

**TRAVERSEE D'UN CERTAIN TERRITOIRE EUROPEEN,
D'OUEST EN EST ET « EN REMONTANT LE DANUBE »,
PAR L'ECRIVAIN HONGROIS PÉTER ESTERHÁZY
AUTOUR DE 1989**

SOPHIE AUDE

Ecole doctorale de littérature comparée de Paris IV, France
et ELTE-Budapest
Hongrie

A travers un pseudo récit de voyage le long du Danube *L'Œillade de la comtesse Hahn-Hahn* (1990) de P. Esterházy met en cause les clichés (littéraires) attachés à l'identité nationale par rapport à une identité régionale aussi problématique et à un modèle donné comme universel et aussi démythifié (l'Europe). La réception de ce texte à l'étranger nous interroge sur la possibilité de traduire l'expression d'un spécifique étroitement lié à la langue de la création littéraire.

Mots-clés: territoire, Europe, identité nationale, figure du voyageur, rôle de l'écrivain, transgression, citation, tradition littéraire, espace, métonymie, poétique du fleuve, Est-Ouest, Europe centrale, désintégration, appartenance, réception (nationale et à l'étranger), imagologie, traduction

La littérature hongroise est, sans doute plus que d'autres, marquée par la tension entre « identité nationale » et « identité européenne ». Si la question même de sa définition peut se poser en ces termes, c'est en partie à cause du lien singulièrement fort qui l'unit à l'histoire particulière de la Hongrie dans celle du continent. Pour le pays confronté aux dominations ottomane, habsbourgeoise ou – et cette énumération est déjà en elle-même un cliché sur lequel nous reviendrons – de même que pour la langue isolée entre des aires linguistiques slaves, latines ou autres, les écrivains et leurs œuvres ont longtemps représenté un élément de continuité et de défense de l'identité nationale. La littérature et les attentes face à celle-ci se trouvent donc traditionnellement prises entre, d'une part un désir de reconnaissance de leur universalité, d'appartenance à la littérature mondiale, et d'autre part l'exigence de l'expression d'une spécificité nationale. Si la littérature contemporaine ne correspond déjà plus à ce schéma, en le mettant justement en cause et en interrogeant cet héritage historique et littéraire national, la façon dont la rupture historique de 1989 marque les œuvres des écrivains contemporains ainsi que leur rapport aux représentations de l'identité nationale, à la question de la définition nationale ou autre de leur littérature, nous intéresse particulièrement.

Notre contribution à la réflexion sur « l'idée européenne dans les réalités d'Europe centrale » consistera donc en une lecture d'un texte de l'écrivain hongrois contemporain Péter Esterházy. Son œuvre, dont la publication commence dès le début des années quatre-vingts est en effet marquée par l'exploration et la mise en question du passé historique national et familial (*Harmonia Caelestis*, Édition revue et corrigée¹), des mythes nationaux (*Petite pornographie hongroise*²), de la littérature nationale et de la littérature en général comme mode de production d'images et de représentations (*Roman de production, Introduction aux Belles-Lettres*³), et enfin des sédimentations dans la langue, à travers des clichés, des métaphores figées, des références, de ces nœuds encore non dénoués de l'histoire nationale.

Le texte auquel nous nous intéresserons ici, intitulé *Hahn-Hahn grófnő pillantása, lefelé a Dunán*, paraît à Budapest en 1990⁴ et en France dans une traduction d'Agnès Jáfás en 1999, sous le titre de *L'Œillade de la comtesse Hahn-Hahn, en descendant le Danube*.⁵ La lecture que nous en proposerons suivra deux grandes directions. Ce qui nous intéresse en premier lieu dans ce texte est qu'il fait se croiser d'une part un voyage d'Ouest en Est à travers un certain territoire européen, et d'autre part une date, 1989, qui a signifié pour la Hongrie, comme pour les autres pays du bloc soviétique, tout à la fois une libération, une rupture et de profondes remises en questions. Ce texte, dont la détermination du genre est problématique, procède donc en partie de la rencontre des dimensions du temps et de l'espace dans le texte littéraire, de la rencontre dans le territoire (ou plutôt dans le voyage explorant la réalité et les virtualités de celui-ci) des problèmes liés à l'histoire, ainsi qu'à une identité personnelle et familiale, collective et nationale. Comme dans le voyage qui conduit des sources du Danube en Forêt Noire allemande au delta du fleuve sur les rives roumaines de la mer Noire, en passant évidemment par la Hongrie mais aussi par Vienne, Belgrade, etc., dans toutes ces questions se retrouve, naturellement, la tension entre « identités nationales » et « identité européenne » qui sert de titre à ce colloque. L'autre aspect sur lequel portera plus particulièrement notre attention est le voyage, en quelque sorte à rebours de l'œuvre elle-même, à travers les problèmes posés par sa réception et ses interprétations en Hongrie et à l'étranger, ainsi que sa traduction. En effet, l'importance déjà évoquée du lien de la littérature hongroise à son histoire nationale et à la spécificité de celle-ci pose la question de sa traductibilité, de sa possibilité d'être comprise à l'étranger.

Nous commencerons par présenter le texte en nous interrogeant sur ses enjeux et ses modalités, sur ses définitions problématiques : s'agit-il d'une fiction ? d'un roman ? à travers lui quel rôle est dévolu à l'écrivain et à la littérature, à l'époque contemporaine et dans les interrogations qui traversent celle-ci ? Nous observerons ensuite quelles images du pays et de la région se forment – et se déforment – au cours de ce voyage dans l'espace danubien et l'histoire de celui-ci ainsi que,

surtout, dans l'espace du texte. Enfin, nous évoquerons les problèmes de réception, de traduction et d'interprétation de ce texte dans sa langue et son pays d'origine ainsi que, « en remontant le Danube », en Europe occidentale.

1. La comtesse borgne, le voyageur et l'écrivain sont sur un bateau : enjeux et modalités du texte

(1)a Vrai roman ou faux journal, la question de la fiction

Dès son titre, *L'Œillade de la comtesse Hahn-Hahn, en descendant le Danube* se situe dans une tension entre les dimensions référentielles et fictionnelles du texte littéraire, ainsi que dans une certaine indétermination générique. En effet, à côté du nom plutôt énigmatique du personnage, à cause duquel on serait tenté de situer ce texte dans le champ du romanesque, le nom du « Danube » désigne un référent géographique, physique et culturel, bien connu. Dès la première page, des indices de l'intention plutôt fictionnelle du texte (« J'avais un lointain oncle, fantastique et mystérieux », p. 7) ou plutôt référentielle (« au début de l'été 51 [...] on l'exila sur la Hortobágy, conformément au modèle soviétique », p. 7) se côtoient. Nous verrons en fait que la seule intention que nous puissions avec certitude reconnaître à ce texte est justement celle de jouer avec les attentes du lecteur, qu'il suscite en se présentant tantôt comme un document et tantôt comme une fable, et en ramenant toujours l'un et l'autre au contexte historique de leur production – c'est-à-dire à cette époque du changement de régime, en 1989–1990.

Le texte n'en propose pas moins cependant une sorte de « contrat de lecture »⁶ inscrit dans ses modalités narratives, toutes contradictoires qu'elles puissent paraître. Le texte relève en grande partie d'une situation de narration qui définit un cadre fictionnel, toujours débordé, comme nous le verrons. Cette situation de narration est celle d'un échange entre un « Voyageur-à-gages » et son « Commanditaire » communiquant par des « télégrammes » qui constituent une partie importante du texte, celui-ci se présentant alors comme une sorte de journal de voyage. La narration est donc tantôt assumée par le « Voyageur » lui-même, à la première personne, dans ces télégrammes qui font d'une ligne à plusieurs pages, tantôt par un narrateur extradiégétique qui désigne à la troisième personne le « Voyageur » et les autres personnages. Cependant, outre l'entretien d'une certaine confusion entre l'identité du « Voyageur » (à la fois narrateur et personnage) et celle de l'auteur, plusieurs passages échappent à ce cadre fictionnel, quand la première personne est explicitement celle de l'auteur Péter Esterházy réfléchissant sur sa propre situation et celle de son pays au moment de l'écriture de ce texte.⁷ Autant dans ces passages que dans ceux qui appartiennent au cadre de la fiction, le texte est donc ponctué de références autobiographiques ou historiques, puisqu'une des

autres caractéristiques du texte est de mêler, avec un certain goût pour le manie- ment des anachronismes, les histoires familiale et nationale à la trame très dis- tendue ou du moins fort peu linéaire de ce récit de voyage. Les références à des da- tes ou à des époques historiques sont donc très souvent faites d'une façon qui semble anecdotique mais qui a pour effet de resituer en permanence ce voyage le long du Danube dans une recherche de la compréhension de l'histoire très troublée de ce territoire traversé par le fleuve. Par exemple une description du Danube, au moment où Voyageur passe la frontière entre la Hongrie et l'ex-Yougoslavie, donne lieu à ce commentaire, *entre parenthèses* :

Le Danube est vorace dans ces contrées. (Janvier 1942, novembre 1944, et ainsi de suite, des trous pratiqués dans la glace, Juifs et Serbes mitraillés et immergés ...) (p. 236).

