

Modernisme grotesque du roman centre-européen

Hélène MARTINELLI
ENS de Lyon
UMR 3517 IHRIM

« Le personnage grotesque va contre la mode, et donc contre l'histoire », conclut Didier Francfort en commentant *Opérette*, de Witold Gombrowicz (1951-1967)¹. On devrait pouvoir en dire autant des inflexions grotesques du roman périphérique, quand il va à contre-courant des tendances centrales, même si la mode ne se superpose pas toujours à l'histoire dans les proportions catastrophiques de la mascarade qui clôt la pièce de Gombrowicz. C'est l'hypothèse d'une poétique grotesque du roman centre-européen au XX^e siècle qu'il s'agit de développer, à partir d'exemples tirés de « petites littératures » d'Europe centrale, selon l'expression de Franz Kafka – notamment dans les œuvres de Witold Gombrowicz et Stanisław Ignacy Witkiewicz, deux représentants du modernisme polonais, et dans celles de Jaroslav Hašek et Ladislav Klíma du côté de la prose tchèque – en laissant artificiellement de côté le grotesque germanophone, pourtant remarquable, de Kafka à Thomas Bernhard.

Inscrit dans l'héritage de la prose narrative occidentale et néanmoins déviant par rapport à ce modèle, le roman connaît une « modernité grotesque centre-européenne² », préparée par un solide héritage héroïcomique qui tient lieu de vision du monde³, avant de donner, suivant les inflexions du « grotesque de l'histoire⁴ », dans l'expressionnisme ou le catastrophisme. En suivant Franco Moretti, on peut considérer la migration des genres dans la littérature mondiale comme la confrontation entre une forme internationale (ici, le roman) et un héritage local (en l'occurrence l'héroïcomique au sens large), dont « l'interférence » transparaît à travers ses modalités narratives⁵. Or, en Europe centrale, le grotesque s'est spécifiquement développé comme « jeu avec le langage » [*Spiel mit dem Sprache*⁶], ce qui pourrait résulter de cette relation triangulaire tout en se faisant le marqueur de l'inévidente nationale et linguistique qui caractérise la région et les « littératures mineures » réinterprétées selon Gilles Deleuze et Félix Guattari⁷. Par sa nature ludico-poétique, cette inflexion grotesque permettrait en outre de discuter l'intuition de Kundera selon qui une modernité « naturellement » romanesque en Europe centrale s'oppose aussi bien à la poésie des avant-gardes « occidentales » qu'à un lourd héritage de lyrisme centre-européen alors en crise.

¹ Didier Francfort, « De quelques figures grotesques dans l'opérette et l'opéra d'Europe centrale et orientale », dans Stanisław Fiszer (dir.), *Le Grotesque de l'Histoire : avatars en Europe centrale et orientale au XX^e siècle*, Paris, Le Manuscrit, 2005, p. 61.

² L'expression est utilisée par Xavier Galmiche, « Le sentimentalisme dans tous ses états : l'oubli de la satire dans la critique littéraire sur le XIX^e siècle (à propos de l'œuvre de Josef Jaroslav Langer) », dans *Revue des études slaves*, vol. 83, n° 2, 2012, p. 781.

³ Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů* (La veine héroïcomique dans la poésie des Slaves), Prague, Nakladatelství Československé Akademie Věd, 1964.

⁴ Stanisław Fiszer (dir.), *Le Grotesque de l'Histoire*, op. cit.

⁵ Franco Moretti, « Hypothèses sur la littérature mondiale » [« Conjectures on World Literature » dans *New Left Review*, n° 1, janvier 2000, p. 54-68], trad. Raphaël Micheli, dans Jérôme David (dir.), « Les contextes de la littérature », *Études de lettres*, n° 2, Lausanne, 2001, p. 9-24.

⁶ Fridrun Rinner et Zoran Konstantinović, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Innsbruck, Studien Verlag, 2003, p. 354-369.

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

En abordant successivement la place du roman dans la littérature mondiale et celle du grotesque dans la tradition des Slaves de l'Ouest, nous tâcherons ainsi de mettre en évidence ce court-circuit énonciatif de la prose centre-européenne dans les premières décennies du XX^e siècle afin d'éprouver la migration et l'acculturation subséquente des genres.

Le roman dans la littérature mondiale et ses périphéries proches

C'est au cœur de l'Europe centrale, dans la Prague multiculturelle de Franz Kafka, que naît la réflexion sur les « petites littératures » [*kleine Literaturen*], faisant suite et pendant à la notion de « littérature mondiale » [*Weltliteratur*] que l'on doit, un siècle plus tôt, à Johann Wolfgang von Goethe. Kafka n'achève ni ne systématise son propos sur les petites littératures tchèque et yiddish de Varsovie (respectivement sous domination allemande et polonaise voire russe) dans la rubrique de son journal en date du 25 décembre 1911⁸ et n'aborde du reste aucun enjeu générique ou formel dans cet essai traitant des relations entre littérature et nation. Il envisage en revanche les spécificités de la prose des juifs germanophones dans une lettre à Max Brod datée de juin 1921⁹ qui s'intéresse aux modalités d'appropriation de la langue allemande par delà les trois (ou quatre) « impossibilités de langage¹⁰ » [*sprachliche Unmöglichkeiten*], répondant en quelque sorte à l'impératif d'assignation linguistique caractéristique des nouvelles indépendances nationales dans cette région de l'Europe, après-guerre.

En confondant les deux textes et en appliquant à tort les remarques de Kafka à sa situation propre, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont réalisé un contresens productif qui est à l'origine de la notion de « littérature mineure¹¹ », selon la traduction de Marthe Robert¹². Bien qu'ils accentuent aussi la valeur collective que Kafka prête à cette littérature pour y voir aussi une subversion « révolutionnaire », ils ont le mérite de prendre en considération un écart formel propre à questionner les normes importées et à déterritorialiser la langue de domination. En effet, si selon eux « [u]ne littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure¹³ », il est sans doute possible de transposer cette logique à la migration des genres littéraires.

⁸ Franz Kafka, « 25 décembre 1911 », *Journaux et Lettres à sa famille et à ses amis, Œuvres complètes*, tome III, trad. Jean-Pierre Danès, Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1984, p. 194-200. En allemand : Franz Kafka, « 25 Dezember 1911 », *Tagebücher 1910-1923*, Kapitel 3, en ligne : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tagebuecher-1910-1923-162/3>.

⁹ Franz Kafka, « Lettre à Max Brod, juin 1921 », *Journaux et Lettres à sa famille et à ses amis, op. cit.*, p. 1083-1088. En allemand : Franz Kafka, « An Max Brod, Juni 1921 », *Briefe 1902-1924*, en ligne : <http://www.odaha.com/sites/default/files/Briefe1902-1924.pdf>.

