

N° 15 | 2024

Lectures de Péter Nádas

sous la direction de
Nathalie Avignon & Floriane Rascle

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

Atlantide

Table des matières



Avant-propos – Nathalie Avignon & Floriane Rascle.....	3
--	---

Bibliographie générale & abréviations	9
---	---

Partie 1 – La voix de l’auteur : traductions inédites et entretien

• Péter Nádas – Paul-Victor Desarbres, <i>Az irásbeliség testmelegében</i> – <i>La chaleur de l’écriture</i>	12
• Péter Nádas – Myriam Olah, <i>Leni sir</i> – <i>Leni pleure</i>	18
• Péter Nádas – Marc Martin, <i>Hol fellelhető</i> – <i>Où donc se trouve</i>	28
• Entretien avec Péter Nádas.....	60

Partie 2 – Regards de traducteurs

• Entretien avec Marc Martin	68
• Myriam Olah, « Revisiter <i>Le Livre des mémoires</i> (<i>Emlékiratok Könyve</i>) en langue originale »	79

Partie 3 – Représentation des corps et des sexualités

• Florence Fix, « Le voyeur, le voleur et l’espion : corps en effraction dans la trilogie mémorielle de Péter Nádas »	89
• Floriane Rascle, « Fêlures, éclats et exsudations du corps dans <i>Histoires parallèles</i> »	103
• Frédéric Sounac, « Promenades dans l’île Marguerite »	122

Partie 4 – Temps, Histoire, mémoire

• Gabrielle Napoli, « <i>Histoires parallèles</i> de Péter Nádas : un roman européen et sexy »	137
• Pierre-Yves Boissau, « <i>Le Livre des Mémoires</i> de Péter Nádas. Pères et fils : à la recherche du corps glorieux ».....	149
• Nathalie Avignon, « La promenade sur la digue dans <i>Le Livre des mémoires</i> . Forme, temps et musique : une quête du récit ».....	160

Partie 5 – Lire, entendre et mettre en scène *Chant de sirènes*

• András Kányádi, « Les sirènes postmodernes de Péter Nádas »	176
• Muriel Plana, « L’humain inquiété : polyphonie épistémologique dans <i>Chant de sirènes</i> de Péter Nádas »	190
• Flore Garcin-Marrou, « <i>Chant de sirènes</i> de Péter Nádas : un défi scénographique ».....	208

Avant-propos

Nathalie Avignon & Floriane Rascle

Pour une revue coutumière des numéros thématiques, pour un esprit volontiers comparatiste, il y a quelque chose d'un peu paradoxal à s'engager sur la voie d'une étude monographique. En consacrant l'ensemble de ce numéro d'*Atlantide* à l'œuvre de l'auteur hongrois Péter Nádas, nous avançons à l'ombre des universitaires à la fois touchants et grotesques de 2666 de Roberto Bolaño, sombrant dans la sacralisation fétichiste du mystérieux écrivain Arcimboldi. Pourtant, l'événement qui est à l'origine de ces travaux suffit sans doute à justifier l'exclusivité. Le 14 octobre 2016, jour de ses 74 ans, Péter Nádas nous faisait l'honneur de venir à Toulouse, écouter nos lectures académiques mais aussi entrer dans le jeu des échanges avec enseignants et étudiants, nous livrer ainsi un peu de lui-même et beaucoup de son œuvre. La rencontre avec un écrivain lu et aimé de longue date intimide et inspire, raison pour laquelle il nous faudra admettre que cette introduction, mue par ces souvenirs personnels, prenne parfois le ton de l'exercice d'admiration.

Le travail que nous avons entrepris pour cette publication s'est construit sur le constat d'un manque. Figure essentielle des lettres européennes, reconnu sans conteste à l'étranger (il suffit de citer Susan Sontag, qui voit dans *Le Livre des mémoires* « le plus important des romans contemporains et l'un des plus grands du siècle »¹), depuis longtemps sur la liste des auteurs « nobélisables », Péter Nádas ne reçoit pas en France l'attention critique, et notamment universitaire, qu'il mérite. Malgré les déboires éditoriaux (après la publication d'*Histoires parallèles* en 2012, la maison Plon a cessé d'être le principal éditeur de Nádas en France) et grâce au labeur patient des traducteurs, le lecteur francophone a pourtant largement de quoi découvrir son univers protéiforme².

Ce sont incontestablement les deux massifs romanesques sus-cités qui dominent le paysage. Si *Le Livre des mémoires* (1986, trad. 1998) est peut-être l'entrée la plus courante dans l'œuvre de Nádas, l'imposant *Histoires parallèles* (2005, trad. 2012), fruit de dix-huit ans de travail, en amplifie encore l'esthétique. Le radicalisme, la monstruosité même de ce colossal entrelacs de récits et de temporalités, exige du lecteur qu'il cède à la désorientation pour que, d'une expérience littéraire qui tient du voyage vers l'inconnu, advienne cette rencontre épiphanique entre la vie intérieure de chacun et les éléments de la fiction. Pour qui y verrait un trop grand péril, d'autres textes narratifs, antérieurs à ces deux sommes, permettent l'immersion en douceur. Il s'agit d'abord de *La Bible*, tout premier roman de l'auteur paru en 1967 mais traduit en français en 2019 seulement, puis

¹ Ces mots, qui figurent en quatrième de couverture de l'édition française du roman, viennent traduire une expression rapportée dans un article du *New York Times* consacré à Péter Nádas (Kimmelman, 2007). Ils reprennent peu ou prou les propos tenus par Susan Sontag au micro de Michael Silverblatt, dans un épisode de l'émission *Bookworm* diffusée en 2002 sur KCRW, radio publique californienne.

² Nous proposons une bibliographie complète des œuvres traduites en français à la suite de cet avant-propos.

de *La Fin d'un roman de famille* (1977), l'un des premiers textes, à l'inverse, à avoir été disponible en français (1991). D'une relative brièveté, ces deux romans concentrent comme de fulgurantes matrices les éléments d'une poétique et d'un symbolisme dont on perçoit déjà l'ambition. À leur côté, mentionnons aussi *Amour* (1979, trad. 2012), exploration hallucinée et durassienne des vertiges du couple, ainsi que *Minotaure*, qui rassemble neuf nouvelles écrites avant *Le Livre des mémoires* (le recueil paraît en 1997, trad. 2005) et où l'emprise du pouvoir sur les corps et les enfances se révèle comme une clé herméneutique essentielle.

La fiction, si magistralement défendue dans l'œuvre de Péter Nádas, cède parfois le pas à une veine plus autobiographique. C'est le cas dans le singulier *La Mort seul à seul* (2002, trad. 2004), où l'auteur, victime d'un infarctus en 1993, livre avec pudeur son expérience de mort imminente, et dans *Almanach* (1989, trad. 2019), où la revue chronologique d'une année de l'écrivain devient prétexte à une plongée dans l'Histoire mêlant analyse, réflexions et souvenirs intimes. Parmi les écrits plus nettement essayistes, mentionnons en français *Mélancolie* (1986, trad. 2015), méditation sur un tableau de Caspar David Friedrich. C'est toutefois l'œuvre dramatique qui constitue un véritable pendant aux textes romanesques. Théâtre et roman sont intimement liés chez Péter Nádas ; ils creusent dans deux espaces artistiques distincts les mêmes obsessions mais parfois aussi s'hybrident et dialoguent, dans une refonte majeure des formes de la modernité. L'écrivain explore des genres dramatiques contrastés : *Ménage* (1977, trad. 1996) est une « comedia perpetua », *Rencontre* (1979, trad. 1990) une « tragédie sans entracte », *Enterrement*, (1980, traduit en français par les soins de Marc Martin mais à ce jour non publiée) n'est, à notre connaissance, pas sous-titrée. C'est plus tard, avec *Chant de sirènes* (2010, trad. 2015), qualifié de « drame satyrique », que l'on retrouvera véritablement l'ampleur et la complexité de l'œuvre romanesque.

Nous ne prétendons pas être exhaustifs ; de fait, les contributions qui vont suivre se focalisent quasi exclusivement sur les trois « chefs d'œuvre », *Le Livre des mémoires*, *Histoires parallèles* et *Chant de sirènes*. Mais elles se donnent comme un premier témoignage de la manière dont l'œuvre de Péter Nádas peut rencontrer une communauté de chercheurs et d'étudiants curieux. C'est aussi le sens que nous avons souhaité donner au pluriel du titre de ce numéro. Ces lectures sont autant de propositions personnelles, qui revendiquent une rigueur scientifique tout en témoignant de la manière dont cette œuvre appelle l'investissement du lecteur, une « appropriation » qui n'enlève rien à l'absolu respect du texte. L'œuvre étant elle-même résolument plurielle, rétive à tout figement, il ne s'agit pas d'« encadrer » la réception (ce que pourrait sous-entendre l'infinitif lire) mais bien d'ouvrir des portes, de laisser prise à une continuation. Nous espérons ainsi éveiller l'intérêt de la communauté universitaire française, qui n'a à son actif que peu d'articles et aucun collectif consacré à cet auteur pourtant majeur de la littérature mondiale³. Nous pensons ce volume comme un commencement, une invitation qui, nous l'espérons, ne restera pas sans suite.

Pour la même raison, nous assumons aussi de privilégier l'angle de la réception française. Tout en maintenant un regard attentif sur le texte original, nous faisons la part

³ La thèse de doctorat de Floriane Rasle (« Écritures dramatiques et romanesques des XX^e et XXI^e siècles à l'épreuve des arts non verbaux. Modèles et dispositifs », Université Sorbonne Paris Cité, 2016), constitue à ce jour l'étude la plus complète de l'œuvre de Péter Nádas, pensée aux côtés de celles de Lawrence Durrell, Marguerite Duras et Elfriede Jelinek.

belle au travail des traducteurs, notamment Marc Martin et Myriam Olah, avec qui nous avons eu le plaisir d'engager une étroite collaboration. Cette double rencontre – avec l'auteur et avec ses traducteurs –, l'étrange alchimie de ce passage d'un univers dans une langue autre, donne aux deux premières parties de ce numéro leur caractère exceptionnel. Trois traductions inédites de textes de Péter Nádas (deux essais et un poème que nous a confiés l'auteur en vue de cette publication) figurent dans « La voix de l'auteur », assorties d'une retranscription des échanges ayant rassemblé, lors de sa venue à Toulouse, l'écrivain, la traductrice, chercheurs et étudiants. Échos et continuateurs de cette voix, les propos de Marc Martin et de Myriam Olah occupent la partie intitulée « Regards de traducteurs », sous la forme d'un entretien puis d'une étude circonstanciée des nuances de sens inhérentes à la langue hongroise. La réception transculturelle fait par ailleurs l'objet, plus loin dans le volume, d'une problématisation plus politique sous la plume de Gabrielle Napoli, qui interroge dans « Un roman européen et sexy » le regard occidental sur l'Est, ses clichés et ses malentendus.

Péter Nádas est « sexy », écrit Gabrielle Napoli. Le terme vient d'abord désigner la fascination de l'Occident pour une Europe « orientale » en partie fantasmée, mais très vite il rejoint un – si ce n'est *le* – trait dominant de son œuvre : la prégnance du corps, ses organes et ses fluides, dont l'effarante concrétude oppose résistance aux rôles sociaux et familiaux comme aux aliénations du totalitarisme. La notion de « corps politique » guidera donc l'approche privilégiée dans ce volume⁴. Elle définit l'axe de la troisième partie, « Représentation des corps et des sexualités », décliné en trois études qui suivent un mouvement de focalisation progressive. Celle de Florence Fix montre comment l'inversion spectaculaire de la surveillance généralisée en érotisme de l'exposition de soi innervait l'ensemble de la trilogie romanesque formée par *La Fin d'un roman de famille*, *Le Livre des mémoires* et *Histoires parallèles*. L'article de Floriane Rasclé s'attache aux liens indissociables entre l'enquête historico-politique d'*Histoires parallèles* et son caractère hypersexuel – ce que l'on pourrait nommer sa poétique de l'abjection. Celui de Frédéric Sounac, enfin, sonde plus particulièrement encore les ressorts politiques cryptés des visites du personnage de Kristof dans l'île Marguerite, où règne une subculture homosexuelle en forme d'hétérotopie.

Les corps, donc, sont pris dans les rets de l'Histoire, celle-ci fût-elle maintenue en arrière-plan d'un point de vue diégétique. Au même titre que les consciences, ils en portent les stigmates, cèdent parfois, ou luttent le plus souvent, face à son pouvoir de transformation et d'oubli, à son emprise normalisatrice. Les marques de cette lutte sont sans doute plus violentes encore que celles qui affectent les consciences, tant les corps, chez Péter Nádas, saisissent par leur présence brute et leur puissance d'expression en deçà du verbe. Cette impressionnante somatisation du destin de la Hongrie et de l'Europe est au cœur de toute l'œuvre, elle s'invitera donc volontiers, au-delà de la partie qui lui est consacrée, dans d'autres lectures proposées ici. Outre celle de Gabrielle Napoli, elle traverse l'analyse de Pierre-Yves Boissau, qui confronte le corps exultant du peuple au roman national, incarné par celui – glacé – du père dictateur mort, dans *Le Livre des mémoires*. Muriel Plana, pour sa part, interprète la pièce *Chant de sirènes* comme une

⁴ Précisons que la journée de rencontre avec Péter Nádas s'inscrivait dans la continuité du séminaire de recherche « Esthétique et politique du trouble : corps, identités, sexualités » (2014-2016) mené dans le cadre du programme « Approches esthétiques et politiques du corps » du Laboratoire Lettres, Langues et Arts (LLA CREATIS).

« anthropologie alternative » qui interroge l'être humain en tant qu'il « *est corps* », ruinant au passage, dans une perspective qu'elle qualifie de *queer*, les pensées occidentales de l'Identité.

Pour fondamentale qu'elle soit, cette approche ne sera pas exclusive. Dans son article, Muriel Plana étudie les interactions entre roman et théâtre pour montrer comment ces deux modes d'expression, chez Péter Nádas, saisissent les mêmes objets chacun avec un sens aigu des spécificités de son langage et de son histoire. Ce faisant, elle souligne le caractère profondément dialogique de cette œuvre sans cesse traversée par des pulsions vers les autres arts. En effet, si théâtre et roman restent tous deux dans le champ littéraire, les textes de Nádas accueillent aussi volontiers images et musique. L'auteur a une formation de photographe et un passé de photo-reporter sous la dictature socialiste. De cette expérience éminemment politique, il faudrait mesurer l'influence poétique profonde sur l'écriture de ses romans. Lorsque l'image s'invite en tant que telle, étrangement, le politique cède le pas. Dans *La Mort seul à seul*, le texte se déploie en regard d'une série de photographies d'un immense poirier saisi au fil des saisons et dans différentes lumières – image d'une nature en mutation qui résonne avec l'auscultation d'une mort-résurrection vécue au plus intime⁵. Au seuil de *Mélancolie* figure une reproduction du *Rivage au clair de lune* de Friedrich, comme une traduction picturale du premier mot du texte, *mélalábú* (terme hongrois pour *mélancolie*). De cette rencontre découle la méditation qui suit, tout à la fois description minutieuse, conjecture sur l'art du peintre et plongée poétique dans les méandres de la contemplation. La présence de la musique est moins manifeste : il n'est guère d'œuvre ostensiblement hybride chez Nádas. Pourtant, elle s'impose également comme une compagne de route, un objet thématique, un modèle pour les expérimentations formelles, une référence omniprésente, enfin, dans les propos de l'auteur sur son travail. Sans doute ne faut-il pas oublier non plus l'architecture, à laquelle est confiée une place de choix, structurante : en regard du temps qui passe et des aléas de l'histoire, elle s'offre tantôt comme un marqueur mémoriel, tantôt comme l'incarnation d'une permanence – souvenir d'un âge d'or ou pure et simple façade, la somptuosité du XIX^e siècle des villes hongroises affleure dans les récits croisés d'*Histoires parallèles* tandis que les immeubles berlinois offrent leur cadre aux pérégrinations et aux amours du narrateur et de Melchior dans *Le Livre des mémoires*.

S'il fallait déterminer une seconde prise sur l'œuvre de Nádas, dans ce numéro, ce serait donc logiquement cette manière de faire vivre la fonction poétique dans un étroit dialogue entre les arts. Il y a ici quelque chose qui relève de la foi, et sans doute cela fait-il de l'écrivain hongrois un héritier du romantisme. C'est du moins ce qui apparaît dans l'article de Nathalie Avignon, lequel, en partant de la filiation germanique autant que proustienne du *Livre des mémoires*, interroge le devenir de l'utopie qui consiste à rêver pour le roman d'une idéalité musicale, et l'intelligence particulière du temps que celle-ci lui confère. Le tropisme qui pousse Péter Nádas vers les autres arts nourrit en outre la qualité expérimentale de son écriture. Deux contributions consacrées à *Chant de sirènes* viennent en rendre compte. Celle d'András Kányádi imagine une série d'analogies musico-littéraires et picturo-littéraires qui explorent « les rapports que les mots entretiennent avec

⁵ On ne saurait trop recommander de privilégier en français la première édition de l'ouvrage chez L'Esprit des péninsules. Malheureusement épuisée, elle restitue pourtant magnifiquement le dialogue subtil entre le texte et les photographies. La toute récente réédition de l'ouvrage aux éditions Noir sur Blanc se contente du texte, regrettable amputation qui prive à notre avis l'œuvre de sa richesse singulière.

le son et l'image » – soit les sirènes et les satyres tels qu'ils sont pris dans une conception postmoderne des formes langagières. Flore Garcin-Marrou, pour finir, présente une proposition pédagogique originale qui a mobilisé des étudiants en études théâtrales autour de l'espace scénographique de la pièce. Les réalisations obtenues permettent de mesurer l'inventivité engagée et curieuse que la lecture de Péter Nádas peut susciter.

L'hyperprésence du corps et l'orientation trans-artistique semblent ouvrir deux portes d'entrée très différentes dans l'œuvre de Nádas. Pourtant elles ne s'ignorent pas l'une l'autre, et les dissocier reviendrait à manquer ce qu'il y a peut-être de plus inédit dans cet univers. Parce que les articles présentés ci-dessus témoignent des multiples modalités de cette rencontre, celle-ci traversera les quatrième et cinquième parties de ce numéro, l'une orientée par les thématiques du temps, de la mémoire et de l'histoire, l'autre déterminée par la singularité dramaturgique de *Chant de sirènes*. Au-delà donc de cette pluralité, un point de contact et un même paradoxe : corps, sexe, images et musique exposent les limites et les apories du langage, rappellent que la « vérité » de ce dernier flirte toujours dangereusement avec l'autorité et ses dérives totalitaires, cela dans une œuvre qui pourtant en magnifie les pouvoirs, renouvelle sa confiance dans la capacité créative du verbe et son espace d'inconditionnelle liberté.

Il faudrait plus d'un ouvrage pour circonvénir une œuvre qui marche sur les pas de Marcel Proust, de Robert Musil et de Thomas Mann. De Proust, elle retrouve l'insondable finesse psychologique, de Musil la profondeur philosophique, de Mann l'ironie et l'érotisme ; des trois, l'avidité qui fait naître une œuvre-monde, nourrie par ce même constat que déplore le narrateur du *Livre des mémoires* : « On ne peut dire qu'une seule chose à la fois, or je voulais tout raconter »⁶ (Nádas, 1998, p. 545). Tout penser et tout dire de l'humain et du monde, démultiplier les espaces et les temporalités, dans un *opus magnum* complexe et réflexif, mais qui jamais n'épuise les plaisirs de la fabulation.

Imposante par sa taille et la masse de ses références, l'ambition de cette œuvre intimide mais la fascination le dispute à la crainte. De fait, il faut lire Péter Nádas parce que ses textes sont justement des fables, en vertu de quoi, malgré leur souveraine indifférence à toute pragmatique du récit (et les efforts exigés du lecteur qui se risque à les graver), ils demeurent *lisibles* et s'offrent comme une ode magnifique aux pouvoirs de la fiction. Il faut lire Nádas parce que ce sont dans le même temps des textes pleinement littéraires, célébrant une fonction poétique à rebours d'une fausse simplicité calculée et paresseuse. Parce que ce sont des textes expérimentaux, qui jouent d'une subversion des attendus génériques, d'un délié stylistique où se coulent des phrases infinies, d'une construction vertigineuse, enfin, toutes d'enchâssements et de profondeur polyphonique. Parce que ce sont des textes spéculatifs, qui cherchent une élucidation de la vie des hommes dans de vastes enquêtes anthropologiques comme dans la pénétration intime des mouvements psychologiques les plus ténus. Parce que ce sont des textes radicaux, enfin, qui nous placent face à un inouï, troublent nos repères de lecture, lesquels, inmanquablement, renvoient à ceux qui gouvernent notre saisie du monde et de l'humain ; en somme parce qu'ils ont le pouvoir de reconfigurer le regard que nous portons sur nous-mêmes et sur le monde.

Dans un monde soumis à l'immédiateté, « la littérature redonne au temps sa texture, l'épaissit, convoque les fantômes, ceux d'avant et ceux qui viennent, et cette conversation

⁶ « Csak valamit lehet elmondani, s én egyszerre mindent, az égszet szerettem volna elmondani » (Nádas, 2012, második kötet, p. 173).

à laquelle toujours elle nous fait revenir demeure pleine d'espoir » (Augier, 2023, p. 23). Loin sans doute de « ce qui se lit » en France aujourd'hui, le monde intellectuel et sensible de Péter Nádas tient de cette littérature-là. Par leur ampleur, ces œuvres — et plus particulièrement les romans — exigent du lecteur qu'il s'installe dans un temps long, presque dans un hors-temps : c'est pourquoi leur lecture devrait combler toute personne attachée à l'expérience littéraire et capable de jouir de cette permutation du moi, de cette aliénation à la fable paradoxalement désaliénante en ce qu'elle inflige un formidable camouflet au temps social, et qui fait de la littérature, en somme, une *dissidence*.

Remerciements

Nous tenons à remercier Frédéric Sounac et Muriel Plana, dont les propos inauguraux, lors de la journée d'octobre 2016, ont nourri les lignes de cette introduction. Une dette d'une autre nature nous lie par ailleurs à l'Association franco-hongroise de Midi-Pyrénées (AFHMP) qui a soutenu financièrement l'entreprise de traduction réalisée pour ce volume.

Références

- AUGIER Justine (2023), *Croire. Sur les pouvoirs de la littérature*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français ».
- BOLAÑO Roberto (2022), 2666 (2004), dans *Œuvres complètes VI*, traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio, Paris, Éditions de l'Olivier.
- KIMMELMAN Michael (1^{er} novembre 2007), « A Writer Who Always Sees History in the Present Tense », dans *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2007/11/01/books/01nadas.html>
- NÁDAS Péter (1998), *Le Livre des mémoires*, traduit du hongrois par Georges Kassai, Paris, Plon, coll. « Feux croisés ».
- NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve* (2012), Pécs, Jelenkor Kiadó (1^{re} édition 1986).
- SILVERBLATT Michael (14 février 2002), Entretien avec Susan Sontag diffusé sur KCRW dans l'émission *Bookworm*, <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/susan-sontag-1>

Bibliographie générale

Œuvres de Péter Nádas parues en français

La Bible (*A Biblia*, 1967), traduit du hongrois par Marc Martin, Paris, Phébus, coll. « Littérature étrangère », 2019.

La Fin d'un roman de famille (*Egy családtörténet vége*, 1977), traduit du hongrois par Georges Kassai, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 1991.

Ménage : comedia perpetua (*Takarítás*, 1977), traduit du hongrois par Jean-Pierre Thibaudat et Ibolya Virag, Paris, Éditions théâtrales, 1996.

Rencontre. Tragédie sans entracte (*Találkozás*, 1979), traduit du hongrois par Jean-Pierre Thibaudat et Ibolya Virag, Paris, Éditions théâtrales, 1990.

Amour (*Szerelem*, 1979), traduit du hongrois par Georges Kassai et Gilles Bellamy, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Domaine étranger », 2012.

Le Livre des mémoires (*Emlékiratok könyve*, 1986), traduit du hongrois par Georges Kassai, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 1998.

Mélancolie (*Mélabú*, 1986), traduit du hongrois par Marc Martin, Paris, Le Bruit du Temps, 2015.

Almanach Mille neuf cent quatre-vingt-sept, mille neuf cent quatre-vingt-huit (*Évkönyv ezerkilencszáznyolcvanhét ezerkilencszáznyolcvannyolc*, 1989), traduit du hongrois par Marc Martin, Paris, Phébus, coll. « Littérature étrangère », 2019.

Minotaure (*Minotaurus. Válogatott elbeszélések*, 1997 — premières publications sous les titres *A Biblia*, 1967, et *Leírás*, 1979), traduit du hongrois par Georges Kassai et Gilles Bellamy, Paris, Plon, 2005.

La Mort seul à seul (*Saját halál*, 2002), traduit du hongrois par Marc Martin, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004 / Montricher (Lausanne), Les Éditions Noir sur Blanc, 2023 (édition sans photographies).

Histoires parallèles, (*Párhuzamos történetek*, 2005), traduit du hongrois par Marc Martin avec la collaboration de Sophie Aude, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 2012.

Chant de sirènes (*Szirénének. Szatírtjáték*, 2010), traduit du hongrois par Marc Martin, Paris, Le Bruit du Temps, 2015.

Œuvre de Péter Nádas traduite mais non parue en français

Enterrement (*Temetés*, 1980), traduit du hongrois par Marc Martin en 1998, manuscrit non publié déposé aux Éditions théâtrales.

Abréviations

Dans le présent numéro, les titres des trois œuvres de Péter Nádas les plus abondamment citées sont abrégés selon le modèle suivant :

En hongrois

EK – *Emlékiratok könyve*, két kötet, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1986.

PT – *Párhuzamos történetek*, három kötet (I : « A néma taromány » ; II : « Az éjszaka legmélyén » ; III : « A szabadság lélegzete »), Pécs, Jelenkor Kiadó, 2005.

SS – *Szürénének. Szatírájáték*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2010.

Traductions

LM – *Le Livre des mémoires*, traduit du hongrois par Georges Kassai, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 1998.

HP – *Histoires parallèles*, traduit du hongrois par Marc Martin avec la collaboration de Sophie Aude, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 2012.

ChS – *Chant de sirènes. Drame satyrique*, traduit du hongrois par Marc Martin, Paris, Le Bruit du Temps, 2015.

Partie 1

La voix de l'auteur : traductions inédites et entretien

AZ ÍRÁSBELISÉG TESTMELEGÉBEN¹

Péter Nádas



Európa, aki föníciai származásra utaló nevével a történet előtti idők homályából lép elő, s akinek nevét Théty és Ókeanos negyven idősebb leánya és Zeusz négy felesége között említi Hésiodos, természetesen nem ír és nem olvas. A nevét viselő földrészen élő emberek úgy tartják ugyan, hogy írni mindenki tud, aki a betűvetést megtanulja. Valószínűleg e kínos hiedelmük akadályozza őket, hogy valaha tényleg megtanuljanak. Európa az idők kezdete óta állatiasságban szunnyadó, ködös agyú szörnyeteg. Olykor felnyög, fújtat, hanykolódik a nagy tengerek közé szorított bűdös fekhelyén.

Európa lehelete egyes mondák szerint sáfrányillatú. Rubens vadul hájas nőszemélyként festi meg, aki elrablása pillanatában egy párdúc bőrét szorítja magára. Európának mindig több a zsírja és az aranya, mint amennyi tudásra szüksége lenne. Európa örök idők óta analfabéta, s az idők végezetéig az marad. Ezen nem segít, hogy egyes személyek megtanulják a betűvetést, s közülük néhányan még olvasnak is. Talán nem fölösleges megemlíteni, hogy a görögök nyelvén a szó olyan személyeket jelöl, akik nem hogy az ábécét nem ismerik, hanem a törvénykezésben is járatlanok. Nem tudnak szerződést kötni, jogukat nem tudják a bíróság előtt megvédeni. Fújtató háziállatok. Már az antikvitásban nagy tehertétel lehetett egy ilyen történelem előtti személy vagy állapot, kolonc a társadalom nyakában. A bíróság csak azon körülményeket vehette az ítélet alapjaként figyelembe, amelyeket a pereskedő felek írásban adtak elő. *Quod non est in actis, non est in mundo.*

Ami nincs az iratokban, az nem létezik. Ami persze azt jelenti, hogy létezett olyan antikvitás előtti őállapot, amelyben a szóbeliség készsége bőven megfelelt a világban való létezéshez. Én írok. A személy bizonyára az írásbeliséggel emelkedett ki az őanyag roppant tömegéből. Több mint negyven éve minden reggel nyolc óra előtt tíz perccel le is ülök a kézírásos jegyzetekkel beterített asztalomhoz. Személyeknek nincsen más eszközük, amivel létezésükről hírt adhatnának a többieknek. Habár írással sem sikerülhet a teljes személyiségből többet megjeleníteni, mint egy ügyesebb vázlatot. Testmelegről inkább érintéssel értesül az ember. Ha ellenben létük testmelegéről nem sikerül legalább vázlat formájában egymásnak hírt adniuk, akkor mindannyiuk léte vak marad és süket marad, érzéketlen a szociális érintkezésre, érzéketlen a testi érintkezésre, s akkor egy emberként süllyednek vissza a rendezetlen őanyagba. Ami többször megtörtént már Európa rettenettől teljes történetében, s bizonyára meg is fog történni.

¹ Ce texte, après quelques légères modifications, a été publié en 2006 aux éditions Jelenko au sein du recueil d'essais intitulé *Hátországai napló* (titre qu'on l'on pourrait traduire en français par « Journal de l'arrière-pays »). Il est disponible en ligne : <https://litera.hu/irodalom/also-kozles/nadas-peter-hatorszagi-naplo.html>. La traduction de Paul-Victor Desarbres est inédite.

Ahhoz, hogy ne történhessen meg, minden nap mindenkinek ki kéne önmagát a saját együgyűsége rendezetlen űsanyagából emelnie.

S aki legalábbis magát illetően minden nap készít erről a sikertelen vagy sikeres műveletről egy írásos beszámolót, abban néhány évtized múltán még azon remény is felmerül, hogy halála előtt talán írni is megtanul.

Az írás megtanulását nem lehet írással kezdeni. Jómagam például írás után minden délután elkezdem a nemírásomat, hiszen ahhoz, hogy másnap írni tudjak, minden nap pontosan tudnom kell, hol van a határ a saját realitásom és a saját írásom realitása között. Ez a határ a dolog természetéből adódón minden nap változik. Ám bármit csináljak helyette vagy nélküle, minden továbbinak az írás szempontjából kell megtörténnie. Nem szabad túl későn, de túl korán sem szabad lefeküdnöm, s ügyelnem kell rá, hogy álomban vagy éberen mások kikerülhetetlen hatását milyen mélyre engedem. Olyan mélyre-e, hogy érintse a csontvelőt, vagy akadjon fenn már az epidermiszen. Ifjabb koromban például úgy tanultam meg aludni, hogy álmodás közben értelmezem az álmokat, felébredés után pedig úgy rögzítem a tudatomban, hogy később se felejtsem el. Az álom realitása találja meg helyét az írás realitásában. Az örület szélén az ember látni kezdi saját tudatának struktúráit, s ez igen fontos, hogy másokét megértse. Már csak azért is, mert a közös anyanyelvet, mely holnap az írás egyik anyaga és tárgya lesz, mások nyelvhasználatára nélkül nem lehet megérteni.

Azóta az első órát minden reggel klasszikus asszociációval, klasszikus analízisben, a tudattartalom elemzésével, újbóli elrendezésével töltöm el. Ott folytatom, ahol a szerzetesek a középkor végén abbahagyták. Ha valaki ilyenkor megfigyel, akkor lát egy embert, aki kényszeresen semmit nem csinál, bambán kibámul az ablakon, s minden nap majdnem ugyanazt kell látnia. Miközben odakinn mások loholni kezdenek, a lehető legnagyobb eseménytelenségben tartom az életet. A sok kis különbség idővel sok mindenre fényt derít. De nem mindenre, és nem önmagától.

A dolgok önkéntelen megfigyelésétől egy idő után minden esetre oly részletdúsnak és gazdagnak mutatkozik az emberi tudattartalom, hogy egyetlen személynek több életre lenne szüksége a feldolgozáshoz.

Hiszen az ember önmagáról való gondolkodásnak nincsen olyan pontja vagy momentuma, ahol ne kéne önmagából kilépnie, s ezért majd mindent feltételes módba helyezve, a párhuzamos kapcsolások rendszerén kell a gondolkodását tovább futtatnia. Amire legfeljebb egy komputer lenne képes. Mintha gondolkodása közben azt kéne örökösen megkérdeznie, gondolják-e mások, amit én gondolok. Vagy fordítva, gondolom-e én, amit mások mások miatt gondolnak.

Még el sem kezdett írni, már tudnia lehet, hogy nem fog a végére érni, mert nem lehet a végére érni, ettől azonban nem kell elrémülnie. Nyugodtan kezdheti az egészet előlről, s aztán megint előlről. Idegen személyek nyelvhasználatára utalásokat tartalmaz az idegen tudattartalomra, s e sokféle nyelvi jel kiadja legalább a struktúra vázlatát. Ezen a nyomon viszont a kezdőpontot vagy a végpontot nehéz az íráshoz megtalálnia. Mert ilyen sincs. A felismeréstől csak ifjabb korában bénul meg az ember. A saját élete és a mások élete, oh, rettenet, örökös ismétlésekből áll. Mi másból. Az ember eszik, ürít, szeretkezik, s megint előlről. Már mások is keresték előtte a kezdőpontokat és a végpontokat. Ha Istent ő sem találja, és a hiányára sem talál magyarázatot, akkor talán elegendő az ismétlések struktúráit felismernie, értékelnie, mások ismétléseinek sajátos struktúráival kapcsolatba hoznia. Akkor azért kicsit belelátott a teremtés természetébe. Ha minden reggel elintéz az ember

ebből valamennyit, és egy kicsit sikerül önmagát az eredménnyel meglepnie, akkor e tudással lassan közeledni tud az előző napon elhagyott kéziratához.

Fontos, hogy évtizedek óta ne mással, hanem kézzel írjon, s így rögtön lássa a kézírásán az előző napok és a mai nap különbségeit, hasonlóságait és azonosságait. Ezeket a szinteket írástudónak meg kell tudni különböztetni. Amit egy gépiraton vagy a komputer képernyőjén soha nem fog tudni szemügyre venni. Az előző napról ott maradt kézírás olyan dimenziót nyit, ahová a legmélyebb ösztönétől vezetve senki nem szeret benézni. Valami olyasmit lát, ami azonnal korrekcióra ösztönöz. Kéziratának minőségén javíthat, ronthat a korrekciókkal, de előző napi írásképevel nincs mit tennie. Akár elégedett, akár elégedetlen, egyetlen realitásként tudomásul kell vennie.

Az írásképe személyes, a személyes írásmód viszont egy olyan nagyobb tradícióban helyezkedik el, amelynek vannak kontinentális sajátosságai, de nincsenek kontinentális határai. A saját írásmódom erősen be van ugyan kötve az európai irodalom titkos kapcsolatainak és szövevényes összefüggéseinek rendszerébe, ám ezek éppen a természetüket követik amikor átjárnak az etnikai, a nyelvi, a vallási és a nemzeti határokon. Még akkor is átjárnak, amikor a kontinens a saját etnikai, nyelvi, vallási és nemzeti különbözőségének kardjába dől, s visszasüllyed a civilizáció előtti állapotba.

LA CHALEUR DE L'ÉCRITURE

Traduction du hongrois par Paul-Victor Desarbres

Europe sort de la brume de temps préhistoriques par son nom qui fait allusion à une origine phénicienne ; Hésiode cite son nom parmi les quarante filles plus âgées de Téthys et Okéanos et les quatre épouses de Zeus : elle ne sait bien entendu ni lire ni écrire. Les habitants du continent qui porte son nom n'en considèrent pas moins que toute personne qui apprend l'alphabet sait écrire. Il est probable qu'ils soient gênés par cette idée douloureuse de devoir apprendre d'une façon ou d'une autre. Depuis le début des temps, Europe est un monstre au cerveau brumeux qui sommeille dans l'animalité. Parfois, elle pousse un gémissement, elle halète, elle est ballottée sur sa couche puante, à l'étroit entre les grandes mers.

Europe, selon certaines légendes, a une haleine de safran. Rubens la représente en femme à la chevelure sauvage qui, au moment de son enlèvement, tire à soi une peau de panthère. Europe a toujours plus de gras et d'or qu'elle n'en aurait besoin, du moins à notre connaissance. Europe, depuis des temps immémoriaux, est analphabète et le restera jusqu'à sa fin. Peu importe que des individus aient appris l'alphabet et que quelques-uns d'entre eux sachent aussi lire. Peut-être n'est-il pas superflu de rappeler que le mot « analphabète », dans la langue des Grecs, désigne des personnes qui non seulement ne savent ni lire ni écrire, mais sont encore étrangères à l'institution de la justice. Elles ne savent pas passer un contrat, défendre leurs droits devant un tribunal. Des animaux domestiques haletants. Même dans l'Antiquité, une personne ou un état précédant ainsi l'Histoire a pu être un poids mort pour la société. Pour fonder son jugement, le tribunal ne pouvait prêter attention qu'aux circonstances que les parties en procès produisaient par écrit. *Quod non est in actis, non est in mundo.*

Ce qui ne figure pas dans les écrits n'existe pas. Ce qui signifie bien sûr qu'il y a eu un état primitif précédant l'Antiquité, durant lequel la faculté d'expression orale satisfaisait largement à l'existence dans le monde. Je suis écrivain. À n'en pas douter, c'est par la faculté d'écrire que la personne humaine s'est tirée au-dessus de l'énorme masse de la matière primitive. Cela fait plus de quarante ans que, chaque matin, à neuf heures moins dix, je m'assieds à ma table recouverte de notes manuscrites. Les personnes n'ont pas d'autres instruments pour informer les autres de leur existence. Même s'il est impossible de représenter par l'écriture plus qu'une ébauche de la personnalité entière. C'est surtout par le toucher que l'homme est informé de la chaleur du corps. Mais si nous ne parvenons pas à informer les autres de la chaleur de notre être, ne serait-ce que sous la forme d'une ébauche, alors tous les êtres que nous sommes demeurent aveugles, demeurent sourds, insensibles au contact social, insensibles au contact du corps, et alors, tout hommes qu'ils sont, ils sombrent à nouveau dans le chaos de la matière primitive. Cela s'est produit plus d'une fois dans l'histoire pleine d'effroi d'Europe et cela se reproduira certainement.

Pour que cela ne se reproduise pas, il faudrait que chacun tire chaque jour sa propre niaiserie du chaos de la matière primitive.

Et chez celui qui, au moins en ce qui le concerne, établit chaque jour une relation écrite de cette opération, de sa réussite ou de son échec, chez celui-là s'élève, aussitôt après quelques décennies, l'espoir d'avoir appris à écrire avant sa mort.

L'apprentissage de l'écriture ne peut commencer par l'écriture. Pour ma part, après l'écriture j'entame ma non-écriture, c'est-à-dire que pour savoir écrire le lendemain, je dois savoir exactement chaque jour où est la frontière qui sépare ma propre réalité de la réalité de mon écriture. Cette frontière change chaque jour suivant la nature des choses. Cependant, quoi que je fasse au lieu d'écrire ou sans écrire, tout ce qui suit doit se produire en fonction de l'écriture. Il ne m'est pas permis de me coucher trop tard — me coucher trop tôt ne l'est pas non plus —, et je dois prendre garde à la profondeur de l'inévitable influence que je reçois des autres, en rêve ou en veille. Prendre garde si celle-ci a une profondeur à même de me toucher jusqu'à la moelle, ou si elle est retenue à l'épiderme. Par exemple, dans ma jeunesse, j'ai appris à dormir de façon à interpréter mes rêves à chaque intervalle qu'il y a entre eux, et, après le réveil, à les fixer dans ma conscience pour ne pas les oublier plus tard. La réalité du rêve trouve sa place dans la réalité de l'écriture. C'est à la lisière de la folie que l'on commence à voir les structures de sa conscience et cela importe beaucoup pour comprendre celle des autres. Ne serait-ce que parce qu'il n'est pas possible de comprendre notre langue maternelle commune, qui sera demain le matériau et l'objet de l'écriture, sans utiliser la langue des autres.

Depuis lors, je passe chaque matin ma première heure, par association classique — classique en analyse — à l'examen et à la remise en ordre de ma conscience. Je poursuis là où les clercs de la fin du Moyen Âge s'arrêtaient. Si on m'observe en pareil moment, on voit un homme qui se force à ne rien faire, regarde l'air ahuri par la fenêtre, et qui doit regarder presque la même chose chaque jour. Tandis qu'au-dehors d'autres commencent à se hâter, je maintiens ma vie dans la plus parfaite absence d'événements. Les nombreuses petites différences éclairent avec le temps de nombreuses choses. Mais pas tout, et pas spontanément.

Par l'attention involontaire aux choses, après un temps, le contenu de la conscience apparaît dans tous les cas si abondant et riche en détail qu'il faudrait à chaque personne plus d'une vie pour le travailler.

Ainsi, il n'y a pas de point ou d'instant dans la pensée que l'on consacre à soi-même où il ne faudrait pas sortir de soi, et il faut donc, en plaçant tout au mode conditionnel, poursuivre la réflexion par un système de liens parallèles. Ce dont un ordinateur serait davantage capable. Comme si, durant la réflexion, il était nécessaire de demander sempiternellement si d'autres pensent ce que je pense, si je pense moi ce que les autres pensent à cause des autres.