Les références à l'histoire semblent donc le plus souvent se faire de façon pure- ment incidente, comme ici, et ce, qu'elles concernent le passé comme dans l'exemple précédent, ou le présent. La référence aux événements de 1989 est ainsi mêlée aux notes de voyage, dans le chapitre 18 intitulé « Journal de bord » :

À ce moment-là – quand on arriva à Orth ? – l'Europe était en train de changer ; on se rendit compte que le fini n'était pas fini et que l'His- toire n'était pas une bouteille de lait gelée, ce dont elle avait l'air jus- qu'alors (p. 159).

Les références autobiographiques sont liées de la même façon anecdotique à la progression du voyage le long du Danube et au récit qui en est fait, dans lequel rien n'est vraiment anecdote puisque tout, et plus particulièrement l'histoire familiale du narrateur (qui en cela ne peut manquer d'être confondu avec l'auteur⁸), se rap- porte à l'histoire de cet espace défini par le fleuve. La description du personnage qui donne son nom au second chapitre⁹ et que Voyageur rencontre à Vienne donne lieu à cette digression :

Nelly était issue de la famille la plus huppée de la Monarchie, ses aïeux causèrent beaucoup de torts et d'ennuis à la Hongrie – parfois de mèche avec mes aïeux à moi. Pour moi tout fait partie de l'histoire familiale. Nelly elle-même ressemblait à la Monarchie au sens où elle était un agglomérat d'éléments disparates (p. 14).

Les deux dimensions, historique et généalogique, de la quête de mémoire et d'identité se rejoignent d'ailleurs en formant tout un réseau de comparaisons avec le fleuve, qui donne aussi sa forme à l'écriture, essentiellement marquée, comme nous avons déjà pu le voir, par la digression, mais aussi par les enchâssements dans le récit principal de micro-histoires ou de portraits de personnages, choix sty- listiques qui favorisent le va-et-vient entre histoires individuelles et histoire col- lective.

(1)b La figure du voyageur, le rôle de l'écrivain

Le texte d'Esterházy déçoit donc les attentes qu'il suscite. Quand il se présente comme un roman, la clôture du cadre fictionnel que nous avons décrit est aussitôt rompue et investie par des références à l'actualité historique et politique, ou à la situation de l'écrivain dans ce contexte. Quand il se présente comme un document, les données qu'il évoque servent aussitôt de point de départ à des affabulations. La notion de fiction n'est donc pas, semble-t-il, le meilleur outil pour observer ce texte qui ne signale d'autre appartenance que celle à l'espace de l'écriture et des processus de son élaboration. *L'Œillade de la comtesse Hahn-Hahn* apparaît ainsi comme une composition, plus souvent discordante qu'harmonieuse, à partir de différents discours sur l'histoire et de différents « genre[s] » qui la représentent.¹⁰ La prise en compte de ce fait stylistique essentiel nous incite donc à ne pas départager définitivement les tendances du texte à la référentialité et à l'invention, puisque c'est à partir de telles contradictions qu'il se construit.

Cette contradiction s'incarne aussi, d'une certaine façon, dans cette figure de narrateur à la fois écrivain et voyageur, puisque en tant que « Voyageur-à-gages » il est chargé de faire la relation de son voyage à son « Commanditaire ». Le recul critique de l'écrivain par rapport à son propre pays et à toute l'aire culturelle qu'il traverse et à laquelle il appartient est donc redoublé par la distance du voyageur qui rompt justement avec toutes ces appartenances le temps du voyage. La mobilité et l'extériorité du voyageur qui le rendent marginal par rapport aux paysages et aux sociétés qu'il rencontre et par rapport à son propre pays donnent lieu à de fréquents changements de perspective, à des déplacements de point de vue, grâce auxquels le narrateur-Voyageur peut transgresser tous les tabous et toutes les valeurs les plus immuables de son pays.¹¹ L'ironie – plus ou moins féroce ou amère – est le mode privilégié de ces transgressions, comme dans ce passage :

Tchao ! (Il faut entendre : brave peuple, terre libre, pays charmant – je dois prendre congé de toi, ton souvenir restera indélébile dans ma mémoire et dans mon cœur, flop, floc. Tout ceci se passa environ à la balise fluviokilométrique 1433 (p. 234).

Ces transgressions résultent aussi de ce qu'on peut appeler des procédés carnavalesques,¹² par lesquels les qualités nationales les plus hautes ou les plus spirituelles sont dégradées par leur confrontation à des éléments beaucoup plus prosaïques, ce qui se produit par exemple lorsque le parfum d'Occident de l'oncle Roberto est évoqué :

Il fleurait l'Occident. Si je le formule ainsi, c'est parce qu'il y a une odeur hongroise. L'appeler « malodorante », ce serait grossièreté et ingratitude de ma part, et pourtant, conscients de nos valeurs, nous devrions tout de même assumer tout cet ail de basse cuisine – si l'on n'y veille on ira jusqu'où ? Petit pays qui a tant souffert (p. 25).

Il est intéressant d'observer que ces transgressions se font souvent par le détournement de motifs ou de citations du patrimoine littéraire national, comme dans le passage suivant :

Dans sa jeunesse il eut des vellétés littéraires et avec ses premiers textes publiés dans son pays – appelé Hongrie, habité par des Hongrois parlant hongrois, plus précisément s'investissant en Hongrois, mais aussi qui mangent hongrois, mordent de la viande hongroise à belles dents hongroises, aiment en hongrois, dont les mains hongroises reposent sur des cuisses hongroises, qui naissent en hongrois et meurent en hongrois, où de la lumière hongroise tombent sur leurs berceaux hongrois, de même que de la terre hongroise (velours hongrois) tombe sur leurs cercueils hongrois (...) – avec ses premiers textes donc, il réussit à se faire un nom, mais lorsqu'il s'avéra qu'il était né pour être voyageur, il se fit voyageur (p. 39).

Dans ce passage, la référence proliférante, redondante et comique parce qu'exagérée, au « pays » de Voyageur est en partie fondée sur une citation de l'*Exhortation* du poète Mihály Vörösmarty, citation qui a le statut d'hymne national et qui est toujours considérée et prononcée avec sérieux, et un pathos inscrit dans le texte même.¹³ Mais cet iconoclasme relève aussi d'une tradition littéraire dont l'ascendance est à plusieurs reprises revendiquée dans le texte. Le voyageur passant les frontières, autant que l'écrivain se faisant plus volontiers le critique que l'apologiste de son « petit pays qui a tant souffert », se donne pour modèles, en matière de patriotisme, les écrivains Heinrich Heine (« plus il invective sa nation digne d'invectives, plus il l'aime », p. 19) et Thomas Bernhard (« en affaires patriotiques, c'est tout de même Thomas Bernhard qui fait autorité », p. 209). Au-delà de tout ce qui éloigne ces deux figures l'une de l'autre et de notre auteur, elles ont en commun un rapport pour le moins distancé et très critique à leurs nations respectives.

Une certaine conception du rôle de l'écrivain se dégage donc de toutes ces descriptions. Il apparaît dans le texte et à travers toutes ces figures comme étant à la fois le conservateur et le « metteur en question » des valeurs nationales redécouvertes et travaillées dans un langage littéraire, lui-même fondé essentiellement sur des jeux de mise en tension, de déplacements, de décalages féconds. C'est en effet dans le lexique, les tournures, les images, les métaphores figées qu'Esterházy trouve son matériau et lit la mémoire historique. Son écriture travaille donc en même temps à la recherche et à la destruction d'une certaine tradition des représentations de l'identité nationale. Ce choix de travailler contre et avec l'héritage linguistique et littéraire de sa langue place l'œuvre d'Esterházy dans un rapport particulier avec le lecteur, puisque cette langue qui est ainsi exposée, creusée, retournée, mise en scène, déguisée est aussi la langue quotidienne et la mémoire de ses lecteurs, avec qui l'auteur se trouve donc engagé dans un étroit dialogue.