¹⁰ « Ils vivaient entre trois impossibilités (que je nomme par hasard des impossibilités de langage, c'est le plus simple, mais on pourrait les appeler tout autrement) : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on pourrait ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire (car ce désespoir n'était pas quelque chose que l'écriture aurait pu apaiser, c'était un ennemi de la vie et de l'écriture », Franz Kafka, « Lettre à Max Brod, juin 1921 », *op. cit.*, p. 1087 ; [*Sie lebten zwischen drei Unmöglichkeiten, (die ich nur zufällig sprachliche Unmöglichkeiten nenne, es ist das Einfachste, sie so zu nennen, sie könnten aber auch ganz anders genannt werden): der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben, fast könnte man eine vierte Unmöglichkeit hinzufügen, die Unmöglichkeit zu schreiben [...]*, « An Max Brod, Juni 1921 », *op. cit.*, n. p.]

¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », dans Kafka, *Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 29-50.

¹² Dans la traduction complète du *Journal* qu'elle propose en 1954 : Franz Kafka, *Journal*, trad. Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954.

¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 29.

C'est Pascale Casanova qui ré-historicise l'énonciation collective sinon politique envisagée par Kafka et resitue cette conception dans la « république mondiale des lettres¹⁴ », marquée par une dialectique entre centre et périphérie, où elle donne moins lieu selon elle à une littérature « révolutionnaire » qu'à une dépendance à l'égard de la nation, qui fonde son hétéronomie – faisant ainsi coïncider son autonomie et la constitution du champ littéraire conformément à l'inspiration bourdieusienne de sa démarche.

En parlant plus largement de littérature des « petites nations », Milan Kundera met quant à lui sur un pied d'égalité les littératures tchèque et polonaise pour penser un système générique différentiel en Europe centrale¹⁵. Mettant comme Casanova l'accent sur les normes et le « formalisme du centre », mais pour reprocher un provincialisme réciproque dans la réception des œuvres des petites nations, prises dans leur contexte étroit et dont on n'envisage pas assez selon lui la valeur esthétique, il oppose, en l'occurrence, deux conceptions du « roman moderne », chez les Tchèques et les Français, correspondant plus largement à une opposition entre Europe centrale et occidentale. Alors que la modernité française serait celle d'une « grande rébellion lyrique » (Baudelaire, Rimbaud) succédant aux grands romans du XIX^e siècle, démesurément rationalistes et réalistes, la modernité centre-européenne, inversée, opterait pour le roman, après une longue tradition lyrique, sentimentale ou romantique par ailleurs tributaire d'un nationalisme d'inspiration herderienne. Cette opposition dans une large mesure discutable, et fondée sur l'anti-lyrisme qu'il prête à Kafka en le déduisant de son légendaire mépris pour la métaphore, a le mérite de mettre en évidence une dissimilation générique à partir d'une ouverture internationale.

Il serait sans conteste plus judicieux de partir, avec Franco Moretti, d'une relation à trois termes, entre une forme internationale, un héritage local et « l'interférence » ainsi produite au sein des modalités énonciatives¹⁶. Aborder le genre du roman sous cet angle inviterait à reconsidérer l'appropriation ludico-poétique de la prose grotesque centre-européenne comme alternative à la poésie nationale au sein d'une tradition locale et comme élément formel court-circuitant un modèle générique importé du centre.

La défamiliarisation grotesque dans la tradition des Slaves de l'Ouest

Voilà qui peut paraître prolonger l'idée qu'une Europe « familière » sinon « familiale », celle de Czesław Miłosz – selon le titre original de son ouvrage, *Rodzinną Europą* (1958) – a été en quelque sorte « défamiliarisée » en « une autre Europe », d'après la traduction devenue canonique de Georges Sédir (1964)¹⁷. S'il n'est ni possible ni souhaitable de cantonner l'étrangeté de cet espace à une réception déplacée, doublée de son annexion politique à l'Est, qui en fait un « Occident kidnappé », d'après la lecture que donne Kundera de la « tragédie de l'Europe centrale » (1983), cette « infamiliarité » ou « défamiliarisation » fait en revanche écho à la mythologie d'une Europe centrale fantastique et grotesque, en vertu de concepts fondateurs tels que « l'inquiétante étrangeté » que Sigmund Freud applique à la prose de E. T. A. Hoffmann (« *Unheimliche* », 1919¹⁸) et la « défamiliarisation » ou « aliénation » (« *Verfremdung* »)

¹⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, [1999] 2008.

¹⁵ Milan Kundera, « Die Weltliteratur » (II), *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 45.

¹⁶ Franco Moretti, art. cit. Voir aussi : Franco Moretti, *Atlas du roman européen (1800-1900)* [*Atlas of the European Novel 1800-1900*, 1998], trad. Jérôme Nicolas, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

¹⁷ Czesław Miłosz, *Une autre Europe*, trad. George Sédir, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁸ Sigmund Freud, « Das Unheimliche », *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, tome XII, éd. Anna Freud *et al.*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch-Verlag, 1999, p. 227-278.

caractérisant le grotesque selon Wolfgang Kayser (1957)¹⁹ – dans une veine que Mikhaïl Bakhtine qualifie de romantique²⁰, et qui constitue en effet le versant sombre de cette panne sémantique.

Toutefois il n'est pas anodin que ces défamiliarisations prosaïques soient plus ou moins contemporaines – sinon compatriotes – de la distanciation brechtienne (dite « *Verfremdungseffekt* » en 1936), qui vise à amener le spectateur à regarder la scène d'un œil critique, elle-même héritée d'une autre défamiliarisation ou « étrangement » [*отстранение*, soit *ostranenie*], néologisme utilisé en 1917 par Victor Chklovski pour qualifier, en termes formalistes russes, l'obscurcissement de la forme et le retardement dans la transmission du sens qui caractérise le déracinement du sujet et la dislocation de la parole²¹. C'est qu'il est lui-même relayé et élargi par l'« actualisation » (« *aktualizace* », traduite en anglais par « *foregrounding* » ou « *topicalization* »), du linguiste structuraliste tchèque Jan Mukařovský, membre fondateur du Cercle linguistique de Prague dès 1926, qui désigne par là une mise en avant de certains éléments par déformation ou désautonomisation [*dezautomatizace*] de la norme linguistique dans le langage poétique²². Si ces processus qualifient tous une libération de l'automatisme, dans la production ou la réception littéraire, ils sont aussi susceptibles de concerner la mise à nu des procédés et de désigner par là-même le caractère construit de la représentation. La continuité entre les deux domaines est du reste explicite une fois cette dernière théorie appliquée à la perception théâtrale ou à la gestuelle du comédien, essentiellement à contretemps²³.

Or les théâtres germanique, polonais et tchèque, dans une lignée grotesque inspirée de l'*Ubu roi* (1888) d'Alfred Jarry et des dramaturges dadaïstes ou expressionnistes comme Ivan Goll et Franz Wedekind, se sont effectivement illustrés avant l'heure dans une veine absurde, en explorant conjointement l'aliénation du langage et la trivialisation des catastrophes historiques. On pense aux pièces de Bertolt Brecht, de *Homme pour homme* [*Mann ist Mann*, 1925] à son *Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale* [*Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, 1943]. Le théâtre polonais est allé plus loin en termes d'inventivité lexicale, tout en conservant le devenir-*song* du dialogue – des *Cordonniers* de Witkiewicz à *Mariage et Opérette* de Gombrowicz, reconnus prédécesseurs du « théâtre de l'absurde » par Martin Esslin²⁴, bien avant la période qu'il envisage comme caractéristique de « l'absurde de l'est », à la fin des années 1950 et au début des années 1960, à partir des œuvres de Václav Havel et Sławomir Mrożek notamment²⁵, alors que

¹⁹ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tübingen, Stauffenburg Bibliothek, 2004.