À peine a-t-on commencé d'écrire qu'on peut savoir qu'on ne touchera pas la fin, parce qu'il est impossible de toucher la fin, mais il ne faut pas cependant s'en effrayer. On peut paisiblement commencer le tout depuis le début, puis à nouveau depuis le début. L'usage de la langue qu'ont des personnes étrangères comprend des allusions au contenu d'une conscience étrangère, et cette grande variété de signes linguistiques donne tout au plus l'esquisse d'une structure. Par ailleurs, sur cette voie, on éprouve une difficulté à trouver le point de départ ou le point final de l'écriture. Car il n'y en a pas. Ce n'est qu'à un jeune âge qu'on est tétanisé en reconnaissant un déjà-vu. Notre propre vie et celle des autres, oh horreur, consiste en une perpétuelle répétition. Comment en irait-il autrement ? On mange, on défèque, on fait l'amour et on recommence ainsi de suite. D'autres ont déjà cherché auparavant les points de départ et les points finaux. Si on ne trouve même pas Dieu, ni même une explication à son néant, alors on pourrait se satisfaire de discerner, d'apprécier les structures répétitives, de les relier avec les propres structures répétitives des autres. Alors on a percé quelque peu la nature de la création. Si

chaque matin on exécute tout cela et que l'on parvient à se surprendre un peu du résultat, alors, avec cette connaissance, on peut approcher lentement le manuscrit interrompu le jour précédent.

Il importe que, depuis des décennies, on n'écrive pas autrement qu'à la main, et qu'on voie ainsi immédiatement sur le manuscrit les différences, les similitudes et les uniformités entre les jours précédents et le jour présent. L'érudit doit savoir distinguer ces degrés. Qu'on ne pourra jamais prendre en compte sur une machine à écrire ou sur un ordinateur. Le manuscrit laissé inachevé la veille ouvre une de ces dimensions où, mû par son plus profond instinct, personne n'aime jeter le regard. On voit quelque chose qui incite aussitôt à la rectification. On peut corriger la qualité du manuscrit, la gâter par des corrections, mais avec la forme écrite du jour précédent, il n'y a rien à faire. Satisfaisante, insatisfaisante, il faut en prendre connaissance comme d'une réalité unique.

La forme d'écriture est personnelle, l'écriture personnelle en revanche s'inscrit dans une plus grande tradition, qui a ses particularités continentales, mais aucune frontière continentale. Ma propre écriture est fortement liée au système de liens secrets et d'interdépendances confuses de la littérature européenne, mais celui-ci suit sa nature quand il dépasse les frontières d'ethnie, de langue, de religion et de nationalité. Et il les dépasse encore, lorsque le continent s'enferme dans ses différences d'ethnies, de langues, de religions et de nationalités, et sombre à nouveau dans un état antérieur à la civilisation.

LENI SÍR¹

Péter Nádas



Ugyanazon a napon, amikor délelőtt Hitler világszerte ünnepelt udvari filmese, a csodálatos és elragadó Leni Riefenstahl valóságos emberek tényleges lemészárlásának tanúja lett, hogy aztán a testközeli látványtól és a gyilkosságsorozat kínos hangjaitól lenyűgözött, kislányos és hisztérikus sírásban törjön ki, stábja egyik fotográfusának pedig maradt még annyi ideje és lélekjelenléte, hogy a kedvező fényviszonyokat kihasználva a példátlan jelenetet meg is örökítse, a CBS tudósítójának jól ismert hangja este így jelentkezett be: „Jó napot, Amerika! Itt William L. Shirer beszél, Berlinből.” Mindez szeptember 8-án történt, egy pénteki napon, 1939-ben, mikor is a reggeli órákban egy drezdai postás a klasszikus ok-okozati logikát követve azt magyarázta a háza nyitott ajtajában álló Victor Klemperernek, hogy a professzor úrnak igazán fölösleges pogromtól tartania, hiszen katonai diktatúra van. A derék postás bizonyára úgy értette, hogy a katonaság a csőcseléket majd kordában fogja tartani.

Shirernek késő este kellett jelentkeznie, hogy odaát még aznap délután legyen. Tudósítói munkája szempontjából ez nem is volt előnytelen, a késői órán ugyanis mindig világosan látta, hogy miről van megbízható értesülése és miről nincs. Óvatosan fogalmazott, csak arról beszélhetett, amiről hagyták. Aznap sok fontos mondandója támadt. Klemperer jóindulatú postásáról vagy Leni Riefenstahl váratlan felindultságáról mit sem tudhatott, de az ilyen jellegű események a napi tudósításoknak nem is tárgyai. Shirer bizonyos érzékeny kérdéseket inkább kikerült a tudósításaiban, ügyeskedett az információival. Diktatúrában a külföldi tudósítók a kiutasítás veszélyével játszanak. Shirer megbízható információinak származási helye erősen érdekelni kezdte a Gestapót. Habár elég ügyesen csinálta, s hogy megközelítően hűséges maradjon a tényekhez, olyan sajátos kifejezéseket, olyan amerikanizmusokat használt a tudósításaiban, amelyeken a cenzor nem láthatott át.

Diktatúrákban különben is duplafenekű mondatokkal értetik meg magukat az emberek. Önkéntelenül beavatta hát hallgatóit a diktatúra természetrajzába. Lehet így csavarni, lehet úgy, s aztán lehet védekezni, hogy a mondat valójában nem azt jelenti. Minden duplafedelű mondat nagy elégtétel, az emberi elme örül abbéli találékonyságának, hogy egyedül sikerült átvernie az egész rendőrállamot. Bár az ilyen jellegű mondat éppen a találékonysága miatt válik a különböző rendű és rangú besúgók martalékává. Ezen a pénteki napon mindenki tudta, hogy a rendőrségen esetleg lehet még magyarázkodni és védekezni, de a Gestapónál nem lehet, mert onnan a duplafenekű mondatoddal együtt egy koncentrációs táborba visznek. Riefenstahl emlékezete a náci diktatúra adottságait illetően elég hézagosnak mutatkozott az elkövetkező évtizedekben, ám ő sem tagadhatta

¹ Une version légèrement modifiée de ce texte a été publiée dans un recueil auquel cet essai donne son titre : *Leni sír. Válogatott esszék*, Pécs, Jelenkor, 2019. La présente traduction de Myriam Olah, réalisée à partir de la version que nous a confiée l'auteur, est inédite.

hogy Dachauról tudott, Theresienstadt-ról tudott, s így élete legendájában hitelesebben is állíthatta, hogy Auschwitz-ról nem tudott.

Klempererék klasszikus logikán edzett postása ilyen nehéz körülmények között igazán bátor ember volt a részvételével. A Harmadik Birodalomban egy kerek hete háborús állapot uralkodott. Éjszaka elsötétítés, a kulturális rendezvények teljes körű tilalma. Zsidó utcán nem mutatkozhatott. Külföldi adó hallgatásáért súlyos börtönbüntetés járt. S aki a háború ellen tiltakozni merészelt, vagy akár csak elégedetlenkedett, egy igen tágan értelmezhető törvény alapján, rövid úton kivégezheték. Ezen a pénteki napon egy Johann Heinen nevű dessau-i férfi személyében meg is volt az első áldozat. Megtagadta a védelmi munkákban való részvételét. Shirer szerint különben sem volt nyoma annak az egetverő lelkesedésnek és borzongató izgalomnak, ami az első világháborút kitörését és az első német győzelmeket kísérte. Talán mindenki emlékezett még.

Elvileg Winifred Wagnernek is emlékeznie kellett Bayreuthban és Martin Heideggernek is emlékeznie kellett Freiburgban, a személyes érdek azonban igen gyakran törli az emlékezet elvontabb tárgyait. Shirer egy hete majd minden tudósításában visszatért erre a ténylegesen kényes, az emberi nem antropológiai adottságait érintő kérdésre. Mert ahhoz, hogy egy háborúskodásba ájult populáció végre észhez térjen, előbb minden hetedik férfinak el kell pusztulnia. Ez megtörtént. S hogy elfelejtsen egy háborút és olthatatlan vágya támadjon a következőre, ahhoz a populáció két újabb nemzedékének kell megszületnie és felnőnie. Ez az idő viszont akkor még közel sem telt ki.

A közhangulat megítélésében Shirer Berlinből küldött tudósításai lényegesen különböznek Klemperer naplójától, aki szerint Drezdában a közvélemény erősen megosztott a hazafias lelkesültség, a közönséges nyereségvágy és a csendes rettenet között. Klemperer ugyan nem tehette ki a lábát az utcára, de talán mégis többet tudott az érdek és a történeti emlékezet működési feltételeiről, mint amennyit az Európát különben mélyen ismerő és németül is jól beszélő Shirer. De mondjuk az utcáról nézve alig is lehetett érthető, hogy Riefenstahl, aki az előző héten még elkényeztetett dívaként viselkedett, most hirtelen miért tette félre sztárságának összes allűrjét, s milyen szerényen tette félre. Igaz, a háborúnak nem a rádióból vagy az újságokból vette hírért, hanem már korábban tudnia kellett, hogy mi készül. Kevesen lehettek nála jobban tájékozottak a Birodalomban. Már a megelőző héten félbeszakította a „Penthesilia” forgatásának előkészületeit a saját filmvállalatánál, hogy a megfelelő pillanatban közvetlen munkatársaival együtt a fronton legyen. Szeptember 2-án már ott is volt a kameráival Danzig annektálásánál, ami azt jelenti, hogy már akkor útnak kellett indulnia, amikor Németország még semmit nem tudott. Hosszú életében biztosan sok baja akadt másokkal, de soha önmagával. Nem csak a Führerrel állt szoros, csaknem barátinak nevezhető kapcsolatban, amivel ki is hívta Goebbels veszélyes haragját, hanem felettébb intelligens személynek, kivételes szépségnek, kora egyik legelegánsabb asszonyának számított. Semmi kétség, a sors kegyeltje volt, méltó a Führer figyelmére.

Előzékeny gesztusával mintegy jelezte Führerének, hogy ezekben a sorsfordító napokban is vele van. Szakmai érdeke szintén így kívánta. Sem arra nem volt szüksége, hogy a hazafias buzgalomával hangoskodjon, s ilyesmije valószínűleg soha nem is volt, sem arra, hogy a sietős nyereségváagnak adja át magát, hiszen az önérvényesítési láz ennél azért jóval biztosabb ösvényen vezette. Nem volt szokása semmit a véletlenre bízni. Háta mögött a „Triumph des Willens”, a „Fest der Völker” és a „Fest der Schönheit” világraszóló sikerével, már korábban jelentkezett egy haditudósítóknak szánt kiképzésre, amikor mások szerte Európában még abban reménykedtek, hogy tébolyult engedmények árán ugyan, de

mégiscsak elkerülhető lesz a háború. Sportos nőnek számított, kedvelte a testi megpróbáltatásokat. Haditudósító akart lenni. Az első vonalba akart menni a kameraival, s most stábjának kíséretében ott is volt, az első vonalban.

Shirer ezen a pénteken könnyed hangon kezdte a tudósítását. Milyen vicces dolog az elsötétítés. Az ember tényleg nem lát semmit. Szállodája közelében van egy öntöttvas lámpaoszlop. Három napja megbotlott benne, tegnap a térdét verte be, de úgy, hogy sántikálva érkezett a stúdióba, az imént viszont a fejével ütközött neki, s ezért fél, hogy a tudósítása kissé ködösre fog sikeredni. Az ilyen képes beszédet diktatúrában mindenki érti és kedveli. Még csoda, hogy a cenzor átengedi a mondatot. De a cenzort is meg lehet érteni, valamilyen mondatokat neki is csak át kell engednie. A cenzori intézmény hosszú távon éppen ezen a kis kényszeren bukik el. Nincsen tudósítás mely nélkülözni tudná a tudósítás valamennyi mondatát. A külföldi tudósító számára ugyanakkor kérdéses marad, hogy meddig mehet el az ügyeskedésben, meddig érdemes, meddig terjed az értelem, hol kezdődik a szakmai és az emberi felelőtlenség. Ha valaki mondjuk Bostonban ül a konyhájában és a sercegő szalonnás rántottáját éppen most önti meg jó édes juharsziruppal, az ilyen tudósításból vajon érti-e, hogy miként torzult el azoknak a gondolkodása és a viselkedése, akik évek óta nem a gondolatok kifejezésére, hanem a gondolatok elrejtésére használják az anyanyelvüket. Szavak árnyékában settenkednek, definíciós réseken sziszegnek egymásnak át. Shirer még egy teljes évig tűrte a megaláztatást, ami a diktatúrák nyelvhasználatából következik, s majd mindenkit korrumpál. A családját előrelátón hazaküldte. A nyelvi terror elől olykor maga is semleges területre menekült, előbb Hollandiába, majd amikor Dánia és Norvégia után Hollandia is elveszett, akkor Svájcba, kicsit fellélegezni, de aztán a következő év novemberére, más külföldi tudósítókat követve ő is feladta. Nemes egyszerűséggel azt írta a CBS News hírigazgatójának, hogy számára az európai kontinens nem létezik többé, elmerült, innen tárgyilagos napi tudósításokat nem lehet többé küldeni.

Azon a pénteken, valamivel éjfél előtt azonban még tette a dolgát a stúdióban. Mondta, hogy a főparancsnokság esti közleménye szerint a német haderő páncélos és gépesített egységei a délutáni órákban behatoltak Varsóba. Ha az adatot összeveti az előzményekkel, akkor ezeknek a csapatoknak meglepően gyorsan kell haladniuk. Hogy pontosan mi történik a lengyel hadsereggel, azt pillanatnyilag szintén nem lehet tudni még. A frontra látogató egyetlen amerikai újságíró jelentéséből viszont megtudhattuk, mesélte Shirer a hallgatóinak, hogy nemcsak a lengyel hadsereg áll harcban a németekkel, hanem a lengyel polgári lakosság, férfiak, nők küzdenek elkeseredetten, sőt suhancok. A Wehrmacht katonáinak házról-házra kell haladniuk a településeken. Minden valószínűség szerint hasonló volt a hadihelyzet a lótenyésztéséről neves Końskiban is, ahol Leni Riefenstahl ezen a szép koraőszi napon szemtanúja lett egy civileken végrehajtott megtorló intézkedésnek. S hogy az első vonalban mit jelent a megtorló intézkedés, azt csupán későbbi csapatjelentésekből és alakulati naplóból tudjuk pontosabban.

Embert ölni bizonyára élvezetes és szükséges, de közel sem egyszerű. Emberek nagyobb csoportját pedig különösen veszélyes és komplikált megölni. A tömeges tarkónlövésnek például szinte csak hátránya van. Először is lassú, még akkor is lassú, ha egyszerre többen végzik. Másodszor, túl nagy felbolydulás kíséri. A kivégzésére várakozó csoportokat a kivégzés helyszínén ugyanis nem lehet úgy elkülöníteni, hogy a kirendelt őrszemélyzet féken tudja tartani őket. A folyamatos lövöldözés a tömeget pánikba ejti, ami nem csak az akció sikerét, hanem az őrszemélyzet testi épségét is erősen veszélyezteti. Az is csak növeli a bajt, ha a csillapítás szándékával lőnek bele a tömegbe. Ilyenkor a tömeg végképp

megvadul. Nem beszélve a tömeges tarkónlövés harmadik és legsúlyosabb hátrányáról, a kicsit is elvétett lövésről. Az elvétett lövések miatt a kivégzött tetőtől-talpig lespricceli az agyvelő.

Gondolni rossz rá, hogy ennek a nagy művésznőnek, aki éppen a tömegjelenetek, az emberfeletti testi egészség, a makulátlanság és a heroizmus mágikus képeinek köszönheti a hírnevét, ilyen alávalóságot kelljen végigélnie.

Más jellegű hátrányai vannak a gödör vagy az árok fölött felállított emberek tömeges megsemmisítésének, ami történhet gépfegyverrel vagy géppisztollyal, s így gyorsabb az előző módszernél. A sorozatlövés ellenben nem mindenkit talál el halálosan, vagy a halálos lövéstől nem mindenki múlik ki azonnal. Ezek a sebesült egyének igyekeznek kimászni a gödörből, vagy odalenn nyögnek, könyörögnek, siránkoznak, sikoltoznak, amivel még akkor is megterhelik a személyi állomány idegrendszerét, ha ezek előzetesen alaposan beittak. Ilyen esetben az is a súlyos kényelmetlenségek közé tartozik, hogy minél mélyebbre ásadják a gödröt vagy az árkot, annál gyorsabban emelkedik benne a talajvíz, s ebben a vértől, agyvelőtől, különböző szekréumoktól és az ekszkrementumtól bűzös, nyákos, sáros folyadékban a küszködő testeket igen nehéz egyenként és végleg elhallgattatni. Lassan csúszóssá válik a gödör partja, oldala, az alkoholtól és a gyilkolástól mámoros személyi állomány számára ez pedig még akkor is igen veszélyes, még akkor is demoralizáló hatású, ha nem egyszerűen parancsot teljesítenek, hanem egyenként különben valamennyiüknek az a véleménye, hogy ennek meg kell lennie, s akkor valakinek el kell végeznie.

Akinek nincsenek ilyen jellegű személyes tapasztalatai vagy a tömeges emberölés tárgyi részleteiről a saját érzékenységre való tekintettel nem is akar tudomást szerezni, habár a nyereségből vagy a rablott kincsekből természetesen szívesen részesül, az nem értheti Himmler poznanyi beszédének ezekre a tárgyi és technikai nehézségekre utaló híres mondatát sem, miszerint „az európai zsidóság fizikai megsemmisítése nem olyan egyszerű feladat, mint ahogy sokan gondolni szeretnék”. Semmi kétség, szegény Leni Riefenstahlnak azon a napon tényleg valamilyen dilettáns mészárosmunkát kellett végignéznie. Mert ezekben a napokban a megtorlásokat még ötletszerűség, esetlegesség, nagyfokú indulatosság jellemezte. Nem volt még értelmes munkamegosztás, a tömeges emberölésnek nem alakult ki még az optimális logisztikája és technikája. Hamburgban még csak ezután fogják megszervezni az ilyen jellegű munkára hivatott rendőrségi különítményeket, s hogy tényleg rendesen megszervezzék, ahhoz ösztönzésként bizonyára szükség lesz arra a panaszos levélre is, amelyet későbbi nyilatkozatai szerint Riefenstahl a hadvezetésnek írt a felháborító esetről. Bár ez a levél, furcsa módon egyetlen archívumban sem fellelhető.

Leni Riefensthal akár megírta levelét, akár nem írta meg, nem ő volt az egyetlen, aki Lengyelország megszállását (vagy később akár egész Európa lerohanását) ne tartotta volna a lehető legtermészetesebb dolognak, miközben a megszállást kísérő megtorlásokat és tisztogatási akciókat ilyen formában nem helyeselte, nem találta elfogadhatónak. A megszállást vezető Petzel tábornok felháborodott jelentése például arról tanúskodik, hogy az SS állományához tartozó katonák nyitott kocsijaikban miként hajtottak át Turck városán, miként verték végig korbáccsal az útjukba kerülő járókelőket, „közöttük nem egy népi németet”, miként fogdostak össze egy csoport zsidó férfit, miként hajtották be őket a zsinagógába, miként kellett a zsidóknak letolniuk a nadrágjukat és szent énekeiket énekelve a padok között csúszniuk és mászniuk, miként fedezték fel, hogy az egyikük félelmében becsinált, s végül miként kényszerítették rá, hogy ürülékét kenje szét a többiek

arcán. Ilyen pokoli állapotok közepette, a 14. Hadsereg parancsnoka, Wilhelm List szintén kényszerítve látta magát, hogy napiparancsban állja útját a civil lakosság ellen elkövetett katonai erőszaknak. Abból, hogy mit tiltott meg, megtudhatjuk, hogy mi történt. Katonái természetesen loptak és raboltak, zsinagógákat gyújtottak fel, nőket erőszakoltak meg, csoportosan végeztek ki lengyeleket és lengyel zsidókat.

Leni Riefenstahl és ezek a korrekt hadviselésre kényes tábornokok végül is nem olyasmire ellen tiltakoztak, amit ne ők maguk készítettek volna elő, amit ne ők maguk hívtak volna létre, amit ne a legjobb meggyőződésük és ne az esküjük szerint szolgáltak volna. Klempererérek postása a klasszikus logika szabályait követve, az általános helyzet megítélésében éppen ezért tévedhetett. A Wehrmacht jókor a csőcselék foglya lett, s így nem is volt abban a helyzetben, hogy megakadályozzon bármilyen pogromot; előkészítette vagy kiszolgálta a pogromot. E neves személyiségek tiltakozásában így aztán fölösleges is lenne tiltakozásuk morális komponenseit keresni vagy ilyen jellegű hivatkozásait bármiként komolyan venni. Leni Riefenstahl hisztérikus sírásában vagy a lovagias tábornokok tiltakozásában sokkal inkább egy olyan antropológiai jellegű adottság válik láthatóvá, ami nem csak diktatúrák és rablóhadjáratok körülményei között jellemzi az embert, hanem igen békésnek látszó korszakokban legalább annyira. Az ember többnyire olyan nyereségre vágyik és olyan nyereségre törekszik, aminek nincsen fedezete, nem dolgozott meg érte, nincsen ellenértéke, nincsen ára, a számlát soha nem fogja érte senki benyújtani, illetve az olykor igen magasnak bizonyuló árat szeretné másokkal megfizettetni, vagy ő maga gondoskodik arról, hogy valaki más fizessen érte vagy helyette.

Ahogy a némiképpen nyers, francia mondás tartja, a vajat akarja, a vaj árát és még a tejesasszony picsáját.

Hitler három bámulatos udvari művésze, Leni Riefenstahl, Arno Breker és Albert Speer vagy a lovagiasságukról híres tábornokok szintén ezt a némiképpen nyers és banális emberi kurzust követték. Himmler titkos poznányi beszédében elhangó csöndes panasz és figyelmeztetés pedig éppen nekik szólt és egyáltalán nem volt alaptalan. A zsidók és a más alacsonyabbrendű alattvalók feltűnés mentes kirablását, kiirtását vagy kényszerszolgálatára fogását helyettetek és nélkülöttek azért nem tudom megoldani. Albert Speer később azt állította, hogy ő nem hallotta ezt a beszédet. Habár a mai napig nem került elő olyan adat vagy dokumentum, miszerint a fényes díszteremben ne lett volna ott.

„Valóban senki nincs Németországban, akinek mindez ne rendítené meg a lelkiismeretét?” – kérdezi naplójában Victor Klemperer ezen az emlékezetes pénteken. „És még egyszer mondom: Machiavelli tévedett; bizony van határ, azon túl morál és politika szétválasztása nem politikai gesztus és bosszút áll. Előbb vagy utóbb. Vajon *mi* képesek vagyunk-e kivárni, hogy utóbb legyen?”

LENI PLEURE

Traduction du hongrois par Myriam Olah

Le matin même où la saisissante Leni Riefenstahl, réalisatrice mondialement renommée de Hitler, était témoin du massacre réel d'êtres humains véritables, puis éclatait en sanglots hystériques comme une petite fille, en voyant de près les corps, captivée par les bruits pénibles de la tuerie de masse, alors que l'un des photographes de son équipe de tournage avait eu le temps et la présence d'esprit d'exploiter des conditions de luminosité avantageuses pour éterniser cette scène inédite, la voix bien connue du correspondant de la CBS se présenta ainsi : « Bonjour, l'Amérique ! Ici William L. Shirer, à Berlin. » Cela se déroula le 8 septembre, un vendredi, en 1939, alors qu'aux heures matinales un facteur de Dresde, suivant la logique classique de cause à effet, expliquait au professeur Victor Klemperer qui se tenait sur le pas de sa porte qu'il ne fallait pas avoir peur d'un pogrom puisqu'ils se trouvaient sous dictature militaire. Le brave facteur pensait sûrement que l'armée allait serrer la vis à la canaille.

Shirer devait se présenter tard le soir pour être outre-Atlantique encore dans l'après-midi du même jour. C'était plutôt avantageux pour son travail d'information, car il pouvait distinguer de façon claire les renseignements fiables, à ces heures tardives. Il s'exprimait avec prudence, il ne pouvait parler que de ce qui était autorisé. Ce jour-là, il avait envie de dire beaucoup de choses importantes. Il ne savait rien du facteur bien intentionné de Klemperer ni de l'émotion inattendue de Leni Riefenstahl, mais les événements de ce genre ne font pas l'objet d'informations quotidiennes. Préférant éviter certains sujets sensibles, Shirer rusait habilement avec ces informations. Sous une dictature, les correspondants extérieurs jouent avec le risque d'être expulsés. La source des données fiables de Shirer commençait à attiser l'intérêt de la Gestapo. Or, il était habile, au plus près des faits, utilisant des expressions particulières, des américanismes imperceptibles par la censure.

De toute manière, sous une dictature, on se fait comprendre par des phrases à double sens. Il initiait ainsi, de manière instinctive, ses auditeurs à l'histoire naturelle de la dictature. On peut tourner les phrases dans un sens ou dans un autre, puis se défendre en affirmant qu'elles n'ont pas véritablement la signification qu'on leur attribue. Toute phrase à double sens est une grande satisfaction pour l'esprit humain qui se réjouit de son inventivité et d'avoir réussi à tromper tout un État policier. Or, c'est justement par leur inventivité que les phrases de ce genre deviennent des butins pour les délateurs qui les classent par ordres et par catégories. Ce vendredi-là, tout le monde savait qu'il était éventuellement possible de s'expliquer et de se défendre auprès de la police, mais c'était impossible auprès de la Gestapo qui nous envoyait dans un camp de concentration, avec nos phrases à double sens. Les souvenirs de Riefenstahl concernant les données de la dictature nazie se révélèrent lacunaires dans les décennies suivantes, néanmoins elle ne pouvait pas nier qu'elle était au courant pour Dachau et Theresienstadt, et elle ne pouvait pas affirmer de manière crédible dans la légende de sa vie qu'elle ne savait pas pour Auschwitz.

Le facteur habitué à la logique typique de Klemperer s'avéra être un homme courageux par sa participation. Sous le Troisième Reich régnait un état de guerre depuis une semaine entière. Extinction des lumières, interdiction totale d'organiser des événements culturels. Interdiction de circuler dans une rue juive. Peine de prison sévère pour avoir

écouté un programme étranger. Et si quelqu'un osait protester contre la guerre ou était simplement mécontent, sur la base d'une loi interprétable au sens large, il était susceptible d'être immédiatement exécuté. Ce vendredi-là, la première victime avait été trouvée en la personne d'un homme de Dessau, un dénommé Johann Heinen. Il avait refusé de participer aux travaux de défense. Selon Shirer, il n'y avait de toute façon aucun signe d'enthousiasme, ni l'excitation horripilante qui avait accompagné l'éclatement de la Première Guerre mondiale et les premières victoires allemandes.

En principe, Winifred Wagner aurait dû se souvenir à Bayreuth et Martin Heidegger à Freiburg, mais les intérêts personnels effacent bien souvent de la mémoire les sujets les plus abstraits. Depuis une semaine, au cours de chaque information, Shirer revenait à cette question effectivement délicate, relative aux données humaines non anthropologiques. Car pour qu'une population qui a perdu ses esprits dans la belligérance retrouve la raison, il faut d'abord qu'un homme sur sept meure. C'est arrivé. Et pour qu'elle oublie une guerre et son envie insatiable envers une autre, il faut que deux nouvelles générations de la population naissent et grandissent. Et ce temps est loin d'être écoulé.

Les informations envoyées de Berlin par Shirer diffèrent considérablement, par leur évaluation de l'atmosphère, de celles contenues dans les journaux de Klemperer selon lesquelles l'opinion publique à Dresde était fortement partagée entre le délire patriotique, le désir commun de victoire et la terreur silencieuse. Même si Klemperer n'était pas autorisé à mettre le nez dehors, il maîtrisait peut-être mieux les conditions fonctionnelles de la mémoire cupide et historique que Shirer qui connaissait pourtant l'Europe et qui parlait même bien allemand. Mais disons que, vu de la rue, il était inconcevable que Riefenstahl, qui s'était comportée comme une diva capricieuse la semaine précédente, ait soudainement mis de côté toutes ses allures de star, avec une telle modestie ! Il est vrai qu'elle n'avait pas été informée de la guerre par l'intermédiaire de la radio ou des journaux, mais elle savait probablement ce qui se préparait. Peu de personnes devaient être mieux informées qu'elle sous le Reich. La semaine d'avant, elle avait déjà suspendu le tournage de *Penthésilée* auprès de sa propre société de production pour pouvoir être sur le front avec ses collaborateurs immédiats au moment opportun. Le 2 septembre, elle était déjà là lors de l'annexion de Dantzig avec ses caméras, ce qui signifie qu'elle s'était mise en route alors que l'Allemagne ignorait tout. Au cours de sa longue vie, elle avait certainement eu beaucoup de problèmes avec les autres, mais jamais avec elle-même. Non seulement elle était proche du Führer, presque en termes amicaux, ce qui provoquait la colère dangereuse de Goebbels, mais elle comptait aussi parmi les personnes les plus intelligentes, les beautés les plus exceptionnelles, les femmes les plus élégantes de son époque. Sans aucun doute, elle était favorisée par la fortune pour être digne de l'attention du Führer.

Par ce geste prévenant, elle semblait indiquer au Führer qu'elle était à ses côtés même pendant ces jours cruciaux. Ses intérêts professionnels l'exigeaient également. Elle n'avait ni besoin de vociférer avec la ferveur patriotique — elle n'avait d'ailleurs probablement jamais eu ce genre de sentiment — ni besoin de se donner à sa cupidité pressante, puisque la fièvre qui justifiait sa manière d'agir la menait sur une voie assurée. Elle avait l'habitude de ne rien laisser au hasard. Après le succès au retentissement universel de *Triumph des Willens*, *Fest der Völker* et *Fest der Schönheit*, elle s'était présentée à une formation destinée aux correspondants de guerre, alors que d'autres à travers l'Europe espéraient encore éviter la guerre au prix de concessions affolantes. Elle passait pour une femme sportive, elle affectionnait les épreuves physiques. Elle voulait devenir correspon-

dante de guerre. Elle voulait être en première ligne avec ses caméras et, à ce moment précis elle s'y trouvait, en compagnie de son équipe de tournage.

Ce vendredi-là, Shirer entonna les informations d'une voix légère. L'occultation est une drôle de chose. L'homme n'y voit rien. Près de son hôtel se trouve un lampadaire en fonte. Il y a trois jours, il a trébuché dessus, hier, il s'y est cogné le genou, au point d'arriver au studio en boitant, il venait juste de s'y heurter la tête et il avait peur de présenter ses informations de manière un peu floue. Sous la dictature, tout le monde comprend et aime ce genre de discours imagé. C'est un miracle qu'il soit toléré par la censure. Mais il faut aussi comprendre les censeurs, qui doivent bien laisser passer quelques phrases de temps en temps. L'institution de la censure échoue à long terme en raison de cette petite contrainte. En même temps, pour l'informateur étranger, certaines questions restent problématiques : jusqu'où aller dans la diplomatie, jusqu'où cela vaut-il la peine, jusqu'où va le bon sens, où commence l'irresponsabilité professionnelle et humaine. Admettons, par exemple, que quelqu'un soit assis dans sa cuisine à Boston, en train de verser du sirop d'érable bien sucré sur une omelette crépitante au lard. Cette personne comprendra-t-elle, sur la base de ces informations, à quel point sont déformés le raisonnement et le comportement de ceux qui, depuis des années, utilisent leur langue maternelle non pas pour l'expression de leur pensée mais pour sa dissimulation ? Ils rôdent dans l'ombre des mots, ils soufflent les uns aux autres, à travers les écarts des définitions. Shirer supporta une année de plus l'humiliation qui résultait de l'usage de la langue sous la dictature et finissait par corrompre tout le monde. Par prévoyance, il renvoya sa famille à la maison. Il fuit lui-même la terreur linguistique, en territoire neutre, d'abord en Hollande, puis, après la défaite du Danemark et de la Norvège, il quitta la Hollande vaincue à son tour, pour reprendre un peu sa respiration en Suisse, mais il abandonna sa fonction, comme d'autres informateurs étrangers, en novembre de l'année suivante. Il écrivit avec une simplicité noble au directeur de l'information de CBS News que, selon lui, le continent européen n'existait plus, qu'il avait coulé, que, de ce dernier, il était désormais impossible d'envoyer des informations quotidiennes objectives.

Pourtant ce vendredi-là, un peu avant minuit, il s'affairait encore dans le studio. Il annonça l'entrée des unités blindées et motorisées des forces armées allemandes dans Varsovie au cours de l'après-midi, d'après le communiqué du soir du commandement en chef. Si l'on rapprochait ces données d'autres antérieures, alors ces troupes devaient avancer de façon étonnamment rapide. Il était pour l'instant impossible de connaître exactement le sort de l'armée polonaise. Shirer rapporta à ses auditeurs qu'il était néanmoins possible d'affirmer, d'après le communiqué de l'unique journaliste américain présent sur le front, que ce n'était pas seulement l'armée polonaise qui combattait les Allemands, mais aussi les citoyens polonais, des hommes et des femmes, même des gamins qui se battaient avec amertume. Les soldats de la Wehrmacht progressaient de maison en maison dans les agglomérations. Selon toute probabilité, la situation de guerre devait être similaire à Konskie, célèbre pour son élevage de chevaux, où Leni Riefenstahl avait été témoin du dispositif de représailles menées contre les civils, ce beau jour de début d'automne. Et on n'apprit que plus tard ce que signifiait un dispositif de représailles en première ligne, d'après les rapports des troupes et des journaux en formation.

Tuer un homme est vraisemblablement délectable et nécessaire, mais c'est loin d'être simple. Tuer d'importants groupes d'êtres humains est particulièrement dangereux et compliqué. Par exemple, le tir massif dans le dos ne présente que des inconvénients. Premièrement, c'est long, même quand c'est exécuté par plusieurs à la fois. Deuxième-

ment, c'est accompagné d'une agitation excessive. En effet, il est impossible d'isoler les groupes attendant leur exécution sur place, de façon que les agents délégués puissent les contenir. Les tirs continus créent la panique dans la foule, ce qui met en danger non seulement le succès de l'action, mais aussi l'intégrité physique des agents délégués. Le mal est aggravé lorsqu'ils tirent sur la foule dans le dessein de l'apaiser. Dans ce cas-là, la foule s'emballe pour de bon. Sans parler du troisième inconvénient de l'exécution collective, le plus grave, le tir ne serait-ce qu'un peu manqué. À cause des balles perdues, l'agent est aspergé de morceaux de cervelle, des pieds à la tête.

On a du mal à croire que cette grande artiste qui doit sa célébrité aux scènes de foule, à sa santé physique surhumaine, aux images d'irréprochabilité et d'héroïsme magique, ait dû regarder une telle abjection.

L'extermination de masse par disposition d'humains au-dessus d'une fosse présente d'autres inconvénients que ceux qui ont lieu par mitrailleuse ou par mitrailleuse, elle dépasse ainsi en rapidité l'autre méthode. La tuerie en série au contraire n'atteint pas tout le monde de manière mortelle, ou tout le monde ne s'éteint pas immédiatement sous le tir mortel. Les individus blessés s'efforcent de sortir de la fosse ou gémissent, implorent, larmoient ou criaillent, ce qui surcharge le système nerveux du personnel même s'il s'est enivré au préalable. Dans ce cas, plus la fosse est profonde, plus les infiltrations montent vite et il est difficile de faire taire définitivement les corps qui se débattent dans ce liquide nauséabond, visqueux et boueux composé de différentes sécrétions et excréments, ce qui constitue également de graves désagréments. Les rebords de la fosse deviennent petit à petit glissants et cela est dangereux, a un effet démoralisateur sur le personnel enivré par l'alcool et les meurtres, même quand il ne se limite pas à exécuter des ordres, même quand il croit que cela doit avoir lieu et que quelqu'un doit mener à bien cette tâche.

Celui qui n'a pas connu ce genre d'expérience personnelle ou ne veut pas prendre connaissance des détails objectifs de l'extermination, en raison de ses sensibilités personnelles, alors qu'il tire volontiers profit des trésors volés, ne peut pas comprendre la célèbre phrase du discours de Himmler à Poznan se référant aux difficultés matérielles et techniques selon laquelle « la destruction physique du judaïsme européen ne constitue pas une tâche aussi simple que beaucoup semblent le croire ». Sans aucun doute, la pauvre Leni Riefenstahl a dû voir ce jour-là une boucherie dilettante. Car la répression se caractérisait par l'arbitraire, la contingence et la violence à grande échelle. La répartition des tâches n'était pas encore organisée, la logistique et la technique de l'extermination n'étaient pas encore développées. Les commandos désignés pour ce genre de travail à Hambourg ne seront constitués que plus tard. La lettre de réclamation écrite par Riefenstahl au commandement, motivée par l'incident scandaleux selon ses déclarations ultérieures, aura certainement été nécessaire pour leur organisation effective. Or, étrangement, cette lettre, est introuvable dans les archives.

Que Leni Riefenstahl ait écrit ou non cette lettre, elle n'était pas la seule à considérer que l'occupation de la Pologne (ou l'invasion de l'Europe tout entière par la suite) n'était pas un phénomène naturel et à désapprouver la répression accompagnant l'invasion, les actions d'épuration sous cette forme, à les trouver inacceptables. Par exemple, la déclaration indignée de l'officier Petzel qui dirigeait l'invasion rapporte comment les soldats rattachés à la formation S.S. ont traversé la ville de Turck avec leurs engins décapotables, comment ils ont fouetté les passants croisés sur leur route, « parmi eux pas un seul Allemand populaire », comment ils ont fait la chasse à un groupe d'hommes juifs, comment ils les ont poussés de force dans une synagogue, comment les Juifs ont été contraints de

baissier leur pantalon et de ramper entre les bancs, en entonnant des chants sacrés, comment ils ont découvert que quelqu'un, de peur, avait fait sous lui et comment ils l'ont obligé à étaler ses excréments sur le visage des autres. Au milieu de cette situation infernale, le commandant du 14^e bataillon, Wilhelm List, s'est vu contraint d'entraver la violence commise par les soldats contre les civils, de façon quotidienne. D'après ses interdictions, on peut deviner l'horreur des faits. Les soldats volaient et dépouillaient, brûlaient les synagogues, violaient les femmes, fusillaient en masse les Polonais et les Juifs polonais.

Leni Riefenstahl et ces officiers soucieux d'une guerre « correcte » ne protestaient pas contre quelque chose qu'ils avaient eux-mêmes préparé au fond, qu'ils avaient eux-mêmes créé, qu'ils servaient par conviction et par serment. Suivant les règles de la logique classique, le facteur de Klemperer a pu se tromper, en jugeant la situation générale. Il a été fait prisonnier (au bon moment) par la canaille de la Wehrmacht et il n'a pas été en situation de pouvoir empêcher les pogroms, il a préparé et a servi le pogrom. Dans les protestations de ces personnalités renommées, il serait donc inutile de chercher les composantes morales ou de prendre au sérieux leurs allégations, de quelconque manière. Dans les pleurs hystériques de Leni Riefenstahl ou dans les protestations courtoises des officiers, on perçoit plutôt une donnée de type anthropologique qui caractérise l'homme, non seulement dans le contexte des dictatures ou des pillages, mais aussi pendant les périodes de paix apparente. L'homme désire avant tout des bénéfices et poursuit des gains pour lesquels il n'a pas travaillé, sans provisions, sans contrepartie, sans prix, sans que personne ne présente la facture, soit il fait payer à d'autres le prix élevé, soit il se donne de la peine pour que quelqu'un d'autre paie à sa place.

Comme l'affirme l'expression française en quelque sorte crue, il veut « le beurre, l'argent du beurre et le cul de la crémière ».

Les trois artistes prodigieux de la cour de Hitler, Leni Riefenstahl, Arno Breker et Albert Speer, ou les officiers célèbres pour leur courtoisie ont suivi ce même cursus humain en quelque sorte cru et banal. La réclamation et l'avertissement discrets contenus dans le discours secret de Himmler tenu à Poznan s'adressaient justement à eux et n'étaient pas sans fondements car, sans eux, il aurait été impossible de piller, d'exterminer, d'envoyer aux travaux forcés les Juifs et les autres sujets considérés comme inférieurs de façon inaperçue. Albert Speer a affirmé par la suite ne pas avoir entendu ce discours. Or, à ce jour, il n'existe pas de donnée ou de document qui prouverait son absence dans la grande salle d'honneur.