(1)c L'espace et le regard comme outils herméneutiques

Après avoir évoqué le jeu du texte sur son appartenance au domaine de la fiction ou de la référence, puis la conception du rôle de l'écrivain, particulièrement mis en abyme dans ce texte qui, tout en brouillant les pistes de la compréhension, montre les processus de son élaboration, nous devons parler de l'importance des représentations d'espaces ou de paysages, qui sont aussi un élément essentiel des enjeux et modalités de ce texte en particulier d'Esterházy. De même qu'il découvre dans les pans figés du langage des noyaux de sens (ou de non-sens), notre auteur, avec son personnage de « Voyageur-à-gages » et écrivain, relève dans les strates des paysages, dans les formes et l'organisation des espaces parcourus, des traces d'une identité problématique.

Le voyage (compris comme thème littéraire) implique, ou du moins favorise le croisement des dimensions de l'espace et du temps dans le texte. En effet, à cause d'une histoire nationale marquée, comme nous l'avons déjà dit, par des ruptures mettant en péril l'unité et l'identité de la nation, les territoires perdus de celle-ci sont investis d'une forte charge sentimentale, comme si ce qui était menacé par l'histoire et dans le temps était conservé dans les paysages ou les représentations d'un territoire idéal, eux-mêmes cultivés par une certaine tradition littéraire. Pour contester autant que pour exprimer ce lien entre histoire et territoire, le narrateur se plaît à confondre les domaines ou les termes de la géographie et de l'histoire, faisant par exemple d'une « description hygrométrique » (qui n'en est d'ailleurs pas vraiment une) un « résumé de l'histoire des cent dernières années » (p. 20).

C'est en effet en parcourant l'espace que le narrateur rencontre différentes strates de l'histoire marquées dans les paysages comme dans un palimpseste, pour qui veut bien les voir et ne pas se laisser aveugler par les surfaces des clichés trop connus. Ce passage du chapitre 11, dans lequel apparaît le motif du palimpseste, témoigne de cette mise en question du regard et de la perception qui traverse tout le texte :

[...] au lieu de suivre, comme prévu, le fleuve encore jeunet et de m'arrêter au monastère de Beuron chez les doctes moines qui percent à jour les secrets des vieux palimpsestes, écritures grattées, effacées du premier texte qui avait figuré sur le parchemin manuscrit (si l'on veut c'est un des regards de l'œil aveugle de la comtesse Hahn-Hahn), au lieu de lever mes yeux sur le château de l'autoritaire Wildenstein, au lieu de faire mon boulot [...], au lieu d'admettre, à contre cœur, les prétendues beautés – la rangée d'arbres de l'autre rive reflétée dans l'eau lisse, etc. (p. 65).

On voit dans ce passage que ce Voyageur-écrivain s'efforce de résister, dans le voyage et dans l'écriture, tout à la fois aux « beautés » du paysage et aux lieux communs qui leur sont attachés. Pour cela, il exerce tout au long de son parcours

un regard qu'on pourrait dire archéologique,¹⁴ et en même temps démystificateur. Les plus belles illustrations de ce regard – et de l'écriture de ce regard – traversant l'épaisseur des choses et des espaces se trouvent dans les descriptions de la ville de Budapest, au chapitre 19, intitulé « Les villes invisibles », en référence au livre d'Italo Calvino.¹⁵

Le fait que le texte progresse selon un principe spatial (le voyage le long du Danube), et non selon le déroulement chronologique d'une histoire, favorise aussi évidemment la prégnance de toutes les formes de digression et de métonymie. En effet, seule la coexistence dans l'espace d'objets ou de traces que le regard du Voyageur rencontre, suscite à chaque fois de nouveau son discours, qui mêle ainsi des époques aussi éloignées que celle de la Monarchie austro-hongroise et l'époque contemporaine, les lendemains de la Première guerre mondiale et l'époque des luttes contre les Ottomans, la fin de la Seconde guerre mondiale ou la période socialiste, qui toutes sont évoquées à partir de la rencontre fortuite, au cours du voyage, d'un nom de lieu ou de personne, d'un objet ou d'un mot.

2. Images du pays et de la région : déplacements, jeux, retournements et détournements d'Ouest en Est

(2)a Une poétique du fleuve originale

On aura donc bien compris qu'à travers ce voyage *en descendant le Danube*, c'est la compréhension de cet espace défini par le fleuve, et dans lequel est inscrit son pays, qui intéresse notre auteur. Le Danube, qui est le fil conducteur de ce voyage et de ce texte dont l'absence de linéarité est parfois déconcertante, joue donc un rôle de première importance dans la perception et l'interprétation des espaces traversés, ainsi que dans la production et l'organisation du texte, dont l'un des présupposés est que,

la différence entre l'eau et le fleuve, c'est que ce dernier a une mémoire, un passé, une histoire (p. 23).

Le fleuve apparaît comme schème d'interprétation et de représentation grâce auquel se définit un rapport à l'histoire et au temps, et lui-même est perçu et représenté historiquement. Ce n'est pas la « permanence du fleuve » qui intéresse le narrateur de *L'Éillade de la comtesse Hahn-Hahn*, qualité qui conférerait au paysage une sorte de transcendance, de sentiment d'éternité, et dans lequel on pourrait se reposer des vicissitudes de l'histoire bien plus agitée; tout au contraire, ce sont les qualités d'horizontalité et de mobilité, l'immanence du fleuve qui intéressent ce narrateur. Le Danube apparaît, plutôt que comme un témoin éternel et muet,

comme un rappel permanent de l'histoire, à l'image d'une parole ou d'une mémoire toujours menacée de disparaître et en même temps toujours actuelle, comme ici :

Notre bateau approcha de Novi Sad où l'eau impavide avait jadis emporté des cadavres bouffis dans la direction de Belgrade (p. 234).

La présence du Danube comme instrument de mesure et de perception de l'histoire, en actualisant la mémoire de celle-ci ou en mettant en relation des époques plus ou moins éloignées, tient aussi au fait que le texte soit formé de l'entremêlement de deux récits, de l'évocation de deux voyages, le long du même flauve, à travers les mêmes pays, à deux époques différentes : celle de l'enfance du narrateur dans les années 1960 et l'époque contemporaine de l'écriture du texte dans les années 1989–1990 qui sont celles du changement de régime. Par ce seul fait, le texte enregistre le passage du monde d'un état à un autre, de ce monde organisé (ou désorganisé).

Le Danube est aussi le lien entre les éléments de la région qu'il définit, le dénominateur commun d'un ensemble plutôt hétérogène, dont il permet d'appréhender la diversité, la cohérence et la géométrie variable, en effet, il existe peu de fleuves « qui soi[en]t aussi chargé[s] d'histoire, qui puisse[nt] baigner autant de modes de vie, d'alternatives sociales et de temps » (p. 152). Le Danube, comme « Promenade-mischung » (p. 101), représente une diversité qui est valorisée et présentée comme une richesse, ne serait-ce que par la propension de l'écriture d'Esterházy aux accumulations d'images et de mots, aux inventaires. Deux éléments du paratexte en témoignent aussi, la *Bibliographie (non) utilisée* et l'*Index des noms, des lieux, des thèmes, des personnages, des plantes et des concepts* qui font se rencontrer des références aux aires culturelles française, allemande, slave (russe, « yougoslave », tchèque, bulgare), mais aussi roumaine, turque, et bien sûr hongroise, et qui obligent chaque lecteur à réfléchir à ce qui, au-delà du Danube et de l'ordre alphabétique, rapproche l'« Atlantis » et « Attila (roi des Huns) », « Chatwin (Bruce) » et « Chvéïk », « Gironde (le navire) » et « Goebbels (Joseph Paul) », « Kádár (ère, système) » et « Kafka (Franz) », etc. ... Toutefois, la jubilation avec laquelle le narrateur provoque dans le texte même ces collusions ne fait jamais oublier que les liens entre les pays ou les cultures traversés par le Danube sont aussi faits d'hostilité et de violence,¹⁶ ce sur quoi nous reviendrons, et d'inégalités, comme le signalent les appellations parodiques de Danube Pauvre et de Danube Riche :

Pendant ce temps, j'avais bien avec le livre, j'arrivai à Budapest, c'est-à-dire que j'en avais terminé avec le Danube Riche, ce fut le tour du Danube Pauvre (p. 206).

Mais c'est en dépit, ou à cause, de ces douloureuses divisions que le narrateur, grâce à son statut de Voyageur danubien, se fait aussi le passeur – le plus souvent dans la transgression – de ces frontières.

(2)b De l'Ouest à l'Est en passant par le « pays de l'informe »

Tout cet espace danubien hétérogène, comme nous venons de le dire, avant d'être caractérisé par des qualités objectives l'est par un certain nombre de représentations stéréotypées, de points de vue, avec lesquels se plaît à jouer notre auteur, c'est-à-dire que tout en reproduisant ces stéréotypes (qui disent toujours quelque chose de la réalité), il les ruine en même temps. Il est par exemple intéressant de comparer les cauchemars du narrateur à la veille de son départ pour la Roumanie, et son sentiment à son arrivée dans ce pays :

Je me vois assis dans la gare de Kolozsvár déserte, nocturne, j'entends le hurlement d'un chien au loin et je m'imagine de tristes haridelles traînant un chariot dans les ténèbres. Sous la paille un mort au visage bleu. Il y aura de l'obscurité, du silence et j'aurai froid. Et j'aurai peur (p. 231).

