en relief l'épaisseur symbolique et le lien avec Catharina. Peu après, Paavali insiste sur la sensation

⁶⁶⁷ Aino Kallas utilise naturellement le nom finlandais d'Hiidenmaa dans ses romans.

⁶⁶⁸ N'oublions pas que dans de nombreuses mythologies, l'au-delà est justement situé sur une île. À ce propos, voir par exemple Carla Corradi Musi, *Sciamanesimo in Eurasia...*, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁶⁹ Dans ce roman, la description de l'île est principalement faite avec comme point de référence le village de Reigi, dont Paavali est le pasteur.

⁶⁷⁰ Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 84 (« la désolation de ces plages est immense et opprime l'esprit, et il ne peut y avoir beaucoup d'autres contrées plus désertes que celle-là en Estonie et dans le royaume de Suède ; ils auraient tout autant pu m'envoyer en *exilium* [...] en Laponie finlandaise ou suédoise » [notre traduction]).

⁶⁷¹ Rapportons le passage entier, qui communique avec efficacité l'atmosphère du lieu : « Reigin kohdalla puskee ranta kahden puolen kauvas mereen kaksi sarvea, jotka ovat Kõpun ynnä Tahkunan niemet. Niin näitten sarvien välissä on synkiä korpisaari, niinkuin härjän otsassa kyhmy, kuin on nimeltänsä Kõrgessaare. Ja vielä siitäkin ulompana on hietaselkiä, meren luotoisia ja kareja, kussa norpat ja hallit elokuussa avioideessansa asustavat, ja joutsenparvet joka kevät levähtävät, koska he matkaavat pohjoista kohden suurille, suolattomille vesille. » (*Ibid.*) (« La côte de Reigi pousse dans la mer deux cornes aux deux extrémités du village, appelées Kõpu et Tahkuna. Au milieu de ces cornes, il y a une île ténébreuse et déserte, comme une protubérance sur le front d'un taureau, appelée Kõrgessaare. Et après cela des banes de sable, des rochers et des récifs où les phoques et loups marins s'amusement en août, au temps des amours, et où le troupeau de cygnes, à chaque printemps, se repose un peu pendant le voyage vers les grandes étendues d'eau douce du nord. » [Notre traduction.]

de désert et de désolation qui règne en ces terres, mettant également en lumière leur caractère « engloutisseur » : « Maa nielee vettä janoonsa ja nousee meren pohjasta niinkuin luomisen päivinä [...]. Vaan meri yhä alenee, jättäen jälkeensä autiota karjanummea, jolla ei viihdy puu eikä pensas, vain vesikivet⁶⁷². » Les conditions météorologiques de cette zone, déjà naturellement séparée des terres par sa nature même d'île, accentuent son isolement ; pendant un hiver particulièrement rude, par exemple, le gel et la glace la rendirent « erossa muusta maailmasta kauvan aikaa⁶⁷³ », ce qui ne fait que renforcer la signification symbolique du lieu.

Dans *La Fiancée du loup*, Hidenmaa est présenté de manière révélatrice comme « *Ultima Thule* elikkä Herran silmältä sivuun jäänyt paikka⁶⁷⁴ ». Le narrateur s'attarde sur la diffusion de la lycanthropie dans l'île.

Pour revenir au roman *Le Pasteur de Reigi*, en restreignant la perspective aux terres d'Hiidenmaa et au village de Reigi, avec les connotations qui y sont particulièrement reliées, notons que Catharina associe explicitement ce lieu à l'exil : « *Exilium* on tosin sinun nimes oleva, Reigi, elikkä maanpako- ja rangaistuspaikka monelle⁶⁷⁵. » Et elle poursuit, adressant ces mots amers à son mari : « “Etkös tätä tiedä, Paavali Lempelius, Reigin pappi, vaikka itse elinikäsi täällä syntejäsi sovitat⁶⁷⁶!” » Reigi se façonne pour la femme comme un espace de tristesse, d'amertume et de souffrance, comme un lieu asphyxiant, étouffant. Tout se passe comme si Reigi avait ouvert une blessure en elle et préparé dans son âme un terrain propice à la future « greffe » des paroles séductrices du *Diaconus* Jonas Kempe⁶⁷⁷.

Dans le contexte plus large de la « Terre du Diable », le véritable espace où naissent, se développent et se consolident l'harmonie et l'éros entre Catharina et Jonas Kempe, est, de

⁶⁷² *Ibid.*, p. 84-85 (« La terre assoiffée avale l'eau et surgit du fond de la mer comme au jour de la création [...] Et la mer se retire toujours, laissant derrière elle des pâturages désolés où ni arbres ni arbustes ne poussent, mais seulement des rochers entourés d'eau. » [Notre traduction.]

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 165 (« séparée du reste de la terre pour longtemps » [notre traduction]).

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 222 (« une *Ultima Thule*, autrement dit un lieu d'où le Seigneur a détourné son regard » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 110]). Dans *Le Pasteur de Reigi* déjà, Paavali avait fait allusion, à travers une référence à Reigi, à l'île de Hiidenmaa comme à la « *Finis Terrae* », c'est-à-dire la « Fin du Monde » (« Maailman Loppu »). Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 105 (« *Exilium* est en réalité ton nom, Reigi, pour beaucoup lieu de banissement et de punition » [notre traduction]).

⁶⁷⁶ *Ibid.* (« Tu ne le sais donc pas, Paavali Lempelius, recteur de Reigi, même si tu passes ta vie ici à expier ton péché ! » [Notre traduction.]

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 117. Si nous changeons d'optique et réfléchissons au rapport de Paavali et Catharina avec ce lieu, nous sommes amenés à concevoir Reigi comme une sorte d'espace *phármakon* : d'un côté, pour l'homme, le « désert » de Reigi devient un remède positif à ses souffrances et un lieu où trouver paix et refuge, loin des affaires des hommes, du moins au début (c'est-à-dire avant l'arrivée de Kempe) ; de l'autre, il manifeste pour Catharina sa valeur négative et lui « empoisonne » en quelque sorte l'âme. La perspective s'inverse à l'arrivée de Kempe et le lieu devient potentiellement source de joie pour la femme et, au contraire, de souffrances nouvelles pour Paavali. Nous savons toutefois que l'éros que Catharina connaît en ces terres est un *surmaava eros* (éros qui tue).

façon plutôt insolite pour Kallas, un espace interne : le pauvre presbytère mal entretenu de Reigi (*Reigin pappila*), où la femme habite avec son mari Paavali⁶⁷⁸. Le plus important à souligner, pour nous, est que la dimension en quelque sorte « infernale » de cet espace (domestique) est due et se lie principalement à l'arrivée et donc à la présence en son sein du *Diaconus* Jonas Kempe – qui, selon Paavali (il convient d'insister sur ce point) est une figure diabolique, infernale – et à l'éros qui y trouve son aboutissement, un éros illicite et légal qui conduira à la mort. Autrement dit, ce sont ces éléments qui font de la maison de Paavali et Catharina un espace associable à l'enfer⁶⁷⁹. Nous avons déjà mis en lumière que, d'après Paavali, sous les traits du *Diaconus* se cache Satan ou Asmodée. Comme pour renforcer son point de vue, le pasteur ajoute que Jonas Kempe a le rôle de Tentateur à l'intérieur de sa demeure :

Näin tapahtui siis, että Herra Jonas Kempe tuli minun huonekuntaani. Mutta niinkuin esi-isämme Adamin⁶⁸⁰ huoneessa ei ollut enempätä kuin neljä henkeä, ja yksi heistä oli veljenmurhaaja Kain, niin ei meitäkään tosin ollut Reigin pappilassa kuin kolme, ja yksi niistä oli Kiusaaja⁶⁸¹.

Ainsi, la première scène d'amour entre Catharina et Jonas, qui rappelle celle de Tristan et Iseut, se déroule dans la salle du presbytère de Reigi, plongée dans l'obscurité de minuit. Pour autant que cette scène initiatique se déroule dans un espace interne, l'élément de l'« eau » y est impliqué, et sa fonction de moyen de passage peut se retrouver dans la boisson (la bière) savourée par Catharina et Jonas ; celle-ci est comparée à une sorte de philtre d'amour, magique et ensorcelé⁶⁸².

⁶⁷⁸ Le récit précise que la maison paroissiale, lorsque Paavali et Catharina y arrivent de Tallinn, est en mauvais état : les vitres des fenêtres sont en morceaux et rafistolées avec de la vessie de bœuf (voir *ibid.*, p. 106), les murs sont recouverts de suie (voir *ibid.*, p. 85).

⁶⁷⁹ Autre élément notable, déjà évoqué, qui renforce la connotation symbolique particulière de ce lieu : la désignation du seuil de la maison, dans un passage de la nouvelle, sous les termes *oven suu* (littéralement bouche de la porte), dont nous avons déjà expliqué la riche portée symbolique.

⁶⁸⁰ La comparaison avec Adam (qui d'ailleurs n'est pas la seule dans le roman) ne doit pas être négligée.

⁶⁸¹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 118 (« Il arriva donc ainsi que Monsieur Jonas Kempe vint chez moi. Mais, comme dans la maison de notre premier père [littéralement : aïeul, ancêtre] Adam, ils n'étaient que quatre et l'un d'entre eux était le fratricide Caïn, de même, en réalité, dans la paroisse de Reigi nous n'étions que trois et l'un d'entre nous était le Tentateur. » [Notre traduction.]

⁶⁸² Voir *ibid.*, p. 128-129. Nous rapportons un passage du commentaire de Paavali devant cette scène pour les images particulièrement significatives qu'il utilise : « Nämä kaksi kadotettua sielua kurkoittivat jo nyt kohti toisiansa ja synnin virvaa, niinkuin kalat Reigin lahdella tuulastulta, ja kohti sitä Helvetin lieskaa, joka oli heidät nielevä, kuten niin monta kurjaa sielua ennen heitä. » (*Ibid.*, p. 129) (« Ces deux âmes perdues tendaient l'une vers l'autre et vers le feu follet du péché, comme les poissons, dans la baie de Reigi, étaient attirés par la lueur pendant la pêche au harpon, et vers la flamme de l'Enfer qui devait les engloutir, comme beaucoup d'autres âmes misérables avant eux. » [Notre traduction.]

L'interpénétration de l'éros et de l'espace (dans ce cas, nous le répétons, l'espace interne du presbytère de Reigi) est évidente dans le passage suivant, au cours duquel Paavali, de retour d'une « mission » spirituelle dans un village voisin, ressent l'air imprégné d'amour de sa demeure :

Koska minä siis koputtamatta pirttiin astuin [...] ja oven suussa vaatteistani loppuja lumia pudistelin, niin minä näin vaimoni Catharinan ja Jonas Kempen, sen *Diaconuksen*, istuvan kahden lavitsalla talikynttelin valossa [...].

Ja vaikka he eivät likitysten istuneet, eivätkä heidän syntiset jäsenensä toisiinsa kajonneet, niin tajusin minä kuitenkin kirkaasti hengessäni, niinkuin ihminen joskus taitaa salattujakin asioita tajuta, että ilma oli rakkaudesta raskas heidän ympärillensä, je heidän huulensa äsken vaienneet rakkauden sanoista.

Sillä nämä sanat, kuin he äsken toisillensa kuiskanneet olivat, yhä lentelivät ilmassa niinkuin polttavainen kipinäparvi elikkä niinkuin kukkaislehdet, koska puu kukoistuksensa karistaapi.

Niin minun kurkkuani kuristi, niinkuin en minä olisi heidän syntisen rakkautensa ilmaa keuhkoihini hengittää tainnut⁶⁸³.

Bien que cette scène d'amour soit située à l'intérieur, la nature y entre au moyen des comparaisons qui, de façon révélatrice, puisent dans le monde des éléments (ici, le feu), de la faune (avec l'allusion au vol et à la nuée) et de la flore (les pétales de l'arbre en fleur).

Le dévoilement définitif de l'amour illicite (*luvaton rakkaus* en finnois) de Catharina aux yeux de Paavali a également pour décor les pièces de leur logement⁶⁸⁴. Il est possible d'affirmer que le presbytère de Reigi a un rôle nodal, c'est-à-dire de noyau ou pivot autour duquel tournent les événements et déplacements des personnages ; c'est lui qui détermine la différence entre un dedans et un dehors. C'est là que naît cet amour puissant qui, comme nous l'avons relevé précédemment, donnera à Catharina l'impulsion, entre autres, pour sortir de cet espace.

À la lumière de ce que l'on vient de dire, l'image de l'écroulement métaphorique du presbytère de Reigi, exprimé par Paavali en termes bibliques lorsqu'il reçoit la nouvelle de la fuite des deux amoureux, est particulièrement significative : « Tänäpä nä on Herran

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 134-135 (Lorsque j'entrai, sans frapper, dans la pièce [...] et que je débarrassai mes vêtements des restes de neige, je vis ma femme Catharina et Jonas Kempe, le *Diaconus*, tous deux assis sur un banc à la lumière d'une bougie de suif [...]. Et, bien qu'ils ne fussent pas assis l'un à côté de l'autre et que leurs membres impies ne se touchassent pas, je sentis clairement dans mon âme, comme il est parfois permis à l'homme de sentir même les choses cachées, que l'air autour d'eux était lourd d'amour et que leurs lèvres avaient proféré il y a peu des mots d'amour. Si bien que ces mots qu'ils venaient de se murmurer volaient dans l'air comme une nuée d'étincelles ou comme des pétales tombant d'un arbre en fleur. Et ma gorge suffoquait comme si elle ne pouvait faire arriver l'air de leur amour impie aux poumons. [Notre traduction]).

⁶⁸⁴ Cf. *ibid.*, p. 151-154.

tuulispää sysännyt tätä huonetta, että se luhistuisi, niinkuin Jobin huone⁶⁸⁵ ! » Tout au long de la narration, le presbytère, Reigi et toute l'île d'Hiidenmaa se métamorphosent dans la perception de Paavali au fil des événements qui s'y déroulent⁶⁸⁶.

Quant à la fuite de Catharina et Jonas mentionnée ci-dessus, et sur laquelle nous nous sommes déjà attardés en première partie, nous soulignerons que les éléments frappants – à savoir le refuge initial dans la cabane du contrebandier Jüri di Napipärd (dissimulation-isolement initiatique)⁶⁸⁷, la traversée en barque à destination de la Finlande (avec passeur et paiement de l'« obole ») et le refuge final des deux fugitifs sur un îlot de l'archipel de Turku⁶⁸⁸ – remettent sur le devant de la scène la symbolique de l'au-delà, et plus spécifiquement, du voyage dans l'outre-monde. L'îlot peut être interprété comme représentation supplémentaire d'une dimension-« autre ». Le logement de Paavali et Catharina étant déjà considéré comme un espace associable à l'au-delà, tout comme Hiidenmaa elle-même est un lieu porteur de cette connotation, nous pouvons affirmer que le parcours initiatique-transformatif de Catharina Wycken présente une pluralité de dimensions-« autres » (peut-être comme une sorte de *mise en abyme* d'espaces d'outre-tombe).

Concernant la sensation d'asphyxie (en lien avec les espaces) souvent repérée dans les textes de notre corpus, dans *Le Pasteur de Reigi*, elle se dégage de la scène du procès contre Catharina et Jonas. Paavali nous raconte que tout le temps qu'a duré la discussion sur la signification littérale de la loi et sur la vie des deux pécheurs, il est resté assis à sa place comme s'il était lui-même un criminel ou un coupable attendant sa sentence avec crainte et tremblement, et précise : « Niin raskas ja matalainen oli laki ylläni, ja kaulassani kuin rautakahle⁶⁸⁹. » Comme si les sentiments de ceux qui sont présents se transféraient à l'espace

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 158 (« La rafale du Seigneur a aujourd'hui renversé cette maison jusqu'à l'écroulement, comme la maison de Job ! » [Notre traduction.]

⁶⁸⁶ Ainsi, après l'arrivée de Jonas Kempe, commence dans la paroisse de Reigi, qui avait été un lieu triste et désert, un autre style de vie, caractérisé par une allégresse et une vitalité jusqu'alors inconnues ; une nouvelle vie commence avec Kempe, et toutes les vieilles choses semblent devenir nouvelles (voir *ibid.*, p. 118-119). Par la suite, lorsque Paavali commence à se rendre compte de l'amour né entre sa femme et le *Diaconus* et que le soupçon commence à l'envahir, il a l'impression que ni Reigi ni son presbytère ne sont plus comme avant, tout comme son misérable cœur (voir *ibid.*, p. 130). Comme dans un crescendo négatif, après la fuite de Catharina et Jonas, la maison de Paavali « se déserte » et la narration insiste avec force sur l'idée du vide qui y règne (voir *ibid.*, p. 160) ; remarquons que Paavali, dans sa solitude, rebaptise l'île « Natt-ö », c'est-à-dire « yön ja surkiuden saari » (*ibid.*, p. 162 ; « île de la Nuit et de la Tristesse » [notre traduction]).

⁶⁸⁷ Rappelons que le premier refuge des amoureux en fuite est constitué d'amas de neige. L'élément de l'eau (qui apparaît ici justement sous forme de neige) manifeste son (habituelle) ambivalence dans *Le Pasteur de Reigi*, si l'on pense au rôle double de la neige dans l'épisode déjà cité de l'évanouissement de Kempe au milieu de la tempête.

⁶⁸⁸ Souvenons-nous que Catharina Wycken est originaire de Turku, en Finlande.

⁶⁸⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 182 (« Le plafond était si lourd et bas au-dessus de moi et j'avais au cou comme une chaîne de fer. » [Notre traduction.]

environnant, la salle du palais de justice apparaît comme écrasante, oppressante et asphyxiante. Bien que ce sentiment d’oppression soit exprimé à travers la perspective de Paavali, il est légitime de supposer qu’il *reflète* l’oppression éprouvée par Catharina durant le procès. Aino Kallas joue ici probablement sur le double sens du terme *laki*, qui désigne autant une loi que, dans un sens spatial, un sommet, une cime ou la voûte d’un bâtiment. Ce qui pèse sur Paavali et surtout, par ricochet, sur Catharina, et lui coupe la respiration, n’est pas tant (ou du moins pas seulement) le plafond de la salle que la loi, cette loi qui juge son éros comme illégitime et la condamne à mourir.

Dans *La Fiancée du loup*, le cadre du parcours d’Aalo est de façon marquée initiatique. La dimension-« autre » dans laquelle la protagoniste s’engage en franchissant le seuil de sa maisonnette est formée, nous le savons, de bois⁶⁹⁰ et de marécages ; il s’agit donc d’un espace naturel, peuplé d’arbres et d’animaux et opposé de façon nette, comme nous aurons l’occasion de le noter par la suite, à l’« espace humain » du village, habité par les hommes. Les lieux naturels décrits par Kallas sont ceux d’une géographie réelle et non imaginaire ; comme nous l’apprenons dans *Le Pasteur de Reigi*, le cœur de l’île d’Hiidenmaa est en effet composé de « suota, hiekkaa ja korpimaata⁶⁹¹ ». Il s’agit d’un décor nordique bien reconnaissable ; les éléments de la végétation, par exemple, décrits par l’auteure avec une précision botanique, sont typiques de ces terres⁶⁹². L’espace du parcours initiatique-transformatif d’Aalo est donc à la fois réel et symbolique. Les éléments du contexte spatial de son parcours, facilement identifiables aux éléments réels de la géographie d’Hiidenmaa, sont en d’autres termes chargés d’une valeur symbolique élevée. Le bois est, par exemple, l’espace initiatique par excellence.

Les marécages – devenus depuis l’épisode de la grande chasse aux loups objet du désir d’Aalo⁶⁹³ – sont à leur tour des lieux au symbolisme complexe et stratifié ; ils partagent entre autres le caractère ambivalent de l’élément aquatique qui les compose⁶⁹⁴. Du point de vue (chrétien) du narrateur, il faut le souligner, l’espace du marécage est associé à l’idée de

⁶⁹⁰ Dans le texte en finnois, le terme utilisé pour indiquer ces bois est principalement *korpi* (forêt vierge, profonde et sauvage) ; ce substantif désigne en l’espèce une zone boisée, loin des centres habités. Par extension, il a acquis le sens de « lieu isolé, perdu » et l’on compte aussi parmi les acceptions de *korpi* dans le langage archaïque celle de « désert », information intéressante pour notre analyse.

⁶⁹¹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 162 (« marécages, sable et forêts » [notre traduction]).

⁶⁹² Cf. *ibid.*, p. 242.

⁶⁹³ Cf. *ibid.*, p. 236-237.

⁶⁹⁴ Nous avons examiné les liens symboliques du marécage, et ses profondeurs en particulier, avec les images de l’abîme et du passage vers l’au-delà. Nous avons en outre fait mention des potentielles connexions emblématiques des marécages et de ses eaux avec le ventre maternel. Les liens symboliques entre les eaux profondes du marécage et l’inconscient (les profondeurs du soi-même) seront abordés en troisième partie, au sein d’une réflexion plus ample sur la relation symbolique entre l’eau et l’inconscient.

kadotus (perdition), déjà évoquée⁶⁹⁵. Observons à présent de plus près l'espace physique du marécage où parvient Aalo après s'être détachée de l'« espace humain » et avoir parcouru les sentiers du bétail.

Aalo saapui suuren suon laitaan, joka oli kukkivista suopursuista ja suomuuraimista sekä jäniksenvilloista niinkuin valkian sauhun sisällä. [...]

Ja suolla oli niinkuin sata silmää, hetteiden välissä, jotka kaikki tuijottivat tummin kalvoin ja vaieten tätä nuorta vaimonpuolta, joka yöllä vaelti⁶⁹⁶.

À la précision naturaliste s'unit la personnification de la nature, « actrice » des vicissitudes d'Aalo.

Toutefois, l'élément à souligner dans la description du marécage est l'insistance sur la séparation et la distance (symbolique encore plus que physique) entre ce monde naturel, emblème d'une dimension-« autre », et le monde des hommes (appelé le « monde civil ») : « Eikä kuulunut tänne asti enää kylältä ei kukon kiekuna eikä koiran haukku, eikä myöskään pyhäisin kirkonkellot⁶⁹⁷. » L'exemple cité est symptomatique de l'opposition entre espace de la nature et espace de l'homme, présente et fortement mise en relief tout au long du roman.

Le lieu de la métamorphose d'Aalo se situe, non par hasard, au cœur du marécage ; sa transformation en loup advient, plus précisément, sur une île qui se trouve en son centre. Le lien de ce lieu avec l'au-delà est renforcé par la présence encerclante de l'eau et par l'idée appuyée de centralité. Comme le fait apparaître clairement l'ambiance imprégnée de magie de cet îlot au centre du marécage, le récit abrite tout un système de signes qui construisent un décor « autre », d'outre-monde, initiatique :

Niin hän [Aalo] vihdoin saapui suosaarelle, keskelle suota, kussa kasvoi petäjiä ja tuomipuita sekä pihlajia, ja maa oli kovaa ja neulasia ynnä käpyjä täynnänsä ja myös isoja muurahaispesiä.

Silloin Aalo muisti vanhan taian, taittoi oksan tuomipuusta ja heilahutti sitä kolmasti yli suonsilmän.

⁶⁹⁵ Il est opportun de revenir sur l'expression déjà citée de « kadotuksen kulju » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 247). S'il est vrai que le terme *kulju* peut être interprété comme « abysse » en un sens métaphorique (rendant légitime l'interprétation de *kadotuksen kulju* comme « abysse de la perdition »), il signifie à un premier niveau « marécage », « marais ». L'image évoquée est donc celle d'un « marécage de la perdition ».

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 241-242 (Aalo arriva au bord du grand marais, qui avec ses lèdes et ses mûriers en fleurs, avec ses marsilées duveteuses, était comme noyé dans une fumée blanche. [...] Et sur le marais, il y avait comme des yeux innombrables qui tous regardaient de leur pupille sombre, en silence, cette jeune femme qui errait dans la nuit. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 127]). L'image des yeux sur la superficie boueuse des marécages pourrait être issue de la plume de Franz Hellens.

⁶⁹⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 242 (« Et plus aucun bruit du village ne parvenait jusque-là, ni le chant du coq ni les aboiements du chien, pas plus que le carillon des jours de fête. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 127.])

Ja katso! kohta hän näki, kuinka sananjalka suon reunalla puhkesi siniseen kukkaan, joka siinti niinkuin sininen liekki.

Mutta maarahvas sanoo, että sananjalka kukkii vain kerran ajastajassa, aina Juhannusyönä.

Ja tämän sinisen sananjalankukan ympärillä, joka oli sinistä tulta, niinkuin suon sydän olisi syttynyt, tanssivat tarhakäärmeet päät pystyssä elikkä myöskin niinkuin renkaat pyörien, ja heidän lukunsa oli monta sataa. Ja metsän menninkäiset ja tulihännät kumarsivat kukkaa kahden puolen, niinkuin se olisi uhritulo ollut⁶⁹⁸.

Le paysage, animé, se distingue par le symbolisme de l'eau et du feu ; ce dernier se manifeste aussi sous la forme des feux follets, que nous aurons l'occasion de rencontrer ailleurs dans nos textes et sur lesquels nous nous attarderons dans la suite de notre analyse. La fleur-feu sacré/e (ou, plus exactement, sacrificiel/le [*uhrituli*]) porte la sémantique du sacrifice au premier plan. La présence de serpents-ancêtres, dont les mouvements en spirale rappellent, entre autres, la symbolique du tourbillon, rend plus solennelle et initiatique encore la flamme sacrificielle qui anticipe, prépare et suscite la prochaine métamorphose d'Aalo. L'île du marécage est pleine de loups venus accueillir, en grand rassemblement, leur « sœur » et célébrer ses « noces » métaphoriques avec la nature et le loup.

Les espaces du marécage et de la forêt, c'est-à-dire les espaces de l'ailleurs, représentent pour Aalo métamorphosée en loup les lieux de la liberté et du bonheur : « Vaan ei vielä ikänä ihmisen hahmossa ollut hänen verissänsä kuplinut niin kultainen riemu ja vapauden autuus kuin nyt, koska hän ihmissutena suolla juoksi⁶⁹⁹. » Le plaisir (*hekuma*)⁷⁰⁰ de cet état, comme le souligne la narration, est inestimable. Plus loin, dans l'épisode de la confession d'Aalo à son mari Priidik, elle déclare avec force ne se sentir libre et heureuse que dans la forêt⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 242-243 (« C'est ainsi qu'elle arriva enfin sur l'île au milieu du marais, sur laquelle poussaient des pins, des merisiers, des sorbiers, et où la terre était dure, et couverte d'aiguilles, de pignes et de grandes fourmilières. C'est alors qu'Aalo se souvint d'une vieille croyance : elle cueillit une branche de merisier, et l'agita trois fois par-dessus les eaux du marais. Et merveille ! Aussitôt elle vit sur le rivage la fougère éclore en une fleur bleue, bleue comme une flamme bleue. Le peuple en effet raconte que la fougère ne fleurit qu'une fois l'an, et toujours la nuit de la Saint-Jean. Et autour de cette fleur de fougère, de cette flamme bleue, comme si le cœur du marais s'était embrasé, les serpents d'eau, tête dressée, se mirent à danser, à décrire des anneaux, et il y en avait plusieurs centaines. Et les gnomes de la forêt, les feux follets se prosternaient des deux côtés de la fleur, comme si elle avait été un feu rituel. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 127.]

⁶⁹⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 247 (« Sous sa forme humaine, jamais encore Aalo n'avait senti son cœur bouillonner d'une allégresse aussi débordante, de la félicité d'être libre – comme à présent, qu'elle courait, loup-garou, par les marais. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 131.]

⁷⁰⁰ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 247. Le substantif choisi par Kallas fait de façon significative référence à un fort sentiment de plaisir, particulièrement de nature charnelle et sexuelle.

⁷⁰¹ Cf. le texte : « Vain korvessa on minulla vapaus ja riemu ratki. » (*Ibid.*, p. 262) (« Ce n'est qu'au tréfonds des bois que je rencontre la béatitude, le bonheur sans bornes. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 144.]

Naturellement, l'espace de l'union érotique entre Aalo-loup et l'Esprit du Bois – qui s'était manifesté à elle sous forme de loup – est l'espace initiatique du bois, la forêt de Kõpu plus exactement, un lieu antique et vierge :

Niin aamu-yöstä, ennen auringonnousua, he saapuivat öisellä retkellänsä Kõpun korpiin, keskelle ijänikuista kuusiryteikköä, jota ei ihmisen kirves koskaan ole kajonnut, ja kussa naavaiset aarnikuuset sammaleisen maan pimentoonsa kätkevät⁷⁰².

Encore une fois, le détachement et l'opposition entre l'espace du bois et celui de la société humaine sont bien soulignés⁷⁰³. À ce « lit d'amour » sylvestre, le lit conjugal d'Aalo et de Priidik, emblème de l'espace domestique, sert de contrepoids. La narration insiste à plusieurs reprises sur cet élément du décor, qui se charge, justement d'une haute valeur symbolique. C'est par exemple de son lit conjugal qu'Aalo se détache d'abord toutes les nuits pour courir dans les bois en tant que loup-garou. La narration s'arrête ensuite sur la place laissée vide par Aalo dans le lit⁷⁰⁴, lorsque son mari Priidik commence à flairer le mystère qui entoure sa femme et qui se révélera bientôt à lui. Au moment où Aalo est, en conséquence, chassée par Priidik, le récit, comme déjà évoqué, souligne le détail des mains de la femme qui se détachent du bord du lit conjugal, dernier contact avec la société des hommes. L'idée de la séparation entre les deux mondes, ici très forte, est encore accentuée par le caractère impraticable des sentiers⁷⁰⁵ qu'Aalo parcourt avec ses frères et sœurs loups, une fois sortie presque définitivement de sa maison. La barrière entre l'épouse du loup et la société de ceux appelés « hommes pieux » est clairement définie, tout comme est nette, dans toute la nouvelle, la frontière entre les deux mondes – la société des hommes (pieux) et le règne des créatures du bois, le licite et l'illicite.

De manière assez intéressante, la démarcation entre les deux dimensions est également mise en relief en termes olfactifs ; rappelons que c'est justement l'odeur de marécage et de

⁷⁰² Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, op. cit., p. 249 (« Ils coururent ainsi toute la nuit, et au point du jour, juste avant le lever du soleil, ils arrivèrent à la forêt de Kõpu, parmi les sapins éternels que jamais la hache de l'homme n'a entamés, là où les sapins géants couverts de lichens enveloppaient de leur ombre la terre moussue. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, op. cit., p. 133.]) Notons en outre qu'une fois de plus, l'espace est animé : « Niin tuuli havasi kuusien latvoissa, huokauksensa huokasi ja uupui jälleen. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, op. cit., p. 250) (« Et le vent alla se perdre dans les cimes de sapins, exhala un soupir, et retomba enfin. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, op. cit., p. 133.])

⁷⁰³ La forêt de Kõpu, fait à souligner, est du point de vue géographique diamétralement opposée au village où se trouve le domicile d'Aalo et Priidik, c'est-à-dire Suuremõisa.

⁷⁰⁴ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, op. cit., p. 258-259.

⁷⁰⁵ L'éloquente expression finnoise utilisée à cette fin, à savoir « susien poluttomi[a] pol[kuja] » (*ibid.*, p. 265), désigne littéralement des parcours sans sentiers ; il s'agit donc de voies réservées aux animaux et que les hommes ne peuvent parcourir, ce qui marque de manière encore plus nette la séparation entre les deux espaces.

bois que Priidik a senti dans les vêtements d'Aalo qui a fait grandir en lui le soupçon concernant sa double vie et nature. Cet aspect mérite d'être souligné pour une autre raison : il fait ressortir l'étroite interpénétration entre personnages et espaces, particulièrement évidente dans le cas d'Aalo.

Arrêtons-nous enfin sur le cadre de la deuxième mort d'Aalo pour en relever les éléments saillants. L'atmosphère de la nuit tout d'abord – la troisième⁷⁰⁶ nuit d'attente – où le loup (derrière lequel se cache et erre l'âme d'Aalo) se montre à Priidik, en embuscade, est une atmosphère liminaire : ce n'est pas encore l'hiver, mais l'été est fini, il ne fait pas clair, mais pas non plus complètement sombre, et la lune propage sa lumière par intermittence, se cachant parfois derrière les nuages. Et, précise le narrateur, c'est une de ces nuits où « kuolleet ja vainajat vaeltavat yltymänsä ja elävitten ajatuksia ahdistavat suurella ahdistuksella⁷⁰⁷ ». Le loup est touché par le projectile d'argent tiré par Priidik dans le bois, sous les bouleaux ; l'animal blessé se déplace alors et meurt à l'orée de la boulaie, ce qui ne fait que renforcer la signification liminaire de la scène. Priidik, en suivant les traces de sang sur le manteau de neige, retrouve ainsi le loup mort, « lumessa kyljellänsä lepäävän⁷⁰⁸ ». L'eau sous forme de neige exprime là sa valeur d'élément de régénération et se combine dans cette fonction avec le feu du bûcher où Priidik brûle la dépouille du loup. Les éléments frappants de la scène de la deuxième mort d'Aalo (espace forestier, feu, autant du projectile que du bûcher, et neige/eau – en concomitance avec le choix du temps automnal) consolident et confirment le caractère initiatique du contexte du parcours de la protagoniste.

Dans les nouvelles de Géza Csáth, le cadre des parcours initiatiques-transformatifs des protagonistes est le plus souvent constitué, contrairement aux textes d'Aino Kallas, d'espaces internes (et « urbains⁷⁰⁹ »). La production de l'écrivain hongrois ne manque toutefois pas de cas d'espaces externes et naturels, qui se rencontrent surtout, de manière indicative, dans les récits⁷¹⁰ dits de rêve, ou ceux qui portent une atmosphère plus typique d'onirisme et de conte.

⁷⁰⁶ Ce n'est pas un hasard ; la valeur magique et symbolique du chiffre trois, tout comme son importance dans la structure narrative des contes, par exemple, est connue.

⁷⁰⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 294 (« les trépassés rôdent tout alentour, et les pensées des vivants sont oppressées d'une grande angoisse » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 170]).

⁷⁰⁸ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 295 (« couché sur le flanc dans la neige » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 171]).

⁷⁰⁹ Nous employons le terme « urbain » pour nous référer non seulement aux véritables espaces de la ville, mais aussi par exemple à ceux des villages. Nous entendons ce terme surtout par « opposition » aux espaces naturels.

⁷¹⁰ Nous utilisons le terme comme synonyme de « nouvelle ».

Nous concentrerons principalement notre analyse, pour *József d'Égypte* et *Rêve de l'après-midi*, sur les espaces et leurs éléments « concrets » qui se trouvent à l'intérieur des rêves narrés⁷¹¹.

En ce qui concerne la nouvelle *József d'Égypte*, théâtre d'un éros illicite à l'issue bien différente de celle des romans de Kallas, nous pouvons discerner les traits d'un espace marqué par les signes du divin⁷¹², qui nous renvoie à l'au-delà céleste. On pense par exemple à la récurrence dans le texte d'adjectifs comme *csodás*⁷¹³ et *csodálatos*⁷¹⁴ (merveilleux, miraculeux, paradisiaque), en référence tant aux éléments du paysage qu'à la femme égyptienne. La végétation contribue également à faire du lieu un espace édénique : elle est luxuriante et splendide (et même éblouissante, aveuglante⁷¹⁵). La femme égyptienne a en outre les caractéristiques de l'amante céleste ; certains détails de son corps, filtrés par le regard de József, semblent en faire une femme-ange : alors qu'elle marche, se forçant à contenir l'opulent balancement (*hullámozás*) de ses flancs, l'homme perçoit ses menus pieds et ses fines chevilles comme encore plus beaux et angéliques⁷¹⁶. La comparaison conclusive déjà citée qui assimile la femme égyptienne à une femme-oiseau renforce l'idée de son appartenance à une dimension-« autre ». Par ailleurs, la luminosité qui distingue la femme dans la vision finale que József a d'elle, immobile sur la rive du fleuve et nimbée de rayons de soleil, rappelle à la mémoire l'image de la femme d'or⁷¹⁷, tout comme, par association, celle du palais d'or du conte, symbole de l'outre-monde.

Il semble opportun de s'attarder, à ce propos, sur l'habitation de la femme égyptienne, cette maisonnette en bois jaune, très proche de l'eau, entre les arbres, et qui est l'emblème de la dimension-« autre ». Ce lieu intérieur est, comme nous le savons, le lieu du contact érotique entre József et le femme de rêve. Parmi les éléments qui portent à identifier dans cette maison un au-delà, et plus spécifiquement un au-delà céleste, soulignons sa couleur jaune, qui n'a pour nous rien de fortuit : cette teinte renvoie en effet à la lumière et en

⁷¹¹ Nous avons adopté cette méthodologie à la suite entre autres du dialogue stimulant avec le Professeur Mihály Szajbely, plus grand expert et commentateur hongrois de l'œuvre de Géza Csáth, que nous avons eu l'opportunité d'interviewer à l'Université de Szeged le 21 novembre 2017.

⁷¹² La contemplation du ciel bleu et des créatures qui s'y meuvent, entre autres choses, procure à József une joie sans pareil. Il précise lui-même : « A látás maga isteni és tökéletes gyönyört adott. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 445) (« La vision me procurait en soi un délice parfait, divin. » [Notre traduction]).

⁷¹³ Cf. par exemple *ibid.*, p. 444.

⁷¹⁴ Cf. en particulier, *ibid.*, p. 445, 448-449.

⁷¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 444.

⁷¹⁶ Csáth a précisé recours à l'adjectif *angyali* (angélique) (*ibid.*, p. 447).

⁷¹⁷ Pour la signification à la fois solaire et chthonienne de l'attribut « d'or », voir Pavel F. Limerov, « La Dea-Madre nella religiosità precristiana del popolo komi: per una ricostruzione dell'immagine », dans Carla Corradi Musi (éd), *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, trad. de Gabriella Elina Imposti, Bologne, Carattere, p. 33.

particulier au soleil, et semble associer ce bâtiment au palais d'or des contes tout juste évoqués⁷¹⁸. Le fait que son habitante soit assimilable à une femme-oiseau ne fait que consolider notre interprétation⁷¹⁹. En mangeant la nourriture que la dame lui offre, József s'assimile à sa condition et à son *status* (d'âme de l'outre-monde) ; sur le plan symbolique, il meurt, pour ensuite renaître. N'oublions pas que la maisonnette jaune est en outre un lieu isolé ; elle est située loin de la ville, conformément à la volonté du mari jaloux de l'égyptienne. Du point de vue de la femme, elle représente donc potentiellement un espace carcéral.

Concernant les liens que le cadre du développement du parcours transformatif de József entretient avec la mort, un indice révélateur peut être mis en lumière : dans le cours de son récit, le jeune homme oppose à un certain moment la condition dans laquelle il se trouve dans le rêve, à la vie ; décrivant le désir que la vision de la femme égyptienne lui inspire, il remarque en effet que ce dernier est privé de cette saveur oppressante et âcre qui « *hasonló esetben az életben sohase marad el*⁷²⁰ ». Cette observation nous offre l'occasion de répéter que, dans le récit du songe, la différence entre la dimension de la vie réelle/veille et la dimension du rêve/sommeil est soulignée avec force et constance⁷²¹.

Pour la nouvelle *Rêve de l'après-midi*, le décor du parcours transformatif du protagoniste du songe⁷²² est sans aucun doute initiatique. L'« ailleurs » ici représenté se distingue par d'évidents traits de conte ; ceux-ci s'appliquent aussi aux lieux de la géographie réelle présents dans le rêve, comme la ville de Bagdad par exemple⁷²³. Au début du voyage en barque sur le fleuve qu'effectue le protagoniste pour retrouver la comtesse après leur première séparation, il remarque de façon explicite :

⁷¹⁸ Suivant les études de Propp, rappelons que l'on peut discerner dans la couleur céleste des objets l'explicitation de leur solarité (Vladimir Ja. Propp, *Les Racines historiques...*, *op. cit.*, p. 377).

⁷¹⁹ Dans la tradition finno-ougrienne, alors que le serpent est en relation avec l'au-delà souterrain, l'oiseau est associé à l'au-delà céleste.

⁷²⁰ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 446 (« dans la vie ne manque jamais dans ces situations » [notre traduction]). Autre image en quelque façon liée à la mort : la scène au cours de laquelle József, au moment de prendre congé de la dame égyptienne, sur le chemin du retour, ouvre les bras sous les rayons du soleil crépusculaire, fait venir à l'esprit l'image d'une croix (les dessins de croix sont d'ailleurs plutôt fréquents dans le journal médical de Csáth, déjà mentionné).

⁷²¹ Les exemples sont nombreux ; voir entre autres *ibid.*, p. 443-445.

⁷²² À propos d'espaces, gardons à l'esprit que le narrateur rêve ce qu'il nous raconte alors qu'il est allongé sur une vieille ottomane en velours bordeaux, élément d'ameublement qui s'adapte parfaitement au récit d'un rêve ; ce type de divan nous rappelle en effet celui des séances psychanalytiques.

⁷²³ Le récit du songe s'ouvre avec l'image du narrateur en train de chevaucher vers Bagdad, ville qui sera le cadre du début du rêve (voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 99).

A város lassanként elmaradt mellettem; de a sok mese, amely benne lakik, utánam küldte tündéri muzsikáló hangjait. Üvegfuvolák csengtek, és mély hangú varázshegedűk szóltak. Mintha csak leányok és fiúk szívei zenéltek volna a zavaros, ernyedt harmóniákban⁷²⁴.