« N'y a-t-il vraiment personne, en Allemagne, qui ait mauvaise conscience ? demande Victor Klemperer dans son journal, ce vendredi mémorable. Et je le redis : Machiavel s'est trompé, il y a une limite ; au-delà de cette limite, la séparation entre la morale et la politique n'est plus un geste politique et connaîtra sa revanche. Serions-nous capables de laisser advenir cet au-delà-là ? »

HOL FELLELHETŐ¹

Péter Nádas



Hol fellelhető a szabadság.
Szabad természetben előfordul-e.
Szilárd-e, cseppfolyós, vagy légnemű,
netán a három halmazállapot között ingázva
szeszélyesen
váltogatja-e
alakjait.
Valamit előbb a mibenlétéről,
hogy aztán ehhez képest tehessek ezt vagy azt vele.
A sorrend több ezer éve fordított.
Előbb a tett,
a következmények láttán meg a nagy álmélkodás,
ugyan mi történhetett.
S akkor ez lenne a cselekvés híres szabadsága, amit állítólag
az istenek adtak az embernek bizományba.
Tényleg
jó lenne tudni, hogy miből van, milyen materiából.
Ha meg nincs,
anyagként senki nem mutatta ki,
elemi előfordulása felettébb valószínűtlen,
nem elegy,
nem valamik keveréke, nem vegyület, nem ötvözet,
akkor hol a székhelye, milyen fogalom írja le.
Miként lehetne
az isteneknek nagy köszönettel visszaadni.
Nem, ez nem szabadság, kedves Istenek, nem ez a szabadság
kell nekünk, nem ilyet képzelünk.
Írjátok felül, írjátok újra.
A szabadság lehetne éppen valami nagyon más,
személyes,
félúton anyag és szellem között,
mondjuk az elme munkájának szerkezeti képe,
vázrajz,

¹ Ce texte a été lu par l'auteur le 5 avril 2011 lors d'une soirée commémorative de l'Académie de littérature et d'art Széchenyi, il a été publié le 29 avril 2011 dans la revue *Élet és Irodalom* (Vie et Littérature). Il est disponible en ligne sur le site de l'Académie hongroise des sciences : <https://mta.hu/szima/l-ritok-nora-eloadasa-a-xiii-szechenyi-emlekesten-113536>. La traduction française de Marc Martin est inédite.

a lehetséges kapcsolatok
 emberi elmével még éppen követhető
 rendszere,
 a percepció és az önreflexió adottsága
 az emlékezet és a tapasztalat közegében,
 a kollektív tudat egyéni dizájnya,
 virtuális ábra,
 amit minden egyes elme önmagának és önmagáról készít,
 habár törzsanyagát esetleg örökölte és átörökökítheti,
 nem mintha akkor ne kéne épp oly komolyan vennünk a
 dologiságát, mint egy nagykalapácsét –
 valami olyasmi,
 amire a tizenkilencedik század költői azt mondták,
 szellemkép, szellemárny,
 agyrém, rögeszme,
 a lélek káprázata,
 ritka lepke,
 hiába kergeted.
 Tudni lehet-e,
 mely földrészeken, milyen éghajlati viszonyok között fordul elő vagy tenyészik.
 Vagy mindenütt, de tényleg mindig csak a fejekben-e,
 sehol másutt,
 csak fejekben.
 Mi a szabadság.
 Katalizátor vagy indikátor.
 Jelenség, jelenés, fenomén, látomás, kívánság, eszme, princípium, üres hely, téboly,
 hallucináció,
 biofizikai vagy pszichoszociális jelenségek szubsztrátuma.
 Egyéb.
 Netán az egyetlen titkos ösvény szív és elme közt, mely
 elvezet az anyagiság titkos kijáratához.
 Légüres térbe.
 Egyes szerzők a szív szabadságáról beszélnek, a lélekéről,
 a lelkiismeretéről, a döntés szabadságáról
 a szó politikai és a szó teológiai értelmében.
 Nem tudom.
 Mindenkié együttesen vagy kiválasztott személyeké.
 Nem tudom.
 Kitől kapja az ember,
 egyszer kapja, minden döntésénél külön kapja vagy
 születése által egyszer s mindenkorra.
 Vajon saját testi életének tapasztalata adja-e,
 vagy ellenkezőleg,
 a testi létezés szabott rendje vezeti
 olyan történeti, vallási, származási kényszerekhez,
 amelyekről aztán meg akar szabadulni.
 Minden áron.

Nem tudom.
 Az Újszövetség könyvei szerint
 a lelki szegényeknek is jár belőle.
 Nem tudom,
 de mindenképpen szép egalitárius gondolat.
 Sohanapján vagy mindenkoron.
 Élni vele vagy törekedni rá.
 Követelni.
 Ha nem tudom mi, hogyan követeljem.
 Kitől követeljem.
 Kívánatra kihúzható a költeményből a nem kívánatos.
 Annyit azért el lehet mondani,
 hogy az Ószövetségben,
 mintha egy dualitás gyengébbik tagja lenne.
 Ez igazán nem szép tőle.
 Ha dualitás, akkor az egyik tagnak a másikkal
 egyenlőnek
 kéne lennie. Ha nem egyenlő, akkor meg ki hagyta a szabadságot így magára.
 Tudni kéne.
 Korszakok hagyják magukra a közös szabadságukat,
 vagy egyének veszik észre,
 hogy milyen furcsa, csaknem mindenki magára hagyta a magáét,
 s akkor ásitó hiánya adja ki a korszakot.
 Nem tudom.
 Ha az egészség hiánya betegség,
 akkor a szabadság hiánya szolgaság.
 Ezt viszont jól tudom.
 Jegyezzük fel egy külön papírra azokat a
 szabadságra vonatkozó kérdéseket,
 amelyekre nem tudjuk a választ.
 Jegyezzük fel egy másik tiszta lapra azokat a
 szabadságot illető kérdéseket,
 amelyekre tudjuk ugyan a választ, ám ezek más válaszokkal
 nem
 egyeztethetők vagy
 nem
 hozhatók összefüggésbe.
 Nem lenne nagy csoda,
 ha egymás mellett és egymástól függetlenül
 lennének érvényesek.
 Fogalmi következetesség
 a mi
 egyetlen Teremtőnknek nem erénye.
 Ez se szép.
 Nem szép tőle.
 Egyszál egyedül, fedetlenül és védtelenül hagyja a rabsággal,
 a fogsággal, a szolgasággal, a rabszolgasággal,

az önkénnyel, az elnyomással, a kizsákmányolással,
 a függőséggel, a kiszolgáltatottsággal, a sanyargatással,
 a robottal,
 a jobbagysággal, az úrbériséggel, a hűbériséggel,
 a szervilitással,
 a lefogással, a lecsukással, a leköpéssel -
 és ezek nem csak szavak -
 a kivégzéssel, a börtönbüntetéssel, a várbörtönökkel,
 a kazamatákkal,
 a magánzárkával,
 a kínvallatással,
 a gályapaddal,
 a cenzúrahivatallal,
 a rágalommal, a hamis tanúságtevéssel, az árulással,
 a pedofiliával,
 a búcsúcédulákkal,
 a talpnyalással, a hízkeléssel,
 sőt
 a seggnyalással.
 Nemtőnk.

Törékenyen és sérthetőn.
 Önmagában és önmagának.
 Lehallgatják, kikémelelik,
 elrabolják, leteperik, lekötözik, lebírják,
 vagy
 várják egy kávéház előtt, két oldalról karolnak bele,
 hangot se többé,
 megbilincselik, megcsúfolják,
 fogd a pofád,
 röhögnek kínjain,
 köpnek rá nagy ívben,
 orcáin csurog a turha.
 Kizárólag testi kínjain nevezhetnek,
 ő maga
 gúnnyal, irigységgel, bosszúvágygal, kárörömmel
 nem illethető.
 Nem tudják lepuffantani.
 De járomba fogják, rabigára hajtják,
 kalodába zárják, rabszíjra fűzik,
 bokájára béklyót,
 csuklóján kattán a súlyos kézbilincs, így viszik.
 Egyetlen egy miként bírhat meg ennyivel.
 Miért várjuk el tőle.
 Eladják.
 Édes testvérei adják el.
 Egy tál lencsét, ha kapnak érte.
 Egyetlen egynek kell ennyi mindennel

és
 ennyi mindenkivel szembeszegülnie.
 Mondjuk még egyszer együtt.
 Szembe szállnia.
 Csakhogy ezek a sok mindenkik,
 akik elkövetnek ellene
 egy vagy több,
 tárgyi, jogi, államszervezési, testi, illetve
 pszichikus gyalázatot,
 szintén mind mi vagyunk.
 Vaksötét tömlöcök mélyére dobják, ciszternába vetik,
 száraz kutak fenekére taszítják.
 Dobjuk, vetjük, taszítjuk.
 Taszítom, dobom, vetem.
 Még ha később letagadjuk is.
 Tagadják.
 Tagadom.
 Halálom óráján sem fogom bevallani,
 hogy előbb bizony meggyaláztam,
 mert nekem bizony
 mindenek előtt és mindenek fölött az én édes kis családom fontosabb,
 mert azt szeretném, hogy
 a szolgaságban is meglegyen a folytonosság.
 Jogom van hozzá,
 hogy ádáz ellenségeimet,
 azaz mások szeretteit
 akár száraz kutak fenekére vessem.
 Gott! Welch Dunkel hier!
 O grauenvolle Stille -
 ami annyit tesz, hogy
 Uram,
 mily setét van itt,
 rémséggel telt némaság.
 Nyilvánvaló, hogy nincs más dolog a világegyetemben,
 mi ilyen virulensen csak a saját hiányából él.
 Csak a szabadság, egyedül a szabadság.
 Mintha Petőfi első megjelent versének első négy sora,
 Pápa, 1842. április -
 Gondülő borocska mellett
 Vigan illan életem;
 Gondülő borocska mellett,
 Sors, hatalmad nevetem.
 - vagy
 Széchenyi utolsó naplóbejegyzése lenne
 Döblingben
 1860. április 1-én:
 Nem tudom megmenteni magam!

Még a fekete lyuk is anyaggal töltekezik.
 Ő pedig nem, kizárólag önmagából.
 Holott se kilégzése, se belégzése nincs.
 Gyanítom,
 a pneuma ő maga,
 ő maga a ritmus fenomenája és ideája
 egyben.
 Egyetlen létező a világegyetemben,
 melynek telt hiánya van,
 telítettsége
 hiányával egyenes arányban nő.
 Vanságában ellenben nincs gradualitása.
 Valaki vagy szabad, vagy nem szabad.
 Ügyeskedhetünk, kicsit szabadok nem leszünk.
 Kicsi szabadság könnyökök ütközése.
 Mások rovására nyert szabadság rabság.
 Zsoltár is hiányát énekli ki.
 És akkor most felállva énekeljük el kedves testvéreim,
 a nyolcvanadik zsoltár első öt versét, ahogy írva van.
 Isten, állíts helyre minket.
 Genf, 1562.
 Oh Isten,
 így a Károli-fordítás,
 támaszd fel a te hatalmadat,
 miközben
 az öreg lelkész lába alatt
 recseg, felnyög, hosszan sipákol az űsöreg harmónium,
 jöjj el, hogy szabadíts meg minket!
 A nincset jobban ki lehet belőle énekelni, mint a vant.
 Jelenj meg fényeddel!
 Fény.
 Hullám és részecske.
 Első látásra,
 legalábbis teológusok és bölcseleők szemébe,
 amplitudójával, rezgésirányával és frekvenciájával
 úgy tűz,
 olyan erejű az impulzusa, hogy ők
 hosszú ideje a szabadság első hasonlatának tartják.
 Hiánya a politikai filozófiában,
 lásd Lumière, Aufklärung,
 szintén kiválasztott tájékozódási pont.
 Oh Isten,
 állíts helyre minket, világoltasd a te orczádat,
 hogy megszabaduljunk.
 A fény a megszabadulás nyilvánvaló feltétele,
 de ki lenne, ki a szabadságot hiányától megszabadítaná.
 Ki lenne.

Állítólag az istenáldotta nép.
 Minden bizonnyal.
 A népfelség elvéből lenne levezethető.
 Meglehet.
 Hiánya híján beteljesedne.
 Szabadság lenne, tisztán, semmi más.
 Elképzelni nem tudom.
 De sok teteje annak se lenne, ha korábban
 szabadítója
 ítélte volna arra,
 amitől most végleg és visszavonhatatlanul
 meg fogja szabadítani.
 Ilyen logikai gyámoltalanságot még ez a mi ősoleg,
 zsidó pásztoristenünk sem engedhet meg magának.
 S ha már így, ahogy van, s vajmi keveset értünk,
 akkor egy kis józan értelemnek
 mi maradna más, mint a puszták ének.
 Hiány és kín közé iktatott ritmikus kilélegeztetés.
 Míg énekel, vagy gyilkol,
 legalább a hiányát nem kell belélegeznie.
 Meg honnan tudhatná, hogy hiánya nélkül milyennek kéne lennie, ha egyszer legjobban
 ő szereti rázni mások börtönének kulcsait.
 Kérdegetések által nem szabadulhat.
 Eszméi kalitkájába zárva ugrál.
 Mókuseréknek ott van neki a vélemény.
 Aspektusok szép tükörfolyosói.
 Például
 kábítószert termel, kábítószert fogyaszt, kábítószerral kereskedik, fegyveresen harcol a
 kábítószer ellen,
 a termelése ellen, a fogyasztása ellen, a kereskedése ellen, habár saját testével ő tartja fenn
 a társadalmakat,
 melyek nem tudnak meglenni nélküle
 és
 vele sem.
 Vélekedéseivel együtt sem tudja, hogy az útvesztőnek
 hol a kijárata.
 Nem tudja.
 Különb én sem vagyok.
 Én sem tudom.
 Seregeknek Ura, Istene:
 meddig haragszol a te népednek könnyörgésére?
 Ez persze megint Károli.
 Könyhullatásnak
 kenyérével eteted őket, könyhullatások
 árjával itatod meg őket.
 Világoltasd orcád, hogy megszabaduljunk!
 Károli háromszor kiált világolást,

ezen kívül még a ragyogást és a fényt is megemlíti,
de Luther sem fordítja másként
óhéberből, arámiból és ógörögből.

Licht.

Lass leuchten dein Antlitz, so genesen wir.

Luthernál a gyógyulás feltétele.

Károlinál a megszabadulása.

Biztosan így kell lennie.

Elmúlt és elkövetkező évezredekben
a sötétség birodalma tartósan hatalmasabb.

Legalábbis az ismert nyelveken.

Nem tudom.

Az elfuserált dualitással szemben

János valamivel mégis világosabb.

Ő a szellem embere.

Egyetlen filozófus az evangélisták között.

Eusebius szerint nem a saját elhatározásból,

hanem a vének unszolására írt.

De bárkik lettek legyen is a vének,

János a processzust írja le.

Hűvösen

a csúfos teremtéstörténeti végeredményt.

A világosság a sötétségben fénylik,

de a sötétség nem fogadta be azt.

Kedves lektorom szerint a mondatvégi mutató névmást nyugodtan
elhagyhatom. Elhagynám, szívesen, de Károlinál így áll.

Bizony, hogy így állnak a dolgaink édes testvéreim.

Ezt így el is fogadhatnánk, több évezred írásossága
visszamenőleg igazolja, hogy nem mondott hülyeséget.

Leíró jellegű helyzetjelentés a dolgok állásáról,

nem végítélet,

nincs kultúrkritikai éle,

semmi vádaskodás,

semmi jajveszékelés.

Nincs tovább.

Így megy a verkli.

Nincs remény.

Ilyen véletlenek sincsenek.

Nem beszélve arról, hogy egy idő után a nincs továbbnak

és a nincs reménynek, a nemzethalálnak,

a sárkányfogveteménynek,

és az összes többi teremtéstörténeti panaszolkodásnak,

hogyne lenne foganatja,

keze, lába, vallása, átka, hagyománya, kereskedelmi értéke, kultusza.

A tapasztalati anyag,

amit a képzetekkel és reményekkel szemben más szóval valóságnak és realitásnak szoktunk
tartani,

talán fontosabb lehetett,
 mármint Jánosnak,
 még a fogalmi rendszere tisztaságánál is,
 meg így tartósította mondatában
 a gnosztikusok hangos vitáit,
 s világmagyarázatként a megismerhetőség
 döntetlenét is így kötötte meg
 a négy testamentum várhatóan hosszú szavatossági idejére.

A sötétséget abban az állapotában,
 amikor a fényt nem fogadja be.
 Minden pillanatban nem fogadja be.
 Örökre nem.

Lássátok édes testvéreim, okuljatok, tanuljatok,
 ha van az első századokban egy hatalmi szóval eldöntött
 szubsztanciális vitatok,
 akkor még a huszonegyedikben is ezzel fogtok baszakodni.

Ha egyszer a fény hatalmasabb,
 miként lehet a világon sötétség az úr.
 Vagy miként bírhatna el a jó a gonosszal,
 ha a világ tényleg kétlényegű.

Ha meg egylényegű,
 akkor a gonosz nyilvánvaló, mindenkiben élő,
 bennem is, benned is
 hatalma

honnan a csudából származik.

Vagy mire lenne jó, ha nem a túléléshez.

A túlélésen túl jó-e másra.

Biztosan nem.

Miként vált a szabadság

a hiány

néma lélegzetvételévé.

Vajon miért a hiánya felől érezzük oly erősnek.

Én legalábbis ezt a tapasztalatot hoztam át
 a diktatúrák végtelenített idejéből.

Ha törékeny alakja ott dereng a szép messziségben,

nem távolodik,

sokáig, jaj nagyon sokáig,

kivárhatatlanul

nem jön közel,

cigaretájának parazsa egy szippantás idejére

felviláglik, el nem érhetem,

lidércfény,

pislákoló napvilág.

Mintha a hegyeshalmi határállomáson álldogálna,

nem jönne be, nem menne el.

Ugyan mióta cigarettaáztatna ott.

Bármily fegyelmezett legyél, időérzéked felmondja a

szolgálatot, a fényhiány ledönt a lábadról.
 Klinikai nevén depresszió.
 Budáról még látni, ahogy felparázslík,
 vannak,
 akik ajka barázdáit látják,
 szája sarkát, amint szívja a cigarettát,
 Kossuthot szív,
 a pesti síkról azonban már semmi, semmi.
 Záhonynál vaksötétet.
 Mélabú.
 Ez az egyik arca. Ez csupán az egyik.
 Olyan szorongást kelt, aminek tárgya nincs.
 Mozdulni sincs miért.
 Tárgyak, személyek, jelenségek, cselekmények,
 vágyak,
 elveszítik fényüket.
 Ne hallja senki.
 Nem tudtam reggel kimászni az ágyból.
 Nem tudtam volna megmondani, hogy melyik nap reggelén
 nem tudok kimászni az ágyból.
 A szabadság ugyan cselekvésre ösztönöz,
 a szabadságot és a cselekvést azonosítani
 mégis balgaság.
 Világosan kivehető a vaksötétben,
 ez a másik,
 a cselekvéstől, cselekvési kényszerektől, cselekvési láztól,
 a tettvágy biológiai mechanikájától független,
 eltéveszthetetlen arca is.
 Nincsenek évszakok, nincsenek napszakok, realitásérzék megbicsaklik,
 ám olyan szabadság jelenik meg hűlt helyén,
 amit nem bír le a rabság.
 Nincsen olyan diktatúra.
 Nincs olyan diktátora.
 Depresszióban az ember a fogalom negatív próbáját végzi el.
 Nem volt reggel, mikor ki tudtam volna mászni.
 Reggel és éjszaka a nedvességtől könnyező falak között
 a verem legalján nem különbözött.
 Koporsóm lett az ágy.
 Ahogy egyszer
 kíméletlen ifjú barátom Rómában fogalmazott
 - a Termini forró májusvégi fénytől lebegő,
 hangos csarnokában várt rám.
 Elkomorodott, amint az indulók és érkezők tömegében
 közeledtem,
 mint akit
 pusztá látásom szájba vert.
 Lazacsinű trikót, fehér vászonnadrágot viselt,

lábán klasszikus római bőrsarut,
 én is láttam, hogy sok rómainál
 rómaibb lett az eltelt néhány év alatt,
 csuklóján a díszes vörös gumigyűrű egy befőttesüvegről.
 Úgy nézel ki, mondta, mintha
 a hidegháború sötét lyukából másztál volna ki.
 Valóban kicsit megkopott, kicsit elgyötört lehettem.
 Egzaktsága lehengerelt.
 Szavam nem lehetett.
 Rendre utasíthattam volna, hiszen tévedett, tévedés,
 még régebben, a második világháború vakondjáratából
 kellett először a fényre másznom.
 Túlélő vagyok. Nem múló állapot.
 Késői születését sem lett volna értelme kinevetnem.
 Vagy mikor
 berlini barátnőmnek azt találtam mondani,
 csak szóljon nyugodtan, ha jönnek az oroszok
 át a falon,
 szívesen adok gyors tanácsot,
 ne várja be, míg a spájzba érnek.
 Előbb kisápadt. Aztán vörös
 lett a nyaka, arca, blúzában a melle halma.
 Vergődött, sikoltózott.
 Ezt nekem mondod.
 Hogy én ilyet ne mondjak neki.
 Nekem.
 Nekem, nekem.
 Hogy mondhatok ilyet neki.
 Neki.
 Sikoltozása
 olyan értelmet visszhangozott, amit addig semmiféle más
 jelből nem akartam megérteni.
 Polcz Elaine elbeszéléséből tudjuk, hogy
 amikor a katonák megerőszakolják,
 s otthagyják a gerincsérüléssel,
 vértől és spermától lucskosan,
 akkor egy idő után,
 valamennyi idő után, fel kell valahogy állnia, felsegíti az anyósa, felsegíti az anyósát, akit
 nagyon szeret,
 valamit még mondaniuk is kell egymásnak és vizet kell a kútról hozniuk és be kell a
 spárheltba gyújtani, mert közben kialudt a tűz, és fel kell tenni a vizet a fazékba, és be kell
 valamivel tenniük a feltört ajtót, és meg kell mosakodniuk,
 és akkor még nincsen vége,
 mert megint jönnek,
 hogy az ajtót betaszítsák.
 Megint előlről.
 Vagy elmondhatom a kínai nőt

a regensburgi germanista konferenciáról.
 Gloria hercegnő jött a palotája
 hosszú folyosóin,
 egy feltárló aranyszárnyas ajtóban megjelent,
 és megnyitotta a konferenciát.
 Ez is az elmúlt század hetvenes éveinek végén történt,
 miként az első berlini és római utazásom,
 ő is gyanútlanul ifjú volt,
 mint az én kedves rómaivá lett barátom,
 merő fény és hit és bizalom és buzgalom és extravagancia,
 a személyesség tüntetése, hiúság,
 nem sok,
 kis kiemelkedés a robotosok roppant tömegéből.
 Tengernyi fényből egy cseppet kiemel
 ujjá hegyén,
 testi ragyogása hasonlataként
 felmutatja.
 Legyen a te neved Gloria.
 Gloria.
 A német mondat volt a téma a konferencián.
 Mi van előbb, ez volt a kérdés,
 a mondat teszi a gondolkodást vagy a gondolkodás a mondatot.
 Ha már ennyi művész és tudós jöttét
 a világ minden égtájáról busásan megfizette,
 igazán ingerelhette őket egy kicsit.
 Szerény és illedelmes vénkisasszonynak öltözött.
 Fehér blúz, szürke kiskosztüm, ezüstrókéval
 vagy mit tudom én micsodával, pézsmával bekerítve.
 Haját valami bődületes vendégghajjal együtt
 barokk toronyba rakta fel,
 és olyan cipőt húzott, amilyet ledér nők
 vagy görög tragédia kórusának tagjai.
 Tornyával és koturnusával legalább fél méterrel
 kimagasodott a peshedt és pókhasú öregurak rengetegéből.
 Óriás hullámokban áradt felé a taps és az ámulat.
 A világnak e kisebbik felén
 ez volt a történelmi pillanat, amikor a törvényileg biztosított személyes szabadság
 földrajzilag körülhatárolt diadalával
 kilépett korábbi medréből és
 tömegesen fogyaszthatóvá vált az extravagancia.
 Jól állt neki.
 S megint halkán megnyílt a terem ajtaja.
 Most azonban nem libériás ajtónállók nyitották.
 Csak besurrant a résen egy kisegérke,
 halálraváltan és boldogan a kínai germanistanő.
 Volt nála két reklámszatyor, telirakva,
 nem tudom mivel,

világos, hogy könyvekkel,
 a pályaudvarról egyenesen a könyvesboltba ment,
 biztos, ami biztos,
 még elviszik, bezúzzák, elégetik,
 ezeket egy üres szék alá gondosan betette,
 a kimerültségtől és izgalomtól
 valósággal mellém rogyott.
 Halálos biztonsággal
 kiválasztott magának fehérek között
 egy hamuszürke kelet-európai.
 Elvileg sárgának kellett volna lennie,
 de ő sem látott még ilyet,
 mint ez a
 Gloria,
 és
 hozzám hasonlóan
 ő is hamuszürke volt.
 Kijöttem, kijöttem.
 Verzeihung, wie sagen Sie.
 Hiszen még soha életemben nem hallottam
 németül beszélő kínai germanistanőt.
 Ich bin durch. Ich bin rausgekommen. Ich bin durch.
 Ami értelemszerűen és elég brutálisan azt jelentette,
 hogy sikerült áttörnie, kitörnie,
 kijutnia.
 Át a nagy falon.
 Alig kapott önmagától lélegzetet.
 Nevetett is hozzá.
 Kicsit elkésett ugyan, de itt van.
 Itt vagyok.
 Suttogtam, ő is suttogott.
 Mutatta a kezével, mondta is,
 az ajtót egészen kicsit nyitották ki,
 ezek,
 mi kontra ők,
 most őket kizárva nekem magyarázza,
 én pedig hozzá hasonlóan a saját többesemet is tartalmazom,
 mi vagyok,
 habár ilyen ragozás nincs a nyelvben.
 A szabadság univerzalizálásáról ilyenkor beszélünk.
 De betette lábát a résbe,
 nagyon kicsi volt a rés,
 mégis sikerült kisurrannia.
 Hiánya szintén az univerzáliák közé tartozik, a rés.
 Sikere fényesen világított a fényes teremben.
 Csúsztunk ugyan egy kicsit,
 kifelé az individualitásból, tíz évet vissza az időben,

nyolcezer kilométert a térben el.
 Mégsem változott meg semmi, reálisak maradtak a proporciók.
 A csillárok fénye, a szabadság lélekemelő világuralma,
 résre nyílt kijárata,
 bejárata az extravaganciába,
 élve eltemetett testek az ágyak koporsóiban,
 Gloria
 szépsége,
 szabad tompasága,
 belebonyolódva a kerek kis öregurak nemi örömébe.
 Örömünk egy halott germanista teteme felett világolt.
 Apját a kulturális forradalomban
 előbb a családdal együtt száműzték Pekingből,
 nem tudom hová,
 nem hallottam ki a suttogásból,
 majd meg is ölték.
 Bátyját is megölték, egy kiváló anglicistát.
 Gáttalan örömében suttogta el.
 Saját korszakos depresszióm,
 nevezzük bárminek,
 kóros fényhiányom, hiánybetegségem, mélabúm,
 tartós öngyilkossági késztetésem,
 akkor indult gyógyulásnak, amikor először kimondtam,
 először mondtam ki hangosan,
 hogy történjék bármi,
 forduljak fel éhen, gebedjek bele, én ezt nem csinálom.
 Nem.
 Azokban a napokban,
 amikor a varsói szerződés egyesített csapatai
 tömött és végeláthatatlan oszlopokban
 vonultak fel a határon,
 hogy 1968. augusztus 21-ének éjszakáján
 átlépjék és megszállják a cseh és a szlovák szomszédokat.
 Szabadok akartak volna lenni, szabadon választani.
 Álltam a hajnali ég alatt, a közös ég alatt, fejem felett
 kötelékben húztak a repülő a határ felé.
 Feladtam állásomat, szülővárosomnak hátat fordítottam.
 Sághy Zsuzsannának a libalegelőre néző tisztaszobáért járó nevetségesen kis összeget is
 alig tudtam kifizetni.
 Amikor nem volt már tovább, akkor óvatosan megkérdeztem
 Polcz Alainétól,
 akinek
 a kútra kellett mennie, a vizet a nagyfazékba tölteni,
 a kihunyt tüzet feléleszteni,
 néhány szót váltani a szeretett anyósával,
 a gerincsérülés fájdalmát elviselni,
 azt mondani róla, hogy ilyen esetben még jól is jön

a fizikai fájdalom,
 de nem beszélni, két évtizeden át hallgatni,
 szót sem, senkinek –
 mit tegyek, ha nincs tovább, mit tehetnék.
 Habár én sem mondtam ki a kérdésemet.
 Azért azt mondom néktek, válaszolta kajánul,
 azokkal a szavakkal, ahogy Károli lefordította,
 ne aggodalmaskodjatok a ti éltetek felől,
 mit egyetek és mit igyatok,
 sem a ti testetek felől, mibe öltözködjete.
 Tekintsetek az égi madarakra,
 hogy nem vetnek, nem aratnak, sem a csűrbe nem takarnak;
 és a ti mennyei Atyátok eltartja azokat.
 Micsoda szubverzió.
 Ha jól meggondolom.
 Éppen sétálni mentünk.
 Önkéntelenül és hangosan mindketten felnevettünk.
 Világított az arcán a nevetése.
 Részecske és hullám, kisugárzás,
 matéria és energia.
 O, welche Lust,
 o, welche Lust in freier Luft,
 den Atem leicht zu heben,
 ami annyit tesz,
 hogy micsoda öröm szabad levegőn könnyeden lélegezni.
 Fény és levegő.
 Szabadság hozzá a szó,
 a szónak hangzó teste van,
 felcsendül,
 légtömeghez ér, elmozdulása,
 az elmozdulás
 hangja, levegője, érintkezik a más pályákon járó néma értelemmel.
 A szavak hangalakja, fénye,
 az egyént
 egy ismeretlen eredetű fenomén felületén megköti.
 A szabadság egy állandó.
 Konstans.
 Így mondanám.
 Habár készséggel elismerem, hogy megvannak vele
 lokális és globális
 gondjaink.
 Csak egyetlen dolgot mondanék még sietősen.
 A szabadságot több mint kétszáz éve, kétszázötven éve
 az individualitáshoz kötöttük,
 s mit mondjak, kemény falakba ütköztünk ezzel a felfogással.
 Miközben a kollektivista társadalmak iszonytató örökségével küszködünk, egyszerre többel,
 mintha az individuális szabadság

lehetőségei kimerültek volna.
Így végződik a költemény.
Képletesen emelem serlegem Széchényire,

s hogy emléke fenntartható legyen,
fennmaradjon
egyáltalán –
Petőfire.

OÙ DONC SE TROUVE ?

Traduction du hongrois par Marc Martin

Où donc se trouve la liberté.
Évolue-t-elle en pleine nature.
Est-elle solide, liquide, gazeuse,
ou oscille-t-elle entre ces trois états,
changeant
de forme
à sa fantaisie.
D'abord en déterminer l'essence,
puis songer à quoi faire en fonction du possible.
Le sens inverse prévaut depuis des millénaires.
D'abord agir,
puis à la vue des conséquences, les bras t'en tombent :
qu'a-t-il bien pu se passer.
Telle serait donc la fameuse liberté d'action dont les dieux
auraient soi-disant fait don à l'homme.
Oui vraiment,
il serait bon de savoir en quoi elle est faite, en quelle matière.
Si elle ne procède d'aucune,
tant nul au monde n'en a jamais prouvé l'existence,
de sorte que son existence matérielle paraît plus qu'improbable,
ni alliage,
ni composé, ni amalgame, ni mélange d'éléments,
reste à savoir où en est la source, quelle notion la recouvre.
Et comment diable on pourrait,
grands mercis à l'appui, la rétrocéder aux dieux mêmes.
Non, ceci n'est pas, chers dieux, la liberté, telle n'est pas celle
qu'il nous faut, que nous imaginions.
Reprenez-la donc et reformulez-la.
La liberté pourrait être quelque chose de tout autre,
de personnel,
à mi-chemin entre esprit et matière,
comme l'image structurelle du travail de l'esprit,
une vue schématique,
ce que l'esprit humain peut comprendre
au libre
système des correspondances,
au don de perception et d'autoréflexion
dans l'environnement de la mémoire et de l'expérience,
la forme unique et personnelle,
le diagramme virtuel de la conscience collective
que chaque esprit dresse à part lui sur lui-même,

quoique son principe essentiel soit, qui sait, héréditaire,
 ce qui n'empêche en rien de prendre au sérieux
 sa matérialité, comme celle, disons, d'une massue —
 ce je-ne-sais-quoi
 que les poètes du dix-neuvième siècle ont tour à tour qualifié
 d'illusion, de fantasme,
 de chimère, d'obsession,
 de mirage de l'esprit,
 de papillon rare
 qu'en vain tu poursuis.
 Pourrait-on savoir
 sur quel continent, sous quelles latitudes elle
 évolue et se reproduit.
 Ou serait-ce partout à la fois, mais jamais que dans les têtes,
 jamais nulle part ailleurs
 que dans les têtes.
 Qu'est-ce que la liberté.
 Un catalyseur ou un indicateur.
 Une manifestation, une apparition, un phénomène, une vision, un désir, une idée,
 un principe, un manque criant, une démence, une hallucination,
 une émanation des phénomènes biophysiques ou psychosociaux.
 Et j'en passe.
 Ou ne serait-elle pas l'unique chemin secret entre esprit et cœur, dont
 seul le secret parcours permet d'échapper au monde matériel.
 Jusqu'à l'espace vide.
 D'autres auteurs parlent de liberté de cœur, d'âme
 ou de conscience, de libre choix
 aux sens politique et théologique du terme.
 Je ne sais.
 Nous est-elle donnée à tous à la fois ou coup sur coup à de rares élus.
 Je ne sais.
 Qui donc nous la donne,
 nous la donne-t-on une seule fois, chaque fois qu'il y a décision à prendre ou
 une fois pour toutes à la naissance.
 Est-ce l'expérience de notre propre vie corporelle qui nous la donne,
 ou vice versa,
 est-ce l'ordre auquel l'existence physique se voit soumise qui mène
 à de telles contraintes en matière d'Histoire, de religion et d'origine
 qu'on souhaite, à force, s'en affranchir.
 Quoi qu'il en coûte.
 Je ne sais.
 Selon les livres du Nouveau Testament
 elle échoit même en partage aux pauvres en esprit.
 Je ne sais trop,
 mais voilà en tout cas une conception d'un bel égalitarisme.
 À la Saint-Glinglin ou à tout jamais.
 En profiter ou l'honorer.

L'exiger.
 Quand bien même je ne sais ni comment l'exiger.
 Ni de qui l'exiger.
 Que chacun saute ou biffe à sa guise les passages non souhaitables du poème.
 On peut tout de même dire
 que dans l'Ancien Testament
 elle semble la partie faible d'une dualité.
 Pas joli, joli de sa part.
 Si dualité il y a, chaque partie devrait être
 égale à l'autre. Or, s'il y a bien inégalité, qui a donc ainsi pu abandonner la liberté
 à elle-même.
 Il faudrait le savoir.
 Des époques entières abandonnent-elles leur liberté commune,
 ou seuls certains esprits remarquent-ils
 le fait étrange que presque tout le monde renonce si bien à la sienne propre
 qu'à la fin ce manque abyssal forge l'époque elle-même.
 Je ne sais.
 Si la maladie est un défaut de santé,
 à défaut de liberté, il y a servitude.
 Ça, pour savoir, je le sais.
 Veuillez noter sur une feuille de papier toutes les
 questions en rapport à la liberté
 dont vous ignorez la réponse.
 Puis sur une autre feuille blanche, couchez, je vous prie, les
 questions relatives à la liberté
 dont on a la réponse, mais dont aucune
 n'est
 conciliable
 ni
 n'a l'ombre du début d'un rapport
 avec les autres réponses.
 Au point qu'on ne s'étonnerait guère
 d'apprendre que chacune ne vaut que pour elle-même, sans nul rapport
 aux autres.
 Notre Créateur
 ne brille certes guère
 par son esprit logique.
 Pas joli, joli, ça non plus.
 Pas joli, joli de sa part.
 De la laisser ainsi seule, sans recours ni refuge, en butte à la servitude,
 à la captivité, à la contrainte, à l'esclavage,
 à l'arbitraire, à l'oppression, au saccage,
 à la dépendance, à la soumission, à la persécution,
 au labeur,
 au servage, à la tyrannie, au despotisme,
 aux arrestations, aux cachots, aux crachats —
 et ce ne sont pas là que de simples mots —

aux exécutions, aux emprisonnements, aux oubliettes,
 aux culs-de-basse-fosse,
 aux cellules de mitard,
 aux tortures,
 aux peines de galères,
 aux bureaux de censure,
 aux calomnies, aux faux témoignages, aux trahisons,
 à la pédophilie,
 aux mots d'adieu,
 aux flagorneries, aux léchages de pied,
 voire
 de cul.
 Elle, notre génie tutélaire.
 Si délicate et précaire.
 En elle-même et pour elle-même.
 Va-t-on la mettre sur écoute, l'espionner,
 l'enlever, la passer à tabac, la ligoter, la condamner,
 ou bien
 l'attendre devant un café, l'empoigner
 manu militari,
 la menotter, l'insulter,
 ferme ta gueule,
 rire de ses souffrances,
 lui cracher dessus à gros glaviots,
 bouche dégoulinante de graillon.
 Seules ses souffrances physiques font néanmoins rire,
 tant elle-même
 n'inspire en rien
 la raillerie, la jalousie, la vengeance, la malédiction.
 D'autant qu'elle, pas moyen de la descendre
 pour la refroidir.
 On peut en revanche la mettre aux fers, sous le joug ou
 les verrous, chaîne au cou,
 boulet au pied,
 non sans que de lourds anneaux métalliques cliquettent à ses poignets, et l'emmener ainsi.
 Comment peut-elle à elle seule tant en endurer.
 Pourquoi attend-on cela d'elle.
 Elle qu'on vend.
 Que ses chers frères vendent.
 N'en obtinssent-ils, en échange, qu'un plat de lentilles.
 Elle seule doit braver tant de choses
 et
 de gens en tout genre.
 Répétons-le en chœur.
 Tant en affronter.
 À cela près que tous ces gens
 qui commettent à son encontre

une ou plusieurs
 infamies matérielles, judiciaires, étatiques, physiques,
 voire psychiques,
 nous les sommes nous-mêmes.
 Ils la jettent dans les ténèbres d'un cachot, la poussent dans une citerne,
 la précipitent au fond d'un puits à sec.
 Nous l'y jetons, l'y poussons, l'y précipitons.
 Je l'y précipite, l'y jette, l'y pousse.
 Quitte à tout dénier par la suite.
 Ils déniaient.
 Je dénie.
 Fût-ce à l'heure de ma mort, jamais je n'avouerai
 à quel point j'ai pu la fouler aux pieds,
 car pour moi,
 rien n'importe davantage
 que ma chère petite famille,
 tant j'aimerais
 que se perpétue la servitude.
 Mes ennemis acharnés,
 alias les êtres chers d'autrui,
 moi j'ai le droit
 de même les jeter au fin fond d'un puits à sec.
Gott! Welch Dunkel hier!
O grauenvolle Stille —
 à savoir
 Seigneur,
 qu'il fait obscur ici,
 ô silence effroyable.
 D'évidence, rien dans tout l'univers
 ne vit ni croît si virulemment de sa propre absence.
 Rien d'autre que la liberté, elle et elle seule.
 Comme si l'incarnait la première strophe du tout premier poème paru de Petőfi,
Pápa, avril 1842 —
 Un verre de vin joyeux à la main,
 Allègrement se consume ma vie ;
 Un verre de vin joyeux à la main,
 de ton pouvoir, Destinée, je me ris !
 — ou
 l'ultime annotation du journal de Széchenyi
 à Döbling,
 1^{er} avril 1860 :
 Je ne peux me sauver moi-même !
 Il n'est pas jusqu'aux trous noirs qui ne se gorgent de matière.
 Mais elle non, uniquement d'elle-même.
 Alors qu'elle n'expire ni n'inspire.
 Je la soupçonne ainsi d'être
 le *pneuma* même,

le rythme en soi,
 tout à la fois
 comme idée et comme phénomène.
 Le seul étant de tout l'univers
 dont l'absence abyssale soit si pleine, et dont
 la plénitude de l'absence ne cesse de croître à mesure.
 Quoique son existence ignore toute gradation.
 Soit on est libre, soit on ne l'est pas.
 Inutile de finasser, nul ne gagne à ce jeu futile fût-ce une once de liberté en plus.
 Maigre liberté de jouer des coudes.
 Toute liberté obtenue aux dépens d'autrui se résume à servitude.
 Il n'est pas jusqu'aux psaumes qui n'en chantent l'absence.
 Et maintenant levez-vous, bien chères sœurs et bien chers frères, pour chanter
 en chœur les cinq premiers versets du quatre-vingtième psaume, ainsi qu'il est écrit.
 Dieu, rétablis-nous.
 Genève, 1562.
 Ô Dieu,
 dixit la traduction de Károli,
 rétablis ton pouvoir,
 tandis
 que sous les pieds du vieux pasteur,
 l'antique harmonium grince, craque, halète et râle,
 ô notre Sauveur, viens nous libérer !
 L'inexistant se laisse bien mieux chanter que l'existant.
 Apparais-nous dans ta lumière !
 Lumière.
 Onde et particules.
 À première vue,
 ou tout au moins aux yeux des théologiens et des philosophes,
 elle brille tant
 par son amplitude, sa fréquence et sa résonance,
 par la puissance de son éclat que
 fort longtemps, elle fit figure de comparaison originelle avec la liberté.
 Son absence criante en matière de philosophie politique,
 cf. Lumières, *Aufklärung*,
 offre à son tour un point de repère essentiel.
 Ô Dieu,
 rétablis-nous, illumine ta face
 pour nous libérer.
 Si la lumière est l'évidente condition de la libération,
 qui diable irait la libérer de sa propre absence.
 Qui donc.
 À ce qu'on dit, le peuple béni de Dieu.
 Selon toute évidence.
 Elle émanerait du concept de souveraineté du peuple.
 Possible.
 Et ne s'accomplirait qu'une fois son absence abolie.

Ce serait alors la liberté pure et simple, rien de moins.
 Elle, inimaginable à mes yeux.
 Guère moins probant serait le cas
 où son libérateur
 commencerait par la condamner
 à ce dont irrévocablement et à tout jamais,
 il finirait par l'affranchir.
 Même notre antique dieu-pasteur des Juifs ne saurait se permettre
 pareille impéritie logique.
 Or, s'il en est ainsi, aussi peu compréhensible cela soit-il pour nous,
 quel autre choix
 s'offre à un simple esprit lucide
 que celui du chant pur.
 Que les expirations rythmiques émaillées de manques et de tourments.
 Tant qu'elle chante ou tue,
 au moins ne doit-elle pas inspirer son absence à pleins poumons.
 Et puis comment saurait-elle quoi faire et devenir sans son absence
 dès lors qu'elle aime
 par-dessus tout secouer les clés de la prison d'autrui.
 Nulle spéculation ne peut l'affranchir.
 Prisonnier de la cage de ses idées, la voilà qui saute et tourne en rond.
 Avec roue de hamster pour toute opinion.
 Ô belle galerie des Glaces des aspects
 sous toutes les facettes.
 Par exemple
 elle produit de la drogue, consomme de la drogue, fait commerce
 de drogue, combat la drogue les armes à la main,
 combat sa production, combat sa consommation et combat son commerce,
 quoiqu'elle maintienne de son propre corps les sociétés humaines,
 dont aucune ne saurait ni se passer
 ni
 s'accommoder.
 Malgré toutes ses croyances, elle ignore où se trouve
 la sortie du labyrinthe.
 Elle l'ignore.
 Je ne vaudrais pas mieux.
 Je l'ignore non moins.
 Seigneur et Dieu des armées célestes :
 combien de temps encore les supplications de ton propre peuple t'irriteront-elles ?
 Dixit bien sûr une fois encore Károli.
 Tu le nourris du pain amer
 des larmes versées,
 tu l'abreuves aux flots des pleurs versés.
 Illumine ta face pour nous libérer !
 Et Károli d'invoquer par trois fois l'illumination,
 quand il parle ailleurs de lumière, de brillance,
 mais Luther ne traduit pas autrement

de l'hébreu ancien, de l'araméen et du grec ancien.