La gare nocturne de Kolozsvár est bondée. C'est à tel point contraire à mes fantasmes qu'elle leur est presque identique. C'est la même appréhension (p. 244).

Si les « fantasmes » contribuant à la formation et à la déformation du regard de l'étranger sont représentés dans ce texte, il met aussi en scène le jeu des points de vue, sur Vienne par exemple, selon qu'un Hongrois y arrive par l'Ouest ou par l'Est :

Les Hongrois débarquent à Vienne un peu dédaigneux. Ils n'ont aucun motif objectif pour cela, ni de *contre-motif* d'ailleurs (...) Il n'y a donc pas de motif, mais il y a bien un fondement qui est composé de rêves et d'illusions, rêves et illusions qu'ils se font de Budapest. (...) Ayant quitté mon chez-moi hongrois, j'arrivai dans une métropole occidentale, sur un lieu étranger et resplendissant (...) Alors que, venant de l'autre côté, Vienne me paraît un lieu familier (pp. 118–119).

En dehors de ces « fantasmes », ce qui fonde les représentations de l'espace danubien de Voyageur est une série d'oppositions recouvrant la division stéréotypée Est/Ouest. Ces oppositions se formulent le plus souvent en termes d'ordre et de désordre, de pauvreté et de richesse, etc. Sous le masque du grotesque et de l'exagération (puisque'il s'agit de caricatures : souvenirs brillants de la Monarchie contre « remugle des Balkans », p. 154, par exemple) perce une certaine inquiétude pour « cet écroulement que nous appelons la Nouvelle Europe » (p. 161) et

qui commencerait là où « l'accompagnement musical du miracle économique s'éteint » (p. 153), c'est-à-dire après Vienne. A l'intérieur de cet espace traversé de divisions le pays de Voyageur, la Hongrie, apparaît finalement comme le pays de l'entre-deux. Pour inconfortable que soit cette position (comme l'histoire le montre), l'auteur préfère, une fois encore, manier le paradoxe et l'ironie, plutôt que sacrifier à la complaisance, quitte à stigmatiser son propre pays, comme ici : « comme je vous l'ai déjà dit, je venais du pays de l'informe » (p. 140). Il propose aussi, en marge du récit, cette parabole sur les tiques :

On distingue d'ailleurs une tique orientale et une tique occidentale [Ixodes ricinus], la chaîne des Alpes marquant la frontière. Les conséquences de la piqûre de l'acarien oriental sont en général plus graves. Les raisons scientifiques n'en sont pas encore élucidées. En Hongrie, bien que le pays se trouve à l'est des Alpes, on rencontre les deux espèces (p. 36).

Le narrateur se moque par ailleurs du terme d'« Europe centrale », définition « sous perfusion, branchée sur l'Union soviétique » (p. 209), et qui après 1989 apparaît comme un euphémisme pour désigner un bord extérieur, une marge de l'Europe (occidentale). Il préfère au terme de « Centre-Européen » celui de « *Mitoyen* » (p. 70). En effet, le terme d'Europe centrale peut avoir une acception normative permettant de se situer dans le cercle de la civilisation par opposition au domaine de la barbarie concernant toujours un voisin plus oriental, que relève le poète György Petri.¹⁷ L'écrivain Endre Bojtár relève quant à lui une signification peut-être plus objective de ce terme. Selon lui « l'Europe centrale se caractérise essentiellement par le fait que, culturellement, nous avons toujours appartenu à l'Occident, tandis que notre vie quotidienne était celle de l'Est. Il en est résulté une grande tension entre l'esprit et la réalité. Cette tension se retrouve dans toute la littérature de l'Europe centrale et orientale ».

A travers les mises en scènes et confrontations de ces représentations stéréotypées, partiales ou problématiques, le territoire danubien apparaît comme traversé de contradictions et de conflits. Premièrement en effet, le parcours du narrateur montre que le Danube, sur son parcours autant géographique qu'historique, relie le meilleur et le pire, l'envers et l'endroit indissolublement attachés de ce territoire culturel. Le voyageur qui suit le cours du Danube ne peut ignorer ses souvenirs les plus sombres, comme ici :

Depuis Ulm ? je ne sais plus, oui, depuis Ulm, je ne cessai de m'approcher de Mauthausen, à mon corps défendant (p. 100).

Le texte fait plusieurs fois références à « l'autre Europe, la terrifiante Europe qu'il est impossible de détacher de celle-ci » (p. 158). En ce sens, l'opposition de l'ordre et du chaos sous-tend tout le texte. S'il reprend des représentations stéréo-

typées de rigueur germanique ou impériale et de l'entropie balkanique ou orientale, il évoque aussi l'inversion de ces catégories, dans le cas de violences politiques collectives et organisées. D'autre part, le thème de la dangereuse fascination pour le chaos, qui est fascination du néant est évoqué à travers la figure de « l'ingénieur Neweklowsky », qui « dans son expérience mentale *inverse* tout simplement le Danube » et que la légende présente « comme un véritable chercheur en chaos » (pp. 87–88). Un autre genre de violence sous-tendant les liens entre les différentes entités de cet espace danubien est évoqué, quand la diversité célébrée par la lettre et l'esprit de ce texte (jusque dans l'inquiétude qu'elle entraîne) fait place à l'hostilité, que l'effondrement des cadres politiques autoritaires ou totalitaires (dans l'empire austro-hongrois ou l'organisation de l'espace soviétique) libère des forces centrifuges. Elles s'exercent avec plus ou moins de violence, dans le pays du narrateur et à plus grande échelle dans la région. D'après M. Szegegy-Maszák, « la maladie et la mort de Danilo Kis¹⁸ achèvent les démonstrations des déchirements centre-européens, maladie et mort qui dans le roman symbolisent la disparition de l'unité yougoslave ». ¹⁹

Il est donc intéressant de constater cette tendance à la dispersion et au décentrement de l'écriture d'Esterházy, que nous avons pu par ailleurs qualifier de digressive. Ces traits stylistiques vont dans le sens des efforts du texte pour mettre en cause certains héritages historiques et culturels en ruinant leur solidification dans le langage, pour mieux connaître et s'appropriier ces héritages qui font l'identité pour le moins problématique de cette région. Le passage suivant désigne donc à la fois un « art poétique » et un parti-pris de perception des changements se produisant en Europe « centrale » à l'époque de ce voyage *en descendant le Danube* :

Je réalisai immédiatement les efforts de l'attitude postmoderne en faveur de la désintégration : le fait qu'elle ne reconnaît que des *systèmes* contingents, décentrés et divergents. (...) Tout me quittait, y compris ma langue – mot heureusement ambivalent en Pannonie. (...) Ainsi que je le dis plus haut, j'éliminai le moi, je dus me rendre à l'évidence que l'on devait s'y prendre d'une nouvelle façon pour assembler l'homme dans un texte : à partir des modes de discours, des proverbes, d'allusions incompréhensibles, d'infimes et indéfinissables nuances (...) tout reste ouvert : antisynthèse (pp. 162–164).

(2)c Le problème de l'appartenance

Etant donné ce parti-pris stylistique, mais aussi la double marginalité de notre narrateur, comme voyageur d'une part, et comme écrivain d'autre part, on comprend bien que la représentation de l'appartenance à une nation ou à une culture

soit problématique (et problématisée) dans le texte d'Esterházy. A défaut, la définition suivante est sans doute la plus complète que le narrateur donne de lui :

Et quand je repense à toutes ces histoires, ce n'est pas moi que je revois, ni mon oncle éblouissant et ignoble, mais quelqu'un que je connais sans qu'il soit mon parent, quelqu'un qui n'est ni hongrois, ni serbe, ni tchèque, ni personne, plus exactement quelqu'un qui est tantôt ceci, tantôt cela, quelqu'un dont pas un atome ne m'appartient sauf le tout (p. 38).

Dans cet exercice du voyage où l'esprit s'applique à la relativité, à la comparaison, à la mise en relation, ce narrateur occupe une position d'extériorité, en particulier par rapport à sa propre nation, comme nous l'avons déjà observé. Il stigmatise son manque d'unité au moment de la crise du changement de régime, tout autant que les excès patriotiques qu'elle a toujours suscités.