Les éléments du contexte spatial par lesquels l'homme se trouve entouré une fois que la barque a abandonné la ville ne font que renforcer cet aspect :

Az éjszaka mindinkább sötétedett. Ismeretlen, félelmes partok között utaztam. Magas, rideg sziklák meredeztek kétoldalt. A barlangokban lakó gonosz szellemek előbújtak, utánam repültek, belekapaszkodtak a csónakba, és fölöttem lebegtek. Tudtam, hogy nem szabad szólanom, mert akkor a halál fia vagyok, csendben maradtam hát, és hétszer megfordítottam gyűrűmet az ujjamon. Erre a csónakom orrának irányában valami gyenge világosságot láttam derengeni. S azután, mint valami nagy csodalámpa, felbújt az égbe a hold⁷²⁵.

Émergent à nouveau les traces du parcours initiatique dangereux de la tradition finno-ougrienne. Nous mettons en outre en relief que le narrateur et protagoniste porte sur son corps, durant ce déplacement du rêve, le voile que lui avait donné la comtesse, comme un linceul⁷²⁶. Ce voile (qui renvoie par ailleurs au thème de l'isolement initiatique), uni à la symbolique funéraire de la barque, renforce l'idée de mort symbolique inhérente à ce voyage.

Le noyau de la dimension d'outre-monde traversée par le protagoniste – qui coïncide selon notre interprétation avec le « royaume » de la comtesse muette – est formé par le palais où habite la jeune femme⁷²⁷. Celui-ci est entouré d'un jardin, un verger plus précisément. Lorsque le protagoniste s'y introduit en escaladant la clôture externe, par un après-midi d'octobre froid et ensoleillé, il trouve ses sentiers déserts, des feuilles sèches à terre et aucune trace humaine. Toutefois, dans cette atmosphère morte, des fruits gigantesques (pommes et

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 101 (La ville s'éloignait peu à peu dans mon dos, mais les contes dont elle était densément peuplée me suivaient en masse avec leurs voix féériques et mélodieuses. Des flûtes de verre jouaient et on entendait des violons magiques au timbre velouté. C'était comme si dans ces harmonies imprécises et poignantes se déployait une musique vibrante venant des cœurs de jeunes gens. [Notre traduction.]

⁷²⁵ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 101 (La nuit devenait de plus en plus obscure. J'avançais entre des rives inconnues et effrayantes. Des deux côtés s'élevaient des rochers raides et sinistres. Les esprits malins qui habitaient dans les grottes sortirent de leurs tanières et me suivirent à bord en s'agrippant à la barque et en planant au-dessus de moi. Je savais devoir rester silencieux, sinon je l'aurais payé de ma vie, et je me tus donc, et tournai sept fois l'anneau que je portais au doigt. J'entrevis alors en direction de la proue une claire lueur se répandre peu à peu dans le ciel. Et soudain la lune surgit, comme une sorte de grand lampion magique. [Notre traduction.]

⁷²⁶ Cf. *ibid.*

⁷²⁷ Ce n'est pas un hasard si, le long du parcours complexe et multiforme qui conduit à ce petit palais se trouvent des rangées de peupliers (argentés de surcroît) (voir *ibid.*, p. 102), arbres dont le symbolisme, dans les mythologies grecque et celtique antiques, est lié à l'idée de frontière entre monde terrestre et au-delà.

abricots précisément) sont encore suspendus aux arbres. À l'intérieur du petit palais de la comtesse se trouve un espace qui attire tout particulièrement notre attention : la salle des miroirs déjà mentionnée, à laquelle on accède à travers une enfilade de pièces complètement obscurcies. Une observation du narrateur nous laisse entendre que cette salle aux murs recouverts de miroirs est un espace en dehors des lois naturelles du temps ; là, l'homme et la comtesse semblent en perdre toute notion : « Valószínű, hogy a tükros teremben veszett el annyi idő észrevétlenül⁷²⁸. »

Un autre élément du cadre spatial sur lequel il vaut la peine d'attirer l'attention est le croisement⁷²⁹ où la comtesse se manifeste à l'improviste, à l'intérieur de son territoire, lorsque le narrateur se sent triste et découragé par les longues recherches infructueuses de sa bien-aimée. Ce croisement, chargé des significations symboliques associées au carrefour, devient ainsi à la fois le lieu d'une nouvelle rencontre et d'une séparation à venir entre la comtesse et le protagoniste.

Soulignons que, dans cette nouvelle également, l'élément de l'eau a un rôle de premier plan ; dans la scène finale de l'enterrement du petit garçon, déjà évoquée, l'eau révèle sa valeur positive de purification et de régénération tant sous forme de larmes que de neige. Cette dernière, qui tombe à la fin du rêve sur le cercueil et sur la tête des deux protagonistes, est vecteur de *renovatio*, tout comme dans l'épisode final de *La Fiancée du loup*⁷³⁰.

L'eau constitue l'élément cardinal du décor des parcours potentiellement transformatifs des protagonistes du *Quatrième conte* et de la nouvelle *La Barque bleue*. Il s'agit dans le premier cas, comme nous le savons, de l'eau de la mer (*thálassa*)⁷³¹, et dans le deuxième, en revanche, de celle d'un lac. Le modèle du lac de la nouvelle est selon toute vraisemblance le Lac Palics (Palić en serbe), aux environs de Szabadka, la ville natale de Csáth ; toutefois, et de façon comparable à ce que nous avons pu observer pour l'île d'Hiidenmaa, il est dès le début assez clair que l'espace concret du lac est chargé d'une valeur métaphorique prononcée. L'histoire racontée à la première personne dans *La Barque bleue* est une histoire d'attente : le narrateur passe l'été dans une ville thermale située près d'un lac, dans l'attente

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 106 (« Il était probablement tard, sans que nous nous en soyons rendu compte dans la salle des miroirs. » [Notre traduction.])

⁷²⁹ Cf. le texte : « Egy saroknál hirtelen megláttam. » (*Ibid.*, p. 104) (« Et la voilà ici à l'improviste, à un croisement. » [Notre traduction.])

⁷³⁰ La présence de la neige dans la scène finale du roman de Kallas, situé à la saison automnale et dans un contexte nordique, n'a rien d'étonnant ; il n'en va pas de même dans *Rêve de l'après-midi*. La saison est en effet ici l'été, bien qu'avancé, et le contexte celui du Moyen-Orient. Ce cadre, rendant insolite la chute de neige, ne fait qu'en accentuer la signification symbolique.

⁷³¹ Rappelons ici le nom grec de la mer, significatif pour l'interprétation que nous développerons dans la troisième partie de notre étude.

de sa bien-aimée Chloé qui a promis de le rejoindre au début de l'automne. Pendant cette attente chargée d'expectatives⁷³², l'homme passe ses journées sur une barque bleue qui le transporte lentement d'une rive à l'autre du lac. La coque de la barque lui rappelle, avec sa forme effilée, les pétales d'une immense « csodavirág⁷³³ ». Il précise : « (A virág lassan úszik, és ismeretlen mesebeli országok felé viszi azt, aki benne ül.)⁷³⁴ ». L'attente prolongée de la femme nourrit les désirs du narrateur et les rend brûlants, en même temps qu'elle consume son visage (et son âme), qui semble « se décomposer » progressivement⁷³⁵. La barque bleue le berce sur l'eau du lac, qui, tiède et douce, lui donne des baisers avec ses vapeurs parfumées, dans l'attente de ceux de Chloé⁷³⁶. Lorsque finalement la femme arrive, à la limite entre septembre et octobre, le narrateur – le visage désormais consumé par les désirs de l'attente – est à la gare pour l'accueillir ; il la conduit par une route qui passe à travers les champs et, non par hasard, à travers le bois, dans la barque bleue : « Lassan eveztem az ibolyaszínű vízen [...]. A víz locsogott, és muzsikált nekünk, az erdő nagy körvonalait egy barna színfolt töltötte ki, és a túlsó parton, a fák között, egy parasztház lámpása gyúlt ki⁷³⁷. »

C'est dans le cadre de ce décor initiatique, animé par le symbolisme de l'eau et de la forêt – dont la masse noire se profile dans la nuit – qu'advient l'union érotique tant attendue :

Míg reszkető karokkal eveztem, Chloe vállai már mezítelenül derengtek felém.

⁷³² Installé dans la barque bleue, le narrateur se jurait : « Ha Chloe az enyém lesz, nem kívánok azután tovább élni. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 59) (« Si Chloé devait un jour être mienne, je ne souhaiterais pas vivre davantage. » [Géza Csáth, *En se comblant mutuellement de bonheur*, nouvelles traduites du hongrois et présentées par Éva Brabant Gerő et Marc Martin, Toulouse, Éditions Ombres, 1996, p. 78.]) Il était en outre convaincu que « ha Chloe már eljött, azután semmi se történhetett » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 60) (« après la venue de Chloé, plus rien ne pourrait arriver » [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 80]).

⁷³³ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 59 (« fleur miraculeuse » [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 79]).

⁷³⁴ L'observation est entre parenthèses dans le texte original, voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 59-60 (« [La fleur dérive lentement, entraînant son occupant vers des pays inconnus, fabuleux.] » [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 79.])

⁷³⁵ Pour rapporter les phases de ce *climax* : le narrateur remarque d'abord qu'il a le visage pâle (*sápadt*) et apathique (*közönyös*) (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 59). Ensuite, il observe que « álomterhes mély éjszakák, hosszú alvások után csúnya az arc és petyhüdt, ha az ember ígéretekre vár » (*ibid.*, p. 60) (« le visage s'affale et s'enlaidit dans l'attente des promesses, à coup de nuits interminables, appesanties de rêves et de sommeil » [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 80]). À l'arrivée de Chloé, au moment de la rencontre à la gare entre le narrateur et la femme, il souligne qu'il sent son visage rétréci et comme décomposé (*dült*) (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 61). Enfin, pendant la traversée du lac avec Chloé, sur la barque bleue, le narrateur observe que son visage est pâle et émâcié (*lesoványodott*) (*ibid.*).

⁷³⁶ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 60.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 61 (« Lentement, je ramai sur l'eau mauve. [...] L'eau nous chantait ses mélodies de clapotis, la forêt se profilait en brun dans la nuit, et sur l'autre rive, parmi les arbres, une lampe brûlait dans une maison paysanne. » [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 81-82.])

Vékony nyári ruhája összegyűrve feküdt a csónak fenekén. Fölállott, réám mosolygott, nem mertem ránézni, csak a víztükörben kerestem meg testének imbolygó fehér foltjait, azután lehunytam a szemeimet, és megvártam, hogy Chloe az ölembe üljön. A kék csónak csendesen úszott velünk a túlsó partok felé. Az újhald sarlója lassanként teljesen kifényesedett, mintha több és több világosságot gyűjtötták volna meg benne⁷³⁸.

La rencontre érotique nocturne se réalise et se consume dans la dimension-« autre » qui s'ouvre au-delà de la rive, sur l'eau, dans les bras, ou la mâchoire, des eaux du lac. L'éros qui s'accomplit pendant la traversée d'une rive à l'autre est en mouvement, en voyage. Mais les désirs ardents du narrateur s'envolent loin de lui dans ce passage⁷³⁹ ; ils se consomment, meurent. Le lien entre le contexte spatial et la mort est accentué par le symbolisme de la barque-cercueil⁷⁴⁰ ; n'oublions pas en outre que sur la berge de ce lac se trouve une rangée de peupliers⁷⁴¹, arbres liés à l'imaginaire de l'au-delà.

Quand la brise de l'aube automnale caresse le visage du narrateur, la barque bleue est arrivée sur l'autre rive. Alors que Chloé est encore endormie au fond de la barque bleue, l'homme descend de l'embarcation et marche dans l'eau pour atteindre le rivage. Léger, il peut aller à la gare pour quitter la ville thermale. Mais, alors que la locomotive l'emporte à toute vitesse, l'ombre grise et pâle de la Mélancolie pénètre dans son compartiment et s'assoit en face de lui⁷⁴².

Dans le décor spatial de *La Barque bleue*, les deux rives du lac s'imposent avec leur signification métaphorique. Dans ce voyage au-delà du monde du narrateur, la rive de départ, riche d'expectatives, est la rive de l'illusion ; celle d'arrivée, en revanche, loin d'être la berge de la « terre promise » tant espérée, devient la rive de la désillusion.

À la différence de celles analysées jusqu'ici, dans d'autres nouvelles de Csáth, surtout celles caractérisées par la prédominance de cadres internes, le caractère initiatique des décors

⁷³⁸ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 61 (Alors que je ramais à bras tremblants, les épaules nues de Chloé s'approchèrent de moi, irradiées de blancheur. Sa fine robe d'été reposait, froissée, au fond de la barque. Elle se redressa, me sourit ; n'osant la regarder je cherchai dans le miroir de l'eau les vacillants reflets de son corps opalin, et j'attendis que Chloé s'assoie sur mes genoux. La barque nous emportait, silencieuse, vers l'autre rive. L'arc de la nouvelle lune s'illuminait peu à peu, comme éclairé de l'intérieur par une lumière croissante. [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 82.]

⁷³⁹ L'image exacte du vol associé aux désirs de l'homme est celle-ci : « De a nyári várakozás perzselő vágyai messze szállottak tőlem. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 62) (« Mais les désirs cuisants de l'attente estivale s'envolèrent loin de moi. » [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 82.]

⁷⁴⁰ Il vaut la peine d'insister sur la connexion étroite entre ce moyen de transport et l'image de l'au-delà dans la symbolique funéraire liée à l'eau.

⁷⁴¹ Voir : « Ezalatt végignézttem a magános tóparti nyárfa-allée-n. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 60) (« Je ne cessais entre-temps d'arpenter du regard la solitaire allée de peupliers en bordure du lac. » [Géza Csáth, *En se comblant...*, op. cit., p. 79.]

⁷⁴² Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 62.

est moins immédiatement reconnaissable ; il est néanmoins possible d'identifier des éléments qui lient les espaces à la mort et justifient de les qualifier de dimension-« autre », d'« ailleurs ».

Penchons-nous sur la nouvelle intitulée *La Petite Emma*, dont il faut tout d'abord rapporter le contenu : dans ce texte qui se focalise sur l'éros en tant que jeu d'amour et de mort⁷⁴³, le narrateur décrit avoir lu dans le journal intime d'un de ses lointains parents, suicidé à vingt ans, l'histoire d'Emma, une enfant qui fréquentait la classe primaire. L'auteur du journal, d'un an plus âgé qu'Emma, était tombé amoureux de l'enfant gracile, camarade de classe de sa sœur Irma qui, elle aussi, l'adorait. À cause du cruel maître Szladek qui punissait les élèves à coups de bâton qu'ils devaient infliger eux-mêmes à leurs camarades, les parents du garçon le changèrent d'école ; cela signifiait pour lui ne plus voir la petite Emma tous les jours. Intrigué par un fait divers relatant une pendaison, le garçon propose un jour à son frère Gábor de construire une potence dans le grenier de leur logement, pour pouvoir y pendre un animal. Le frère accepte, et leur première victime est un chien. Le jour suivant, la petite Emma arrive chez eux en compagnie d'Irma. Les deux enfants sont invitées au grenier où il est décidé de mettre en scène, par jeu, l'« exécution » d'Emma sur le modèle de celle du chien ; l'auteur du journal lui met la corde au cou et Irma la soulève en l'air. Lorsque la petite fille, entraînée par son poids, est sur le point de tomber, le garçon épris d'Emma s'approche pour l'aider. Ce sera l'unique occasion qu'il aura de l'enlacer : ce jeu terrible coûte la vie à Emma. Lorsqu'ils s'en aperçoivent, les enfants, saisis d'un horrible effroi, fuient du grenier dans la précipitation et se dispersent dans toutes les directions, comme poussés par une force centrifuge⁷⁴⁴. L'amoureux et novice devient ici le bourreau de sa victime (sacrificielle) bien-aimée.

On relève dans cette nouvelle une prédominance d'espaces internes, fermés. Les vicissitudes de l'auteur du journal tournent autour de deux pôles : l'école et la maison, toutes deux théâtres d'épisodes de violence, bien que de façon différente. Entre ces deux espaces, c'est la maison bourgeoise de la famille du protagoniste qui acquiert un rôle de premier plan, avec une référence particulière, en elle, au grenier. Remarquons avant tout que le grenier, pour autant qu'il soit situé dans la partie la plus haute d'un bâtiment, déclenche et rend possible, par sa nature même, une dynamique d'ascension et de descente. La montée au grenier coïncide dans ce cas, sur le plan métaphorique, avec une descente aux enfers. Du point de vue du protagoniste (et de ses compagnons de jeu), celle-ci se décline en descente

⁷⁴³ Cf. Carla Corradi Musi, « Eros e mondo ugrofinnico », *art. cit.*, p. 30.

⁷⁴⁴ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 419-426.

dans les parties les plus sombres de soi-même, dans les instincts les plus violents et féroces, qui jaillissent ici de manière tragique. Pour la petite Emma qui meurt, la « descente dans l'au-delà », ou mieux, le passage dans l'autre monde, revêt un caractère dramatiquement concret. La connotation « infernale » du grenier et ses liens avec l'au-delà sont dus aux tortures qui s'y accomplissent – d'abord sur les animaux puis sur la petite fille – et qui en font un lieu de mort réelle.

Attirons l'attention sur deux autres aspects de cet espace : en premier lieu, à la différence de la cour (externe) de la maison éclaircie par le tiède soleil d'automne, le grenier souffre un manque de lumière notable. Au moment de la pendaison d'Emma, la narration insiste sur le détail de l'obscurité ; faisant référence au visage de l'enfant, l'auteur du journal précise en effet : « Az arcát nem láthattam, mert a padláson már meglehetősen sötét volt⁷⁴⁵. » L'obscurité réelle devient un symbole de l'obscurité des instincts les plus profonds et des parties les plus violentes du *self*, dans laquelle le protagoniste et ses compagnons de jeu « descendent » au cours de cet épisode, tout comme dans les précédents épisodes de torture se déroulant dans le grenier. En deuxième lieu, le grenier en tant que théâtre des pendaisons est également conçu comme un lieu asphyxiant, d'étouffement, qui coupe même littéralement la respiration⁷⁴⁶.

Un grenier (à la signification initiatique) se trouve aussi dans la nouvelle *Matricide*, où Csáth relate l'histoire d'une autre terrible initiation à l'éros, celle des frères Witman. Les deux adolescents sont les enfants d'une veuve au caractère calme, mais dotée d'un solide égoïsme. La femme semble incapable d'éprouver de fortes passions et d'exprimer de l'affection ; rarement elle embrasse ses enfants, aussi rarement qu'elle leur donne une fessée. Elle n'a jamais tourmenté son mari, mais ne l'a jamais vraiment aimé non plus. La relation que la femme entame avec un employé de banque six mois après la mort de son mari ne se révèle pas non plus particulièrement heureuse. Ses enfants, les frères Witman donc, explorent jusque dans leurs replis les plus crus et macabres et avec un esprit de médecin légiste les mystères de l'existence, à l'abri du regard du monde des adultes, qui ne s'occupe pas d'eux. Seul le vieux sureau planté au milieu de la cour du bâtiment qu'ils habitent semble se rendre compte de leurs trafics louches. Les deux frères ont construit en cachette dans le

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 425 (« Je n'arrivais pas à discerner son visage parce qu'au grenier il faisait déjà presque sombre. » [Notre traduction.]

⁷⁴⁶ Notons que la mort par asphyxie d'Emma, à travers la pendaison, semble être anticipée par les étreintes et baisers suffoquants dont Irma recouvre Emma : « Játék közben minduntalan [Irma] elhívta Emmát, ölelte, csókolta, majd megfojtotta. » (*Ibid.*, p. 424-425) (« [Irma], à part, continuait à appeler Emma au beau milieu de nos jeux, l'enlaçait et lui donnait des baisers jusqu'à l'étouffer. » [Notre traduction.]

grenier de leur maison une sorte de « laboratoire de sorciers » ; extrêmement attirés par le mystère de la douleur, ils se consacrent dans ce lieu à la torture d'animaux de différents types (chiens, chats, poussins et même un hibou) qu'ils capturent pendant leurs virées nocturnes. Cette cachette présente les caractéristiques de l'espace secret⁷⁴⁷ : c'est un espace quasiment privé de lumière, lié à l'obscurité, à la pénombre⁷⁴⁸, et aussi humide. La narration montre un détail significatif, qui insuffle à ce lieu une atmosphère fabuleuse : « Apró lámpájuk, mint az erdő elátkozott kastélyának távoli világa, fénylett a nagy padlás barna, nedves homályában⁷⁴⁹. » Le lien établi avec les contes, à travers cette comparaison, a pour effet de conférer à cet espace des accents d'espace externe, naturel, magique et initiatique comme la forêt⁷⁵⁰.

Le grenier en tant qu'espace d'initiation est ensuite remplacé par un autre espace, celui du bordel⁷⁵¹. Les frères Witman vivent la découverte du corps féminin et les rapports sexuels qu'ils ont avec la prostituée Irén avec la même attitude possessive et violente que celle qu'ils adoptent lors des expériences sur les animaux. Pour eux, tout cela entre dans la même sphère, mais les « expériences » sexuelles avec la prostituée Irén surpassent sans aucun doute en intensité leurs aventures précédentes. Après la première rencontre avec Irén, le frère cadet dit en effet à son aîné : « Csak ezért érdemes élni⁷⁵². » Et l'autre répond en constatant : « Ez az, amit annyi fáradsággal kerestünk⁷⁵³. »

Bien qu'inconsciemment, la prostituée Irén initie les frères Witman aux secrets sexuels de manière destructrice ; sa requête d'un présent en échange du sexe aura des conséquences létales. Pour satisfaire la fille, les deux adolescents décident de voler les bijoux de leur mère pendant qu'elle dort, dans son armoire aux trésors. Ils ne pensent pas aux imprévus. Le fracas provoqué par le coup avec lequel le frère aîné brise la vitre du meuble réveille la femme. Alors, sans hésitation, ce dernier tue sa mère en lui enfonçant un couteau dans la poitrine.

⁷⁴⁷ Les deux jeunes garçons installent leur petit « laboratoire de sorciers » (*kis boszorkánykonyha*) « a padlás egyik rejtett zugában » (*ibid.*, p. 110) (« dans un recoin du grenier » [notre traduction]). Ils accumulent là bon nombre d'instruments tels des pinces, cordes, flèches, vis, couteaux et fusils, tous dissimulés et catalogués avec soin.

⁷⁴⁸ Évoquons par avance la chambre de la prostituée, dans le bordel, où les rayons du soleil filtrent, et qui l'emplissent de reflets jaune clair (voir *ibid.*, p. 112).

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 110-111 (« Dans l'obscurité humide et brune du grand grenier, leur petite lanterne brûlait comme le lumignon lointain d'un château maudit dans une forêt épaisse. » [Notre traduction.])

⁷⁵⁰ Le caractère initiatique du « laboratoire de sorciers », situé dans le grenier de la maison, est davantage lié au mystère de la douleur qu'à l'éros ; il est en tous les cas opportun de le souligner, puisque ces deux formes d'initiation se révèlent liées l'une à l'autre.

⁷⁵¹ Il convient de préciser que c'est d'abord seulement le frère aîné, comme nous l'avons mentionné, qui entre dans le bordel ; les deux frères franchiront ensemble le seuil de ce lieu dans un deuxième temps.

⁷⁵² Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 114 (« Ce n'est pas la peine de vivre pour autre chose que pour ça. » [Notre traduction.])

⁷⁵³ *Ibid.* (« C'est ce que nous avons cherché si longtemps et avec tant d'efforts. » [Notre traduction.])

Le matin suivant, les deux frères apportent les bijoux à la prostituée avant d'aller à l'école, s'accordant pour revenir la trouver dans la journée ou le jour suivant⁷⁵⁴.

Après la « révélation » du corps féminin, les principaux pôles spatiaux entre lesquels les frères Witman se meuvent sont la maison et le bordel, lieu justement de leur initiation à l'éros⁷⁵⁵. Il s'agit donc de deux espaces internes. À choisir entre ces deux mondes, celui de la maison et celui du bordel, nous serions *a priori* portés à considérer le bordel comme l'espace « infernal⁷⁵⁶ » et davantage lié à l'au-delà. Les frontières entre les deux mondes se font toutefois très minces dans *Matricide*⁷⁵⁷ et en quelque sorte perméables ; c'est la maison de la mère glaciale⁷⁵⁸ – théâtre du matricide – qui devient le véritable enfer, lieu de mort et d'explosion des instincts les plus féroces⁷⁵⁹.

Si les frères Witman semblent déjà « piégés » sur des rails immuables, c'est-à-dire que leurs mouvements semblent suivre de façon permanente la même et unique trajectoire, cet aspect est encore plus évident dans la nouvelle « *Album de lettres* » [*Dans une maison inconnue*]. Celle-ci est un excellent exemple de texte où l'espace assume une connotation et une signification déterminée sur la base et en fonction des mouvements que les protagonistes des parcours (et leurs substituts) y accomplissent, ou sont forcés d'accomplir. Nous savons en effet qu'Io est condamnée, même dans l'au-delà, à parcourir (incessamment) les escaliers en bois et la galerie étroite de la maison/bordel qu'elle habitait de son vivant. Ces espaces deviennent ainsi pour elle une véritable prison. Le caractère d'« outre-monde » du lieu est déjà évident par le fait qu'il est habité par un esprit. Même le petit-fils, nouvel Orphée, ne ramène pas Io-Eurydice⁷⁶⁰ en dehors de cette dimension carcérale au-delà du monde.

⁷⁵⁴ Pour le texte de la nouvelle complète voir *ibid.*, p. 109-117.

⁷⁵⁵ Il faut mentionner également l'école, qui reste pourtant dans cette nouvelle un espace seulement évoqué, une direction ; nous ne voyons jamais les deux frères dans l'école.

⁷⁵⁶ De ce point de vue, le fait que les frères Witman, après le matricide, trouvent la grande porte d'entrée du bordel ouverte nous semble significatif. Le texte dit explicitement : « A ház kapuja nyitva volt. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 116) (« La grande porte du bâtiment était ouverte. » [Notre traduction.]) Comme si les portes de « l'enfer » leur étaient désormais ouvertes.

⁷⁵⁷ De ce point de vue, le fait que le bordel soit toujours et seulement désigné par *ház* dans la nouvelle, c'est-à-dire « maison » – exactement comme le logement des frères Witman et de leur mère, naturellement – paraît indicatif.

⁷⁵⁸ En comparaison de cette figure de mère glaciale, la prostituée et sa chambre semblent, du moins en apparence, respirer et offrir une plus grande chaleur.

⁷⁵⁹ Même si, il faut le préciser, le bordel n'a pas de connotation spatiale « infernale » concrète dans le récit. Ce sont plutôt les actions déclenchées par l'expérience au bordel qui sont infernales.

⁷⁶⁰ À la différence du mythe d'Orphée et Eurydice, c'est dans cette nouvelle la femme qui est principalement associée à la musique. Rappelons par exemple qu'elle va à la rencontre du narrateur (le petit-fils) en chantonnant une vieille chanson. Comme nous l'apprenons par la narration, le grand-père a en outre des souvenirs musicaux de son amour de jeunesse ; dans son âme résonnent en particulier les souvenirs mélodieux des anciens baisers d'Io, la musique enivrante du temps de la jeunesse plus belle (voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 405).

Reportons notre attention sur la chambre d'Io à l'intérieur de la maison/bordel, pour y mettre en exergue deux éléments ; dans un premier temps, le lit dans la chambre de la femme se présente comme le lieu de jonction entre l'amour et la mort : il fut dans le passé le lieu de la séduction du grand-père du narrateur et plus tard, le lit funèbre d'Io. Nous voulons ensuite mettre l'accent sur un détail révélateur du caractère initiatique et d'« outre-monde » de cette pièce, à savoir le « pervers » (*gonosz*)⁷⁶¹ parfum de musc qu'Io conserve dans un coffret, comme nous l'apprend la narration⁷⁶² ; l'allusion à cet élément évoque à nouveau l'espace initiatique du bois et son humidité.

À propos d'espaces carcéraux, le cercueil du magicien, qui se présente de façon plutôt étrange comme l'espace principal de la nouvelle *La Mort du magicien*, prend de même les connotations d'une prison pour l'homme qui s'y trouve⁷⁶³.

Le caractère carcéral de l'espace est, entre autres choses, particulièrement accentué dans *En ville morte* de Franz Hellens. Rappelons que le parcours du couple de protagonistes, George et Lélia⁷⁶⁴, est constitué essentiellement de leur errance à travers la ville morte, parsemée de multiples étapes d'« outre-monde » dans un cadre aux aspects initiatiques marqués. Éric Lysøe affirme que « toute l'intrigue se réduit [...] à une longue promenade en direction d'un palais féérique illuminé par les feux du couchant⁷⁶⁵ ». Dans le roman d'Hellens, c'est la ville morte elle-même – il s'agit, souvenons-nous, de Gand – qui s'identifie à une vaste prison. La référence (contenue dans la dédicace initiale) à Gand comme à une ville « hermétique comme une tombe⁷⁶⁶ » est à ce propos significative. Elle est un espace de réclusion⁷⁶⁷. Le Château des Comtes qui domine et pèse sur la ville à travers ses « monstrueuses érections » définit, comme le souligne Lysøe, « un principe fondamental

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 404.

⁷⁶² Le petit-fils rappelle qu'une fine couche de ce parfum pervers de musc s'était déposée sur le jeune et beau visage de son grand-père. C'est précisément à cause d'Io que le visage rosé du grand-père se couvrit d'un réseau de fines rides (voir *ibid.*).

⁷⁶³ À la différence d'« *Album de lettres* » [*Dans une maison inconnue*], la connotation carcérale de l'espace-cercueil n'est dans ce cas pas créée par le mouvement du personnage en son intérieur, qui est presque complètement absent. Observons en outre que la narration souligne le mouvement de « réclusion » progressive du magicien – qui véhicule la sensation d'asphyxie – à travers la répétition à deux reprises de la même expression (« Valóban hozták » [*ibid.*, p. 77, 79] [« ils le portèrent effectivement »]), d'abord en référence au cercueil et ensuite au couvercle qui en scelle la fermeture définitive. Fermeture qui se charge d'une signification à la fois physique et métaphorique.

⁷⁶⁴ Observons, au passage seulement, que George et Lélia semblent le côté masculin et féminin de l'androgynisme originel, plus que deux « entités » séparées.

⁷⁶⁵ Éric Lysøe, « Un prototype du Réalisme magique ? *En ville morte*, premier roman de Franz Hellens », dans Sourour Ben Ali (éd.), *Les Écritures poétiques de Franz Hellens*, op. cit., p. 94.

⁷⁶⁶ Franz Hellens, *En ville morte*, op. cit., p. 7.

⁷⁶⁷ Parmi les nombreuses références à cet aspect, voir par exemple *ibid.*, p. 19-20. À la page 20, il est fait allusion aux ombres qui peuplent la ville morte comme à des « ombres prisonnières » (p. 20).

de *castration* », qu'il faut entendre dans le même temps aussi comme *claustration*⁷⁶⁸. À l'idée de prison est également liée le sentiment de l'asphyxie, de la « morsure » et du poids de la gravité qui « écrase » le contexte spatial.

La ville morte où se meuvent George et Lélia apparaît en particulier comme la représentation d'un espace (initiatique) labyrinthique. Parmi les nombreux éléments qui contribuent à faire de Gand vu par Hellens une ville-labyrinthe, limitons-nous à indiquer un exemple particulièrement éloquent, avec l'expression « dédale des ruelles⁷⁶⁹ » employée pour définir le réseau de ruelles enchevêtrées de l'espace citadin.

La définition de la ville comme morte rend de soi évidents ses liens avec la mort et l'au-delà. Elle est déjà en elle-même un espace d'outre-monde⁷⁷⁰. Sans aucun hasard, ses habitants sont définis comme ombres⁷⁷¹. Le fleuve Lys, en outre, dont la « fuite sensible [...] vers l'inconnu⁷⁷² » indique aux protagonistes l'issue possible de l'espace carcéral de la ville à la fin du roman, comme nous le verrons mieux par la suite, revêt la fonction classique de *limes* qui sépare deux mondes, dont l'un, celui représenté dans le roman, s'identifie à l'au-delà. Si dans la nouvelle hongroise *József d'Égypte*, la dimension-« autre » se présentait comme un au-delà céleste, nous nous trouvons dans *En ville morte* face à un au-delà souterrain⁷⁷³. Nous en voulons pour preuve l'association fréquente, par exemple, des espaces avec des reptiles. Ainsi, tout de suite après la scène au violon déjà citée, cette description de l'espace des quais : « Le quai poursuivait sa ligne d'ombre ; il rampait maintenant, avec des sinuosités de reptile, sous le joug des platanes implacables⁷⁷⁴. » Un autre élément contribuant à renforcer cette idée est la représentation de la ville comme une bête, un monstre : « la ville semblait s'accroupir, la tête penchée et lourde, offrait son échine au fouet d'une inéluctable fatalité. Les faîtes d'affilée sinuaient au loin comme les vertèbres d'un monstre maîtrisé dont le torse saignait sombrement dans le silence⁷⁷⁵. » Nous ne pouvons oublier que le labyrinthe lui-même (l'*asklepieion* grec) est le sanctuaire souterrain du serpent. L'espace est par ailleurs

⁷⁶⁸ Éric Lysøe, « Un prototype... », *art. cit.*, p. 92.

⁷⁶⁹ « Ces errements à travers le dédale des ruelles les fatiguaient. » (Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 56.)

⁷⁷⁰ À l'intérieur de cet espace se trouvent ensuite des représentations supplémentaires de dimensions-« autres », qui déterminent une multiplication des mouvements de catabase du couple de protagonistes.

⁷⁷¹ Outre les boiteux de l'usine déjà évoqués, toutes ces ombres ont des « facultés trébuchantes » (voir Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 49). À y regarder de plus près, toutes les ombres qui peuplent la ville morte semblent pouvoir être qualifiées de *trébuchantes*.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 140.

⁷⁷³ Il est utile de répéter que l'au-delà souterrain est en rapport avec le serpent.

⁷⁷⁴ Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 10.

défini comme « enfer⁷⁷⁶ » en de nombreux points du roman. Pensons par exemple à l'expression de l'« enfer des ruelles⁷⁷⁷ » utilisée pour décrire, une fois encore, le réseau des ruelles de la ville.

Le système de signes mis en évidence montre une profonde cohérence interne et contribue à créer une image particulière de l'espace de la ville où se déroule le parcours initiatique-transformatif des protagonistes. Dans *En ville morte*, Éros descend (à maintes reprises) aux enfers.

Parmi les éléments qui contribuent à accentuer la signification initiatique du cadre du parcours de George et Lélia figure sans aucun doute la forge⁷⁷⁸.

Une autre caractéristique du contexte spatial sur laquelle nous désirons attirer l'attention est la présence fréquente d'éléments à connotation sexuelle (il suffit de penser aux nombreuses mentions de trous noirs et de fissures, ou aux cheminées qui sont tantôt *tordues*, tantôt dressées sur les toits).

L'espace du roman est en outre traversé par la lutte (et l'opposition complémentaire) entre pierre (masculin) et eau (féminin)⁷⁷⁹. Nous nous contenterons pour le moment de mettre en lumière les « vertus libératrices » de l'élément aquatique qui, dans le « système vertical » qui structure le roman dans son ensemble, est associé à l'ascension⁷⁸⁰. Quant à la valeur libératrice de l'eau, nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail.

Les idées d'écroulement, de désagrégation et de fragmentation⁷⁸¹, véhiculées sans aucun doute par les *ruines* dont la ville morte est constituée, irriguent également les références aux espaces.

Dans le roman *La Cavalière Elsa* de Mac Orlan, le décor de l'union érotique entre Elsa et Jean Bogaert, son (deuxième) initiateur, est, de façon également significative, la « petite ville morte » de Versailles⁷⁸², un lieu lié à la mort comme son nom l'indique. À nouveau, Éros aux enfers. Nous ne pouvons oublier qu'Elsa, dans un dialogue antécédent avec Hamlet, avait affirmé se sentir prisonnière dans cette *ville morte*⁷⁸³ ; cette sensation fait donc de l'espace de son union érotique avec Bogaert un espace associé à l'idée de prison.

⁷⁷⁶ Pour un approfondissement et une exemplification plus ample de cet aspect, voir Éric Lysøe, « Un prototype... », *art. cit.*, p. 98.

⁷⁷⁷ Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 41-42.

⁷⁷⁹ Pour de plus amples approfondissements à ce sujet, nous renvoyons aux études d'Éric Lysøe, « Un prototype... », *art. cit.*, p. 89-105 et « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », *art. cit.*, p. 27-50.

⁷⁸⁰ Éric Lysøe, « Un prototype... », *art. cit.*, p. 95.

⁷⁸¹ La fragmentation des espaces est également visible dans le roman *Mélusine*, bien que sous une forme et des modalités différentes de celles d'*En ville morte*.

⁷⁸² Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 177-178.

⁷⁸³ Voir *ibid.*, p. 169.

À partir de cette « ville morte », Elsa pénètre progressivement, suivant une logique « de poupées russes », dans des lieux morts ; mentionnons parmi eux le Petit trianon, où règne la mort⁷⁸⁴. Elsa semble se mouvoir à l'intérieur d'une sorte de labyrinthe de mort pour arriver aux deux finals que nous connaissons : d'abord la mort dans le cabaret Toby, puis la « chute tournoyante⁷⁸⁵ », peut-être éternelle, du dernier étage de la maison morte à six étages, image spatiale synthétique des décors de la vie de la protagoniste.

Nous rencontrons des espaces initiatiques et labyrinthiques également marqués dans le roman *Mélusine* d'Hellens ; pensons au Parc artificiel de Nilrem, parfaite image de labyrinthe. Les nombreuses *allées* qui en structurent l'espace sont en elles-mêmes à cet égard un élément indicatif. On trouve ensuite à l'intérieur du parc certains espaces spécifiques qui renvoient explicitement par leur structure à l'ancien mythogème du labyrinthe.

L'espace du métropolitain, également significatif quant à la représentation des espaces symboles de la modernité, n'est à son tour pas étranger à l'idée de labyrinthe⁷⁸⁶. Sa nature d'espace souterrain offre par ailleurs déjà une symbolique stratifiée.

Parmi les nombreux espaces qui contribuent à créer le cadre hautement initiatique du parcours du héros de *Mélusine*, citons à nouveau les grands magasins pour mettre en relief un autre de leurs particularités : certains traits nous portent à les considérer hypothétiquement comme « reproduction » à échelle réduite du cosmos et de ses trois ordres. En bas se trouve la foule reptile qui grouille devant les vitrines ; l'association de l'espace à l'intérieur des vitrines avec un aquarium fait de ceux qui s'y meuvent des poissons. Les ascenseurs, ensuite, moyens de transport des voyages aériens à l'intérieur de l'édifice, relient les différents niveaux et portent jusqu'aux étages célestes (où, rappelons-le, l'air se raréfie), se présentant comme des avatars modernes et technologiques du mythique *axis mundi*. Ce n'est pas un hasard si Mélusine est comparée à un *poisson-volant*⁷⁸⁷ dans cet épisode, être de toute évidence capable de traverser tous les ordres du cosmos.

L'espace aquatique de l'Opéra évoqué au chapitre IX⁷⁸⁸ nous offre l'occasion d'anticiper et de mettre en lumière un autre élément important, transversal à notre corpus : les espaces qui rappellent l'image de l'utérus, nombreux parmi nos textes. Il s'agit d'un aspect sur lequel nous reviendrons dans la suite de notre étude.

⁷⁸⁴ Voir *ibid.*, p. 176.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 212-213.

⁷⁸⁶ Voir Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 172-174.

⁷⁸⁷ Voir *ibid.*, p. 116.

⁷⁸⁸ Cf. en particulier l'image suivante : « Le bal maintenant se remplit comme un bocal en verre rouge qu'agite une musique aux nerfs cuivrés et violents. Mélusine nage comme une ablette... » (*Ibid.*, p. 84.)

2.3 Images spatiales et atmosphères initiatiques

Au-delà des espaces qui constituent le décor spécifique des parcours transformatifs liés à l'éros, nous pouvons nous poser la question suivante : est-il possible d'identifier dans nos textes d'autres lieux et/ou éléments auxiliaires et images qui contribuent à créer une atmosphère initiatique et renforcent la signification initiatique du contexte spatial ?

L'analyse des textes apporte une réponse sans aucun doute positive à cette question. Au sein des narrations que nous examinons, se rencontre une sorte de « pulvérisation » de la thématique initiatique ; en d'autres termes, il est possible d'identifier dans les textes de notre corpus, outre les initiations des personnages, des constellations ou répertoires d'images qui jouent sur le même registre et nous enveloppent, en quelque sorte, d'une brume initiatique. La dissémination de ces images dans les récits se rattache, par ailleurs, à l'idée plus générale de *fragmentation*, de *morcellement*, qui émerge bien souvent des textes. L'opération de recombinaison des différents éléments dispersés nous permet de découvrir dans ces textes tout un système de signes qui contribuent à la construction d'un contexte spatial initiatique.

Parmi les nombreux exemples, nous nous concentrerons principalement, bien que non exclusivement, sur des passages tirés des textes où (le parcours transformatif est plus difficile à reconstruire et où) le caractère initiatique est moins évident et donc moins immédiatement perceptible.