Licht.

Lass Leuchten dein Antlitz, so genesen wir.

Condition essentielle,
elle est pour Luther celle de la guérison.
Et pour Károli, celle de la libération.

Il doit sûrement en être ainsi.

Au cours des millénaires passés et futurs
le règne de l'obscurité l'emporte toujours.
Tout au moins dans les langues connues.

Je ne sais.

Face au ratage de la susdite dualité,
Jean se montre néanmoins plus clair.

Lui, l'homme d'esprit.

Seul philosophe parmi les évangélistes.

Et qui n'a pas écrit, selon Eusèbe, de son propre chef,
mais sur les instances des anciens.

Or, qui qu'aient pu être ces anciens,
Jean décrit le processus.

Froidement,

comme pitoyable résultat final de l'histoire de la création.

La clarté étincelle dans les ténèbres,
mais les ténèbres l'engloutissent à la fin des fins.

« À la fin » tout court suffirait ici amplement, selon mon cher correcteur.

Pourquoi pas, en effet, à cela près que Károli l'écrit ainsi.

Eh bien oui, mes chers frères et mes chères sœurs, de même pour nous,
nos choses sont comme elles sont.

Nous pourrions même l'accepter, tant d'écrits plurimillénaires
attestent rétrospectivement qu'il n'a pas dit d'âneries.

Un simple compte rendu descriptif sur l'ordre des choses
n'a rien d'un jugement dernier,
rien d'une critique culturelle en règle,
ni d'une accusation
ou d'une lamentation.

Fini, il n'y a pas de suite à l'histoire.

Répète la rengaine.

Il n'y a pas d'espoir.

De tels hasards ne se produisent pas.

Sans parler du fait qu'au bout d'un certain temps, le sans-suite
et le sans-espoir, la mort de la nation,
le semis de dents de dragon

et toutes les autres plaintes de même nature cosmologique
produisent évidemment leurs effets,

leurs mains, leurs jambes, leurs religions, leurs fléaux, leurs us et coutumes,
leurs valeurs marchandes,

leurs cultes.

La matière empirique,

que face aux espoirs et aux représentations de l'esprit, nous considérons,
 dit autrement, comme le réel et la réalité,
 devait peut-être lui importer davantage,
 je veux dire à lui, Jean,
 que la pureté de son système conceptuel,
 d'où qu'il conserva dans sa phrase
 les controverses bruyantes des gnostiques,
 et au délai de garantie nécessairement long des quatre Évangiles,
 rattacha ainsi, comme conception du monde, l'incertitude du connaissable.
 Les ténèbres dans l'état même
 où elles engloutissent la lumière.
 L'engloutissent à tout instant.
 À tout jamais.
 Voyez donc, bien chères sœurs et chers frères, tirez-en de la graine, apprenez,
 si dès les premiers siècles, vous aviez une controverse substantielle
 tranchée par voie d'autorité,
 soyez sûrs qu'au vingt et unième, vous vous en boufferez encore le nez.
 Si la lumière l'emporte en puissance,
 comment le Seigneur peut-il être ténèbres sur le monde.
 Ou comment le bien pourrait-il avoir raison du mal,
 si le monde est bel et bien dualiste.
 À le supposer moniste,
 le mal s'impose encore, évident, vivant en chacun de nous,
 d'où diable lui vient
 en moi aussi, en toi aussi,
 son pouvoir.
 Ou à quoi servirait-il, sinon à survivre.
 Outre la survie, à quoi sert-il d'autre.
 Très certainement à rien.
 Comment la liberté a-t-elle pu devenir
 la respiration muette
 du manque.
 Pourquoi la ressentons-nous si puissante à partir du manque.
 Telle est du moins l'expérience que j'ai retirée
 de l'époque des dictatures à perpétuité.
 Quand sa frêle silhouette se profile dans le beau lointain,
 elle ne s'éloigne pas
 longtemps, hélas très longtemps,
 à n'en plus finir,
 ni ne s'approche,
 seule s'illumine, le temps d'une bouffée,
 la braise de sa cigarette que je ne saurais atteindre,
 feu follet,
 vacillante lueur.
 Comme si elle poireautait au poste-frontière de Hegyeshalom,
 sans le franchir ni s'en retourner.
 Depuis combien de temps fumasse-t-elle là.

Si discipliné sois-tu, la notion du temps
 t'abandonne, l'absence de lumière te déstabilise.
 Soit en termes cliniques la dépression.
 Côté Buda, on voit encore comment la braise infime s'embrase,
 certains
 deviennent même à chaque bouffée qu'elle aspire
 les rides de sa bouche, les commissures de ses lèvres,
 elle qui fume des Kossuth,
 mais depuis la rive de Pest, rien ne se voit, rien du tout.
 Rien que les ténèbres sur Záhony.
 Mélancolie.
 Tel est l'un de ses visages. L'un d'eux seulement.
 Générateur d'une angoisse dénuée d'objet.
 Où même bouger ne rime à rien.
 Objets, personnes, phénomènes, actions,
 désirs
 perdent leur lustre.
 Que nul n'entende.
 Mais ce matin, je n'ai pas pu sortir du lit.
 Je n'aurais su dire de quel jour c'était le matin,
 incapable de me sortir du lit.
 La liberté incite certes à l'action,
 mais assimiler la liberté à l'action
 serait toutefois stupide.
 Car même dans les plus noires ténèbres, on distingue clairement,
 étranger à l'action, au devoir d'agir, à la fièvre d'agir
 et à la mécanique biologique du vouloir agir,
 si reconnaissable qu'on ne saurait s'y tromper,
 son autre visage.
 Il n'y a plus de saisons, plus de jours ni de nuits, le sens des réalités
 déraille,
 mais la liberté qui surgit à la place
 ne peut être vaincue par la servitude.
 Par nulle dictature.
 Ni nul dictateur.
 Dépressif, l'homme accomplit l'expérience négative du concept.
 Quand j'aurais pu me lever, la matinée s'était écoulée.
 Du fond de mon trou aux parois suintantes d'humidité,
 le jour et la nuit ne se distinguaient plus.
 Dans ce lit devenu mon cercueil.
 De même qu'un jour,
 à Rome, un jeune ami à moi me l'avait, impitoyable, fait savoir
 — venu m'attendre à Termini, dans ce hall bruyant
 où le soleil torride de fin mai filtrait, étouffant, à flots.
 Il se rembrunit dès qu'il me vit
 approcher
 dans la foule des arrivants et des partants,

comme s'il s'effarait
rien qu'à me voir.
Il portait un tricot saumon, un pantalon de toile blanc,
avec aux pieds les classiques sandales romaines,
je voyais à quel point il était en l'espace de quelques années
devenu plus romain que les Romains,
le poignet orné d'un joint en caoutchouc rouge de bocal.
À te voir, fit-il, on te dirait
tout droit sorti du trou obscur de la guerre froide.
Je devais m'être en effet un peu usé, un peu élimé.
Son exactitude me désarçonna.
J'en restai sans voix.
J'aurais pu le détromper, car il s'était trompé, erreur,
il y a bien plus longtemps encore qu'en plein trou à rat de la Deuxième Guerre mondiale,
j'ai dû me hisser une première fois à la lumière du jour.
Je suis un survivant. Indélébiles en sont les traces.
Me moquer de sa naissance ultérieure n'aurait rimé à rien.
Ou quand
j'eus le malheur de dire à mon amie berlinoise
qu'elle n'aurait qu'à me sonner si jamais les Russes franchissaient
le mur,
que je lui donne dare-dare le petit conseil
de ne surtout pas attendre qu'ils aient atteint le garde-manger.
D'abord, elle blêmit. Puis son cou,
son visage, sa volumineuse poitrine sous la blouse s'empourprèrent.
Elle se débattit, poussa des cris.
Comment oses-tu.
Oses-tu me dire ça.
À moi.
À moi, à moi.
Comment puis-je lui dire.
À elle.
À elle une chose pareille.
Ses cris
résonnèrent d'un sens que, face à tout autre signe,
jamais encore je n'avais voulu comprendre.
Le récit d'Alaine Polcz nous apprend ainsi qu'après
que des soldats l'ont violée
et laissée là, souillée de sperme et de sang,
blessée à la colonne vertébrale,
au bout d'un certain temps,
au bout d'un certain temps, elle a tant bien que mal dû se relever, avec l'aide
de sa belle-mère bien-aimée qu'à son tour, elle a tant bien que mal aidée à se relever,
puis toutes deux ont encore dû se dire quelque chose, ramener de l'eau
du puits, allumer le fourneau car le feu, entre-temps, s'était
éteint, mettre l'eau à chauffer dans une casserole, barricader
autant que possible la porte enfoncée, puis encore se laver,

or, l'histoire ne s'arrête pas là,
 car des soldats sont revenus
 forcer la porte.
 Et remettre ça.
 Ou je pourrais citer la Chinoise
 à la conférence d'études germaniques de Ratisbonne.
 La princesse Gloria avait parcouru les longs couloirs
 de son palais
 pour apparaître à l'ouverture de la porte aux lourds battants dorés,
 puis prononcer le discours inaugural.
 Cela se passait à la fin des années soixante-dix du siècle dernier,
 époque de mon premier voyage à Berlin et à Rome.
 D'une jeunesse tout aussi ingénue
 que pouvait l'être mon cher ami devenu romain,
 elle débordait d'ardeur, de foi, de confiance, de zèle et d'extravagance,
 affirmations de sa personnalité, de vanité,
 sans plus,
 de quoi émerger un tantinet de la foule innombrable des tâcherons.
 De l'océan de lumière, elle prélève une goutte
 du bout de son doigt
 et l'exhibe,
 à l'image de sa splendeur physique.
 Que ton nom soit Gloria.
 Gloria.
 La conférence traitait le thème de la phrase allemande.
 Quoi précède quoi, telle était la question,
 la phrase façonne-t-elle la pensée ou la pensée, la phrase.
 Pour avoir grassement financé la venue
 de tous ces savants et artistes des quatre coins du monde,
 elle pouvait bien les aguicher un peu.
 Elle s'était vêtue en modeste vieille dame honorable.
 Avec chemisier blanc et tailleur gris gansé de renard argenté
 ou que sais-je, moi, de zibeline.
 Avec ses cheveux et d'énormes postiches relevés sur la tête
 en un haut chignon baroque,
 et des sandales comme seules en portent les femmes dissolues
 ou les membres d'un chœur de tragédie grecque.
 Avec cothurnes et chignon, elle dépassait
 d'au moins un demi-mètre la foule des bedonnants vieux messieurs avachis.
 D'immenses vagues d'applaudissements et de murmures d'admiration
 roulaient jusqu'à elle.
 De ce plus petit côté du monde,
 voilà que survenait l'instant historique où la liberté personnelle garantie
 par la loi, par son triomphe géographiquement délimité,
 se débordait tant elle-même
 que l'extravagance devenait un produit de consommation de masse.
 Ça lui allait à ravir.

De nouveau, la porte de la salle d'honneur roula sur ses gonds.
 Tirée, cette fois, par des plantons antilibéraux.
 À cela près qu'une petite souris se faufila par l'entrebâillement,
 plus morte que vive, heureuse, elle, la germaniste chinoise.
 Elle portait deux sacs plastiques pleins à ras bords
 de je ne sais quoi,
 mais si, bien sûr, de livres et de livres,
 qu'elle était allée courir acheter dans une librairie dès sa sortie du train,
 faut ce qu'il faut,
 même s'ils finissaient par les lui prendre et les mettre au feu, au pilon,
 elle glissa soigneusement le tout sous une chaise vide,
 et d'épuisement, d'émoi,
 s'affala juste à côté de moi.
 Parmi tous les blancs, elle s'était choisie,
 infaillible,
 un Européen de l'Est gris cendre.
 Elle aurait théoriquement dû être jaune,
 mais elle non plus n'avait jamais rien vu de tel
 que cette
 Gloria,
 et
 tout comme moi,
 était gris cendre.
 Je suis sortie. Je suis sortie.
Verzeihung, wie sagen Sie.
 Car enfin, jamais encore je n'avais entendu
 parler allemand la moindre germaniste chinoise.
Ich bin durch. Ich bin rausgekommen. Ich bin durch.
 Ce qui, en toute logique et dit assez crûment, signifiait
 qu'elle avait réussi à passer, à franchir
 la Grande Muraille,
 à passer au travers.
 Trop émue pour reprendre son souffle,
 elle en riait aussi.
 Certes un peu en retard, mais là voilà.
 Me voilà.
 Je chuchotais, elle chuchotait aussi.
 Gestes à l'appui, elle me raconta,
 ils avaient laissé la porte à peine entrouverte,
 ceux-là,
 nous versus eux,
 en les excluant voilà qu'elle m'explique,
 moi qui renferme tout comme elle mon propre pluriel,
 je sommes,
 bien que la langue ignore cette flexion.
 Nous parlons alors de la nature universelle de la liberté.
 Or, elle a mis le pied dans la brèche,

si infime soit la brèche,
 et malgré tout réussi à se faufiler au travers.
 Quand l'absence de toute brèche se veut non moins universelle.
 Son succès étincelait à la ronde dans la salle illuminée.
 Nous déviions certes un peu,
 hors de l'individualité, dix ans plus tôt dans le temps,
 et huit mille kilomètres plus loin dans l'espace.
 Rien n'avait pour autant changé, les proportions demeuraient réalistes.
 La lumière des lustres, l'exaltante hégémonie mondiale de la liberté,
 sa sortie par la brèche,
 son entrée dans l'extravagance,
 les corps enterrés vivants dans le cercueil des lits,
 la beauté,
 la libre sobriété
 de Gloria,
 s'emmêlant à la concupiscence des petits vieux rondouillards.
 Notre joie étincelait au-dessus du corps d'un germaniste mort.
 En pleine révolution culturelle, son père
 avait été chassé de Pékin avec toute sa famille,
 pour je ne sais où,
 je ne comprenais pas tout à ses murmures,
 puis on l'avait assassiné.
 Assassiné comme son frère aîné, un angliciste hors pair.
 Me chuchota-t-elle, toute à sa joie effrénée.
 Ma propre dépression chronique,
 quel que soit le nom qu'on lui donne,
 mon manque morbide de lumière, mon syndrome de manque, ma mélancolie,
 ma persistante inclination au suicide,
 se sont mis à guérir quand j'ai dit pour la première fois,
 dit haut et fort comme jamais encore,
 que, quoi qu'il arrive,
 dussé-je en crever de faim dans mon coin, moi, ça, non, je ne le ferai pas.
 Non.
 Ce, au moment même où
 en immenses colonnes à perte de vue,
 les troupes du Pacte de Varsovie,
 franchissaient la frontière
 dans la nuit du 21 août 1968
 pour envahir et occuper les voisins tchèques et slovaques.
 Eux qui ne voulaient qu'être libres, voter librement.
 Je me tenais sous le ciel auroral, sous le ciel en commun, au-dessus de ma tête
 les avions filaient droit vers la frontière.
 Je démissionnai de mon poste et quittai ma ville natale.
 Puis je n'eus plus bientôt de quoi payer à Zsuzsanna Sággy
 le loyer ridiculement bas pour
 la chambre d'ami avec vue sur l'enclos aux canards.
 Tous recours épuisés, je posai prudemment la question

à Alaine Polcz,
 elle qui
 avait dû aller au puits, remplir d'eau la grande casserole,
 ranimer le feu éteint,
 échanger quelques mots avec sa belle-mère bien-aimée,
 endurer les douleurs de sa colonne vertébrale blessée,
 commenter qu'en pareil cas la douleur physique
 ressort bien,
 mais ne pas parler, se taire deux décennies durant,
 sans un mot à quiconque —
 que vais-je faire, sans plus nul recours, que pourrais-je, dis-moi, faire.
 Quand bien même j'ai, comme elle, passé ma question sous silence.
 Ainsi, je vous le dis à Tous, répondit-elle, goguenarde,
 en termes identiques à ceux dont Károli use dans sa traduction,
 ne vous souciez pas de vos vies,
 de ce que vous mangez et buvez,
 ni de votre corps, de comment l'habiller.
 Voyez comme les oiseaux du ciel
 ne sèment ni ne récoltent ni n'engrangent ;
 et comme votre Père céleste pourvoie, prodigue, à leur existence.
 Quoi de plus subversif.
 Quand j'y songe.
 Nous étions sortis nous promener.
 Malgré nous, nous nous mettions soudain à rire en chœur.
 Son rire illuminait son visage.
 Particules et onde, rayonnement,
 énergie et matière.
 O, *welche Lust*,
 o, *welche Lust in freier Luft*,
den Atem leicht zu heben,
 à savoir
 oh quel plaisir de respirer à l'aise, à l'air libre.
 Air et lumière.
 Le mot en est liberté,
 mot dont le corps sonore
 retentit,
 atteint une masse d'air, se propage
 comme se propagent
 le son, le souffle, rencontre l'intelligence qui parcourt, muette,
 d'autres voies.
 La sonorité, l'aura des mots enchaînent
 l'individu
 à la surface d'un phénomène de nature inconnue.
 La liberté est un immuable.
 Une constante.
 Voilà ce que j'en dirais.
 Même si je reconnais volontiers qu'elle nous pose

des problèmes
tant locaux que globaux.
J'ajouterais en bref juste encore une chose.
Voilà plus de deux siècles, deux siècles et demi, que nous relions
la liberté à l'individualité,
et qu'il résulte de cette conception..., comment dire...
Que nous ne nous heurtons qu'à d'épaisses murailles.
Tandis que nous nous battons avec l'effroyable héritage
des sociétés collectivistes, nous combattons bien autre chose, comme si
la liberté individuelle n'avait plus les moindres chances d'advenir.
Ainsi s'achève le poème.
Je lève symboliquement ma coupe en l'honneur de Széchényi,
et pour que sa mémoire soit entretenue,
ou perdue
à tout le moins —
de Petőfi.

ENTRETIEN AVEC PÉTER NÁDAS



L'entretien s'est déroulé lors de la journée d'études du 14 octobre 2016 (LLA-CRÉATIS, Toulouse – Université Jean Jaurès), avec la participation des étudiants d'études théâtrales (Art & Com). La traduction du hongrois par Myriam Olah a été revue et amendée par l'auteur. Afin de distinguer avec clarté les propos de Péter Nádas des interventions, commentaires et questions spontanés qu'ils ont suscités, nous confondons l'ensemble des participants au cœur des questions indiquées en italique.

Est-ce vous qui choisissez le traducteur de vos œuvres ?

Ce n'est jamais l'auteur qui choisit son traducteur ; ce choix relève de la responsabilité de l'éditeur. Parfois, on consulte l'auteur, mais ce n'est jamais lui qui, en dernier ressort, choisit le traducteur. Et c'est très bien comme ça. Il me serait difficile de choisir mon traducteur vers le chinois, par exemple.

Comment se passe la traduction de vos œuvres ? Vous arrive-t-il de travailler avec le traducteur ?

Oui, il arrive que je collabore avec le traducteur. Je le fais très volontiers quand c'est nécessaire. Lorsque le choix du traducteur est déterminé et que son nom m'est communiqué, je propose toujours de collaborer. Mais tous les traducteurs n'en ont pas besoin. Il y en a qui ont tout bonnement horreur d'échanger avec l'auteur. La question de la traduction m'intéresse énormément. C'est une question tout à fait aléatoire, de savoir qui s'adresse à moi, qui ne le fait pas. On ne peut pas dire que ce sont toujours les bons traducteurs qui s'adressent à moi, ni les mauvais. Une forte relation de proximité se noue entre l'auteur et le traducteur, lors du travail de traduction. Le traducteur est celui qui connaît le mieux l'auteur. C'est arrivé au point où la traductrice allemande du *Livre des mémoires*, Hildegard Grosche, qui est malheureusement décédée désormais (elle était âgée), m'a dit, chez moi, à Gombosszeg, sous un arbre : « Péter, vous ne comprenez pas vos propres phrases ! »

Dans l'édition française d'Histoires parallèles, aux éditions Plon, au dos du monolithe noir que constitue le livre apparaît la phrase, issue du roman « Il ne faut pas si longtemps pour que l'œil humain s'accommode aux ténèbres. » Vous reconnaissez-vous dans cette terrible image d'un monde où on entrerait par les ténèbres ? N'y a-t-il pas des points de lumière dans votre œuvre ? De quelle façon voyez-vous cette question des ténèbres et du mal englobant ?

Une fois, un directeur d'édition a lui-même décidé de la couverture ou, plutôt, m'a demandé mon avis après. Le livre est noir. Il m'a fait parvenir la couverture également. J'ai été d'accord. C'est encore une situation qu'il vaut mieux ne pas remettre en question.

Généralement, il y a des choses qu'il est préférable de ne pas discuter avec les éditeurs. Parce qu'en somme c'est la responsabilité des éditeurs, ce sont eux qui vendent les livres. J'ai grandi dans un tout autre monde de goûts et de couleurs. Je ne connais pas bien les goûts et les couleurs espagnols ou français. Je connais un peu les goûts allemands, un peu tout de même les français. Mais cela ne vaut pas la peine de remettre en question les choix éditoriaux. Je réagis seulement lorsque l'édition est très laide ; mais cela ne vaut pas vraiment la peine car, souvent, est proposée une nouvelle édition encore plus laide.

Comment s'est produit le passage de l'écriture de romans à l'écriture pour le théâtre ?

Pendant des années, la censure m'a empêché d'écrire des pièces de théâtre. Tout à fait par hasard, elle m'a autorisé à rédiger des critiques dans des revues, ce qui m'a rapproché du théâtre. Mais sinon, j'ai subi la censure pendant huit ans. Puis, un metteur en scène m'a appelé pour me proposer d'écrire une pièce de théâtre. J'ai répondu que je préférerais ne pas le faire. Puis, je l'ai rappelé une demi-heure plus tard pour lui dire que j'étais d'accord.

La pièce Chant de sirènes a-t-elle été mise en scène ?

Oui. La pièce a été jouée à Budapest, dans un petit théâtre. Mais la scène était inappropriée en raison de sa petite taille. J'ai fortement lutté pour que la représentation n'ait pas lieu, mais il s'agissait de jeunes très motivés, dont la vie dépendait de cette mise en scène ; ils ont insisté pour mettre en scène l'œuvre. Or, le lieu était vraiment inapproprié. Mais, auparavant, la même pièce avait été jouée dans une petite ville allemande, dans un petit théâtre de la région de la Ruhr. La deuxième partie de la pièce avait été un vrai fiasco ; en revanche, la chute de la pièce était parfaite. Si vous le souhaitez, je vous raconte volontiers la fin de cette représentation. La pièce avait été jouée dans un petit théâtre, dans un casino qui ressemblait à un château. Le « château » avait un jardin avec un lac. La pièce avait été jouée en partie à l'extérieur ; le public suivait les acteurs dans le jardin. La fin du monde a donc été jouée au bord du lac.

Vous parlez d'un lieu inapproprié pour la mise en scène à Budapest. Quel serait pour vous un lieu approprié pour jouer cette pièce Chant de sirènes ?

Il faudrait absolument un grand espace où le public se trouverait à distance des acteurs. Les phrases que j'écris sont inappropriées pour la proximité.

J'ai une question sur votre relation à la photographie. Je voudrais savoir si vous continuez votre activité de photographe. Dans La Mort seul à seul, il y a une extraordinaire densité d'images, de photographies répétées en série représentant le même arbre au fil des saisons, dans tous ses états, et toutes ses couleurs ; c'est bouleversant. J'ai été frappée de la résonance avec le travail d'Alexandre Hollan.

Il a eu ce livre entre les mains et il m'a écrit une très belle lettre. J'ai découvert ainsi son art que je ne connaissais pas. J'ai ouvert son vernissage. J'ai également écrit un long texte

sur sa peinture¹. Je ne prends plus de photographies ; seulement, occasionnellement, avec mon téléphone. J'ai fait don de mon matériel photographique ainsi que de toutes mes photos à un musée qui se trouve à Zug, en Suisse. Mais comme j'ai pris des photos tout au long de ma vie, je ne peux pas m'arrêter ; je continue donc, avec mon téléphone.

Où puisez-vous votre inspiration ? Comment et quand avez-vous commencé à écrire ?

Je préfère être vigilant par rapport au terme d'« inspiration », qui se situe sur un terrain glissant. Il est assez difficile de dire comment j'ai commencé à écrire. Je peux dire qu'à onze ans, on m'a offert une lampe rouge que j'ai posée sur mon bureau. C'est dans cette lumière très particulière créée par la lampe rouge sur ma table — sur mon bureau, la lumière était blanche mais toute la pièce était rouge : la lumière rouge crée une atmosphère douteuse, ce qu'un enfant ne comprend pas encore —, c'est baigné dans l'atmosphère de cette lumière très particulière que j'ai commencé à écrire, que je me suis intéressé à l'action en soi. J'ai vécu le fait d'être isolé du reste de la pièce par cette lumière particulière. Il est possible de remplir cet isolement par la fantaisie, la réflexion et l'action d'écrire. J'ai continué jusqu'à l'âge de dix-neuf ans puisque j'étais insatisfait du résultat.

Ma question s'intéresse à la représentation théâtrale. La pièce Chant de sirènes est née d'une commande du théâtre de la Ruhr, sur le thème : « Ulysse, de retour à Ithaque, ne reconnaît plus son île natale. » Dans votre pièce, lorsque Ulysse apparaît, il n'est pas un personnage à part entière. En revanche, d'autres personnages mythiques sont fortement présents, comme Perséphone. Il y a un donc un décalage entre le thème de la commande et votre pièce ; comment a-t-il été perçu par le théâtre de la Ruhr ?

Ce texte est effectivement né d'une commande de la région de la Ruhr, commande qui était destinée à huit auteurs². La rencontre entre ces huit créateurs était très intéressante. Par exemple, une autrice turque a demandé : « Mais que voulez-vous faire de cet affreux personnage masculin, violent, qu'est Ulysse ? » Ce point de vue m'a beaucoup fait réfléchir. Il est vrai qu'Ulysse, en tant que personnage, de toute manière ne m'aurait pas intéressé ; Homère a déjà tout dit sur lui. En revanche, du point de vue de la quête et de la situation du monde, là, j'aurais eu éventuellement quelque chose à dire. C'est étonnant que les huit auteurs aient mis le personnage d'Ulysse de côté.

Que représente Perséphone pour vous ?

C'est ma voix féminine.

¹ Voir Alexandre Hollan : *Le Chemin de l'arbre*, exposition au Szépművészeti Múzeum du 29 novembre 2011 au 5 février 2012 et au musée Fabre de Montpellier-Agglomération du 3 mars 2012 au 3 juin 2012. Publication avec l'essai de Péter Nádas et les textes de Judit Geskó et Pierre Wat, Budapest, Jérôme Farigoule, Szépművészeti Múzeum, 2011.

² La présentation de la pièce *Chant de sirènes* sur le site de la maison d'édition française Le Bruit du temps précise qu'en 2010, sous le nom « Odyssee Europa », le théâtre de la Ruhr avait invité des auteurs de nationalités différentes à « s'inspirer du livre homérique pour écrire des pièces qui seraient données dans divers lieux de la région entre lesquels les spectateurs voyageraient pendant deux jours et une nuit ». Voir <https://www.lebruitdutemps.fr/boutique/produit/chant-de-sirenes-33>

La forme de Chant de sirènes est étonnante, peu courante. Y a-t-il une volonté de votre part de déstabiliser les éventuels metteurs en scène ou interprètes de cette pièce ? Y a-t-il un jeu que vous souhaitiez créer avec cette forme, cette écriture théâtrale surprenante, ces personnages qui ne sont pas toujours définis, indéterminés ?

Je ne voulais pas du tout faire ce qui se fait dans le domaine du théâtre depuis le XIX^e siècle et jusqu'au XXI^e siècle, avec des didascalies concernant le jeu des acteurs et des indications de mise en scène précises. Je voulais créer un texte tout à fait autonome. Ce n'est pas du tout une question de forme. Depuis le XVII^e siècle, on fait un théâtre de dialogue – depuis Racine, le théâtre est construit sur des dialogues – et la mise en scène consiste à créer ces dialogues dans l'espace scénique. Pour ma part, j'ai voulu créer un long texte chaotique. Pour le metteur en scène, il s'agit de perpétuer ce chaos à sa manière, puisque chaque situation chaotique en engendre une nouvelle, tout aussi chaotique ; chaque chaos engendre un nouveau chaos.

Vos textes sont publiés dans de nombreuses langues. Du point de vue de la réception, avez-vous perçu des différences notables, d'un pays à l'autre ?

Oui, effectivement, j'ai remarqué de grandes différences dans la réception de mon œuvre, que ce soit en Hongrie, dans d'autres pays, ou en fonction des divers contextes. Mais je suis incapable d'évaluer ces différences ; je ne cherche pas à le faire. Par exemple, le contexte de cette journée d'études est tout à fait exceptionnel, puisque c'est la première fois que je participe du début à la fin à une suite de conférences. Des conférences qui traitaient de mes œuvres ont déjà été organisées auparavant, mais je n'y prenais jamais part. Avant, je n'osais pas du tout participer à ce type d'événement. C'est la première fois que je suis un tel événement du début à la fin. C'est très délicat pour un auteur. Cette complexité est tout à fait liée à ce que Muriel Plana a souligné lors de son introduction à la journée, à savoir la relation entre l'individuel et le collectif. J'arrive à la fin de ma vie, j'ai désormais soixante-quatorze ans. Je peux désormais dire que je me suis efforcé tout au long de ma vie de « m'exporter clandestinement » de mon propre moi personnel d'une manière ou d'une autre, pour mettre en avant la relation. Je suis toutefois adepte d'une forme d'individualité en tant que particularité ; je suis contre le collectivisme fasciste ou communiste, ou n'importe quel collectivisme idéologique. Mais il existe une forme de collectivité que j'ai recherchée toute ma vie, à travers la pensée et la prise de conscience du monde, au-delà des frontières culturelles, indépendamment des origines, chinoises ou autres, indépendamment de l'âge, indépendamment du sexe – une manière collective de penser le monde. Il me fallait vaincre ma propre agressivité dans sa dimension personnelle – tous les individus ont une forme d'agressivité –, aller au-delà, pour dépasser l'agressivité des autres, pour trouver un dénominateur commun parmi les personnes, pour prendre en compte également les plantes, les animaux, la faune et la flore, et ne pas placer l'homme au-dessus de la nature, mais considérer le monde dans son ensemble.

Vous avez passé la journée entouré de personnes qui ont lu votre œuvre, l'aiment et en parlent. Comment avez-vous reçu ce qui a été dit sur ce que vous avez écrit ? Nous avons entendu des personnes analyser, décortiquer votre écriture. Qu'en pensez-vous ?

J'ai la sensation de ne pas être moi-même, de ne pas être l'auteur. Néanmoins, je ne suis pas fou. Mais je dois m'identifier d'une certaine manière ; et c'est ce qui constitue la difficulté. Il y a encore une chose qui m'a empêché de surévaluer la réception de mon œuvre, car se prendre trop au sérieux est très dangereux. Par exemple, c'est très curieux d'entendre son propre nom cité autant de fois — d'autant plus que je sais que mon prénom en français désigne quelque chose d'affreux ; les enfants de mes amis français se moquent toujours de moi, à cause de ce prénom.

Vous avez évoqué un espace approprié pour la mise en scène de Chant de sirènes, ainsi qu'une distance nécessaire. J'aimerais savoir pourquoi cette distance est nécessaire selon vous. Elle m'étonne car, dans votre pièce, vous touchez à des sentiments assez profonds, assez intimes. J'aimerais savoir si cette distance est en lien avec le fait que vous touchez au confort du lecteur comme du spectateur avec cette pièce.

C'est le jeu de toute mon œuvre d'extraire mon « moi », ma personnalité, et d'intégrer parallèlement un monde imaginaire, en habitant différents personnages à cent pour cent, de tous les points de vue, qu'ils soient féminins ou masculins, à travers ce que je ressens. Dans *Histoires parallèles*, ma transformation pour représenter le féminin équivaut à une phase d'environ trois semaines. Naturellement, je me suis beaucoup renseigné auprès de mes amies femmes et de ma compagne. Elles ne répondaient d'ailleurs pas volontiers à mes questions. D'après ces réactions, j'ai compris que moi-même je devais poser différemment ces questions, autrement que d'un point de vue masculin. Mais j'ai l'impression que j'ai réussi à me faire une certaine idée de ce que ressentent les femmes. Lorsque j'ai écrit les cent vingt pages de la scène d'amour, je devais ressentir, de façon alternée, les deux positions, masculine et féminine, en les rendant miennes. Je devais vagabonder d'un personnage à l'autre. Ce fut très difficile, non seulement pour moi, mais aussi pour mon épouse qui m'a demandé plusieurs fois : « Est-ce que tu as un problème ? » J'ai répondu : « Non. Je n'ai aucun problème. Mais je travaille dur. » Mais j'ai eu peur de devenir fou.

De quelle œuvre française rapprocheriez-vous la pièce Chant de sirènes ?

À vrai dire, je ne pourrais la rapprocher d'aucune œuvre. Mais je serais reconnaissant qu'on me propose une comparaison.

Par exemple, certains passages me font penser à Rabelais.

Rabelais a eu un très grand effet, tout à fait bouleversant sur moi, pendant l'enfance. On tombe de son lit ou de son fauteuil lorsqu'on lit Rabelais. Pourtant, d'après moi, il n'est pas si drôle que cela.

Avez-vous déjà joué du théâtre, par exemple enfant ou en tant qu'amateur ? Si tel est le cas, en quoi l'expérience de la scène a-t-elle influencé votre écriture ?

J'ai bien sûr beaucoup joué lorsque j'étais enfant, mais je n'oserais pas monter sur une scène. Je n'ai jamais joué sur une scène.

Le corps, la sexualité, l'érotisme sont très présents dans votre œuvre. Est-ce qu'aborder la thématique du corps, jusque dans sa sexualité la plus crue, est lié à une démarche personnelle ou à une situation historique particulière pour vous ?

Michel Foucault a écrit sur ce sujet dans son *Histoire de la sexualité* en trois tomes, mais je ne pense pas que l'être humain ait, par essence, une sexualité. L'être humain a un genre, mais pas une sexualité. L'idée d'une sexualité préétablie pour l'être humain est une idée faussée et contemporaine. Il y a soit de l'attraction, soit du dégoût entre les êtres humains.

Que diriez-vous de votre processus d'écriture ?

Il y a un temps de recherche, auquel je consacre l'après-midi, et un temps d'écriture. Il y a une véritable distinction entre ces deux moments. Sauf s'il s'agit de rédiger un essai, je distingue ces deux moments de recherche et d'écriture.

J'ai une question au sujet du titre Chant de sirènes. En français, la sirène désigne à la fois une créature marine imaginaire et une alarme. Le même double sens existe-t-il en hongrois ?

En hongrois, le titre a plusieurs significations possibles et joue sur les sonorités. En hongrois, il y a un jeu de mots : *Szirénének* signifie également « à sa sirène », éventuellement « à votre sirène ». Il y a donc plusieurs interprétations possibles. Même Marc Martin n'a pas réussi à résoudre cette question de traduction en français...

Nous avons beaucoup parlé du rôle que joue le corps dans votre œuvre ; il se trouve que, dans Histoires parallèles, l'architecture tient également une place prégnante. Le roman pose, par exemple sur le milieu urbain, un regard de photographe, un regard de scrutateur, mais aussi un regard plus historique. Quel lien entretenez-vous plus particulièrement avec l'architecture ? Est-ce la ville de Budapest qui suscite chez vous cet intérêt ? Ou auriez-vous pu, par exemple, camper Berlin de la même façon ?

C'est une question très difficile, mais très importante pour moi. Le système poétique caché de toute œuvre est, selon moi, beaucoup plus important que l'œuvre en elle-même. C'est pourquoi chaque œuvre a un plan, un système en soi. Nous aussi, depuis l'enfance, nous avons chacun notre propre système interne, une forme génétique, sur laquelle on accroche une forme déterminée socialement. Cela crée une couche supplémentaire. On circule entre ces deux couches – génétique et sociale. L'architecture est donc une forme de modèle où se distinguent les fondations et ce qui vient s'y ajouter. Je suis très exigeant envers moi-même, mais aussi envers le lecteur, puisque je m'intéresse à la fondation matérielle de type architectural. L'architecture fonctionne comme une forme de paradigme, de renvoi, d'allusion.

Quel est votre rapport éventuel au monde de la littérature russe ?

C'est la base même de mes centres d'intérêt littéraires. Tous les écrivains classiques russes ont été fondamentaux pour moi. Aucune autre littérature n'entretient une telle parenté avec mon œuvre. Dans aucune autre littérature, on ne retrouve autant cet amour positif

de l'être humain qui est présent dans la littérature russe. Cela apparaît un peu chez Flaubert, mais ce dernier est beaucoup plus dur, plus impitoyable que les auteurs russes.

Êtes-vous de nouveau aujourd'hui embarqué dans l'écriture d'un grand roman ? Qu'est-ce qui vous occupe en ce moment ?

J'ai écrit mes mémoires ces dix dernières années. J'ai terminé. J'écirai très peu de fiction à l'avenir. Mais bon... la vie humaine est une fiction.

Partie 2

Regards de traducteurs

RÉFLEXIONS CROISÉES SUR LA TRADUCTION DE ŒUVRES DE PÉTER NÁDAS.

ENTRETIEN AVEC MARC MARTIN

mené par Floriane Rascle en concertation avec Myriam Olah¹



Traducteur des écrivains hongrois Péter Nádas, János Térey, Zsuzsa Rakovszky, Attila Házai, Marc Martin partage avec nous sa connaissance intime de l'œuvre de Péter Nádas, dont il a traduit *Enterrement* (Éditions théâtrales, 1999, non publié), *La Mort seul à seul* (L'Esprit des péninsules, 2004), *Histoires parallèles* (Plon, 2012, avec la collaboration de Sophie Aude), *Chant de sirènes* (Le Bruit du temps, 2015), *Mélancolie* (Le Bruit du Temps, 2015), *La Bible* (Phébus, 2019) et *Almanach Mille neuf cent quatre-vingt-sept, mille neuf cent quatre-vingt-huit* (Phébus, 2019).

Suivant volontiers les tours et détours de la conversation informelle, cet entretien parcourt les méandres de l'écriture nádasiennne, voyageant d'une œuvre à l'autre, butinant çà et là, s'autorisant un foisonnement parfois disparate où se mêlent anecdotes, interrogations sur la pratique traductoriale, interprétations de l'œuvre et réflexions sur le rythme, la structure et les enjeux des fictions de Péter Nádas.

Floriane Rascle — L'écriture d'*Histoires parallèles* a occupé Péter Nádas pendant près de dix-huit ans. Sa lecture nous installe dans une durée. Qu'en est-il de sa traduction ? Vous a-t-elle pris beaucoup de temps ?

Marc Martin — Peut-être une précision, tout d'abord. Durant ces dix-huit ans, soulignons que Nádas s'est aussi occupé d'écrire et de publier un grand nombre d'articles, d'essais en tous domaines et d'œuvres littéraires de premier plan, sans parler de ses albums photo. Ces entreprises pour ainsi dire parallèles et le grand œuvre lui-même en sont bien sûr venus à s'entre-nourrir au fur et à mesure, comme, entre autres exemples tirés des œuvres disponibles en français, *La Mort seul à seul*, où Nádas décrit son propre infarctus puis son expérience de mort imminente. Eh bien, des pans entiers de ce texte saisissant se retrouvent, échos l'un de l'autre, au tout début d'*Histoires parallèles*, quand la vieillissante Nino se sent à nouveau saisie de malaise cardiaque et suffoque, les tripes nouées, en quête des W.C., qu'elle redoute de ne pas atteindre à temps — vous vous souvenez ? Il me semble ainsi que les publications parallèles au cours de ces dix-huit ans sont comme autant de

¹ Cet entretien est né d'une conversation au long cours entre Floriane Rascle et Marc Martin qui ont échangé des courriels entre le 22 février 2017 et le 16 juillet 2017. Floriane Rascle a presque systématiquement soumis à Myriam Olah la formulation des questions adressées à Marc Martin : l'entretien reflète d'ailleurs de façon prégnante l'intérêt de Myriam Olah pour les questions de traduction.

jalons face auxquels *Histoires parallèles* présente ou plutôt incarne la quintessence de tout ce que Nádas a dans l'intervalle expérimenté, creusé, mis à jour, formalisé, construit et déconstruit en matière littéraire. D'où l'extrême radicalité, l'incroyable densité et la fascinante maîtrise de ce livre-océan, que je n'hésite pas pour ma part à qualifier, fussé-je comme on dit mauvais juge en l'espèce, de rare chef-d'œuvre, sommet ou monument de la *Weltliteratur*.

Ceci pour souligner en rouge, en jaune et en vert fluo à quel point je ne me suis pas engagé à traduire un livre à la fois si dense et immense sans craindre... comment le dire simplement ? De ne pas, ou ne pas être vraiment à la hauteur tout du long, à savoir deux milliers de pages durant. De quoi se sentir intimidé. Quiconque, je crois, le serait à moins. Naturellement, on peut toujours compter sur le travail, mais reste à savoir si l'on aura assez d'endurance et s'il suffira de remettre la traduction cent et une fois sur le métier pour atteindre l'objectif : hisser le texte traduit à des hauteurs ou, si vous préférez un terme moins exalté, à un degré d'exigence digne de l'original. Plutôt que le bien, on n'aspire bien sûr qu'à tutoyer le mieux, l'un fût-il l'ennemi de l'autre, et je crois pouvoir affirmer que si la main à plume vaut effectivement la main à charrue, c'est surtout celle du traducteur. Car à la fois le temps presse, contingences obligent (et non des moindres, comme dans mon cas la nécessité d'un mi-temps parallèle, car la traduction ne nourrit pas toujours son homme). Oui, en tant qu'art appliqué, la traduction doit se plier à un cahier des charges rigoureux. Et si compréhensif, voire patient puisse être l'éditeur, il y a quand même des délais, des dates butoirs. Bref, pour répondre sans plus tarder à votre question, il se trouve que je n'ai pas hélas pu prolonger au-delà de cinq ans ma merveilleuse quoique parfois dévorante et si souvent déroutante exploration d'*Histoires parallèles*.