Tout cela le conforta dans le sentiment que l'image qu'il avait de sa propre patrie, à savoir que le destin lui avait joué un tour particulièrement mauvais, est absolument faux, mensonger, ce n'est pas autre chose qu'une lamentation sur son propre sort. Les blessures d'amour propre et les plaintes comme caractéristiques nationales hongroises. Les Hongrois comme l'éternel perdant. On ressasse les sauvages Turcs, les Autrichiens chétifs, la paix honteuse de Trianon, les Anglais et, par-dessus le marché, les Russes ! Ô, ô ! c'est la guigne noire ! Alors que, à mon avis, cela correspond à un destin européen moyen. Par ici, quelques pays avaient parfois disparu ; à d'autres occasions, ils étaient poussés un peu plus loin, comme on déplace une armoire, et tôt ou tard les Russes débarquèrent, eux aussi, immanquablement. Inutile de nous lamenter sur notre sort (p. 253).

Il n'en apparaît pas moins, à travers cette attitude iconoclaste, que le sort de son pays et de ses habitants est un sujet de préoccupation permanente pour le narrateur. De la même façon qu'il exerce son sens critique à l'encontre des usages figés de la langue, l'écriture d'Esterházy suspecte dans son ensemble une langue qui s'est compromise comme instrument de mensonge, notamment dans la période socialiste. Et pourtant cette vaste entreprise critique ne saurait se dérouler autre part que dans la pratique de cette langue même, et qui plus est dans un travail littéraire de celle-ci.²⁰ On peut donc dire qu'avec sa langue comme avec les héritages historiques et culturels, Esterházy entretient un rapport qui est moins d'appartenance que de réappropriation critique, à une étape importante de l'histoire de son pays et de cette région danubienne dans lequel celui-ci s'insère et se singularise.

3. En remontant le Danube : problèmes de réception, de traduction, d'interprétation

(3)a « Contenu » centre-européen et « forme » européenne ?

Après avoir décrit dans ses grands traits le texte d'Esterházy, nous voudrions maintenant le considérer du point de vue de sa réception – dans son propre pays et en Europe occidentale. Nous nous demanderons pour commencer sur quelle dimension et quels enjeux du texte la réception met l'accent. On remarque d'abord que les critiques, dans des revues littéraires hongroises, consacrent une part importante de leurs analyses à un enjeu thématique du texte, dont nous avons nous aussi parlé, qui concerne l'histoire du pays, l'identité nationale et sa mise en question. A l'étranger, cette dimension du texte est justement ce qui rend difficile la réception et la traduction de *L'Éillade de la comtesse Hahn-Hahn* et des autres textes d'Esterházy, puisque nous avons vu que mises en question de l'identité et interrogation de l'histoire nationales ont pour théâtre et pour objet la langue (hongroise) elle-même, dans ses réalisations littéraires et dans ses aspects les plus quotidiens. En même temps, cette thématique est loin d'être spécifiquement hongroise, si l'on considère la littérature contemporaine européenne qui se fait l'écho, dans différentes langues et différentes cultures, de la disparition ou des changements de la définition du collectif, de la fin des idéologies ou des illusions politiques. Au-delà de cette première question, c'est l'enjeu proprement littéraire du texte qui intéresse la critique hongroise de *L'Éillade*. L'écriture dans laquelle se déroulent les mises en questions évoquées plus haut est en effet caractérisée par la digression et le décentrement, les formes accumulatives et l'hétérogénéité, les décalages, l'usage et le détournement de citations, de fragments de textes mais aussi de mythes et d'images. Par ces traits ici très rapidement rassemblés, on peut au contraire affirmer que le texte d'Esterházy rejoint une conception actuelle de la définition postmoderne de la littérature, ce qui cette fois faciliterait plutôt son insertion dans la littérature européenne sans restriction régionale, et donc sa réception à l'étranger. Son texte offre d'ailleurs une intertextualité européenne qui le rattache à la littérature occidentale. On remarque notamment la présence intéressante de quatre auteurs contemporains dont deux sont occidentaux, plus précisément italiens (Italo Calvino et Claudio Magris) et deux sont des voisins d'Europe centrale, le serbe Danilo Kiš et le tchèque Milan Kundera. Pourtant, l'appréciation qui accompagne l'évocation de ces auteurs n'obéit pas à ces distinctions nationales ou régionales. En effet, les références à Kundera et à Claudio Magris²¹ ne sont pas dénuées de quelques sarcasmes, ou du moins d'ironie, alors que les références à Danilo Kiš et à Italo Calvino sont de véritables hommages littéraires, notamment pour Calvino qui n'est pas nommé mais à qui Esterházy emprunte la forme des *Villes invisibles* pour tout un chapitre de son propre livre.

Ce qui rattache donc Esterházy à une littérature européenne au sens le plus large et ce qui le rend plus visible et surtout plus lisible à l'extérieur de son pays et de sa région n'est donc pas ce qui pourrait faire de son texte un document ou un essai sur l'histoire de la Hongrie, le sentiment national, etc., dans ce pays. Ce qui rend possible la réception de son texte à l'étranger est bien plutôt ce par quoi il est une expérience et une recherche dans l'ordre des formes littéraires, expérience et recherche qui rejoignent les interrogations esthétiques de cette fin du XX^e siècle. On le constate en observant ne serait-ce que l'« extérieur » de la traduction française de *L'Éillade de la comtesse Hahn-Hahn*. Ce texte est publié par Gallimard, tout comme précédemment cinq autres de ses romans,²² ce qui peut apparaître comme une forme de reconnaissance d'une certaine valeur littéraire, ou du moins comme un accueil favorable dans le paysage éditorial, et avantageux auprès du public français. La collection dans laquelle le livre prend place est la collection « Arcades » et ce choix éditorial est déjà significatif de la façon dont il est reçu, soulignant d'emblée, bien qu'implicitement, le caractère problématique et donc intéressant de la définition générique du texte. En effet, à la lecture de la liste des ouvrages parus « dans la même collection » on s'aperçoit qu'un grand nombre d'entre eux porte, inscrit dans les titres mêmes, cette problématique du genre qui traverse aussi le texte d'Esterházy. On y relève ainsi les termes de carnets, lettres, exercices, entretiens, essais, conversations, correspondance, portraits, anthologie, notes, géographie, livre de bord, nouvelles et chroniques, etc., dont on trouve des fragments dans le texte d'Esterházy.

D'autre part le texte de présentation en quatrième de couverture attire plutôt l'attention sur les enjeux littéraires du texte – ne négligeant tout de même pas de mentionner que « cette exploration de l'espace et du temps (...) permet à Péter Esterházy de présenter en raccourci l'histoire de sa famille et celle de l'Europe centrale » – en insistant notamment sur la représentation, dans le texte même, du rapport entre l'écrivain et le lecteur, à travers le couple « Voyageur-à-gages » – « Commanditaire ». La présentation sommaire du texte rattache donc celui-ci à des problématiques rencontrées dans d'autres littératures occidentales contemporaines (romanesques ou théoriques), dont le lecteur français est familier, en ces termes par exemple : « Et de s'interroger sur la situation de l'écrivain dont le public attend des récits de préférence distrayants, qui le transportent dans un ailleurs. Le romancier serait donc aux ordres d'un tyran : le Lecteur. Dans quelles limites doit-il se plier à ses exigences ? Doit-il céder à la coquetterie ? », etc. Toutefois, l'évocation de ce « lector in fabula » pourrait tout aussi bien nous reconduire, après les analyses du texte que nous avons proposées, à une dimension imagologique de la question de la réception de l'œuvre, et nous amener à nous poser la question suivante : ce lecteur inscrit dans le texte est-il un lecteur hongrois ou le texte joue-t-il aussi avec les attentes d'un lecteur ouest-européen face à un texte centre-européen ? Il faudrait, dans la réponse à donner à cette question faire la part

de l'intention de l'auteur et du travail ultérieur du texte confronté à la traduction, à des lecteurs étrangers, etc...

La distinction posée entre un enjeu proprement littéraire et formel qui rattacherait le texte d'Esterházy aux courants de la littérature européenne (occidentale) et un contenu qui ne s'adresserait qu'à un public national (hongrois) ou régional (centre-européen) est de toutes façons provisoire. Il est vrai qu'Esterházy est peu lu en France, beaucoup moins par exemple qu'en Allemagne, à cause peut-être d'une proximité géographique et historique plus grande. Mais on pourrait dire aussi que de la même façon qu'il est, à l'étranger, réputé difficile à traduire, Esterházy est dans son propre pays réputé difficile à lire. A travers sa tension entre l'expression d'une spécificité nationale, à la fois revendiquée et dénigrée, et son appartenance « naturelle » à la modernité ou à la postmodernité littéraire européenne, ce texte montre donc comment les questions de l'interprétation et de la traduction (non seulement d'une langue et d'une culture à une autre, mais aussi d'une culture à son expression littéraire) sont indissociables. Pour aborder cette question nous nous référerons à l'article de M. Szegedy-Maszák intitulé « Tradition et (ré)interprétation, Esterházy en hongrois et en langues étrangères ». ²³

(3)b L'expression du spécifique est-elle traduisible ?