Dans *La Cavalière Elsa*, l'atelier de William Lille⁷⁸⁹ compte assurément parmi ces lieux qui ne constituent pas l'arrière-plan direct du parcours potentiellement transformatif de la protagoniste, mais frappent par la densité d'éléments qui contribuent à créer une atmosphère initiatique. Avant tout, le « maître de maison » boîte⁷⁹⁰, entrant dans la catégorie des personnages infirmes déjà évoqués, mettant en évidence leur lien avec l'au-delà. De plus, il est comparé à un « beau lévrier russe⁷⁹¹ » : ayant à l'esprit que le chien est une figure de gardien de l'au-delà dans de nombreuses mythologies, ce détail confère au lieu une connotation « infernale⁷⁹² » supplémentaire. Concernant l'atelier au sens strict, ses lumières permettent de l'assimiler à un aquarium : « Des lampes voilées donnaient à l'atelier une lumière d'aquarium⁷⁹³. » Cette association rappelle d'ailleurs de très près les grands

⁷⁸⁹ Dans le roman, William Lille est un homme très riche qui remplit la fonction de commissaire de l'Organisation Intérieure dans le cadre des Soviets organisés en France.

⁷⁹⁰ Pour une correspondance textuelle, cf. Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁹¹ Voir *ibid.*

⁷⁹² Dans la scène qui se déroule à l'intérieur de l'atelier, la comparaison Bogaert-*gehenné* (« il suait comme un gehenné » [*ibid.*, p. 106]) renforce la connotation « infernale » de cet espace.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 104.

magasins du roman *Mélusine*, autre espace riche en éléments symboliques comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater. Une image qui attire également notre attention dans le décor de l'atelier est celle de l'immense coupe en cristal posée sur une solide table en ébène au centre de la pièce, et qui contient de merveilleux poissons. La simple position de l'objet, avec son renvoi à l'idée de centre et de centralité, ne semble pas fortuite. La coupe en cristal fait à son tour écho à de nombreux « objets » mythiques ; dans ce contexte en particulier, elle représente un micro-espace carcéral puisque les poissons qui y tournent en sont prisonniers⁷⁹⁴. Ces animaux merveilleux avec leurs « bouts de peau noire qui flott[ent] dans l'eau comme des flammes de velours » mettent en exergue et réunissent les éléments de l'eau et du feu. Le lieu présente en outre des caractéristiques végétales qui font penser à un jardin ; en particulier, les petites chaises qui « fleuriss[ent] sur le tapis » sont donc associées à des fleurs et transforment le tapis en pelouse⁷⁹⁵. Il nous vient à l'esprit, même indirectement, le jardin d'Éden. L'altérité de ce lieu avait du reste déjà été en quelque sorte annoncée par les remarques de Nicolas Klinius⁷⁹⁶ dans la scène où il invite son ami Jean Bogaert à se rendre avec lui chez William Lille : « “Tu verras, c'est un milieu assez amusant, et très agréable parce que l'on ne se sent pas du tout chez soi. J'adore cela. Il est évident qu'il est inutile d'aller dans des maisons où l'on se sent chez soi, autant ne point franchir le seuil de sa propre porte⁷⁹⁷.” »

Et c'est précisément le personnage de Nicolas Klinius, l'ami qui accompagne Bogaert dans l'atelier de William Lille, qui attire à son tour notre attention. Son nom renvoie en effet à celui du protagoniste du roman *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* (1741) de l'auteur norvégien Ludvig Holberg (1684-1754). Ce roman décrit le voyage souterrain de Nicolaus Klimius, et constitue l'une des sources du voyage au centre de la terre. La référence à un voyage souterrain et l'évocation ensuite d'un espace chthonien s'intègrent pleinement parmi les exemples de ce *morcellement* de la thématique et des images initiatiques exposé plus haut⁷⁹⁸.

⁷⁹⁴ L'utilisation du verbe « renfermer » est à ce propos évocatrice (voir « une immense coupe de cristal renfermait des poissons merveilleux » [*ibid.*]).

⁷⁹⁵ *Ibid.* Cf. le passage complet : « Des petits sièges de tous calibres fleurissaient sur le tapis si doux que chacun en le foulant se sentait honteux de la semelle de ses escarpins. »

⁷⁹⁶ C'est l'auteur ami de Jean Bogaert qui fait son apparition dans le Café Rallin, à Montmartre.

⁷⁹⁷ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 100-101.

⁷⁹⁸ À propos du lien de Nicolas Klinius avec le monde de l'au-delà, un autre détail nous paraît significatif : sa façon de séduire est celle d'un « fantôme » ; dans une scène qui se déroule à l'intérieur du Café Rallin, l'écrivain ébauche des gestes de séduction envers une demoiselle, « mais la fille riait en regardant des fantômes » (*ibid.*, p. 93).

Mettons encore en évidence le paysage « reptile » qui s'ouvre sous les yeux de l'armée russe arrivée en France (rappelant d'ailleurs « le quai reptile⁷⁹⁹ » qui serpente sous les platanes d'*En ville morte*) : « La rivière serpentait et, vue de la colline, elle ressemblait à une couleuvre éclatante dans sa peau nouvelle⁸⁰⁰. » La traditionnelle association des reptiles avec l'au-delà et avec le thème de la métamorphose, particulièrement appuyée dans la comparaison citée grâce à la référence à la mue, confère à l'espace une connotation initiatique et d'outre-tombe.

Au sein du répertoire d'images qui confirment la pulvérisation de la thématique initiatique dans *La Cavalière Elsa* et renforcent sa signification dans le contexte spatial, nous ne pouvons omettre les pendus qui « décoorent » la ville de Sébastopol, aux alentours de laquelle s'ouvre le roman. Ces pendus font leur apparition, de façon significative, dans les premières pages, créant ainsi dès le début une atmosphère spéciale. Sébastopol est en effet dominée, rythmée et décorée non seulement par les mitrailleuses, mais aussi par une série de cadavres accrochés aux arbres. Bien entendu, la ville répand dans l'air une odeur de fleurs putréfiées⁸⁰¹. La description des corps suspendus, qui rappelle à notre mémoire les rituels d'initiation de certaines tribus amérindiennes, entre autres, se situe dans le récit de Gardelli, le deuxième officier mécanicien du cargo Madeleine-Jagut ; il était descendu à terre avec deux hommes, après l'arrivée du bateau dans la rade de Sébastopol, pour se faire une idée des conditions où se trouvait la ville. Rapportons la description de ces images énigmatiques et frappantes :

« Levant les yeux vers les arbres d'un boulevard ensoleillé, j'aperçus, discret mais néanmoins visible comme un faux nez sur une figure de communiant, un pendu : un homme gros à courtes jambes, pendu au bout d'une corde très courte, les pieds vêtus de chaussettes grises pointés vers le sol, et la tête inclinée. Il était barbu et toute l'horreur de sa dernière grimace se perdait dans sa barbe. [...] Dans les branches fraîches et sensibles du platane, nous vîmes d'autres pieds : le reste du corps se perdait parmi les frondaisons. Aussi loin que l'œil pouvait porter, en suivant les deux lignes d'arbres se rejoignant à

⁷⁹⁹ Franz Hellens, *En ville morte*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁰⁰ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁰¹ Voir les mots suivants, tirés de l'*incipit* du roman : « Une odeur de fleurs pourries dominait la rade silencieuse. La grande ville devinée dans la nuit noire se taisait, comme une fille après l'averse apaisante des gifles. [...] La chaleur du sud amplifiait le parfum des fleurs à la voirie. On imaginait l'emplacement sombre de cette ville un peu comme une poubelle immense, en fer-blanc surchauffé, où des géraniums géants aux pétales épais ainsi que des biftecks achevaient de se décomposer comme de la viande. » (*Ibid.*, p. 11.)

l'horizon, nous vîmes qu'ils étaient chargés de ces étranges fruits⁸⁰², que seule pouvait expliquer une exaltation subite des passions politiques du pays⁸⁰³. »

Le rapprochement qui suit des pendus, en raison de leur nombre abondant, avec « un vol d'oiseaux migrateurs, en costume de voyage, se reposant en troupes sur des branches hospitalières » nous rappelle curieusement la croyance finno-ougrienne du voyage de l'âme-« double » vers l'au-delà sous forme d'oiseau, tout comme de nombreux mythes d'oiseaux migrateurs, et corrobore ainsi la signification initiatique de l'image. En outre, comme le réaffirme Gardelli (« Notre œil s'habitua à cette ornementation inattendue⁸⁰⁴ »), les pendus font partie intégrante de l'espace de la ville, dont ils constituent des ornements certes macabres, mais devenus ordinaires.

Comme nous le savons, le thème de la pendaison et donc, les personnages de pendus, ont un rôle de premier plan dans la nouvelle *La Petite Emma* de Géza Csáth. Dans celle-ci sont rapportés trois épisodes de pendaison, comme en un crescendo (le premier seulement rapporté, les deux autres directement décrits). Le cas d'un cocher pendu pour avoir assassiné et volé un client, lu dans le journal, et qui fait d'ailleurs revenir à l'esprit du père du protagoniste une exécution antérieure⁸⁰⁵, déclenche le désir d'expérimentation chez son jeune fils ; il procèdera bien vite, avec ses frères et ses petites cousines, à la pendaison d'un chien⁸⁰⁶ dans le grenier de leur habitation qui devient, comme déjà souligné, un espace

⁸⁰² Ce n'est pas le seul cas dans le roman où l'on trouve l'image d'hommes-fruits suspendus aux arbres (morts ou vivants) ; dans une sorte d'inversion en chiasme par rapport au passage à peine cité (et jouant sur la paire *étranges/étrangers*), les soldats envahisseurs de l'armée russe, aux portes de Paris, seront eux aussi comparés à des fruits sur leurs arbres : « Les arbres un à un se chargeaient de ces fruits étrangers. » (*Ibid.*, p. 131.) Nous entrevoyons dans ces images un renvoi aux fruits des arbres de l'Éden, dont le sens est renversé.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 19. Plus loin, Sébastopol sera définie comme « la ville aux huit mille pendus » (*ibid.*, p. 28). En outre, la référence à son aspect « d'un diabolisme perfectionné » lui confère un caractère diabolique et contribue – avec tous les autres éléments sémantiquement affiliés – à la construction de l'image particulière de ce lieu.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

⁸⁰⁵ Cf. le texte : « Október huszonötödikén olvastam az újságban, hogy egy kocsist felakasztották, mert meggyilkolta és kirabolta az utasát. Hosszan le volt írva, hogyan viselkedett a kocsis [...] az akasztófa alatt. Azon a napon szüleim a vacsoránál az akasztásról beszéltek, és apám elmesélte azt az akasztást, amelyet húszéves korában látott. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 423) (« Je lus dans un journal le vingt-cinq octobre qu'un cocher avait été pendu pour avoir assassiné et volé un client. Il y avait une description minutieuse de comment ce cocher s'était comporté [...] à la potence. Ce jour-là, au dîner, mes parents s'entretenaient de cette pendaison et mon père nous raconta une exécution à laquelle il avait assisté quand il avait vingt ans. » [Notre traduction.]) Le jeune protagoniste, attiré par cette forme de violence et par le mystère de la douleur, aurait aimé pouvoir assister à cette exécution. Son père lui souhaite en revanche de ne jamais en voir, et l'avertit que l'image d'un pendu continue à apparaître en rêve pendant sept ans, comme une sorte de fantôme, d'obsession nocturne.

⁸⁰⁶ Le récit direct de la pendaison de l'animal s'attarde de façon plutôt détaillée sur l'image du chien pendu : « Erre Gábor meghúzta a kötelet, míg magam a kutyát kissé megemeltem. Majd bátyám utasítására hirtelen elengedtem. Szomorú, mély, síró hangokat adott a daxli, és kapált a sárga foltos fekete lábával. De azután hamarosan kinyúlt, és mozdulatlan maradt. » (*Ibid.*, p. 424) (« Alors Gábor tira la corde et je soulevai un peu le chien. Après, suivant les indications de mon frère, je le lâchai d'un coup. Le basset gémissait, émettant des

« infernal ». L'épisode anticipe et prépare la pendaison de la petite Emma, qui survient dans le même décor et constitue le point culminant de cette progression ascendante.

Dans la nouvelle *Matricide*, la signification initiatique de l'espace du grenier – où les frères Witman ont installé leur « laboratoire de sorcières » – est accentuée par les tortures sur des animaux que les deux garçons y mettent en œuvre⁸⁰⁷. Les expériences de démembrement de divers animaux exécutés par les deux frères⁸⁰⁸ rappellent les pratiques rituelles du démembrement initiatique ; dans ce contexte pourtant, comme par un processus de déplacement, le démembrement prend la forme de « vivisection » du corps de l'autre (des animaux, en l'occurrence), et ne concerne pas les novices eux-mêmes (en d'autres termes, leurs corps ne sont pas touchés).

Dans cette même nouvelle, l'air est peuplé en outre de créatures féminines imaginaires, figures d'initiatrices oniriques pour les frères Witman. Le frère aîné raconte en effet au cadet que des créatures semblables aux êtres humains vivent dans l'air et que l'on peut sentir leurs corps flotter et nager quand souffle un léger vent. Les deux frères sentent ces présences féminines aériennes et gigantesques aux corps languissants autour d'eux, autant de jour, en plein air, lorsqu'ils vont par la campagne, que de nuit, dans leur chambre où elles entrent par la fenêtre, silencieuses et veloutées. Ces amantes suaves et nocturnes aux gestes doux et voluptueux et aux mouvements sinueux et fluctuants pénètrent l'imagination des deux frères et envahissent leurs rêves nocturnes (érotiques), pour se dissoudre ensuite au matin avec les premières lueurs du jour⁸⁰⁹.

Dans la nouvelle *La Barque bleue*, une image qui crée également une atmosphère initiatique est celle des feux follets (*lidérctüzek*)⁸¹⁰ qui font leur apparition dans le cadre de la comparaison des désirs érotiques brûlants du protagoniste, nourris par l'attente estivale, à de minuscules feux follets qui s'éloignent de lui :

sons tristes et profonds, et donnait des coups en agitant ses pattes noires tâchées de jaune. Mais après quelques instants son corps se détendit et resta immobile. » [Notre traduction.]

⁸⁰⁷ Voir *ibid.*, p. 110-112.

⁸⁰⁸ Dans la nouvelle *La Petite Emma*, le protagoniste et ses compagnons de jeu se consacrent également à la torture d'animaux non seulement par pendaison, mais aussi par démembrement ; il suffit de penser à l'épisode, raconté en *flashback*, du démembrement du chat, qui se déroule cette fois dans le jardin de la maison – un espace ouvert, donc – plutôt que dans l'espace fermé du grenier (voir *ibid.*, p. 424).

⁸⁰⁹ Voir *ibid.*, p. 112-113.

⁸¹⁰ À propos de feux follets, souvenons-nous aussi des yeux changeants de la comtesse muette du *Rêve de l'après-midi* ; dans une scène, le narrateur a l'impression de voir miroiter un feu follet (*lidérctüzet*) dans les pupilles de la femme, qui apparaît ainsi comme un être de l'au-delà (voir *ibid.*, p. 100).

De a nyári várakozás perzselő vágyai messze szállottak tőlem. A nádasban gyulladtak ki talán, mint apró lidérctüzek. Húnyt szemekkel is láttam őket. Igen, jól láttam a vágyaimat: a nyári várakozás forró, fehértestű leányait, akik messze a nádasban gázoltak hosszú, karcsú bokáikkal, és fáztak a vízben⁸¹¹.

Ces désirs-*lidércek* animent l'espace du lac, en renforçant la signification initiatique. Le *lidérc* (ou *ludvérc*)⁸¹² est typiquement hongrois et désigne un « feu vacillant de provenance incertaine », qui peut se manifester la nuit sous la forme d'une mauvaise âme aux alentours des marécages⁸¹³ (dans la nouvelle de Csáth, l'espace de référence est le lac). Rappelons que les Hongrois tenaient le feu, qu'ils respectaient tout particulièrement, pour une manifestation visible des esprits des défunts⁸¹⁴. Parmi les formes que peut prendre le *lidérc* figure aussi celle d'un homme avec des pattes d'oie. Ces observations rendent donc claire sa relation avec l'au-delà, tout comme avec les palmipèdes totémiques⁸¹⁵.

Dans la nouvelle « *Album de lettres* » [*Dans une maison inconnue*], le nom de l'auberge de Budapest, c'est-à-dire « Fehér Ló⁸¹⁶ » (Cheval Blanc), où le grand-père du narrateur avait passé la nuit le jour où il avait rencontré Io dans les rues de la ville, n'a rien de fortuit⁸¹⁷ : il fait en effet écho au cheval mythique lié aux origines des Hongrois. Parmi les mythes finno-ougriens liés à cet animal se démarquent en particulier ceux du cheval blanc, fils du « Dieu du Ciel ». Le cheval était un totem de grande importance, mis en relation symbolique avec le soleil, surtout s'il était blanc. Les Ougriens se considéraient descendants du « Grand Étalon » : selon la légende hongroise, le prince Árpád offrit un cheval blanc au roi des

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 62 (Mais les désirs cuisants de l'attente estivale s'envolèrent loin de moi. Pour s'y aller peut-être consumer parmi les roseaux, comme autant de minuscules feux follets. Je les voyais même les yeux fermés. Oui, je voyais clairement mes désirs : ces filles aux corps brûlants et blancs nées de mon attente estivale, qui batifolaient dans les roseaux au loin, à grelotter dans l'eau sur leurs longues et fines chevilles. [Géza Csáth, *En se comblant...*, *op. cit.*, p. 82.]

⁸¹² Pour un approfondissement de cette figure mythique magyare, voir en particulier Tekla Dömötör, *A magyar nép hiedelemvilága*, Budapest, Corvina Kiadó, 1981, p. 78-80.

⁸¹³ Voir Zsuzsanna Rozsnyói (éd.), *Re Barbaverde...*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁸¹⁴ Voir Carla Corradi Musi, « Reminiscenze pagane nella cultura ungherese », dans István Monok, Péter Sárközy (éds), *La civiltà ungherese e il cristianesimo - A magyar művelődés és a kereszténység*, Budapest-Szeged, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 1998, vol. 1, p. 80.

⁸¹⁵ Voir Zsuzsanna Rozsnyói (éd.), *Re Barbaverde...*, *op. cit.*, p. 15. Le caractère originel ambivalent du *lidérc*, potentiellement positif et négatif, s'est perdu dans le temps et cette figure mythique a fini par assumer des traits diaboliques. Le *lidérc*, dans les croyances populaires, est même devenu l'amant-diable (c'est-à-dire l'*incubus* ou le *succubus*) : il est souvent mis en relation avec la lumière (*lidércfény*), moyen par lequel l'esprit malfaisant cherche à « séduire » ses victimes. De façon significative, les mauvais rêves, les peurs réprimées et les dépressions liées aux mauvais esprits et fantômes sont nommés à travers l'expression *lidérces álom* (que l'on peut interpréter comme « cauchemar »), sans assumer toutefois la forme de *revenants* (*ibid.*).

⁸¹⁶ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 405.

⁸¹⁷ Un « Fehér Ló Fogadó » (Auberge du Cheval Blanc) a vraiment existé à Budapest ; le choix de cette auberge au nom évocateur, plutôt qu'une autre, ne semble pas accidentel dans cette histoire.

Moraves en échange de leurs terres, à l'occasion de « l'occupation de la patrie » (*honfoglalás*) en 896, c'est-à-dire la conquête de l'actuelle Hongrie⁸¹⁸.

À propos de chevaux blancs, n'oublions pas que le rêve décrit dans la nouvelle *Rêve de l'après-midi* commence justement par l'image du narrateur-protagoniste qui « *ragyogó nyári délutánban fehér paripán lovagol [...] Bagdad felé*⁸¹⁹ ». Son destrier blanc est de plus « ailé » : un peu plus loin, il précise en effet que le rêve se déroule en un après-midi « *csodás* » (miraculeux, merveilleux et donc magique) et que son cheval vole⁸²⁰.

Dans le cas de cette nouvelle, la signification initiatique attachée au contexte spatial est déjà de soi suffisamment évidente, sans qu'il soit besoin d'en mettre en lumière d'autres renforcements ; observons tout de même que le ciel de Bagdad, après la première séparation d'avec la comtesse, est illuminé, outre celle de Sirius, par la présence d'Aldébaran et Antarès⁸²¹. Ces deux étoiles, respectivement associées à l'équinoxe de printemps et à celle d'automne – deux moments liminaires – sont liées au commencement et à la fin de toute chose ; précisément, Aldébaran est l'étoile du commencement et Antarès celle de la fin.

Dans la nouvelle *József d'Égypte*, attirons l'attention sur la présence de deux éléments du contexte spatial qui contribuent à créer une atmosphère initiatique et à en accentuer le sens : il s'agit de la présence d'ibis dans le fleuve Nil, en ce qui concerne la faune, et à celle de fleurs de lotus, en ce qui concerne la flore⁸²². En Égypte, l'ibis, oiseau sacré, était vénéré en tant qu'emblème de Toth, dieu de la sagesse et de l'écriture, de la lune, de la magie, mais aussi de la mesure du temps, des mathématiques et de la géométrie. Les fleurs de lotus, outre qu'elles font partie de la végétation locale réelle, ont dans notre optique une signification symbolique considérable, par la vertu qu'elles ont de fleurir le jour et de se fermer la nuit ; elles sont (traditionnellement) associées au mythe de la renaissance et du soleil, et par là un emblème de *renovatio*.

Le premier roman de la trilogie *Éros qui tue* d'Aino Kallas, c'est-à-dire *Barbara von Tisenhusen*, ne présente pas d'éléments ou d'images particulièrement significatifs qui viendraient constituer une atmosphère initiatique ; cela est en soi digne d'être noté.

⁸¹⁸ Pour un approfondissement sur la symbolique dense du destrier blanc dans la mythologie et la tradition hongroise, voir Carla Corradi Musi, « Simboli e miti della tradizione sciamanica ugrofinnica e siberiana », dans Carla Corradi Musi (éd.), *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, Bologne, Carattere, 2007, p. 9-10 ; voir aussi Carla Corradi Musi, *Sciamanesimo in Eurasia...*, op. cit., p. 31-32.

⁸¹⁹ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 99 (« dans un glorieux après-midi d'été, chevauche [...] un blanc destrier en direction de Bagdad » [notre traduction]).

⁸²⁰ Voir *ibid.* : « A lovam repült velem. » (« Mon cheval volait avec moi. » [Notre traduction.])

⁸²¹ Voir *ibid.*, p. 101. Dans *Rêve de l'après-midi*, chaque élément du décor du rêve peut être considéré comme constituant l'arrière-plan du parcours transformatif du protagoniste ; ces images ne sont donc pas externes au parcours, mais en font bien partie intégrante.

⁸²² Voir *ibid.*, respectivement p. 443 et p. 444.

Mentionnons toutefois certains présages qui, selon la narration, se manifestent dans le ciel de la Livonie et de l'Estonie et se rattachent, bien que de manière plus vague que dans d'autres exemples, à ce que nous recherchons ; ils sont énumérés dans la description de la dissipation qui règne dans les deux pays. En août, par exemple, les citoyens de la ville de Tartu avaient vu une lune on ne peut plus étrange : au lieu d'être ronde, elle s'était élargie au point de prendre la forme d'une chaudière à houblonner. Ensuite, après s'être abaissée à l'improviste comme dans une sorte de chute volontaire, cette drôle de lune s'était à nouveau élevée avec force et avait illuminé tout le pays de sa lumière sinistre. Les hommes avaient discerné dans cette lune la tête d'un mort à la barbe et aux cheveux longs et crépus, suivie d'une tête de femme ; celle-ci avait les yeux creusés et était couverte d'un voile, comme pour un deuil. Peu de temps après, au mois de septembre, une comète avait été aperçue dans le ciel ; elle avait une queue de feu ardent similaire à un balai, comme pour balayer la voûte céleste⁸²³.

Dans le cas du *Pasteur de Reigi*, la valeur initiatique de l'espace (externe) qui sert de théâtre à l'épisode de la chasse aux cygnes est liée, de façon similaire à la nouvelle *József d'Égypte*, à la présence d'animaux à haute valeur symbolique, dans ce cas les cygnes, précisément. Le détroit entre Kõrgessaare et Ninarahu constitue en effet une étape pour ces palmipèdes dans leur migration printanière vers le nord. Observons de plus près l'image de la nuée de cygnes :

Ninarahun ja Külalaidin väliltä tuli meren ulapalta niinkuin valkia ja tihä pilvenlonka [...].

Vesi ynnä taivas oli täynnä valkioita ja hohtavaisia siipiä, niinkuin Pyhien Enkeleitten, koska he Korkeimman Istuimen edessä polvistuvat ja siipensä levittävät, ja ilmassa kävi suuri suhina, niinkuin soitto.

Niin joutsenia oli lähimmittäin neljä elikkä viisikin sataa⁸²⁴.

Les tirs de Paavali sur ces animaux, touchés à mort ou effrayés, génèrent en eux des mouvements opposés de chute et d'envol qui sont assimilés à de la neige : « Niin laukaus pamahti, ja kolme elikkä neljä joutsenlintua vaipui jään reunalle⁸²⁵. » En revanche, « toiset

⁸²³ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, op. cit., p. 36-37.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 202 (Une sorte de longue nuée blanche et épaisse venait du large entre Ninarahu et Külalaidi [...]. L'eau et le ciel étaient pleins d'ailes blanches et éclatantes comme celles des saints anges quand ils s'inclinent devant le trône du Très-Haut, ouvrant les ailes, et il y avait dans l'air un grand bruit, comme une musique. [Notre traduction.]

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 203 (« Le coup partit et trois ou quatre cygnes plongèrent sur la surface de la glace. » [Notre traduction.]

suurella havinalla sulasta ja jäältä lentoon ponnistivat, vaaran älyten, ja merellä oli kuin lumipyry elikkä valkia sekasorto ja sakeus, joka pimitti auringon⁸²⁶ ».

Le contexte spatial de *La Fiancée du loup* est déjà en soi fortement initiatique ; il ne serait donc pas nécessaire de mettre en évidence des images supplémentaires qui contribuent à construire cette atmosphère ; nous rapportons tout de même un exemple que nous retenons particulièrement remarquable. Il s'agit de l'image de la toile de lin tissée par Aalo durant l'hiver et qui, étendue sur l'herbe pour blanchir, est comparée à un sentier jaunâtre qui traverse la cour⁸²⁷. Elle rappelle à notre mémoire l'extraordinaire habileté des femmes finno-ougriennes dans l'art du tissage et résonne ainsi avec la culture matérielle de ces peuples ; en outre, elle fait écho à la célèbre toile de Pénélope, tout autant qu'aux « tisseurs » des contes et des chants. Élément plus révélateur encore à nos yeux, la comparaison de la toile à un sentier jaunâtre rappelle la voie lactée qui, dans les anciennes croyances finno-ougriennes, était conçue comme un pont, une voie de passage vers l'au-delà⁸²⁸. Au sein de la narration, la collocation de ces images au tout début du parcours initiatique d'Aalo – juste un instant avant qu'elle n'entende le troisième appel du loup – n'est certes pas un hasard et a une valeur de renforcement.

Nous nous attarderons pour conclure sur une scène qui fait écho à un ancien *topos* métaculturel et qui apparaît dans les textes de notre corpus sous différentes variantes (plus ou moins déformées par rapport au *topos* ancien) ; il s'agit de la scène, mentionnée à plusieurs reprises au cours de notre analyse, sans l'approfondir, de la « femme au bain ». Celle-ci est (strictement) liée à l'élément aquatique et fait partie intégrante du décor (initiastique) de nombre de nos parcours. Le *topos* originel comporte, à grandes lignes et dans une multiplicité de variantes spécifiques, les éléments suivants : un homme regarde, d'une certaine distance et généralement sans être vu, une femme qui se baigne dans l'eau. Les composants en jeu sont donc un regard masculin (qui a pour l'essentiel un caractère « illicite ») et une baigneuse ; entre les deux, un *limes* enfreint par le regard. Parmi les modèles de cette scène récurrente, nommons par exemple les épisodes bibliques de

⁸²⁶ *Ibid.* (« les autres, pressentant le danger, se dégagèrent de l'eau libre et de la glace en vol dans une grande clameur et il y eut sur la mer comme de la neige, une confusion blanche et dense qui obscurcissait le soleil » [notre traduction]).

⁸²⁷ Cf. : « Vaan palttinakangas, jonka Aalo talvipuhteina oli raideiksi kutonut, oli levitetty valkaistumaan nurmikolle, ja juoksi pihamaan poikki suviyön valkeudessa niinkuin kellertävä polku. » (*Ibid.*, p. 240) (« Seules les bandes de toile qu'Aalo avait tissées au long des veillées d'hiver avaient été déployées, mises à blanchir sur l'herbe, et traversaient la cour dans la blancheur de la nuit d'été comme un jaune sentier. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 125-126.])

⁸²⁸ À ce propos, voir Carla Corradi Musi, *I Finni*, *op. cit.*, p. 53-54.

Bethsabée⁸²⁹ (qui, occupée à prendre son bain, est aperçue par le roi David en promenade sur la terrasse de son palais) et de Suzanne (surprise par deux vieillards alors qu'elle prend son bain dans son jardin) ; citons encore le mythe d'origine nord-eurasiatique de la Belle Cygne, déjà mentionné, où une femme-cygne se baigne dans un lac et est aperçue par un homme sur la rive⁸³⁰.

Il n'est pas anodin que nous rencontrions des échos à cette scène de la « femme au bain » dans plus d'un des textes de notre corpus. En première partie, nous avons évoqué un fragment de la scène du bain de Mélusine dans la salle de bain d'un hôtel, pour y souligner l'inversion des éléments par rapport au mythe de Mélusine, où le *topos* est déjà présent. La légende originelle, en effet, est fondée sur la transgression d'un tabou (tout comme, et non par hasard, la fable d'Éros et Psyché) ; le thème de la transgression, bien qu'absent dans la réécriture, est sous-jacent, aussi est-il bon d'en tenir compte dans notre interprétation. À la source de toutes les variantes de cette scène de la « femme au bain », se trouve le motif du franchissement (parfois de façon marquée dans le sens de la transgression) d'un *limes* visuel.

Sans plus nous attarder sur la scène du bain de Mélusine, nous porterons plutôt notre attention sur l'une de ses anticipations significatives (de sens inversé) dans le texte, qui se rapporte elle aussi au *topos* de la « femme au bain ». Il s'agit de l'étrange figure de la « femme au tub » rencontrée à l'intérieur du Parc artificiel, et dont nous rapportons ici la description :

Un tub en zinc, par terre, contenait une femme qui se baignait. Son corps jaune et luisant était composé de lourdes pièces aux jointures cimentées. Sur de courtes épaules, rondes et trapues, la tête était une sphère penchée dont l'équilibre, dédoublé par celui de l'image réfléchie dans le liquide du bassin, semblait tenir à ce calcul de forces opposées. Sous le bras droit, replié pour atteindre l'épaule, et dont les ovales allongés recevaient le visage dans leur angle, les seins étaient marqués par deux cônes symétriques aux bases nettement tracées. De l'autre bras relevé on ne voyait que l'avant ; la main avait sa rondeur fondue dans le massif de la chevelure qui pesait sur la tête. Comme elle posait un genou dans l'eau, le ventre largement bombé offrait un hémisphère aplati entre le torse qui se penchait en avant et le haut de la cuisse⁸³¹.

⁸²⁹ Nous savons qu'Aino Kallas connaissait l'histoire de Bethsabée ; il suffit de penser par exemple au drame en un acte qu'elle signa en 1932 intitulé *Batshaba Saarenmaalla* (Bethsabée sur l'île de Saarenmaa).

⁸³⁰ Au-delà de ses multiples variantes, il nous semble ici utile de rappeler la structure fondamentale de ce mythe : un homme, parvenu sur la rive d'un lac, entrevoit des créatures à l'apparence de cygnes ou d'oies qui, après s'être libérées de leurs plumes, se baignent dans l'eau et se transforment en magnifiques jeunes filles. L'homme qui assiste à la scène, éperdument amoureux, vole le vêtement de l'une d'entre elles pour l'empêcher de s'envoler avec les autres ; il l'épouse ensuite et elle engendre un enfant. Toutefois, après quelques temps, la jeune fille retrouve son vêtement de cygne, l'enfile et s'envole. Voir par exemple Carlotta Capacchi, *L'aldilà degli sciamani*, *op. cit.*, p. 240-241.

⁸³¹ Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 49-50.

C'est la narration elle-même qui révèle la filiation entre cette figure et cette scène : la stupeur provoquée chez la baigneuse par l'irruption dans sa chambre du narrateur, de Mélusine et de Nilrem, est en effet comparée à celle de Suzanne dans le ruisseau⁸³². La *femme au tub*, chez qui la lourdeur (et l'immobilité) du corps fait contrepoids à la légèreté (et à la « mobilité ») de Mélusine, nous rappelle les silhouettes peintes par Giorgio De Chirico, que, nous le savons, connaissait bien Hellens. Le corps de la femme, composé d'un assemblage de lourdes pièces soudées les unes aux autres, crée une visualisation efficace de ce fort sentiment de fragmentation qui, comme ce contexte le dégage de façon très claire, atteint aussi les personnages. Il est utile de mettre un autre détail en évidence : l'eau où se baigne cette *femme au tub* semble entretenir une relation étroite avec la matière solide, au point d'apparaître comme pétrifiée ; lorsque Mélusine tente d'agripper l'éponge pleine d'eau que la baigneuse tient en main, « la boule lui échapp[e] et s'écras[e] avec un grand bruit de pierre dans le bassin d'où l'eau jaillit comme des éclats de verre⁸³³ ».

Dans le roman d'Hellens, un écho à la scène-*topos* en question pouvait d'ailleurs déjà être relevé dans l'allusion faite par le narrateur en voyant Mélusine pour la première fois ; en effet, il l'aperçoit nue, dans l'eau et comme il le précise lui-même, « un jour qu'[il] avai[t] longuement regardé une vague⁸³⁴ ».

De façon analogue, le garde-forestier Priidik, dans *La Fiancée du loup*, aperçoit pour la première fois Aalo et en tombe amoureux alors qu'elle est immergée dans l'eau⁸³⁵. L'homme, qui s'est arrêté pour regarder le lavage estival des brebis, caché à l'ombre d'un grand rocher, malgré la distance « äkkäsi vedessä seisoskelevain vaimonpuolten seassa yhden nuoren piikaisen, joka samalla muotoa oli vedessä uumiinsa saatikka, mutta vähän erillänsä muista, ja pesi vastahakoista emälammasta⁸³⁶ ». Quand émerge ensuite la jeune fille une première fois, les vêtements trempés, « Priidik metsävahti kiven katveesta näki sangen selkiästi tämän nuoren piikaisen muodon, sillä eivät märjät vaatteet sitä varjella tainneet,

⁸³² Cf. le texte : « Surprise sans doute par notre entrée, comme Suzanne dans le ruisseau, la baigneuse demeurait immobile. » (*Ibid.*, p. 50.)

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸³⁵ Dans cette variante de la scène créée par Kallas résonnent également des échos homériques, avec une référence particulière à Ulysse et Nausicaa. Nous savons avec certitude que Kallas connaissait Homère grâce à un passage du roman *Le Pasteur de Reigi*, où l'écrivaine cite une maxime homérique (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 189). Kallas réinterprète le *topos* en lui donnant une touche nordique : dans sa version, l'insistance sur la nature et les animaux est prononcée.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 225-226 (« aperçut parmi les femmes qui étaient dans l'eau une toute jeune fille, qui elle aussi avait de l'eau jusqu'à la taille ; elle se tenait un peu à l'écart et lavait une brebis récalcitrante » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup*, *op. cit.*, p. 113]).

sekä hänen kasvojensa katsannon, joka oli häneen päin käännetty⁸³⁷ ». Et l'homme, déjà épris, reste immobile derrière son rocher à observer le lavage des brebis jusqu'à la fin. L'attraction exercée par Aalo est telle que Priidik ne peut plus s'arracher à ce lieu, « vaan hänen yhä katsoman piti⁸³⁸ ». Quand la jeune fille sort définitivement de l'eau et se change sur la plage, elle ignore que « vieraan miehen silmä hänen viattomuuttansa katseli palavin katsein⁸³⁹ ».

Une curieuse variante de la scène originelle est à relever dans la nouvelle *József d'Égypte* ; pensons au moment de l'apparition de la femme égyptienne aux yeux du protagoniste⁸⁴⁰. Là encore, nous trouvons l'image d'une femme qui, bien qu'elle ne soit pas littéralement immergée dans l'eau, se trouve du moins dans un contexte aquatique et est liée à l'eau, puisqu'elle est occupée à laver le linge sur la rive du fleuve ; elle est observée à certaine distance par un regard masculin, celui de József, dont elle ne s'aperçoit d'abord pas. Toutefois, nous constatons une sorte de renversement des positions masculine et féminine par rapport à la scène originelle : dans cette nouvelle hongroise, c'est en effet l'observateur/voyeur qui se baigne, alors que la femme est sur la rive (hors de l'eau, quoique, comme nous l'avons souligné, en contact avec elle).

Une variante déformée, inquiétante et pour ainsi dire « morcelée » de la « femme au bain » est représentée par la tête de jeune fille que le protagoniste du *Quatrième conte* de Csáth voit flotter en mer, au large de la rive où il se trouve. Dans ce cas pourtant, comme dans les variantes de « Mélusine au bain » et de la « femme au tub », la tête de jeune fille ne semble pas inconsciente du regard masculin qui l'observe, et y répond même.

Enfin, la scène au cours de laquelle la Cavalière Elsa est présentée nue (au public) dans une sorte de petit temple, dans le contexte de la Foire Sociale organisée par Falstaff, Hamlet et Bogaert sur la Place de la Concorde, ne nous apparaît pas complètement étrangère à la scène-*topos*, bien que les éléments de l'eau, et plus spécifiquement du bain, en soient absents. Observons les détails frappants :

Les hommes se poussaient dans l'escalier jusqu'à l'entrée du temple où un autre Chinois portant le bonnet pointu et en tenue de campagne faisait pénétrer, un à un, les amateurs.

⁸³⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 226 (« le garde-bois Priidik, abrité derrière sa pierre, put distinguer nettement ses formes – car les vêtements mouillés ne parvenaient guère à les celer – ainsi que l'expression de son visage, lequel était tourné dans sa direction » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 113-114]).

⁸³⁸ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 227 (« il lui fallait rester et observer » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 114]).

⁸³⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 227 (« l'œil d'un étranger contemplant son innocence d'un regard brûlant » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 114]).

⁸⁴⁰ Voir Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 445-446.

L'amateur subitement isolé de la foule, un peu inquiet, pénétrait alors dans une salle assez longue et tout d'abord apercevait, au fond de ce couloir éclairé doucement par des lampes voilées, sept soldats chinois assis nonchalamment autour d'une mitrailleuse pointée à hauteur d'homme [...]. À droite de ce groupe, au fond d'une petite estrade tendue de soie bleue, la Cavalière, nue et précieusement coiffée, changeait de poses selon son humeur.

L'homme devant ce spectacle saluait, s'excusait parfois et se hâtait de disparaître, en prenant à sa gauche un escalier de dégagement. Les amateurs entraient et sortaient si rapidement qu'ils se retrouvaient dehors les uns sur les autres⁸⁴¹.

Nous notons tout d'abord que le décor et les mouvements des visiteurs pour accéder au temple et à la vision de la Cavalière nue sont caractérisés de façon pour ainsi dire sexuelle (remarquons par exemple l'insistance sur l'idée de pénétration progressive)⁸⁴². Constatons ensuite qu'à la différence des baigneuses étudiées jusqu'ici, Elsa est exposée à un regard multiple, public, le regard de la collectivité, en conformité avec la dimension collective qui est nettement présente et sous différents aspects dans le roman de Mac Orlan.

⁸⁴¹ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁴² La connotation sexuelle du décor et des mouvements est encore plus claire dans la description de la tentative de Bogaert d'entrer dans le temple de la Cavalière : « Il rôdait autour de la foule, cherchant une fissure pour pénétrer. Il gagna un rang, deux rangs. Sept rangs de têtes le séparaient encore de l'escalier. Il luttait entre les épaules résistantes, comme une foreuse à percer le granit. » (*Ibid.*, p. 163.)

TROISIÈME PARTIE

3. Éros et métamorphose

3.1 Variantes de métamorphose(s)⁸⁴³

Dans le macro-modèle des mouvements qui animent les trames des parcours transformatifs présentés au début de notre étude, le point d'arrivée se profile, nous y reviendrons, comme une (éventuelle) sortie (de la dimension-« autre ») avec présence ou absence de transformation. Pour saisir en profondeur l'influence et l'importance, désormais certaines, des mouvements et des espaces quant à la conclusion des parcours initiatiques-transformatifs liés à l'éros, nous entendons à présent opérer l'analyse de l'élément de la transformation, du changement ; la métamorphose, en d'autres termes, qui est naturellement en rapport étroit et constitue un « indice » essentiel de leur réussite ou de leur échec. Cette analyse visera à mettre en évidence les liens entre métamorphose et éros, en cohérence avec notre objectif constant de comprendre le rôle et l'incidence de ce dernier dans les parcours transformatifs de l'homme. Il convient de souligner d'entrée de jeu que, dans les parcours initiatiques-transformatifs des textes de notre corpus, la transformation du ou des protagonistes est parfois seulement partielle, ou dans d'autres cas, n'a pas lieu du tout. Nous nous limiterons dans ce cas à rapporter les exemples les plus significatifs.