²⁰ Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

²¹ Le terme est traduit par « singularisation » dans le recueil de texte des formalistes russes réunis par Tzvetan Todorov : Victor Chklovski, « L'Art comme procédé » [*Искусство как приём*], 1917], dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* [1965], éd. et trad. Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, p. 76-97.

²² Jan Mukařovský, « Jazyk spisovný a jazyk básnický » (Langue courante et langue poétique), dans Bohuslav Havránek et Miloš Weingart (dir.), *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Prague, 1932, p. 123-156.

²³ Voir à ce sujet Veronika Ambros, qui lie les travaux du Cercle linguistique de Prague et les expérimentations théâtrales qui leur sont contemporaines, notamment l'anti-illusionnisme du « Théâtre libéré » (« *Osvobozené divadlo* ») de Prague : « Prague's Experimental Stage: Laboratory of Theatre and Semiotics », *Semiotica*, n° 168, 2008, p. 45-65.

²⁴ Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde* [*The Theatre of the Absurd*, 1962], trad. Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et Fance Franck, Paris, Buchet-Chastel, [1963] 1992.

²⁵ Martin Esslin, *Au-delà de l'absurde* [*Jenseits des Absurden : Aufsätze zum modernen Drama*, Vienne, Europaverlag, 1972], trad. Françoise Vernan, Paris, Buchet-Chastel, 1970. Voir notamment le chapitre sur « L'absurde de l'Est », p. 178-196.

la réalité de l'Europe de l'Est elle-même concourt à l'élaboration d'une forme d'« absurde réaliste²⁶ » qui confirme l'hypothèse foucauldienne selon laquelle « [l]e grotesque, c'est l'un des procédés essentiels à la souveraineté arbitraire²⁷ ».

L'hypothèse d'un grotesque centre-européen se fonde en premier lieu sur le travail de Karel Krejčí, comparatiste spécialiste des littératures tchèque et polonaise, qui se penche sur l'héroïcomique (au sens large, incluant donc sa réciproque, le burlesque) dans la poésie des Slaves de l'Ouest et y voit précocement une vision du monde plutôt qu'un genre. Portant essentiellement sur la poésie ancienne, son étude s'ouvre finalement à la prose moderne et notamment au *Brave Soldat Chvéik* de Jaroslav Hašek [*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1921-1923], roman grotesque à épisodes sur la Première Guerre mondiale, auquel sont consacrées des analyses du dernier chapitre (« Margitès du XX^e siècle »)²⁸. Ce faisant, l'ouvrage de Krejčí – auquel on peut reprocher, avec Xavier Galmiche²⁹, son manque de perspective transversale sur les différents genres, précisément – assure pourtant une transition tout elliptique avec la veine moderne de l'« ironie pragoise » telle que théorisée par Emanuel Frynta, à partir de Jaroslav Hašek et Franz Kafka, tous deux créateurs d'un « monde grotesque »³⁰, et reprise par Bohumil Hrabal³¹. Cette sorte de grotesque, caricatural ou idiot, quand il n'est pas ironique sans pourtant être satirique, émane selon lui de l'espace multiculturel non seulement pragois mais plus généralement centre-européen. Autrement dit, la solide veine héroïcomique identifiée par Krejčí prépare bien une modernité sinon un modernisme grotesque qui vient notamment se loger dans la prose narrative fictionnelle au début du XX^e siècle.

Si son introduction abordait déjà les œuvres d'Alfred Jarry et de James Joyce avant d'en venir à Hašek, c'était pour lier ce retour en grâce de la veine héroïcomique à l'époque, faite de guerres, de coups d'état, de révolutions et de dictatures³², rappelant que les renversements de pouvoir prédisposent aux renversements de valeurs, inversions et autres mondes à l'envers. De fait, contrairement à ses prédécesseurs, « dans le roman de Hašek, Chvéik ne démontre en aucun cas par son comportement son anti-héroïsme et sa stupidité propres mais bien plutôt ceux du milieu dans lequel il évolue³³ ». Or, à l'époque moderne, c'est bien le « grotesque de l'histoire » qui apparaît comme le dénominateur commun de la région, où il est responsable de la naissance d'un (pres)sentiment de l'absurde indissociable du catastrophisme grotesque et de l'esprit de résistance selon

²⁶ Malgorzata Sugiera, « Théâtre et idéologie en Europe centrale : les notions d'« absurde » et de « grotesque » dans les œuvres d'Istvan Örkény, Václav Havel et Slawomir Mrożek », dans Maria Delaperrière (dir.), *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 15.

²⁷ Michel Foucault, cours du 8 janvier 1975, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil, « Hautes Études », 1999, p. 13.

²⁸ Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, op. cit., p. 456-470.

²⁹ Xavier Galmiche, « Le sentimentalisme dans tous ses états... », art. cit., p. 779-780. Outre la focalisation sur la poésie au détriment de la prose narrative et du théâtre, il remet aussi en question le choix de ne s'intéresser qu'aux littératures slaves.

³⁰ Karel Kosík, « Hašek a Kafka neboli groteskní svět » (Hašek et Kafka ou le monde grotesque) [1963], dans *Století Markéty Samsové* (Le Siècle de Markéta Samsa), Prague, Český Spisovatel, 1993.¹¹_{SEP}

³¹ Bohumil Hrabal s'est approprié cette notion typiquement centre-européenne qui fait d'un traumatisme une richesse et à laquelle il prête une dimension subversive, Bohumil Hrabal, « O pražské ironii » (Sur l'ironie pragoise) [1982], repris dans *Sebrané spisy Bohumila Hrabala* (Œuvres complètes de Bohumil Hrabal), tome XV, Prague, Pražská imaginace, 1995, p. 151-153.

³² Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, op. cit., p. 34-35.

³³ « *V románu Haškově však Švejk svým chováním demonstuje neheroičnost a stupiditu nikoli vlastní, nýbrž pravěronoho prostředí, v němž se pohybuje.* », *ibid.*, p. 459 (nous traduisons).

Michel Masłowski³⁴. Dans ce cas, la veine grotesque n'est pas seulement une solution trouvée entre tradition locale et modèle central ; l'argument historique rappelle plutôt que le XX^e siècle implique dans ces pays une nécessaire allégeance doublée d'une impossible coïncidence avec la nation justifiant semblable investissement subversif de la tradition.

En outre, comme l'ont mis en exergue Fridrun Rinner et Zoran Konstantinović, en Europe centrale, le grotesque s'est aussi spécifiquement développé comme « jeu avec le langage », voire « *mimicry* » ou « parlure »³⁵, marqueur de l'inévidence linguistique³⁶ caractérisant la région, qui peut aussi résulter de cette relation triangulaire puisant dans une tradition locale un élément de dissimilation à l'égard du modèle central, donnant lieu à une interférence polyphonique remarquable en soi. Les auteurs vont ainsi dans le sens d'une « affirmation forte de l'espace d'énonciation » constitutive de la littérature postcoloniale³⁷ – si l'on veut bien appliquer avec prudence ce paradigme à l'espace médian des petites nations d'Europe. En outre, la question de la parlure et des néologismes (notamment interlinguistiques) et la fonction poético-ludique du langage vers laquelle ces phénomènes orientent le récit constituent un point d'entrée sinon un tremplin formel dans l'étude générique de la prose narrative centre-européenne et de ses affiliations romanesques, conformément à l'« *Ansatzpunkt* » rêvé par Erich Auerbach pour allier microlecture et histoire mondiale de la littérature³⁸.