Ce qui rend difficile à traduire le texte d'Esterházy n'est-il pas, en effet, moins que le caractère spécifique(ment hongrois) de son *contenu* – idée qui repose sur une distinction artificielle entre forme et contenu – plutôt le lien intime, et ici particulièrement serré, entre cette œuvre et la *langue* dans laquelle elle est créée, lien sur lequel repose la littérarité de tout texte littéraire, et grâce auquel l'attention se déplace de l'étude des intentions de l'auteur à celle du fonctionnement du texte, de l'œuvre comme contenant d'un message à l'œuvre comme objet de langage ne « disant » pas autre chose qu'elle même. L'article de M. Szegedy-Maszák que nous venons de mentionner a pour point de départ l'affirmation suivante : l'œuvre d'Esterházy illustre et revendique le fait que la langue est une mémoire collective, ce par quoi elle est dans son œuvre le terrain même de la recherche de l'identité personnelle, nationale et familiale. ²⁴ Mais est-ce à dire pour autant que la littérature en langue nationale n'intéresserait que la collectivité parlant cette langue ?

Cette question est-elle une spécificité de la littérature hongroise, et éventuellement de toutes les langues de faible diffusion, qui ne peuvent prétendre à un rayonnement universel, sauf par le biais de la traduction, toujours problématique ? A ce sujet, M. Szegedy-Maszák fait référence à des déclarations de deux grands auteurs hongrois exprimant à l'égard de la traduction un détachement peut-être non dénué de provocation. Le premier qu'il cite est Kosztolányi, déclarant qu'il n'y aurait aucun intérêt à se préoccuper du jugement des œuvres hongroises à

l'étranger.²⁵ Plus loin c'est Esterházy lui-même qu'il cite, se disant n'être pas loin de penser qu'il « vaudrait mieux ne rien traduire du tout ». ²⁶ D'après M. Szegedy-Maszák, cette double spécificité de la littérature hongroise qui fait qu'en plus de sa dépendance à l'égard des traductions quant à son rayonnement universel, ses plus grands auteurs émettent des réserves à l'égard de celle-ci, vient du fait que « ce qu'il y a de meilleur dans notre prose narrative est très étroitement lié à notre histoire nationale ». ²⁷ L'œuvre d'Esterházy, comme nous nous sommes efforcés de le montrer dans notre développement, est la meilleure illustration de ce fait. M. Szegedy-Maszák donne en exemple les cas limites, apparaissant dans certains textes d'Esterházy, d'expressions idiomatiques courantes où la langue fixe et incorpore en effet la mémoire historique de certains événements, rendant ces expressions intraduisibles, illisibles en dehors d'un contexte hongrois. Par exemple l'expression « több is veszett Mohácsnál » ²⁸ veut dire « il y a plus grave », par rapport à tel ou tel problème, en faisant référence à la défaite des Hongrois face aux Ottomans à Mohács en 1526 (littéralement : « on a perdu plus lors de la bataille de Mohács »). Cette expression ne peut pas être rendue dans une traduction française, sauf à transposer tout le système de référence et à inventer une expression que la langue française n'a pas forgé, du style « on a perdu plus en Alsace et en Lorraine », mais outre l'artificialité d'une telle solution, elle n'offre aucune correspondance historique. La meilleure solution serait alors de traduire littéralement l'expression idiomatique hongroise et de lui adjoindre une note explicative, ce qui d'un point de vue littéraire n'est pas des plus satisfaisants. On rencontre dans la traduction française de *L'Éillade de la comtesse Hahn-Hahn* un certain nombre de problèmes de cet ordre, comme par exemple la quasi lexicalisation de la date de 1956, dont la mention n'est accompagnée d'aucune note explicative. ²⁹ Il est vrai qu'il s'agit là de l'histoire récente et que la « révolution hongroise » est un événement connu en France à cause des échos qu'ont donné à cet événement des intellectuels français. Un autre exemple de ce type de problèmes concerne le nom de villes qui se trouvent actuellement en Roumanie et sont officiellement et internationalement connues sous leurs noms roumains, mais qu'Esterházy désigne uniquement par leurs nom hongrois, ce qui est en soi significatif. La traduction a retenu comme solution de mentionner le nom hongrois suivi du nom roumain entre parenthèses, ce qui constitue de toute façon une perte de sens, d'une part parce qu'aucune note explicative n'apprend au lecteur non averti pourquoi ces villes peuvent être désignées par deux noms, hongrois et roumain, et d'autre part parce que le lecteur français ne sait pas que l'auteur fait le choix, naturel pour un hongrois, de n'appeler ces villes que par leur nom hongrois. ³⁰

Tous ces exemples montrent donc que la conception de la langue comme étant en elle-même un système de références culturelles et historiques rend très problématique la traduction – et plus largement l'interprétation – de certains passages qui peuvent sembler anecdotiques mais ne le sont pas si l'on considère l'ensemble

du texte. M. Szegedy-Maszák avance l'idée qu'il existerait « différents degrés de traductibilité », ³¹ ce qui pourrait impliquer, bien qu'il ne le dise pas, l'existence plus problématique de différents degrés d'universalité. Il cite par exemple Imre Kertész, qui avec le prix Nobel de littérature bénéficie d'une reconnaissance internationale, ³² et dont l'œuvre serait plus facile à traduire que celle d'Esterházy. Bien qu'il affirme que la raison de ce fait n'est pas stylistique, M. Szegedy-Maszák parle de certains textes qui opposent « moins de résistance à la traduction », ³³ ce qui en négatif pourrait désigner la résistance qu'opposent les textes d'Esterházy, effectivement traversés de jeux intertextuels et de citations cachées de la littérature hongroise, ³⁴ de représentations de langages spécifiques à une époque ou un groupe social. ³⁵ La principale raison pour laquelle Kertész serait plus traduisible qu'Esterházy est que l'expérience qui est au centre de ses textes, c'est-à-dire la déportation, les camps, l'extermination, est une référence commune à tout le monde, au moins européen, depuis la Seconde guerre mondiale et même plus largement, au XX^e siècle. Au contraire, l'histoire et les problèmes d'identité hongrois sont peu connus, même quand ils sont liés aux épisodes de l'histoire européenne qui occupent l'œuvre de Kertész, comme nous l'avons évoqué à la lecture de *L'Œil-lade de la comtesse Hahn-Hahn*, où c'est bien par rapport à tout l'espace culturel et géographique parcouru par le Danube, de la Forêt Noire à la mer Noire que l'auteur considère son « petit pays ».

Nous pensons toutefois que la valeur des textes de Kertész tient moins à l'expérience qui en est le centre qu'à une écriture originale, une voix encore inouïe pour dire ces expériences. Par ailleurs, et pour en revenir au texte d'Esterházy, le fait qu'il ne soit pas en prise directe avec ce que Jaspers appelle les « expériences-limites » ³⁶ et qui constituent selon lui le seul « thème » possible de toute œuvre littéraire, ne le condamne pas à l'inessentialité et ne le prive pas non plus de l'accès à l'universel. En effet, comme nous l'avons vu, si l'écriture d'Esterházy joue avec les frontières de l'intraductibilité, son livre n'en est pas moins traduisible et effectivement traduit en plusieurs langues. Justement, traduire cette œuvre et lire ensemble, en les comparant, l'original et ses traductions nous oblige à réfléchir à cette « situation-limite », à ce problème universel mais qui traverse singulièrement la littérature hongroise de tous les temps, qu'est celui de l'identité écartelée (et menacée ?) entre le singulier et l'universel, entre le désir d'affirmer une singularité et la nécessité de la faire connaître, de la communiquer, situation qu'on retrouve dans le champ littéraire sous la forme de ce paradoxe qui fait que l'intimité indestructible d'une œuvre et de la langue (de la culture, etc...) dans laquelle elle a été créée doit nécessairement être ouverte (par la traduction dans d'autres langues) pour la survie même de cette œuvre, puisque c'est bien dans les traductions que « la vie de l'original connaît son développement le plus tardif et le plus étendu », ainsi que l'écrit Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur ». ³⁷ Dans cet article, dont la lecture pourrait enrichir singulièrement notre réflexion