Examinons en premier lieu le thème de la métamorphose dans la trilogie *Éros qui tue* d'Aino Kallas. Cet ensemble de textes nous permet d'aborder une variante particulière parmi tant d'autres de la métamorphose, à savoir celle en animal (l'étranger par excellence). Dans la progression des trois romans de la trilogie, on observe un *climax* dans la représentation de la transformation en animal, qui va de la lointaine allusion au thème, dans *Barbara von Tisenhusen*, jusqu'à l'explicitation maximale dans *La Fiancée du loup*, avec la métamorphose d'Aalo en loup. Dans l'analyse de ces trois textes, nous porterons donc une

⁸⁴³ Ce terme de « métamorphose », nous l'employons dans un sens étendu, en tant que synonyme de transformation et de changement, en y incluant ces changements qui n'impliquent pas nécessairement une mutation physique, à la différence de ce que veut l'étymologie.

attention particulière à cette dernière expression spécifique de la métamorphose, sans pour autant négliger les autres.

Dans le roman *Barbara von Tisenhusen*, l'expression des thématiques liées à l'éros n'atteint pas leur paroxysme, puisqu'elles restent en grande partie centrées sur leur rapport avec *thanatos* ; la narration n'insiste pas sur la transformation que l'éros peut provoquer en Barbara. L'élément de la métamorphose y apparaît donc plutôt faible ; la transformation de la protagoniste est seulement partielle, tout comme son parcours initiatique-transformatif qui, nous l'avons démontré en première partie, se présente comme un extrait de parcours et non comme un parcours complet. À la lumière de la « faiblesse » du seuil et des autres constituants d'un parcours initiatique idéal rencontrés dans *Barbara von Tisenhusen*, le caractère faible et partiel de sa transformation ne nous étonne guère. Ce premier roman de la trilogie ne présente qu'une allusion indirecte au thème de la métamorphose en animal : la comparaison entre la poursuite des fuyitifs, Barbara et Franz Bonnius, et une partie de chasse au loup ou au renard : « Mutta tällä välin ajettiin pakenijoita takaa kaikilla teillä, kuin vievät Riigaan päin, ja kaikki nuoret ritarit Tisenhusenin suvusta ottivat tähän ajoon osaa, niinkuin se olisi ollut suden- elikkä myös ketunajo⁸⁴⁴. »

Nous trouvons en revanche une référence explicite à une transformation dans le physique de Barbara, pendant la scène du procès qui suit sa capture :

Kun siis kaikki kuusitoistakymmentä olivat istuimillensa asettuneet isoon linnansaliin, ja Kongutan herra suvun vanhimpana heidän keskellensä, niin tuotiin sisään neitsykäinen Barbara.

[...]

Ja ensin minun silmäni hämärti, mutta kun minä taas selittää taisin, näin minä, että neitsyikäiseltä Barbaralta hänen muotonsa pyöreys oli kadonnut, ja hänen silmänsä syvällä, mutta hän ei luonut niitä alas, vaan ne tiukkoina ja hehkuvina itsekuhunkin järjestänsä kiinnitti. Ja oli kuin olisi hän elänyt kymmenen pitkää ajasaikaa tällä välin⁸⁴⁵.

⁸⁴⁴ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 42 (« Mais pendant ce temps l'on poursuivait les fuyards sur tous les chemins conduisant vers Riga, et tous les jeunes chevaliers de la famille des Tisenhusen participaient à la poursuite, comme s'il se fût agi d'une battue au loup ou au renard. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 45.]

⁸⁴⁵ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 44-45 (Lorsque tous les seize se furent installés sur leurs sièges dans la grande salle du château, et que le seigneur de Konguta, en qualité d'aîné, se fût assis au milieu d'eux, l'on introduisit Barbara. [...] Tout d'abord ma vue fut assombrie, mais quand je pus à nouveau distinguer clairement, je vis que la jeune Barbara avait perdu la rondeur de ses formes, et que ses yeux étaient creusés ; mais elle ne les baissait pas, elle les fixait au contraire, sur chacun tour à tour, sévères et flamboyants. Et elle semblait avoir vécu entretemps dix longues années. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 46-47.]

Soulignons le verbe *kadota*, utilisé ici dans le sens de « disparaître » pour exprimer la transformation dans le visage de Barbara, et qui se décline dans ce contexte comme une disparition de la plénitude. Le signalement de ce changement nous apparaît d'autant plus significatif qu'il est remarqué à la suite du séjour de Barbara dans la Grotte du Bonhomme (*Hyvänmiehen luola*), espace dont nous avons déjà souligné la valeur et la signification initiatique.

Certaines étapes importantes du parcours existentiel de Barbara sont en outre accompagnées de remarques sur la couleur rouge de son visage et sur ses rougissements⁸⁴⁶, qui semblent liés au changement. Ainsi, après la première rencontre et le premier dialogue avec Franz Bonnius, « neitsykäinen Barbara lennähti punaiseksi kuin puolukka kedolla⁸⁴⁷ ». Ou encore, dans la scène du baiser entre Franz et Barbara, où le pasteur-narrateur entend la jeune fille soupirer profondément comme par une grande douleur, mais remarque que « hänen muotonsa oli autuas, niinkuin sen, joka rakastaa, ja hehkui kuin veren palosta⁸⁴⁸ ». Un dernier exemple, parmi d'autres, nous semble particulièrement digne d'intérêt en ce qu'il souligne le potentiel et la fonction métamorphique de l'éros ; au moment où Barbara déclare à son père spirituel (c'est-à-dire le pasteur et narrateur) qu'elle ne se séparerait pas de Franz Bonnius même si elle devait être condamnée à mort par sa faute, l'homme constate : « Mutta hän oli minusta ennen ollut kirkas ja puhdas kuin vuorikristalli, vaan nyt hän hehkui kuin punainen rubiini. Ja tämän kaiken oli rakkaus aikaansaanut⁸⁴⁹. »

Revenant au thème spécifique de la transformation en animal, il est possible d'identifier dans le deuxième roman de la trilogie (*Le Pasteur de Reigi*) un pas supplémentaire, par rapport à *Barbara von Tisenhusen*, dans la gradation ascendante qui trouvera son apogée dans *La Fiancée du loup*. Nous relevons en effet dans *Le Pasteur de Reigi* une métamorphose sous-jacente (non explicitée) de Catharina en cygne. Comme nous l'avons mis en lumière en première partie, la protagoniste est comparée à cet oiseau dès le début du récit⁸⁵⁰ ; nous

⁸⁴⁶ Rappelons que la couleur rouge est associée dans les anciennes croyances finno-ougriennes à la symbolique de la *renovatio* ; les références répétées à cette teinte dans le récit, à des moments pertinents du point de vue de l'éros et des changements, sont sans aucun doute significatives. Il convient toutefois de mettre l'accent sur le fait que dans *Barbara von Tisenhusen* le potentiel symbolique et initiatique associé à la couleur rouge n'est pas pleinement développé.

⁸⁴⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 24 (« la jeune Barbara devint simplement toute rouge comme l'airielle dans le pré » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 30]).

⁸⁴⁸ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 29 (« son visage reflétait le bonheur, comme le visage de qui aime, et rayonnait, comme si son sang était brûlant » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 34]).

⁸⁴⁹ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 34 (« Alors qu'elle avait été pour moi auparavant claire et pure comme le cristal, elle flamboyait à présent comme un rubis rouge. Et tout ceci avait été réalisé par l'amour. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 38.]) La phrase finale nous rappelle une image de *La Fiancée du loup* où il est dit qu'Aalo mûrit dans son envie comme du blé au soleil.

⁸⁵⁰ Cf. en particulier Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 70.

la retrouvons ensuite, après sa mort, sous l'apparence de cet animal au cours de l'épisode déjà cité de la chasse au cygne de Paavali. Ce dernier a l'impression de voir dans les yeux du septième cygne qu'il blesse, souvenons-nous, les yeux de sa femme Catharina. Même si la narration ne décrit pas la transformation de la femme en cygne, ni même n'y fait allusion, l'identification de Catharina à l'animal capturé par Paavali est relativement transparente. L'homme, en achevant le cygne d'un coup de fusil, détermine la deuxième mort de Catharina et consacre la libération de son âme. Le parcours de la femme est accompli et réussi.

Nous proposerons deux observations au sujet de cette transformation : avant tout, l'éros que Jonas Kempe suscite chez la femme lui donne des ailes⁸⁵¹ ; de façon parallèle au mythe de la femme-cygne, tout se passe comme si la femme retrouvait grâce à cette passion son « vêtement de cygne », emblème de liberté. Par ailleurs, c'est paradoxalement Paavali lui-même qui favorise cette transformation : après la fuite des deux amoureux, l'homme, pris de douleur et de rage, brûle en effet le « vêtement humain » de Catharina (c'est-à-dire certains de ses vêtements)⁸⁵² ; ce geste favorise la récupération « métaphorique » du « vêtement de cygne » par Catharina et facilite la métamorphose sous un autre *signe*.

Nous trouvons dans *Le Pasteur de Reigi* une autre forme particulière de transformation que nous pouvons appeler la « métamorphose-miroir », sur le modèle des expressions « action-miroir » et « seuil-miroir » employées précédemment⁸⁵³. Il s'agit du « dénudement » progressif de l'âme de Catharina face à Paavali⁸⁵⁴. Nous considérons la nudité, et donc l'action de se dépouiller, de se dénuder, d'ôter ses vêtements comme une forme de transformation. Dans le cas de Catharina, il n'est pas question d'un dénudement concret, mais bien métaphorique. Pour être précis, la réaction désespérée de Catharina face à l'évanouissement de Jonas Kempe dévoile à Paavali l'amour que la femme éprouve envers le *Diaconus*. La transformation que l'éros a opérée en Catharina est vue à travers les yeux de Paavali, qui fait explicitement référence à la *alastomuus* (nudité) de l'âme de sa femme :

⁸⁵¹ Nous avons déjà insisté sur le fait que l'éros met Catharina en mouvement.

⁸⁵² « Niin minä tartuin siihen vyöliinaan ynnä päähuiviin, ja ne niinkuin saastan vihassani suoraan palavaan pesään lennätin enkä tyytynyt, ennenkuin olin nähnyt niitten kärventyvän ja niitten makian tuoksun kitkeräksi käryksi vaihtuvan. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 161) (« Je saisis alors le tablier et le châle et, dans la colère, les jetai comme une chose impure dans l'âtre qui flambait, et je ne fus pas satisfait tant que je ne les vis pas prendre feu et ne sentis pas leur douce odeur se changer en une fumée amère. » [Notre traduction.])

⁸⁵³ Le sens que nous attribuons à l'expression « métamorphose-miroir » est proche des expressions similaires citées, sans être tout à fait analogue, comme il apparaîtra plus clairement dans l'exemple présenté.

⁸⁵⁴ Le dévoilement de l'âme de la femme aux yeux de Paavali se déroule en étapes successives dans le roman ; nous nous concentrons ici sur la phase finale ou culminante de ce « processus ».

Ja tainkaltaisena en minä ollut ennen ikänänsä häntä nähnyt enkä näin suureen rakkauteen häntä mahdollisena pitänyt.

Vaan kuhunkas rakkauden panet, o ihminen ja vaimosta syntynyt, koska hän herraudessansa tulee? Taidatkos sulkea hänet simpukan kuoreen ja vajoittaa merten vahvuuteen?

Niin oli tämäkin syntinen vaimonpuoli, joka kerran oli vihitty kristilliseksi aviovaimokseni, siinä lattialla niinkuin alasti riisuttu silmäini edessä, ja kaikki hänen sielunsa salaisuudet ja hänen rakkautensa, jonka hän minulta juuri visusti kätkenyt oli.

Ja minä näin, että hän tätä miestä sangen paljon rakasti.

[...]

Silloin hän katsoi minua peljästyneenä kuin paulaan sattunut lintu niillä säikkyväisillä linnunsilmillänsä, niinkuin hän olisi äkännyt sielunsa alastomuuden. Eikä hänellä ollut edes viikunanlehteä verhoksensa, niinkuin esiäidillämme Evalla syntiinlankeemuksen jälkeen Paratiisissa. Vaan hän ymmärsi kaiken ilmitulleen ja nousi hoiperrelle⁸⁵⁵.

La comparaison de Catharina avec Ève est particulièrement significative ; les protagonistes féminines associées à Ève sont nombreuses dans les textes de notre corpus, de même que ne manquent pas les figures masculines associées à Adam (et mises en relation avec « leur » Ève). Un peu plus loin, Paavali renforce encore l'idée de dévoilement : « Ja jollen minä olisi äsken nähnyt häntä permannolla polvillansa ja omin korvin kuullut hänen vaikerrustansa, niin totisesti en minä olisi tästä vaimosta mitään tiennyt, vaan uskonut unennäyn nähneeni, sillä hän on ollut minulle arvoitus hamaan loppuun saakka⁸⁵⁶. »

Le dénudement métaphorique de l'âme de Catharina est suivi du dénudement concret que la femme subit lorsque, immédiatement après la décapitation, le bourreau et sa femme la déshabillent pour emporter ses vêtements – une autre déclinaison de la métamorphose par « déshabillement ».

Dans une scène antérieure, celle du procès contre Catharina, la narration constate comme pour le cas de Barbara von Tisenhusen un changement dans les traits physiques de la femme ; celui-ci est encore une fois filtré par le regard de Paavali : « Niin minä vastahakoisilla

⁸⁵⁵ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 151-152 (Et je ne l'avais jamais vue aussi désespérée, et ne la considérais pas capable de tant d'amour. Mais où peux-tu dissimuler ton amour, ô homme né d'une femme, quand il arrive dans toute sa puissance ? Tu peux peut-être l'enfermer dans un coquillage et le plonger dans les abysses de la mer ? Ainsi cette conjointe pécheresse aussi, déjà unie à moi par le mariage chrétien, gisait sur le sol, comme dénudée, devant mes yeux, avec tous les secrets de son âme et son amour qu'elle m'avait si jalousement caché. Et je vis qu'elle aimait fortement cet homme. [...] Alors elle me regarda effarée, comme un oiseau capturé, avec ces yeux d'oiseau effrayé, comme soudainement consciente de la nudité de son âme. Et elle n'avait pas même pour se couvrir la feuille de figuier que portait notre ancêtre Ève quand elle fut chassée du Paradis après avoir péché. Et elle comprit que tout avait été dévoilé et se leva titubante. [Notre traduction.]

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 153 (« Et si je ne l'avais pas vue peu de temps avant à genoux sur le sol et si je n'avais pas entendu ses plaintes de mes oreilles, je n'aurais rien su de cette femme, mais j'aurais cru avoir fait un rêve, puisqu'elle a été pour moi une énigme jusqu'au bout. » [Notre traduction.]

silmilläni näin yhden vaimonpuolen hahmon, kuin minulle oli niinkuin muukalainen ja sentään tutumpi kuin kaikki kuolevaiset. Sillä hänen suunsa ynnä silmänsä, leukansa ja hiuksensa olivat samat ja sentään toiset ratki⁸⁵⁷. »

Dans *La Fiancée du loup*, la variante de la métamorphose en animal atteint son expression la plus accomplie et puissante. Le pouvoir de transformation de l'éros, véritable moteur de mouvement et de changement, émerge ici avec toute sa force. L'éros permet à la protagoniste Aalo de se détacher et se libérer des barrières de l'insatisfaisante vie domestique suivant des schémas patriarcaux, et de régénérer la puissance sauvage, « obscure » de sa psyché⁸⁵⁸.

Observons comment et à travers quels filtres est concrètement représentée la métamorphose physique d'Aalo, qui, comme nous l'avons souligné, se déroule dans un décor initiatique marqué, sur l'île au cœur du marécage. Le premier mouvement métaphorique de la novice est, significativement, un mouvement de « déshabillage » : en effet, au moment où elle quitte le seuil de sa maisonnette et part en direction du bois et des marécages, elle se déchausse⁸⁵⁹. Ce geste anticipe la véritable métamorphose en loup, rapportée dans les termes suivants, très précis quant à la description des changements du corps d'Aalo :

Hän näki ison kiven kolossa uudenuutukaisen sudennahan, joka oli harmaankellahtava väriltänsä.

[...]

Vaan Aalo heitti sudennahan harteillensa, ja kohta hän tunsi ruumiillisen muotonsa tuiki tuntemattoksi muuttuvan, niin että hänen ruumiinsa valkia iho peittyi takkuiseen karvaan, hänen piskuinen näköpäänsä soukkeni suden teräväksi kuonoksi, hänen vähät sorjat korvansa vaihtuivat suden pystykorviksi, hampaat raateleviksi torahampaiksi, ja kynnet metsänpedon käyriksi kynsiksi⁸⁶⁰.

Une observation à caractère grammatical est ici particulièrement opportune : la métamorphose des parties du corps d'Aalo est exprimée par l'emploi du cas grammatical translatif (reconnaissable par le suffixe caractéristique *-ksi*) ; ce dernier véhicule le plus souvent, à la différence d'autres structures grammaticales utilisables pour exprimer la transformation et son résultat (comme le cas élatif, par exemple), l'idée d'un changement

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 170 (« Je fus ainsi forcé de regarder le visage de cette femme qui m'était comme étrangère et toutefois mieux connue que tous les mortels. Même si sa bouche et ses yeux, son menton et ses cheveux étaient les mêmes, ils étaient cependant complètement différents. » [Notre traduction.]

⁸⁵⁸ Cf. Carla Corradi Musi, « Eros e mondo ugrofinnico », *art. cit.*, p. 23.

⁸⁵⁹ Voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 241.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 243-244 (Elle vit dans le creux d'une grande pierre une peau de loup de couleur gris-jaune, flambant neuve. [...] Aalo cependant jeta la peau de loup sur ses épaules ; et aussitôt elle sentit les formes de son corps imperceptiblement se transformer, de sorte que sa peau blanche se recouvrit d'un pelage hirsute, que son petit visage s'allongea en un museau pointu, ses jolies petites oreilles se changèrent en oreilles de loup, dressées et pointues, ses dents, en crocs déchiqueteurs, et ses ongles se recourbèrent en griffes de carnassier. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 128.]

qui peut être transitoire, temporaire (et non nécessairement permanent)⁸⁶¹. L'utilisation de cette structure avec translatif se révèle donc particulièrement adaptée au va-et-vient continu d'Aalo de l'état humain à l'état animal (et vice-versa), et attire en même temps implicitement l'attention sur l'importance de la constance et de la continuité de la métamorphose pour la bonne réussite d'un parcours d'initiation.

Cette étape initiatique de l'héroïne est soulignée par la narration ; de façon significative, pour indiquer l'arrivée d'Aalo dans la nouvelle (pour elle) « communauté » des loups, le narrateur a recours au même verbe (*liittyä* « s'unir à », « se rejoindre », mais aussi « devenir membre de ») que celui employé pour la création/stipulation de l'engagement du baptême chrétien : « Niin hän villillä ja riemullisella ulvonnalla toisten susien seuraan liittyi, niinkuin kauvan kaivattujensa, että hän vihdoon viimein oli kaltaisensa löytänyt, ja toiset kuorossa ulvoen häntä sisareksensa tervehtivät⁸⁶². » Le rituel initiatique est scellé.

La narration insiste en outre sur les « prolongements » et implications de la transformation d'Aalo en loup, avec en particulier une référence à ses nouveaux désirs bestiaux : « Vaan suden hahmon mukana heräsivät Aalossa samalla muotoa myös kaikkinaiset suden himot ja halut, niinkuin verenjano ja raatelemisen riemu, sillä hänen verensä myöskin sudenvereksi vahdettiin, niin että hän oli niinkuin yksi heistä⁸⁶³. » La perception qu'a l'héroïne du monde externe change aussi radicalement :

Ja hän tunsii itsensä ynnä maailman ympärillensä ratki muuttuneen, ja kaikki oli uppouutta, niinkuin hän olisi sen ensi kertaa ruumiillisilla silmillänsä selittänyt, samalla muotoa niinkuin esiäitimme Eva, koska hän Paratiisissa Hyvän ja Pahan Tiedon puusta kärkeen käskystä omenan söi⁸⁶⁴.

Il s'agit d'une nouvelle forme de connaissance du monde qui passe (ou est filtrée) par la perception du corps dont Aalo, grâce à la métamorphose en loup, semble à présent prendre

⁸⁶¹ Pour un approfondissement de ces questions grammaticales, voir en particulier Leila White, *Suomen kielioppia ulkomaalaisille*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, 2003, p. 88, 280-282.

⁸⁶² Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 244 (« Alors, avec un hurlement sauvage et triomphant, elle rejoignit, comme elle l'avait tant désiré, la compagnie des loups, en laquelle enfin elle avait rencontré ses pareils ; et les autres, dans un hurlement unanime, la saluèrent comme leur sœur. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 129.])

⁸⁶³ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 244 (« Et en même temps qu'Aalo prenait l'aspect extérieur d'un loup, s'éveillaient en elle tous les instincts et penchants des loups, telles la soif de sang et l'ardeur à la destruction, car son sang aussi avait été transformé en sang de loup, de telle sorte qu'elle était devenue l'une des leurs. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 129.])

⁸⁶⁴ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 245 (Et elle sentait que tout s'était métamorphosé – elle-même, le monde autour d'elle – et tout était neuf, entièrement neuf, comme si pour la première fois elle avait fait usage de ses propres yeux – telle notre mère Ève, lorsque au paradis elle mangea sur ordre du Serpent la pomme de l'arbre de la Connaissance du Bien et du Mal. [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 129-130.])

conscience. L'association d'Aalo à Ève, que nous pouvons relever, la rapproche par exemple de Catharina ; la comparaison, expression du point de vue du narrateur, lie l'héroïne au péché. En même temps, elle exacerbe le thème de la connaissance et le lie, de manière révélatrice, avec la métamorphose.

Pour Aalo, la transformation en loup signifie aussi une *renovatio* de sa force physique : « Niin hänen jalkainsa jäntereitä ja kylkiensä lihaksia jännitti uusi⁸⁶⁵, väkevä voima, niin ettei mikään välimaa ollut hänelle liian pitkä, vaan hän kepiästi ylitse suohautojen ynnä kaatuneitten metsänpuitten hyppäsi⁸⁶⁶. » Nous avons déjà insisté sur la vitesse – inimaginable pour un être humain – acquise par Aalo sous forme de loup.

Aalo ne s'arrête pas avec la transformation en loup ; elle dépasse également ces frontières et, au moment culminant de sa fusion érotique avec l'Esprit de la Forêt, son identité se dissout dans la nature elle-même : « Ja hän hajautui korpikuusien huminaksi, pusertui kultaisena pihkana hongan punaisesta kyljestä, katosi rahkasammaleen viheriäksi kosteudeksi, sillä hän oli *Diabolus sylvarum*'in oma ja Saatanan saalis⁸⁶⁷. » L'union érotique avec l'Esprit de la Forêt provoque en elle de nouvelles métamorphoses, également liées de façon significative aux éléments : elle s'assimile en effet à l'air (le bruissement des sapins) et à l'eau (l'humidité de la mousse). La fusion avec la nature se fait donc aussi, comme les mouvements érotiques d'Aalo le laissent transparaître, diffusion dans la nature. Aalo devient, à travers cette métamorphose spécifiquement liée à l'éros, concrètement et physiquement une partie de la nature. Il est ici possible de retrouver la tension, l'aspiration nostalgique à l'unité primordiale, retravaillée *naturellement* à la finlandaise.

Après son étreinte avec la nature, Aalo se réveille et revient à elle, comme nous le savons, étendue près de sa maison, sous forme humaine ; à ses côtés, la peau de loup, qu'elle s'empresse de dissimuler dans le creux d'un rocher. Ensuite, la répétition quotidienne du premier mouvement de changement d'Aalo rend son processus transformatif continu et constant (sur le « modèle » jour : femme / nuit : loup), ce qui, comme nous l'avons annoncé, est d'une importance cruciale pour l'issue du parcours. La nature de cette femme est marquée

⁸⁶⁵ La récurrence de l'adjectif *uusi* (nouveau) dans ces citations ne fait que renforcer la valeur du changement.

⁸⁶⁶ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 245 (« Les tendons de ses jambes et les muscles de ses flancs étaient tendus d'une énergie nouvelle, puissante, de sorte qu'il n'y avait distance trop longue pour elle : bien au contraire, elle bondissait agilement par-dessus les fosses des marais, les troncs d'arbres abattus. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 130.])

⁸⁶⁷ Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 250-251 (« Et elle ne fut plus que froissement de branchages, que résine dorée se déversant sur le flanc rouge des pins, que verdoyante rosée retombant sur les mousses – car elle appartenait au *Diabolus Sylvarum*, elle était la proie de Satan. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 134.])

par une duplicité complémentaire, analogue à celle du jour et de la nuit : elle est construite à la fois sur la douceur et sur l'agressivité et la force⁸⁶⁸.

Comme le démontre Carla Corradi Musi, Aino Kallas est influencée de manière pénétrante dans *La Fiancée du loup* par les lignes de pensée de Freud et Jung, aspect sur lequel nous reviendrons par la suite, en même temps que par les mythes de l'imaginaire collectif balto-finnois⁸⁶⁹. Dans sa représentation de l'éros et de la métamorphose, en particulier, elle récupère et actualise un symbole remarquable de la tradition, celui du loup, animal totémique à la force sublimée⁸⁷⁰. Le loup et le thème de la lycanthropie sont récurrents dans le folklore et la littérature non seulement estoniens mais aussi finlandais, des anciens mythes et poésies populaires jusqu'aux lectures contemporaines. Il convient de souligner que dans le folklore finlandais, tout comme dans celui des autres peuples finno-ougriens, les frontières entre monde animal et monde humain sont assez floues ; la relation étroite entre des animaux comme le loup et l'homme ne nous étonne donc guère⁸⁷¹.

Dans les chants sur les origines (les *synnyt*), recueillis dans l'œuvre monumentale *Suomen Kansan Vanhat Runot* (Les Anciens Chants du Peuple Finlandais), deux caractéristiques du loup émergent avec force : son association avec l'au-delà et sa relation révélatrice avec le féminin. Nous en voulons pour preuve particulièrement significative le chant sur l'origine du loup recueilli à Parikkala, en Carélie (finlandaise) méridionale, racontant que le loup est né d'une jeune fille de Mana, la terre des défunts⁸⁷². À l'époque médiévale, avec la

⁸⁶⁸ Cf. Carla Corradi Musi, « Eros e mondo ugrofinnico », *art. cit.*, p. 23. Sur ce point, un passage éloquent, où le narrateur se focalise sur les caractéristiques d'Aalo pendant la phase nocturne, donc sous sa forme de loup : « Hän, joka oli luonnostansa lempiä, oli nyt verenhimoinen ja julma; hän, joka oli arka, oli nyt julkia; hän, joka oli siviä, oli nyt himoja täynnä. » (Aino Kallas, *Valitut teokset 3, op. cit.*, p. 253) (« Elle [...], qui était douce de caractère, devenait sanguinaire et cruelle ; timide, elle devenait effrontée ; elle qui était vertueuse était désormais rongée de désirs. » [Aino Kallas, *La Fiancée du loup, op. cit.*, p. 136.]

⁸⁶⁹ Carla Corradi Musi, « Eros e mondo ugrofinnico », *art. cit.*, p. 22.

⁸⁷⁰ À propos de totem, nous pouvons observer que l'éros apparaît dans *La Fiancée du loup* entre autres comme une expression du désir humain de revenir à ses propres origines, et participe à ce titre de la nostalgie érotique de la nature qui imprègne le roman. Nous discernons à travers la métamorphose d'Aalo la tentative, pour cette femme, de récupérer les énergies de son ancêtre totémique loup, y compris son éros, par la transformation de sa propre faiblesse, déterminée par les conventions sociales, en une énergie instinctive renouvelée.

⁸⁷¹ Dans la culture spirituelle des anciens peuples finno-ougriens, d'empreinte chamanique, les êtres surnaturels d'origine totémique pouvaient apparaître sous l'apparence du loup ; rappelons par exemple le Berger des Loups ingrien, homme à la tête de loup. Le loup est en outre une des apparences zoomorphes que pouvaient prendre les esprits des forêts estoniennes (Sanna Maria Martin, « La belva umana. Il lupo nella poesia popolare e nella letteratura finlandese », dans Carla Corradi Musi [éd.], *Sul cammino delle metamorfosi tra gli Urali e il Mediterraneo. Dal mito alle trasformazioni sociali*, Bologne, Edizioni CINE//SINE, 2013, p. 72). À l'époque chrétienne, les croyances populaires estoniennes se représentaient le loup comme la monture de Saint Georges, remplacé dans certaines versions par le diable (Carla Corradi Musi, *I Baltofinni...*, *op. cit.*, p. 47).

⁸⁷² *Suomen Kansan Vanhat Runot* (SKVR), XIII, 3, 8954 a. Cf. à ce propos Sanna Maria Martin, *art. cit.*, p. 74.

pénétration des éléments chrétiens dans les chants des origines, ce sont Sainte Marguerite et Sainte Anne qui endossent les rôles de génitrices des loups⁸⁷³.

L'association entre le loup et la femme est encore vivace dans la littérature finlandaise contemporaine, ce qui ne fait d'ailleurs que confirmer la fécondité des idées de Kallas. Dans le roman *Susi ja surupukuinen nainen* (Le loup et la femme en deuil, 1998) par exemple, l'écrivaine finlandaise Tuula Rotko (1944-) réinterprète *La Fiancée du loup* de Kallas et souligne que le loup a toujours fait partie de la femme en tant que face-« autre », trop longtemps réprimée⁸⁷⁴.

Quant à la reprise des traditions, il faut souligner que les populations balto-finnoises, en comparaison des Hongrois, ont accentué certaines figures symboliques, dont le loup, dans les représentations liées à l'éros ; les contextes et habitats où se sont transformées les traditions, sous l'influence des peuples voisins, sont du reste assez différents. L'une des informations les plus intéressantes sur les loups-garou et leur diabolisation nous est offerte par l'ecclésiastique suédois Olaus Magnus. Celui-ci rapporte dans son *Historia de Gentibus Septentrionalibus* (1555) des récits attestant le grand nombre de loups-garou en Livonie⁸⁷⁵, terre voisine de l'Estonie, pays finno-ougrien qui a assimilé au même titre que la Finlande et à travers de complexes processus d'intégration et d'adaptation des formes mythologiques germaniques. Les histoires de loup-garou circulaient de village en village dans les territoires côtiers de la mer baltique⁸⁷⁶. Aino Kallas eut la possibilité d'en connaître les variantes et de les réinterpréter de façon originale sous forme littéraire.

⁸⁷³ Sanna Maria Martin, *art. cit.*, p. 75.

⁸⁷⁴ Tuula Rotko, *Susi ja surupukuinen nainen*, Hämeenlinna, Tammi, 1998. Pour l'interprétation du roman, voir Sanna Maria Martin, *art. cit.*, p. 78.

⁸⁷⁵ Carla Corradi Musi, « I popoli ugro-finnici nella *Historia de Gentibus Septentrionalibus* di Olaus Magnus », dans Seminario di Lingua e letteratura ungherese e di Filologia ugrofinnica (éd.), *Quaderni Italo-Ungheresi*, Bologne, Université de Bologne, Faculté de Lettres et Philosophie, 1971, 2, p. 47-48.

⁸⁷⁶ Sans nous attarder sur le thème du loup-garou, rappelons certains éléments qui caractérisent le loup dans le contexte indo-européen. Fait révélateur, l'animal y est également marqué d'un symbolisme ambivalent. Son association aux ténèbres et aux Enfers existe dans la mythologie scandinave comme grecque, où il est cependant aussi, en conformité avec son ambivalence, lié à la lumière. Dans la tradition scandinave, l'animal est emblème de forces obscures, primordiales, qui altèrent puis corrompent et finalement provoquent la dissolution du monde. Le célèbre loup Fenrir de la mythologie scandinave est à cet égard révélateur, descendant de la lignée des Géants, engloutisseur vorace d'Odin. La mort provoquée par le loup est toutefois destinée à une renaissance, et dans ce sens, le loup se lie à l'idée de métamorphose. Ses mâchoires ouvertes acquièrent une valeur de seuil et l'animal devient ainsi vecteur du passage vers une autre vie. Le loup endosse dans différentes traditions, et non par hasard, le rôle de psychopompe, c'est-à-dire guide des âmes. Cette fonction s'avère évidente dans un chant roumain dont on déduit que le loup connaît l'ordre de la forêt, c'est-à-dire les labyrinthes : l'animal connaît le chemin qui, du labyrinthe de notre monde, conduit à la lumière éternelle. Symbole de force débordante, irrationnelle et impulsive, le loup correspond, dans un parcours initiatique, à la prise de possession d'une force dont l'utilisation peut être tout autant destructrice que constructive. Celui qui l'utilise doit canaliser cette force, la diriger pour ne pas tomber dans le tourbillon. Voir Christophe Levalois, *Le Symbolisme du loup*, Milan, Archè, 1986.

En effet, si dans *Barbara von Tisenhusen*, et en partie aussi dans *Le Pasteur de Reigi*, textes écrits par Kallas alors qu'elle était encore sous le coup de la douleur provoquée par les événements historiques de la première guerre mondiale et de la guerre civile finlandaise (1918), l'expression des thématiques liées à l'éros n'atteint pas son apogée (dans la mesure où elles restent en grande partie centrées sur son rapport avec *thanatos*), dans *La Fiancée du loup* l'éros se pare de teintes tout à fait originales. La métamorphose de la femme en loup en particulier, profondément connectée au substrat traditionnel finno-ougrien, présente chez Kallas des traits d'une originalité marquée et manifeste un érotisme que nous n'avons rencontré chez aucun de ses prédécesseurs finlandais. Ce fut effectivement Kallas qui porta les problèmes de la société finlandaise, trop longtemps étouffés, au premier plan, parvenant en définitive à faire surgir l'éros en littérature avec des accents totalement nouveaux⁸⁷⁷.

Avec son traitement particulier et retentissant du thème de l'éros, la pionnière Aino Kallas porta à maturité les élans littéraires esquissés en Finlande dans les deux premières décennies du XX^e siècle, frayant le chemin aux générations féminines successives ; son œuvre peut être fructueusement étudiée du point de vue des *gender studies*⁸⁷⁸. Kallas ne fait pas que remanier ses « sources », mais les actualise et fait de l'éros un instrument de rupture dans les mains de la femme, de la société. Sanna Maria Martin met en évidence qu'Aalo abandonne avec ses métamorphoses non seulement les schémas patriarcaux rigides, mais aussi les frontières étroites de la féminité de l'époque⁸⁷⁹.

Pour Aalo, l'éros se fait instrument de rupture, de métamorphose au sens vaste, et devient le vecteur du « passage » entre la sphère du licite et celle de l'illicite, entre autres. La sphère du licite est marquée par le mariage avec Priidik, qui est légitime, mais parfaitement insatisfaisant ; dans la sphère de l'illicite en revanche, les « noces avec le loup » lui permettent de vivre un éros qui, exprimé dans la fusion avec la nature que nous avons

⁸⁷⁷ Comme évoqué en introduction, elle vécut longtemps à l'étranger, et noua des contacts étroits avec les intellectuels estoniens d'avant-garde.

⁸⁷⁸ Dans le texte *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (2002), Rosi Braidotti affirme que dans *La Fiancée du loup* la métamorphose physique signale simultanément les changements de conscience chez la femme, qui découvre peu à peu les éléments qui la rapprochent ou même l'identifient au loup chef de meute. Braidotti poursuit en mettant en relief le profond érotisme annoncé et exprimé dans la dissolution extatique des frontières qui se vérifie au moment où Aalo se transforme en loup. Elle rapporte en outre l'interprétation de *La Fiancée du loup* proposée par la chercheuse Lea Rojola. Cette dernière non seulement met en lumière la structure spécifiquement sexuelle de l'histoire, mais lit aussi ce récit comme un cas de vie divisée ou double, reflet de la schizophrénie sociale des femmes émancipées dans les pays nordiques pendant les années vingt. Selon l'interprétation de Rojola, la louve représente sur le plan symbolique le caractère monstrueux du désir sexuel féminin libéré. Que le prix à payer pour l'expression de son propre désir soit la vie n'enlève rien à sa valeur ni à sa force (Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Malden [MA], Polity Press, 2002, p. 129).

⁸⁷⁹ Cf. Sanna Maria Martin, « La belva umana... », *art. cit.*, p. 77-78.

observée, est plus que satisfaisant : extasiant. Le « passage » sous-jacent est celui de la sphère de la « société » et du monde de la « culture » au monde de la « nature ». Embrassant la force d'un éros instinctif, bestial et passionnel, Aalo enfreint la barrière, les *limina* du licite, de la société et de la culture et s'aventure dans le bois, dans la nature, où son éros (bien qu'illicite) peut s'exprimer librement. Cet éros libérateur finit pourtant par faire d'Aalo le *pharmakòs*, le bouc émissaire de la communauté moraliste dont elle s'est éloignée, communauté terrorisée par la résurgence des instincts « pécheurs⁸⁸⁰ ». Éros la tue. D'autre part, l'ambivalence de l'éros, force à la fois positive et négative, se montre en parfait accord avec l'idée d'éros de l'ancienne tradition finno-ougrienne, dont Kallas hérite et qu'elle retravaille.

Revenons à présent sur la modalité de la transformation d'Aalo en loup pour y mettre en évidence un aspect important ; le détail de la peau de loup, sur lequel nous avons insisté, permet de classer cette transformation dans la « catégorie » des métamorphoses par changement de peau ou de vêtements (liée à son tour au thème du « déshabillage » et de la nudité, autres variantes de la métamorphose). Dans ces cas donc, la métamorphose advient en endossant un autre vêtement, ou dans le cas de la transformation zoomorphe, une peau d'animal, assimilable par sa fonction, justement, à un vêtement. Le motif de la métamorphose par changement de vêtement ou de peau est particulièrement répandu dans les contes traditionnels finno-ougriens⁸⁸¹, et rappelle sans aucun doute le vêtement de cygne de la femme-cygne déjà mentionnée à plusieurs reprises. Ce thème a laissé des traces plus ou moins évidentes dans la littérature classique. L'exemple de *La Fiancée du loup* est tout à fait clair et explicite, comme nous avons pu l'observer (tout comme du reste l'issue du parcours initiatique-transformatif de la protagoniste). Dans les textes de notre corpus, même dans les cas où ne se produit pas une véritable transformation, il est possible de déceler de nombreuses références et allusions au thème de la transformation par changement de vêtement (ou comme changement de vêtement, pourrions-nous dire). Concentrons-nous maintenant sur quelques-uns de ces exemples, les plus révélateurs.

Commençons par la nouvelle *La Mort du magicien* de Csáth ; nous nous trouvons ici face à l'échec du parcours transformatif du protagoniste, le magicien, qui se trouve à l'intérieur de son cercueil, sur le point de mourir. L'éros, incarné par l'unique femme que le magicien ait aimée dans sa vie, pourrait lui offrir la possibilité d'un changement, symbolisé par le

⁸⁸⁰ Par ses actions, Aalo s'était justement rebellée contre la rationalité limitée de la communauté du village.

⁸⁸¹ Voir par exemple le conte de Carélie de Viena *Musta sorsa* (Le Canard noir), recueillie dans le volume suivant : Markku Nieminen, Edwina Goldstone, *Vienan satuja*, Helsinki, SKS, 2004, p. 11-21.

mouvement d'« ascension », physique et métaphorique, que la femme tente par tous les moyens de lui faire accomplir⁸⁸². Mais le magicien, par manque de force, est incapable d'accueillir la possibilité de transformation que l'éros lui offre⁸⁸³. Il se prépare toutefois à l'étape de la mort avec un « changement de vêtement » ; non seulement sa grand-mère lui tisse de nouvelles chaussettes en vue de son voyage outre-tombe, mais le magicien lui-même, de son lit de mort, après s'être recoiffé, charge un jeune homme d'aller chercher pour lui un col et des poignets mousquetaire :

A varázsló most hamarosan megfésülködött kis kézi tükrében, elrendezte az ajkait – gúnyosan mosolygóra, amely pózban különösen tetszelgett magának, aztán elküldött egy kisiút tiszta gallérért és kézelőért. Addig is átvizsgálta a szemfedőt, s lefejtette róla zsebkésével az ezüst csipkedísz, miután bántóan ízléstelennek találta. Ezalatt megérkezett a tiszta gallér és kézelő. Kicsérélte őket a régivel, sietősen beült a koporsóba⁸⁸⁴.

La mort imminente et réelle du magicien ne doit pas être confondue ici avec l'éventuelle mort symbolique, indispensable dans un parcours initiatique-transformatif à la renaissance ultérieure. La préparation du magicien pour son passage dans l'au-delà, marquée par le changement d'habits, est cependant digne d'intérêt et offre une allusion claire au thème de la métamorphose par changement de vêtements.

À la différence du magicien, mais de façon tout aussi significative, les protagonistes de la nouvelle *Matricide*, les frères Witman, ne se changent pas après avoir tué leur mère, bien qu'ils l'aient prévu et annoncé ; en effet, après avoir « réglé la question de la mère » (« “Na,

⁸⁸² La femme supplie le magicien de se lever de son cercueil (pour entreprendre une nouvelle vie avec elle), mais l'homme, malgré son amour pour elle, n'a pas la force de la faire.