C'est cette double veine telle qu'elle s'illustre dans la prose narrative que des exemples illustrant la tradition orale du conte et l'art de la néologie viendront confirmer, pour finir, dans quelques œuvres traitant en outre de la guerre, et où la dissimilation générique et linguistique s'accompagne de déplacements géographiques notables.

Un court-circuit énonciatif de la prose romanesque au début du XX^e siècle

Le grand œuvre inachevé de Hašek, écrit en 1921-1923, met en scène le brave soldat Chvéík déplacé sur le front de la Première Guerre mondiale. Ce contexte ne peut que renforcer l'enjeu multilingue de sa prose bigarrée, déjà fondée sur une oralité mimétique, marquée par la stylisation du parler populaire, voire pragois : par agglutination et déformation de mots familiers, tel « *dobrytro* » pour « *dobrý jitro* », équivalent de « bonjour » contracté en « b'jour » ; transformations ou amuïssements vocaliques notamment des finales adjectivales en « ý » devenant « ej », tel « *starej* » pour « *starý* », « vieux », mais aussi des « e » au cœur de certains substantifs en « í » comme « *večír* » pour « *večer* », « le soir » ; amuïssement de la voyelle finale à la première personne du pluriel (« *můžem* » pour « *můžeme* », « nous pouvons ») ; chutes de consonnes, tel le « -

³⁴ Michel Masłowski, « Avant-propos », dans Stanisław Fiszer (dir.), *Le Grotesque de l'Histoire*, op. cit., p. 11-15. Un autre élément de définition serait selon lui sa mise en doute de l'histoire elle-même : « Traduisant le relativisme et l'imprévisibilité de l'histoire, le grotesque met en doute l'existence des lois historiques elles-mêmes. Il ridiculise, en particulier, les philosophies de l'histoire, qui prétendent saisir le sens profond et totalisant des événements par-delà leur désordre apparent. » (*ibid*, p. 20).

³⁵ Fridrun Rinner et Zoran Konstantinović, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, op. cit., p. 354-369.

³⁶ Si l'on calque l'expression de Milan Kundera, qui évoque « l'inévidence de la nation tchèque » (« *Nesamozřejmost českého národa* ») au 4^e Congrès de l'Union des écrivains tchécoslovaques, 27-29 juin 1967 (*IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů*, Prague, Československý Spisovatel, 1968). Quant à l'expansion de cette notion, voir par exemple Milan Jankovič qui aborde le manque d'évidence du sens dans les aposiopèses de Hrabal, lesquelles, remplaçant toute forme de ponctuation, laissent des ambiguïtés syntaxiques : Milan Jankovič, « *Tři tečky v prolukách Bohumila Hrabala* » (Trois points dans les brèches de Bohumil Hrabal), *Nesamozřejmost smyslu* (L'inévidence du sens), Prague, Československý Spisovatel, 1991.

³⁷ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 129.

³⁸ Erich Auerbach, « Philologie de la littérature mondiale », art. cit.

l » final de la forme passée qui tombe après consonne avec « *Co by moh jíst ?* » pour « *co by mohl jíst ?* » [« que pourrait-il manger ? »] ou le « j » initial dans les verbes : « *du* » pour « *jdu* » [« je vais »], ou les adverbes : « *eště* » pour « *ještě* » [« encore »] ; ou encore liaisons abusives dites pataquès dans les mots qui commencent en « o- », régulièrement transformés en « vo- » (« *on* », il, donnant « *von* », selon la loi de la paresse qui régit l'évolution phonétique).

Se greffent de surcroît sur cette stylisation orale et populaire diverses parlures, du tchèque écorché et germanisé à l'allemand gauchi ou tchéquisé (« *obrlajtnant* » pour « *Oberleutnant* ») qui intègre quelques néologismes de l'argot militaire : mentionnons, pour ne citer que cet exemple, « *maršbaták* » et « *marškumpačka* » composés d'un radical allemand et d'un suffixe péjoratif ou diminutif en tchèque, et traduits comme « *batmarche* », « bataillon de marche » et « *compmarche* », « compagnie de marche »³⁹. Le procédé sera par ailleurs explicité et excédé par le volontaire Marek nommé non pas chroniqueur mais « *Batalionsgeschichte* » (autrement dit, historiographe du bataillon, bien que le terme ne soit pas traduit) dans le troisième tome : « Il faudra que j'invente des termes militaires inédits. Ici, j'en ai déjà confectionné un : je vais parler de l'esprit de sacrifice exemplaire de nos hommes entrelardés d'éclats de grenade » [*Bude mně třeba vymyslet si zcela nové válečné termíny. Jeden jsem si již vymyslel, budu psat o obětavé odhřtanosti našeho mužstva, prošpikovaného střepinami granátů*⁴⁰]. Le métadiscours dit bien la nécessaire agglutination lexicale de l'humour, du lard et de la guerre. L'usage des jargons voire du charabia inspiré par le multilinguisme du front se double d'une hypertrophie de l'instance narrative, digressive et chaotique, qui s'inscrit aussi dans la filiation des formes narratives courtes comme le feuilleton, l'arabesque ou l'humoresque publiées dans les journaux au XIX^e siècle par Jan Neruda, Jan Herben, Ignát Hermann, Jaromír John ou Karel Poláček.

Une tradition nationale de comique linguistique prépare ainsi la figure du « palabreur » [*pábitel*] que Bohumil Hrabal a consacrée dans ses proses ultérieures suivant une veine subvertissant la pureté de la langue littéraire et contaminant toujours davantage une narration-conversation devenue logorrhée compensatoire face au grotesque de l'histoire. Cette prose oralisée que Hrabal qualifiera de « palabre » (créant pour l'occasion le néologisme « *pábení* »⁴¹) puise dans l'héritage de la prose narrative courte et irrévérencieuse des colonnes satiriques, où se font et défont les stéréotypes nationaux officiels, et renoue avec le conte, du côté tchèque en particulier, pour préparer la verve grotesque d'une modernité sceptique. D'où la fréquence des romans à épisodes comme celui, décousu, de Hašek, et des courts romans, tels ceux de Hrabal.

Si cette verve du conteur affecte moins la tradition polonaise, qui privilégie les jeux de mots et néologismes grotesques sans toujours puiser dans une tradition orale ou satirique, les œuvres de Witold Gombrowicz, par exemple, fondent une grande partie de leurs effets sur un investissement de la fonction poético-ludique du langage. Il affectionne les noms propres détachés de leur inscription référentielle tels *Bacacay* et *Ferdydurke*, qui tiennent lieu de titre à ses deux premiers écrits – respectivement un recueil de nouvelles et un roman, datant de 1933 et 1937. Mais sont surtout notables les néologismes qui les criblent, telle la « cuculisation » des esprits par l'école dans *Ferdydurke*, qui

³⁹ Jaroslav Hašek, *Le Brave Soldat Chveik*, trad. Henry Horejsi, Paris, Gallimard, « Folio », 2005, p. 363 ; *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Tome 1, Prague, Československý Spisovatel, 1971, p. 228.