sur la vie de l'œuvre de l'écrivain hongrois Péter Esterházy, Benjamin écrit que « toute traduction est une manière pour ainsi dire provisoire de se mesurer à ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre ». ³⁸ Cette chose qui « rend les langues étrangères l'une à l'autre » occupe effectivement une place de première importance dans le texte d'Esterházy, si l'on considère que ce qu'on désigne sous ce terme est l'historicité des langues, l'influence sur elles d'un contexte historico-politique, d'une histoire touchant la communauté qui parle cette langue. Le texte d'Esterházy est donc pour cette raison à la fois difficile à traduire et à traduire nécessairement, car cette détermination de la langue par l'histoire de la communauté qui la parle – dimension que l'écriture de Péter Esterházy recherche, montre, met à distance, etc. – est aussi à la fois ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre et ce qu'elles partagent toutes sans exception. La lecture d'Esterházy en hongrois ou en langues étrangères, en hongrois *et* en langues étrangères nous permet donc d'avancer un peu dans la voie de la réflexion sur « la langue de l'étranger », pour reprendre le titre du discours de réception du prix Adorno prononcé par Jacques Derrida à Francfort en septembre 2001, ³⁹ dans lequel il se demande « comment cultiver la poéticité de l'idiome en général (...) sans donner ses vieilles armes rouillées à la réactivité identitaire et à toute la vieille idéologie souverainiste, communautariste, différentialiste (...) sans le “narcissisme collectif” d'une “métaphysique de la langue” ». Il nous semble justement pouvoir lire dans l'œuvre d'Esterházy l'illustration même de cette tension entre une culture de la poéticité de l'idiome et une entreprise de « déconstruction » de tous les fantasmes identitaires qui s'ancrent dans une langue nationale.

*

Ainsi, dans les problèmes posés par sa réception, comme dans sa conception même, le texte d'Esterházy montre cette tension – réfléchie et mise à distance dans son œuvre et présente, d'après celle-ci, d'une façon ou d'une autre dans toute la littérature hongroise – entre définition nationale ou régionale d'une part, et définition européenne d'autre part, de son identité. On aura pu se rendre compte que, dans ce contexte, la notion d'« européenité » tendrait à être confondue avec celle d'universalité, par opposition à la restriction régionale que contient le terme d'Europe centrale, la « centre-européanité » impliquant un certain nombre de déterminations culturelles et politiques, de thématiques et de problèmes identitaires, etc. Il s'agit là d'un problème de réception et d'imagologie, évoqué par exemple par Danilo Kiš dans son livre intitulé *Homo poéticus*, ⁴⁰ par opposition à l'*homo politicus* que le public « européen » condamnerait à être l'écrivain centre-européen, représentant de « ces littératures [qui] sont très solidement ancrées dans l'histoire et les sociétés de chaque pays, (...) de chacun de ces peuples dont

l'existence fut mise en danger, à plusieurs reprises, par l'histoire [et où] la notion de conscience nationale est très fortement liée à celle de sauvegarde de l'identité ». ⁴¹ Cette définition proposée par Lajos Nyéki n'est sans doute plus d'actualité (notamment en ce qui concerne la notion de « sauvegarde de l'identité »), mais il reste vrai que c'est de cette façon que le public des pays d'Europe occidentale a connu la Hongrie et formé ses attentes à l'égard des productions culturelles et littéraires venant de ce pays, et ce jusqu'à la fin du XX^e siècle (deuxième guerre mondiale, émigrants et dissidents du bloc soviétique, révolution de 1956, changement de régime, etc.). Les « réalités centre-européennes » seraient donc les avatars locaux et contingents de « l'idée européenne », ce qui aurait pour effet de produire dans la littérature une définition étroite de ces œuvres, ou du moins des attentes face à celles-ci, et en même temps de rendre ces mêmes œuvres difficilement compréhensibles ou intéressantes pour les lecteurs étrangers au détail et au contenu des péripéties locales (« centre européennes ») de l'idée ou de l'identité européenne. Comme on l'aura compris, nous pensons que c'est en grande partie aux traducteurs et aux critiques d'œuvrer au dépassement de cette méconnaissance, qui s'explique en grande partie par la division historique du continent qui n'a effectivement pris fin qu'il y a quelques années.

Quoi qu'il en soit, un pays comme la Hongrie occupe, par sa position géographique et linguistique, et donc aussi culturelle, une place à la fois « centrale » et marginale. Les représentations – en particulier les représentations littéraires – du pays et de son identité sont donc marquées par une tension, telle par exemple que celle décrite par Endre Bojtár citée précédemment, et selon lequel du fait que l'Europe centrale ait « toujours appartenu à l'Occident », tandis que la « vie quotidienne était celle de l'Est » a produit, notamment dans la littérature, « une grande tension entre l'esprit et la réalité ». L'écriture d'Esterházy à la fois démystificatrice et affabulatrice pourrait être définie en ces termes, par cette tension. Et dans l'exploration de cette situation inconfortable, à la fois centrale et marginale, l'écriture joue de ce vertige :

A ce moment là – quand on arriva à Orth ? – l'Europe était en train de changer (...). On pouvait penser aussi bien telle chose que le contraire. (...) A cet endroit, l'Europe était creuse, telle une balle dégonflée. Le monde avait vécu dans une quiétude mensongère. (...) Cette contrée rappelait des œuvres de génie : elle voulait implanter l'incertitude et l'inquiétude dans le monde (pp. 159–160).

Esterházy joue aussi, peut-être pour se sauver de ce vertige, du paradoxe et de la contradiction, avec les armes de l'ironie, d'abord tournée contre soi, comme écrivain et comme écrivain hongrois, contre la tradition martyrologique des représentations de l'identité nationale, ⁴² contre des « valeurs collectives » nationales stéréotypées et pourtant parfois démenties par l'histoire (l'amour de la liberté, la

fierté, l'intégrité, la fidélité à la patrie, etc.). Mais au-delà de son pays, c'est l'Europe comme modèle universel qui est prise dans cette entreprise de démystification. C'est dans *L'Œillade de la comtesse Hahn-Hahn* le thème que nous avons déjà évoqué de « l'autre Europe », de l'envers absolu des notions mêmes de culture et de civilisation, c'est-à-dire les violences collectives et plus particulièrement celles du XX^e siècle, avec le nazisme, le génocide des Juifs, « La Gironde », symbole de l'impérialisme français transformé en prison dans le delta du Danube où sont déportés des Hongrois de Roumanie, le traité de Trianon, etc. On voit donc que de quel côté qu'on le regarde, les frontières du territoire culturel et spirituel de l'Europe sont mouvantes et relatives, et il semblerait dès lors bien difficile d'en donner une définition exclusive ou inclusive si, comme l'écrit Esterházy,⁴⁴ « l'Europe c'est ce qui est. C'est ce qu'il y a ici. On ne peut pas enlever l'Europe et on ne peut pas la rendre. Et si elle a tout de même été enlevée, ce qui est resté à sa place était encore l'Europe, et l'est toujours. » En Europe centrale comme en Europe occidentale « l'idée européenne » serait bien avant tout celle de la réflexion critique sur soi, son histoire et son identité. En ce sens l'œuvre littéraire d'Esterházy et singulièrement le texte dont il a ici été question en relèvent parfaitement et l'illustrent. Nous finirons donc avec ces mots de l'auteur qui parle ici de l'Europe en général, mais dans un langage qui fait écho à celui qui nous a accompagné à travers un certain territoire européen, « en descendant le Danube » :

L'Européen vit avec un miroir. Est-ce le territoire de la vanité ? Ce serait plutôt celui de la connaissance de soi, le territoire intranquille de la connaissance de soi. (...) [Aujourd'hui] nos miroirs se taisent. Nous avons été effrayés, non sans raison, de nos visions. (...) A quoi ressemble(ra) le nouvel Européen ? (...) A cette question la vraie réponse européenne est : je ne sais pas. Si tout va bien.⁴⁵

Notes

- ¹ *Harmonia Caelestis*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2001 ; *Javított kiadás*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2002.
- ² *Kis magyar pornográfia*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1984.
- ³ *Termelési regény*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979 ; *Bevezetés a szépirodalomba*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1984.
- ⁴ *Hahn-Hahn grófnő pillantása, lefelé a Dunán*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1990.
- ⁵ *L'Œillade de la comtesse Hahn-Hahn, en descendant le Danube*, traduit du hongrois par Agnès Járfás, Paris, Éditions Gallimard, collections « Arcades », 1999.
- ⁶ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- ⁷ Comme par exemple à la page 40 : « J'écris ces lignes à Noël ; et le Noël de 1989, en Europe centrale n'est pas la fête de la charité ».