F. R. — Il est intéressant que vous souligniez la porosité entre les œuvres que Péter Nádas a élaborées ces dernières années. Vous évoquez *La Mort seul à seul* (*Saját halál*, 2002), ouvrage que vous avez également traduit, où l'écriture revêt les atours de l'intime pour creuser l'expérience d'une subjectivité qui assiste à sa propre disparition, alors que le roman polyphonique *Histoires parallèles* démultiplie les points de vue pour confronter l'individu et le collectif, l'histoire personnelle et la grande histoire. La langue de Nádas est fort différente d'un ouvrage à l'autre, pourtant des jeux d'échos se tissent, comme vous le relevez. Dans quelle mesure la traduction de *La Mort seul à seul* interrompt-elle ou nourrit-elle celle d'*Histoires parallèles* ?

M. M. — Interrompre, ça non, puisqu'à la parution de *La Mort seul à seul* Nádas n'avait pas encore publié *Párhuzamos történetek* (*Histoires parallèles*). Nourrir, ça oui, mais comment ou dans quelle mesure, voilà qui me semble difficile à dire, ou plutôt à décrire. Plus on traduit un auteur, plus on s'en empreint, s'en imprègne (le français ne va-t-il pas jusqu'à dire « s'en pénètre » ?), et plus cette connaissance a de quoi nourrir le travail de traduction. Tout en sachant que la « connaissance » d'un auteur (ses livres, son style, sa pensée, ses influences et tout ce dont se préoccupent les études littéraires) ne constitue en rien un gage de bonne traduction. Fruit d'une phase d'imprégnation, cette connaissance concerne d'abord la langue elle-même : ainsi, dans mon cas, plus j'ai lu Nádas à la lumière d'autres auteurs hongrois, et plus j'ai « appris à connaître » (comme on dit en allemand) le hongrois lui-même et celui de Nádas, ce qui n'a pas manqué de susciter de nouvelles difficultés. Rien de plus naturel. Plus on en sait, plus on sait qu'on ne sait rien ou si peu. En traduction, cet axiome se traduit par une extension de la perception du domaine de

l'intraduisible, tant on se rend de mieux en mieux compte de tout ce qui se perdrait entre le texte original et « sa » traduction, si l'on persistait à traduire exactement comme on l'avait ou l'aurait fait auparavant, lorsqu'on en savait encore moins. De même, bien sûr, face à la langue d'accueil : s'il est vrai qu'au cours des années j'ai plus ou moins progressé dans l'art et la manière de manier le français, ainsi qu'en témoignent les maladroites ou manques d'aisance de mes travaux passés, je ne peux alors qu'en conclure que, dans quelques années, quand j'aurai un peu plus progressé, je relèverai des maladroites et autres manques d'aisance dans mon travail actuel, quand bien même j'entends être pour l'accomplir scrupuleux au possible (un sentiment, j'imagine, proche de celui des acteurs ou actrices de théâtre, qui doivent chaque soir tout remettre en jeu, sans jamais rien d'acquis). Il y a là de quoi nourrir les scrupules jusqu'à l'indigestion, voire la paralysie. Car le texte original n'a rien d'un simple texte, du moment qu'on le traduit. Il vire alors au juge suprême, dont les verdicts s'imposent d'autorité à tous les niveaux, des plus généraux aux plus pointilleux, à la virgule près. Si du moins on a assez bien appris (énième mince affaire) à ne pas se laisser démonter ou saper le moral par lesdits verdicts, et surtout à savoir redevenir un simple lecteur étranger à soi-même et à tout le travail de traduction (dont on ne connaît que trop bien la tendance à puer la sueur), afin d'espérer pouvoir juger le texte produit tel qu'en lui-même, c'est-à-dire tel qu'il apparaîtra aux lecteurs eux-mêmes, indépendamment du texte original et des pièges insidieux de l'autocomplaisance (un lecteur lambda ne manifeste guère d'indulgence, si jamais, quelle horreur !, il perçoit que le texte traduit cloche). Je n'égraine certes là que des généralités en forme de portes ouvertes, mais j'en dois la conscience aiguë surtout à Nádas et ses *Párhuzamos történetek*, car il faut bien comprendre à quel point tous ces enjeux-là deviennent problématiques et même critiques, pleins d'une terrible acuité, dès lors qu'il s'agit de traduire un monstre littéraire tel qu'*Histoires parallèles*.

F. R. — L'acuité avec laquelle vous percevez « le domaine de l'intraduisible » et l'oscillation permanente du traducteur entre une position d'expert et celle de simple « lecteur étranger à soi-même » font naître chez moi deux faisceaux de questionnements. Le premier concerne les jeux de focalisation qui abondent dans *Párhuzamos történetek* et même le trouble dans les identités, interdisant parfois d'affirmer avec certitude qui parle, et mettant également en question la détermination genrée des personnages — je pense par exemple aux échanges sexuels de l'île Marguerite où Kristóf s'effraie de la confusion qui s'instaure entre principes masculin et féminin, avant d'observer qu'au cœur de cette sexualité définie comme « culte de la virilité » (HP, p. 337) ce ne sont pas tant les femmes qui interfèrent que le genre féminin : il s'agit d'une sexualité sans femme où peut faire retour, par jeu, par désir, le genre féminin en tant que construction sociale et donc en tant que composition adoptable et assimilable ; un jeu semblable apparaît dans la longue scène de sexe que partagent Ágost et Gyöngyvér. En matière de traduction, qu'en est-il de la focalisation ? Comment traduire des formes spécifiques à la langue hongroise telles que l'omission des pronoms personnels sujets, l'absence des genres propres au masculin ou au féminin ? Ces caractéristiques produisent un effet particulier sur le texte d'*Histoires parallèles*. Comment redonner corps à ces « intraduisibles » ?

Mon second questionnement a également trait, quoique de façon moins formelle, aux franges intraduisibles de *Párhuzamos történetek*. Dans ce roman, l'histoire de la Hongrie, et plus largement de l'Europe, est présente tantôt de façon explicite, tantôt sur un mode allusif ou suggestif qui est plus difficile à saisir pour un lecteur étranger. Cette perte des

données contextuelles est sensible, me semble-t-il, dans la réception : en France, par exemple, la critique a majoritairement lu *Histoires parallèles* comme un roman « hypersexuel » ou « phallique », se désintéressant peu ou prou de sa portée historique et politique. Quelle est la position du traducteur quant à la prégnance du contexte historique ? Doit-il lever les implicites afin de rendre perceptible à un lecteur étranger l'atmosphère particulière qui nimbe le roman ?

M. M. — En tout cas pas à coups de note de bas de page signée « N. d. T. », d'autant que Nádas désapprouve ce recours vis-à-vis de ses œuvres. « Ou il faudrait sinon, m'a-t-il dit un jour en substance, également annoter les romans de Hemingway, ce qu'on ne fait pas car on les suppose accessibles, alors que les implicites de toutes sortes n'y sont pas moins nombreux que dans mes propres romans supposés moins accessibles, car hongrois. » Sans oublier (là, c'est moi qui ajoute) que telle chose explicite à un moment T peut en quelques décennies ne plus l'être du tout, fût-ce aux yeux du lectorat autochtone censé comprendre. Question de génération. De même au sein du lectorat de la langue d'accueil : comment définir un seuil de connaissance lambda, au-delà duquel l'ajout d'une note serait souhaitable ? Comme traducteur et surtout comme lecteur, je crois fermement que tout bon roman se suffit à lui-même. Il suffit de le lire : il explique de lui-même tout ce qu'il faut savoir pour en comprendre les enjeux, les buts et les moyens des forces en présence. Quant aux quelques implicites qui se perdent au passage d'une langue à l'autre, gageons qu'ils n'ont guère d'importance ou incidence *littéraires*, puisqu'ils ne peuvent par nature que relever du réel historique, social ou intellectuel de tel espace géographique, alors que le roman se veut, lui, un espace essentiellement *fictionnel*.

Enfant, j'ai par exemple lu *La Ferme des animaux* d'Orwell sans même comprendre qu'il s'agissait d'une critique implicite (quoique cinglante) de l'URSS. Or, cette ignorance crasse de « la prégnance du contexte historique », pour reprendre vos mots, ne m'a certes pas empêché de saisir l'essentiel, à savoir comment la minorité des porcs en vient à imposer sa dictature aux autres animaux pourtant majoritaires, et donc théoriquement plus puissants (ainsi Orwell m'avait, l'air de rien, préparé à découvrir plus tard *De la servitude volontaire*). Je dis « l'essentiel », car Orwell n'aurait pas sinon écrit une fable (extensible à tous les autres régimes dictatoriaux), mais un réquisitoire explicite contre l'URSS de Staline.

Autre exemple peut-être plus parlant : il y a quelques années, lors d'un colloque à Balatonfüred où se réunissaient les traductrices et traducteurs d'*Histoires Parallèles* en diverses langues, le traducteur chinois justifiait les centaines de notes qu'il avait cru bon ou nécessaire de rédiger (littéralement des centaines rien que pour le livre I, là où il en était alors), par l'extrême éloignement culturel entre Hongrie ou Europe d'une part et Chine d'autre part. Soit. Du fait de mon ignorance en langue et culture chinoises, difficile de juger, à cela près que l'un de ses exemples phares, à propos de l'île Marguerite, prouvait je crois l'inanité *littéraire* de ce flot de notes. De fait, nul besoin de carte géographique, nul besoin d'un historique précis du couvent dont on parcourt les ruines dans le texte, nul besoin d'une note érudite sur la vie de sainte Marguerite, fille du roi Béla IV, ou sur le caractère autrefois élitiste de l'île *versus* son ouverture au peuple lors de l'éphémère République bolchevique hongroise, courant 1919, pour comprendre et même vivre en direct tout ce qui s'y joue dans *Histoires parallèles*.

Prenons un autre exemple typique de « prégnance du contexte historique » comme, disons, Mohács. Eh bien, il me semble que même un lecteur étranger qui n'en aurait jamais

entendu parler avant de lire *Histoires parallèles* saura après lecture le rôle central que le traumatisme de la défaite de Mohács joue depuis lors dans la vie et le destin magyars. Au passage, Nádas nous aura même conviés à parcourir la ville elle-même, à la découverte intime de son architecture, de la répartition de ses quartiers, de son atmosphère (moindres fleurs ou lézardes comprises), de son rapport au Danube et même de son archéologie (mise à jour de l'enfoui). Et si vraiment un lecteur étranger éprouvait l'irrépressible désir d'en savoir plus que ce que Nádas choisit de nous préciser (par exemple, sur l'identité de l'architecte du pont Marguerite dont il n'est question nulle part dans le livre), rien de plus simple depuis qu'Internet existe. Mais je le répète, ce lecteur-là n'y gagnerait rien que des miettes de réel sans grand, voire sans nul intérêt littéraire, d'autant que Nádas, sachant d'avance qu'il sera traduit dans d'autres langues, devance l'éventuelle ignorance de ses lecteurs étrangers par d'innombrables contextualisations et mises en perspective, sans jamais il est vrai sombrer dans le didactisme.

Mais une question, à mon tour : estimez-vous, après lecture du livre, que certains implicites ou contextes sociohistoriques auraient dû être précisés, et si oui, lesquels ?

F. R. — S'il m'est difficile d'affirmer que certains implicites sociohistoriques mériteraient d'être précisés, il est encore plus ardu de dire comment. Budapest, où je ne suis jamais allée, est par exemple pour moi une ville exclusivement littéraire, et principalement construite par le regard de Péter Nádas, sans que cette composition topographique imaginaire n'affecte, me semble-t-il, la compréhension de ses romans.

Ma question s'appuyait sur mon expérience, nécessairement singulière et subjective, de lectrice. Vous prenez l'exemple de la bataille de Mohács — dont l'importance dans l'histoire hongroise m'était inconnue lorsque j'ai entrepris la lecture d'*Histoires parallèles*, où elle est décrite comme « le douloureux symbole des dernières heures du royaume indépendant de Hongrie » (HP, p. 521) qui laisse trace dans les parois sablonneuses où, adolescents, Madzar et Bellardi trouvent « bouts d'os, crânes humains, fémurs, bassins et phalanges d'orteils étonnamment intacts » (HP, p. 517). En ce qui me concerne, ces passages d'*Histoires parallèles* ont éclairé *a posteriori* ma lecture du *Livre des mémoires*, m'amenant à prendre en compte le poids historique majeur de la scène que jouent les trois jeunes filles Livia, Maya et Hédi lorsqu'elles recréent, sous forme de tableau vivant burlesque, le « rêve de la reine Marie, veuve du roi Louis, cherchant le corps de son mari sur le champ de bataille de Mohács, au milieu des cadavres des combattants et des charognes affreusement enflées des chevaux massacrés » (LM, p. 364). En l'occurrence, le point aveugle que constituait cet épisode majeur de l'histoire hongroise pour la lectrice du *Livre des mémoires* que j'étais a été aboli par la lecture d'un roman ultérieur, *Histoires parallèles*. Outre l'enchantement, peut-être excessif, que suscita cette découverte chez moi, m'amenant à déambuler dans l'œuvre de Nádas et à me l'approprier en créant en quelque sorte mon propre jeu de piste, cette expérience m'a amenée à m'interroger sur l'ampleur des implicites qui m'échappent encore, m'engageant dans une rêverie sur les inépuisables inhérents à toute grande œuvre, mais également sur l'irréductible part d'ombre et d'incompréhensible qui demeure suite à la lecture, aussi attentive soit-elle — alors même qu'il s'agit, comme vous le dites, de « miettes de réel » qui ont peu d'intérêt au regard de l'ensemble de l'œuvre.

M. M. — Je crois que votre enchantement — en rien excessif car sinon à quoi bon consacrerions-nous tant de jours de notre vie à lire des œuvres littéraires ? — eût été amoindri si

jamais, suite à une note ou postface doctorale, vous n'aviez pas découvert ce jeu d'écho par vous-même. Mais surtout, et j'y insiste, vive « l'irréductible part d'ombre », si essentielle, ou plutôt inhérente à la vie de ce livre-là, et dont même les Hongrois les plus lettrés ressentent l'emprise, et comment ! J'estime que je serais sorti de mon rôle de traducteur, et aurais même commis un contresens déplorable, sans parler de mon incapacité à le faire avec toute l'excellence requise (n'est pas Barthes ou Starobinski qui veut), si je m'étais mis en tête de prétendre servir l'œuvre en adoptant une position de surplomb ou de guide touristique. D'autant que, si j'en juge par ma propre expérience de lecteur (du texte original), rien ne m'a plu davantage que d'y perdre mes repères, sans jamais savoir à l'avance, et souvent même d'une page à l'autre, où tout cela menait ou voulait en venir, que de m'abandonner au délectable plaisir d'être perdu, dépassé, baladé, emporté par l'auteur au fil de son immense labyrinthe où même les points fixes sont des points de fuite. Mais voilà que je palabre à l'excès, alors qu'il suffit de dire en un mot qu'il ne s'agissait tout simplement pas d'établir une édition critique.

J'en viens maintenant à votre question sur le genre. Comme vous l'évoquiez, le hongrois fait partie des rares langues du globe dont la grammaire ne distingue pas les genres, comme disons l'anglais (ni « le, la », encore moins « *der, die, das* », mais juste « *the* »), à ceci près que cette absence concerne également les pronoms personnels (pas de « *he, she* », mais un pronom commun aux deux sexes). Apprenant cela, Marguerite Yourcenar (ai-je un jour entendu dire, sans vérifier depuis la véracité de l'anecdote) aurait rêvé de composer un roman d'amour où l'on ignorerait jusqu'au bout l'identité sexuelle des personnages en présence. Elle aurait eu pourtant grand mal à l'écrire, car à moins (et encore) de ne s'en tenir qu'aux sentiments ou de mettre en scène des transgenres épris d'amour platonique, le moindre détail vestimentaire ou physique suffit à lever l'ambiguïté. Nádas m'avait de fait répondu à ce sujet : sauf une brève nouvelle dont l'auteur (je ne me souviens plus qui) recourt à un stratagème (un personnage de sexe indéterminé — narratrice ou narrateur —, tombe sous le charme de quelqu'un dont il ne décèle pas le genre, car il n'en voit que des parties « neutres » de visage ou de corps, se trouvant dans un bus bondé), aucun roman d'amour de ce type n'existe (et pour cause) dans la littérature hongroise.

Dans *Histoires parallèles*, Nádas ne joue guère à ce jeu-là et, pour autant qu'il m'en souviennent (la fin de mon travail de traduction remonte à plus de douze ans), seuls de rares passages (quelques paragraphes ou pages tout au plus) entretiennent un certain flou sur l'identité de tels personnages. Prenons par exemple le début du chapitre « Je n'ai plus le temps » (livre III), où en raison de la construction mosaïque du roman (caractère discontinu des diverses histoires), on peut ne pas comprendre tout de suite qui suit qui : « Il/elle s'éloigna, et je le/la suivis », dit la première phrase (il s'agit en fait de Kristóf, ici narrateur, qui se décide enfin à mettre à exécution un projet qu'il caresse depuis le livre I, à savoir suivre Klára, la serveuse du café en face de chez lui). En hongrois, ce flou ne dure pourtant qu'à peine, puisque dès le troisième paragraphe, Kristóf précise : « les talons hauts de ses escarpins délicats martelaient ma tête, ou même mon âme ». De quoi montrer au passage que l'incertitude momentanée à propos de qui suit qui découle bien moins de l'intention de Nádas (il aurait pu sinon la faire durer bien plus longtemps) que de la nature linguistique du hongrois (absence des genres). Or donc, pour traduire en français cette phrase liminaire, pas le choix, et si regrettable cela soit-il, pas à tortiller (si ce n'est en pure perte) : j'ai dû me soumettre à la grammaire du français et trancher, c'est-à-dire employer « elle ». Cela se nomme « l'arbitraire de la langue », contre lequel on ne

peut rien. Dans ce cas comme dans d'autres, si perte il y a, je la crois bénigne, dans la mesure où elle ne dénature pas le questionnement sur le genre. La preuve, semble-t-il, qu'elle passe tout de même en français : vous venez d'en citer deux exemples, avec Kristóf, la nuit sur l'île Marguerite, ou la si longue, si pénétrante et mémorable scène de coït (la plus longue, paraît-il, de la *Weltliteratur*) entre Ágost et Gyöngyvér.

F. R. — Péter Nádas est un auteur attentif aux traductions et à la réception dont son œuvre fait l'objet. Familier de la langue française, il est susceptible d'apprécier la part arbitraire de la langue, les difficultés de traduction que son œuvre présente et les choix que le traducteur est inéluctablement amené à faire. (Je pense, par exemple, au drame satyrique *Chant de sirènes* qui accueille, me semble-t-il, des passages versifiés en hongrois et dont votre traduction en français, pour préférer à une métrique classique et rimée une forme de « versets » — quoique le terme soit sans doute discutable —, présente un travail prosodique minutieux.) Dans quelle mesure votre travail vous a-t-il conduit à dialoguer avec l'auteur ?

M. M. — Nádas et moi nous connaissons depuis, voyons voir..., près de trente ans, de sorte que nos dialogues ne se limitent heureusement pas à mon travail de traduction. D'autant qu'il s'estime incapable d'en juger (et ne m'en a ainsi *jamaïs rien* dit à titre personnel), du fait (*dixit*) d'une connaissance insuffisante du français, même s'il le lit fort bien, comme en témoignent, entre autres exemples, les fois où je l'ai vu plongé dans *Lettre à ma mère* de Simenon, ou mieux encore (vu la complexité de la langue) dans *La Route des Flandres* de Claude Simon. Ainsi Nádas n'intervient-il que sur ses textes traduits en allemand, la seule langue, dit-il, qu'il maîtrise au point de se permettre de juger sur pièce, en toute connaissance de cause. D'où un certain regret de ma part, tant j'aurais aimé soumettre le fruit de mon travail à son attention et partager de longues séances de travail, dans l'espoir ou plutôt le but d'une meilleure approche de ma part, suite à critiques, suggestions ou directives de la sienne. Non pas seulement sur le vocabulaire, les niveaux de langue, la grammaire ou le style, autant de questions auxquelles peut répondre n'importe quel Hongrois suffisamment lettré (pas besoin de l'auteur en l'espèce, j'aurais même trop de scrupules à le déranger pour cela, tant Nádas croule déjà sous le travail), mais aussi et surtout à propos de ce qui me paraît la substantifique moelle, question littérature : à savoir la manière dont syntagmes, phrases et paragraphes s'agencent, s'articulent et s'enchaînent, c'est-à-dire le rythme, ou plus exactement le souffle dont doit s'animer le verbe fait chair, le souffle qui sous-tend le texte traduit et, comme dans le texte original, doit le traverser de part en part, jusqu'à (ou non) lui donner vie. De sorte que, si millimétrique soit-elle, la précision ne mène à rien de littéraire sans cette force qui insuffle la vie, comme Antonin Artaud le martèle avec tant d'éloquence en préambule à *Pour en finir avec le jugement de Dieu* : « Il faut que tout soit rangé à un poil près dans un ordre fulminant. » Quant à *Chant de sirènes*, où la rythmique joue un rôle essentiel car il s'agit de théâtre (jamais je n'ai tant hanté le gueuloir qu'avec ce texte-là), parler de versification ou de passages versifiés *stricto sensu* serait abusif. Le texte hongrois comporte bien ci ou là des semblants ou pastiches de vers métriques, comme des hexamètres, mais leur prosodie cloche à dessein, à l'image des épithètes homériques dont Nádas parsème son texte, très souvent comme cheveux sur la soupe (n'oublions pas qu'il compose là un « drame satyrique »). On ne peut donc pas dire que, dans ma traduction, j'ai préféré telle forme libre comme le verset à telle « métrique classique et rimée ». D'une part, je le répète, car l'usage de rimes

ou de pseudo-vers métriques demeure marginal dans le texte source et, d'autre part, car à l'inverse du grec ou du hongrois la question des voyelles brèves et longues, c'est-à-dire des iambes, trochées, dactyles ou encore des spondées, frise en poésie française l'incongru, voire la lubie pure et simple, tant elle reste factice en dépit d'innombrables tentatives depuis au moins six siècles, pour l'imparable raison que, dans notre langue, l'accent (au sens de quantité prosodique) joue un rôle aussi faible que dégagé de toutes lois. Mais voilà que je cède encore à la véhémence, nouvel exemple (s'il en fallait) de ce que Valéry Larbaud nomme dans *Sous l'invocation de saint Jérôme* la « susceptibilité du traducteur », d'autant plus qu'en matière de poésie, mon genre fétiche, je me refuse à traduire des formes fixes par de simples vers libres, une pratique indigne qui ne manque, hélas !, pas de zélateurs.

F. R. — Merci pour cette belle réponse qui rappelle avec vivacité l'importance du rythme et du souffle — parfois épique — qui animent l'écriture nádasiennne. L'anecdote où vous évoquez Péter Nádas plongé dans *La Route des Flandres* suscite chez moi à la fois un ravissement et la sensation de voir se confirmer des intuitions parfois fugaces quant aux relations du roman au monde, à l'écriture de l'histoire et à la mémoire, quant aux configurations intimes que revêtent le temps, l'Histoire, la labilité des identités dans le creuset de la fiction.

L'ensemble de notre échange, et peut-être plus encore votre dernière réponse, témoigne d'une approche traductoriale personnelle, mais aussi de la cohérence de votre démarche, qui semble cheminer en parallèle de l'œuvre de Péter Nádas et dialoguer avec elle. Quelle est, selon vous, la part de créativité dans l'activité traductoriale ?

M. M. — Je parlerais plutôt d'inventivité, puisque le domaine de la création (si tant est que l'emploi *stricto sensu* de ce mot se justifie face aux pratiques artistiques comme la littérature), puisque l'acte créatif incombe, seul, à l'auteur, et non au traducteur, lequel besogne d'après modèle, texte original à l'appui. N'empêche, tout texte à traduire présente une somme plus au moins considérable de contraintes dans tous les domaines du fond et de la forme (de sorte qu'en somme chaque traduction pourrait se définir comme un exercice oulipien), et je nomme « inventivité » la propension à surmonter ces contraintes non pas ric-rac, telle une veste trop étroite où tout gêne aux entournures, mais au point d'en jouer (à ne surtout pas confondre avec « s'en jouer ») jusqu'à une impression d'aisance et de naturel. J'entends par là : jusqu'au moment où le texte traduit prend vie autonome, c'est-à-dire fonctionne de, par et en lui-même dans sa propre langue et son propre souffle. Plus que de mon propre travail (quelle prétention ce serait !), je parle ici d'idéal, de ce point d'aboutissement idéal où les sempiternelles antinomies entre fond et forme ou entre « ciblisme » et « sourcisme » perdent tout leur sens, dès lors ineptes ou plutôt inutiles, car dans l'idéal traductionnel (« traductorial » me semble, comment dire ?, menaçant, j'y entends « *trial* », alias « procès », le procès en trahison — *traduttore, traditore* ! — qui menace de ses foudres la pauvre traductrice, le pauvre traducteur) ; bref, car dans une bonne traduction, aucune des parties en présence (qu'elles soient d'un bord ou de l'autre, de la source à la cible) ne se retrouve ni trahie ni outragée ou lésée. Et puisque l'idéal est moins fait pour être atteint que pour tracer un chemin d'exigence, disons alors qu'il s'agit, chemin faisant, de se montrer le plus inventif possible pour déceler et déjouer une à une et toutes à la fois (dans un même souffle) chacune des maintes embûches. Jongler avec les possibles (et la langue en a tant à offrir !), œuvrer à concilier exigences et contraintes parfois contraires requiert un certain esprit d'invention dont l'importance est

telle (histoire d'enfin répondre à votre question) que sans, ou du moins sans assez d'esprit d'invention, le *plaisir du texte* (et donc rien moins qu'une raison d'être essentielle de la littérature, dont nous, lectrices et lecteurs invétérés, aimons tant nous repaître), le cent fois saint et sacré *plaisir du texte* en pâtit, en pâlit, s'essouffle, connaît des couacs, dépasse la mesure, cloche ci et là, dysfonctionne, s'éclipse des paragraphes, des pages entières, ou pire encore, passe à l'as, vire au désastre.

Mais revenons à l'essentiel, c'est-à-dire à Nádas. Dans votre dernier courriel en date, vous m'écriviez :

Quelques brouilles me viennent à l'esprit, qui dans leur insignifiance un peu grotesque laissent pourtant deviner le jeu auquel se livre le lecteur des romans de Nádas (en tout cas celui auquel je me suis adonnée). Par exemple, ce n'est qu'à la troisième lecture d'*Histoires parallèles* que j'ai cru résoudre une partie de l'énigme quant à l'identité du corps découvert dans le Tiergarten au début du livre I – élément dérisoire que j'ai nommé in petto « la preuve par la culotte » : le « slip peu ordinaire », « étonnamment minuscule, fait d'un tissu transparent si brillant qu'il scintillait presque », et qui intrigue tant l'inspecteur Kienast est un « string bleu prune » qui rappelle étrangement celui que porte Ágost aux bains Lukács, « un string prune impudiquement minuscule ». Dans mon amusement espiègle de lectrice Sherlock Holmes, je pourrais ainsi vous demander confirmation quant à l'emploi répété – qui accède avec une ampleur burlesque au rang d'indice – de l'adjectif de couleur « bleu prune ». Vétille évidemment ! mais vous ne pouvez savoir la jubilation et les salves de rire que déclenchèrent chez moi ces menues trouvailles. L'importance des culottes, slips et strings masculins dans le roman n'est d'ailleurs pas sans malice...

Je l'avoue, cet élément de preuve, d'autant plus décisif qu'il doit être le seul à trahir ou tout au moins tendre à sembler trahir l'identité de l'inconnu du Tiergarten, m'avait échappé. Et je vous cite, car je vois là une belle illustration de nos rôles respectifs, au service de l'œuvre de Péter Nádas, un auteur qui mérite tant qu'on le lise bien davantage. Comme traducteur, je n'ai qu'à transcrire tel quel ce mystère (sans même devoir feindre d'en être l'organisateur), et comme lectrice de métier, vous vous attachez, sagace, à relever et interpréter les indices, si « minuscules » soient-ils (précisons à l'attention de nos lecteurs que plusieurs chapitres et centaines de pages standards séparent l'apparition des deux strings bleu prune). Après recherche, j'ai d'ailleurs constaté que Nádas, dans tout le livre, ne recourt à cette couleur qu'à deux autres occasions, d'ailleurs étrangères au mystère en question. À l'appui de votre thèse, on peut donc en conclure que cette teinte ne tient pas au hasard, vu sa rareté dans le récit, et relève sans doute plus d'un signe indiciel que d'une simple prédilection de l'auteur (comme, disons, celle de Flaubert pour la soie gorge-de-pigeon). Ajoutons que, dans son article du *Zeit Online* en date du 9 février 2012, la critique littéraire Iris Radisch rapporte que « Nádas, un soir, a insinué que le mort pouvait être éventuellement Ágost ». Des précautions oratoires d'autant plus nécessaires que rien n'exclut non plus que la ressemblance des petites culottes soit purement fortuite.

Mais comme voici venu le moment de clore notre entretien, j'aimerais céder la parole à Nádas, en citant un bref extrait d'*Histoires parallèles* (tiré du chapitre « Un abricotier prolifique », livre III), extrait dont le rapport à l'épigraphe de Parménide (« Il m'est indifférent de commencer d'un côté ou de l'autre, car en tout cas, je reviendrai sur mes pas »), ainsi qu'à l'ensemble du roman et même à ses lecteurs (sans parler du traducteur), me semble frappant :

Azzal kezdődött, hogy kibújt az ingéből, lerúgta a saruját, majd levette nadrágját, és a zöldre terítette. Az úszónadrágját vagy az alsónadrágját viszont nem vette le. Egészen pontosan kellett a nedves szürke homokra lépnie, sem a sarkának, sem az ujjainak nem volt szabad sem a száraz sárga homokkal érintkeznie, sem a vízbe csúsznia. A talpa éppen annyira süppedhetett be, hogy határozott nyomot hagyjon a nedves homokban. Időről időre óvatosan visszapillantott. Így került meg a tavat, s mire talpának mesterien kiszámított utolsó nyomából kilépett volna, alig láthatóvá halványodott a legelső körvonal. Most ebbe kellett belelépnie, hogy a nedves homok ne igya vissza, ne nyelje el örökre önmagában az előző lépteit. Pontosán a maga nyomába lépett, egészen pontosan; oly erős volt e különös szenvedély, a halványodó nyomokban folytatni az útját a kerek tó körül, hogy talán soha nem vétette el.

Mikor pedig harmadszor is visszatért, egyszer már megerősített nyoma sem halványodhatott el annyira, mint legelőször. Ahogy növekedett a megtett körök száma, az örök alakváltozás nyoma úgy lett egyre mélyebb, bár körvonalának élességéből mindig vesztett valamennyit.

Nem volt ez játék. Meséje sem több, mint egy számokkal elvégzett műveletnek.

Semmi másra nem ügyelt, mint hogy lépte pontosan fedje előbbi lépteit. Így vált minden lépés izzó tökéletlensége a nedves homokon véglegessé.

A nyomok mélysége és a saját tökéletlensége között közvetlen volt a kapcsolat.

Olyannyira beleszédítette magát a rituális figyelembe, hogy semmi mást ne is keressen a világon, csupán a lehető legtökéletesebben illeszkedő nyomot, és semmi más ne elégíthesse ki a tökéletesség iránti igényét, csupán a vízre csúszott fények villanásai, a sűrű bozót és az óriás fák zöld falának suhanása, mindaz, amit a periférikus látásával felfogott. Talpát egyre határozottabban kellett elhelyeznie a nyomban, hiszen immár minden lépésével a homok mélyéhez ért. Iszaphoz ért, a síkos iszap pedig a nyomás által kiszorított víz helyére, az üresen maradó nyomokba és a lábujjai közé buggyant be.

Ettől kezdve minden lépésével pusztított. Előbb a nyomok felső peremét omlasztotta be a lépés, később a nyom egész homokfala vele omlott.

Nem tudta abbahagyni vagy bármiként földadni e rituális vállalkozást.

Hideg, tiszta ittasság lett belőle, mely eltüntette a tudatából a kezdet és a vég képzetét.

Mocskos vízű tavacsákban cuppogott.

Azért kellett előzőleg a nadrágját levetnie, hogy az iszap szennye el ne árulja titkos ténykedését. Tisztességének érzetét sértette volna meg, ha önkényesen kilép a körből. Oly átható volt az élvezet, hogy a lábujjak között felnyomódó tocsadék látványa, síkosan sima anyaga, a szürke dágványból fölbuggyanó súlyos illat undort váltott ki belőle, ami éppen úgy a kivételes érzethez tartozott, miként az első lépésnyomok felszint érintő gyöngédsége. Nem gyorsította lépéseit, de az ujjai között bugyogó iszaptól elnehezült a lépte. Lassúdása azzal fenyegette, hogy a külső világhoz vissza kell térnie.

Mínél közelebb került a véglegesség érzetéhez, annál tökéletlenebbül vitték a lábai.

Miglen szárazra vetett szenvedélyével kidőlt. (PT III, p. 655-657)

Chemise, sandales et pantalon qu'il étalait sur le tapis de verdure, il commençait par se dévêtir. Tout en gardant son slip ou son maillot de bain. Il ne devait rigoureusement que fouler la bande humide de sable gris, sans que ni ses talons ni ses orteils ne glissent dans l'eau d'un côté, ni ne frôlent, de l'autre, le cercle sec de sable jaune. Ses pas s'enfonçaient juste assez pour laisser des traces bien nettes. De loin en loin, il regardait, prudent, en arrière. Et le temps que dans une dernière enjambée savamment calculée, il achève le tour complet du lac, la première trace s'était presque effacée, à peine perceptible. Il devait alors remettre ses pas dans ses pas, afin que le sable humide ne les absorbe, ne les engloutisse plus si vite. Exactement, très exactement, il fallait que chacun de ses pas épouse le contour évanescant des traces antérieures, et jamais, peut-être, il ne tombait à côté, sans le moindre faux pas, tant le possédait son étrange passion pour ces tours en rond sitôt faits, sitôt à refaire.

Par effet de tassement, les empreintes en perpétuelle mutation ne s'estompaient plus tant au troisième tour. De plus en plus profondes à mesure que le nombre des rotations augmentait, ses contours, en revanche, perdaient en netteté chaque fois davantage.

Ce n'était pas un jeu. Seul lui importait l'ajustement parfait de son pied nu dans la trace antérieure. De sorte que l'imperfection de chacun de ses pas dans le sable mouillé en devenait criante, indélébile.

La profondeur des empreintes entretenait un lien direct avec sa propre imperfection.

Son zèle rituel l'absorbait tant qu'il ne cherchait rien d'autre au monde que la plus parfaite coïncidence possible de ses pas dans ses pas, et que plus rien ne pouvait satisfaire sa soif de perfection, sauf les éclats de lumière effleurant le miroir de l'eau, sauf le friselis de l'enceinte végétale, avec ses fourrés touffus et ses arbres immenses, ou tout ce que sa vision périphérique lui laissait percevoir. Il devait de plus en plus fermement enfoncer ses pieds nus au creux de chaque trace, car à force, il atteignait le fond de la couche de sable, puis la vase en dessous. À la place de l'eau que la pression des pas exprimait jusque-là, la vase, alors, s'insinuait, visqueuse, entre ses orteils, puis au creux de chaque empreinte qu'il laissait derrière lui.

Dès ce moment, il les piétinait, les détruisait au passage. D'abord ses pieds creusaient l'empreinte selon le tracé de surface, puis les parois de sable, un moment verticales, s'effondraient sur elles-mêmes au fond des traces.

Il ne pouvait en aucune manière couper court ou renoncer à ce cérémonial.

Il en découlait une ivresse pure et froide, dont l'emprise effaçait de sa conscience toute idée de début et de fin.

Les empreintes, à force, viraient au borborygme.

D'où le pantalon qu'il ôtait au préalable, afin que la souillure de la vase ne trahisse rien de son rituel secret. Prendre la décision arbitraire de sortir du cercle aurait insulté son sens de l'honneur. Il se sentait si envahi de plaisir que son dégoût, à la vue de ces remontées de bourbe entre ses orteils, de cette masse visqueuse aux lourds relents de fange, participait tout autant de son sentiment exclusif que la douceur de ses premières traces en surface. Il ne pressait pas le pas, mais la gluance de la vase entravait sa marche. Or le moindre ralentissement l'exposait à la menace d'un retour contraint dans le monde du dehors.

Plus il s'approchait du sentiment de pérennité, plus il sentait ses jambes se dérober sous lui. Ainsi de suite jusqu'à s'écrouler, à bout de forces, de ferveur. (HP, p. 1071-1072)

REVISITER *LE LIVRE DES MÉMOIRES (EMLÉKIRATOK KÖNYVE)*
EN LANGUE ORIGINALE

Myriam Olah

Groupe de recherche Comparer les littératures en langues européennes (CLE)
Université de Lausanne (Suisse)



Résumé : Cette étude propose un éclairage du *Livre des mémoires (Emlékiratok könyve)* de Péter Nádas, publié en 1986, par le recours à la langue hongroise. Elle suit une problématique politique en lien avec la représentation du corps. Les formes énonciatives caractéristiques du hongrois ont un impact sur la lecture, par l'absence des genres féminin ou masculin et l'omission des pronoms personnels sujets. Par leurs nombreuses nuances, les choix lexicaux de l'auteur permettent différents niveaux d'interprétation, apportant des éléments révélateurs sur le discours de l'époque et une critique politique cryptée. Ils s'organisent selon une syntaxe à l'inverse de l'ordre des mots en français, conditionnant par leur rythme le genre romanesque de Péter Nádas. Cette comparaison entre le texte et sa traduction française cherche à mettre en évidence l'inscription du politique et du corps dans son œuvre.

Mots-clés : historicisation, traduction, langue hongroise, analyse textuelle, comparaison discursive

Abstract: This study sheds light on *A Book of Memories (Emlékiratok könyve)* written by Péter Nádas, published in 1986, by using the Hungarian language. It follows a political issue related to the representation of the body. The characteristic enunciative forms of Hungarian language have an impact on reading, by the absence of feminine or masculine genders and the omission of subject personal pronouns. By their many nuances, the lexical choices of the author allow different levels of interpretation, bringing revealing elements on the speech of the time and cryptic political criticism. They are organized according to a syntax that is the opposite of the order of the words in French, conditioning by their rhythm the romantic genre of Péter Nádas. This comparison between the text and its French translation will seek to highlight the inclusion of politics and the body in his work.

Keywords: historicization, translation, hungarian language, textual analysis, discursive comparison

La suite des travaux d'Henri Meschonnic et de Barbara Cassin sur la traduction et ses innombrables nuances, cette comparaison entre le texte original *Emlékiratok könyve* et sa traduction française *Le Livre des mémoires* propose de considérer les deux textes avec la même pertinence. Elle s'intéresse aux textes hongrois et français en relevant leurs différences suivant l'optique de la « comparaison différentielle » élaborée par Ute Heidmann (Heidmann, 2013a, b et c). En insistant sur les décalages entre les deux versions, il est possible de montrer un aspect important de la création littéraire : entre le texte et sa traduction se trouvent des éléments du contexte. En l'occurrence, l'écriture d'*Emlékiratok könyve* par Péter Nádas est marquée par la réalité politique. C'est donc une analyse proche du texte qui permet de dégager des éléments dissimulés en filigrane dans la version originale. En comparant *Emlékiratok könyve* publié à Budapest en 1986 à la traduction française de 1998, intitulée *Le Livre des mémoires* par l'historien de la littérature hongroise Georges Kassai ou György Kassai, il est possible de mettre en évidence la problématique politique. En effet, Péter Nádas a exploré avec profondeur la représentation du corps, éveillant ainsi l'intérêt du lectorat francophone. Mais, c'est le recours à la langue d'origine hongroise qui permet de montrer sa critique du pouvoir, à travers les subtilités de son écriture.

Entre le texte et le contexte se situe l'énonciation. Ainsi, chaque traduction constitue une « ré-énonciation », selon le terme proposé par Ute Heidmann (2013c). L'étude d'un texte et de sa traduction a une valeur heuristique considérable puisqu'il s'agit de « peser là où le signe casse », selon Henri Meschonnic (1999, p. 12). Cette approche incite à explorer les différences significatives d'une langue à l'autre pour relever la richesse de leurs spécificités. Dans son *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004), Barbara Cassin propose de clarifier les contradictions et de réfléchir sur les diverses nuances possibles dans la traduction des termes. Le processus dynamique du traduire illustre la variation des possibilités dans le passage d'une langue à l'autre. En plus de la « transformation » sémantique, Silvana Borutti (2001) relève les valeurs cognitive et ontologique de la traduction. Si celle-ci n'est jamais définitive, elle présente l'avantage de soulever des interrogations. Il s'agit, dès lors, d'identifier la différence entre les deux langues, non pas de manière hiérarchique, mais de façon heuristique. C'est pourquoi Dominique Grandmont affirme : « L'aventure du langage est celle d'une perte indissolublement liée à une découverte. » (Grandmont, 1997, p. 103)

LA FORCE SUBVERSIVE DES TITRES

À partir de ces présupposés théoriques, le recours à la langue d'origine apporte un éclairage sur l'émergence de l'œuvre de Péter Nádas, dans le contexte politique de l'époque. En effet, la présente analyse propose de considérer *Emlékiratok könyve* en tant qu'ensemble cohérent équivalant au corps du texte. Parallèlement, le traducteur Georges Kassai reconstruit une nouvelle entité textuelle dans *Le Livre des mémoires*. Cet autre corps est inscrit dans la genericité (voir Adam & Heidmann, 2009) annoncée par l'éditeur Plon, grâce à l'indication sur la couverture : « roman ». Cette inscription générique éditoriale oriente le lecteur francophone qui découvre pour la première fois un titre qui révèle un projet d'écriture de grande envergure : « le livre des mémoires ». L'ordre des mots a un effet sur la réception qui perçoit l'ampleur intertextuelle de l'œuvre. « Le livre », introduit

par l'article défini en français, inscrit le volume de 779 pages dans la continuité de l'histoire humaine, au sens large. Le deuxième substantif « mémoires » spécifie la généralité, tout en gardant une nébuleuse autour du contenu du livre qui forme un « corps » par sa cohérence. L'association des deux mots du titre donne une impression d'unité à un vaste projet au contenu abstrait.