⁴⁰ Jaroslav Hašek, *Dernières aventures du brave soldat Chveik*, trad. Claudia Ancelot, Paris, Gallimard, 1980, p. 150 ; *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Tomes 3-4, Prague, Československý Spisovatel, 1971, p. 147.

⁴¹ Susanna Roth, « Les palabreurs de Bohumil Hrabal. Continuité ou rupture dans l'évolution littéraire ? », dans *Bohumil Hrabal, le palabreur, Cahiers slaves*, hors série n° 3, 2001, p. 41-57.

déploie ce néosémantisme productif comme un polyptote à partir du terme familier et enfantin « *pupa* » pour créer les termes « cuculiser » [*upupić* et *upupiać*], « cuculisé » [*upupiony*], « cuculisation » [*upupianie*] ; ou les mots triviaux dissyllabiques « *gęba* » (« gueule ») et « *kupa* » (« tas ») qui suivent un destin semblable dans cette œuvre, de même que les « *tydki* » (« mollets »), symboles de l'érotisme subissant une litanie sacrilège qui parodie la déclinaison latine (avec le doublet « *tydki* » / « *tydka* ») pour s'opposer à la poésie canonisée et scolaire⁴². Dans *Cosmos*, son dernier roman datant de 1965, Gombrowicz s'emploie à redistribuer le sémantisme du « métamot » (pour reprendre l'idée de « *metastowo* » chère à Stanisław Przybyszewski) « *Berg* », lancé par un personnage : ce terme signifiant « montagne » en allemand fait office d'élément perturbateur du récit tandis que l'introduction progressive de l'onomatopée dans le « système flexionnel et dérivationnel de la langue » lui confère un contenu sémantique d'attraction-répulsion⁴³, avant qu'il ne se réduise au chaos cosmique d'un « Bambergement du bemberg dans le berg » [*Bembergowanie bembiergiem w berg*] à la fin du récit⁴⁴.

De même, les romans de Stanisław Ignacy Witkiewicz, de plus en plus philosophiques mais aussi de plus en plus illisibles, regorgent de néologismes multilingues, affectant les noms propres et communs et mêlant allemand, russe, anglais et français à l'inévidente langue polonaise. Un protagoniste de *L'Inassouvissement* [*Nienasycenie*, 1930] s'appelle « Genezyp Kapen » : on peut y voir une contraction de la « phrase » française : « je ne zipe qu'à peine » où « zipe » se réfère au verbe polonais « *zipieć* » qui signifie « respirer difficilement, s'essouffler » – la racine est aussi incompréhensible pour un francophone que le nom dans son entier pour un Polonais⁴⁵. Cette démarche va jusqu'à l'invention de mots-valises dépassant l'onomastique seule tel, par exemple, « *defajdyści* », que l'on pourrait traduire par « déféquistes », puisqu'il s'agit d'un emprunt au français « défaitiste » [*defetysta*] combiné au verbe polonais « *fajdać* » : « déféquer », qui donne « ceux qui défèquent de peur »⁴⁶.

Une telle inventivité lexicale transparait déjà dans le choix, chez Karol Irzykowski, du terme intraduisible et opaque même en polonais de *Paluba* (*La Chabraque*, soit : écorce, capote, voile, tronc, coque de bateau, vieille et méchante femme) comme titre à son roman d'avant-garde métafictionnel (1903), qu'il décline allègrement en « chabraquisme » ou « chabraquesque » [*palubizm, palubiczny*]⁴⁷, révélant par là sa conscience et sa subversion de la langue. Ce terme qu'il décline sera du

⁴² Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 230 ; *Ferdydurke* [1937], Cracovie/Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1995, p. 154.

⁴³ Hélène Włodarczyk, « En avant dans le sens du Berg », dans Małgorzata Smorań-Goldberg (dir.), *Gombrowicz : une gueule de classique ?*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2007, p. 121-123.

⁴⁴ Witold Gombrowicz, *Cosmos*, trad. Georges Sedir, Paris, Gallimard, « Folio », p. 220 ; *Kosmos*, Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1986, p. 148.

⁴⁵ Ewa Adamusinska, « La traduction française des noms des protagonistes des œuvres de Stanisław Ignacy Witkiewicz, quelques exemples », dans *Les chantiers de la création*, n° 1, 2008, mis en ligne le 23 janvier 2015 : <http://journals.openedition.org/lcc/81>.

⁴⁶ Stanisław Ignacy Witkiewicz, *L'Inassouvissement*, trad. Alain Van Crugten, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, p. 109 ; *Nienasycenie* [1930], Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992 p. 116. Exemple cité dans Anna Fiałkiewicz-Saignes, *Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*, Grenoble, Éditions de l'université de Grenoble, 2006, p. 223. Voir aussi, en ce qui concerne le théâtre : Alain Van Crugten, *S. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

⁴⁷ Patrick Rozborski et Kinga Siatkowska-Callebat, « De *Paluba* à *La Chabraque* ou comment résoudre l'énigme de l'équivalence », dans *La Chabraque. Les rêves de Maria Dunin*, trad. Patrick Rozborski et Kinga Siatkowska-Callebat, *Cultures d'Europe Centrale*, hors série n° 5, Paris/Varsovie, 2007, p. 48.

reste fréquemment utilisé dans les nouvelles de Bruno Schulz où il est souvent traduit par « idole » (conformément à sa fascination pour les mannequins). Il signale en l'occurrence une certaine opacité référentielle et il est susceptible, avec les autres néologismes et archaïsmes mobilisés par l'auteur, de parasiter le récit, qui se fait en l'occurrence aussi baroque que la brièveté de sa prose l'autorise.

Le romanetto et les formes courtes de prose oralisée

Plus que l'enjeu d'une re- ou dé-territorialisation linguistique, il s'agit donc là de prendre acte d'une crise du langage⁴⁸ et des grands modèles du récit en prose, au delà des inflexions nationales, et quoique les héritages tchèques et polonais, ne serait-ce que par l'histoire des dominations impériales autrichienne et russe, ne soient pas solubles l'un dans l'autre. Pour mettre néanmoins en évidence la dimension aréale du compromis commun aux verbes tchèque et polonaise, il faut s'arrêter sur les cas de *Trans-Atlantique* (*Trans-Atlantyk*, 1953) de Witold Gombrowicz et des *Souffrances du prince de Sternenhoch* de Ladislav Klíma (*Utrpení knížete Sternenhocha*, 1928), tous deux marqués par une narration archaïque et familière ponctuée par des néologismes perturbateurs.