⁸⁸³ Quand la femme s'approche du magicien dans le cercueil et commence à le supplier de se lever, l'homme, de façon révélatrice, cite une phrase du *Faust* de Goethe : « “Das Ewig Weibliche zieht uns!...” » monda a varázsló fanyar mosollyal, bár nem tudott jól németül és a Faustot eredetiben sohase olvasta. » (Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, op. cit., p. 78) (« “Das Ewig Weibliche zieht uns!” dit le magicien dans un petit rire amer, bien que ses notions d'allemand soient plutôt limitées et qu'il n'ait jamais lu *Faust* dans sa version originale. » [Notre traduction.]) L'omission du dernier mot de la citation, à savoir *hinan* (en haut) de la part du magicien est significative ; au lieu de dire « l'éternel féminin nous attire vers le haut », le magicien ne profère que : « L'éternel féminin nous attire » ; de cette façon, non seulement il met l'accent sur l'attraction exercée sur lui par les femmes et l'éros, mais il semble anticiper et accentuer son incapacité de se lever (au sens, une fois de plus, autant physique que métaphorique).

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 77 (À ce moment, le magicien sortit son miroir de poche, remit de l'ordre dans ses cheveux, sa bouche forma un sourire dérisoire – une pose qu'il aimait particulièrement –, et il chargea un jeune homme d'aller lui prendre un col et des poignets mousquetaire propres. En attendant, il donna un coup d'œil au linceul et décida d'enlever, à l'aide d'un petit couteau, les dentelles argentées qui le décoraient et qui à son avis étaient d'un mauvais goût vraiment déplorable. Entre-temps, le col et les poignets propres étaient arrivés. Il enleva les siens et endossa ceux-ci, puis se glissa promptement dans le cercueil. [Notre traduction.])

ez rendben van” mondotta az idősebbik, “most szedjük elő a dolgokat⁸⁸⁵” »), les deux adolescents prennent tous les trésors contenus dans la petite armoire de la femme et se les partagent équitablement. Après quoi l’un des deux déclare : « “Most siessünk, meg fogunk mosdani és átöltözünk⁸⁸⁶.” » Ainsi, les frères matricides retournent dans leur chambre, se lavent les mains et s’occupent ensuite de vider l’eau de la baignoire, mais « átöltözésre⁸⁸⁷ nem volt szükség, a ruháikon sehol nyoma sem volt vérnek⁸⁸⁸ ». L’absence de changement d’habits est un indice de l’absence de *renovatio* dans le parcours potentiellement transformatif des deux jeunes gens ; même après le meurtre de leur mère, les frères Witman continuent à parcourir les « rails fixes » de leurs trajets habituels, comme si de rien n’était⁸⁸⁹, et avec les mêmes habits⁸⁹⁰ (réels et symboliques) que ceux avec lesquels ils ont accompli le matricide. Leur éros reste à un niveau d’expérimentation et les conduit même, dans cette tragique tentative de parcours initiatique, à tuer leur mère. Ce geste extrême ne semble pourtant pas apporter de profonds changements dans leur personnalité. La force de transformation de l’éros reste bloquée entre ces espaces et ces mouvements fixes. (Dans cette nouvelle, la mort est transférée *sur autrui* : elle ne touche pas les novices [ni l’initiatrice], mais bien la mère glaciale). La descente dans les parties plus obscures de soi-même et dans les instincts les plus brutaux n’est pas suivie d’une remontée, d’une renaissance.

Le thème du vêtement en connexion avec l’idée de métamorphose (bien que pas nécessairement en relation spécifique avec l’éros) a un rôle de premier plan dans *La Cavalière Elsa* de Mac Orlan. En effet, les différents rôles et identités de la protagoniste dans le jeu (« théâtral ») du roman sont marqués par différents habits, ou peut-être faudrait-il dire uniformes, souvent bien reconnaissables. Une fois qu’Elsa Grünberg a été modelée et transformée par Hamlet et ses compagnons en cette figure légendaire de la Cavalière Elsa, elle doit endosser un nouveau vêtement : son uniforme, constitué d’une *tcherkesska* et d’« un petit bonnet de drap blanc étoilé de pourpre⁸⁹¹ ». Non par hasard, les couleurs de l’uniforme reproduisent le blanc de la neige et le rouge du sang qui constituent dans la scène du « saignement » d’Elsa, comme nous l’avons déjà montré, une visualisation de son passage à

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 116 (« “Bien, nous avons réglé cette question” dit l’aîné, “maintenant sortons les trucs” » [notre traduction]).

⁸⁸⁶ *Ibid.* (« “Maintenant dépêchons-nous, nous devons nous laver et nous changer.” » [Notre traduction].)

⁸⁸⁷ Le terme hongrois utilisé ici (*átöltözés*) est particulièrement significatif parce qu’il fait référence au changement d’habit et peut désigner aussi un déguisement – forme claire de métamorphose.

⁸⁸⁸ Géza Csáth, *Mesék, amelyek..., op. cit.*, p. 116 (« ils n’eurent pas besoin de se changer parce qu’il n’y avait pas de traces de sang sur leurs habits » [notre traduction]).

⁸⁸⁹ Le matin suivant l’homicide, les adolescents se rendent au bordel pour apporter les présents à Irén et se dirigent ensuite vers l’école.

⁸⁹⁰ « Dans la même peau », serions-nous tentés de dire.

⁸⁹¹ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa, op. cit.*, p. 55.

une nouvelle vie. Dans la même scène, et de façon très significative, juste avant qu'Elsa n'aperçoive qu'elle saigne, Hamlet lui dit : « "Moi [...], je pense qu'il vous faudra quelques bonnes leçons avant d'entrer dans la peau de votre personnage⁸⁹²". » Au-delà de la référence au monde théâtral, dont le roman abonde, ce que nous tenons ici à souligner est l'explicitation de l'idée de la métamorphose comme changement de peau (dans ce cas « humaine »). Dans le même passage, Hamlet reproche à Elsa d'être « trop personnelle⁸⁹³ ».

Dans les désirs de ses créateurs en effet, il ne devrait pas y avoir derrière l'uniforme-emballage de la Cavalière une personnalité prononcée, mais bien une sorte d'« espace » vide, à remplir à sa guise ; en se référant à la Cavalière Elsa, le commandant de l'armée russe, Dorojdine dit le « Clown », proclame haut et fort à ses militaires :

Vous pourrez l'imaginer comme il vous plaira⁸⁹⁴. Pour chacun de vous, elle ne représentera que ce que vous pourrez concevoir. C'est une petite aristocrate, une putain, une sœur de charité, la sœur de chacun de nous, notre mère, notre cousine. C'est une orpheline aussi, une fiancée ou une épouse. Choisissez⁸⁹⁵.

La transformation d'Elsa en un symbole de la Révolution – sorte de symbolisation de la personne – est une variante significative de la métamorphose ; le discours suivant prononcé par Hamlet, quoique privé de renvois au motif du vêtement, est à ce propos très pertinent :

Depuis que notre enfant incarne la Révolution, ses manières ne sont plus celles de la petite fille du Cercle de la Fraternité. Une parcelle de pouvoir dans le crâne d'un nouveau-né et vous en faites un Ivan le Terrible. Quelle singulière et attachante personnalité que celle de l'enfant que je viens de créer ! Ah ! Cavalière, Cavalière, ta jolie tête blonde me semble une pièce détachée posée sur ton cou délicat. Ta poitrine est celle d'une vierge, mais ta croupe, bon dieu, ta croupe est celle d'une vraie cavalière, rebondie et musclée. Tous les officiers des régiments de Moscou meurent d'amour pour toi avec des mines plaisantes⁸⁹⁶.

Il convient de noter l'insistance sur le champ sémantique de la création, de la naissance (à travers les substantifs « nouveau-né » et « enfant », et le verbe « créer »), qui renforce précisément la valeur du changement. Rappelons qu'Hamlet, figure de père-créateur pour

⁸⁹² *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ Rappel évident au titre de la pièce de théâtre *As You Like It* de William Shakespeare, en cohérence avec les échos shakespeariens qui jalonnent le roman.

⁸⁹⁵ Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 59-60.

Elsa, est aussi son premier initiateur⁸⁹⁷. En outre, sa vision de la Cavalière comme d'une femme morcelée est tout à fait remarquable : elle rejoint l'idée de fragmentation et rappelle les femmes « composées de plusieurs morceaux » que nous avons rencontrées au cours de notre analyse.

Dans le roman de Mac Orlan, la Cavalière Elsa met souvent elle-même en relief, à travers ses paroles, la relation étroite entre vêtements et métamorphoses. Pensons par exemple aux questions suivantes adressées à Hamlet : « Mais moi, fit la Cavalière plaintivement, moi, moi que suis-je dans cette aventure ? Dois-je toujours porter l'uniforme des troupes rouges ? Les soldats se transforment, Hamlet, ce ne sont plus les soldats d'autrefois⁸⁹⁸ » Un peu plus loin, continuant son propos, Elsa met en relation transformation, espaces et vêtements :

« Hamlet », poursuivit-elle, « vous êtes mal habillé, vos costumes sont déjà des costumes anciens, ils datent. Mais vous ne vous en apercevez pas. Nous avons transformé les villes et l'aspect sentimental des champs et des bois, et nous n'avons pas encore trouvé le costume en harmonie avec le décor, que nous avons créé. Nous nous partageons les beaux costumes du vieux monde. Mais nous n'avons rien apporté avec nous pour nous promener dans la rue ; nous errons lamentablement dans les vêtements des autres. J'ai honte de sortir ainsi » elle désigna sa robe « je me fais l'impression d'une servante qui, en cachette, a revêtu les vêtements de sa dame⁸⁹⁹. »

Dans son rôle d'amante de Jean Bogaert, Elsa endosse les habits communs des femmes françaises de l'époque, en réponse, probablement, à son désir de « devenir une femme comme ces Françaises qu'[elle] admirai[t]⁹⁰⁰ ». Avant encore d'entreprendre la relation avec l'artiste français, Elsa avait prié Hamlet de l'avertir qu'elle désirait le recevoir et sortir avec lui à Paris, « habillée comme une fille quelconque, comme une du peuple⁹⁰¹ ». Par la suite, au cours de leur relation, Elsa vit avec Bogaert à Montmartre et expérimente pendant une quinzaine de jours une nouvelle vie, semblable à celle d'une fillette de Paris dans les bras d'un peintre montmartrois⁹⁰² ». Puis, dans l'épisode où Elsa se rend à nouveau de la *villa morte* de Versailles à Paris pour chercher Bogaert et découvre que ce dernier l'a abandonnée, la narration souligne qu'elle était « vêtue de son tailleur bleu marine qui lui donnait l'allure

⁸⁹⁷ Voir : « Depuis longtemps Hamlet usait d'elle comme d'un collégien vicieux. La jeune fille était, par l'initiation du gros dandy, devenue à peu près femme. Elle en savait trop mais pas assez également. » (*Ibid.*, p. 156.)

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 171-172.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁰¹ *Ibid.*

⁹⁰² *Ibid.*, p. 191.

d'une jeune femme du boulevard Raspail⁹⁰³ ». De ce détail, émerge également avec clarté le lien entre les différents habits et les différents rôles d'Elsa⁹⁰⁴. Rappelons que le nom précédent du boulevard Raspail était « boulevard d'Enfer » ; à la lumière des observations formulées à propos des espaces traversés par Elsa, cette référence cachée ne nous semble pas fortuite.

La nudité est, répétons-le, une variante supplémentaire de la métamorphose, où le lien avec le thème du vêtement s'exprime par soustraction. Dans *La Cavalière Elsa*, la protagoniste apparaît nue à au moins trois occasions, toutes liées à la thématique initiatique et, de façon particulière, au motif du seuil. Lorsque l'armée russe, guidée par Dorojdine et « inspirée » par la Cavalière est désormais proche des frontières du territoire français, le « Clown », pour inciter et encourager ses soldats, ordonne à la Cavalière Elsa de leur montrer son cœur. Mais « avant que la jeune fille eût esquissé un geste, le "Clown" dégrafa la pelisse de fourrure, déchira la blouse de soie rouge... Alors un tout petit sein dur jaillit en s'arrondissant, boutonné d'une tendre rose enfantine⁹⁰⁵... ». Le geste violent de dévoilement accompli par Dorojdine au détriment de la Cavalière renforce la signification liminaire et initiatique du sang que la jeune femme perd lorsqu'elle est transformée en une figure légendaire.

Une seconde scène de nudité est celle où la Cavalière est exposée au public, à la Foire sociale ; sans insister sur cette scène, déjà examinée, rapportons un commentaire *a posteriori* d'Hamlet qui, se référant à cet épisode, assimile la nudité du corps à un « costume » : « Elsa... Sais-tu que tu étais désirable, l'autre jour, dans ton stand... Le costume que tu portais n'empruntait rien aux autres... Je te jure que tu es la seule femme que j'aie contemplée nue dont la personnalité ne fût pas abolie⁹⁰⁶. »

Enfin, nous trouvons Elsa nue après une nuit d'amour avec Bogaert⁹⁰⁷, détail qui ne frappe certes pas par son originalité dans une telle situation. Ce sont plutôt les pensées exprimées par son amant à cette occasion qui attirent fortement notre attention, en ce qu'ils confèrent à la nudité d'Elsa un sens métaphorique certain :

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁰⁴ Au moment où Elsa, déjà dans le rôle d'amante de Bogaert, avait demandé à ce dernier de l'emmener à Montmartre pour lui faire visiter son atelier et les espaces où il vivait, elle s'était adressée à lui par ces mots significatifs : « "Écoute", dit la fille, "je vais... plaquer... on dit bien plaquer ? Falstaff et Hamlet et j'irai avec toi à Montmartre. Tu m'habilleras toi-même, comme si tu faisais un dessin." » (*Ibid.*, p. 179.)

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁰⁷ Précisons qu'il s'agit d'une nudité seulement « entrevue » par Bogaert « au hasard de la marche » d'Elsa qui, « nue dans un kimono de soie mauve, allait et venait dans la chambre » (*ibid.*, p. 178).

« Ah ! » pensa-t-il, « les hommes forts sont bien ceux qui savent éviter de telles situations. Que n'ai-je laissé ma Cavalière où elle était avec sa parure sacrée de chef de bande. Je ne connaîtrais pas maintenant tous ces pauvres mystères si faciles à imaginer et je serais toujours en présence de cette petite flamme qu'Elsa fut et doit être encore pour tous ceux qui n'ont pas couché avec elle⁹⁰⁸. »

Au dénudement/dévoilement physique correspond le dévoilement de ces « pauvres mystères » que le peintre aurait préféré laisser dissimulés derrière le voile de l'uniforme de la Cavalière, et auxquels il aurait préféré ne pas avoir été initié.

Les changements d'Elsa marqués et rendus visibles par ses changements de vêtements – de peau – semblent s'arrêter à un niveau littéralement superficiel, bien différent de ce que nous avons observé à propos d'Aalo. Il s'agit le plus souvent de transformations subies, ou fruit d'images idéalisées qui ne trouvent pas de correspondant effectif dans la réalité.

Avant de détourner notre regard de la Cavalière Elsa, attirons l'attention sur un passage du texte qui rappelle de manière éloquent le motif de la métamorphose par changement de vêtement et de peau ; nous suivons les réflexions d'Elsa, cueillie dans un moment de désenchantement et d'abattement :

Quand la Cavalière se trouva seule dans l'appartement qu'elle occupait au C... Hôtel, avant de se mettre au lit, elle regarda, dans la penderie attenante à sa chambre à coucher, les costumes, robes et manteaux qu'elle avait acquis dès son arrivée à Paris contre un simulacre de paiement.

Maintenant qu'elle se sentait en possession de toutes ces merveilles, un désenchantement amer la transformait. Ces richesses fragiles convoitées avec fureur, depuis qu'elle pouvait en user selon ses caprices, lui semblaient infiniment moins provocantes. Les couleurs mêmes des robes si légères et accrochées comme des peaux de serpents frileux perdaient tout éclat.

Elle les soupesait une à une, faisait gonfler les blouses, dessinait d'un revers de main des plis élégants.

Les manteaux s'allongeaient comme des peaux sans corps⁹⁰⁹.

La relation entre robes et métamorphoses⁹¹⁰ est mise en relief au moyen du renvoi efficace à l'image du serpent et l'allusion au thème de la mue. Ce détail offre l'occasion de rappeler les images de reptiles rencontrées, sous différentes déclinaisons, à plusieurs reprises dans les textes de notre corpus ; elles contribuent à porter l'accent sur l'idée de métamorphose et à intensifier le sens de la mue. Évoquons par exemple le paysage « reptile » qui s'ouvre sous les yeux des militaires russes, une fois arrivés en France, dans le roman de Mac Orlan, le

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁹¹⁰ Concernant les transformations au moyen de vêtements, nous ne pouvons d'ailleurs oublier que dans ce roman, même les *pendus* sont déguisés pour apparaître plus « décents » (voir *ibid.*, p. 32-36).

quai « reptile » parcouru par George et Lélia dans *En ville morte*, ou encore la foule « reptile » qui grouille devant les vitrines des grands magasins dans *Mélusine*⁹¹¹.

La variante de la transformation par changement de vêtement s'exprime avec évidence dans le roman de Hellens cité à l'instant. Une réflexion complexe pourrait être développée autour de la robe de saphir de Mélusine, tout comme autour de son rapport à la nudité. Notre attention se concentrant toutefois sur le parcours initiatique-transformatif du narrateur, c'est en rapport à ce dernier que la thématique nous occupera. On se souvient du rapport étroit (et même morbide) que le narrateur entretient avec ses chaussures, sans lesquelles il se sent bizarrement nu. À la différence de Mélusine, amante de la nudité, nous savons qu'il éprouve une sensation de grande honte et de malaise sans la couverture de ses vêtements : « Mélusine [...] il est temps encore de remettre nos vêtements. Je me sens mal à l'aise. On dirait que je me rétrécis⁹¹². » Et l'instant d'après il regarde ses pieds, « rempli d'une grande honte⁹¹³ ».

Relativement au thème que nous étudions, l'un des derniers épisodes de *Mélusine*, celui de l'aventure africaine de la fée et du héros (chapitre XXIV, « Mélusine chez les Nègres »), suscite particulièrement notre intérêt. À l'arrivée sur le continent africain, le narrateur, significativement, se déshabille⁹¹⁴ :

« Permits », dis-je à Mélusine, que je me dépouille de ces vêtements trop pesants⁹¹⁵. Que n'ai-je comme toi un simple châle pour me couvrir ! »

« Garde ta chemise », répondit Mélusine ; « je te fais grâce du reste. »

Je me déshabillai sans tarder et pliai ma redingote, mon gilet et mon pantalon sur mon bras⁹¹⁶.

Prêtons attention au fait que le narrateur ne se déshabille pas complètement, et à la suggestion de sa compagne garde cette fois sa chemise. Cette transformation partielle est aussitôt suivie de l'allusion à une autre « métamorphose » partielle : l'espérance d'atteindre rapidement le désert, et donc la cathédrale, donne des ailes au narrateur, momentanément (et

⁹¹¹ Citons à nouveau le commentaire éloquent déclamé par Mélusine devant ce grouillis : « “On dirait des serpents qui cherchent une nouvelle peau !” » (Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 115.)

⁹¹² *Ibid.*, p.106.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ Notons le fait, alors qu'on s'attend en général à un changement à la sortie d'une étape, que le narrateur de *Mélusine* se déshabille à l'entrée de cette étape africaine. Cette donnée, qui bouleverse quelque peu nos prévisions, est significative et digne d'intérêt.

⁹¹⁵ Les habits sont ici associés à la pesanteur et s'en priver correspond à une tentative d'allègement. (Nous remarquons au passage que dans tout le chapitre, le contraste entre la pesanteur [masculine] du narrateur et la légèreté [féminine] est marqué.)

⁹¹⁶ Franz Hellens, *Mélusine, op. cit.*, p. 287.

métaphoriquement) mué en homme-oiseau⁹¹⁷. Peu après toutefois, il se charge de nouveaux poids, comme les dattes, qui aggravent sa manie déjà pesante de tout prévoir⁹¹⁸. Lorsque Mélusine et lui arrivent devant la forêt vierge, l'homme propose naturellement à sa compagne « de contourner cet obstacle imprévu⁹¹⁹ ». De manière tout aussi naturelle, Mélusine lui ordonne d'y entrer au contraire et, une fois le seuil franchi, l'obscurité est telle que le narrateur s'immobilise à l'improviste, « changé en plomb⁹²⁰ ». Entouré par les sons de la forêt, le héros se sent ensuite immergé dans une sorte de bain froid, de nature musicale justement, qui lui donne des frissons. Il se débarrasse alors du régime de dattes trop lourd et se rhabille promptement⁹²¹. Le narrateur effectue à travers cette sorte d'équilibrage des poids la « métamorphose » inverse par rapport à celle d'arrivée.

Dans ce contexte africain, le compagnon de Mélusine se trouve contraint à une autre opération de déshabillage quand le Grand Chef des hommes noirs l'invite à donner ses vêtements ; il s'agit dans ce cas aussi d'un changement partiel puisque le narrateur réussit à conserver « [s]es chaussures, [s]on caleçon et [s]a redingote ». Une fois de plus, la condition de nudité suscite en lui une honte profonde⁹²².

Le caractère partial des transformations du narrateur de *Mélusine* liées aux vêtements (par soustraction en particulier) est un signe (ou indice) supplémentaire de la partialité de sa transformation à l'échelle de son parcours entier ; en d'autres termes, la partialité de ces transformations liées aux vêtements reflète le caractère incomplet de l'ensemble de son parcours transformatif. Si nous considérons en effet le parcours initiatique-transformatif du narrateur de *Mélusine* dans son ensemble, nous pouvons affirmer que sa métamorphose est seulement partielle. Il est vrai que, sur les pas de Mélusine, il gagne en vitesse, et acquiert toujours plus d'agilité dans ses mouvements⁹²³ ; en outre, grâce aux révélations de Nilrem dans l'épisode final, il parvient à connaître l'identité de ce dernier et surtout, à percer le secret de la matière de la cathédrale qui l'a obsédé, sous de multiples formes et

⁹¹⁷ Voir le texte : « Un troupeau de montagnes bleues piétinait l'horizon. "Derrière cela, ce doit être le désert", pensai-je. Cet espoir me donna des ailes. » (*Ibid.*)

⁹¹⁸ Voir le texte : « Je cueillis un grand régime de dattes dont je me chargeai pour la route, car les montagnes reculaient. Il fallut tout prévoir. » (*Ibid.*, p. 288.)

⁹¹⁹ *Ibid.* C'est Mélusine qui le traîne dans la forêt, lieu initiatique que le narrateur craint et avec lequel il voudrait, de manière significative, garder ses distances.

⁹²⁰ *Ibid.* Cette « métallification » symbolique du narrateur ne fait qu'accentuer la sensation de lourdeur.

⁹²¹ Cf. *ibid.*, p. 288-289.

⁹²² Il donne en effet le reste de ses vêtements aux hommes noirs « avec les marques de la honte la plus sincère » ; les femmes africaines, « dont les seins se balançaient, séparés par la pierre ou le métal des colliers », lui semblent plus vêtues que lui-même. (*Ibid.*, p. 302.)

⁹²³ Cf. en particulier les passages déjà cités *ibid.*, p. 279 et p. 240-243. Nous rappelons en outre que les seuls mystères auxquels Mélusine semble en mesure d'initier sont ceux de ses mouvements.

prolongements, du début à la fin de son parcours. Toutefois, distrait par de faux mystères tout au long de son parcours, il échoue à percer le mystère fondamental, celui relatif au féminin, c'est-à-dire la « matière », au sens large, de la femme ; à la question « qu'est-ce qu'une femme ? », il n'obtient pas de réponse. Le dévoilement du secret de la matière de la cathédrale coïncide même, nous le savons, avec la disparition de cette dernière et surtout, avec celle de la femme aimée. Le narrateur ne réussit pas son initiation, il ne l'achève pas ; Mélusine lui échappe, et il ne lui reste rien d'autre en main que le labyrinthe. Un instant avant de s'éloigner, Nilrem lui annonce en effet son « legs » : « Je vous donne mon Parc artificiel⁹²⁴ ». Cette « sentence » mérite d'être soulignée avec force puisqu'elle est emblématiquement très prégnante. Dans le roman de Franz Hellens, celle qui accomplit finalement l'envol hors du labyrinthe est Mélusine, tandis que le narrateur reste, au niveau symbolique, dans le labyrinthe. Comme le met en lumière Éric Lysøe, Mélusine « est un idéal aérien que le narrateur échoue systématiquement à étreindre⁹²⁵ ». Par ailleurs, ses trop nombreuses questions et autres obsessions tiennent le héros, comme nous l'avons mis en évidence, enchaîné à la terre.

Dans *Mélusine*, tout apparaît en métamorphoses ; le monde représenté dans le roman est marqué par le renversement et un changement constant⁹²⁶. Dans son ensemble, le roman exprime bien la métamorphose qui gouverne le monde moderne tout entier. Face à cette idée accentuée de la transformation, l'incapacité (du moins partielle, voire totale) du narrateur au changement surgit par contraste. Sur le plan des personnages également, cet aspect se démarque : là où Nilrem et Mélusine sont des figures extrêmement liées à la métamorphose, le narrateur s'avère incapable de se transformer, même partiellement. Considérant le parcours du narrateur dans son ensemble, nous pouvons proposer quelques réflexions. L'ascension initiale de la cathédrale dans le désert, en vue de se renseigner sur son matériau (quête sous laquelle, d'après notre interprétation, se cache la question « qu'est-ce qu'une femme ? »), peut être déjà considérée en elle-même comme un parcours initiatique en miniature – avec chute (échec) –, multiplié ensuite de très nombreuses fois dans le roman, par une sorte de mise en abyme. L'ensemble du parcours du narrateur se présente ensuite

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 316.

⁹²⁵ Éric Lysøe, « Franz Hellens et le complexe d'Icare... », *art. cit.*, p. 374.

⁹²⁶ Parmi les très nombreux exemples efficaces pour exprimer le sens constant de l'inversion et de la métamorphose du monde moderne, nous citons un passage qui se déroule dans la prison volontaire de Torpied-Mada à l'intérieur du Parc artificiel : « Torpied-Mada toucha un autre commutateur. Les décors pivotèrent, une nouvelle toile de fond tomba en se déroulant. L'on se trouva dans une clairière entourée de feuillages, et, cette fois, ce fut d'en haut qu'une lumière électrique lâcha sur nous sa clarté aveuglante. » (Franz Hellens, *Mélusine*, *op. cit.*, p. 77.)

comme une course d'obstacles qui reproduit, répétons-le, l'idée de parcours initiatique difficile de la tradition. Le narrateur pénètre progressivement et en continu dans des dimensions assimilables à des dimensions-« autres⁹²⁷ », dont certaines spécifiquement labyrinthiques. Après quoi sur les pas (ou par l'« intervention ») de Mélusine, il revient à la lumière, c'est-à-dire en sort. Il est possible d'identifier dans le texte tout une série d'images de (re-)naissance (qui reproduisent donc les mouvements et la signification de la naissance), caractérisées par la dynamique du passage de l'obscurité à la lumière (sortie de l'obscurité et retour à la lumière)⁹²⁸. De telles images renforcent l'idée que les différentes étapes du parcours du narrateur – faites d'entrées et de sorties d'espaces-« autres » – peuvent être interprétées comme des étapes continues de mort et de renaissance. Toutefois, à l'issue de la dernière étape, le narrateur ne refait pas surface, il ne revient pas à la lumière. Comme nous l'avons souligné précédemment, il revient au point de départ et n'en sort pas. L'image conclusive du texte se distingue par un ensemble de signes qui rendent évidente l'absence d'une renaissance finale. La scène est située dans le désert, espace en rapport, entre autres choses, avec l'idée de stérilité⁹²⁹ ; en outre, selon la logique d'obscurité-lumière/mort-rennaissance des images de naissance que nous mettons en relief, l'obscurité de la scène⁹³⁰ indique aussi que le héros ne renaît pas à la fin ; l'image de son enlèvement, liée à la thématique onirique, se place dans le registre de la chute. Si l'on ne peut parler d'échec total du parcours en ce qui concerne les aspects liés à l'éros, l'*iter* de transformation toutefois ne réussit pas. Le narrateur ne semble pas grandir ; sous le rapport de l'éros, son parcours n'est pas un parcours de croissance⁹³¹.

Dans *En ville morte*, en revanche, roman que Franz Hellens écrit deux années avant que n'éclate la première guerre mondiale⁹³², le changement et l'issue positive du parcours de

⁹²⁷ Ceci est renforcé par l'inspiration ou la dimension onirique du roman, à laquelle nous avons pourtant cherché à ne pas attribuer un poids excessif.

⁹²⁸ Parmi les nombreux exemples possibles, citons en particulier la remontée du narrateur au jour, c'est-à-dire à la lumière, du jardin de la nuit perpétuelle où est « enfermé » Torpied-Mada (fin chapitre VIII), ou sa vision d'une lumière au fond de la galerie qui le fait sortir de l'obscurité dense, à la fin du parcours d'obstacles traversée pour aller chercher Mélusine au bal de l'Opéra (fin chapitre IX), ou encore la sortie en train d'un tunnel, autre passage de l'obscurité à la lumière (chapitre XIII).

⁹²⁹ Sans aucun doute, le fait que le narrateur se trouve dans la scène finale *enlisé* dans le désert renforce l'idée de sa non-fécondité, déjà véhiculée par ses difficultés de mouvements. Les défauts de vision du narrateur ne semblent pas non plus complètement étrangers à cette signification.

⁹³⁰ Cf. à nouveau : « Et l'obscurité du désert frissonna dans mon dos comme la crainte du chacal. » (Franz Hellens, *Mélusine*, p. 317.)

⁹³¹ La réponse de Nilrem à la plainte exprimée par le narrateur (« Me laissez-vous tout seul dans le désert ? » [*Ibid.*, p. 316]) est à ce propos significative : « N'est-ce pas une tâche digne d'un homme d'en sortir maintenant sans l'aide de personne ? » (*Ibid.*)

⁹³² Une information à ne pas négliger.

George et Lélia⁹³³ semblent finalement possibles, ou pour le moins souhaitables. Après des mois de réclusion dans la prison-labyrinthe de la ville morte, nous voyons George et Lélia, à la fin du roman, en fuite (continue) vers l'issue hors de ces ruines, de cet espace carcéral⁹³⁴. Leur direction est la lumière ; leur guide est l'eau. Durant le mouvement de fuite, George entend à un certain moment un bruit d'eau derrière lui :

Ce bruit, tout à coup, le redressa. Un pressentiment l'assaillit :

« Le quai !... »

Ils étaient sur le quai ; l'ombre les empêchait d'apercevoir l'eau.

C'était l'issue inespérée qui s'offrait. En une subite joie, il évoqua la fuite sensible de la rivière vers l'inconnu. Et, à cette image inattendue s'en associa une autre, gonflée de toute la poussée de son dégoût, celle de l'estuaire éblouissant autrefois apparu à travers la baie d'ombre des quais, cet escurial de rêve, bâti de mystiques lumières, agité d'un bruissement d'ailes célestes, dont la glorieuse réalité avait lénifié leurs premières souffrances d'ennui.

Un désir fou de se réfugier en cette paix l'accrochait à ce nouvel espoir.

Haletant, déjà halluciné, il fuyait de nouveau, conduit maintenant par le fil invisible de l'eau⁹³⁵.

De manière assez significative et symptomatique, ce « fil invisible de l'eau » fait revenir à la mémoire le fil d'Ariane qui guida Thésée à l'intérieur du fameux labyrinthe construit par Dédale, et associe le fleuve de la ville au mythique instrument de libération ; l'image ne fait

⁹³³ Les rapports entre George et Lélia montrent une inversion par rapport à ceux de Mélusine et du narrateur ; si dans *Mélusine* c'est la fée qui traîne l'homme, dans *En ville morte* c'est George (l'homme) qui traîne Lélia (la femme), à un certain moment même littéralement (nous le verrons). Cette dernière est dépendante de George comme le narrateur l'est de Mélusine. À ce propos, voir par exemple : « Lélia l'avait suivi. Dans sa robe d'étoffe sombre, elle tenait au poète comme un morceau de lui-même. » (Franz Hellens, *En ville morte*, op. cit., p. 110.) L'image rappelle d'ailleurs à notre mémoire l'image biblique d'Ève créée de la côte de l'homme. Sans nous y attarder, notons que dans certains épisodes ou passages du texte, le couple hellensien rappelle justement le couple biblique, presque comme s'ils étaient de « nouveaux Adam et Ève ». De manière tout aussi significative, d'autres passages conduisent à rapprocher George et Lélia des figures mythiques d'Écho et Narcisse ; pensons par exemple aux propos suivants de George : « On dirait que ta voix est l'écho de ma pensée, que ta forme blanche est le reflet de mon âme. » (*Ibid.*) N'oublions pas qu'une version du mythe d'Écho veut qu'elle soit transformée en figure de pierre ; l'Écho d'Hellens est associée à une figurine de marbre. Elle se rapproche de la version plus célèbre du mythe d'Écho, selon laquelle la nymphe se transforme en une voix et « perd » sa consistance corporelle, si l'on considère le passage suivant : « Par lui [George] elle s'anémiait ; la vie s'effaçait d'elle, comme l'eau d'un vase, niée par l'inconcevable cécité de sa conscience d'artiste. » (*Ibid.*, p. 111.) L'allusion à Écho, outre ses liens au thème de la métamorphose, est pertinente également pour une autre raison : couplée avec Narcisse, elle renvoie en effet au thème de l'androgynie, tout comme, d'ailleurs, Adam et Ève.

⁹³⁴ Au cours de l'errance de George et Lélia dans le dédale des ruelles de la ville morte, les mouvements de Lélia se réduisent progressivement jusqu'à atteindre l'immobilité ; au moment de la fuite, elle ne marche désormais plus et constitue comme une sorte d'appendice de George. Sans rapporter les différents passages de cette progression descendante, très intéressante du point de vue des mouvements, limitons-nous à mettre en relief son apogée : « Lélia ne marchait plus. George l'emportait, forcé de la soulever pour avancer. » (*Ibid.*, p. 137.)

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 140.

que renforcer l'aspect et la signification labyrinthiques de la ville morte, ainsi que les « vertus libératrices » de l'élément aquatique déjà mentionnées, en rapport étroit avec l'idée de *délivrance*⁹³⁶. Ce dernier aspect est particulièrement mis en relief dans la suite de la scène. Arrivé sur le pont, George se trouve confronté à une énième déception : au lieu de la « cité de rêve », il trouve maintenant « une bouche d'ombre⁹³⁷ ». Face aux ruines ténébreuses, signe d'un écroulement récent, l'homme sent la présence de la mort devant lui :

Un moment, la mort lui apparut, inéluctable, dressée comme une borne.

Mais son ancienne vision des quais lui revint. Tout l'inconnu de leurs courbes fuyantes l'attirait comme un geste d'appel, traçait la ligne subtile d'une évasion : la rivière, au loin, se perdait sous la dernière arche. L'issue était là, certaine.

Il n'eut pas la folie de regretter l'illusion disparue.

Et leur fuite continua, exténuée, volontaire quand même, à travers l'hostile nuit⁹³⁸.

Pour les protagonistes, le changement est au moins « en vue ». Parallèlement, dans cette nuit de mars avec laquelle se conclut le temps du roman, nous assistons à une *renovatio* concrète et bien visible : celle de la ville, qui se reconstruit et renaît de ses ruines, de ses fragments (dans une nouvelle opération de recomposition) :

Mais, tout au fond, tandis que l'eau reculée avait une profondeur bleue impénétrable, la nuit construisait d'indistincts édifices. Toutes les ruines lentement accumulées semblaient ressurgir en une Ville nouvelle dont les assises puissantes et larges portaient la solide promesse d'un règne sans terreur⁹³⁹.

Ce n'est certes pas un hasard que le roman commence en octobre et se conclue en mars, c'est-à-dire de l'automne jusqu'à la *renovatio* printanière, propice, bien évidemment, au renouvellement des protagonistes et de la ville.

En ce qui concerne la production de Géza Csáth, nos recherches ont fait émerger une information de grand intérêt : l'éros et les parcours initiatiques qui y sont liés peuvent trouver leur réalisation accomplie (et positive) seulement dans les songes (ou, en tous les cas, dans une dimension-« autre »). Parmi les dix nouvelles de l'auteur hongrois considérées dans notre corpus, seulement deux nouvelles ou récits de songes en effet, à savoir *Rêve de l'après-*

⁹³⁶ Faisons une brève allusion au fait que la possibilité de la libération est pour nous à mettre en relation avec la négation de l'amour, ou pour mieux dire, la prise de conscience par George qu'il n'aime pas Lélia (cf. *ibid.* p. 112).

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁹³⁸ *Ibid.*

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 143.

midi et *József d'Égypte*, contiennent des exemples de parcours initiatiques-transformatifs liés à l'éros achevés et montrant une issue positive. Avant d'examiner plus en détail les variantes de métamorphoses rencontrées dans ces textes, formulons une observation à caractère général. Curieusement, dans de nombreuses langues, y compris celles dont nous occupons dans cette étude, le substantif « rêve⁹⁴⁰ » ne désigne pas seulement l'activité psychique qui se déroule durant le sommeil, mais est également utilisé pour faire référence à un désir profond ; cette particularité linguistique semble donc en elle-même mettre en relation le rêve et l'éros.

Pour revenir aux récits de rêve de Csáth, nous observons que dans *Rêve de l'après-midi*, l'expression de la métamorphose finale du protagoniste du rêve (qui s'identifie, comme nous le rappelons, au rêveur lui-même) est exprimée de manière explicite et prend les formes d'une véritable *renovatio* : le début d'une nouvelle vie. Rapportons le texte de la scène finale du songe raconté dans cette nouvelle, sur la tombe de l'enfant, évoquée plusieurs fois sans toutefois la citer :

« Most már elföldelhetjük a koporsót » mondtam, és lassan beemeltem a gödörbe a kis fekete szekrényt.

A kisasszony szemei e pillanatban könnyezni kezdtek. Mintha ezer és ezer gyémántcsepp hullott volna a koporsóra, bőven ömlöttek. A gödörben elolvadt a hó, a föld átnedvesedett, megpuhult, és sóhajtást lehelt ki magából.

Pár perc alatt betemettem a sírt, azután fölálltam. Odaléptem a kisasszonyhoz, és átöleltem. Néma szép ajkai gyengéden megnyíltak, és csókjában érezhettem, hogy az átok elmúlt rólunk.

« Újra fogjuk kezdeni az életet » mondtam.

Boldogan intett, és elindultunk a havas, hideg estében hazafelé⁹⁴¹.

La *renovatio* du couple formé par le narrateur du rêve et la comtesse muette est véhiculée par la mort de l'autre (celle de leur petit garçon) et par l'élément de l'eau, sous forme de neige et de larmes. L'image de la neige qui, en fondant, imprègne d'humidité la terre dans

⁹⁴⁰ Voir le finnois *unelma* (sur la même racine que *uni*, qui désigne plus précisément le rêve et le sommeil) et le hongrois *álom*.

⁹⁴¹ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 109 (« Nous pouvons enterrer le cercueil, désormais », dis-je et je fis descendre lentement le petit coffre noir au fond de la fosse. Au même moment, les yeux de la comtesse se remplirent de larmes. Elles affluaient copieuses, et c'était comme si mille larmes de diamant tombaient, goutte par goutte, sur le cercueil. La neige dans la fosse commença à se fondre, la terre s'imprégna d'humidité, devint souple et exhala un léger soupir. Je remplis la fosse en quelques minutes, puis je me relevai. Je m'approchai de la comtesse et la serrai dans mes bras. Ses belles lèvres muettes s'ouvrirent délicatement, et je compris par son baiser que la malédiction nous avait abandonnés. « Nous commencerons une nouvelle vie », dis-je. Elle hocha de la tête avec joie et nous reprîmes le chemin dans la nuit gelée, sous la neige, pour rentrer à la maison. » [Notre traduction.]

la fosse contient en soi une référence à l'idée de fertilité. Nous insistons à nouveau sur le fait que le mouvement « ascensionnel » du narrateur s'oppose de façon complémentaire au mouvement précédent de chute multiple et indique, sur le plan symbolique, l'issue positive de son parcours. Le spécialiste Mihály Szajbély interprète cette nouvelle comme une histoire de rédemption, et met en outre en relief la forte influence que les théories sur les rêves de Freud ont exercé sur ce texte⁹⁴².

C'est encore une fois l'éros qui met ces parcours en mouvement : dans la phase initiale du rêve, le protagoniste s'était adressé à la comtesse muette par ces mots, à cet égard éloquents : « «Grófkisasszony [...], azt is tudod, hogy csak miattad jöttem ezer mérföldről, hogy csak miattad születtem, és hogy miattad fogok meghalni⁹⁴³. » »

Dans *József d'Égypte*, la métamorphose du protagoniste se décline comme (acquisition de la) connaissance d'un amour heureux, seulement possible en rêve. Dans cette nouvelle, à la différence des cas de *Mélusine* et d'*Eszti la rousse*, le retour au point de départ ne représente pas un mouvement stérile au regard du parcours transformatif puisque Jóska, même sorti du rêve pour entrer dans la réalité quotidienne, y revient avec une précieuse acquisition : où qu'il se trouve, il continue à sentir la présence de la merveilleuse femme égyptienne du rêve. Une fois surgi et matérialisé, le désir (inconscient) semble ne plus l'abandonner.

Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur cet aspect du *Quatrième conte* et d'*Eszti la rousse* puisque la partialité (dans le cas d'*Eszti la rousse*) ou l'absence de transformation (*Quatrième conte*) chez les protagonistes résultent déjà très clairement des mouvements de leurs parcours. Le jeune héros du *Quatrième conte* admet d'ailleurs explicitement avoir failli : « Ezt elhibáztam⁹⁴⁴. » »

Io, la protagoniste de la nouvelle « *Album de lettres* » [*Dans une maison inconnue*], n'ayant pas su cultiver dans sa jeunesse l'amour authentique et précieux du grand-père du narrateur, est restée emprisonnée toute sa vie – comme après sa mort – dans les espaces exigus et étouffants du bordel, espace d'un éros plutôt stérile. Elle n'a de toute évidence pas su exploiter la puissance de métamorphose de l'éros fécond.

L'étude de l'élément de la métamorphose au sein de notre corpus offre des résultats d'un grand intérêt : à côté des parcours initiatiques-transformatifs complets et réussis, avec une

⁹⁴² Cf. Mihály Szajbély, *Csáth Géza, op. cit.*, p. 192-194.

⁹⁴³ Géza Csáth, *Mesék, amelyek...*, *op. cit.*, p. 100 (« Comtesse [...], tu [...] sais aussi que si j'ai parcouru des kilomètres et suis arrivé jusqu'ici, je l'ai fait seulement pour toi. Tu sais que tu es la seule cause pour laquelle je suis né et pour laquelle je mourrai. » » [Notre traduction.]

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 53 (« J'ai échoué. » [Notre traduction.]

présence claire du ou des changements, les parcours dans lesquels, au contraire, la métamorphose est seulement partielle ou même absente, et qui peuvent donc précisément être définis comme parcours initiatiques partiels ou manqués, sont nombreux. Dans les contextes examinés, l'éros peine souvent à exprimer pleinement son pouvoir de transformation, qui est cependant toujours présent sous forme potentielle. Nous proposerons en conclusion de ce travail un certain nombre d'hypothèses relativement aux raisons de la partialité ou de l'échec des parcours et indiquerons dans quelles directions il nous semble opportun de continuer à « creuser » en vue d'apporter des réponses toujours plus adéquates et précises.

Au-delà de l'issue des parcours initiatiques-transformatifs liés à l'éros, nous pouvons observer que le rapport entre les différents éléments en jeu, tels l'initiation, la métamorphose et l'éros, est étroit et manifeste toute sa cohérence. L'initiation, lorsqu'elle est complète et réussie, est constituée d'une série de métamorphoses, et l'éros, comme nous le déduisons des textes, est le moteur de ces métamorphoses.

3.2 Correspondances psychologiques

À partir des données « physiques » et « concrètes » exposées dans les parties précédentes, nous nous proposons maintenant, là où cela s'avère fructueux, d'interpréter le parcours initiatique-transformatif global de certains de nos textes selon une approche psychologique (d'orientation principalement psychanalytique)⁹⁴⁵. Notre objectif est d'identifier les correspondances psychologiques qui peuvent se dégager des voyages et parcours entrepris par nos protagonistes.

Commençons par *La Fiancée du loup* d'Aino Kallas ; une observation préliminaire doit être faite : le motif du loup et, en particulier, celui de la métamorphose en loup, rappellent le concept jungien d'« ombre » (ou côté animal de la nature humaine), qui évoque à son tour la conception finno-ougrienne, d'empreinte chamanique, du « double » immortel de l'homme, appelé « seconde âme », « âme libre » ou « âme d'ombre » ; cette « âme

⁹⁴⁵ Du reste, la psychanalyse elle-même peut être interprétée comme un parcours. Voir, par exemple, Franco Borgogno, *Psicoanalisi come percorso*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

d'ombre » prend un aspect animal, rappelant les ancêtres totémiques mythiques, parmi lesquels figurait, comme nous l'avons souligné, le loup⁹⁴⁶.

Du point de vue psychologique, nous interprétons donc le parcours d'Aalo comme la réalisation du processus d'individuation, au sens jungien du terme. Ce processus est essentiellement un processus d'intégration. Loin de considérer les différentes parties de l'identité d'Aalo comme dichotomiques, nous raisonnons plutôt en termes de complémentarité des opposés, conformément au système chamanique de croyances qui a laissé des traces profondes jusque dans les « belles lettres » des peuples finno-ougriens. Le moteur qui permet à Aalo d'entreprendre et d'accomplir son processus d'individuation est l'éros.

À travers la transformation en loup et son « mariage » avec le loup, l'éros permet à Aalo à la fois d'intégrer son « ombre » et de récupérer son « animus » (c'est-à-dire la composante masculine de la femme selon la définition jungienne), perdu dans le moment où elle s'était séparée de son mari. En d'autres termes, l'éros, à travers la métamorphose qu'il génère en Aalo, permet à la femme d'intégrer ses différentes parties en une unité. Le fait que l'éros, ensuite, la tue, n'enlève rien à ce processus d'intégration : ce n'est qu'une confirmation de l'ambivalence de l'éros. Contrairement à la plupart des interprétations proposées sur le personnage d'Aalo, nous voyons en elle une haute forme d'unité, le résultat d'une opération d'intégration permise par l'éros et par la métamorphose que ce dernier a engendrée.

À la différence d'Aalo, le narrateur de *Méhusine*, au cours de son voyage, n'accomplit pas le processus d'individuation⁹⁴⁷. Son retour final au point de départ correspond plutôt, d'un point de vue psychologique, à une forme de régression. Au sens métaphorique, le retour au point de départ peut également être considéré comme une sorte de mouvement « en cercle » (« en ronde ») sur soi ; ce mouvement circulaire, d'ailleurs renforcé par les images de tourbillon qui jalonnent le texte, peut être le reflet d'un mouvement mental : celui des ruminations obsédantes du narrateur⁹⁴⁸.

⁹⁴⁶ Carla Corradi Musi, « Eros e mondo ugrofinnico », *op. cit.*, p. 22.

⁹⁴⁷ La fragmentation de la narration, entre autres, ne favorise pas la réalisation d'un processus d'individuation.

⁹⁴⁸ Pour l'interprétation de *Méhusine*, nous avons focalisé notre attention dans un premier moment sur le concept psychanalytique de sublimation. Nous avons interprété la disparition de Méhusine dans la scène finale du roman comme une sublimation physique ; inversement et selon le « modèle » d'une sorte de symétrie bilatérale, nous avons constaté que le narrateur non seulement ne parvient pas à s'envoler hors du labyrinthe, mais n'est même pas en mesure d'effectuer une sublimation au sens psychanalytique du terme. En faveur de l'interprétation de la disparition de Méhusine comme une forme de sublimation, nous remarquons la présence d'autres disparitions et images de dissolution parsemées dans le texte, qui semblent anticiper la disparition finale de la fée. Toutefois, la description précise du changement d'état de Méhusine (voir le texte : « Je vis Méhusine qui se fondait peu à peu dans la clarté pâlisante du saphir » [Franz Hellens, *Méhusine*, *op. cit.*, p. 316]) nous pose question et nous obligera à réfléchir ultérieurement sur cet aspect.

Nous rencontrons également des formes de régression dans la nouvelle *Eszti la rousse* et le *Quatrième conte* de Géza Csáth. Dans le premier cas, c'est le recul (métaphorique) du protagoniste Józsika au point de départ de son parcours, c'est-à-dire au monde de son enfance, qui coïncide sur le plan psychologique avec une régression. Le jeune homme revient symboliquement dans le ventre maternel et ne s'avère pas en mesure d'aimer véritablement une autre femme (Eszti).

Ce texte permet de s'interroger sur la signification de « ne pas tuer sa mère ». Très différemment des frères Witman, Józsika se révèle incapable de s'éloigner mentalement et se séparer de sa mère. Au contraire, il demeure dans l'union symbiotique avec elle, sans volonté d'établir un *self* individuel.

Le parcours initiatique-transformatif (raté) du garçon protagoniste du *Quatrième conte* se prête à une multiplicité d'interprétations. Nous nous limiterons à présenter les plus incisives et nous adopterons – de manière parallèle – une approche mythologique et psychologique, c'est-à-dire symbolique⁹⁴⁹. Rappelons que le garçon, au soleil couchant, plonge dans la mer et nage plusieurs heures d'affilée pour tenter d'atteindre la tête de jeune fille qui l'attire irrésistiblement. Le voyage qu'il entame, une fois franchi le seuil – constitué par des récifs effilés évocateurs – peut être interprété, du point de vue mythologique, comme une descente dans l'au-delà. Du point de vue psychologique, ce voyage dans l'au-delà correspond à une descente dans l'inconscient et coïncide avec le commencement du processus d'individuation du protagoniste⁹⁵⁰. Nous savons que le garçon ne remonte pas de l'eau au terme de ce voyage ; le processus d'individuation entamé ne s'achève donc pas : il échoue.

Dans une perspective psychanalytique, le parcours du garçon peut être interprété comme une régression dans le ventre maternel. Nous faisons spécifiquement référence aux théories formulées par le psychanalyste hongrois Sándor Ferenczi dans son œuvre connue sous le titre de *Thalassa*, publiée en allemand en 1924 et traduite en hongrois quelques années plus tard⁹⁵¹. Elles se montrent tout particulièrement appropriées à l'interprétation du récit de Csáth. Selon les idées exposées par Ferenczi dans *Thalassa*, la sexualité tend à rétablir l'unité

⁹⁴⁹ Nous formulons cette affirmation sur la base du fait que les deux approches procèdent par symboles.

⁹⁵⁰ Pour ce type d'approche interprétative, cf. Zoltán Kóváry, « The Enigma of Desire: Salvador Dalí and the conquest of the irrational », in *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, December 15, 2009. L'article est disponible aux pages web suivantes :

<http://www.psyartjournal.com/article/show/kovry-the_enigma_of_desire_salvador_dal_and_th> (dernière consultation : septembre 2018) ;

<https://www.researchgate.net/publication/228127150_The_Enigma_of_Desire_Salvador_Dali_and_the_conquest_of_the_irrational> (dernière consultation : septembre 2018).

⁹⁵¹ Notre édition de référence est l'édition hongroise : Sándor Ferenczi, *Katasztrófák a némi működés fejlődésében. Pszichoanalitikai tanulmány*, Budapest, Pantheon Kiadás, 1929.

avec le corps de la mère et, de ce point de vue, le coït représente la meilleure tentative de régression à la situation intra-utérine, quand la pénible rupture entre le monde intérieur et l'extérieur ne s'était pas encore produite⁹⁵². Dans l'œuvre du psychanalyste hongrois, l'eau et la mer archaïque sont l'équivalent du liquide amniotique. Dans le récit de Csáth, nous pouvons dès lors reconnaître, dans la mer où nage le protagoniste, un autre espace utérin⁹⁵³. On peut supposer que, sous le plongeon du garçon dans l'eau, « se cache » son désir d'une régression intra-utérine, qui correspond, sur le plan mythologique, à la nostalgie du *paradise lost* et au désir de restaurer la condition archaïque⁹⁵⁴. Dans l'interprétation du parcours du jeune protagoniste, il faut d'ailleurs prendre en compte le concept d'« oceanic feeling » traité par Freud dans *Das Unbehagen in der Kultur*⁹⁵⁵ (*Malaise dans la civilisation*), écrit en 1929 et publié en 1930 ; ce concept se lie, de même, à l'union et à la symbiose originelles, paradisiaques, entre l'enfant et sa mère.

Observons enfin que la fusion avec la femme, avec le féminin, se signale par son ambivalence ; elle contient la promesse de la joie et de la réalisation, autant que la possibilité de se perdre et peut-être même de mourir.

En ce qui concerne le roman *La Cavalière Elsa* de Mac Orlan, nous attirons l'attention sur la fonction pour ainsi dire psychanalytique que Jean Bogaert semble avoir pour Elsa. Il faut de manière préliminaire souligner que la narration insiste à plusieurs reprises sur le refoulement de son enfance de la part d'Elsa⁹⁵⁶ ; rappelons par exemple que, encore enfant, elle avait été « prostituée » par ses parents, qui tiraient profit de ses charmes. Afin d'éclairer notre affirmation initiale, il convient d'insister sur un passage très indicatif :

Devant Bogaert, elle avait éprouvé une seconde de vertige. Elle pressentait sa fin sans croire à son pressentiment et cherchait une eau profonde afin de plonger de toutes ses forces, et le plus loin possible en profondeur. Elle estima le don de son corps au Français comme une nécessité que son destin lui

⁹⁵² *Ibid.*, *passim*. Rappelons, en outre, qu'établissant un parallèle entre ontogenèse et phylogenèse, Ferenczi affirme que chaque acte sexuel ne revit pas seulement, en bref, toutes les phases de l'évolution sexuelle et celles du processus évolutif individuel, mais que, dans l'étreinte, l'homme et la femme résument également toute l'histoire de l'humanité (avec ses catastrophes).

⁹⁵³ Nous avons déjà touché très brièvement ce motif des espaces-utérus à propos de l'Opéra dans *Mélusine*. Rappelons ici que dans le roman d'Aino Kallas *Le Pasteur de Reigi* la forêt vierge est associée au *kohtu* (utérus) (voir Aino Kallas, *Valitut teokset 3*, *op. cit.*, p. 205) ; pour Paavali, la forêt semble être un espace maternel.

⁹⁵⁴ Cf. Zoltán Kóváry, « The Enigma of Desire... », *art. cit.*, en ligne.

⁹⁵⁵ Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.

⁹⁵⁶ Cf., par exemple : « De son enfance trop tôt déniaisée, elle ne gardait, très naturellement, aucun souvenir humiliant. Elle ne pensait jamais à son enfance. Son intention était de débiter toute neuve et sans passé comme sa peinture barbare. » (Pierre Mac Orlan, *La Cavalière Elsa*, *op. cit.*, p. 36.) Ou encore : « Elsa ne se représentait le monde, depuis son enfance, définitivement abolie dans sa mémoire, qu'à travers les livres les plus savants, les plus émouvants et les plus impurs. » (*Ibid.*, p. 39.)

imposait. Avec lui, elle connaîtrait la clef du mystère, cette clef lui ouvrirait la porte de son passé qu'elle méprisait et dont sincèrement elle ne se souvenait plus. Et la porte ouverte, elle descendrait tout naturellement dans la fange qui l'avait créée et où elle trouverait la mort⁹⁵⁷.

En premier lieu, Elsa associe la figure de son futur amant à l'élément de l'eau, et plus précisément à « une eau profonde », dans laquelle elle pourrait plonger « le plus loin possible en profondeur ». En second lieu, le peintre français est pour Elsa le véhicule vers la récupération de son passé, oublié/refoulé. Pour la Cavalière, l'initiation liée à l'éros est en rapport avec l'« exhumation » de ses propres souvenirs, de sa mémoire, et donc de ses origines et de son identité. Dans les pensées d'Elsa, Bogaert aurait donc le rôle d'un thérapeute (psychanalyste) vis-à-vis d'elle.

Il faut observer toutefois que cette renaissance de la mémoire véhiculée par Bogaert ne se montre pas vraiment cohérente avec le but d'un parcours initiatique. En effet, c'est normalement plutôt l'oubli (comme dans le cas de Aalo⁹⁵⁸, par exemple) qui permet une renaissance, mais sous une forme autre, nouvelle.

3.3 Case studies

Concernant les relations des textes de notre corpus avec la psychologie, pour le dire dans un sens très large, les parcours transformatifs et leurs protagonistes s'y prêtent parfois si adéquatement à une interprétation de type psychologique que nous serions tentés de les considérer comme des *case studies*. Pour certaines nouvelles de l'écrivain et psychiatre Géza Csáth, une telle approche se révèle particulièrement justifiée, confirmée d'ailleurs par la critique littéraire. Le spécialiste Mihály Szajbély consacre une partie de sa monographie sur Csáth à ceux qu'il appelle « az elmeorvos novellái⁹⁵⁹ », c'est-à-dire les nouvelles du psychiatre. Parmi les textes de notre corpus, *Imre Dénes* est un parfait exemple de *case study*. De manière tout à fait intéressante, l'interprétation des textes comme *case studies* transformerait la problématique en une « question clinique ».

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁵⁸ Souvenons-nous que la vie précédente d'Aalo est comme engloutie au sein du marais. Si Aalo tente de récupérer quelque chose de son passé, il s'agit de son passé mythique, lié aux ancêtres totémiques.

⁹⁵⁹ Mihály Szajbély, *Csáth Géza, op. cit.*, p. 190.

Sans nous attarder davantage sur l'analyse des textes, penchons-nous à présent de façon spécifique sur la personnalité d'un de leurs auteurs, à savoir Géza Csáth, car il peut être considéré lui-même comme *case study*. Sa personnalité très complexe pourrait faire l'objet, justement, d'une étude de cas. La comparaison de Csáth avec son cousin Kosztolányi permet de constater et mettre en lumière l'« icaricité » de Csáth, son rapport à la psychanalyse, tout comme les caractéristiques de son parcours existentiel, qui le rendent semblable à ses personnages littéraires.

Suivant les traces de l'analyse de Zoltán Kőváry, qui compare la vie et les œuvres de Csáth avec ceux de Kosztolányi en utilisant la méthode de la « multiple case psychobiography⁹⁶⁰ », concentrons-nous sur certaines différences entre ces « astres jumeaux » (*ikercsillagok*)⁹⁶¹. En particulier, Kőváry analyse et interprète les différences (dans leur vie aussi bien que dans leurs œuvres concernant le thème du matricide) entre les deux cousins-écrivains, en utilisant les catégories identifiées par le psychiatre d'origine hongroise Léopold Szondi (1893-1986) lorsqu'il décrivit ce que l'on appelle « inconscient familial », qui se sert du langage des choix.

Pour ce qui concerne le choix de la profession (« operotropisme »), tandis que Dezső Kosztolányi eut une identité stable et monolithique en tant qu'écrivain et « homo aestheticus », le cas de Csáth (qui voulait tout faire et ne reconnaissait pas ses propres limites) est beaucoup plus compliqué. Il choisit pour profession la médecine et, dans son rôle de psychiatre, garda son nom de naissance, József Brenner ; parallèlement, comme nous le savons, il utilisa le pseudonyme de Géza Csáth pour ses activités (et identités) d'écrivain, de peintre et de musicien. Les deux cousins développèrent tous deux leur propre double, mais la manière dont ils élaborèrent leur besoin d'un *alter ego* fut différente. Si Kosztolányi élaborait un double extérieur, confiant les « méfaits » de son *darker side* au caractère littéraire

⁹⁶⁰ La psychobiographie, ou *life history analysis*, est une méthode de recherche qualitative utilisée par des psychanalystes et psychologues de la personnalité, par exemple Gordon Willard Allport (1897-1967) et Henry Murray (1893-1988), depuis le début du XX^e siècle. Kőváry considère cette méthode comme particulièrement appropriée à l'exploration de la personnalité du créateur. De nos jours, la psychobiographie comparative suscite un intérêt croissant ; le rapport existant entre Csáth et Kosztolányi et la similarité de leurs intérêts ont suggéré à Kőváry l'idée d'utiliser, dans l'analyse, cette forme particulière de « life history analysis » appelée « multiple case psychobiography » (à ce propos, voir Kate Isaacson, « Divide and Multiply. Comparative Theory and Methodology in Multiple Case Psychobiography », dans William Todd Schultz [éd.], *The Handbook of Psychobiography*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 104-112). L'étude de Kőváry se trouve dans les articles suivants : Zoltán Kőváry, « Morfium, matricídium és pszichoanalízis. Témák és variációk Csáth Géza és Kosztolányi Dezső életművében », dans *Thalassa*, 2009, 20 (2), p. 3-38 ; Zoltán Kőváry, « Matricide and Creativity... », *art. cit.*, p. 103-118 (version en anglais, résumée).

⁹⁶¹ Nous utilisons ici l'expression de l'historien de la littérature Zoltán Dér ; voir, dès le titre, *Zoltán Dér, op. cit.*

de son invention, Kornél Esti⁹⁶², maintenant ainsi une partie non intégrée de son *self* à bonne distance esthétique, Csáth, au contraire, avec la scission en József Brenner, le médecin, et Géza Csáth, l'écrivain, créa son double au sein de sa personnalité, ce qui est une position instable et problématique. Lorsque de plus, à partir de 1910, il commença à recourir à des stupéfiants, la situation devint confuse car, lentement, il commença à perdre sa capacité à l'écriture littéraire⁹⁶³. À cela s'ajouta, parallèlement, le « paradoxe Gizella » ; pour le médecin-écrivain, la situation de soigner un patient graphomane et talentueux, au moment où il était lui-même confronté à un énorme blocage dans l'écriture, représenta un « curved mirror » qui dut saper en profondeur son estime de soi⁹⁶⁴.

En raison de sa polyvalence, Csáth nous rappelle la figure du *polútropos* (qui tourne dans de nombreuses directions, polyvalent) Ulysse, avec lequel il partagea également le désir perpétuel d'aller « au-delà », de vaincre les piliers d'Hercule, au sens métaphorique, comme cela apparaît aussi clairement dans les autres aspects de sa personnalité, de sa vie, surtout en comparaison avec son cousin Kosztolányi. En ce qui concerne, par exemple, les choix intellectuels (« idéalotropisme »), la psychanalyse, dont Csáth et Kosztolányi se rapprochèrent au cours de la première décennie du XX^e siècle⁹⁶⁵, joua un rôle crucial dans leurs vies. Cependant, la manière dont les deux cousins intégrèrent la science freudienne dans leur pensée fut différente. Kosztolányi, malgré ses symptômes névrotiques et ses nombreux amis psychanalystes, ne fit jamais de thérapie et, dans son art, utilisa ses connaissances psychologiques de manière discrète et sophistiquée, gardant toujours une certaine distance saine. Le cas de Csáth est, encore une fois, plus complexe, différent et ambivalent. Tout d'abord, il convient de souligner qu'il adopta une perspective freudienne à la fois comme psychiatre et comme écrivain, au point que l'on pourrait considérer la psychanalyse comme trait d'union (ou peut-être, en allant plus loin, *disjonction*) entre sa créativité scientifique et artistique⁹⁶⁶. En tant que psychiatre, il était profondément impliqué dans la psychanalyse et, en tant que médecin, il l'utilisa. Contrairement à son cousin, il propagea les idées de Freud à la fois dans ses écrits théoriques et dans certains de ses nouvelles. Csáth s'avéra incapable de garder le contrôle jusque dans le domaine de la

⁹⁶² Protagoniste du livre homonyme publié en 1933.

⁹⁶³ Zoltán Kőváry, « Matricide and Creativity... », *art. cit.*, p. 108-109.

⁹⁶⁴ Miklós Mészöly, « A játszótárs nélkül maradt értelem », dans Mihály Szajbély (éd.), *A varázsló halála...*, *op. cit.*, p. 120-131.

⁹⁶⁵ Kosztolányi pendant son séjour d'étude à Vienne ; Csáth au cours de ses études de médecine (Zoltán Kőváry, « Matricide and Creativity... », *art. cit.*, p. 110).

⁹⁶⁶ On se souvient que Csáth, bien que renommé en tant que psychiatre et écrivain à caractère freudien, ne fit jamais partie du mouvement psychanalytique hongrois, probablement pour des raisons liées à sa dépendance à la morphine, prédominante dans les années 1910 (*Ibid.*, p. 105).

psychanalyse et alla trop loin : il fit une « wild analysis » avec Gizella, sa patiente psychotique, et probablement, au cours de la thérapie avec elle, il développa un contre-transfert non résolu. Dans son *case study* déjà mentionné sur mademoiselle G. (1912), non seulement il appliqua des concepts psychanalytiques, mais il créa de nouvelles idées : dans le chapitre théorique d'introduction, il développa son propre modèle psychanalytique pour la psyché, suscitant les critiques sévères de Sándor Ferenczi⁹⁶⁷. La théorie du pionnier Csáth repose sur un système de six complexes qui, selon l'auteur, constituent le complexe du Moi (*Én-komplex*) : le complexe sexuel (ou reproductif), celui lié à la santé, le complexe économique, le complexe éthique (ou ambitieux), le complexe lié à la famille et le complexe religieux. Les six complexes sont en relation de compensation réciproque, même si dans le Moi l'un d'eux joue souvent un rôle prépondérant. Dans la pensée de l'auteur, le complexe dominant, qui occupe une position privilégiée, est le complexe sexuel⁹⁶⁸.

Initialement, la psychanalyse fut une source d'inspiration pour Csáth ; il réussit à intégrer ses compétences d'écrivain et ses connaissances et activités médicales dans un ensemble réussi. Ses connaissances psychologiques/psychanalytiques concernant l'âme humaine, qu'il utilisait de manière sophistiquée comme instrument pour une meilleure compréhension des choses, conféraient par exemple à l'auteur une vision, une pénétration et une sensibilité psychologique/psychanalytique particulières quand il était question d'aborder des questions telles que les rêves⁹⁶⁹, l'enfance et la sexualité. Dans un second temps, cette réception progressiste de la psychologie/psychanalyse en littérature échoua : l'architecture complexe qui s'était maintenue pendant quelque temps de manière fructueuse s'effondra et Csáth, d'écrivain doué d'un œil psychologique/psychanalytique, devint un psychiatre écrivain. Lorsque, pour diverses raisons, il commença à perdre les instruments artistiques pour sublimer et exprimer les fluctuations de sa vie affective et ses conflits, il réussit pendant quelques années à couvrir et à compenser l'érosion de sa créativité émotionnelle avec ses histoires psychiatriques non émotionnelles ; par la suite, cependant, certaines de ses

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 110, 113.

⁹⁶⁸ Csáth Géza, *Egy elmebeteg nő naplója...*, *op. cit.*, p. 34-59 ; Mihály Szajbély, *op. cit.*, p. 182-184 ; Zsuzsanna Rozsnyói, *art. cit.*, p. 13.

⁹⁶⁹ Sur la conception du rêve, Csáth était conforme à la théorie freudienne et partageait l'idée que le rêve est l'expression, manifeste ou voilée, des désirs ; dans un écrit sur le rêve (publié dans la revue *Élet*, 7 mars 1909, p. 320-322, signé Doktor Horáció), Csáth déclare, dans une image qui rappelle *Les Esclaves* de Michel-Ange, que le contenu du rêve est semblable à un rocher dont les interprètes du rêve doivent tirer son vrai sens, son essence (Csáth Géza, *Rejtelmek labirintusában. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, újságcikkek*, éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, p. 18). En confirmation du rôle majeur du rêve dans le travail de Csáth, rappelons que des descriptions de rêves se trouvent aussi dans ses journaux, y compris ceux de la guerre.

nouvelles devinrent trop théoriques, didactiques⁹⁷⁰, et de simples illustrations de *case studies*, comme dans le cas de la nouvelle *Dénes Imre* (1918). Le modèle théorique qu'il avait lui-même élaboré sur le psychisme humain dans ses travaux scientifiques devint une cage : il commença à dominer (et emprisonner) sa pensée, consommant sa créativité⁹⁷¹. Les mots suivants de Csáth datant de 1912 sont importants à cet égard :

Rettenetes és nyomasztó gondolat, hogy nincs többé kedvem az íráshoz. Mióta az analyzissal behatóan foglalkozom, és minden ízében elemezem az öntudattalan lelki életemet, nincs többé szükség rá, hogy írjak. [...] A születő gondolatot mintegy csírájában megöli a kritika. A legbelső elintézetlen ügyeimet pedig nem tudom papírra tenni. Az az érzés gátol, hogy mások éppolyan tisztán olvasnak benne, mint én az írók írásaiban, én, a psychoanalitikus⁹⁷².

Il apparaît que, parallèlement à l'usage excessif de la morphine, la pratique même de la psychanalyse contribua au « blocage » de l'écrivain Csáth.

Enfin, en ce qui concerne sa vie affective, les choix amoureux (associés à ce que Szondi appelait « libidotropisme »), alors que la relation de Kosztolányi avec sa femme Ilona Harnos (1885-1967) dura dans l'ensemble toute sa vie, le mariage de Csáth fut, comme nous l'avons noté, très troublé, conflictuel et marqué par la promiscuité. Lorsqu'il perdit la capacité de sublimer ses passions et ses fantasmes de manière symbolique, au moyen des outils littéraires, et que sa personnalité se fit désorganisée à cause de la toxicomanie, Csáth perdit le contrôle et tua sa femme Olga Jónás⁹⁷³. *Éros* se transforma en *thanatos* dans sa propre vie.

Contrairement à son cousin Dezső Kosztolányi, qui montra, dans les différents aspects de la vie, une capacité de contrôle durable, Géza Csáth se distingua par son manque total de contrôle. Il se plaça toujours soit sur le *limes*, oscillant entre deux conditions, deux situations, deux mondes, soit au-delà du *limes*, au-delà de toute frontière. De même qu'Icare, et parfois

⁹⁷⁰ Dans quelques cas, Csáth semblait utiliser une histoire uniquement pour démontrer certains phénomènes psychologiques.

⁹⁷¹ Zoltán Kőváry, « Matricide and Creativity... », *art. cit.*, p. 110, 113. Pour plus d'informations sur la relation entre l'œuvre de Csáth et la psychanalyse, voir aussi Mihály Szajbély, « A novellista Csáth és a pszichoanalízis », dans Géza Csáth, *Egy elmebeteg nő naplója...*, *op. cit.*, p. 261-286.

⁹⁷² Csáth Géza, *Napló 1912-1913*, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002, p. 5. (C'est une pensée terrible et oppressante que je n'ai plus envie d'écrire. Dès que je m'intéresse fortement à l'analyse et que je m'occupe d'analyser la vie inconsciente de mon âme dans les moindres détails, je n'ai plus besoin d'écrire. [...] La critique, pour ainsi dire, tue la pensée à l'état naissant. Du reste, je suis incapable de rédiger mes questions les plus intimes et non résolues sur le papier. Je me sens gêné par le sentiment que d'autres pourraient lire dans mes écrits avec la même clarté avec laquelle je lis dans les œuvres des écrivains : moi, le psychanalyste. [Notre traduction.]) À ce propos, cf. Mihály Szajbély, *Csáth Géza*, *op. cit.*, p. 174-175.

⁹⁷³ Zoltán Kőváry, « Matricide and Creativity... », *art. cit.*, p. 112-113.

pécheur par *hybris*, Csáth vola trop près du Soleil, tombant inévitablement à pic et, contrairement à l'étoile céleste, sans renaître. Son propre parcours existentiel peut être considéré comme un exemple concret, vécu, de parcours initiatique lié à l'éros manqué.

Conclusion

Sur le modèle du protagoniste de la nouvelle *Eszti la rousse* ou du narrateur de *Mélusine*, revenons un instant au point de départ et, en particulier, à l'image mythique d'Icare, pour mettre en relief de manière synthétique ses liens significatifs avec les auteurs de notre corpus. L'écrivain et psychiatre Géza Csáth, comme nous venons de l'observer, peut être considéré lui-même comme un avatar de cette figure mythique, au point de pouvoir être défini comme un Icare de la Mitteleuropa. En revanche, l'écrivaine finlandaise Aino Kallas, bien qu'animée, comme nous l'avons souligné, par un « cosmic longing⁹⁷⁴ », réussit à transférer sa potentielle « icaricité » sur ses personnages littéraires⁹⁷⁵, sans se brûler les ailes et tomber. L'écrivain belge Franz Hellens nourrit son propre imaginaire du complexe d'Icare, filtré à travers des connotations musicales personnelles, cohérentes avec le mythe lui-même⁹⁷⁶. Le mythe d'Icare est sous-jacent dans la production littéraire de l'écrivain belge et s'y manifeste sous ses deux aspects principaux : la dynamique d'ascension-chute et le difficile envol hors de l'espace-prison du labyrinthe. En ce qui concerne l'écrivain français Pierre Mac Orlan, dans *La Cavalière Elsa*, l'« icaricité » se révèle une dimension collective (et non strictement individuelle).

La référence à la figure d'Icare se montre particulièrement appropriée à une étude autour de la thématique de l'éros. L'analyse des textes de notre corpus et, en particulier, des parcours initiatiques-transformatifs représentés, montre avec évidence que l'éros est un moteur⁹⁷⁷ de changement. Potentiellement du moins, cette force ambivalente offre une possibilité de transformation. L'opportunité offerte par l'éros n'est pas toujours accueillie par les protagonistes des parcours initiatiques-transformatifs analysés. Parfois ces parcours

⁹⁷⁴ Voir de nouveau Ritva Hapuli, « “The Suitcases in my Room”... », *art. cit.*, p. 196.

⁹⁷⁵ Il suffit de penser à Aalo et aux deux autres protagonistes, Barbara et Catharina, de la trilogie *Éros qui tue*.

⁹⁷⁶ Voir Éric Lysøe, « Franz Hellens et le complexe d'Icare... », *art. cit.*, p. 363-375.

⁹⁷⁷ Nous utilisons à dessein le terme de « moteur » au sujet de l'éros, car il nous semble très cohérent avec l'époque dont nous nous occupons.

n'aboutissent pas. Nous pouvons donc affirmer que les parcours transformatifs liés à l'éros sont souvent partiels ou même ratés.

Quand il est question de détecter, de trouver et de comprendre les raisons de la partialité ou de l'échec de ces parcours, il est opportun et fructueux de suivre les voies suivantes : sur le plan du contexte, il convient d'étudier l'environnement historique, social et culturel qui « entoure » les parcours ; sur le plan du texte, il convient d'analyser les mouvements, les espaces, ainsi que la narration (tenant en compte également du rapport que les textes et leurs auteurs entretiennent avec les mythes⁹⁷⁸). Concernant la narration, nous nous sommes interrogés, dans certains cas, sur une possible perte du pouvoir (ou de la force) de cohésion et d'intégration de la narration pour expliquer pourquoi les parcours n'aboutissent pas ; la question mériterait d'être creusée.

De l'étude des textes et du contexte, deux grandes « forces » en jeu émergent : dés-intégration et intégration⁹⁷⁹, en cohérence avec l'éros comme force ambivalente, nous obligeant à raisonner de manière dialectique.

Nous avons identifié trois éléments qui, sur des plans très différents, tendent à l'intégration : il s'agit de l'éros, de la psychanalyse⁹⁸⁰ et de la narration. « À l'épreuve de la modernité » et dans le contexte, marqué par la fragmentation, des trois premières décennies du XX^e siècle, il est particulièrement intéressant d'observer et d'analyser comment ces éléments agissent et réagissent, et si leur potentielle force de cohésion et d'intégration fonctionne ou non.

L'éros, dans son ambivalence, peut intégrer ou désintégrer.

Dans l'étude de l'éros, nous nous sommes focalisés sur son rapport avec les espaces et les mouvements. Notre recherche démontre que ce choix est pertinent, dans la mesure où, en effet, la réalisation de l'éros est visible à travers son mouvement dans des espaces. L'analyse d'éros et mouvements et d'éros et espaces constitue le seul moyen, en littérature, pour comprendre la force de l'éros et sa fonction.

Au cours de ces années si turbulentes du point de vue historique et social, et cela, dans des régions très différentes, il est possible de dégager un point en commun entre les hommes et femmes de lettres qui s'occupent de l'éros : ce dernier est considéré comme un élément

⁹⁷⁸ Par exemple, Kallas comme Hellens se réfèrent aux mythes, mais avec une attitude très différente. L'écrivaine finlandaise récupère et exploite pleinement le potentiel du mythe et l'actualise – elle est soutenue par le mythe. Hellens, quant à lui, soumet le mythe à l'inversion, et en compromet, de cette façon, la force de cohésion.

⁹⁷⁹ Il faut creuser et réfléchir dans cette direction.

⁹⁸⁰ Au moins dans le sens de thérapie psychanalytique.

transformatif ; l'éros est posé comme un élément important pour définir le concept épistémologique de personne, précisément en raison de sa capacité de transformation qui peut conduire à la *renovatio*, entendue comme un changement positif. Soulignons que l'éros peut conduire à la *renovatio*, mais que ce n'est pas toujours le cas. Ce sont précisément les cas négatifs qui conduisent à une réflexion plus vaste et poussée.

Après avoir été longtemps caché, au cours des trois premières décennies du XX^e siècle, le thème de l'éros a été rendu explicite, surtout en Finlande, avec la figure de la fiancée (ou épouse) du loup. En Hongrie, dans le contexte mouvementé de l'époque, certains sont bridés par l'éros. En Belgique et en France, le thème de l'éros est abordé sous des formes moins directes, mais plus élaborées et subtiles, peut-être en raison de l'existence d'une tradition littéraire plus ancienne.

Les auteurs dont nous traitons mettent en avant sur la scène européenne ce thème de l'éros (autrefois voilé sous diverses formes euphémiques), sous des formes non seulement sexuelles mais aussi et surtout psychologiques. Ces dernières sont les formes les plus intéressantes car elles placent l'homme devant la vraie réalité de l'éros et le mettent ainsi en crise. Que faire ? L'homme est indécis face à la possibilité d'embrasser ou non cette force qui est aussi joie de vivre, envie d'agir, de se renouveler. Les thèmes de ces auteur(e)s restent encore très actuels. Toutefois, actuellement, ils sont plus voilés ou traités d'une manière moins spirituelle et plus physique.

Le chamanisme (finno-ougrien et sibérien) nous apprend que physique et spirituel ne peuvent pas être séparés ; ils doivent être considérés comme un ensemble, ils sont complémentaires. C'est justement là que réside la grande modernité du chamanisme. Selon la définition du spécialiste Juha Pentikäinen, le chamanisme est une « grammar of mind and body⁹⁸¹ » (grammaire de l'esprit et du corps). Cette définition s'accorde bien avec le thème de l'éros et indique clairement à la personne que l'on ne peut séparer l'âme et le corps. Certes, le chamanisme est une grammaire ; cependant, il est évident que l'éros ne peut pas être commandé, asservi. Il ne rentre pas dans une grammaire avec des règles, et chacun a son éros, mais la suggestion de Pentikäinen qui unit le corps à l'esprit est extrêmement actuelle et fondamentale.

Csáth est entré dans un labyrinthe inextricable. Quelques années plus tard, Aino Kallas, à travers la figure d'Aalo, a lancé un cri de libération de l'éros – comme un hurlement de loup – et donné le départ à l'évolution de l'éros chez la femme qui, sans surprise, vient du

⁹⁸¹ Juha Pentikäinen, *Shamanism and Culture*, Helsinki, Etnika Co., 1998, p. 49-58.

Nord. En France et en Belgique, tout a déjà été élaboré et l'éros est présenté comme une force mystérieuse qui déplace également les personnages de manière mystérieuse. Les textes de nos auteurs francophones (en particulier ceux de Hellens) sont très raffinés et moins faciles à comprendre ; de nombreux éléments y sont sous-tendus, ce qui prouve que la thématique en question est très profonde, et non superficielle. Ces auteurs soulignent l'aspect inconnu de cette force vitale, qui peut conduire à la *renovatio*, mais aussi à la dépression et au meurtre.

Dans l'enquête sur l'éros, qui reste encore à de nombreux égards un étranger, la littérature, l'art et même la musique sont allés plus loin que la science. La science (au sens technique) ne peut avancer seule, elle a besoin de la pensée humaine qui creuse en profondeur. La science n'a pas étudié de manière interdisciplinaire la signification du corps en lien avec la psyché, c'est-à-dire en tenant compte en même temps de la psyché. Le développement de la connaissance de cette force (l'éros) et de son importance ne peut avoir lieu qu'à travers une collaboration entre ceux qui étudient le corps et ceux qui étudient la psyché⁹⁸².

La fragmentation qui a émergé de l'étude de nos textes et de leurs contextes se reflète également dans la fragmentation des compétences dans le monde technico-scientifique de nos jours. L'absence de collaboration empêche un véritable développement des connaissances. Si la science (technique) ne va pas de pair avec les sciences humaines, elles ne pourront progresser. Aussi appelons-nous de nos vœux, pour les temps à venir, la plus profonde collaboration.

Si les problèmes liés à l'éros traités et mis en lumière par nos auteurs sont toujours d'actualité, cela signifie qu'ils n'ont pas encore été résolus. Le développement de la science dans ce domaine n'est que partiel. L'importance de la littérature, qui doit servir à la société et influencer la société, émerge alors avec une force renouvelée.

⁹⁸² À ce propos, la figure du *medicine-man* pourrait être un excellent modèle.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Domaine finlandais

Kallas Aino, *Valitut teokset 3. Surmaava Eros. (Barbara von Tisenhusen, Reigin pappi, Sudenmorsian)* [Œuvres choisies 3. Éros qui tue. (Barbara von Tisenhusen. Le Pasteur de Reigi. La Fiancée du loup)], Helsinki, Otava, 1938.

Kallas Aino, *La Fiancée du loup*, traduit du finnois par Françoise Arditti *et al.* sous la direction de Jean-Luc Moreau, Paris, Viviane Hamy, 1990.

Domaine francophone (belge et français)

Hellens Franz, *En ville morte. Les Scories*, Bruxelles, Van Oest, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1906.

Hellens Franz, *Mélusine*, Bruxelles - Paris, La Voile Rouge - Émile-Paul Frères, 1920.

Mac Orlan Pierre, *La Cavalière Elsa*, Paris, Gallimard, 1980 [1921].

Domaine hongrois

Csáth Géza, *A varázsló kertje* [Le Jardin du magicien], Budapest - Szabadka, Deutsch Zsigmond és társa - Krausz és Fischer Könyvnyomda, 1908.

Csáth Géza, *Délutáni álom* [Rêve de l'après-midi], Budapest, Nyugat-Jókai Könyvnyomdai Műintézet, 1911.