En contraste, le titre original place les « mémoires » en première position : *emlékiratok* correspond aux « mémoires », comme en français. Ce mot peut être élargi au « mémorial » dans le sens de l'écrit consignait des faits mémorables. En effet, *emlékiratok* est composé de *emlék* (« souvenir ») et de *irat* (« papier »). Le pluriel *iratok* peut désigner un « dossier ». Dans la perspective d'une lecture politique, cette signification s'avère éclairante car elle renvoie aux papiers administratifs, voire au dossier politique. La largesse sémiotique du terme hongrois, placé en première position du titre, ouvre sur plusieurs degrés d'interprétation. En deuxième position, sans l'indication précise de l'article défini, le livre (*könyv*) tel qu'il figure dans le titre de Péter Nádas n'a pas une portée abstraite. Il indique avant tout un support écrit. On constate donc que le titre hongrois insiste sur l'importance de l'objet représentatif de l'écriture. Cette dimension matérielle de l'assemblage de données mémorielles renvoie à la problématique du corps du texte. Ainsi, le livre (*könyv*) désigne une unité et une entité caractéristiques de l'ensemble corporel. En outre, le premier mot du titre *emlékiratok* comporte deux clés de lecture constitutives de l'œuvre : le « souvenir » (*emlék*) d'expériences passées inscrites dans la mémoire corporelle et les données contenues dans les « papiers » (*iratok*). Cette association lexicale révèle des éléments indissociables du contexte. Suivant une telle lecture, les expériences sensorielles renverraient au rapport au corps et, par extension, à la sexualité à l'époque communiste en Hongrie. Les écrits pourraient faire allusion aux « dossiers politiques » traités par ailleurs dans l'œuvre. Dès lors, quel sens donner au « livre » (*könyv*) de Péter Nádas en considérant l'histoire de la Hongrie au XX^e siècle ?

La composition des chapitres dévoile un projet discursif minutieusement conçu par l'auteur. Cette cotextualité développe les liens entre corps, politique et Histoire, annoncés dans le titre en filigrane. La comparaison entre le texte original et sa traduction française met en lumière la complexité de l'œuvre de Péter Nádas :

<i>Szabálytalanságom szépségei</i>	Le charme de ma marginalité
<i>Sétánk egy régi délutánon</i>	Notre promenade d'un après-midi d'antan
<i>Lágyan világított a nap</i>	Doux éclat du soleil
<i>Távirat érkezik</i>	L'arrivée d'un télégramme
<i>Isten tenyerén ülünk</i>	Assis dans la main de Dieu
<i>A fájdalom szépen visszatért</i>	Retour progressif de la douleur
<i>Az eszmélet elvesztése és visszanyerése</i>	Perdre et reprendre connaissance
<i>Sétánk folytatása, délután</i>	Suite de notre promenade de l'autre après-midi
<i>Lányok</i>	Filles
<i>Melchior szobája a tető alatt</i>	La chambre de Melchior sous les toits
<i>Egy antik faliképre</i>	Sur une fresque antique
<i>A tűz nyomát fű nőtte be</i>	L'herbe a repoussé sur la terre brûlée
<i>Egy színházi előadás leírása</i>	Description d'une représentation théâtrale
<i>Table d'hôte</i> ¹	Table d'hôte
<i>Temetések éve</i>	L'année des enterrements
<i>Amelyben Theának elmeséli Melchior vallomását</i>	Où il raconte à Thea la confession de Melchior

¹ Péter Nádas a recours à la langue française dans le titre de ce chapitre.

Titkos örömkünk éjszakái	Les nuits de nos plaisirs secrets
Nincsen tovább	Sans suite
Szökés	Fuite

Cette table des matières témoigne de la cohérence du *Livre des mémoires* (*Emlékiratok könyve*) et fait allusion à l'histoire politique hongroise à travers sa cotextualité. Traduit par « Le charme de ma marginalité », le titre du premier chapitre ne comporte que deux termes : *Szabálytalanságom szépségei*. La comparaison des traductions montre une inversion dans l'ordre des mots. La langue agglutinante permet d'accentuer le sens, en rendant les éléments grammaticaux secondaires. Ainsi, il est possible de décomposer le premier mot *Szabálytalanságom* de la façon suivante : *szabály* (« règle » ou « norme »), le suffixe *talán* (« sans »), *ság* qui désigne « le fait de », puis la marque de la première personne du singulier *om*. En accentuant l'opposition aux règles et à la norme, cette juxtaposition littérale annonce, dès le premier chapitre, la dimension subversive qui sera déployée dans l'œuvre. *Szabálytalanság* signifie « irrégularité », « dérèglement » ou « dérangement ». Ce terme correspond au bouleversement de l'ordre établi. Appliqué à la langue, il prend le sens d'« anomalie », d'« incorrection » ou de « solécisme ». Ce premier mot du chapitre liminaire révèle de manière significative le projet d'écriture de Péter Nádas.

Le dérèglement tant social, politique que littéraire souligné par *Szabálytalanság* est complété par le facteur esthétique inhérent au deuxième mot du premier chapitre, *szépségei* (« beautés »). Ce pluriel au génitif peut signifier à la fois des personnes individuelles, des beautés personnelles et l'idéal abstrait relatif au beau. *Szépségei* met en valeur l'esthétique de la langue. Ce mot au pluriel, qui renvoie à la multitude d'interprétations possibles, articule parfaitement les caractéristiques littéraires de la beauté abstraite et les nombreuses incarnations humaines figurant dans le roman.

Ce chapitre liminaire est donc un prélude au projet discursif de Péter Nádas, axé sur le fait de déroger aux règles imposées par la censure notamment aux écrivains dont il fait partie, un statut stipulé par la première personne du singulier *om*, à la fin de *Szabálytalanságom*. Ce suffixe associe le personnage principal à la posture de l'auteur qui explore l'esthétique littéraire, à travers la description d'expériences sensorielles. Ainsi le titre hongrois du chapitre dénonce-t-il la rigidité de la censure communiste, qui condamne à la fois la sensualité du corps et l'anomalie qui constitue l'originalité de l'écriture. Il insiste sur les beautés de l'irrégularité ou du dérèglement, qui constituent la qualité même du roman.

COTEXTUALITÉ ET CONNOTATION POLITIQUE

Par la forme ironique donnée au chapitre liminaire, l'auteur explicite le caractère contestataire de l'œuvre. La cotextualité déterminée par la structure minutieuse du texte aboutit à la « Fuite » (*Szökés*). Le titre du dernier chapitre confirme la subversion déployée par Péter Nádas. La comparaison entre son texte et la traduction française montre la dynamique des verbes, apparente dans les titres des chapitres. Il serait éventuellement possible de traduire *Lágyan*² *világított a nap* par « Le soleil éclairait doucement », *Távirat érkezik*

² Ce mot a également le sens de « suavement », qui donne une connotation sensuelle.

par « Un télégramme arrive » et *A fájdalom szépen*³ *visszatért* par « La douleur est revenue progressivement ». *Isten tenyerén ülünk* signifie littéralement « Nous sommes assis dans la main de Dieu » et fait ressortir la première personne du pluriel. Ce titre du cinquième chapitre insiste sur la condition humaine qui engage également le lecteur. Le traducteur introduit la dynamique des verbes par le choix de l'infinitif au septième chapitre « Perdre et reprendre connaissance » (*Az eszmélet*⁴ *elvezetése és visszanyerése*).

L'alternance du passé et du présent dans les titres en hongrois entérine le projet discursif des mémoires annoncé par *Le Livre des mémoires* (*Emlékiratok könyve*). L'utilisation des verbes dans les chapitres accentue l'effet narratif. Dans le titre *Amelyben Theának elmeséli Melchior vallomását* (« Où il raconte à Thea la confession de Melchior »), le premier mot *amelyben* associé à « raconte » (*elmeséli*⁵) renvoie clairement à la narration et au récit « où », « dans lequel », « par lequel » a lieu la « confession ». Ce dernier terme a également une connotation politique. *Vallomás* signifie « confession » et « aveu », mais aussi « déposition », « témoignage ». Ces différentes nuances accentuent la lecture politique du roman et font allusion aux méthodes employées par la police, pendant cette période, en Hongrie. Le chapitre suivant, *Titkos örömünk éjszakái* (« Les nuits de nos plaisirs secrets »), confirme la transgression de l'interdit charnel introduit par l'adjectif *titkos*. Ce mot a un large éventail de sens (« secret », « caché », « dissimulé » et « clandestin ») qui ouvrent sur une interprétation politique. En outre, l'ordre des mots hongrois le place en tête du titre et met donc l'accent sur l'infraction. Ainsi, la narration de Péter Nádas arrive à un état « Sans suite ». L'expression *Nincsen tovább* signifie mot à mot « Il n'y a au-delà ». Enfin, *Szökés* (« évasion », « fuite ») désigne également la désertion du soldat, particulièrement si l'on considère le récit.

Le roman de Péter Nádas se distingue par sa cohérence. Les titres ont une force de suggestion particulière. Grâce à la polysémie des mots choisis, l'auteur invite le lecteur à lire entre les lignes de la narration, emporté par le rythme d'une syntaxe inédite. La cotextualité des chapitres apporte un éclairage sur la relation entre le corps et du politique. Il est possible de déceler des allusions fortes, notamment par l'ouverture, *Szabálytalanságom*, et la clôture, *Szökés*, deux extrémités du récit connotées politiquement. La sensualité des corps est associée au politique dès le chapitre liminaire, qui pose l'irrégularité face aux lois au début de la narration. Par ailleurs, seul ce titre mobilise la première personne du singulier dans la cotextualité du roman et invite à l'identification avec l'auteur.

NARRATION ET DISSIMULATION

La dérogation aux règles vient du plaisir des corps, qui revêt une dimension idéalisée par le terme *szépség* qui a trait au beau. Une telle esthétique apparaît dans le texte qui incarne matériellement cette corporalité. Ainsi, les corps en confusion appellent plusieurs niveaux de lecture possibles. D'un point de vue énonciatif, il n'existe pas de genre spécifique au masculin ou au féminin en hongrois pour désigner les personnes. Cette confusion entre les genres infléchit la lecture du texte. Alors que les pronoms personnels ne

³ L'adverbe *szépen* signifie « joliment », « agréablement », « avec grâce », « bien » ou « bellement », en écho au titre du premier chapitre.

⁴ Le mot *eszmélet* signifie également « conscience ».

⁵ L'« histoire » se dit *mese* en hongrois et correspond à la racine du verbe *elmesélni* (« raconter »).

sont pas indispensables aux verbes conjugués, seul le sens permet de déterminer le genre du sujet. Sans indication grammaticale précise, le texte ouvre à plusieurs interprétations possibles par le lecteur. Le lexique, l'énonciation et le rythme narratif stimulent son imagination et apportent au sens une large gamme de nuances. Les formes énonciatives caractéristiques du hongrois ont une incidence sur la lecture, par l'absence des genres féminin ou masculin et l'omission des pronoms personnels sujets. Par leurs nombreuses nuances, les choix lexicaux de l'auteur permettent différents niveaux d'interprétation, apportant des éléments révélateurs quant au discours de l'époque. Ils s'organisent selon une syntaxe à l'inverse de l'ordre des mots en français, conditionnant par leur rythme la généricité romanesque de Péter Nádas.

L'étude microtextuelle permet de donner un aperçu du rythme en langue originale. L'extrait suivant est éclairant pour la problématique politique car il donne une indication de date précise renvoyant à la révolution de 1956⁶. En effet, le 4 novembre 1956 correspond au jour où les chars soviétiques sont entrés dans Budapest et ont violemment réprimé l'insurrection :

Mindéz némi magyarázatra szorul.

Az ötvenes évek közepéig még mindig hangot kapott közvetlen környezetemben az a pragmatikusnak tűnő érvekkel alátámasztott számítás, hogy az angolok és az amerikaiak hamarosan föl fogják menteni hazánkat a szovjet haderő jelenléte alól. Az a körülmény pedig, hogy a szovjet csapatok ezerkilencszázötvenötben valóban kivonultak Ausztriából, ezt az elképzelést egészen ezerkilencszázötvenhat november negyedikéig eleven életben tartotta. (Nádas, 2012, p. 333)

Tout cela exige quelques explications.

Dans mon entourage immédiat et jusqu'au milieu des années cinquante, sans jamais manquer d'étayer ses propos par un semblant d'argumentation pragmatique, on se rangeait fréquemment à l'avis que les Anglais et les Américains allaient bientôt libérer notre patrie du joug des forces armées soviétiques. Et du fait que les troupes soviétiques quittèrent effectivement l'Autriche en dix-neuf cent cinquante-cinq, cette croyance se maintint en vie – jusqu'à la date fatidique du quatre novembre dix-neuf cent cinquante-six. (LM, p. 672)

La première phrase, qui met en scène une situation d'énonciation, annonce une explication, voire une explicitation. Dans le texte original, la syntaxe insiste sur l'indication temporelle puisqu'elle place la datation *Az ötvenes évek közepéig* (« jusqu'au milieu des années 1950 ») au début. L'expression *még mindig hangot kapott* signifie littéralement, mot à mot, « avait toujours de la voix ». Cette voix (*hang*), qui succède à l'indication chronologique, est une personnalisation de l'opinion générale. L'ordre des mots en hongrois rend secondaire l'entourage immédiat. La situation politique, historique et sociale est donc mise en avant dans le texte original. Le mot « pragmatique » (*pragmatikus*) a une connotation circonstancielle à l'époque communiste en Hongrie, d'un point de vue littéraire également avec les injonctions pour une écriture réaliste. Georges Kassai, qui s'adresse au lecteur français, précise la date par l'adjectif « fatidique ». Il accentue ainsi l'indication temporelle qui ouvre un champ d'interprétation spécifiquement politique. Par sa narration, Péter Nádas inscrit l'intime dans l'histoire du XX^e siècle. La problématique du politique, per-

⁶ Je détaille le contexte historique et littéraire de l'époque, dans mon ouvrage *(R)écrire les mythes sous l'oppression. Poétiques et langues croisées* : Yannis Ritsos et Sándor Weöres (Olah, 2020).

ceptible dans le texte, est associée à celle de la sensualité, qui est un élément subversif dans le contexte communiste. Ce rapport particulier au corps est explicité dans le texte :

Mi arra készültünk, hogy bármilyen magyar hadseregben jó katonák legyünk. Ennek érdekében a lehető legnagyobb megpróbáltatásoknak tettük ki magunkat. Kövekkel terhelt hátizsákokkal hosszú menetgyakorlatokat tartottunk kánikulában. Jeges vízzel telt árokban hasaltunk. Minden fára föl kellett tudni mászni, s a lehető legmagasabbról leugrani. Csúpaszon hatoltunk át a tüskés bozótban, s akkor se mentünk haza ruhát váltani, ha átnedvesedett vagy zörgőssé fagyott rajtunk. Nem vagyok éhes, nem vagyok szomjas, nem fádom, soha nincsen melegem, nem félek, fáradságot, undort, fájdalmat nem érzek. Ezek voltak az alapelveink. (Nádas, 2012, p. 334)

Nous nous préparions à être de bons soldats dans n'importe quelle armée hongroise. Et dans ce but, nous nous infligeâmes les épreuves les plus rudes. Sacs remplis de pierres sur le dos, nous accomplîmes de longs exercices de marche sous la canicule. Nous rampâmes dans des lits de ruisseaux gorgés d'eau glacée. Il fallait savoir grimper à tous les arbres et sauter du plus haut possible. Entièrement nus, nous nous frayâmes des percées à travers des broussailles épineuses. Sinon, lorsque nos vêtements se retrouvaient trempés ou tout crispés de glace, nous ne prenions même pas la peine de nous changer. Je n'ai pas faim, je n'ai pas soif, je n'ai pas froid, et chaud ? Jamais au grand jamais ! Je n'ai pas peur et je ne ressens ni fatigue, ni dégoût, ni douleur. Voilà ce qu'étaient nos principes de base. (LM, p. 673-674)

Le passage de la première personne du pluriel au singulier crée un effet de discours direct. Alors que la première partie présente de façon ironique l'entraînement du « bon soldat », la deuxième partie est articulée autour du verbe *nem érzek* (« je ne ressens pas »). L'insistance sur les sens ou plutôt sur les « non-sens⁷ » est évidemment le programme du « bon soldat », annoncé au début du paragraphe. Le soldat assujéti est celui qui ne ressent rien. Son développement passe par l'annihilation de toute forme de sensibilité. Au contraire, le « sens » du devoir équivaut au mensonge dont le champ lexical présente diverses nuances dans la narration.

UNE CRITIQUE POLITIQUE CRYPTÉE PAR LES NUANCES LEXICALES

La variété lexicale déployée par Péter Nádas englobe de façon subtile les pratiques en cours sous l'oppression politique. L'extrait suivant illustre un aspect de cette réalité : *Azóta is gyakorló hazudozó vagyok. Mellébeszélő és elhallgató, kicsi és nagy dolgokban egyaránt.* (Nádas, 2012, p. 335) / « Depuis, je suis devenu un menteur invétéré. Tant par esquivé que par omission, dans les affaires graves aussi bien qu'insignifiantes. » (LM, p. 674) Le terme *gyakorló* signifie « pratiquant », « exerçant », « qui met en pratique » le mensonge. Cette expression doit être mise en relation avec le contexte politique de l'époque, marqué par le mensonge du pouvoir et la dissimulation pour la survie. Cette situation entraîne une relation réciproque qui se fonde sur différentes formes de mensonges : « *Itt megpróbáltam összeszedni magam, azon gondolkodtam, mit fogok hazudni nekik, de közben az asztalra kellett hajtani a fejem.* » (Nádas, 2012, p. 524) Traduit en français : « J'essayai de mettre de l'ordre dans mes pensées et me demandai quels mensonges j'allais inventer,

⁷ Il s'agit de « non-sens » dans tous les sens du terme !

mais la table attirait irrésistiblement ma tête. » (LM, p. 415) Le texte hongrois a recours au verbe *hazudni*, traduit en français par le substantif au pluriel qui fait allusion aux variantes de la dissimulation. Les rapports mutuels autour du mensonge reflètent l'absurdité de la réalité politique et même économique. Péter Nádas développe un vocabulaire technique à l'aide de termes spécialisés, lors de l'explication détaillée du processus de négociation mis en œuvre dans les pays communistes (Nádas, 2012, p. 364-366 et LM, p. 697-700 pour la traduction française). Il s'agit d'un exposé complexe qui met en lumière le mensonge lié aux transactions commerciales. Par la mobilisation ironique d'un lexique spécifique, l'auteur explicite et critique les pratiques du pouvoir politique.

L'allusion au politique est préparée en amont dans le roman par les différents niveaux d'interprétation, relatifs au double langage employé sous l'oppression. Ainsi, le chapitre « Doux éclat de soleil » (*Lágyan világitott a nap*) décline la signification de deux mots hongrois ayant la même racine : *jelentés* veut dire « signification », mais aussi « compte rendu » et « rapport ». L'énonciateur répond à la demande de Krisztián de ne pas le dénoncer : « Il serait bon, pour commencer, que tu fasses la différence entre dénonciation et simple information. » (LM, p. 58) Il s'agit de la traduction du texte hongrois : « *Először is jó lenne, ha különbséget tennél bejelentés és följelentés között.* » (Nádas, 2012, p. 61) Péter Nádas a recours à un jeu de mots subtil entre deux expressions ayant le même radical *jelentés*, mais des sens différents apportés par l'ajout des préfixes. *Bejelentés* signifie « annonce », « déclaration », tandis que *följelentés* a le sens de « dénonciation ».

Les jeux de mots fusent dans le texte de Péter Nádas et servent de support à la critique politique, grâce à deux niveaux de lecture possibles. Le chapitre « Filles » (*Lányok*) comporte un exemple de jeu de mots entre *vár* (« château ») et *lekvár* (« confiture »), à la suite de l'évocation de l'enterrement de Staline (Nádas, 2012, p. 197). L'ironie construite par l'ajout d'un préfixe au même radical permet d'associer le pouvoir représenté par le château au discours mensonger qui s'étale comme une confiture, douce seulement en apparence. Cette allégorie élaborée à partir de la base syllabique *vár*, est perceptible à travers les subtilités du langage crypté.

L'énonciation marquée par un double langage laisse transparaître une généricité théâtrale qui renvoie aux différentes formes d'écriture expérimentées par Péter Nádas. Cette dimension de l'œuvre est confirmée par le titre du chapitre « Description d'une représentation théâtrale » (*Egy színházi előadás leírása*). Le rythme soutenu est porté par des paragraphes ponctués de virgules et de points-virgules. Des phrases isolées se démarquent du « corps » textuel composé par la masse des paragraphes. Dans ce chapitre se détachent deux phrases qui évoquent l'aphorisme :

Esztelen arisztokraták szokása lázadásnak nevezni egy forradalmat.

Mint ahogyan korlátozott ideológusok szokása az eszközöket a céllal szentesíteni. (Nádas, 2012, p. 27)

Ce sont des aristocrates aveugles qui appellent révolte ce qui est révolution.

Ce sont des idéologues bornés qui pensent que la fin justifie les moyens. (LM, p. 433)

Le texte original joue avec la répétition du terme *szokás*, qui signifie « habitude ». Une traduction mot à mot accentue la généricité de l'aphorisme par la double utilisation du même mot : « C'est l'habitude d'aristocrates insensés⁸ de nommer révolte ce qui est une

⁸ Ou déraisonnables.

révolution. Tout comme c'est l'habitude d'idéologues bornés de justifier les moyens par la fin. »

Cette notion d'habitude (*szokás*), mise en relation avec la politique, est importante car elle renvoie à la répétition d'abus sous les totalitarismes. L'idée d'habitude est sous-jacente à la succession de scènes déclinées dans le roman, où le quotidien lié à la gestuelle des corps rejoint la répétition de l'Histoire. Ainsi, le cycle romanesque est marqué par la généricité de la représentation théâtrale, un genre régulé pendant les périodes de censure, et par l'aphorisme qui entérine la dimension historique de ces « mémoires ». La généricité complexe, la richesse lexicale, le rythme narratif et les transitions énonciatives sont constitutifs d'un écrit original, certainement hors normes. Cette portée inédite de l'œuvre est sans aucun doute rendue par la traduction française de Georges Kassai, qui a permis d'élargir la réception du *Livre des mémoires* (*Emlékiratok könyve*).

Références

- ADAM Jean-Michel & HEIDMANN Ute (2009), *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant.
- BORUTTI Silvana (2001), *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*, Lausanne, Éditions Payot.
- CASSIN Barbara (dir.) (2004), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Robert.
- GRANDMONT Dominique (1997), *Le Voyage de traduire*, Creil, Bernard Dumerchez.
- HEIDMANN Ute (2013a), « La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare. Pour une analyse différentielle des relations littéraires et culturelles », dans Christiane Solte-Gresser, Hans Jürgen Lüsebrink & Manfred Schmeling (éds.), *Entre transfert et comparaison / Zwischen Transfer und Vergleich*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, coll. « Vice-Versa, Deutsch-Französische Kulturstudien », p. 231-242.
- HEIDMANN Ute (2013b), « La comparaison différentielle comme approche littéraire », dans Vincent Jouve (dir.), *Nouveaux Regards sur le texte littéraire*, Reims, Presses universitaires de Reims, p. 203-222.
- HEIDMANN Ute (2013c), « C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R. Pour une approche comparative et différentielle du traduire », dans Gaetano Chiurazzi (dir.), *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*, Wien, Zürich, Berlin, Let Verlag, p. 61-73.
- MESCHONNIC Henri (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- NÁDAS Péter (2012), *Emlékiratok könyve*, 2 [1986], Pécs, Jelenkor Kiadó.
- OLAH Myriam (2020), *(R)écrire les mythes sous l'oppression. Poétiques et langues croisées : Yannis Ritsos et Sándor Weöres*, Zürich, Lit Verlag, coll. Poethik Polyglott.

Partie 3

Représentation des corps et des sexualités

LE VOYEUR, LE VOLEUR ET L'ESPION :
CORPS EN EFFRACTION DANS LA TRILOGIE MÉMORIELLE DE PÉTER NÁDAS

Florence Fix

Centre d'études et de recherche Éditer/Interpréter (CEREdI)
Université de Rouen-Normandie



Résumé : La figure du père-espion hante la trilogie romanesque de Péter Nádas : l'écrivain décrit une Hongrie totalitaire où la crainte de l'arrestation arbitraire par dénonciation accompagne toutes les relations humaines, sociales et personnelles. L'infraction est déterminée de façon arbitraire et les personnages sont partout sous surveillance. Dans cet environnement étouffant pourtant, la fiction propose un retournement : renverser l'infraction en effraction, être voyeur, trouver de la joie et s'exprimer par le plaisir de regarder qui écarte la crainte d'être vu. L'érotisme et l'exposition de soi s'offrent en réponse spectaculaire à la dissimulation et à la contrainte. La relecture de l'Histoire passe alors par une perception sensible des événements, une mémoire dissidente, toute de sensations et de souvenirs du corps.

Mots-clés : totalitarisme, homosexualité, Hongrie, érotisme, phénoménologie, sensibilité

Abstract: The figure of the spy-father haunts Peter Nádas's novel trilogy. The writer portrays a totalitarian Hungary where the fear of arbitrary arrest through denunciation permeates all human, social, and personal relationships. Offenses are determined arbitrarily, and characters are under constant surveillance. However, within this suffocating environment, fiction offers a reversal: to transform offense into intrusion, to find joy and express oneself through the pleasure of observation, thereby dispelling the fear of being seen. Eroticism and self-exposure become a spectacular response to concealment and constraint. The reinterpretation of history thus entails a sensitive perception of events, a dissident memory comprised of bodily sensations and memories.

Keywords: totalitarianism, homosexuality, Hungary, phenomenology, sensibility

A en juger par l'inventivité stratégique que déploie le narrateur du *Livre des mémoires* pour échapper au regard de sa propriétaire ou de ses voisins, se déplaçant sans bruit dans l'obscurité et développant l'ouïe et la vue d'un animal nocturne, craignant toujours d'être en infraction, mais ne résistant pas aux délices de l'effraction et du voyeurisme dans la chambre des autres, ou bien encore à se remémorer la nonchalance délectable avec laquelle Carl Döhring fait attendre sa tante qui le guette à sa fenêtre dans *Histoires parallèles*, le corps chez Péter Nádas est manifestement politique par sa soustraction à la violence du pouvoir exercé par les dispositifs de surveillance. Les romanciers qui ont connu l'Europe de l'Est sous les totalitarismes ne manquent pas, qui relatent le poids des regards embusqués, la crainte de l'impossible invisibilité, la terreur d'être dénoncé c'est-à-dire exposé. Mais tous ne font pas, comme Péter Nádas, le choix de la réversibilité de cette anxiété en jeu érotique et en jeu d'acteur. En effet, les narrateurs et personnages de son œuvre romanesque, et tout particulièrement la trilogie formée par *La Fin d'un roman de famille*, *Le Livre des mémoires* et *Histoires parallèles*, ne dénoncent pas directement leur environnement de suspicion et de délation, utilisées comme instruments de surveillance étatique permanente ; en revanche, ils ne cessent de remobiliser l'observation et la filature de l'autre en mode d'appréhension charnelle. Ils modifient ainsi la proximité subie en proximité jouissive voire en jubilation, comme lorsque les amants occasionnels s'épient dans le célèbre épisode de l'île Marguerite dans *Histoires parallèles*. Certes, ils vivent dans des immeubles où les logeuses lisent les télégrammes, où les voisines épient les rentrées nocturnes, et où la fameuse « scène primitive » se rejoue indéfiniment, de l'enfant qui surprend ses parents au lit ou dans la salle de bains, qui découvre son père avec d'autres femmes, ou bien du jeune homme qui a connaissance de couples illicites ou encore, si déterminant dans *Histoires parallèles*, du garçon qui prend conscience de sa jouissance à regarder les hommes. Aussi, loin d'être un objet de malaise et d'inhibition, la scène de voyeurisme est libératoire¹, elle entraîne des jeux d'identité à saisir au sens propre en tant que « jeux » — ludiques et théâtraux.

CORPS FURTIFS

Le trouble adolescent envers un garçon de sa classe amène le narrateur au mimétisme : « je ne cessais de l'observer, de le suivre comme une ombre, d'imiter ses gestes devant la glace, et j'éprouvais un plaisir douloureux de savoir qu'il ignorait tout de mon manège, tout de mes efforts pour faire surgir en moi-même ces qualités cachées et ces traits caractéristiques qui me rendraient semblable à lui »² (LM, p. 53-54). Mais cette maladresse, ce manque à être ne font pas du narrateur quelque personnage de *Tolpatsch* ou *Tölpel* avec

¹ Ainsi de la découverte par l'adolescent de la liaison de son père avec une amie de la famille : ce ne sont pas les amants que la scène prend sur le fait, mais le narrateur qui reconnaît « on peut dire que je venais d'être démasqué par ces amants, que les cris de la demoiselle m'avaient pris en flagrant délit ! que ce spectacle avait dévoilé la véritable nature de ma sensualité », inversant ainsi les paradigmes (LM, p. 148 / « mintha Ők lepleztek volna le, mintha sikolyaival a kissasszony ért volna tetten engem! erkéki megvilágosodás lett e látvány », EK I, p. 176).

² « [...] állandóan figyeltem, árnyékként kísértem, a tükör előtt utánóztam a mozdulatait, s különösen fájo élvezetet okozott az a tudat, hogy miközben én meglesem, titokban utánózzom s ezáltal megpróbálom felidézni magamban azokat a rejtett tulajdonságokat és jellemvonásokat, amelyek azonossá tehetnének vele » (EK I, p. 55-56).

lequel nous a fréquemment familiarisés la littérature d'Europe centrale, douloureux objet ignoré d'autrui et en proie à toutes les bévues, voire toutes les avanies. Le moi souffrant se dédouble, prend la pleine mesure de ce que contient de dolorisme et d'orgueil la posture de l'amoureux silencieux et se fait aussi moi dédaigneux qui reconnaît « et c'était moi, pas lui, qui me comportais comme si j'étais inapprochable, insensible même à ses regards fortuits »³ (LM, p. 54). Quand, chez Kafka, l'isolement et la métamorphose sont insularité et déliaison au monde, chez Nádas, ils sont capacité à désamorcer et à convertir les émotions. La première force de ce corps-là c'est l'inertie, son contre-pouvoir celui de composer des stratégies de contournement envers les accusations : son identité est si composite qu'elle ne permet ni l'arrêt sur image (le personnage parle plusieurs langues, aime les filles et les garçons, a plusieurs pères supposés et donne à chacune des situations dans lesquelles il se trouve des interprétations diverses et parfois contradictoires) ni sa variante carcérale en système totalitaire, l'arrestation. Le dédoublement protège : « Quand se posait un problème grave, le double prenait possession de son visage pour afficher un air de détachement. »⁴ (HP, p. 51) C'est pourquoi il y a également de l'humour dans les soupçons portés contre le personnage, car à l'absurdité des insinuations d'autrui s'aggrave la surenchère du moi. La logeuse de Thomas, dans *Le Livre des mémoires*, le suppose-t-elle homosexuel qu'il a une relation physique très bruyante avec sa fiancée sur le parquet de sa chambre ; la mère d'un ami d'enfance insulte-t-elle le narrateur en le supposant voleur, que celui-ci partage avec celui-là d'autres secrets plus complexes et plus sulfureux⁵. S'inventant un autre moi qui le suit, multipliant les surprises et les écarts, ce dédoublement n'a pas les modalités terrifiantes des doubles kafkaïens, il s'affirme plutôt comme un écran protecteur. Le personnage s'en remet au hasard, à l'aléatoire et leur donne cette force de contradiction et de subversion qu'ils ont dans *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, non sans mettre au jour ce que le désir de savoir, en contexte totalitaire, doit à la sournoise obéissance à la surveillance d'autrui. Ainsi de Maya et du narrateur fouillant, comme beaucoup d'adolescents ou d'enfants l'ont fait ou ont rêvé de le faire, parmi les papiers paternels :

Honnan tudhattuk volna, hogy a mi kettőnk kapcsolata, játékosan túlzó, s ma már tudom, hogy egy ördögi rajzolat formájában, megismételte, mintegy lemásolta a szüleink, és bizonyos fókig a történelmi korszak hivatalosan hirdetett eszményeit és kíméletlen gyakorlatát, maga a nyomozói szerep se volt más, mint ügyetlen, gyermeketlen félrenyomott, siralmas minőségű reprodukció, nevezhetjük akár majomkodásnak, de ugyanilyen alapon elmélyedésnek is, hiszen Maja édesapja a katonai elhárítás

³ « s ezért nem ő, hanem én tetten úgy, mintha megközelíthetetlen és még véletlen pillantásaitól is érinthetetlen lennék » (EK I, p. 56).

⁴ « Ha nagy volt a baj, akkor kiült a vonásaira a semleges ábrázatával » (PT I, p. 62).

⁵ « Les gens de ton espèce n'ont pas encore réussi à nous voler notre maison, tu as compris ? » (LM, p. 66 / « A házunkat még nem loptátok el, érted? s amíg ez még a miénk, addig nagyon szépen megkérlek, hogy ide be ne tedd többé a lábadat, érted? », EK I, p. 72) hurle la mère de Krisztián qui se trouve alors avec le narrateur dans leur jardin. Ce « de ton espèce », où l'on peut entendre autant de l'antisémitisme que de la rancœur envers les classes sociales privilégiées proches du régime dictatorial de la République populaire de Hongrie, se trouve parasité dans le récit par le fait que les deux garçons se livrent ensemble à d'autres larcins et à des écarts que la mère ne devine pas. Le motif du vol supposé et de l'effraction avérée est l'un des leitmotifs du roman, mais sans nullement prendre la noirceur et la violence qu'il a, par exemple, dans *Les Désarrois de l'élève Törless* (1906) de Robert Musil. Et si l'on retrouve dans *Histoires parallèles*, avec le personnage d'Ágost en pensionnat en Suisse, des sévices et des brutalités enfantines, le fait de rejouer avec ses amis des variantes du couple parental avec enfant lui permet de se saisir de son propre récit.

tábornoka, az én apám államügyész, tehát mindketten általuk, elejtett szavaikat szemelgetve és rágicsálva, szinte véletlenül és mindenképpen akarattuk ellenére avatódtunk be a szakmaszerűen űzött bűnüldözés tevékenységébe, helyesebben a mi számunkra éppen e játékká alakított tevékenykedés tette átélhetővé nagyszerűnek, veszélyesnek, fontosnak, mi több, tiszteletreméltónak tudott életvezetésüket, és tekintettel íróasztaluk tartalmára, kalandokkal, valódi életveszélyekkel, bujkálással és hamisítással terhes múltjukat, az ifjúságukat; sőt, ha egy kicsit még tovább megyek, s miért ne mennék tovább? akkor azt kell állítanom, hogy ők szentelték meg a kést, amellyel az életükre törtünk, [...]. (EK I, p. 474-475)

Comment aurions-nous deviné que notre propre relation ne faisait que reproduire, sous une forme à la fois ludique et diaboliquement caricaturale, à la fois les idéaux officiellement proclamés et la pratique impitoyable de nos parents, et, dans une certaine mesure, de toute l'époque, et donc que notre rôle d'enquêteur n'était qu'une déformation misérable, maladroite, enfantine, et en dernier ressort, ratée, de leur propre rôle social, une singerie, certes, mais aussi une réflexion approfondie sur les propos tenus çà et là par le père de Maya, général du service de contre-espionnage, et par le mien, procureur de la République, propos qui nous avaient introduits malgré nous dans tout ce qui était répression des actes criminels, activité dont la reproduction ludique nous permettait d'apprécier la saveur, la magnificence, les dangers qu'elle comportait et l'importance qu'elle possédait, activité qui, au fond, nous inspirait le respect le plus profond, en même temps qu'elle nous faisait connaître, par le truchement des documents découverts dans leurs tiroirs, tout le passé de nos pères, toute leur jeunesse, lourds d'aventures, de dangers mortels, de camouflages et de falsifications ; en allant un peu plus loin – et pourquoi ne pas le faire ? – je devrais dire qu'ils avaient fabriqué et béni le couteau avec lequel nous voulions les égorger [...]. (LM, p. 377-378)

Pas de dénonciation frontale de ce que les systèmes de pouvoir coercitif font aux dissidents, pas de scènes de prison, de torture ou d'arrestation arbitraire, mais dans ce tableau d'un Abraham à l'envers où les enfants sont prêts à égorger et dénoncer les pères, une mise en scène d'autant plus forte de ce que les jeux de rôle politiques impliquent directement sur les corps, « car le crime est indivisible et en enquêtant sur un meurtre on devient soi-même meurtrier, obligé qu'on est de reconstituer, et aussi de revivre intimement les circonstances et les motifs du crime »⁶ (LM, p. 376).

Ce corps furtif, c'est aussi celui du Juif persécuté par les pogroms, ballotté du Moyen Âge à la modernité à travers l'Europe au gré des autorisations impériales et des invasions, tel que le raconte *La Fin d'un roman de famille*, et entré à cause des totalitarismes « dans l'ère de la ruse »⁷ (Nádas, 1991, p. 153). Dans un contexte sociopolitique qui encourage la délation discrète mais la condamne de façon spectaculaire dans des procès retentissants relatés à la radio, qui s'appuie constamment sur la vigilance et la surveillance, tout en prétendant n'avoir que dédain pour l'intimité et l'érotisme, le voyeurisme assumé se fait force de contestation et pleine conscience de soi, car regarder l'autre « participait de la bestialité qu'il venait de découvrir en lui-même »⁸ (HP, p. 349). La perception érigée en principe d'écriture (le narrateur relate par le menu tout ce qu'il saisit du monde et également tout ce qu'il suppose que les autres en appréhendent) et en éthique de soi (le moi

⁶ « a bűn ugyanis oszthatatlan, ha valaki gyilkos után nyomoz, akkor gyilkossá körülményeit és indítékait » (EK I, p. 473).

⁷ « a ravaszság kora » (Nádas, 1993, p. 117).

⁸ « Ami szintén a frissen fölfedezett állatiasságához tartozott » (PT II, p. 27).

ne vaut que à faire du désir un événement, au sens où l'entend Renaud Barbaras « où le sujet comme surface de résonance des désirs et des affects d'autrui, sans aucun jugement moral) revient deviendrait vraiment lui-même, surmonterait le manque d'être en réalisant une forme de coïncidence à soi » (Barbaras, 2016, p. 133).

Le corps échappe à l'assujettissement par son évanescence, un entre-deux qui relate ses déplaisirs mais assume aussi ses plaisirs, qui se fait autant prévalence d'une identité sexuelle trouble que poétique de la fuite. Ainsi, dans *Le Livre des mémoires*, le jeune homme hongrois bisexuel hanté par les secrets d'un père espion et d'une mère adultère ne s'adonne pas au penchant du récit d'une conscience malheureuse, mais ose aussi dire les joies ambiguës de sa situation. Le récit dévie d'autant plus du schéma narratif attendu (les déboires du roman de formation) qu'il est relaté sous forme d'un dédoublement temporel : le narrateur présent ne cesse de commenter, amender, contextualiser ou désamorcer les sensations de l'enfance, qu'il décrit par ailleurs avec la plus grande minutie. L'indistinction infiniment déclinée (entre le moi présent et le moi raconté, entre le désir d'être fille et celui d'être garçon, entre le moi joué et le moi intime) permet d'échapper à l'incarcération sous toutes ses formes : de la plus ténue et faussement anodine (décliner son identité...) à la plus coercitive (si l'homosexualité a été officiellement dépénalisée en Hongrie en 1962, les homosexuels à l'ère communiste constituaient une communauté invisible, tacitement écartée des emplois et des fonctions liés au pouvoir). Le jeu mondain ne semble guère familier au personnage de cet univers romanesque qui multiplie avec une certaine jubilation les portraits de jeunes hommes en maladroits, ce qui ôte par exemple au narrateur la possibilité de maîtriser la conversation courtoise et anodine lorsqu'il est présenté au célèbre époux de Thea dans *Le Livre des mémoires* ; mais le jeu théâtral lui offre d'autres champs : l'adolescent mal dans sa peau qui a constamment l'impression de jouer la comédie, de « jouer des rôles plus en harmonie avec [s]on aspect extérieur qu'avec [s]on moi intime » (LM, p. 59) convertit peu à peu ce douloureux masque en superposition de moi possibles, la narration se construisant comme une sorte de récits d'« ego à l'essai ». Si ce qu'on appelle « l'à-propos » lui fait souvent défaut sur le plan social (les scènes de timidité, d'incapacité à trouver le mot juste ou à se sortir d'une situation avec panache abondent...), il pratique à plein l'« *a priori* métonymique »⁹ (Barbaras, 2016, p. 135), c'est-à-dire la conscience que le corps est partie d'un tout (son environnement proche, les désirs des autres, mais aussi le fait de vivre dans une dictature et un pays fermé). À ce titre, l'approche du corps par Péter Nádas n'est pas métaphorique mais dynamique, dans un mouvement qui invalide les dualités et les partages.