Trans-Atlantique, écrit en 1953, est le premier roman de l'exil argentin de Gombrowicz et le seul récit dont l'histoire se déroule hors de Pologne. Or, l'auteur n'y opte pas pour la langue de l'exil, mais opère un retour à un polonais baroque, en y parodiant la tradition de la *gawęda*, affabulation de la noblesse d'origine sarmate existant dans la Pologne du XVIII^e siècle, que les romantiques ont réinvestie en poésie comme en prose. Les excentricités langagières, en premier lieu la majuscule dite baroque, héritière de ce genre, côtoient les énumérations, interjections et autres répétitions, comme celle du mot « vide » [*Pusto*]⁴⁹. De même, les néologismes, telle la « filistrie » [*Synczyzna*] qui naît dans ce contexte comme alternative à la « patrie » [*Ojczyzna*]⁵⁰, culminent encore dans le déploiement polyptotique non seulement de mots répertoriés mais d'une onomatopée (« *boumbach* »), qui clôt ce court récit dans le chaos inarticulé de bruits qui se font écho, résumant ainsi la logique de l'œuvre.

Cette union de l'archaïque et de l'ordurier portée par une néologie débridée se retrouve chez Ladislav Klíma, qui écrit au début du XX^e siècle une trentaine de récits fantastiques (outre son célèbre *Grand Roman* inachevé), dont *Les Souffrances du prince de Sternenhoch*, le plus célèbre et le seul publié de son vivant, qualifié dans le paratexte de « roman grotesque » [*Groteskní romanetto*], conformément à l'appellation dont usait son auteur. Car il s'agit en réalité d'un conte écrit en 1906-1909, remanié et amplifié pour être finalement publié l'année de sa mort en 1928, qui s'inscrit plus dans la tradition tchèque du *romanetto* – « petit roman » ou « grande nouvelle » sur un autre modèle feuilletonesque dont le représentant tchèque le plus célèbre est Jakub Arbes, et qui puise son inspiration chez Lawrence Sterne autant qu'Edgar Allan Poe, non sans donner dans le registre fantastique ou gothique⁵¹. Klíma assemble, dans cet ouvrage organisé autour

⁴⁸ Crise que diagnostiquent notamment la *Lettre à Lord Chandos* d'Hugo von Hofmannsthal (1902) et le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (1921).

⁴⁹ Héléne Włodarczyk, « *En avant dans le sens du Berg* », art. cit., p. 119.

⁵⁰ Par exemple : « Que tout se Rompe, se Casse, se Détruisse... et vienne la Filistrie, ô Filistrie naissante, ô vierge Filistrie », Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, dans *Moi et mon double*, trad. Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 953 ; « *niech się lamie, pęka, niech się rozwała, rozwała i o Synczyzna Stająca się Nieznana Synczyzna!* », *Trans-Atlantyk*, Cracovie/Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1986, p. 115.

⁵¹ Olga Švecová, « Svět jako horor, svět jako groteska... » (Le monde comme horreur et grotesque...), dans Erik Gilk et Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá kapsa, aby se z ní něco ztratilo* ». *Soubor studií věnovaných Ladislavu Klímovi* (« L'Éternité n'est pas une poche trouée où quelque chose se perdrait ». Recueil d'études consacrées à Ladislav Klíma), Olomouc, Aluze, 2010, en ligne : www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbornik.pdf, p. 24-28.

d'une partie centrale composée comme un journal avec des entrées datées, des barbarismes par tchéquisation minimale de termes latins et français qui ne sont pas toujours apparents dans la traduction – tels que « *nejaethernější* », « la plus aethérée »⁵² – avant de systématiser la néologie au niveau mystico-philosophique, par le biais de la préfixation superlative, sur le modèle de sa « Suréthique » consistant à braver les interdits, de la « Survolupté », « Sursplendeur » et « Surmusique » [*Nadslast, Nadzáří, Nadhudba*] à la « Surfolie » [*Nadšilení*]⁵³, sans renoncer au brouhaha onomatopéique. Il confine encore à la déclinaison proprement polyptotique caractéristique de la veine polonaise quand il parodie le langage savant en évoquant la « *morbus sedatorius doctoris Trottelhundi* », « maladie sédentaire » [*sedací choroba* ou « *sedací nemoc*], ou « maladie assistique » [*sedava nemoc*] qui n'est pas une épilepsie [*má padoucnici*] mais une « assilepsie » [*sedoucnici*]⁵⁴, où le déploiement du radical est par ailleurs conforme au rôle des corps dans le roman grotesque, notamment gombrowiczien, où les postures corporelles relaient les inventions lexicales.

Chez Gombrowicz et Klíma, des conteurs soucieux de l'intelligibilité et de la tension narrative en viennent ainsi à interpeler leur lecteur⁵⁵ tout en menant le langage à sa désarticulation par répétition et déclinaison onomatopéique : la double onomatopée « boum/bach » [*buch-bach*] du jeu de pelote entre Gonzalo et Ignace devient « en boumbamant » [*Buchbachem*] puis « ils boumbament » en rejoignant par dérivation onomatopéique les verbes « flamber » [*Buchajq*] et « exploser » [*Wybuchajq*] chez Gombrowicz⁵⁶ ; tandis que les « hip hip hurra » [*Hip, Hip, hurá !*] et « Holà, hop le cul, Holà, hop le cul » [*Hoj, hoj so pr--e, hoj hoj do pr--e, do pr--e skoč !*] révèlent la folie du narrateur de Klíma tout en nuisant à l'intelligibilité immédiate du récit⁵⁷.

Ainsi, les deux œuvres ont en commun la noblesse déliquescence de leur cadre (délégation polonaise en Argentine pendant la Seconde Guerre mondiale, d'une part ; cour de l'empire allemand en guerre, d'autre part) et la question des parricide et infanticide (« filicide » selon Gombrowicz⁵⁸) qui se mêle à la façon dont les chiens, les êtres et les classes s'y entremordent, sous couvert d'un registre fantastique baroque. Mais c'est avant tout à la faveur de leur énonciation archaïque, criblée de majuscules baroques, entrelardée de trivialité, sinon de grossièretés émergeant du charabia des néologismes, onomatopéés et polyptotes que ces deux textes se rencontrent. Le *romanetto* se trouve donc ici plus proche de la *gawęda* (affabulation à la polonaise) que du *pábení* (palabre tchèque) et permet d'appréhender ensemble ces deux sous-genres régionaux qui chacun à sa façon affecte les conditions d'énonciation de la prose narrative, davantage marquée

⁵² Ladislav Klíma, *Les Souffrances du prince Sternenhoch. Roman grotesque*, trad. Erika Abrams, Paris, La Différence, 2012, p. 51 ; *Utrpení knížete Sternenhocha. Groteskní romanetto*, Prague, Paseka, 1990, p. 56.

⁵³ *Ibid.*, p. 139 et 197 ; *ibid.*, p. 139 et 192.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 159-160 ; *ibid.*, p. 157-158.

⁵⁵ Voir par exemple, Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, *op. cit.*, p. 937 ; *Trans-Atlantyk*, *op. cit.*, p. 101. Ladislav Klíma, *Les Souffrances du prince Sternenhoch*, *op. cit.*, p. 134 et 145 ; *Utrpení knížete Sternenhocha*, *op. cit.*, p. 135 et 144.

⁵⁶ Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, *op. cit.*, p. 931 et 961 ; *Trans-Atlantyk*, *op. cit.*, p. 96 et 120.