Csáth Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák* [Contes qui finissent mal. Recueil de nouvelles], éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1994.

Csáth Géza, *En se comblant mutuellement de bonheur*, nouvelles traduites du hongrois et présentées par Éva Brabant Gerő et Marc Martin, Toulouse, Éditions Ombres, 1996.

Csáth Géza, *Le Jardin du mage (et autres nouvelles)*, traduit du hongrois par Éva Brabant Gerő et Emmanuel Danjoy, Talence, L'Arbre vengeur, 2006.

Références

- Argan Giulio Carlo, *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Florence, Sansoni, 1988 [1970].
- Borgogno Franco, *Psicoanalisi come percorso*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.
- Braidotti Rosi, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Malden (MA), Polity Press, 2002.
- Calvino Italo, *Fiabe italiane*, Milan, Mondadori, 1991 [1956].
- Capacchi Carlotta, *L'aldilà degli sciamani. Il mondo dei vivi e il mondo dei morti nello sciamanismo euroasiatico*, Parme, Palatina, 1996.
- Corradi Musi Carla (éd.), *Lo sciamano e il suo 'doppio'*, Bologne, Carattere, 2002.
- Corradi Musi Carla, « Lo sciamanesimo ugrofinnico e la tradizione celtica », dans *Studi Celtici*, vol. 3, 2004, p. 57-82.
- Corradi Musi Carla, « Simboli e miti della tradizione sciamanica ugrofinnica e siberiana », dans Carla Corradi Musi (éd.), *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, Bologne, Carattere, 2007, p. 6-16.
- Corradi Musi Carla, *Sciamanesimo in Eurasia. Dal mito alla tradizione*, Rome, Aracne, 2008.
- Corradi Musi Carla, « Eros e mondo ugrofinnico », dans Zsuzsanna Rozsnyói (éd.), *Il dio Eros e l'uomo. Voci di cantori e narratori del mondo ugrofinnico*, Rome, Aracne, 2016, p. 15-46.
- Corradi Musi Carla, « Ethnic Identity and Shamanic Symbolism in the Material Culture of the Finno-Ugrians », en cours d'impression dans les Actes du Colloque International de l'ISARS (International Society for Academic Research on Shamanism), *Expanding Boundaries. Ethnicity, Materiality and Spirituality* (Hanoi, Vietnam, 1-4 décembre 2017).
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 [1969].
- Freud Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.
- Freud Sigmund, Ferenczi Sándor, *Sigmund Freud – Ferenczi Sándor Levelezés. 1908-1933* [Correspondance entre Sigmund Freud et Sándor Ferenczi. 1908-1933], éd. Ferenc Erős et Anna Kovács, Budapest, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, 2000-2005, vol. 1-3.

- Ginzburg Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Turin, Einaudi, 1989.
- Isaacson Kate, « Divide and Multiply. Comparative Theory and Methodology in Multiple Case Psychobiography », dans William Todd Schultz (éd.), *The Handbook of Psychobiography*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 104-112.
- Lacarrière Jacques, *L'envol d'Icare suivi du Traité des chutes*, Paris, Seghers, 1993.
- Levalois Christophe, *Le Symbolisme du loup*, Milan, Archè, 1986.
- Limerov Pavel F., « La Dea-Madre nella religiosità precristiana del popolo komi: per una ricostruzione dell'immagine », dans Carla Corradi Musi (éd.), *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, trad. de Gabriella Elina Imposti, Bologne, Carattere, 2007, p. 29-37.
- Markale Jean, *Le Druidisme. Traditions et dieux des Celtes*, Paris, Payot, 1985.
- Mezirow Jack, « Perspective Transformation », dans *Adult Education Quarterly*, 1978, 28 (2), p. 100-110.
- Pentikäinen Juha, *Shamanism and Culture*, Helsinki, Etnika Co., 1998.
- Propp Vladimir Ja., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, trad. de Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard, 1983 [1946].
- Riemschneider Margarete, *Miti pagani e miti cristiani. Fonti delle saghe del Graal e di Artù e loro relazioni*, trad. d'Aldo Audisio, Milan, Rusconi, 1973 (le manuscrit de l'œuvre en allemand a été déposé en 1975, après la première édition en italien de 1973, à Berlin, à la bibliothèque de la Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, sous le titre : *Antiker Mythos und Mittelalter. Quellen und Parallelen der Gral und Artussagen*).
- Van Gennep Arnold, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Émile Nourry, 1909.

Domaine finlandais

- Corradi Carla, « I popoli ugro-finnici nella *Historia de Gentibus Septentrionalibus* di Olaus Magnus », dans Seminario di Lingua e letteratura ungherese e di Filologia ugrofinnica (éd.), *Quaderni Italo-Ungheresi*, Bologne, Université de Bologne, Faculté de Lettres et Philosophie, 1971, 2, p. 11-50.
- Corradi Musi Carla, *I Finni*, Parme, Palatina, 1983.
- Corradi Musi Carla, *I Baltofinni del Sud-Est*, Parme, Palatina, 1990.

- Hapuli Ritva, « “The Suitcases in my Room.” Aino Kallas as a Traveller and a Travel Writer », dans Leena Kurvet-Käosaar, Lea Rojola (éds), *Aino Kallas. Negotiations with Modernity*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2011, p. 184-200.
- Kallas Aino, *Kolmas saattue kanssavaeltajia ja ohikulkijoita. Muistoja ja muotokuvia* [Troisième groupe de compagnons de voyage et de passants. Souvenirs et portraits], Helsinki, Otava, 1947.
- Kallas Aino, *Päiväkirja vuosilta 1907-1915* [Journal intime des années 1907-1915], Helsinki, Otava, 1953.
- Laitinen Kai, *Suomen kirjallisuuden historia* [Histoire de la littérature finlandaise], Helsinki, Otava, 1981.
- Lönnrot Elias, *Kalevala*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), 2005 [1849].
- Martin Sanna Maria, « La belva umana. Il lupo nella poesia popolare e nella letteratura finlandese », dans Carla Corradi Musi (éd.), *Sul cammino delle metamorfosi tra gli Urali e il Mediterraneo. Dal mito alle trasformazioni sociali*, Bologne, Edizioni CINE//SINE, 2013, p. 72-79.
- Nieminen Markku, Goldstone Edwina, *Vienan satuja* [Fables de Viena], Helsinki, SKS, 2004.
- Olesk Sirje, « Aino Kallas on the Boundaries of Finland, Estonia and the World », dans Leena Kurvet-Käosaar, Lea Rojola (éds), *Aino Kallas. Negotiations with Modernity*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2011, p. 165-183.
- Rotko Tuula, *Susi ja surupukuinen nainen* [Le Loup et la femme en deuil], Hämeenlinna, Tammi, 1998.
- Vuorikuru Silja, *Aino Kallas. Maailman sydämessä* [Aino Kallas. Au cœur du monde], Helsinki, SKS, 2017.
- White Leila, *Suomen kielioppia ulkomaalaisille* [Grammaire du finnois pour étrangers], Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, 2003.

Domaine francophone (belge et français)

- Audibert Guy, « Poétique de Franz Hellens dans le *Journal de Frédéric* », dans Sourour Ben Ali (éd.), *Les Écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 265-275.
- Baritaud Bernard, *Pierre Mac Orlan. Sa vie, son temps*, Genève, Librairie Droz, 1992.
- Baritaud Bernard, *Qui suis-je ? Mac Orlan*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 2015.

- Blondeau Philippe, « L'Europe selon Mac Orlan », dans Bernard Baritaud, Philippe Blondeau (éds), *Lectures de Mac Orlan*, 1, *Mythologies macorlaniennes*, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2013, p. 53-64.
- Dwelshauwers Georges, « Freud et l'inconscient », dans *Le Disque Vert*, numéro spécial, *Freud et la psychanalyse*, 1924 (3^{ème} série), p. 112-118.
- Halen Pierre, « 1908 Le roi Léopold II cède la colonie du Congo à la Belgique. Une littérature coloniale », dans Jean-Pierre Bertrand *et al.* (éds), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, avec la collaboration de David Vrydaghs, Paris, Fayard, 2003, p. 227-237.
- Hellens Franz, *Documents secrets. 1905-1931*, Bruxelles-Maastricht, A.A.M. Stols, 1932.
- Hellens Franz, *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Éditions Albin Michel, 1958.
- Hellens Franz, « La Belgique, balcon sur l'Europe », dans *Écrits du Nord*, 1922 (2^{ème} série), 1, p. 34.
- Hellens Franz, *Nocturnal précédé de Quinze Histoires*, Bruxelles, Les Cahiers indépendants, 1^{ère} série, 2, 1^{er} mai 1919.
- Lysøe Éric, « Mélusine et le futurisme : plaidoyer pour une relecture », dans *Courant d'ombres*, 3, printemps 1996, p. 51-66.
- Lysøe Éric, « Entre objectivation et fantastique : l'hystérie dans *En ville morte* », dans Ana Pano Alamán (éd.), *L'Hystérie de la 'Belgité'. L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle*, Bologne, Clueb, 2003a, p. 261-291.
- Lysøe Éric, « Un prototype du Réalisme magique ? *En ville morte*, premier roman de Franz Hellens », dans Sourour Ben Ali (éd.), *Les Écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003b, p. 89-105.
- Lysøe Éric, « Franz Hellens ou la sérénade impromptue », dans Laurent Rossion (éd.), *Écrivains belges et jeux du je*, Coimbra - Bruxelles, Instituto de Estudos Franceses, Faculdade de Letras de Coimbra - Archives et Musée de la Littérature, 2005 (*Confluências*, Série belge, 20), p. 27-50.
- Lysøe Éric, « Franz Hellens et le complexe d'Icare. L'envol et la chute dans *Nocturnal* », dans Barbara Marczuk, Joanna Gorecka-Kalita, Agnieszka Kocik (éds), *Alors je rêverai des horizons bleuâtres... Études dédiées à Barbara Sosieñ*, Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, p. 363-375.

- Mac Orlan Pierre, *Les Poissons morts (La Lorraine, l'Artois, Verdun, la Somme)*, Paris, Payot, 1917.
- Mac Orlan Pierre, « Max Jacob et l'art littéraire entre 1914 et... », dans *Le Disque Vert*, 1923, 2, p. 17-18.
- Montandon Alain, « Franz Hellens : mythe et histoire », dans Sylviane Coyault (éd.), *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1997, p. 61-71.
- Mousli Béatrice, « Pour une revue européenne : Valery Larbaud - Franz Hellens », dans *Courant d'ombres*, 3, printemps 1996, p. 75-84.
- Pelletier Christian, « Le Paris-Montmartre de Max Jacob et de Mac Orlan », dans *Lectures de Mac Orlan*, 1, *Mythologies macorlaniennes*, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2013, p. 35-40.

Domaine hongrois

- Ágoston Pribilla Valéria, Hózsa Éva, Ninkov Kovačev Olga (éds), '*Csak nézni kell ezeket a rajzokat...*'. *Csáth Géza földesi naplórajzainak és rajzfűzetének atlasza* [« Il faut seulement regarder ces dessins... »]. Atlas du cahier de dessins et des dessins du journal de Földes de Géza Csáth], Szabadka, Városi Könyvtár Szabadka, 2009.
- Borgos Anna, Szilágyi Judit, *Nőírók és írónők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban* [Femmes écrivaines et écrivaines femmes. Rôles littéraires et féminins dans la *Nyugat*], Budapest, Noran Könyvesház, 2011.
- Capacchi Guglielmo, *Scrittori ungheresi degli ultimi cent'anni. Il teatro di Ferenc Herczeg*, Parme, La Bodoniana, 1965.
- Corradi Musi Carla, « Reminiscenze pagane nella cultura ungherese », dans István Monok, Péter Sárközy (éds), *La civiltà ungherese e il cristianesimo - A magyar művelődés és a kereszténység* [La Civilisation hongroise et le christianisme], Budapest-Szeged, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, 1998, vol. 1, p. 73-83.
- Corradi Musi Carla, « La vita di caffè a Budapest », dans Roberto Ruspanti (éd.), *Storia, letteratura, cultura dei popoli del Regno d'Ungheria all'epoca della Monarchia austro-ungarica (1867-1918)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, p. 261-273.

- Csáth Géza, *Egy elmebeteg nő naplója. Csáth Géza elfeledett orvosi tanulmánya* [Journal d'une femme malade mentale. Étude médicale oubliée de Géza Csáth], éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978.
- Csáth Géza, *Rejtelmek labirintusában. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, újságcikkek* [Dans le labyrinthe des arcanes. Recueil d'essais, d'études, d'articles de journal], éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995.
- Csáth Géza, *Fej a pohárban. Napló és levelek 1914-1916* [La Tête dans le verre. Journal et lettres 1914-1916], éd. Zoltán Dér et Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1997.
- Csáth Géza, *Napló 1912-1913* [Journal 1912-1913], Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002.
- Csáth Géza, *Emlékirataim a nagy évről. Háborús visszaemlékezések és levelek* [Mémoire sur la grande année. Réminiscences et lettres de guerre], éd. Zoltán Dér et Balázs Pap, Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2005.
- Csáth Géza, *Sötét örvénybe süllyedek. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1914-1919* [Enfoncements dans le tourbillon noir. Notes de journal et réminiscences 1914-1919], éd. Eszter Edina Molnár et Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2017.
- D'Alessandro Marinella, « La piaga e il coltello », dans Géza Csáth, *Oppio e altre storie*, trad. de Marinella D'Alessandro, dessins d'Attila Sassy, Rome, Edizioni e/o, 1999, p. 171-187.
- Dér Zoltán, *Ikercsillagok (Kosztolányi Dezső és Csáth Géza). Tanulmányok, kritikák, dokumentumok* [Astres jumeaux (Dezső Kosztolányi et Géza Csáth). Études, critiques, documents], Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1980.
- Diószegi Vilmos, « Adatok a táltos révülésére » [Données sur la transe du chaman], dans *Ethnographia*, 1953, 64 (1-4), p. 303-311.
- Dömötör Tekla, *A magyar nép hiedelemvilága* [Le Monde des croyances du peuple hongrois], Budapest, Corvina Kiadó, 1981.
- Ferenczi Sándor, *Katasztrófák a némi működés fejlődésében. Pszichoanalitikai tanulmány* [Catastrophes dans le développement des fonctions sexuelles. Une étude psychanalytique], Budapest, Pantheon Kiadás, 1929.
- Franchi Cinzia, « Scrivere al femminile nell'Ungheria di *fin de siècle* », dans Roberto Ruspanti (éd.), *Storia, letteratura, cultura dei popoli del Regno d'Ungheria all'epoca della Monarchia austro-ungarica (1867-1918)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, p. 199-210.

- Harkai Vass Éva, « “A mozgósítás napjától.” Csáth Géza 1914 és 1916 közötti naplófeljegyzései és levelei » [« Du jour de la mobilisation ». Notes de journaux et lettres de Géza Csáth entre 1914 et 1916], dans András Kappanyos (éd.), *Emlékezés egy nyári-éjszakára. Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről* [Souvenir d’une nuit d’été. Études interdisciplinaires sur la micro-histoire de 1914], Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015, p. 51-58.
- Hárs György Péter, « Pszichoanalízis a Nyugatban (1) » [Psychanalyse dans la *Nyugat* (1)], dans *Múlt és Jövő*, 2008, 1, p. 61-83.
- Kőváry Zoltán, « Morfium, matricídium és pszichoanalízis. Témák és variációk Csáth Géza és Kosztolányi Dezső életművében » [Morphine, matricide et psychanalyse. Thèmes et variations dans la production littéraire complète de Géza Csáth et de Dezső Kosztolányi], dans *Thalassa*, 2009, 20 (2), p. 3-38.
- Kőváry Zoltán, « Matricide and Creativity: The Case of Two Hungarian Cousin-Writers from the Perspective of Contemporary Psychobiography », dans *The International Journal of Creativity and Problem Solving*, 2013, 23 (1), p. 103-118.
- Mészöly Miklós, « A játszótárs nélkül maradt értelem » [L’intellect abandonné sans compagnon de jeu], dans Mihály Szajbély (éd.), *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza* [La Mort du magicien. In memoriam de Géza Csáth], Budapest, Nap Kiadó, 2004, p. 120-131.
- Mihályi Melinda, Sárközy Péter, « La rivista *Nyugat* e la poesia moderna nella letteratura ungherese del primo ’900 », dans Bruno Ventavoli (éd.), *Storia della letteratura ungherese*, Turin, Lindau, 2008, vol. 2, p. 121-179.
- Molnár Eszter Edina, « “...főbe lövöm magam, hogy elkerüljem a halálra kínoztatást...” Csáth Géza halálhoz való viszonya az első világháború vonatkozásában » [« ...je me fais sauter la cervelle pour éviter l’agonie de la mort... » Le rapport avec la mort de Géza Csáth en relation avec la première guerre mondiale], dans Katalin Bucsecs (éd.), *Kosztolányi nemzedéke és a háború (1914-1918). Tanulmányok* [La génération de Kosztolányi et la guerre (1914-1918). Études], Budapest, MTA-ELTE Hálózati Szövegkiadás Kutatócsoport, 2015, p. 316-328.
- Nuzzo Armando, *La letteratura degli ungheresi*, Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2012.
- Pléh Csaba, « Pszichoanalízis, pszichológia és modern magyar irodalom. 1910 Ferenczi Sándor: *Lélekelemzés* » [Psychanalyse, psychologie et littérature hongroise moderne. 1910 Sándor Ferenczi : *Psychanalyse*], dans Mihály Szegedy-Maszák, András Veres

- (éds), *Magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig* [Histoires de la littérature hongroise. De 1800 à 1919], Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, vol. 2, p. 771-790.
- Rozsnyói Zsuzsanna (éd.), *Re Barbaverde. Favole popolari ungheresi*, Ferrara, Maurizio Tosi Editore, 2000.
- Rozsnyói Zsuzsanna, « Il ‘doppio’ nell’arcaico canto propiziatorio ungherese: il *regölés* », dans Carla Corradi Musi (éd.), *Lo sciamano e il suo ‘doppio’*, Bologne, Carattere, 2002, p. 43-54.
- Rozsnyói Zsuzsanna, « I tanti volti del dio Eros », dans Zsuzsanna Rozsnyói (éd.), *Il dio Eros e l’uomo. Voci di cantori e narratori del mondo ugrofinnico*, Rome, Aracne, 2016, p. 9-14.
- Szajbély Mihály, « A novellista Csáth és a pszichoanalízis » [Le nouvelliste Csáth et la psychanalyse], dans Géza Csáth, *Egy elmebeteg nő naplója. Csáth Géza elfeledett orvosi tanulmánya*, éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978, p. 261-286.
- Szajbély Mihály, *Csáth Géza*, Budapest, Gondolat, 1989.
- Szegedy-Maszák Mihály, « Világirodalmi távlat megteremtése. 1908 Megjelenik a *Nyugat* című folyóirat első száma » [La création d’une perspective littéraire mondiale. 1908 Le premier numéro de la revue intitulée *Nyugat* paraît], dans Mihály Szegedy-Maszák, András Veres (éds), *Magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, vol. 2, p. 704-722.
- Valachi Anna, « A pszichoanalízis és a magyar irodalom » [La psychanalyse et la littérature hongroise], dans Antal Bókay, Kata Lénárd, Ferenc Erős (éds), *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról* [*Typus Budapestiensis. Études sur l’histoire et l’influence de l’École de psychanalyse de Budapest*], Budapest, Thalassa Alapítvány, 2008, p. 213-260.

Ressources en ligne

<http://www.psyartjournal.com/article/show/kovry-the_enigma_of_desire_salvador_dal_and_th>

<https://www.researchgate.net/publication/228127150_The_Enigma_of_Desire_Salvador_Dali_and_the_conquest_of_the_irrational>

Domaine finlandais

<<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/2824>>

<<https://www.tuglas.fi/kirjallinen-noor-eesti>>

Domaine hongrois

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00075/02281.htm>>

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00191.htm>>

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00192.htm>>

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00193.htm>>

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00008/00194.htm>>

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00089/02783.htm>>

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00003/00082.htm>>

<<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00001/00027.htm>>

Bibliographie générale

Auraix-Jonchière Pascale, Montandon Alain (éds), *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004.

Bachelard Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

Barthes Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Campbell Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books, 1949.

Catarsi Dall'Aglio Manuela, Corradi Musi Carla, « La via dell'ambra tra realtà e mito 1. La documentazione archeologica 2. Il mito », dans Riccardo Casimiro Lewanski (éd.), *La via dell'ambra: dal Baltico all'Alma Mater*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 1994, p. 17-36.

Collani Tania, Schnyder Peter (éds), *Seuils et Rites. Littérature et Culture*, Paris, Orizons, 2010.

Comte-Sponville André, *Le Mythe d'Icare. Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2011, vol. 1.

- Corradi Musi Carla (éd.), *Sul cammino delle metamorfosi tra gli Urali e il Mediterraneo. Dal mito alle trasformazioni sociali*, Bologne, Edizioni CINE//SINE, 2013.
- Curi Umberto, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Milan, Bompiani, 2009.
- Dancourt Michèle, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Éditions, 2002.
- De Mijolla Alain (éd.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2002, 2 vol.
- Devereux George, *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Éditions Flammarion, 1985.
- Eliade Mircea, *Birth and Rebirth. Rites and Symbols of Initiation*, New York, Harper & Row, 1958.
- Etkind Alexander, *Histoire de la psychanalyse en Russie*, traduit du russe par Wladimir Berelowitch, Paris, PUF, 1995 [1993].
- Fernandez Dominique, Varga-Guillou Suzanne, *L'Amour des mythes et les mythes de l'Amour*, Arras, Artois Presses Université, 1999.
- Fonagy Peter, « A Genuinely Developmental Theory of Sexual Enjoyment and Its Implications for Psychoanalytic Technique », dans *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2008, 56 (1), p. 11-36.
- Freud Sigmund, *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1900.
- Freud Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1905.
- Freud Sigmund, « Das Unheimliche », dans *Imago*, 1919, 5 (5-6), p. 297-324.
- Freud Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips*, Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920.
- Gaillard Aurélie (éd.), *L'Imaginaire du souterrain*, Saint-Denis - Paris - Montréal, Éditions L'Harmattan - Université de la Réunion, 1997.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- González Salvador Ana (éd.), *Couloirs du fantastique*, Bologne, CLUEB, 1999.
- Graves Robert, *The Greek Myths*, London, Penguin Books, 1955, 2 vol.
- Hébert Geneviève et al., *Le Seuil, La Porte, Le Passage*, Paris, Ereme, 2004.
- Hoppál Mihály, Csonka-Takács Eszter (éds), *Eros in Folklore*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002.
- Jung Carl Gustav, *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1912.
- Jung Carl Gustav, *Über die Psychologie des Unbewussten*, Zürich, Rascher Verlag, 1943.

- Jung Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Port Royale, 1964.
- Kerényi Károly, *Nel labirinto*, éd. Corrado Bologna, Turin, Boringhieri, 1983.
- Kőváry Zoltán, « Nyelvhasználat, szublimáció és szelf-kohézió a kreatív tevékenységben és a terápiás folyamatban » [Utilisation du langage, sublimation et cohésion du *self* dans l'activité créatrice et dans le processus thérapeutique], dans *Lélekelemzés* [Psychanalyse], 2011a, 1, p. 106-130.
- Kőváry Zoltán, « Psychobiography as a Method. The Revival of Studying Lives: New Perspectives in Personality and Creativity Research », dans *Europe's Journal of Psychology*, 2011b, 7 (4), p. 739-777.
- Kőváry Zoltán (éd.), *Alkotás és élettörténet. Pszichobiográfia a kreativitáskutatásban* [Création et histoire de la vie. Psychobiographie dans la recherche sur la créativité], Budapest, L'Harmattan Könyvkiadó, 2018.
- Lysøe Éric, « Le Rythme narratif entre topo- et chrono-logie », dans *Colloquium helveticum*, 2001, 32, p. 179-200.
- Manferlotti Stefano (éd.), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Rome, Carocci, 2009.
- Marcozzi Silvia, Piperno Ilaria (éds), *Éros Pharmakon, RILUNE. Revue des littératures européennes*, 2007, 7.
- McAdams Dan P., *Power, Intimacy, and the Life Story. Personological Inquiries into Identity*, New York-London, The Guilford Press, 1988.
- Montandon Alain, « Éros et minéralisations : à propos des *Mines de Falun* d'E.T.A. Hoffmann », dans *Op. cit.*, novembre 1992, 1, p. 211-221.
- Neumann Erich, *Amor und Psyche. Eine Tiefenpsychologische Deutung*, Olten, Walter Verlag, 1971.
- Ogilvie Daniel M., *Fantasies of Flight*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Pessina Longo Haisa, Imposti Gabriella, Possamai Donatella (éds), *Amore ed eros nella letteratura russa del Novecento*, Bologne, CLUEB, 2004.
- Ponnau Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997 [1987].
- Potherat Fabienne, « La frontière, un état psychique », dans Frédérique Toudoire-Surlapierre, Nicolas Surlapierre Nicolas (éds), *Hypnos 2. Les frontières invisibles (1968-2008)*, Paris, Éditions L'improviste, 2014, p. 61-75.
- Rozsnyói Zsuzsanna (éd.), *Il dio Eros e l'uomo. Voci di cantori e narratori del mondo ugrofinnico*, Rome, Aracne, 2016.

- Schnyder Peter (éd.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Paris, Orizons, 2008.
- Sini Carlo, *La nascita di Eros*, Senago (Milan), AlboVersorio, 2012.
- Sosieñ Barbara, *L'Homme romantique et l'espace : sous le signe d'Icare (Gautier et Nerval)*, Cracovie, Księgarnia Akademicka, 2004.
- Touidoire-Surlapierre Frédérique, Surlapierre Nicolas (éds), *Hypnos. Esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*, Paris, Éditions L'improviste, 2009.
- Touidoire-Surlapierre Frédérique, Surlapierre Nicolas (éds), *Hypnos 2. Les frontières invisibles (1968-2008)*, Paris, Éditions L'improviste, 2014.
- Vegetti Finzi Silvia, *Storia della psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1990*, Milan, Mondadori, 1986.
- Vierne Simone, *Rite, roman, initiation*, Saint-Martin-d'Hères, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Vion-Dury Juliette (éd.), *Le Lieu dans le mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2002.
- Weisgerber Jean (éd.), *Le Réalisme magique. Roman. Peinture et cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- Zolla Elémire, *L'amante invisible. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia, Marsilio Editori, 1986.
- Zweig Stefan, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm, Bermann-Fischer, 1943.

Domaine finlandais

- Aho Juhani, *Juha*, Helsinki, Otava, 1911.
- Juutilan Ulla-Maija, « Luvattomat rakkaudet – Aino Kallas » [Amours interdits – Aino Kallas], dans Maria-Liisa Nevala (éd.), 'Sain roolin, johon en mahdu'. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* [« J'ai obtenu un rôle, dans lequel je ne rentre pas ». Les tendances de la littérature féminine finlandaise], Helsinki, Otava, 1989, p. 316-324.
- Kallas Aino, *Vieras veri. (Rakkausnovelleja)* [Sang étranger. (Nouvelles d'amour)], Helsinki, Otava, 1921.
- Kallas Aino, *Bathseba Saarenmaalla. Yksinäytöksinen näytelmä* [Bethsabée sur l'île de Saarenmaa. Drame en un act], Helsinki, Otava, 1932.

- Kallas Aino, *Valitut teokset 1. Valkea laiva* [Œuvres choisies 1. Le Navire blanc], Helsinki, Otava, 1938a.
- Kallas Aino, *Valitut teokset 2. Meren takaa. (Valittuja novelleja ja Katinka Rabe)* [Œuvres choisies 2. De derrière la mer. (Nouvelles choisies et Katinka Rabe)], Helsinki, Otava, 1938b.
- Kallas Aino, *Päiväkirja vuosilta 1897-1906* [Journal intime des années 1897-1906], Helsinki, Otava, 1952.
- Kallas Aino, *Päiväkirja vuosilta 1916-1921* [Journal intime des années 1916-1921], Helsinki, Otava, 1954.
- Kallas Aino, *Päiväkirja vuosilta 1922-1926* [Journal intime des années 1922-1926], Helsinki, Otava, 1955.
- Kallas Aino, *Päiväkirja vuosilta 1927-1931* [Journal intime des années 1927-1931], Helsinki, Otava, 1956.
- Kallas Riitta (éd.), *Kolme naista, kolme kohtaloa. Aino Kallaksen kirjeenvaihtoa Ilona Jalavan ja Helmi Krohnin kanssa vuosina 1884-1955* [Trois femmes, trois destins. Correspondance d'Aino Kallas avec Ilona Jalava et Helmi Krohn dans les années 1884-1955], Helsinki, SKS, 1988, 2 vol.
- Krohn Eino, *Surmaava Eros. Aino Kallaksen kirjailijakuva* [Éros qui tue. Portrait de l'écrivaine Aino Kallas], Helsinki, Otava, 1953.
- Kurvet-Käösaar Leena, *Embodied Subjectivity in the Diaries of Virginia Woolf, Aino Kallas and Anaïs Nin*, Tartu, Tartu University Press, 2006.
- Kurvet-Käösaar Leena, Rojola Lea (éds), *Aino Kallas. Negotiations with Modernity*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2011.
- L. Onerva, *Mirdja*, Helsinki, SKS, 1908.
- Laitinen Kai, *Aino Kallas 1897-1921. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta* [Aino Kallas 1897-1921. Recherche sur les lignes principales et le contexte de sa production], Helsinki, Otava, 1973.
- Laitinen Kai, *Aino Kallaksen maailmaa. Kuusi tutkielmaa Aino Kallaksen vaiheilta* [Le Monde d'Aino Kallas. Six études sur les phases d'Aino Kallas], Helsinki, Otava, 1978.
- Laitinen Kai, *Aino Kallaksen mestarivuodet. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta 1922-1956* [Les années d'or d'Aino Kallas. Recherche sur les lignes principales et le contexte de sa production des années 1922-1956], Helsinki, Otava, 1995.

- Leskelä-Kärki Maarit, Melkas Kukku, Hapuli Ritva (éds), *Aino Kallas. Tulkintoja elämästä ja tuotannosta* [Aino Kallas. Interprétations sur la vie et sur la production], Helsinki, BTJ, 2009.
- Linnankoski Johannes, *Laulu tulipunaisesta kukasta* [Le Chant de la fleur rouge], Porvoo, Werner Söderström Osakeyhtiö (WSOY), 1905.
- Loikala Paula, « Metamorfosi nel *Kalevala*: sciamano in forma di pesce, serpente e aquila », dans Carla Corradi Musi (éd.), *Sul cammino delle metamorfosi tra gli Urali e il Mediterraneo. Dal mito alle trasformazioni sociali*, Bologne, Edizioni CINE//SINE, 2013, p. 66-71.
- Lönngren Ann-Sofie, *Following the Animal. Power, Agency, and Human-Animal Transformations in Modern, Northern-European Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Melkas Kukku, « Uncontrollable Places: Negotiations of Gender and Space in Aino Kallas' *The Wolf's Bride* », dans Joel Kuortti, Sirpa Leppänen (éds), *Inescapable Horizon: Culture and Context*, Jyväskylä, University of Jyväskylä Press, 2000, p. 72-86.
- Melkas Kukku, *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa* [Histoire, désir et serpent de la connaissance dans la production d'Aino Kallas], Helsinki, SKS, 2006.
- Melkas Kukku, « A struggle for Knowledge: The Historical Novel and the Problems of the Production of Knowledge. Gender and Genre in Aino Kallas' *Eros the Slayer*-trilogy », dans Päivi Lappalainen, Lea Rojola (éds), *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2007, p. 53-69.
- Melkas Kukku, « From Apocalypse to the New Paradise. Early Ecological Thinking and Aino Kallas' Work in the 1920s », dans Leena Kurvet-Käosaar, Lea Rojola (éds), *Aino Kallas. Negotiations with Modernity*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2011, p. 53-64.
- Nevala Maria-Liisa (éd.), 'Sain roolin, johon en mahdu'. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*, Helsinki, Otava, 1989.
- Rojola Lea (éd.), *Suomen kirjallisuushistoria. Järkiuskosta vaistojen kapinaan* [Histoire de la littérature finlandaise. De la foi en la raison à l'insurrection des instincts], Helsinki, SKS, 1999, vol. 2.
- Soderlund Sirkka, *Eroottiset motiivit Aino Kallaksen tuotannossa* [Motifs érotiques dans la production d'Aino Kallas], 1968 (document d'archive de l'Université de Jyväskylä).

Domaine francophone (belge et français)

- Bagiag Aurora Manuela, *Aux pays de la magie : le naïf et la marionnette. Roman d'aventure(s) et modernité durant l'entre-deux guerre : Panaït Istrati, Franz Hellens, Vsévolod Ivanov et Maximo Bontempelli*, thèse sous la direction d'Éric Lysøe et de Rodica Pop, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2009.
- Baines Roger W., *'Inquiétude' in the work of Pierre Mac Orlan*, Amsterdam-Atlanta (GA), Rodopi, 2000.
- Baritaud Bernard, *Pierre Mac Orlan*, Paris, Gallimard, 1971.
- Baritaud Bernard, Blondeau Philippe (éds), *Lectures de Mac Orlan, 1, Mythologies macorlaniennes*, Saint-Cyr-sur-Morin, Société des lecteurs de Pierre Mac Orlan, 2013.
- Ben Ali Sourour (éd.), *Les Écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- Berg Christian, Halen Pierre (éds), *Littératures belges de langue française (1830-2000). Histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri édition, 2000.
- Bertaud Madeleine (éd.), *Architectes et architecture dans la littérature française*, Paris, Adirel, 1999.
- Bertrand Jean-Pierre et al. (éds), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, avec la collaboration de David Vrydaghs, Paris, Fayard, 2003.
- Biron Michel, *La Modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles - Montréal, Éditions Labor - Les Presses de l'Université de Montréal, 1994.
- Bouloumié Arlette (éd.), *Mélusine moderne et contemporaine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001.
- Brunel Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- Brunel Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
- Brunel Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes féminins*, avec la collaboration de Frédéric Mancier, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.
- Coyault Sylviane (éd.), *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1997.
- De Smedt Raphaël (éd.), *Franz Hellens : recueil d'études, de souvenirs et de témoignages offert à l'écrivain à l'occasion de son 90^e anniversaire*, Bruxelles, André De Rache, 1971.
- Dupeyron-Lafay Françoise, Huftier Arnaud (éds), *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2007.

- Fierens Paul, *Le Fantastique dans l'art flamand*, Bruxelles, Éditions du Cercle d'Art, 1947.
- Frickx Robert, *Franz Hellens ou Le Temps dépassé*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1992.
- Gautier Théophile, *L'Œuvre fantastique. 1 : Nouvelles*, éd. Michel Crouzet, Paris, Bordas, 1992.
- Gorceix Paul, « *Mélusine* de Franz Hellens : roman fantastique ou roman d'initiation ? », dans *Bulletin de l'ARLLF*, t. 17, 1989, 1-2, p. 140-164.
- Grisay Auguste, *L'Œuvre de Franz Hellens*, Liège, Éditions de l'Essai, 1962.
- Hachelle M. J., *L'oeuvre de Franz Hellens. Essai bibliographique, critique et iconographique, avec une préface et des fragments d'un journal inédit de Franz Hellens et quelques portraits et caricatures*, Bruxelles, Un Violon d'Ingres, 1937.
- Hellens Franz, *Les Hors-le-vent*, Bruxelles, Oscar Lamberty, 1909.
- Hellens Franz, *Les Clartés latentes. Vingt contes et paraboles*, Bruxelles, Publications de l'Association des Écrivains Belges, 1912.
- Hellens Franz, *La Femme au prisme*, Bruxelles, Sélection, 1920.
- Hellens Franz, *Éclairages*, Paris, Les Cahiers Libres, 1926.
- Hellens Franz, *La Femme partagée*, Paris, Bernard Grasset, 1929.
- Hellens Franz, *Les Filles du désir*, Paris, Gallimard, 1930.
- Hellens Franz, *Réalités fantastiques. (Contes choisis, 1909-1929)*, Paris, Gallimard, 1931.
- Hellens Franz, *Fraîcheur de la mer*, Paris, Gallimard, 1933.
- Hellens Franz, *La Vie seconde ou Les Songes sans la clef*, Bruxelles-Paris, Éditions du Sablon, 1945.
- Hellens Franz, *Mélusine ou La Robe de saphir*, Paris, Gallimard, 1952.
- Hellens Franz, *Le Fantastique réel*, Amiens, SODI, 1967.
- Hollier Denis (éd.), *A New History of French Literature*, Cambridge (MA)-Londres, Harvard University Press, 1989.
- Lamy Jean-Claude, *Mac Orlan. L'aventurier immobile*, Paris, Albin Michel, 2002.
- Lysøe Éric, *Les Kermesses de l'Étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1993.
- Lysøe Éric, « Franz Hellens et le 'fantastique réel' : quelques jalons pour l'arpenteur », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, 20, *La Littérature belge de langue française : au-delà du réel*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 85-101.
- Lysøe Éric, « Le Réalisme magique : transmutations et avatars », dans *Textyles*, 2002, 21, p. 10-23.

- Lysøe Éric, « 1920 Franz Hellens publie *Mélusine*. La Belgique fantastique », dans Jean-Pierre Bertrand *et al.* (éds), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, avec la collaboration de David Vrydaghs, Paris, Fayard, 2003a, p. 261-272.
- Lysøe Éric (éd.), *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*, Bruxelles, Labor, 2003b, 2 vol.
- Lysøe Éric, « La Fenêtre fantastique entre réalité et magie », dans *Creliana*, 2004a, 3, p. 42-65.
- Lysøe Éric, « Souvenirs d'Avalon : l'île et la montagne de verre dans le fantastique à l'époque romantique », dans *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 2004b, 11, p. 121-139.
- Lysøe Éric, « Dernier Clin d'œil à Eurydice : catabases initiatiques et voyages dans le temps », dans Anne Bandry-Scubby (éd.), *Education. Culture. Littérature*, Paris, Orizons, 2008, p. 51-68.
- Mac Orlan Pierre, *La Vénus internationale*, Paris, Gallimard, 1923.
- Mac Orlan Pierre, *Marguerite de la nuit*, Paris, Émile-Paul Frères, 1925.
- Mac Orlan Pierre, « Le Poste », dans *Lumière et Radio*, octobre 1929a, 2.
- Mac Orlan Pierre, *Villes. Mémoires. Rouen, Montmartre, Brest, Londres, Villes rhénanes, Rome*, Paris, Gallimard, 1929b.
- Mac Orlan Pierre, *Capitaine Alcindor. Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1988.
- Mac Orlan Pierre, *La Cavalière Elsa*, adaptation et dessins de Jean Cubaud, Saint-Cyr-sur-Morin, Terroirs, 2010.
- Marczuk Barbara, Gorecka-Kalita Joanna, Kocik Agnieszka (éds), *Alors je rêverai des horizons bleuâtres... Études dédiées à Barbara Sosień*, Cracovie, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Markale Jean, *Mélusine ou l'Androgyne*, Paris, Éditions Retz, 1983.
- Méral Paul, Ungaretti Giuseppe, Larbaud Valéry, *Franz Hellens ou La Transfiguration du réel*, Bruxelles, Les Écrits, 1941.
- Nachtergaele Vic (éd.), *Franz Hellens entre mythe et réalité*, Leuven, Leuven University Press, 1990.
- Nolat André, *Romances de la rue. (Notes sur quatre écrivains : Mac Orlan, Carco, Simonin, Boudard)*, Lyon, Éditions Baudelaire, 2009.
- Nolat André, *Coups d'œil sur l'œuvre romanesque de Mac Orlan*, Paris, Éditions de l'Onde, 2016.

Rivière Jacques, « Introduction à une Métaphysique du Rêve », dans *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} novembre 1909, p. 250-257.

Rodenbach Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, E. Flammarion, 1892.

Romane Jacques, « Franz Hellens », dans *La Revue Nouvelle*, 1953, 18, p. 113-116.

Domaine hongrois

Babits Mihály *et al.*, *Cure d'ennui. Écrivains hongrois autour de Sándor Ferenczi*, éd. Péter Ádám et Michelle Moreau Ricaud, trad. de Sophie Képès, Paris, Gallimard, 1992.

Bednatics Gábor (éd.), *'Alszik a fény'. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete* [« La Lumière dort ». L'art de Dezső Kosztolányi et de Géza Csáth], Budapest, Fialat Írók Szövetsége - Ráció Kiadó, 2010.

Bényei Tamás, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai* [Sous une autre forme. Les poétiques et politiques possibles de la métamorphose], Pécs, Pro Pannonia, 2013.

Bodnár György, « A kor művelődéstörténeti képe » [Le panorama de l'histoire de la culture de l'époque], dans István Sötér (éd.), *A magyar irodalom története* [L'Histoire de la littérature hongroise], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965a, vol. 5, p. 39-57.

Bodnár György, « A Nyugat és az irodalmi forradalom » [La *Nyugat* et la révolution littéraire], dans István Sötér (éd.), *A magyar irodalom története*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965b, vol. 5, p. 28-39.

Bonomi Carlo, Borgogno Franco (éds), *La Catastrofe e i suoi Simboli. Il contributo di Sándor Ferenczi alla teoria psicoanalitica del trauma*, Turin, Utet, 2001.