Désengagé et furtif, et pourtant pleinement sensible, ce corps se défend constamment d'être en infraction (ce qui serait la conception moralisante¹⁰ d'un sujet étranger, exogène au monde... parce qu'il est juif, parce qu'il a des penchants illicites...) : anxiété des régimes totalitaires, la hantise d'être là où il ne faut pas se masque et se conjure par

⁹ L'auteur inscrit sa démarche à l'encontre de celle de Paul Ricœur sur le « moi métaphorique » : cette lecture phénoménologique semble pertinente pour aborder l'œuvre de Péter Nádas, plus proche nous semble-t-il d'une saisie sensible du monde (à l'instar du philosophe Jan Patočka, qui fut d'ailleurs victime de la « normalisation » en Tchécoslovaquie) que de sa rationalisation.

¹⁰ Auquel n'échappe pas, par exemple, *Les Particules élémentaires* (publié en France en 1998, la même année que *Le Livre des mémoires*) de Michel Houellebecq : en effet, si le corps y est bien le mode d'appréhension du monde et de l'écriture, l'auteur par sa posture de « contempteur indigné », « voyeur repu des mœurs du temps », selon la formule de Bruno Blanckeman (2002, p. 31), maintient une distance, alors que le roman de Péter Nádas est expérience de la proximité, en voyeur jamais repu.

l'effraction permanente convertie en désir consenti (le corps est toujours endogène au monde, dans une appréhension phénoménologique et les désirs qui le poussent font partie de la dynamique du monde).

INFRACTION/EFFRACTION

Un homme qui court chaque matin sur le même trajet avec les mêmes habitudes remarque un jour un cadavre dans un parc : ainsi s'ouvre *Histoires parallèles*. Un couple se trouve dans une chambre, quelqu'un entre sans prévenir ou bien un cri, un accident, font dévier le déroulement attendu de la scène. Dans une maison de famille, un ami emprisonné pendant cinq ans survient brusquement, s'agenouille auprès de la mère mourante d'un cancer et accuse son époux de l'avoir dénoncé à la police politique. La scène est anxiogène dans toute situation et plus encore en régime totalitaire, où la crainte est contagieuse et irrationnelle¹¹. Pourtant, en jouant d'effets de parasitage et de contamination, d'intrusion et de violation, le romancier travestit cette inquiétude, la requalifie en révélant ce qu'elle a aussi d'érotique, de comique, de ludique. Ce n'est alors pas le fâcheux qui parasite l'intime mais l'inverse, le voici intégré dans la relation des corps. Une scène de masturbation et un pillage, une crise d'épilepsie et un coup de foudre, les éléments les plus disparates, intimes et collectifs, sont appréhendés ensemble, invalidant les frontières et les limites posées par l'idéologie très clivée de la République populaire de Hongrie. Le non-dit du voyeurisme et de l'espionnage, la violation de l'espace privé éludent la privation et la convertissent en surenchère, en abondance. La scène sexuelle est relancée, le totalitarisme congédié ou plutôt détourné en moteur érotique.

Contre la hantise de la disparition instaurée par les totalitarismes en Europe de l'Est, tout particulièrement en Hongrie après la répression de 1956, contre la redistribution des identités et des liens familiaux (le père dans *La Fin d'un roman de famille* est déclaré indigne de la paternité quand il est condamné publiquement pour espionnage), mais aussi contre la négation du roman familial juif, la trilogie mémorielle de Péter Nádas invente une mosaïque de récits, une juxtaposition de voix, une permanente expérience plurielle du sensible. Se construit par cette approche une esthétique du surgissement permanent et aléatoire, un épanchement des expériences conjuguées ; ainsi de cette phrase qui s'étend sur deux pages du *Livre des mémoires* et qui montre comment pensées, émotions et sensations s'articulent et se contaminent :

[...] s ahogy ott álltunk, egymás lélegzetét és a hátunk mögött sétáló nyugalmas lépteinek csikordulását is hallva, nekem ez, a sirályok rikoltásai és a víz morájának, csattanásának, dörrenésének hármasság ritmusa, amihez, megfigyeltem, lélegzetem is alkalmazkodni akart, a legédesebb csend volt, az a csend, amelyben minden érzélem mozdulatlanul pihenhet el, s a feltörő gondolatok éppen csak megborzolva felszínét, megfogalmazhatatlanul hullanak alá, visszasimulnak, hogy aztán a sétálóléptek csikorgása, egy mulatságos szusszantás, a sirályok összesikoltásai és hirtelen elnémulásai,

¹¹ Voir par exemple, dans *Le Livre des mémoires*, la scène où le jeune garçon, pour rentrer chez lui, est contraint de passer devant la résidence très sécurisée du chef de l'État : « sentiment étrange qui me rappelait celui que j'avais éprouvé un jour au lycée, lors d'un vol, au moment où, dans la terrible atmosphère de suspicion générale qui régnait, j'eus soudain l'impression d'être l'auteur du larcin ! » (LM, p. 304 / « ez a furcsa érzés kicsit hasonlatos volt ahhoz, mint mikor az iskolában valami eltűnt, és az általános gyanakvás szörnyű légkörében hirtelen úgy éreztem, mintha én loptam volna el azt a valamit, én vagyok a tolvaj! », EK I, p. 377).

vagy valami testi érzékelés, hűvos szellő legyintése, térd rogyanása, viszketés, avagy a lélek érzékelése egy semmihez nem kötődő futó szorongás, mindent átmosó derű, görcsösülő vágyakozás formájában valamit, ami a szájunkra kívánczik, meggondolás, esetleg megvalósítás tárgya lehetne, ismét a felszínre vessen, de az érzelmek hatalma mindezt mégsem engedi, mindent egybetart, és éppenhogyan önmaga együttlevését élvez, mert annál nagyobb élvezetet nem ismer, mint a meg nem valósulás megvalósulását, a közteesség pihentető szünetét. (EK I, p. 39)

[...] tandis que nous étions là, debout, entendant non seulement notre respiration, mais aussi le crissement des pas nonchalants des autres promeneurs derrière nous, une expérience qui fut pour moi celle du silence le plus doux, silence fait du rythme ternaire des cris des mouettes, du murmure grésillant et grondant de la mer, et du bruit de ma propre respiration, que je cherchais, j'en pris conscience, à accorder à ce rythme, silence au sein duquel toutes les émotions s'apaisent, s'immobilisent, dans un état où les pensées qui surgissent ne font qu'effleurer la surface des émotions avant de retomber, informes, informulées, là d'où elles viennent, jusqu'à ce que, mis en branle par un crissement de pas, un reniflement bizarre, les cris en chœur des mouettes et le silence soudain, ou peut-être par quelque sensation physique, comme la caresse de la brise du soir, le fléchissement d'un genou, voire une démangeaison, ou bien encore par une impression psychique d'angoisse fugitive, sans objet, une joie irrésistible ou une poussée de désir nostalgique, quelque chose ne soit de nouveau propulsé vers le haut, quelque chose qui demande à s'exprimer, matière à réflexion ou à projet, mais la puissance des sentiments ne le permettra pas, eux dont l'emprise réside dans leur force de cohésion, jouissant de leur propre plénitude, car cette force ne connaît pas de plus grand plaisir que la réalisation du non-accompli, cet apaisant état intermédiaire. (LM, p. 39-40)

Contre le totalitarisme de l'intrusion, les tyrannies de l'intimité : alors que le pouvoir encourage à l'oubli et qu'officiellement « [d]es événements personnels, chacun devait, à part soi, gommer le souvenir »¹² (HP, p. 539), le narrateur, déclinant les multiples variantes d'un regard d'enfant ou de jeune homme malhabile, relate avec une grande profusion de détails les infimes variations d'émotions de ses proches, ses sensations propres et les récits des autres... De ce fait, la répression, la coercition et les silences des totalitarismes ne se trouvent révélés qu'au détour de phrases, de façon inattendue et disruptive, mais aussitôt assimilés à une série d'éléments sensibles. Ainsi, c'est parce que les parents du narrateur sont proches du régime qu'ils vivent près de la résidence du chef de l'État (et pour cette raison aussi qu'ils voyagent et bénéficient d'une certaine aisance), c'est parce que des parents considérés comme déviants en tant que propriétaires sont contraints de travailler hors de leur ferme que deux adolescents se trouvent brusquement devoir faire face à la mise-bas d'une truie. C'est parce que la mère de Melchior a eu une liaison avec un prisonnier de guerre français, fusillé par les nazis, que celui-là, comprenant qu'il est son fils et non celui de l'Allemand dont il porte le nom, se pique de parler français¹³. C'est

¹² « A személyes élmények emlékeit mindenkinek magának kellett kitörölnie » (PT II, p. 293).

¹³ Il active, par la pratique de la langue étrangère, l'un de ces « ego à l'essai » évoqués ci-dessus ; ainsi de cette description des efforts de Melchior pour bien articuler le français « non seulement pour mieux rendre les sons de cette langue étrangère, mais aussi pour faire émerger son autre moi, cette personne hypothétique qui vivait en lui et qu'il croyait pouvoir ressusciter grâce à des voyelles, à des consonnes et à des intonations laborieusement imitées » (LM, 448) / « mindezt pedig nem csupán az idegen nyelven való minél tökéletesebb megszólalás becsvágától hajtva, hanem mintha egy másik ént, egy olyan másik, benne élő, feltételezett személyt keresne önmagában, akit a helyesen formázott hangzókban és a tökéletesen intonált mondatívokban lenne lehetséges megtalál-

comme une coquetterie sans profondeur qu'une jeune fille révèle qu'elle a un père juif mort en déportation, tandis que dans *Histoires parallèles* un jeune homme regrette : « Si au moins il avait pu se dire juif, mais non, sa mère venait d'une famille catholique en diable. »¹⁴ (HP, p. 346) Les matricules des déportés ne sont visibles que par accident, lorsque ceux-ci portent des vêtements d'été ; le fait qu'un père soit « tombé » durant la Seconde Guerre mondiale n'est mentionné que de façon anecdotique. Le secret qui entoure les couples et surtout les pères se trouve nimbé d'une sorte de caractère flou et ludique propre à l'enfance et à l'approximation de sa préhension du réel. Le narrateur, en effet, se refuse à l'attendue quête du roman des origines, conserve tous les possibles, y compris ceux d'un roman policier décevant et inabouti. Des adolescents cherchent à prouver que leurs pères sont des espions et forment le vague projet de les dénoncer ou de les tuer, mais leur compagnonnage lors de la fouille des papiers et des lettres révèle plutôt leur proximité et leur trouble à être ensemble. Contre le roman qui serait reconstitution du passé, autre forme selon Péter Nádas de totalitarisme ou du moins de lecture totalitaire, le corps propose sa propre reconstitution, sa propre mémoire : celle des émois charnels qui naissent ou s'épanouissent dans des situations incongrues, à des dates intempestives ou dans des lieux inappropriés. Ainsi, dans *Le Livre des mémoires*, de la mort de Staline, qui donne lieu à une cérémonie d'hommage officiel au lycée, qui réunit tous les élèves, le narrateur se rappelle surtout le regard d'une jeune fille, Livia, porté sur lui, du regard des autres posé sur elle et de la révélation de l'attraction qu'elle éprouve pour lui. Contre le devoir de mémoire officielle, qui entend patrimonialiser le corps embaumé et disposé dans un mausolée de marbre, les corps malhabiles et incertains d'adolescents impriment leurs propres souvenirs à cette date de commémoration. La miniaturisation de l'écriture, portée vers la restitution du moindre souffle de l'être aimé, de la moindre variation de la texture de la peau du père, va ainsi à l'encontre du corps imposant à stature officielle. Revanche spectaculaire de corps entravés qui trouvent à se dire et à s'extraire de toute banalisation, le corps est constamment appréhendé dans la singularité de ses sensations, même lorsque l'Histoire bouleverse tous les repères.

Nem volt ijedős ember, puhán pihenő testén mégis átfutott a rándulás, mely először is finoman érzékelő bőrét ébresztette rá, hogy valami rendkívüli történik, s csak ezután riasztotta a nyitott szemét. Láttá, amit látott, s mint aki egész testén lúdbőrözik, de izmai aludtak még a takaró melegében. (PT III, p. 751)

Quoiqu'il ne fût pas peureux, un frisson, parcourant tout son corps alangui de sommeil, avertit sa peau sensible qu'une chose extraordinaire avait lieu, et seulement après, lui rouvrit les yeux en catastrophe. Il vit ce qu'il vit, comme si la chair de poule lui grêlait tout l'épiderme, mais ses muscles sommeillaient encore sous la chaleur du plaid. (HP, p. 1135)

En cela la subjectivation ferme, parfois insolente, parfois saugrenue, peut être lue comme une marque de désobéissance civique par laquelle le corps se politise. Si le narrateur se plaît à jouer des similitudes (entre les amis, les amants, leurs gestes, leurs prénoms, etc.), la singularité irréductible de chacun n'en triomphe pas moins : même si plusieurs membres de la même famille sont nommés Simon dans *La Fin d'un roman de famille*, cela

nia », EK II, p. 47). Le mimétisme ici, à l'instar du corps de l'acteur, n'est pas ablation ou déni de soi mais autorisation d'un autre soi, révélation d'un moi différent par la langue étrangère.

¹⁴ « Legalább zsidónak született volna, de az édesanyja a lehető legkatolikusabb családból származott » (PT II, p. 22).

ne banalise jamais l'être. La singularité chez Péter Nádas n'est jamais « quelconque »¹⁵ (Agamben, 1990), en une résistance de l'être particulièrement marquante dans un environnement de dictature où les termes de « normalisation » (après la révolution de 1956) et de « banalisation » (des relations avec le grand frère soviétique) ont une résonance forte : le moi s'épanche dans des scènes érotiques qui sont autant de déclinaisons autour du contournement du normatif – ou de son réinvestissement, d'ailleurs. En ce sens, les « histoires parallèles » donnent voix à des corps parallèles qui jamais ne s'enferment dans la catégorisation. L'énigme du plaisir de l'autre, de ses sentiments et sensations, y compris et surtout dans les scènes les plus intimes et érotiques, demeure ; garantie du défi permanent à la claustration, l'esthétique de la fuite propose des variations, échappées discursives et rectifications qui ne figent jamais l'identité.

Si Dominique Rabaté (1991) a pu parler à propos de Proust et de Joyce d'une « littérature de l'épuisement »¹⁶, on émet ici l'hypothèse que c'est plutôt à une littérature de l'épanchement que nous convie Nádas, une écriture liquide en permanence relancée par les effets de voix, qui joue de toutes les contaminations, faisant des proximités des porosités et de l'inquiétante surveillance un élan de voyeurisme. Une écriture qui ne ménage rien et fait feu de tout bois, y compris de l'insolite, du grotesque – comme dans l'épisode très rabelaisien « La *Liebestod* d'Isolde » dans *Histoires parallèles*, où le lecteur, fronçant le sourcil, se prend à visualiser et cartographier la scène érotique afin d'en (in)valider le déroulement, la vraisemblance, les « rapports »... touchant brusquement à cet « il y a » du rapport sexuel lacanien. Chez Péter Nádas romancier, « il y a », dans l'appréhension du corps, accumulation du descriptif, décliné en divers registres, du pornographique, de l'érotique, du sentimental, des tentatives d'intellectualisation qui vont parfois jusqu'au clinique. Au cœur de ce « rapport », condition de l'être, c'est encore et toujours la juxtaposition qui préside à une logique narrative foncièrement cumulative. Mais il s'agit aussi d'une démarche interstitielle qui déclenche à l'occasion la surprise (à tout moment une incise, une association d'idées vient interrompre le cours du récit), non sans questionnement sur la possible imposture. En République populaire de Hongrie, le « hasard » est volontiers invoqué pour couvrir une dénonciation ou une arrestation violente¹⁷. La fragmentation du discours en occurrences supposément aléatoires (dont rendent compte d'ailleurs non sans saveur certains des titres de chapitres) court toujours le risque du soupçon de falsification : les superpositions d'identités narratives, les récits-relais d'un personnage à l'autre semblent renoncer à toute « vérité » factuelle, chacun ne proposant que sa propre expérience sensible des événements. Toutefois, ce faisant, le récit de vie, la posture fictionnelle se matérialisent, s'incarnent, se mettent à l'épreuve d'autrui, chacun des personnages jouant divers rôles et abordant une « vérité » du corps. Autre forme de

¹⁵ Voir en particulier la distinction entre « être-quel » et « être-tel » (Agamben, 1990, p. 10). La singularité s'inscrit contre la vision de l'Histoire, de l'homme et de la société communiste, un monde dans lequel, comme l'indique Alain Badiou : « Communisme nommait l'histoire effective du nous. » (Badiou, 1998, p. 9).

¹⁶ Voir le développement sur le « sentiment de présence » installé par la « voix » (Rabaté, 1991, p. 18). Chez Péter Nádas, la plurivocalité nous semble justement relancer constamment le souffle narratif et congédier l'épuisement – jusqu'à la démesure d'un livre de plus de mille pages à une époque plutôt liée au minimalisme. Voir également Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, 1999.

¹⁷ C'est notamment l'argument du père du narrateur dans *Le Livre des mémoires* pour se défausser de toute responsabilité dans l'arrestation d'un ami. On sait par ailleurs, il n'est qu'à penser à son utilisation dans *Le Maître et Marguerite*, à quel point le hasard a été utilisé idéologiquement derrière le rideau de fer pour invalider la notion « bourgeoise » et religieuse de destin.

l'esthétique du contournement ainsi à l'œuvre, ces constructions narratives à plusieurs ont davantage de traits communs avec l'écriture de la conversation du XVIII^e siècle français qu'avec celle des romanciers de l'histoire du XX^e siècle, et exposent constamment le corps désirant.

ÉTAT D'EXCEPTION

En effet, le corps mis en récit et en spectacle, offert à une représentation nouvelle en permanence, multipliant les masques et les rôles (en toute conscience, les personnages s'adaptent et ne se conduisent pas de la même façon avec leurs logeuses, leurs amis, leurs amants, leurs parents, et ce qui pourrait n'être que convention sociale prend en contexte totalitaire l'aspect de mesures de protection) se trouve également mis en tension dans un régime d'apparition et de disparition. Les protagonistes surviennent sans avoir été attendus, leurs accès d'humeur, cris, larmes spectaculaires, s'agrègent au récit minutieux d'infimes détails, car « [e]n effet, il arrive un moment où la comédie, poussée à ce degré, passe pour de la vérité »¹⁸ (LM, p. 207). Tous jouent la comédie : comédie du pouvoir qui distribue les rôles, condamne pour haute trahison, escamote des individus ou leur ôte leur identité, comédie des familles qui pratiquent le non-dit et le secret avec une « violence comportementale »¹⁹, comédie des identités genrées et des modèles que chacun joue en étant conscient d'avoir d'autres désirs. Pourtant cette mascarade généralisée ne suscite pas de jugement moral, mais plutôt une théâtralité qui revendique, malgré tout un plaisir du jeu : à force d'empathie le narrateur développe les émotions des autres au point que la cartographie de sa vie sentimentale soit un atlas de vies diverses. Si le pouvoir politique distribue des rôles sociaux et contraints, le récit romanesque, lui, les endosse tous, les revitalise en autant de jeux qui n'évitent aucune exagération, jusqu'au kitsch parfois²⁰. *Le Livre des mémoires* est un livre de la plurivocalité des mémoires. Contre l'oubli ou le lissage par la commémoration officielle, s'affirme la dissonance d'un corps, de ses propres souvenirs, aussi banals ou infimes puissent-ils paraître. Ainsi l'ami de la famille nommé János Hamar dans *Le Livre des mémoires* fait-il l'objet d'une observation minutieuse de la part de l'enfant qui le suppose amant de sa mère, offrant par ses nombreuses descriptions un portrait contestataire à l'oubli officiel et à l'interdiction de parler de cet homme condamné pour haute trahison : « par conséquent ce János n'existait plus et n'avait jamais existé et si, par hasard, il était encore en vie, pour nous il était bel et bien mort »²¹ (LM, p. 386). Les *Vies parallèles* de Plutarque témoignent d'un constant souci d'équilibre entre figure romaine et figure grecque, à visée édifiante, quand les *Histoires parallèles* convoquent plutôt de multiples jeux énonciatifs qui ne construisent rien d'autre que du récit, jamais de

¹⁸ « Mintha a hamisságnak lenne egy olyan foka, ami már valódinak mutatkozik » (EK I, p. 254).

¹⁹ « viselkedésbeli erőszakossága » (EK I, p. 503). L'expression est utilisée par le narrateur dans *Le Livre des mémoires* (p. 399) pour qualifier l'attitude de sa grand-mère, qui interrompt une confrontation tendue entre le père et l'ami qui l'accuse de l'avoir envoyé en prison par l'appel « Mes enfants, à table ! » (LM, p. 398) / « gyerekek, tálalok! », EK I, p. 502).

²⁰ D'une certaine manière, l'étrange contraste de choix éditorial entre la couverture très « roman de gare » de la version française du *Livre des mémoires* (vague déchaînée sur mur sombre) et celle, autrement plus polie et « chic », des *Histoires parallèles*, constitue une entrée appropriée dans l'écriture de Péter Nádas, en ce qu'elle juxtapose culture populaire et culture savante, roman sentimental et facture plus essayiste.

²¹ « s így ő többé nincs, nem létezik és nem létezett, s ha netán még élni találna, nekünk akkor is halott » (EK I, p. 486)

morale, mais peut-être une communauté rêvée, rassemblant des quatuors de couples et d'amants, des trinités de couples homosexuels avec enfant et des affinités électives plusieurs fois recomposées. Il en est de même d'une stratégie d'écriture qui se refuse à hiérarchiser ou à normaliser la mémoire. Dans *La Fin d'un roman de famille*, les souvenirs racontés par les grands-parents, les contes populaires, des passages de l'Ancien Testament se juxtaposent en des phrases courtes assemblées sans autre hiérarchie ni structure que l'effet que ces récits ont produit sur l'esprit et l'imagination d'un enfant. Les éléments de répétition sont du registre de l'inconscient : ainsi de la baignoire emplie de sang dans laquelle, âgé de vingt ans, le grand-père du narrateur a tenté de se suicider, et de la baignoire emplie d'eau dans laquelle est conservé un poisson prévu pour le dîner. À côté de la rigidité des postures, cérémonies et bâtiments officiels, en parallèle à une Histoire de pierre, des histoires de fluidité : eau, sang, sperme, larmes composent un imaginaire de relations liquides qui ne sont cependant pas sans liens avec elle. *La Fin d'un roman de famille* est un récit de sangs mêlés : juifs, protestants, chrétiens dans l'arbre généalogique du narrateur ; de sangs répandus dans *Histoires parallèles* comme autant de disruptions à tout moment du récit : assassinats, pogroms, suicides, sévices, accidents, « le sang coule à flots »²² (HP, p. 127), « Impossible d'endiguer ce flot de sang »²³ (HP, p. 147) ; de sang dilué, transmis : « Car le sang ne se perd pas et ce qui a été sera. Si dans mille ans il n'en reste plus qu'une seule goutte, cette goutte existera en quelqu'un. Une goutte ! »²⁴ (Nádas, 1991, p. 92)

Les histoires familiales et personnelles se transmettent et offrent leur dissidence, leurs variantes et leurs imprécisions, parfois leurs mensonges et leurs légendes, à l'Histoire officielle. Tandis que le grand-père prétend se garder de l'invention, le récit de son « roman de famille » multiplie les effets d'écho, de coïncidence, contrevenant à son propre programme, car c'est bien à l'envers qu'il faut lire sa déclaration d'intention, comme c'est à rebours que se construit ce roman qui prétend retrouver dans les exils forcés des Juifs du Moyen Âge des similitudes de prénoms, de situations ou d'émotions avec l'actualité hongroise :

Es hazudni nem akarok. Ebben a történetben mellékesek a szereplők tervei, képzelgései. Csak a tényekhez ragaszkodhatunk. A tények pedig úgy illeszkednek egymáshoz e finom szerkezetben, mint a fogaskerekek: egyik izgatja a másikat; a hazugságnak egyetlen kis porszeme elegendő, és csikorog és megáll az egész! Ó, nem! Nem a történelem! A történelem fogaskerekeinek illeszkedései titokzatosan tökéletesek; porszem nem kerülhet közé, mert a szerkezetet üvegharang fedi, mint a sajtókat. Csak a mi elbeszélésünk lehet hanyag, ha nem vagyunk kellő mértékben óvatosak. (Nádas, 1993, p. 103)

Et moi, je ne veux pas mentir. Les intentions, les projets, les chimères des personnages importent peu dans ce récit. Il faut s'en tenir aux faits. Et dans ce mécanisme délicat, les faits s'enchaînent à la façon de deux roues dentées dont la première actionne la seconde et il suffit d'un tout petit grain de poussière, c'est-à-dire d'un tout petit mensonge, pour que la machine grippe et s'arrête. Non, je ne parle pas de l'Histoire dont les roues dentées fonctionnent à merveille et ne laissent pénétrer aucun grain de poussière, car cette machine-là

²² « Ömlik a vér [...] » (PT I, p. 171). La formule est anaphorique dans cette page.

²³ « Ezt a vérzést elállítani nem lehet » (PT I, p. 199).

²⁴ « Mert nem enyészhet el a vér; ami volt, a van. Ha egyetlen csepp lesz is belőle ezer évre, akkor is ott lesz az a csepp valakiben. Egyetlen csepp » (Nádas, 1993, p. 72).

est protégée par une cloche, comme un fromage. Mais notre récit, si nous ne sommes pas assez prudents, péchera par imprécision. (Nádas, 1991, p. 134)

C'est l'imagination, autre matériau fluide et insaisissable, qui innerve le récit, le nourrit aussi : s'il n'y a pas de fin au roman de famille, s'il ouvre en fait une trilogie historique et qu'à ses deux cents pages succèdent deux volumes de plus de sept cents pages chacun, c'est parce que justement les cercles fermés des répétitions de noms, de situations et d'émotions, ce labyrinthe de la mémoire, n'empêchent pas le cheminement, infléchissant le cercle en spirale, admettant d'infimes variations, car la hantise réside dans la répétition, le « non-sens humiliant de reproduire la vie et les méfaits de mes parents »²⁵ (LM, p. 51), car « toutes ces portes en enfilade sont condamnées, le cercle ne se brise nulle part et retourne en lui-même. Mais je continue exactement comme il continuait »²⁶ (Nádas, 1991, p. 142). Raconter plutôt que reproduire et créer ainsi de la marge, de l'écart, de la distorsion quand l'épigraphe d'*Histoires parallèles* est ce mot de Parménide : « Il m'est indifférent de commencer d'un côté ou de l'autre, car en tout cas, je reviendrai sur mes pas. »²⁷ Les figures de conteurs outranciers abondent dans l'œuvre de Nádas ; c'est le grand-père dans *La Fin d'un roman de famille*, c'est le père dans *Le Livre des mémoires* :

[...] más esetekben azonban nem óvatzkodott, hanem éppen ellenkezőleg, olyan kitörő lelkesedéssel fogadta az állítást, olyan meglepetten harsogva, akár az én kísértethistóriámat is, olyan heves és átszellemült szóradattal mosta azt körül, ami, mint minden lelkesültség, szintén nem nélkülözött bizonyos elbűvölően gyermeki, s úgy eltúlozta, kiszínezte, felnagyította az állítás minden kicsi részletét, hogy az teljesen elvesztette eredeti arányait, s a szabadon csapongó fantázia lehetlen méretű szörnyetegévé duzzadva mindenféle realitástól elemelkedett, nem fért el sehol, nem volt sehová beilleszthető, és ebben a játékban aztán egészen addig nem ismert kíméletet, addig fújta, szavalta, hevítette, bírta tüzes szusszal, míg a valóságos burok teljesen és végzetesen el nem vékonyodott, és saját ürességének feszültségétől szét nem repedt [...] (EK I, p. 43-44)

[...] mais à d'autres moments, il lui arrivait de ne pas faire preuve d'autant de circonspection et d'accueillir une assertion avec un enthousiasme si débordant, un étonnement si tonitruant, comme dans le cas de mon histoire de fantôme, de la noyer sous un tel torrent de paroles exaltées, non sans un certain charme enfantin propre à toutes les effusions, exagérant à loisir, coloriant et embellissant à tel point le moindre détail, que l'affirmation perdait complètement ses dimensions initiales, une imagination débridée lui donnant les proportions d'un monstre si absurde qu'elle se détachait de toute réalité concevable, dépourvue de toute pertinence et de toute relation à quoi que ce fût, jeu dans lequel mon père se montrait impitoyable et ne cessait pas de broder et d'en rajouter avant que l'idée initiale, modeste enveloppe de la réalité, ne soit si inexorablement distendue qu'elle éclate sous la pression de son propre vide [...]. (LM, p. 43)

Figure de l'inconcevable qui échappe au reproche d'insincérité justement en tant que « monstre » hors normes, le récit ne craint pas de « faire appel à l'imagination pour élucider, au cours de telles évocations, certains détails obscurs du tableau »²⁸ (LM, p. 139). Or

²⁵ « és sorsom csupán arra a megalázo képtelenségre rendelt, hogy megismételjem szüleim életét és vétkeit » (EK I, p. 53).

²⁶ « hogy az egymásból nyíló kapuk mögött zárt falak, s a kör nem bomlik ki sehol, hanem mindig visszatér. De mondom tovább, ahogy mondta ő » (Nádas, 1993, p. 108).

²⁷ « Közös az, ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem. Parmenidész » (PT I).

²⁸ « így kényszerült e régi jelenet homályos foltjait kiegészíteni most a képzelet » (EK I, p. 165).

c'est bien entendu le narrateur lui-même qui pratique continuellement l'incise, le rapprochement, la comparaison, mobilisant des registres de proximité dans des situations où il y aurait plutôt silence, suspicion, réticence. Faut-il voir dans la boursofflure de la phrase, le monstre qu'est le conte, la disproportion et la fioriture, l'arabesque et la digression autant de contredits stimulants à la résignation et à la politique de normalisation menée en Hongrie après l'écrasement de l'insurrection de 1956 ? En tout cas, cette écriture établit des liens avec d'autres textes, interdits sous la dictature, notamment l'intertexte biblique dans *La Fin d'un roman de famille*, ainsi que le roman *Joseph et ses frères* de Thomas Mann, rédigé pendant le nazisme : en matière d'énonciation et de prose poétique également, elle est plus proche d'auteurs antérieurs aux totalitarismes du XX^e siècle que de ses contemporains comme Ágota Kristóf. Avec la précision et la préciosité d'une langue en volutes et en vagues successives bien étrangère au minimalisme et à la dérision sèche de l'écriture postmoderne de l'Histoire façon « éditions de Minuit », l'écriture de Péter Nádas, nettement encline au « maximalisme romanesque »²⁹, hantée par la figure du père espion, travaille en profondeur le motif de l'effraction remobilisé en dynamique érotique.

Dans *Le Livre des mémoires*, le narrateur émet l'hypothèse souriante que notre goût d'aujourd'hui pour les voyages s'apparenterait à une sorte de retour à l'enfance heureuse, c'est-à-dire à l'irresponsabilité et à l'incompréhension (linguistique, culturelle) envers l'environnement. Loin du tourisme engagé, responsable ou à portée humanitaire, il évoque ce « bonheur indicible, de se fier enfin à son nez, à son goût, à ses oreilles et à ses yeux, à ses infaillobles sens élémentaires »³⁰ (LM, p. 453), bref de n'avoir du monde qu'une expérience sensible, débarrassée des superpositions d'usages culturels, de connaissances et d'interdits qui fondent notre appréhension coutumière. La trilogie mémorielle proposée par Péter Nádas répond à cette définition du voyage : les dates historiques, les lieux, le contexte sociopolitique n'y apparaissent qu'en arrière-plan. Le texte le plus historicisant des trois, *Histoires parallèles*, met l'Histoire à l'arrière-plan d'une histoire du corps et de ses sensations. Le texte le plus documenté des trois, *La Fin d'un roman de famille*, entre-tisse l'histoire des Juifs d'Europe et une lecture de l'Ancien Testament, congédiant toute précision à portée historique scientifique : l'écriture ici n'a que faire du factuel, de la démarche de l'historien qui s'élabore toujours, selon le narrateur du *Livre des mémoires*, au risque de « l'inévitable jugement moral du chroniqueur, lequel ne fait que déformer après coup les événements, semblable en cela aux historiens qui, au lendemain d'une grande guerre, se penchent sur celle-ci, plaquant sur des faits plutôt peu réjouissants les catégories morales que sont le courage, la lâcheté, l'honneur et le déshonneur, même si c'est là le seul moyen de domestiquer les actes immoraux d'une époque exceptionnelle »³¹ (LM, p. 340). Le roman policier possible à l'ouverture d'*Histoires parallèles* ne tient pas parole, mais propose plutôt des voix multiples qui saisissent le monde de façon composite et

²⁹ Sur « la catégorie des romans de l'excès et plus particulièrement des romans-mondes », voir Lionel Ruffel, *ibid.*, p. 59 et suiv., et sur le minimalisme p. 80 et suiv.

³⁰ « s mily végtelen boldogság! végre az orrára, ízlésére, fülére és szemére, elemi és megtéveszthetetlen érzékszerveire bízhatni magát » (EK II, p. 54).

³¹ « [...] ebben már óhatatlanul benne foglaltatik a visszatekintő elkerülhetetlen erkölcsi ítélete, ami viszont nem más, mint a történet utólagos, morális szempontú torzítása, hasonlatosan ahhoz, ahogyan nagy háborúk után gondolkodunk a háborúról, a bátorság és a gyávaság, a becsület és a becsstelenség, a helytállás és a megfutamodás morális kategóriáival nemesítve a nemtelent, de hát ez az egyetlen lehetőségünk arra, hogy a kivételes állapot erkölcstelen időszakát visszaemeljünk, megszelídítsük, [...] » (EK I, p. 426).

processuelle. « Le corps n'oublie pas »³² (HP, p. 24) : il relate l'histoire de la Hongrie de 1956 à aujourd'hui, des pogroms du Moyen Âge aux migrations de l'Empire austro-hongrois selon sa propre cartographie du sensible.

Références

- AGAMBEN Giorgio (1990), *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* (*La comunità che viene*, 1990), traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil.
- BADIOU Alain (1998), *D'un désastre obscur. Sur la fin de la vérité d'État*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- BARBARAS Renaud (2016), *Le Désir et le monde*, Paris, Hermann, coll. « Tuchè ».
- BLANCKEMAN Bruno (2002), *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte.
- DERRIDA Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.
- HUTCHEON Linda (2013), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- NÁDAS Péter (1993), *Egy családragény vége* (1977), Pécs, Jelenkor Kiadó. Traduction française par Georges Kassai : *La Fin d'un roman de famille*, Paris, Plon, coll. « Feux croisés », 1991.
- RABATÉ Dominique (1991), *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti.
- RUFFEL Lionel (2005), *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd ».
- SAMOYAULT Tiphaine (1999), *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau.
- SCARPETTA Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures ».

³² « A test nem felejt. » (PT I, p. 24).

FÊLURES, ÉCLATS ET EXSUDATIONS DU CORPS
DANS *HISTOIRES PARALLÈLES*

Floriane Rasclé

Laboratoire Lettres, Langages et Arts (LLA CREATIS)
Université Toulouse – Jean Jaurès



Résumé : La fiction qui se déploie dans *Histoires parallèles* se défend de faire œuvre historique ou documentaire mais elle tisse d'inexorables liens avec l'histoire européenne des années 1920 à 1989, c'est-à-dire de la régence nimbée de national-socialisme de l'amiral Miklós Horthy à la chute du mur de Berlin. Décrivant avec précision la consistance de l'étron de merde ou celle de la gelée humaine que constituent la cervelle, le sang et l'urine des corps écrasés, l'écriture de Péter Nádas peut être qualifiée de corporelle – voire d'organique, parfois de génitale. Elle s'attache avec minutie à dépeindre les corps pris dans les rets de l'Histoire, ces corps qui gardent trace des rêves totalitaires, des stratégies politiques et des pratiques sociales mais aussi de la censure et des interdictions qu'ils produisent. Une des forces du roman réside dans l'organisation de la rencontre entre la profondeur philosophique d'une réflexion sur l'Histoire, sur les enjeux de son écriture, et l'inscription radicale de cette même Histoire dans des tissus organiques et des fluides corporels donnant lieu à des récits à la puissance visuelle stupéfiante. Dans un jeu de correspondances, la haute teneur philosophique et politique du roman se mesure à l'aune de sa propension à sonder l'abject, l'hyper-organique et l'hyper-sexuel.

Mots-clés : corporalité, sexualité, histoire, politique, totalitarisme, abject

Abstract: *Parallel Stories* is not a historical novel or a documentary novel but the fiction has close and relentless ties with History of Europe from 1920's until 1989, that is to say from Admiral Miklós Horthy's pronazi regency until the collapse of the Berlin wall. Péter Nádas describes accurately the consistency of the turd or the consistency of the human jelly made of brain, blood and urine of crushed bodies: Péter Nádas' writing spreads out bodily, even organically and is sometimes purely genital. Péter Nádas endeavours to describe precisely the bodies caught up in the snare of History: these bodies keep track of totalitarian dreams, of political strategies and of social practices but also of the censorship and of the prohibitions they convey. In *Parallel Stories*, and it's probably one of the main strengths of the novel, Péter Nádas organizes the encounter of a philosophical form of history thinking, a reflection about what is at stake when we write History and how History leaves tangible traces, radically written in body tissues and bodily fluids – the description of these traces giving rise to narratives which are stupefyingly visual. In a kind of matching game, the high philosophy content and the high politics content of the novel are matched by its ability to scrutinize the abjection, the hyperorganical and the hypersexual.

Keywords: corporality, sexuality, history, politics, totalitarianism, abjection

Roman-monde, *Histoires parallèles* caresse le rêve d'une polyphonie totale. Le poème fictionnel démultiplie les récits et leurs ramifications, agence des « histoires parallèles » qui ne trouvent, dans la majeure partie des cas, nulle résolution. La prose narrative, toujours à la limite du brouillage, pratique une forme de montage où l'intrication des lignes de récit et leur porosité suscitent bien souvent la dérobade du sens. La causalité des récits est fuyante, laissant une large part à l'aléatoire, à ce que Péter Nádas désigne comme une « improvisation à la merci d'une chaîne de contacts » (Nádas dans Perraud, 2012). Au seuil du roman, l'auteur fait figurer une épigraphe qu'il emprunte à Parménide, et qui souligne la non-linéarité des narrations mises côte à côte :

Közös az, ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem. Parmenidész. (PT I, p. 5)

Il m'est indifférent de commencer d'un côté ou de l'autre, car en tout cas, je reviendrai sur mes pas. Parménide. (HP, épigraphe, p. 7)

Avec ce maelström où se côtoient plus d'une centaine de personnages, Péter Nádas se défend de faire œuvre historique, affirmant avec insistance dans la note inaugurale le caractère fictionnel de son roman :

Sietve kijelentem, hogy nem történeti munkát, hanem regényt tart a kezében az olvasó, s így minden valóságosnak testző név, alak, esemény és helyzet az írói képzelet terméke és semmi más. (PT I, p. 7)

Je m'empresse de souligner que le lecteur tient en main non pas une œuvre historique, mais un roman, et qu'ainsi tout nom de personnage, événement ou situation d'apparence réelle relève ni plus ni moins de l'imagination de l'écrivain¹. (HP, p. 9)

Pourtant l'histoire de la Hongrie — et, au-delà, de l'Europe — y joue un rôle majeur, quoique parfois larvé ou constituant une trame d'arrière-plan. *Histoires parallèles* balaie plus de cinquante ans de l'histoire européenne des années 1920 à 1989, de la régence nimbée de national-socialisme de l'amiral Horthy à la chute du mur de Berlin. Cultivant un bouleversement permanent de la chronologie historique, le roman procède par brusques sauts et multiplie les allées et venues entre présent et passé. En dépit de son fort ancrage historique, la fiction n'a « pas réellement de début et [...] n'a pas de fin non plus » (Nádas dans Broué, 2012).

Égaré dans l'apparent chaos du roman, peinant parfois à identifier les personnages mais aussi l'époque dans laquelle ils évoluent, le lecteur d'*Histoires parallèles* est aux feux croisés de flux narratifs et fait l'expérience d'une écriture à la fois philosophique, historique et corporelle qui le plonge au cœur d'une Europe marquée par les totalitarismes, dans un pandémonium à figure tristement humaine où la quête de sens semble illusoire.

¹ De façon similaire, la note que Péter Nádas place au seuil du *Livre des mémoires* indique que « [l]es personnages, les noms et lieux dont il est fait mention dans ce livre sont le fruit de l'imagination de l'auteur. Les éventuelles ressemblances avec des personnes ou des événements réels seraient dues au hasard » (LM, p. 7 / « Amennyiben valaki mégis magára ismerne, vagy - Isten ne adja! - bármilyen esemény, név, helyzet fedne egy valódit, akkor az csak a fatális véletlen műve lehet, s ebben a tekintetben - ha más tekintetben nem is - kénytelen vagyok minden felelősséget elhárítani », EK I).

L'intérêt du romancier pour « la nature des liens entre les gens qui ne se connaissent pas » le conduit à relativiser — sinon mettre en cause — la notion de libre arbitre ainsi que « le concept traditionnel de la personne et toutes les conceptions politiques connexes » (Kovacs, 2007, notre traduction). La quête d'un sens, sinon absolu ou définitif, du moins satisfaisant pour la raison, paraît vaine. La mise en cause des relations de causalité perçues comme artificielles va de pair avec le dynamitage de toute conception dialectique et hégélienne du sens de l'Histoire. Délibérément non close, la forme romanesque invite les « histoires parallèles » à se poursuivre à l'infini et témoigne de l'éclatement de l'usuel cadre narratif, miroir tendu à la pulvérisation de la conception traditionnelle de l'anthropologie philosophique. Colossal montage de récits enchevêtrés et disloqués, reçu par les lecteurs français comme « un monstre venu de Hongrie »², une plongée « dans le fleuve d'un effarement inextinguible »³, le roman juxtapose et entremêle des lignes narratives qui sont autant de lignes de failles du temps historique. À la croisée des innombrables regards s'élabore une radioscopie des mécanismes totalitaires, de l'Histoire et de l'humain qui les charrient et les composent.