⁵⁷ Ladislav Klíma, *Les Souffrances du prince Sternenhoch*, *op. cit.*, p. 120-121 ; *Utrpení knížete Sternenhocha*, *op. cit.*, p. 121-122. Nous respectons les inventions typographiques de l'auteur.

⁵⁸ « filicide ou patricide ? », Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantique*, *op. cit.*, p. 948 ; « *Synobójstwo, czy też Ojacobójstwo ?* », *Trans-Atlantyk*, *op. cit.*, p. 109.

sur le plan morphologique ou lexical, en direction d'une stylisation populaire ou noble, mais toujours sans transparence sémantique⁵⁹.

Pour conclure ce parcours des formes courtes et ludiques du roman centre-européen, il faut ainsi rappeler que, contrairement aux conclusions de Kundera, le court roman grotesque tchèque comme polonais assure un continuum avec une tradition locale, à travers notamment le registre grotesque, puisé dans la poésie et continué dans des formes prosaïques triviales sinon des satires périodiques souvent oubliées de l'histoire littéraire. Leur modèle pourrait ainsi se situer dans le « *skaz* » russe de Nikolai Leskov qui a inspiré l'essai de Walter Benjamin sur le narrateur, plutôt que dans le roman anglais ou français – même si la Russie, quant à elle, n'a pas manqué de grands romans au XIX^e siècle.

En ce sens, il ne s'agit pas toujours de romans en termes de volume, de registre et d'énonciation narrative, car ils se rapprochent non seulement du conte et des genres oraux mais ils se donnent aussi comme alternative à la poésie nationale et comme compromis avec elle : Witold Gombrowicz a certes écrit « contre la poésie », de même qu'Hermann Broch s'est opposé au lyrisme kitsch de l'opéra romantique, et Kundera à leur suite a également pu conclure à une modernité anti-lyrique voire anti-poétique. Mais cette prose narrative attire l'attention sur l'énonciation voire sur le signifiant et sur son inévidence multilinguistique, au détriment de l'illusion référentielle et de la transparence de la signification.

Proche de la fonction poétique du langage, la fonction ludique de l'énonciation la relaie ainsi, le plus souvent en première personne, dans un compromis linguistique et culturel qui confine à la non-figuration – conformément à la pensée de la « forme pure », théorisée par Witkiewicz, même si celle-ci n'est pas adaptée au roman, selon lui, car ce genre est trop étendu et verbeux pour s'y prêter (contrairement à la poésie, au théâtre ou à la peinture). On peut néanmoins considérer que l'entreprise paradoxale de déverbalisation qui se trame sous cette énonciation ludique opère *in fine* un compromis multilinguistique et multiculturel à travers les jeux de mots pour ainsi dire « innommables » (ou plutôt « innommés », pour reprendre la théorie chère à Irzykowski, qui y voit une scission entre le mot et la chose⁶⁰), relevant donc de cette sorte de grotesque que Geoffrey Galt Harpham caractérise comme un hiatus entre le signifiant et le signifié⁶¹.

L'œuvre de Kundera n'est certes pas elle-même explicitement inscriptible dans cette veine mais il considérerait que *La Nausée* de Sartre (1938) avait pris la place de *Ferdynand* au panthéon littéraire mondial – dont Gombrowicz aurait été exclu par sa langue d'écriture. Or se confirme ici l'absence de commune mesure entre ces deux romans existentiels, notamment sur le plan de l'énonciation narrative. On comprend néanmoins pourquoi on a vu surgir dans la prose narrative d'Europe centrale une sorte de « nouveau roman », métafictionnel et musical, avant l'heure, tant les enjeux grotesques de ces formes courtes ont opacifié les relations entre le signifiant et le signifié et contribué à relativiser, en revanche, le partage entre prose et poésie.

⁵⁹ Dans un semblable esprit de compromis entre ces deux veines locales, on pourrait mentionner les archaïsmes, néologies et cacographies de Josef Váchal dans son récit de genre, le *Roman sanglant* [*Krvavý román*, 1924], dont il synthétise les motifs populaires.

⁶⁰ Pour la « théorie de l'innommé » (« *teoria bezimienności* »), voir, outre *La Chabraque*, Brygida Pawłowska-Jądzyk, « Przeciw aforystyczności. Świadomość językowa w Pałubie Karola Irzykowskiego » (Contre l'aphoristique. Conscience linguistique dans *La Chabraque* de Karol Irzykowski) dans *Teksty drugie*, 2001, n° 6, p. 77-94.

⁶¹ Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, [Princeton, Princeton University Press, 1982] Aurora, The Davies Group Publishers, 2007.

Pour citer cet article : Hélène Martinelli, « Modernisme grotesque du roman centre-européen », SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.

Bibliographie générale

- ADAMUSINSKA, Ewa, « La traduction française des noms des protagonistes des œuvres de Stanisław Ignacy Witkiewicz, quelques exemples », dans *Les chantiers de la création*, n° 1, 2008, 23 janvier 2015 : <http://journals.openedition.org/lcc/81>.
- AMBROS, Veronika, « Prague's experimental stage: Laboratory of theatre and semiotics », dans *Semiotica*, n° 168, 2008, p. 45-65.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, [1999] 2008.
- CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé » [« Искусство как приём », 1917], dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* [1965], éd. et trad. Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, p. 76-97.
- DELAPERRIERE, Maria (dir.), *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'absurde* [*The Theatre of the Absurd*, 1962], trad. Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et Fance Franck, Paris, Buchet-Chastel, [1963] 1992.
- ESSLIN, Martin, *Au-delà de l'absurde* [*Jenseits des Absurden : Aufsätze zum modernen Drama*, Vienne, Europaverlag, 1972], trad. Françoise Vernan, Paris, Buchet-Chastel, 1970.
- FIALKIEWICZ-SAIGNES, Anna, *Stanisław Ignacy Witkiewicz et le modernisme européen*, Grenoble, Éditions de l'université de Grenoble, 2006.
- FISZER, Stanisław (dir.), *Le Grottesque de l'histoire : avatars en Europe centrale et orientale au XX^e siècle*, Paris, Le Manuscrit, 2005.
- FOUCAULT, Michel, cours du 8 janvier 1975, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil, « Hautes Études », 1999.
- FREUD, Sigmund, « Das Unheimliche », *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, tome XII, éd. Anna Freud *et al.*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch-Verlag, 1999, p. 227-278.
- GALMICHE, Xavier, « Le sentimentalisme dans tous ses états : l'oubli de la satire dans la critique littéraire sur le XIX^e siècle (à propos de l'œuvre de Josef Jaroslav Janger) », dans *Revue des études slaves*, vol. 83, n° 2, 2012, p. 771-782.
- GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke* [1937], Cracovie/Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1995.
- GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke* [1973], trad. Georges Sédid, Paris, Gallimard, « Folio », 1998.
- GOMBROWICZ, Witold, *Trans-Atlantyck* [1953], Cracovie/Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1986.
- GOMBROWICZ, Witold, *Trans-Atlantique* [1976], dans *Moi et mon double*, trad. Constantin Jelenski et Geneviève Serreau, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 827-976.
- GOMBROWICZ, Witold, *Kosmos* [1965], Cracovie/Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1986.
- GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos* [1973], trad. Georges Sédid, Paris, Gallimard, « Folio », 2015.
- HARPHAM, Geoffrey Galt, *On the Grottesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, [Princeton, Princeton University Press, 1982] Aurora, The Davies Group Publishers, 2007.