Bordás Sándor, « Visszhang és áthangolás: mesehagyomány és figurativitás Csáth Géza prózájában, avagy két novella 'áthallásai' » [Écho et nouvelle syntonisation : tradition de contes de fées et figurativité dans la prose de Géza Csáth, ou bien « interférences » de deux nouvelles], dans *Literatura*, 2012, 1, p. 62-74.

Bordás Sándor, *Könyörtelen éden. Mesei visszfények, metaforikus útvesztők Csáth Géza és Szini Gyula prózájában* [Eden impitoyable. Reflets de contes de fées, labyrinthes métaphoriques dans la prose de Géza Csáth et de Gyula Szini], Baja - Veszprém, Eötvös József Főiskolai Kiadó - Művészetek Háza, 2013.

Borgogno Franco (éd.), *Ferenczi oggi*, Turin, Bollati Boringhieri, 2004.

Bori Imre, *Varázslók és mákvirágok. Tanulmányok* [Magiciens et fleurs de pavot. Études], Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1979.

- Bókay Antal, Erős Ferenc (éds), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény* [Psychanalyse et littérature. Recueil de textes], Budapest, Filum, 1998.
- Bókay Antal, Lénárd Kata, Erős Ferenc (éds), *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról* [Typus Budapestiensis. Études sur l'histoire et l'influence de l'École de psychanalyse de Budapest], Budapest, Thalassa Alapítvány, 2008.
- Brabant Gerő Éva, *Ferenczi et l'école hongroise de psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Bucsics Katalin (éd.), *Kosztolányi nemzedéke és a háború (1914-1918). Tanulmányok* [La génération de Kosztolányi et la guerre (1914-1918). Études], Budapest, MTA-ELTE Hálózati Szövegkiadás Kutatócsoport, 2015.
- Capacchi Guglielmo, *Sommario di storia della letteratura ungherese*, Parme, La Bodoniana, 1967.
- Csányi Erzsébet (éd.), *Csáth-járó át-járó. Csáth Géza, az irodalmi és pszichológiai diskurzusok metszéspontja* [À travers Csáth. Géza Csáth, le point de rencontre des discours littéraires et psychologiques], Újvidék, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2009.
- Csáth Géza, « Találkozás » [Rencontre], dans *Bácskai Hírlap*, 24 juin 1906.
- Csáth Géza, *Ismeretlen házban 1. Novellák, drámák, jelenetek* [Dans une maison inconnue 1. Nouvelles, drames, scènes], éd. Zoltán Dér, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1977a.
- Csáth Géza, *Ismeretlen házban 2. Kritikák, tanulmányok, cikkek* [Dans une maison inconnue 2. Critiques, études, articles], éd. Zoltán Dér, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1977b.
- Csáth Géza, *A varázsló halála* [La Mort du magicien], éd. Endre Illés, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.
- Csáth Géza, *Le Silence noir. Nouvelles*, traduit du hongrois par Éva Brabant Gerő et Emmanuel Danjoy, postface de Dezső Kosztolányi, Aix-en-Provence, Alinéa, 1988.
- Csáth Géza, *A tűz papnője* [La Prêtresse du feu], éd. László Urbán, Budapest, Aqua Kiadó, 1993.
- Csáth Géza, *Az életet nem lehet becsapni. Összegyűjtött színpadi művek* [La vie ne peut pas être trompée. Recueil de pièces de théâtre], éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1996.
- Csáth Géza emlékezete. *Száztíz éve született Csáth Géza (1887-1997)* [Souvenir de Csáth Géza. Cent dix ans après la naissance de Géza Csáth (1887-1997)], *Üzenet*, 1997, 9-10.
- Csáth Géza, *Oppio e altre storie*, trad. de Marinella D'Alessandro, dessins de Attila Sassy, Rome, Edizioni e/o, 1999.

- Csáth Géza (ifj. Brenner József), *Napló (1897-1899)* [Journal (1897-1899)], éd. Zoltán Dér, Szabadka, Szabadegyetem, 2005.
- Csáth Géza (ifj. Brenner József), *Napló (1900-1902)* [Journal (1900-1902)], éd. Zoltán Dér, Szabadka, Szabadegyetem, 2006.
- Csáth Géza (ifj. Brenner József), *Napló (1903-1904)* [Journal (1903-1904)], éd. Zoltán Dér, Szabadegyetem, Szabadka, 2007a.
- Csáth Géza, *1000 x ölel Józsi. Családi levelek 1904-1908* [Je vous embrasse mille fois – Józsi. Lettres de famille 1904-1908], éd. Valéria Beszédes, Szabadka, Szabadegyetem, 2007b.
- Csáth Géza (ifj. Brenner József), *Napló (1906-1911)* [Journal (1906-1911)], éd. Valéria Beszédes, Szabadka, Szabadegyetem, 2007c.
- Csáth Géza, *'Méla akkor: hínak lábat mosni.'* *Naplófeljegyzések 1897-1904* [« Accord mélancolique : lave tes pieds. » Notes de journal 1897-1904], éd. Eszter Edina Molnár, Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Kiadó-Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), 2013.
- Csáth Géza, *Úr volt rajtam a vágy. Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1906-1914* [Le Désir était mon seigneur. Notes de journal et réminiscences 1906-1914], éd. Eszter Edina Molnár, Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2016.
- Dér Zoltán, *Csáth Géza-bibliográfia* [Géza Csáth-bibliographie], Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1977.
- Fenyo Mario D., *Literature and Political Change: Budapest, 1908-1918*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1987.
- Friedrich Melinda, « Csáth Géza, Otto Gross és a Freud–Ferenczi levelezés » [Géza Csáth, Otto Gross et la correspondance Freud–Ferenczi], dans Antal Bókay, Kata Lénárd, Ferenc Erős (éds), *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*, Budapest, Thalassa Alapítvány, 2008, p. 373-393.
- Gintli Tibor (éd.), *Változatok a modernitásra. Tanulmányok a Nyugatról* [Variantes de la modernité. Études sur la Nyugat], Budapest, Anonymus Kiadó, 2001.
- Gintli Tibor (éd.), *Magyar irodalom* [Littérature hongroise], Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010.
- Harmat Pál, *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis. A budapesti mélylélektani iskola története, 1908-1983* [Freud, Ferenczi et la psychanalyse de l'Hongrie. Histoire de l'École psychanalytique de Budapest, 1908-1983], Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1986.

- Harmat Pál, « Csáth Géza mint elmeorvos. Egy kórtörténet vázlata » [Géza Csáth en tant que psychiatre. Esquisse de l'histoire d'une maladie], dans Géza Csáth, *Egy elmebeteg nő naplója. Összegyűjtött elmeorvosi tanulmányok* [Journal d'une femme malade mentale. Recueil d'études psychiatriques], éd. Mihály Szajbély, Budapest, Magvető Kiadó, 1998, p. 139-152.
- Haynal André E., *Disappearing and Reviving. Sándor Ferenczi in the History of Psychoanalysis*, Londres-New York, Karnac Books, 2002.
- Hózsa Éva, *Csáth-allé (és kitérők)* [Csáth-allé (et détours)], Szabadka, Szabadegyetem, 2009.
- Jász Dezső, *Hasznok és keserőségek. Egy szabadkai gimnazista század eleji naplója (1908-1910)* [Avantages et amertume. Journal du début du siècle d'un lycéen de Szabadka (1908-1910)], éd. Zoltán Dér et Valéria Beszédes, Szabadka, Szabadegyetem, 2001.
- Kálmán C. György, « A hagyományos és az újító Csáth » [Le Csáth traditionnel et novateur], dans *Literatura*, 2012, 1, p. 48-55.
- Kappanyos András (éd.), *Emlékezés egy nyár-éjszakára. Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről* [Souvenir d'une nuit d'été. Études interdisciplinaires sur la micro-histoire de 1914], Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015.
- Karinthy Frigyes, *Capillária*, Budapest, Kultúra, 1921.
- Kelecsényi László, *Csáth és a Homokember* [Csáth et L'Homme au sable], Budapest, Noran Libro Kiadó, 2009.
- Kontra Ferenc, « Csáth-párhuzamok » [Parallèles de Csáth], dans *Híd*, 1988, 1, p. 81-89.
- Kontra Ferenc, « "Tanúja egy csomó lelki küzdelemnek". Csáth Géza kamaszkori naplóiról » [« Témoin d'un nœud de luttes spirituelles ». Sur les journaux de l'adolescence de Géza Csáth], dans Éva Hózsa, Zsuzsanna Arany, Gusztáv Kiss (éds), *Az emlékezés elevensége. Kosztolányi Dezső Napok a szülőföldön* [La Vivacité du souvenir. Les Jours de Dezső Kosztolányi dans son pays], Szabadka, Városi Könyvtár, 2007, p. 427-434.
- Kosztolányi Dezső, *Édes Anna* [Anna la douce], Budapest, Genius, 1926.
- Kosztolányi Dezső, *Esti Kornél* [Kornél Esti], Budapest, Genius, 1933.
- Krekity Olga, « Helyi színek Csáth Géza műveiben » [Couleurs locales dans les œuvres de Géza Csáth], dans *Üzenet*, 1984, 1-2, p. 19-27.
- Kunkin Zsuzsanna, « Csáth Géza földesi naplójáról » [Sur le journal de Földes de Géza Csáth], dans *Bácsország*, 1^{er} avril 2005, 35.

- Lengyel András, « Kosztolányi, ‘Dr. Florestan’ és a pszichoanalitikus orientáció magyarországi kezdetei » [Kosztolányi, « Dr. Florestan » et les commencements de l’orientation psychanalytique en Hongrie], dans *Thalassa*, 2010, 3 (21), p. 117-140.
- Lengyel András, « Csáth Géza kamaszkori antiszemizmusáról » [Sur l’antisémitisme de jeunesse de Géza Csáth], dans *Tiszatáj*, juin 2015, 6, p. 77-91.
- Lengyel András, « Csáth Gézáról. Följegyzés, magánhasználatra » [Sur Géza Csáth. Notes, pour usage personnel], dans *Jelenkor*, avril 2018, 4, p. 415-424.
- Lo Bello Maja Jean, « “Kik ellenünk küzdenek” – 1914 a Nyugatban » [« Qui se bat contre nous » - 1914 dans la *Nyugat*], dans András Kappanyos (éd.), *Emlékezés egy nyár-éjszakára. Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015, p. 59-66.
- Lothane Zvi, « Sándor Ferenczi the Dramatologist of Love », dans *Psychoanalytic Perspectives*, 2010, 7, p. 165-182.
- Lukács György, *A lélek és a formák. Kísérletek* [L’Âme et les formes. Essais], Budapest, Franklin-Társulat, 1910.
- Madácsy Piroska, *L’Esprit français autour de la revue Nyugat (1925-1935). Échanges intellectuelles franco-hongrois au XX^e siècle / Francia szellem a Nyugat körül (1925-1935). Tanulmányok a XX. századi magyar-francia értelmiségi találkozások köréből*, Paris - Lakitelek, Lettres Hongroises - Antológia Kiadó, 1998.
- Markója Csilla, Bardoly István (éds), *A Nyolcak* [Les Huit], Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010.
- Mirnic Zsuzsanna, Heincz Orsolya, « Az Elérhetetlen keresése. A korai sérülések jelentősége Csáth Géza pszichobiográfiájában » [La Recherche de l’Inaccessible. L’importance des blessures précoces dans la psychobiographie de Géza Csáth], dans *Napút*, 2009, 6, p. 105-112.
- Molnár Eszter Edina, « Csáth Géza tragédiája. Psziché és történelem » [La Tragédie de Géza Csáth. Psyché et histoire], dans *Aetas*, 2014, 3, p. 78-96.
- Nádor Zsófia, « Kétszólamú variációk: a heterogén narráció példái Csáth Géza novellisztikájában » [Variations à deux voix : exemples de narration hétérogène dans les nouvelles de Géza Csáth], dans *Literatura*, 2012, 1, p. 82-89.
- Papp Sándor, « *Pán halála*. Csáth Géza művészeteket tematizáló novellái és a dekadens esztétika » [La Mort de Pan. Les nouvelles de Géza Csáth thématisant les arts et l’esthétique décadente], dans Péter Fodor, József Lapis (éds), *Otthonos idegenség. Az*

- Alföld Stúdió antológiája* [Étrangeté familière. L'anthologie du Studio Alföld], Debrecen, Alföld Alapítvány, 2012, p. 7-17.
- Rigó Gyula, « Fantasztikum magyar módra: Csáth Géza *A varázsló halála* című novellájának elemzése Nancy H. Traill fantasztikum-elmélete alapján » [Le Fantastique à la hongroise : analyse de la nouvelle *La Mort du magicien* de Géza Csáth sur la base de la théorie du fantastique de Nancy H. Traill], dans *Literatura*, 2012, 1, p. 75-81.
- Ruspanti Roberto (éd.), *Storia, letteratura, cultura dei popoli del Regno d'Ungheria all'epoca della Monarchia austro-ungarica (1867-1918)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Sótér István (éd.), *A magyar irodalom története*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, vol. 5.
- Szajbély Mihály (éd.), *A varázsló halála. In memoriam Csáth Géza*, Budapest, Nap Kiadó, 2004.
- Szajbély Mihály, « Csáth apokrif » [Csáth apocryphe], dans Katalin Ágnes Bartha *et al.* (éds), *Hortus Amicorum. Köszöntőkötet Egyed Emese tiszteletére* [Hortus Amicorum. Volume en l'honneur de Emese Egyed], Kolozsvár (Cluj-Napoca), Erdélyi Múzeum Egyesület, 2017, p. 453-456.
- Szállási Árpád, « Csáth Géza (1887-1919) tündöklése és tragédiája » [Gloire et tragédie de Géza Csáth (1887-1919)], dans *Orvosi Hetilap (Horus)* [Hebdomadaire Médical (Horus)], 2009, 48, p. 2197-2199.
- Szegedy-Maszák Mihály, « Az első világháború a prózairodalomban » [La Première guerre mondiale dans la littérature en prose], dans Katalin Bucsecs (éd.), *Kosztolányi nemzedéke és a háború (1914-1918). Tanulmányok*, Budapest, MTA-ELTE Hálózati Szövegkiadás Kutatócsoport, 2015, p. 9-83.
- Szegedy-Maszák Mihály, Veres András (éds), *Magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007, vol. 2.
- Szerb Antal, *Utas és holdvilág* [Le Voyageur et le claire de lune], Budapest, Délvidéki Egyetemi és Főiskolai Hallgatók Egyesülete, 1937.
- Torda Dorottya, « A pszichoanalitikus kórirat mint szépirodalmi bázisszöveg (József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke – Csáth Géza: Egy elmebeteg nő naplója*) » [La Fiche clinique psychanalytique comme texte de base littéraire (Attila József : *Liste d'idées libres – Géza Csáth : Journal d'une femme malade mentale*)], dans Balázs Fűzfa (éd.), '...A költő sose lódít' [« ...Le Poète ne ment jamais »], Szombathely, Savaria University Press, 2015, p. 126-133.

Varga Zoltán, « Napló és memoár között: Csáth Géza naplójának néhány jellegzetességéről » [Entre journal et mémoires : sur quelques caractéristiques des journaux intimes de Géza Csáth], dans *Literatura*, 2012, 1, p. 56-61.

Varga Zoltán, « Csáth Géza: *Anyagyilkosság*. Műelemzés, didaktikai kísérlet » [Géza Csáth : *Matricide*. Analyse artistique, expérience didactique], dans *Literatura*, 2013, 1, p. 44-49.

Ressources en ligne

<<https://www.wdl.org/fr/item/20035/view/1/1/>>

Domaine hongrois

<<http://www.orvostortenelem.hu/tankonyvek/tk->

[05/pdf/5.2/csath_geza_es_kosztolyani_kovary_zoltan.pdf](http://www.orvostortenelem.hu/tankonyvek/tk-05/pdf/5.2/csath_geza_es_kosztolyani_kovary_zoltan.pdf)>

<<http://mek.oszk.hu/11100/11199/pdf/11199ocr.pdf>>

<<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/92/hajdu.html>>

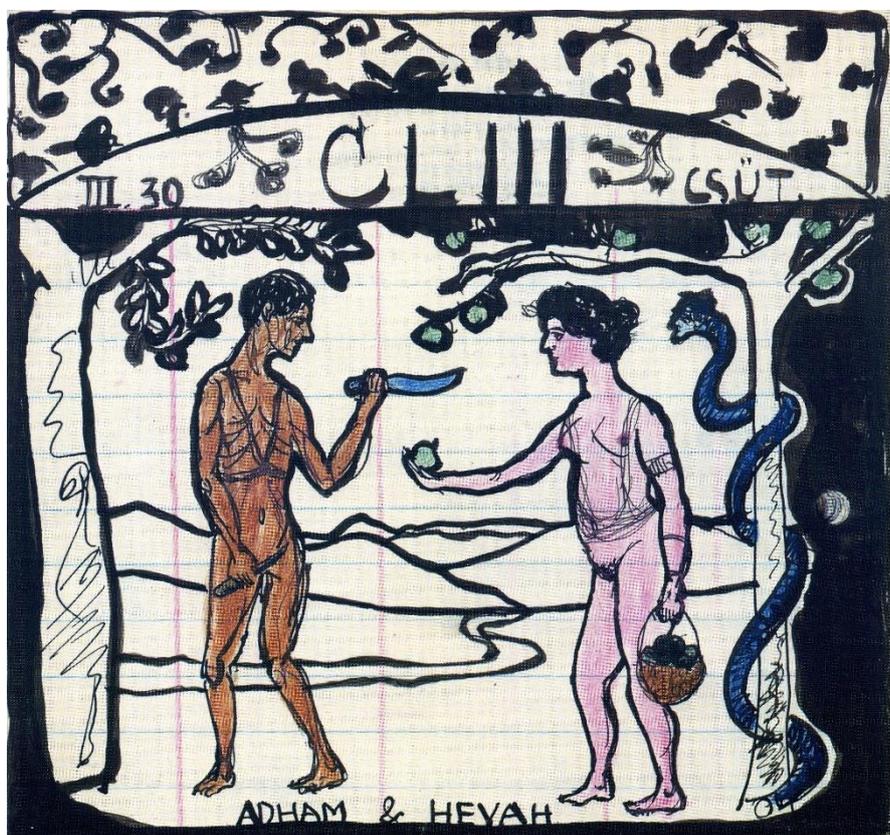
<<http://adattar.vmmi.org/index.php?ShowObject=folyoirat&id=1886>>

<<http://www.gerevichjosef.hu/csath-geza-kudarcai.html>>

ANNEXE

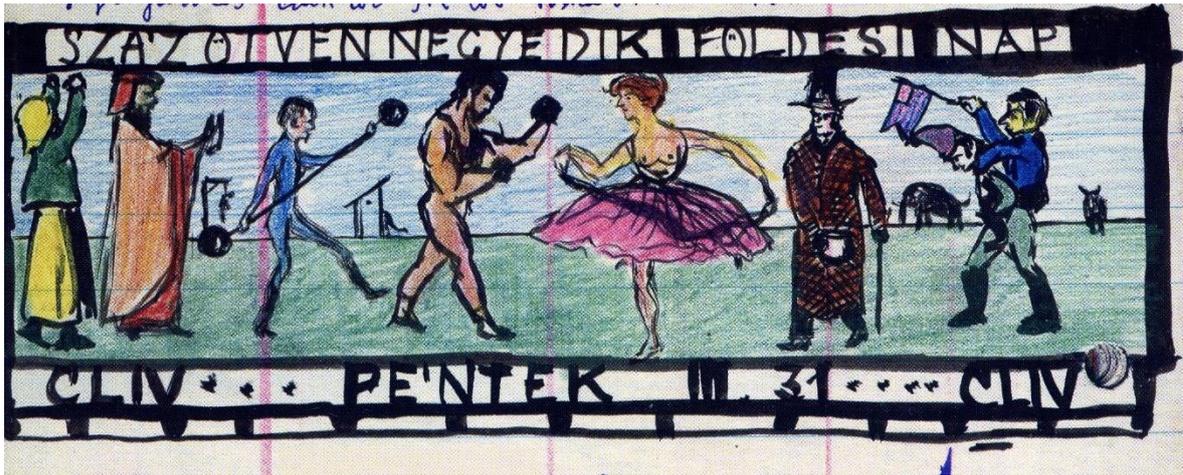
Illustrations du *Negyedik Könyv* (Quatrième Livre) du Dr. József Brenner (Géza Csáth)

Nous reproduisons ci-dessous quelques-unes des illustrations réalisées par József Brenner (Géza Csáth) dans les pages de son journal de médecin (*Negyedik Könyv*, 1916), conservé à la Bibliothèque de la ville de Subotica (Szabadka en hongrois). Nous rappelons que les dessins du *Negyedik Könyv* ont été publiés dans le volume suivant : Valéria Ágoston Pribilla, Éva Hózsa, Olga Ninkov Kovačev (éds), *'Csak nézni kell ezeket a rajzokat...'*. *Csáth Géza földesi naplórészének és rajzfüzetének atlasza* (« Il faut seulement regarder ces dessins... »). Atlas du cahier de dessins et des dessins du journal de Földes de Géza Csáth), Szabadka, Városi Könyvtár Szabadka, 2009.



1. Valéria Ágoston Pribilla, Éva Hózsa, Olga Ninkov Kovačev (éds), *'Csak nézni kell ezeket a rajzokat...'*. *Csáth Géza földesi naplórészének és rajzfüzetének atlasza*, Szabadka, Városi Könyvtár Szabadka, 2009, p. 74⁹⁸³.

⁹⁸³ Cette image et les images suivantes sont reproduites ici avec l'aimable autorisation de la maison d'édition Városi Könyvtár Szabadka.



2. *Ibid.*, p. 75.



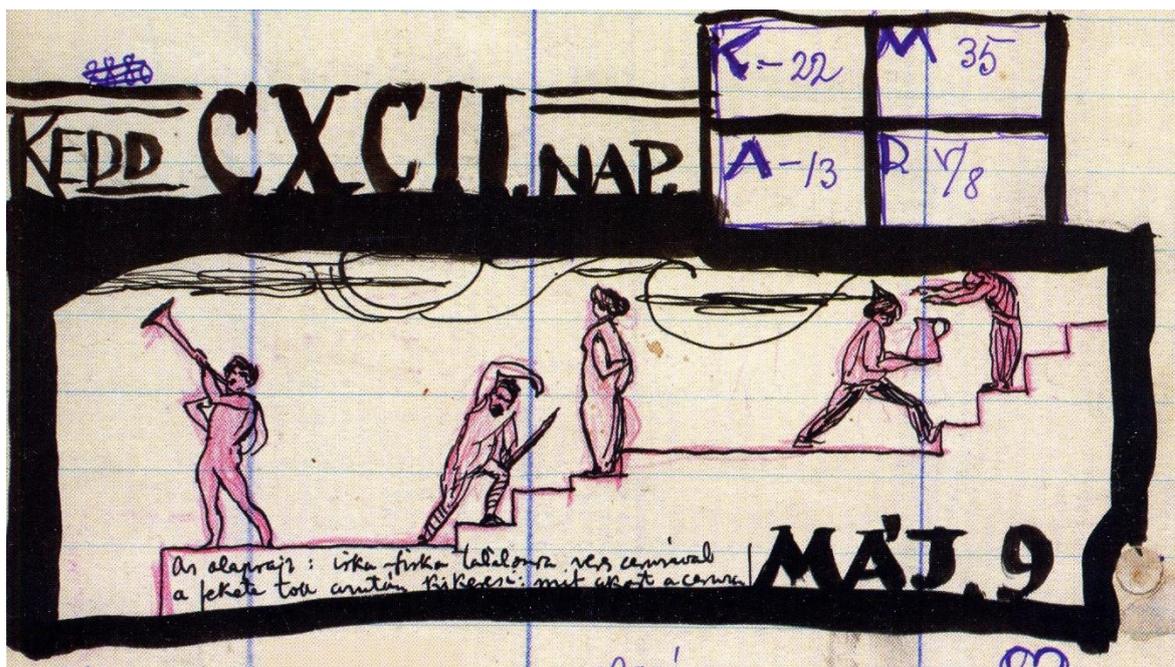
3. *Ibid.*, p. 86.



4. *Ibid.*, p. 100.



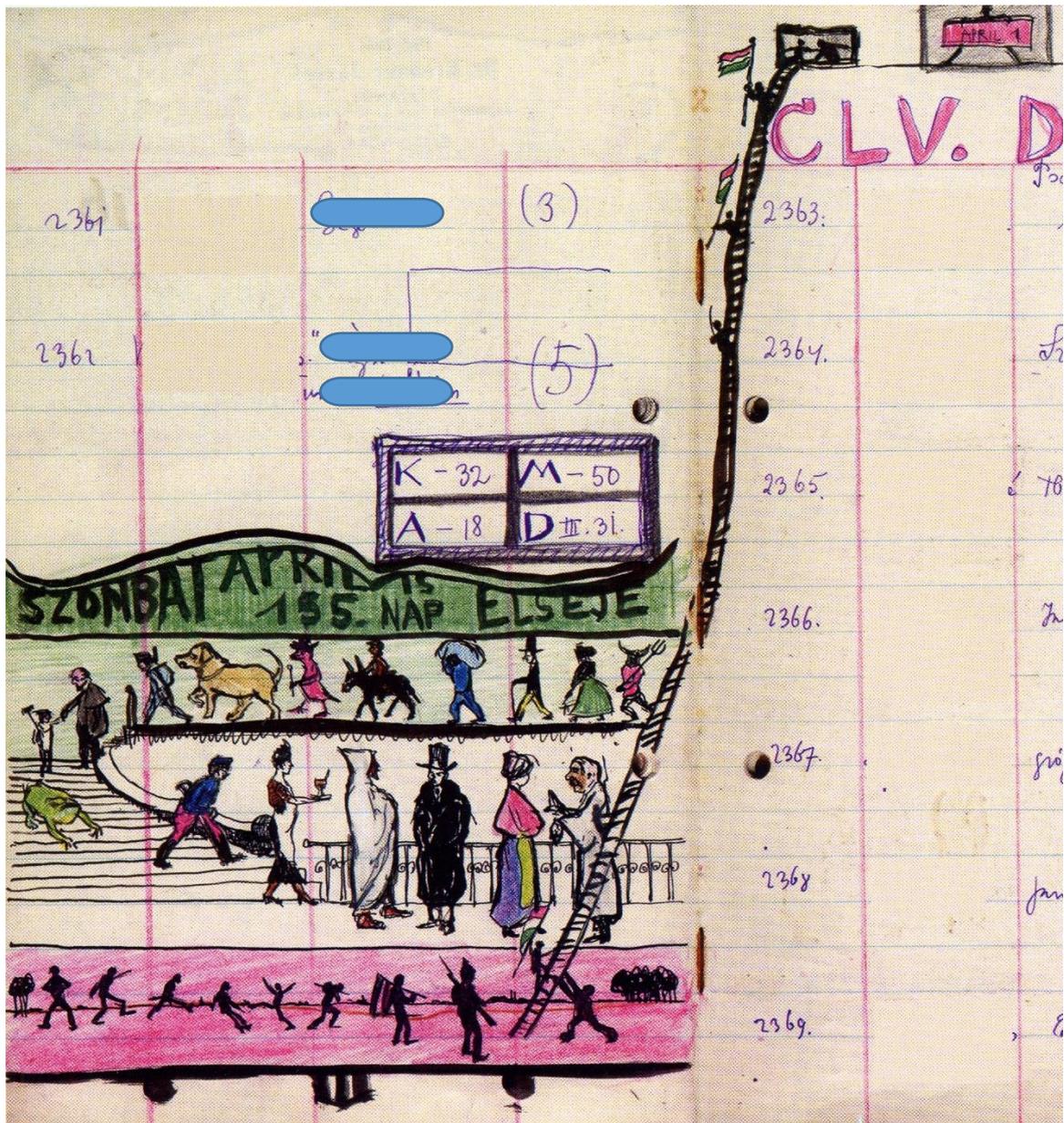
5. *Ibid.*, p. 112.



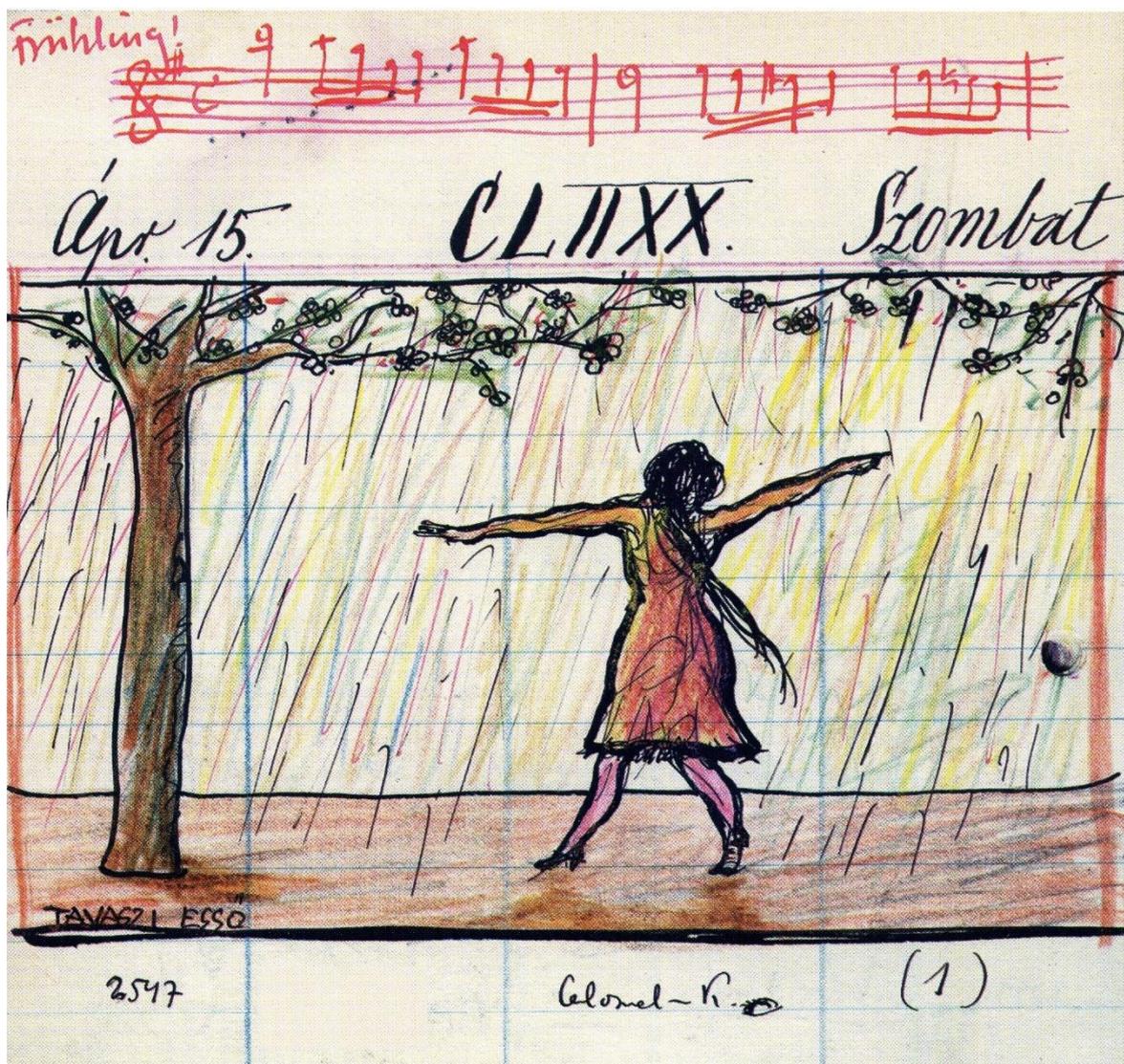
6. *Ibid.*, p. 113.



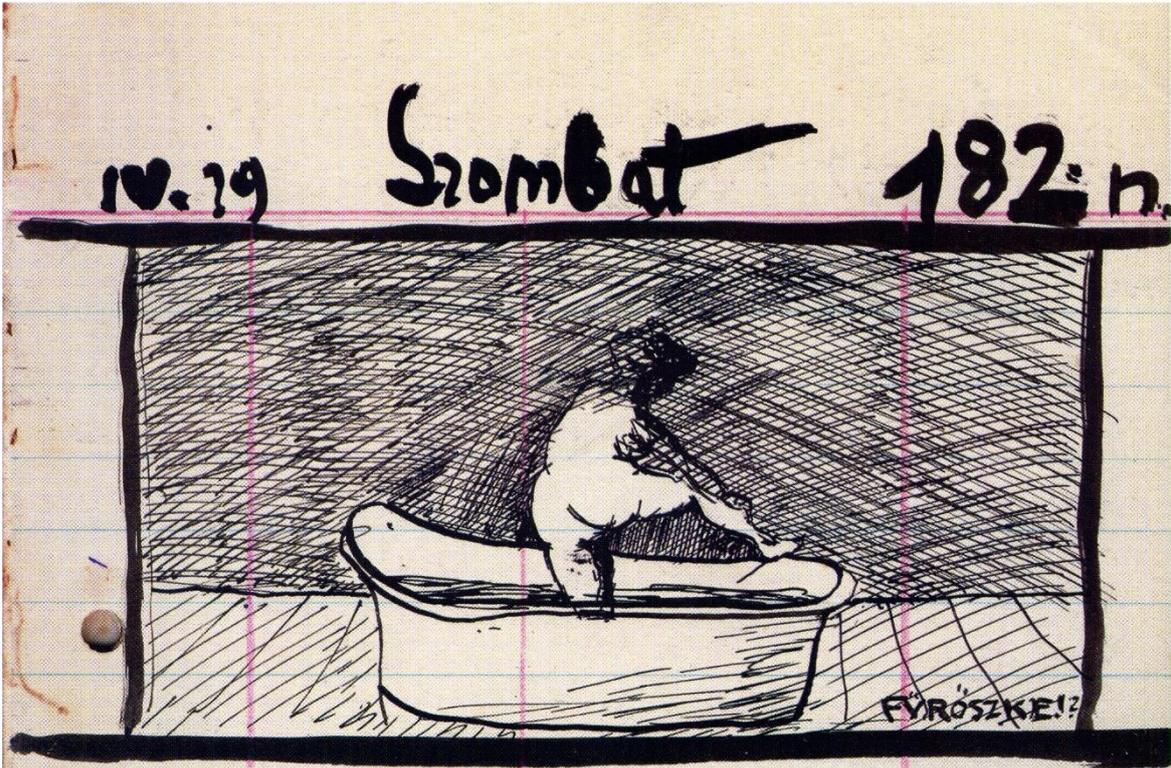
7. *Ibid.*, p. 164



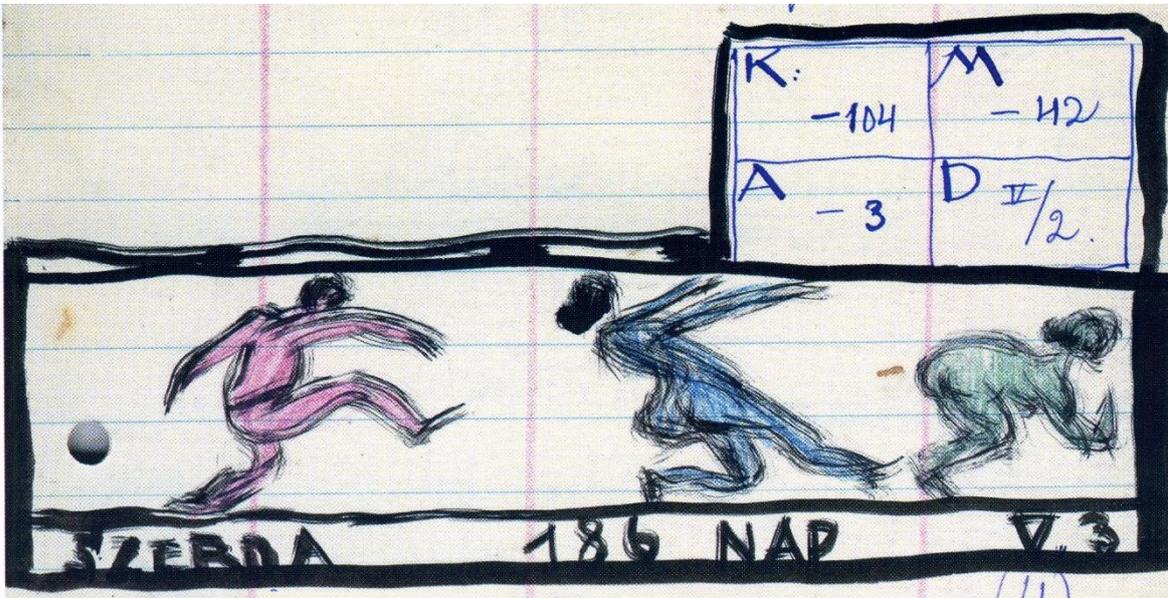
8. *Ibid.*, p. 77.
(Nous avons couvert en bleu les notes concernant les patients du Dr. Brenner.)



9. *Ibid.*, p. 90.



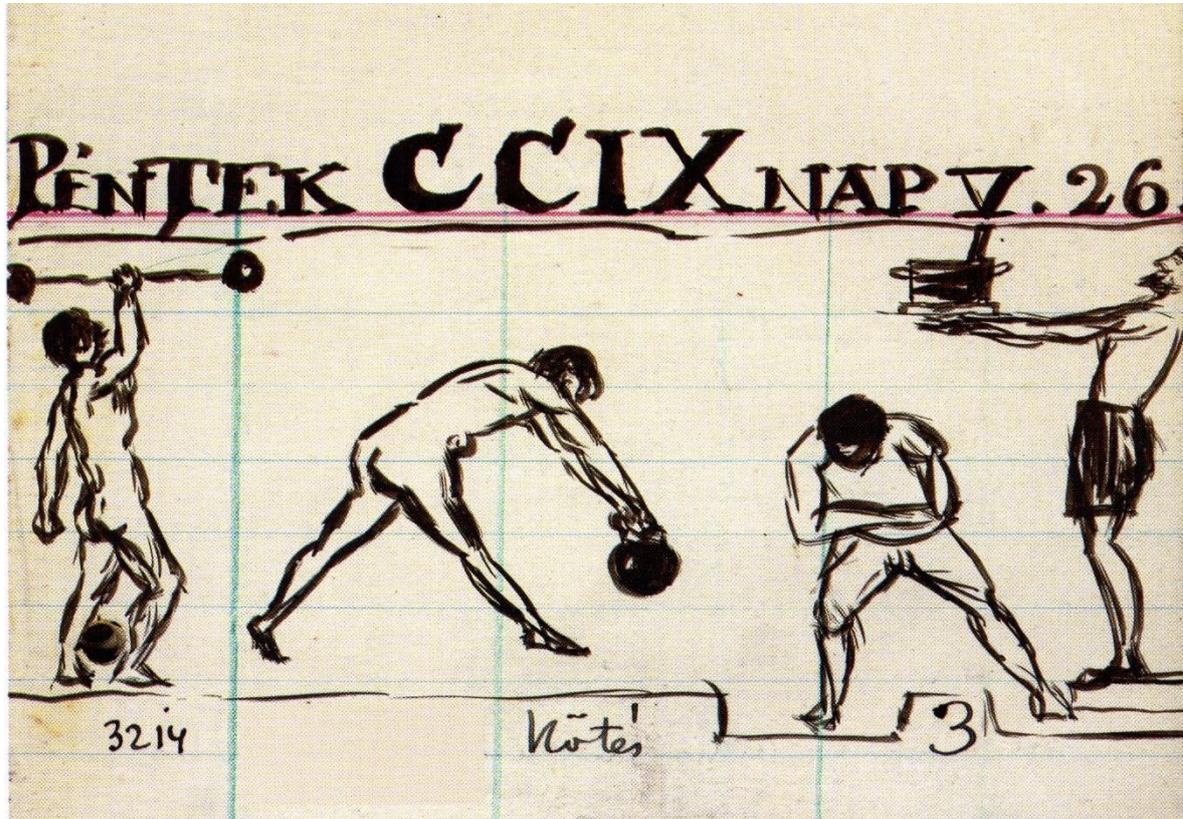
10. *Ibid.*, p. 104.



11. *Ibid.*, p. 107.



12. *Ibid.*, p. 124.



13. *Ibid.*, p. 128.

***Negyedik mese* (Quatrième conte) de Géza Csáth. Une illustration**



14. Laura Bernardi, *Negyedik mese* (2019)⁹⁸⁴
(acrylique et crayons sur papier, 18 x 30 cm)

⁹⁸⁴ Cette image est reproduite ici avec l'aimable autorisation de l'artiste.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	1
Introduction	2

PREMIÈRE PARTIE

1. Éros et mouvements

1.1 Modélisation	26
1.2 Observations sur l'orientation et sur le rythme	85
1.3 <i>Vertigo</i> (mouvement)	92

DEUXIÈME PARTIE

2. Éros et espaces

2.1 Le seuil entre deux mondes	107
2.1.1 Variantes du seuil	108
2.2 Le cadre des parcours transformatifs liés à l'éros	136
2.2.1 La dimension-« autre »	136
2.3 Images spatiales et atmosphères initiatiques	163

TROISIÈME PARTIE

3. Éros et métamorphose

3.1 Variantes de métamorphose(s)	176
3.2 Correspondances psychologiques	202
3.3 <i>Case studies</i>	206

Conclusion	211
-------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	215
----------------------	------------

ANNEXE	240
---------------	------------