- ⁸ Tout lecteur familier de l'histoire hongroise ou de l'œuvre de Péter Esterházy sait quel rôle y joue la famille dont il est issu et dont il porte le nom.
- ⁹ « Nelly ou le bras mort », p. 10.
- ¹⁰ On a donc affaire, dans une large mesure, à un texte « polyphonique », selon la définition de Bakhtine (*Poétique de Dostoïevski*), d'autant plus que dans cette composition entrent les multiples « voix » d'un discours social traversé de contradictions et en conflit avec une réalité en pleine transformation.
- ¹¹ Les passages imprévisibles de la première à la troisième personne renforcent le sentiment que le voyage rend le voyageur « étranger à lui-même ». C'est par exemple le cas au chapitre 19, quand Voyageur arrive à Budapest. Un narrateur extérieur (focalisation zéro) prend le relais pour décrire l'étrangeté et l'incompréhensibilité de la langue hongroise.
- ¹² En empruntant encore ce terme à Bakhtine, in *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* cette fois.
- ¹³ Les vers de l'*Exhortation* de Vörösmarty qu'on retrouve, déformés, dans le passage cité du texte d'Esterházy sont les suivants : « Reste fidèle à ta patrie/Hongrois, c'est ton berceau./ De sa chair elle t'a nourri/Et sera ton tombeau. » Au sujet de l'*Exhortation* et de l'*Hymne* et de leur place dans la culture hongroise jusqu'à nos jours, voir les travaux d'Anne-Marie Losonczy, notamment l'article intitulé « Dire, chanter et faire ; la construction de la « patrie » par l'hymne national hongrois et l'*Exhortation* », paru dans *Terrain*, septembre 1997, pp. 97–112
- ¹⁴ Comme le montre aussi ce passage : « *C'est en vain, ô Commanditaire (Bailleur) magnanime, que je m'efforcerais de te décrire la ville de Budapest [...], en vain car cette ville est muette, taciturne, elle a perdu l'usage de la parole. Une description de la ville de Budapest telle qu'elle est aujourd'hui devrait comprendre tout le passé de Budapest. Mais la ville ne raconte pas son passé, elle le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules* » (pp. 168–169).
- ¹⁵ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Giulio Einaudi Editore, Turin, 1972; Éditions du Seuil, Paris, 1974 pour la traduction française par Jean Thibaudeau.
- ¹⁶ Dans le chapitre 19 « Les villes invisibles », la ville de Budapest est décrite comme celle « où convergent à chaque solstice et à chaque équinoxe la haine de sept nations », p. 174.
- ¹⁷ « Un Hongrois pourra dire "les Roumains et les Yougoslaves sont balkaniques, nous sommes d'Europe centrale". Les Tchèques diront : "Nous étions des démocrates entre les deux guerres alors que les Hongrois avaient un régime fasciste et une société féodale". Et les Polonais : "Nous avons déjà une Constitution au XVIII^e siècle". Et nous dirons tous en chœur : "Nous n'avons jamais été stalinien". Pourtant Dostoïevski et Pouchkine étaient aussi des Européens. », extrait d'entretiens parus dans *Autrement*, série Monde, « Europe centrale, un continent imaginaire », hors série n° 51, février 1991, comme la citation suivante d'Endre Bojtár.
- ¹⁸ Danilo Kiš est cet écrivain né d'une mère monténégrine et d'un père hongrois et juif, parlant couramment le hongrois, écrivant en serbe, qui est mort à Paris au début des années 1990. Les passages concernés se trouvent aux pages 255–258 : « Voyageur-à-gages aimait beaucoup le propriétaire de la voix, dont plusieurs affirmaient qu'il était serbe, alors que sa mère était monténégrine, son père juif hongrois, et lui-même, probablement, le seul vrai Yougoslave, c'est en lui que parvint à son paroxysme cette idée insensée qu'est la Yougoslavie, il en fut la preuve existentielle, la preuve que des peuples étaient non seulement capables de s'entretuer mais aussi de s'enrichir les uns les autres ».
- ¹⁹ Szegegy-Maszák, Mihály, « Sok, de nem minden », *Jelenkor* (Budapest), mars 1992, pp. 277–280.
- ²⁰ L'auteur déclare ainsi « ce n'est pas à mon pays, ni à ma patrie, ni à ma classe, si j'en ai une, ni à ma famille, et j'en ai une, que je dois fidélité, mais à la langue et à elle seule, à la langue hon-

groise », dans Péter Esterházy, *A szavak csodálatos életéből* (Le fabuleux destin des mots), Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2003, p. 11.

21 La référence à Claudio Magris n'est toutefois pas seulement épisodique et carnavalesque. D'une certaine façon le texte d'Esterházy dès son titre se place dans une intertextualité avec le *Danube* de Magris (*Danubio*, Garzanti, 1986 et Gallimard 1988 pour la traduction française par Jean et Marie-Noëlle Pastureau.

22 *Trois anges me surveillent* en 1989 (*Termelési regény*), *Les verbes auxiliaires du cœur* en 1992 (*A szív segédigéi*), *Le livre de Hrabal* en 1994 (*Hrabal könyve*), *Une femme* en 1998 (*Egy nő*), *Harmonia Caelestis* en 2002.

23 Szegedy-Maszák, Mihály, « Hagymány és újraértelmezés, Esterházy magyarul és idegen nyelven », in : Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály szerk., *Az elbeszélés módzatai, Narratíva és identitás* (Les modalités du récit, Narration et identité), Budapest, Osiris Kiadó, 2003, pp. 532–544.

24 Szegedy-Maszák, Mihály, *art. cit.*, p. 532, « milyen sokat köszönhet művészete annak a fölismerésnek, hogy a nyelv közös emlékezet, amely a személyes, családi s nemzeti azonosság keresésének és (újra) megtalálásának a záloga lehet ».

25 *Ibid.*, p. 533, « Kosztolányi azt állította, a magyar művek külföldi megítélésével nem érdemes törődni. “Nem is az a fontos, ami ott künn történik velük. Az a fontos, ami itthon történik” ».

26 *Ibid.*, p. 543, « a fordítás homályos vidék, de tőlem nem áll távol az a radikális gondolat, hogy nem, nem kéne fordítani semmit ».

27 *Ibid.*, p. 536, « elbeszélő prózánk java rendkívül szorosan kapcsolódik nemzeti történelműnkhöz »

28 *Ibid.*, cité p. 533.

29 Par exemple : « Ils firent ensuite un tour-d'honneur-au-calvados chez Bandi Kasza, qui avait fait de la taule après 1956 pour passage illégal de la frontière », p. 219.

30 Il s'agit de Temesvár (Timișoara), p. 40 et de Kolozsvár (Cluj), p. 227. Dans les occurrences suivantes seul le nom hongrois est mentionné.

31 Szegedy-Maszák, Mihály, *art. cit.*, p. 533, « a fordíthatóságnak különböző mértékei lehetnek ».

32 Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'il était, avant ce prix, plus connu à l'étranger que dans son propre pays.

33 Szegedy-Maszák, *art. cit.*, p. 534, « kisebb ellenállást tanusít ».

34 Citations cachées, c'est-à-dire non signalées comme telles de Vörösmarty, extraite de l'*Exhortation* dans le passage déjà cité p. 6 et de Ady, le vers suivant du *Chant des Jacobins hongrois*, p. 77 : « Danube et Olt parlent d'une commune voix ».

35 Par exemple « comme disaient les journalistes, “la liberté éclata” » (p. 204). Il ne s'agit là que d'un exemple ponctuel, alors que le texte *dans son ensemble* joue à mettre en rapport ou en tension des expressions figées, ou des mots, ou des usages de la langue.

36 Karl Jaspers, *Introduction à la philosophie*, éditions 10/18, p. 20 à 25.

37 Walter Benjamin, *Œuvres I*, « La tâche du traducteur » [1923], Gallimard collection Folio Essais, 2000, pp. 247–248 dans l'édition que nous utilisons.

38 *Op. cit.*, pp. 251–252, nous ne parlerons pas ici de l'au-delà de ce « provisoire » qui est par ailleurs l'essentiel de cet écrit de Benjamin.

39 Extraits publiés dans *Le Monde diplomatique* de janvier 2002, n° 574.

40 Danilo Kiš, *Homo poeticus*, Paris, Fayard, 1993, traduit du serbo-croate par Pascale Delpech.

41 Lajos Nyéki, *Des Sabataires à Barbe-Bleue*, Paris, INALCO-Publications Langues O.

42 Cf. citations des pages 306–307.

⁴³ « Cette loi fut exploitée à l'occasion des maudits traités français qui avaient clos la Première Guerre mondiale pour établir les frontières ; alors en guise de plaisanterie (oh ! l'esprit français !), ils parlèrent de barbelés, quant à Vyx, une fois il employa même l'expression « rideau de fer » en français dans le texte, remportant un franc succès et ignorant qu'il parlait de l'avenir. Seul le comte Apponyi se taisait, en quatre langues, sans aucun accent. », p. 240.

⁴⁴ *Ha minden jól megy, Antológia*, Budapest, Balassi Kiadó–Soros Alapítvány, 1994.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 84–85.