- HÁŠEK, Jaroslav, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [1921-1923] (3 tomes), Prague, Československý Spisovatel, 1971.
- HÁŠEK, Jaroslav, *Le Brave Soldat Chvéik*, trad. Henry Horejsi, Paris, Gallimard, « Folio », 1932.
- HÁŠEK, Jaroslav, *Nouvelles aventures du brave soldat Chvéik*, trad. Claudia Ancelot, Paris, Gallimard, « Folio », 1971.
- HÁŠEK, Jaroslav, *Dernières aventures du brave soldat Chvéik*, trad. Claudia Ancelot, Paris, Gallimard, 1980.
- KAFKA, Franz, « 25 décembre 1911 » et « Lettre à Max Brod, juin 1921 », *Journaux et Lettres à sa famille et à ses amis, Œuvres complètes*, tome III, trad. Jean-Pierre Danès, Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1984, p. 194-200 et p. 1083-1088.
- KAFKA, Franz, « 25. Dezember 1911 », *Tagebücher 1910-1923*, en ligne : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tagebuecher-1910-1923-162/3>.
- KAFKA, Franz, « An Max Brod, Juni 1921 », *Briefe 1902-1924*, en ligne : <http://www.odaha.com/sites/default/files/Briefe1902-1924.pdf>.
- KAYSER, Wolfgang, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* [1957], Tübingen, Stauffenburg Bibliothek, 2004.
- KLIMA, Ladislav, *Les Souffrances du prince Sternenhoch : roman grotesque*, trad. Erika Abrams [1987], Paris, La Différence, 2012.
- KLÍMA, Ladislav, *Utrpení knížete Sternehocha. Groteskní romanetto* [1928], Prague, Paseka, 1990.
- KREJČÍ, Karel, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Prague, Nakladatelství Československé Akademie Věd, 1964.
- KUNDERA, Milan, « Die Weltliteratur », *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 43-72.
- MORETTI, Franco, « Hypothèses sur la littérature mondiale » [« Conjectures on World Literature » dans *New Left Review*, n° 1, janvier 2000, p. 54-68], trad. Raphaël Micheli, dans Jérôme David (dir.), « Les contextes de la littérature », *Études de lettres*, n° 2, Lausanne, 2001, p. 9-24.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen (1800-1900)* [*Atlas of the European Novel 1800-1900*, 1998], trad. Jérôme Nicolas, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- MUKAROVSKÝ, Jan, « Jazyk spisovný a jazyk básnický » (Langue courante et langue poétique), dans Bohuslav Havránek et Miloš Weingart (dir.), *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Prague, 1932, p. 123-156.
- RINNER, Fridrun et KONSTANTINOVIC, Zoran (dir.), *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Innsbruck, Studien Verlag, 2003, p. 354-369.
- ROTH, Susanna, « Les palabreurs de Bohumil Hrabal. Continuité ou rupture dans l'évolution littéraire ? » [1981], dans *Bohumil Hrabal, le palabreur, Cahiers slaves*, hors série n° 3, 2001, p. 41-57.
- ROZBORSKI, Patrick et SIATKOWSKA-CALLEBAT, Kinga, « De Pałuba à La Chabraque ou comment résoudre l'énigme de l'équivalence », dans *La Chabraque. Les rêves de Maria Dunin*, trad. Patrick Rozborski et Kinga Siatkowska-Callebat, *Cultures d'Europe Centrale*, hors série n° 5, Paris/Varsovie, 2007.
- ŠVECOVA, Olga, « Svět jako horor, svět jako groteska... », dans Erik Gilk et Jiří Hrabal (dir.), « *Věčnost není děravá kapsa, aby se z ní něco ztratilo* ». *Soubor studií věnovaných Ladislavu Klímovi*, Olomouc, Aluze, 2010 : www.aluze.cz/eprilohy/Klima_sbormik.pdf, p. 24-28.
- VAN CRUGTEN, Alain, *S. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, *Nienasylenie* [1930], Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy, *L'Inassouissement*, trad. Alain Van Crugten, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.

WŁODARCZYK, Hélène, « En avant dans le sens du Berg », dans Małgorzata Smorağ-Goldberg, *Gombrowicz : une gueule de classique ?*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2007, p. 115-128.

RÉSUMÉ

Que font les littératures périphériques aux genres littéraires ? À partir d'exemples tirés des « petites littératures » (*kleine Literaturen*) telles que théorisées par Franz Kafka et reprises par Milan Kundera, il s'agit de développer l'hypothèse d'une poétique grotesque du roman centre-européen, notamment dans les œuvres de Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jaroslav Hašek et Ladislav Klíma. Entre l'héritage du roman ouest-européen et la solide tradition héroïcomique de la poésie slave, la modernité grotesque du roman tchèque et polonais apparaît dans les premières décennies du XX^e siècle comme un jeu avec le langage qui finit par miner la voix narrative, en même temps qu'une réaction aux violences de l'histoire. Ainsi liées à l'inévidance de la nation et de la langue (proche de la « déterritorialisation » deleuzo-guattarienne), ces formes grotesques opèrent une sorte de dissimilation générique conforme à celle que Franco Moretti attend de l'interférence entre une forme centrale et des traditions locales, et dépassent l'opposition entre prose et poésie dont Kundera fait usage pour distinguer les paradigmes modernistes de l'Europe centrale et occidentale.

Abstract « Grotesque Modernism of the Central-European Novel »

What do peripheral literatures do with/to literary genres ? Starting with examples from the « small literatures » (*kleine Literaturen*) theorized by Franz Kafka and later echoed by Milan Kundera, this paper develops the hypothesis that the Central-European modern novel is characterized by a poetics of grotesque, especially in the works of Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Jaroslav Hašek and Ladislav Klíma. Czech and Polish novels inherit both the Western-European legacy and the strong heroicomic tradition of Slavic poetry. In the first decades of the 20th Century, their grotesque modernity consists in a play with language eventually undermining the narrative voice but it can also be considered as a reaction to the violence of history. Thus linked with the national and linguistic unobviousness (not so far from the Deleuzo-Guattarian « Deterritorialization »), such grotesque forms both operate a kind of generic dissimilation like the one Franco Moretti expects from the interference between central forms and local traditions, and overcome the opposition between prose and poetry that Kundera uses to distinguish the Western and the Central-European modernist paradigms.

Bio-bibliographie

Hélène Martinelli est maîtresse de conférences en littératures comparées à l'École Normale Supérieure de Lyon depuis septembre 2015. Elle a soutenu en 2014 une thèse de doctorat en littérature comparée, intitulée « Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz » et préparée sous la direction de Fridrun Rinner (Aix-Marseille) et de Xavier Galmiche (Paris IV Sorbonne). Ses recherches portent sur les littératures européennes et centre-européennes des XIX^e et XX^e siècles et traitent essentiellement de l'histoire du livre, de l'illustration et des rapports entre le texte et l'image.