Les trajectoires individuelles rencontrent les lignes brisées de l'Histoire. Les corps sont à la fois un enjeu des sociétés et des régimes dépeints par le roman et un lieu d'inscription du social et du politique. Les romans de Péter Nádas témoignent du désir de ne pas restreindre le champ du représenté, de faire accéder à la représentation ce qu'il conviendrait — moralement, esthétiquement ou politiquement — de taire ou cacher. Il s'ensuit que l'écriture s'emploie souvent à montrer le corps avec outrance ou à le mettre en scène de façon spectaculaire et hyperbolique. Épique, burlesque et érotico-pornographique, l'écriture nádasiennne explore le corps organique jusque dans ses moindres sécrétions, non sans complaisance pour l'abject ; elle saisit les corps au cœur d'images et de scènes tantôt grand-guignolesques, qui oscillent entre le bouffon et le monstrueux, tantôt *trash*, gores ou obscènes.

Le lecteur assiste au déploiement d'une « écriture corporelle », notion qu'élabore le Hongrois Zsolt Bagi (2005) au sujet de l'écriture romanesque de Péter Nádas, et que reprend Gábor Csordás :

The novel's four sets of interwoven narratives, spanning eastern and western Europe from the early 1960s to the fall of the Berlin Wall, are powered by the twin forces of politics and eroticism. But Parallel Stories is more than the sum of its plot lines: the real narrative is that of bodies' actions on one another, their attraction and desires, their mutual memories. This kind of "corporeal writing" is Nádas's great novelistic innovation. [...] / Nádas's option is reality embodied in language, to such an extent that the embodiment must increasingly be understood literally; it gradually occupies and transforms from within the forms of storytelling adopted by the author. (Csordás, 2006)

Les quatre récits entrelacés, couvrant l'Europe orientale et occidentale du début des années 1960 à la chute du mur de Berlin, sont alimentés par les deux forces jumelles de la politique et de l'érotisme. Mais *Histoires parallèles* est plus que la somme de ces lignes de l'intrigue : le véritable récit est celui des effets des corps les uns sur les autres, leur attirance

² C'est le qualificatif choisi par Pierre Assouline sur son blog « La République des Lettres » (page désormais non disponible). L'essentiel de son article figure dans le *Dictionnaire amoureux des Écrivains et de la Littérature* (Assouline, 2022, p. 579-583) à la lettre N.

³ L'expression provient du blog d'un lecteur, dans un article qui, aux côtés d'*Histoires parallèles*, réserve ses commentaires à des œuvres de Walter Benjamin, Timothy Snyder, Georges Didi-Huberman, Stéphane Garin et Sylvestre Gobart, Marco Maggi.

et leurs désirs, leurs souvenirs communs. Cette sorte d'« écriture corporelle » est une grande innovation stylistique de Nádas. [...] / Le choix de Nádas est la réalité incarnée dans le langage à tel point que l'incarnation doit de plus en plus être comprise littéralement ; elle occupe progressivement et transforme de l'intérieur les formes de récit choisies par l'auteur. (Notre traduction)

À la fois organiques et scéniques, les corps sont exposés par une « écriture corporelle » qui dissèque la moindre de leurs pulsions de façon précise et détaillée. L'analyse de Bagi reprise par Csordás souligne un aspect primordial de l'écriture « incarnée » ou « corporelle » de Péter Nádas : « elle occupe progressivement et transforme de l'intérieur les formes de récit choisies par l'auteur ». Disruptive, l'invasion du verbal par les corps contribue à faire du poème fictionnel une sphère de métamorphose esthétique en même temps qu'un lieu de réflexion politique. Charriant les horreurs de l'Histoire, le roman donne à voir pêle-mêle les atrocités de la déportation pendant le régime de l'amiral Horthy, les centres eugénistes nazis où les jeunes garçons sont soumis aux expérimentations scientifiques les plus effarantes et monstrueuses, la terreur que fait régner le gouvernement prosoviétique dans la Hongrie de Mátyás Rákosi, le traitement réservé aux Juifs et aux Tziganes, l'écrasement brutal de la révolution de 1956 lors de l'entrée des chars soviétiques dans Budapest. *Histoires parallèles* découpe volontiers au scalpel les psychés, l'Histoire et la société, mais également les anatomies et les sexualités, au plus près de l'organique et du gros plan génital⁴. Avouons que l'irruption des corps sexués et pornographiques est rarement aussi prégnante dans la littérature. Les bas instincts suintent et exsudent pour infiltrer une écriture dont l'organicité et la corporéité sont des aspects majeurs.

Comme ceux de Rabelais, les romans de Péter Nádas s'élaborent indépendamment de la distinction du « haut » et du « bas » ; l'écriture creuse l'histoire, explore les sphères de la pensée, s'attarde à sonder « les intermittences du cœur »⁵ — préoccupations qui valent à Péter Nádas d'être fréquemment comparé à Thomas Mann, Robert Musil ou Marcel Proust —, mais elle fouille également les mixtions, excréments et sécrétions des corps — qu'elles soient sexuelles ou non — creusant la chair. En somme, dans l'écriture nádasiennne, philosophie spéculative, dissection des sentiments et sensations, fouille et radiographie des corps sont des outils herméneutiques d'égale importance : le poème fictionnel est « [c]omme une glissade entre plaisir de l'esprit et plaisir de la chair »⁶ (HP, p. 456), « le principe matériel et corporel » s'articule avec la pensée philosophique, historique, politique au cœur de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme un « réalisme grotesque » (2001, p. 28). Dans ce roman, la pensée de l'être humain du XXI^e siècle et de notre monde naît, comme l'homme, *inter faeces et urinam*.

⁴ Dans un article écrit à l'occasion de l'exposition du pavillon hongrois pour la 53^e Biennale de Venise (2009), Bán Zsófia, qui rapproche l'œuvre de Péter Nádas de celle de l'artiste multimédia Péter Forgács, va jusqu'à faire du microscope et du scalpel les attributs de l'écrivain, soulignant par là combien la fiction déforme la vision dite naturelle ou quotidienne pour mieux sonder et révéler les pulsions totalitaires de la société hongroise.

⁵ « Les intermittences du cœur » est le titre d'une des sections de *Sodome et Gomorre* dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ; ce titre devait initialement être celui de l'ensemble de l'œuvre.

⁶ « *Mintha megcsúsznának a szellemi és a testi élvezet között* » (PT II, p. 176).

LE CORPS, UN ENJEU POLITIQUE

Le Livre des mémoires s'ouvrait avec l'épigraphe biblique « Mais il parlait du temple de son corps... (Jean 2, 21) »⁷ (LM, p. 9). *Histoires parallèles* poursuit et amplifie l'entreprise de monstration d'un corps organique, non normatif, éructant et exsudant, qui se présente comme l'envers du corps glorieux, puissant et aseptisé — prôné par l'idéal racial nazi comme par la statuaire stalinienne. Interrogeant le récit historique, la fiction choisit délibérément de montrer le corps comme un enjeu politique fondamental. À ce titre, la frontière entre norme et pathologie est l'objet de développements nombreux. Voisines de celles qui campent les NAPOLA⁸ dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier (1970), les scènes qui donnent à voir les expérimentations médicales mises en œuvre dans un centre pour adolescents sont emblématiques : il s'agit de comprendre les lois de la génétique en vue de purifier la race et la nation. La focalisation sur le personnage du garçon qui vient de se donner la mort est l'occasion d'évoquer la vague de suicides chez les jeunes hommes du centre, mais aussi les examens qui les y poussent (énucléations, expériences sur les appareils génitaux, états de semi-conscience que permettent les analgésiques et les anesthésiants durant les opérations, etc.). Déterminisme génétique, eugénisme, idéaux de pureté et de santé suffisent à rappeler la politique raciale nazie qui a marqué, entre autres, la Hongrie⁹ et que Péter Nádas interroge dans son œuvre romanesque¹⁰. Dans l'État totalitaire, les arguments scientifiques servent la définition d'une norme prescriptive, comme le montrent les propos du baron von der Schuer, membre éminent de l'Institut Kaiser Wilhelm d'hygiène génétique et de biologie raciale. Sans ambages, ce personnage identifie lois génétiques et déterminisme, justifiant ainsi la nécessité de la sélection raciale :

Az egészség és a betegség, a tehetség és a téboly, vagy akár egész családok, nemzetségek, népek felemelkedése és nyomtalan eltűnése nem egyedül a környezet befolyása alatt áll, magyarázta tovább von der Schuer a grófnőnek, ahogy a megrögzött individualisták vagy a bolsevikik szeretnék velünk elhitetni, hanem intern öröklési törvények, ha akarja, grófnő, akkor zárt öröklési láncok, mondhatni, önálló öröklési elbeszélések következménye. Ami egyszerűbben fogalmazva azt jelenti, hogy a mi a természetnek előbbre való egysége, mint az én, s annak a népnek, amelyik ezt a kemény törvényt ma nem ismeri föl, holnapra vége van. Az örökletes állomány előre megszabja annak a kölcsönhatásnak a

⁷ « *Ő pedig az ő testének templomáról szól vala. János 2.21* » (EK I, p. 5) La Bible de Jérusalem propose la traduction suivante du verset : « Mais lui parlait du sanctuaire de son corps », Jn, 2, 21.

⁸ Destinés à former l'élite du III^e Reich, les internats de garçons de l'enseignement secondaire sont baptisés *Nationalpolitischen Erziehungsanstalten* et désignés officiellement par les acronymes NPEA ou NAPOLA (*NationalPolitische LehrAnstalt*).

⁹ L'amiral Miklós Horthy dirige la Hongrie jusqu'en 1944 et s'engage fermement dans la collaboration avec le régime nazi. Aujourd'hui encore, la figure de Miklós Horthy est célébrée ou respectée par le personnel politique hongrois. Le Jobbik lui rend hommage ; le parti conservateur de Viktor Orbán, le Fidesz, actuellement au pouvoir, cautionne les commémorations locales en son honneur.

¹⁰ Voir les travaux de Miklósvölgyi Zsolt consacrés aux scènes d'*Histoires parallèles* où apparaissent les liens étroits entretenus par l'imaginaire nazi entre biologie et politique (Zsolt, 2020 ; une version abrégée de cette étude est également disponible en anglais).

En hongrois, voir l'article « A nemzetszocialista biopolitika színterei Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében », dans la revue « Évf. 46 szám 1: Literatura » (2020), p. 79-99 et disponible en ligne, <https://ojs.mtak.hu/index.php/literatura/article/view/3474/2605>. Une version abrégée de cette étude est parue en anglais sous le titre « The Scenes of National Socialist Biopolitics within Parallel Stories by Péter Nádas » in Kühnel Ferdinand, Wakounig Marija (2020), *Approaching East-Central Europe over the Centuries*, Berlin-Wien-Münster, Lit-Verlag, p. 235-255.

módusát, amely az élőlény és a környezete között létrejöhet és létrejön. Ezen egy életen át nem tud változtatni senki, bizony grófnő, így kell felfognia. Jó esetben ezt a sajátosságot fogja a személyiségének tekinteni. [...] A fajtisztaság pedig nem öncél, ne legyen közöttünk ilyen félreértés, nem rögeszme, hanem a fajták fennmaradásának biológiai előfeltétele. (PT III, p. 196-197)

La santé et la maladie, le génie et la folie, le développement et la disparition pure et simple de familles entières, de nations ou de peuples ne sont pas déterminés par le seul environnement, continua d'expliquer von der Schuer à la comtesse, ainsi que les individualistes forcenés ou les bolcheviques voudraient nous le faire croire, mais aussi par les lois internes de la génétique, des chaînes héréditaires fermées si vous voulez, comtesse, des récits d'hérédité indépendants dont ils sont les conséquences. Cela signifie, pour formuler plus simplement les choses, que du point de vue de la nature le *nous* est une unité qui prime sur le *je*, et que si un peuple ne reconnaît pas cette dure loi aujourd'hui, il périra demain. Le patrimoine génétique définit par avance les modalités de l'interaction susceptible de s'instaurer et qui s'instaure en effet entre l'être vivant et son environnement. Personne ne peut rien y changer sa vie durant, c'est un fait, comtesse, voilà comment nous devons comprendre les choses. [...] Quant à la pureté de la race, ce n'est pas un but en soi ou une idée fixe, mais la condition biologique *sine qua non* de la survie des espèces. (HP, p. 755-756)

Les corps, leurs gènes, leur sélection en vue de la reproduction constituent un enjeu historique et politique majeur du roman. Montrant la porosité de la frontière entre norme et pathologie, la représentation des corps sexuels est également l'occasion d'une remise en cause des relations hétéronormées et d'une réflexion sur le désir humain que Péter Nádas met en scène et en question. Le fils même du baron von der Schuer est un enfant efféminé, « particulièrement anémique, au visage pâle » qui s'évanouit souvent. « Trop beau pour un garçon », il suscite la méfiance et l'embarras¹¹ (HP, p. 750). Selon la baronne von Thum zu Wolkenstein, « n'importe qui pouvait voir que le garçon deviendrait pédéraste »¹² (HP, p. 757). Comme le montrent les travaux de Gayle Rubin ou encore ceux de Teresa de Lauretis, historiquement, l'hétérosexualité a été assimilée à la norme et à la santé. Associée à la nécessité de la reproduction, elle est le moyen de l'évolution attendue et normalisée du vivant alors que l'homosexualité apparaît comme pathologique et mortifère – présumé que le roman n'a de cesse d'interroger. Les errances nocturnes du jeune Kristóf sur l'île Marguerite, où « des hommes désireux d'offrir leur corps en pâture ou avides d'en trouver qui se donnent sans mots quitt[ent] les sentiers et s'élanc[ent] dans les sous-bois »¹³ (HP, p. 336) permettent par exemple à Péter Nádas d'examiner et de représenter comment les sexualités non normatives, considérées comme déviantes, s'organisent en monde. La promenade sur l'île Marguerite accueille une représentation spectaculaire du corps jouissant avec la scène de *bukkake* – c'est-à-dire d'éjaculation collective ou encore de douche de sperme :

Valójában nem tudta volna megszámolni, hányan vannak ezek a férfiak, akik maguk is rövid, furcsa kis hangokat hallattak, mert a lemeztelenített, kövön heverő testére csapkodták ki a spermájukat. Halk toccsanásokkal értek le a hasára és a mellkasára, melegen. (PT II, p. 147)

¹¹ « Egy különösen vérszegény, halovány orcájú kisfiú, aki gyakran elájult, és ez még elégedetlenebbé tette vele szemben az édesapját. / Fiúnak túl szép volt, a felnőttek idegenkedve vagy némi bizonytalankodással néztek rá » (PT III, p. 189).

¹² « Azt meg bárki látja, hogy a fiúból pederaszta lesz » (PT III, p. 199).

¹³ « Azok a férfiak léptek le az ösvényről, s iramodtak be a sűrűbe, akik szabad prédaként kívánták felkínálni a testüket, vagy akartak valakit, aki némán és készségesen felkínálja. » (PT II, p. 9).

Mais il n'aurait pu dénombrer les hommes qui se dressaient là, dans un concert de brefs et bizarres petits sons gutturaux, car à même le corps dénudé, gisant là, sur le carreau, ils débondaient leur sperme.

À chaudes giclées muettes, ils l'atteignaient au ventre, au torse. (HP, p. 436)

Le voyage initiatique de Kristóf sur l'île Marguerite est l'occasion de représenter de façon hyperbolique un corps désirant et jouissant, mais il relève également de la tentative du jeune homme de s'accepter comme homosexuel et, indirectement, comme juif : « Non content d'être juif de naissance et orphelin de surcroît, il faut en plus que je sois pédé »¹⁴ (HP, p. 345-346), s'avoue-t-il. Chez Kristóf, la question de l'identité conjugue homosexualité et judéité et se heurte à la société hongroise et à son histoire.

L'écriture de Péter Nádas emprunte volontiers aux formes pornographiques ou « érotico-trash » leur logique de présentation et de représentation des corps. Le roman donne à voir une réalité augmentée, d'ordre néobaroque, met l'accent sur le caractère organique – voire abject – des corps, leur donnant une visibilité jusque dans les manifestations les plus triviales et obscènes. *Histoires parallèles* scrute et sonde la matérialité d'un corps au cœur d'explorations qui ne relèvent pas d'une quête de transcendance, mais interrogent le corps, son organicité et ses sexualités en l'inscrivant dans les champs social et politique, fouillant l'humain – sa psyché, mais aussi sa matière physiologique et ses comportements sexuels. En termes foucauldien, on pourrait dire que penser et représenter les assignations normatives amène la fiction à questionner la domination en ce qu'elle est pouvoir – le paradoxe du pouvoir étant qu'il interdit autant qu'il produit. Aussi le surgissement des corps sème-t-il le trouble dans la narration, poussant le roman à interroger, élargir, complexifier le champ du représenté ainsi qu'à questionner l'écriture de l'Histoire.

Paradigmatique de la Shoah, des charniers et des chambres à gaz, le chapitre au titre wagnérien « La Liebestod d'Isolde » (« *Isolde szerelmi haláldalát* ») est envahi par une « invariable puanteur de chairs brûlées et d'os calcinés »¹⁵ (HP, p. 78) et donne à voir la destruction panique à laquelle se livrent les soldats allemands alors que la défaite du III^e Reich est imminente :

Odabenn izzott, szenesedett még egy hét múltán is, idekinn viszont rövid idő múltán kihunyt a lángolás, alig mentek el. (PT I, p. 103)

Au-dedans, l'amas de corps braillait et se carbonisait encore une semaine après, mais dehors le flamboiement avait vite pris fin, juste après leur départ. (HP, p. 79)

Ou encore :

Az éghető emberi kocsonya az árkokban összefolyt, a zsír és a csontvelő a maga fajsúlya szerint finom rétegkbe gyűlt [...]. (PT I, p. 106)

La gelée humaine s'accumulait, inflammable, au fond des fosses, graisse et cervelle, selon leur densité spécifique, s'y déposaient en fines couches [...]. (HP, p. 81)

¹⁴ « Nem elég, hogy zsidónak születtem, nem elég, hogy árva vagyok, még buzi is legyek » (PT II, p. 22).

¹⁵ « az égett hús, az égett csont bűzét » (PT I, p. 101).

La narration s'attarde sur les chiens et chats errants affamés qui se jettent sur les cadavres mais expose également la tentation des survivants de se livrer à l'anthropophagie, les cadavres s'offrant comme une rare source d'hydratation¹⁶. Refusant de détourner le regard de l'horreur qu'il sonde et interroge au contraire dans ses manifestations les plus abjectes, le roman souligne l'explicite décalage entre les images esthétiques que vise à créer a posteriori la fiction cinématographique et celles qu'il souhaite donner à voir :

Ruhájuk és sapkájuk világos csíkja villant az alacsony, nedves, mohától gyöngéden bársonyos törzsek között. Siralmasan néztek ki, nem úgy néztek ki, mint később a filmekben, s ezzel tisztában voltak maguk is. (PT I, p. 108)

Les rayures claires de leurs habits et de leur calot transparaissaient entre les troncs rabougris que les mousses humides veloutaient en douceur. Ils avaient l'air pitoyable, bien loin de l'image que le cinéma en viendrait plus tard à forger, eux-mêmes s'en rendaient compte. (HP, p. 83)

Dans une forme d'hyperréalisme, la fiction a l'ambition de livrer avec une brutalité dénuée de toute prétention morale ou esthétisante une réalité subjective qui se donne à lire comme une version crue et non unifiée de l'Histoire.

Autre épisode historique déterminant de l'histoire hongroise dont les corps gardent trace, la défaite du royaume de Hongrie contre l'empire ottoman, le 29 août 1526 à la bataille de Mohács entraîne la disparition de la Hongrie en tant qu'État indépendant, alors que la partie orientale du pays est annexée par Soliman le Magnifique.

Dans *Histoires parallèles*, deux personnages alors adolescents, Madzar et Bellardi, trouvent sur le rivage au sud de Mohács, une sorte de fosse commune où « bouts d'os, crânes humains, fémurs, bassins et phalanges d'orteils étonnamment intacts saill[ent] en couche épaisse de la paroi sablonneuse, mais au moindre contact, tomb[ent] en poussière, mêlés au sable »¹⁷ (HP, p. 521). Même morts, déliquescents, réduits en poussière, les corps demeurent dans *Histoires parallèles* le témoignage du passé avec lequel et en dépit duquel se construisent les sociétés contemporaines. Sur et dans les corps de la fiction nádasiennne s'inscrivent les tragédies passées. Le personnage du jeune Kristóf note ainsi que la patronne du café où il se rend compte au nombre des rescapés :

Inkább csak a szemem vette tudomásul, hogy ez az idősebb aszszony a megjelölt emberek közé tartozik. Karjának belső hajlata alatt a kék tintával tetovált számok. Betűvel kezdődött, majd kis vonal, amolyan gondolatjel, s aztán maga a szám, talán hatjegyű. Különben csak akkor lehetett látni ilyen számokat, ha a férfiak rövid ujjú inget, a nők pedig ujjatlan nyári ruhát viseltek. Egy ismeretlen

¹⁶ « Ils ne ressentait pas la faim, mais nourrissaient la pensée tenace qu'un tant soit peu d'humidité devait se trouver entre les fibres musculaires des cadavres. [...] Pour tant soit peu d'humidité, il aurait pu sucer les mousses, lécher les branches, mais il n'y avait pas d'eau, pas la moindre goutte. Avant même de mordre dans les chairs, ils la sentaient affluer, douce, sur leur langue. » (HP, p. 81 / « Éhséget ugyan nem éreztek, de volt egy olyan megrögzött képzetük, hogy a halott izom rostjai között lennie kell valamilyen nedvességnek. [...] Valamennyi nedvességet ki lehetett szopni a mohából, az ágakról lenyalni, de nem volt víz. Előre érezték, amint a harapás alatt édesen szétáramlik a nyelvükön », PT I, p. 106).

¹⁷ « Nem tudták elfelejteni. / Ahol magas partot mosott ki magának a sodrás, vastag rétegben lógtak ki a homokfalból a meglepően épen maradt csontok végei, emberi koponyák, lábszárak, medencék, lábujjak percei, melyek a homokkal együtt omlanak szét a kézben » (PT II, p. 267).

ember csupasz karja fölnyúlt a villamosban, megragadta a bőrfogódzók egyikét, s akkor láhatta az ember, hogy az másinak mi lett a sorsa.

Nem elég, hogy mi történt vele, hirtelen nyilvánossá, bárki prédájává vált az élete. Volt, aki sebésszel operáltatta le, ám akkor a bőráltatás ráncosan forradt vagy fényesebb hege lett a jel. (PT II, p. 216)

J'avais vu sans le voir qu'elle comptait au nombre des rescapés. Témoin là, sous le pli du coude, les chiffres tatoués à l'encre bleue. D'abord une lettre suivie d'un tiret, tel un trait d'union, puis le numéro lui-même, peut-être à six chiffres. Ces matricules, sinon, ne se voyaient que lorsque les hommes portaient des chemisettes, ou les femmes, des robes d'éte sans manches. Dans le tram, un inconnu levait le bras, agrippait l'une des poignées de cuir, et les vicissitudes de son destin vous sautaient aux yeux.

Outre ce qu'ils avaient subi, il fallait de surcroît que leur vie s'offrît en pâture aux regards de quiconque. Certains avaient bien eu recours à la chirurgie, mais la greffe de peau et sa cicatrice bordée de ridules ou d'un bourrelet brillant les désignaient alors. (HP, p. 486)

Sans être l'objet principal du roman, la société de l'immédiat après-guerre apparaît au détour des intrigues. Pendant la révolution de 1956, alors que les Russes, repliés vers la basilique, disposent de canons et que la gare est aux mains des insurgés, le personnage de Kristóf sillonne Budapest où les files d'attente serpentent sur les trottoirs ; en quête de nourriture, tentant d'échapper aux tirs de mitraillettes et aux combats de rue, il croise survivants, rescapés et blessés de guerre. Il éprouve la « honte incompréhensible »¹⁸ (HP, p. 488) des bien portants alors que la narration s'attache à décrire longuement et à plusieurs reprises les corps marqués, mutilés, déformés, mêlant le tragique à l'humour :

Volt, akinek a karja, volt, akinek a lába hiányzott, a nadrágok szárát, az ingek ujját biztosítótűvel tűzték fel a végtagok helyén, vagy szabadon lengett a csonkokon. A zakók karja be volt tűzve a zsebekbe. Voltak cipőkben végződő falábak, vagy csonkokra és derékra szíjazott mankók. És hegek, varratok, hiányok, torzulások, tüzek és fagyások nyoma, iszonytató arcokon. [...].

Csaknem minden reggel láttam egy férfit, akiből nem maradt meg más, mint a törzse. Görgős deszkán hajtotta magát a lábak között. [...] A Szófia utcából gurult elő, vastag bőrkesztyűbe burkolt kezével fékezett. [...] Mindig ugyanazt a két mondatot mondta. A megszólított mindig férfi volt, kívárta. (PT II, p. 216-218)

Manche de chemise ou jambe de pantalon maintenue, repliée, par une épingle à nourrice, ou juste laissée ballante sur le moignon, il y en avait avec un bras, une jambe en moins. Les manches de veston se cousaient dans les poches. Il y avait des béquilles sanglées à la hanche, à la cuisse amputée, ou des jambes de bois, une chaussure au bout. Et des cicatrices, des balafres, des infirmités, des difformités, des stigmates de brûlures, de gelures, des visages horrifants. [...]

Chaque matin ou presque, je voyais un cul-de-jatte. Juché sur une planche à roulettes, il se frayait un chemin parmi les jambes des passants. [...] Il déboulait de la rue Szófia, puis sur le trottoir très en pente aux abords de la pharmacie, freinait de ses deux mains fourrées dans d'épais gants de cuir. [...] Toujours il prononçait les deux mêmes phrases. Et d'accoster les passants, toujours des hommes, il attendait que l'un d'eux intercède enfin. (HP, p. 486-487)

¹⁸ « a felfoghatatlan szegény » (PT II, p. 218).

Méticuleuse, la description s'attarde ensuite, non sans humour, sur la spectaculaire performance du mutilé de guerre :

A görögös deskát le tudta ugyan zötytyenteni, de az utca másik oldalán valakinek vissza kellett alá emelnie.

Valamennyit lőkött, s miközben két öklén megemelkedett és megtartotta önmagát, mintegy hagyta, hogy a deszka kigördüljön alóla, és lebillenjen a járdaszegélyről. Egy újabb lökéssel visszahüppantotta lemetezett combtövét a deszkára, de ugyanakkor már hevesen fékeznie kellett a kesztyűvel, nehogy kiszaladjon az úttest közepére.

[...]

Kérem szépen, csupán a másik oldalon kéne visszasegíteni. Egy szerencsétlen hadirokkant előre megköszöni a segítségét.

A megszólított általában zavarba jött, nem tudta, mit kell tennie, de a nyomorult férfi ilyenkor már egy szót sem szólt. Lőkött, megemelkedett, visszahüppant és fékezett, oly gyorsan, hogy aki először látta, nem is követhette a pontosan kiszámított mozdulatok egymásutánját.

Míg áthajtotta magát az úttesten, megadoán mentek utána. Az erősen domborodó kockaköveken a négy kis fémkerék iszonytató lármát csapott. (id.)

S'il pouvait certes sauter de sa planche, il fallait en revanche qu'on l'aide à remonter dessus, une fois de l'autre côté de la rue.

Tandis qu'il se hissait sur ses poings et se maintenait en l'air, bras tendus, il donnait à la planche assez d'impulsion pour qu'elle se dérobe sous lui, puis bascule au bord du trottoir, encore sur sa lancée. Dans une nouvelle impulsion, il bondissait alors dessus, mais à peine retombé sur ses cuisses amputées presque à ras, il devait freiner à toute force des deux mains pour ne pas filer droit devant entraîné vers le milieu de la rue.

[...]

S'il vous plaît, ce serait juste pour m'aider à changer de trottoir. De votre aide, un malheureux mutilé de guerre vous remercie d'avance.

L'interpellé se troublait la plupart du temps, ne sachant que faire, d'autant que le misérable homme-tronc, dès lors, ne desserrait plus les dents. Il donnait l'impulsion, se soulevait, bondissait, freinait, mais si vite qu'à le voir à l'œuvre pour la première fois, on ne pouvait suivre l'enchaînement de ses mouvements d'acrobate.

Alors il traversait la chaussée, le volontaire le suivait, plein de zèle. Dans l'horrible vacarme des quatre petites roues de fer sur les pavés fortement bombés. (id.)

LE CORPS, UN LIEU D'INSCRIPTION, UN CHARNIER DE SIGNES

Histoires parallèles s'ouvre à la manière d'un roman policier, l'année de la chute du mur, avec la découverte d'un corps dans le Tiergarten de Berlin. S'il joue avec les codes du polar et du roman noir, le poème fictionnel se livre pourtant moins à une enquête policière qu'anthropologique. L'inspecteur Kienast, dont le lecteur fait la rencontre dans le premier chapitre, ne réapparaîtra que neuf cents pages plus loin. Le meurtre est pourtant le paradigme sur lequel se décline l'histoire du XX^e siècle que creuse et sonde la fiction – « une manière de dire que l'Histoire avec une grande hache n'est jamais qu'une série de meurtres », selon la formule de Pierre Assouline (2022, p. 580). Comme l'affirme Péter Nádas dans un entretien avec Laure Adler (2012), « derrière ce cadavre de la fiction, il y a des montagnes de cadavres ». La nature du mal, son inscription au cœur de l'homme, la pensée kantienne du « mal radical » (*das radikal Böse*) ou arendtienne de « la terrible,

l'indicible, l'impensable *banalité du mal* » (Arendt, 2002, p. 440) constituent le point de névralgie autour duquel s'architecture la fiction. Nous ne serons donc pas étonnés que l'enquête de l'inspecteur Kienast n'aboutisse pas à une résolution éthiquement rassurante. C'est sur un mode négatif que Péter Nádas recourt au modèle du polar : l'absence de liens de causalité entre les faits, comme dans les relations entre les personnages, déçoit les attentes tant rationnelles que morales du lecteur. Les enquêtes de l'inspecteur Kienast occupent d'ailleurs une place toute relative dans le champ fictionnel.

Le roman déploie la trivialité et la matérialité des corps que le marxisme, alors même qu'il repose sur un matérialisme radical, refuse : elles creusent ce corps que Jean Baudrillard nomme « charnier de signes » (Baudrillard, 1976, p. 153) et qui est à la fois le relais d'un ordre social et le palimpseste de rapports de pouvoir en perpétuels mutation et devenir¹⁹. Le corps organique, et la question de son rapport à l'économie politique, surgit avec insistance au cœur de la fiction. La sensualité et la sexualité sont des espaces où l'individu fait l'expérience du monde extérieur. Le corps est la chair où s'inscrivent et s'écrivent les pratiques sociales et politiques non seulement de l'individu, mais aussi du temps et du lieu dans lesquels il vit et qui le déterminent. Comme les méandres de la conscience et de la psyché, celles des sexualités rencontrent les sinuosités de l'Histoire et s'entrechoquent avec elle.

Aux fondements de la fiction romanesque se trouve l'idée qu'une Histoire écrite par ceux qui ont conquis le pouvoir n'est qu'une version possible des faits, une Histoire-mémorial, sinon nimbée par le mensonge, à tout le moins faussée et dictée par un point de vue rétrospectif qui évacue les possibles vaincus. La fiction, en opérant un décentrement, en creusant les trajectoires individuelles, ne renonce pas à penser et dire une Histoire subjective et plurielle qui, pour ne pas prétendre à l'objectivité ou à l'officialité, n'en demeure pas moins une version des faits et une lutte contre l'oubli, invitant le lecteur à mettre en question la vision globalisante et unifiante qui préside au récit historique.

Dans un entretien avec Claire Devarrieux paru dans *Libération* (2012), Péter Nádas affirme avoir écrit « un livre phallique » avant d'ajouter : « J'ai été élevé dans une société phallique. Le genre de société qui mène à la guerre. » La pensée de Péter Nádas entre ici en résonance avec celle de la plasticienne ORLAN, qui propose avec *L'Origine de la guerre*²⁰ un miroir déformant au tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet. Avec humour, l'œuvre d'ORLAN interroge le statut des corps dans une société où « les pressions sociales, politiques et religieuses s'impriment dans les chairs » (ORLAN, 2013). Revendiquant une position féministe, la plasticienne affirme avoir voulu voir ce qui se passait sur un corps d'homme quand on le traitait comme celui de la femme du tableau de Courbet, « en lui coupant la tête, les bras et les jambes pour qu'il ne reste plus qu'un ventre, un sexe ».

Dans *Histoires parallèles*, la fréquentation des bains turcs, la scène de fornication entre Ágost et Gyöngyvér, la pratique onaniste à laquelle se livre Ágost avec volupté, les voraces échanges gays de l'île Marguerite sont autant d'occasions pour le romancier de donner à voir une virilité outrancière. Les scènes sexuelles sont dès lors lisibles comme des incarnations d'une phallocratie renforcée par le totalitarisme, comme le montre l'étonnante

¹⁹ Voir également Baudrillard, 1986, p. 200 : « Or, dans quelque culture que ce soit, le mode d'organisation de la relation au corps reflète le mode d'organisation de la relation aux choses et celui des relations sociales. »

²⁰ Voir <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/tkfZ2pM>

scène de masturbation du soldat allemand et gardien de camp Döhring. Après avoir mis le feu aux baraques et aux détenus, poursuivi par l'odeur des chairs brûlées, celui-ci déserte pour aller cacher le magot qu'il a subtilisé. Peu de temps avant de se faire tuer par trois fugitifs hongrois, Döhring renoue avec ses habitudes masturbatoires :

Tenyerébe köpött, a szilvától édes nyálat elkente a makkon, s ezzel még érzékenyebbé tette a kemény tenyerére. Akkor viszont már minden jól összejött. Faszának ízét nyalta a tenyeréről, az erős seggszag sem zavarta. Még ugyan nem merészelt belenyúlni a lyukába. Kicsit mindig tartott tőle, hogy lágy szarba nyúl, bár ritkán maradt tisztátalan a végbele. A tűztől annyira világos lett, hogy látta, amint a lángolás előtt sötéten fölmered, lila bimbója kinyílik, bezárul a bőrredők alatt, de nem volt annyira világos, hogy szégyenkeznie kelljen. Így aztán óvatosan, szépen tudott bánni vele. Nem kellett elsietnie. Ha kiszáradt, megsikósította egy köpéssel, de az izgalom kiszorította már az előnedvet, a liquidum seminalét, más néven a szeminális hólyagváladékot a széles szájú húgycsővön, ami síkossá tette, élesedett tőle az élvezet. Be tudott nyúlni kicsit az ujjja hegyével a húgycsővébe, amitől viszont iszonytató fájdalomba fordult át, elmélyült. Elégedett lehetett a faszával. (PT I, p. 109-110)

Crachant au creux de sa main, il s'était enduit le gland de cette bave qu'édulcoraient les pruneaux, tandis que la rugosité de sa paume en aiguillonnait la sensibilité. Au creux de sa main, il lécha le goût de sa queue, les forts relents de son cul ne le gênaient pas. Seulement, il n'osait pas se carrer un doigt dans le cul. Il redoutait un peu d'avoir à le tremper dans la merde, quoique son fondement manquât rarement d'hygiène. Le feu répandait tant de clarté qu'il voyait sa queue, sombre et turgescente sur fond de flambée, avec son bourgeon violacé qui s'épanouissait sous l'étreinte des plis de peau, sans toutefois que la lumière soit assez vive pour qu'il dût avoir honte. Ainsi sut-il la manier prudemment, joliment. Il n'avait pas à hâter les choses. De temps à autre, il lubrifiait son gland d'un crachat, mais l'excitation en fit bientôt s'écouler, par le large trou de l'urètre, le *liquidum seminale* qui le lubrifia à son tour, dans un surcroît de plaisir. Il pouvait un peu enfoncer le bout du doigt dans son trou de pine, la volupté bascula dans une douleur terrifiante, en devint abyssale. Il pouvait être satisfait de sa bite. (HP, p. 83-84)

La variété et la précision du vocabulaire employé par Péter Nádas dans l'exploration minutieuse de la génitalité masculine mise en spectacle dans ses manifestations les plus intimes et les plus triviales est une des constantes du roman. L'inclination du personnage de Döhring à jouir de sa propre anatomie, la satisfaction que lui procure « sa bite » en est emblématique. Avant que ne survienne la jouissance, Döhring excite son désir en rappelant à sa mémoire la vision des baraques incendiées et des prisonniers mourant dans les flammes : « les hommes en feu lui revenaient à l'esprit »²¹ (HP, p. 85). À la puanteur des corps carbonisés s'adjoint la convocation de l'image de la chair qui s'embrase et des cris des agonisants. L'ardeur sexuelle est explicitement entretenue par la fascination exercée par la monstruosité, les charniers des corps fournissant au personnage un réservoir d'images, une « vision formidable » qui ajoute à la jouissance et l'accroît :

Mielőtt a sperma fölszökött, annyit tehetett, hogy maga alá rántva lábait, előredőlt, ne az alsóruháját mocskolja be, ne az ingét. A mozdulat visszavett az élvezetből, a roppant látvány azonban hozzá is tett. (PT I, p. 111)

²¹ « eszébe jutottak az égő férfiak » (PT I, p. 111).

Avant que ne gicle le sperme, il ne put que replier les jambes et se pencher en avant pour ne souiller ni son caleçon ni sa chemise. Ces gestes lui retranchèrent un peu de jouissance, mais la vision formidable en ajouta. (HP, p. 85)

La « société phallique » que campe Péter Nádas dans *Histoires parallèles* a été traversée par le nazisme puis par le communisme ; elle est prompte à se penser en termes de domination/soumission, à assujettir l'individu pour le fondre dans la masse où il fait l'expérience de ce que Hannah Arendt, dans *Le Système totalitaire. Les Origines du totalitarisme*, nomme « la désolation », c'est-à-dire le complet déracinement social et culturel qui favorise l'identification au chef du parti et la pratique de son culte (2002, p. 305-311). Le caractère hypersexuel et phallique du roman serait donc le reflet des jeux de pouvoir qui traversent la société hongroise. Le lien qui unit sexe et politique dans *Histoires parallèles* a été abondamment relevé et commenté lors la parution du roman, comme en témoigne la réflexion que formule un lecteur sur son blog :

Dans le roman, tous les sentiments sont profondément imprégnés d'adoration ou de détestation phallique, c'est un bouillonnement d'émotions fébriles jamais fixées, toujours prêtes à s'investir selon ce qui exercera l'attraction la plus forte, selon la possibilité d'assouvir son désir de domination ou de soumission. La société entière est phallocentrique, perpétuant sous d'autres formes les utopies nazies, le cauchemar du *Lebensborn*. (« Jeté dans le fleuve... », 2012)

La référence aux maternités de l'association *Lebensborn* — établissements créés et dirigés par les S.S., en Allemagne puis dans les pays occupés, et dont le dessein était de favoriser l'augmentation des naissances d'enfants aryens — est frappante. Le roman de Péter Nádas n'a de cesse d'interroger la frontière entre norme et pathologie et explore en particulier la politique eugéniste menée par le national-socialisme. Objectif du régime nazi, la purification de la nation et de la race grâce à l'intensification de la sélection naturelle est indissociable de la reproduction, et donc de la sexualité humaine. Phallocentrique, la société qu'interroge et représente le roman est interprétable en termes de domination et de rapports de pouvoir. Le champ de la sexualité est à la fois un espace où sont reconduits les prescriptions et diktats d'une matrice patriarcale et hétérocentrée et un lieu de subversion, de mise en question des identités et des repères normatifs. Lors de sa parution en Hongrie, le roman a d'ailleurs fait scandale. Pierre Assouline rapporte qu'« on l'a jugé excessivement érotique et insuffisamment nationaliste. Comme si l'auteur s'était trompé dans les doses » (Assouline, 2022, p. 582). La critique qui met sur le même plan érotisme et nationalisme est révélatrice de la portée politique et subversive que revêt le sexe dans *Histoires parallèles* : l'espace de l'intime qu'explore l'auteur s'articule à une pensée du collectif. Les représentations des corps sont des prismes où se laisse lire une histoire sociale et politique qui, pour ne pas être nationaliste, n'en livre pas moins l'image d'une Hongrie marquée par les totalitarismes et, plus largement, d'une Europe que déterminent les traces d'un XX^e siècle chaotique. L'auteur commente volontiers l'attachement de son œuvre à la sexualité la plus triviale, et plus généralement au « bas corporel » — qui englobe pratiques sexuelles, mastication, digestion, défécation —, pour souligner que sa démarche, loin de se résumer à celle du pornographe, ambitionne d'épouser la totalité du réel sans complaisance :

Il n'empêche, une œuvre traitant de la sensualité et de la digestion peut facilement être kitsch. Et les mots « con » et « bite » ne sont pas garants du chef-d'œuvre. En ce qui concerne le vocabulaire, c'est le constat de Bartók qui fait foi. Il s'est confronté à la question car il recueillait des chansons populaires d'où le « con » n'était pas absent. Le problème ne découle pas du mot mais de l'impureté de la fantaisie petite-bourgeoise. Le mot *pina* (« con »), chaque Hongrois l'a dit et le dira. S'il ne l'a pas dit, il l'a pensé. Alors, où est le problème ? Dites-moi, que devrais-je faire de ce mot ? Où le faire disparaître ? Je serais pornographe si je vendais ces mots sous cellophane pour qu'ils ne soient pas abîmés par la masturbation et que le cher acheteur petit-bourgeois puisse l'utiliser à plusieurs reprises dans sa solitude bien méritée. (Nádas dans Károlyi, 2005)

Les mots de Péter Nádas, pas davantage que les images et les corps que déploie son écriture, ne sont pas mis « sous cellophane » ni destinés à une consommation et une jouissance « petite[s]-bourgeoise[s] »²². Le roman, lorsqu'il flatte les instincts les plus bas et les plus archaïques, souhaite ne pas laisser le lecteur s'installer dans un confort. Si certaines scènes du roman jouent ostensiblement des codes de la pornographie, celle que propose Péter Nádas ne se considère pas comme une fin en soi mais s'associe à une vision de l'homme, du monde et de l'Histoire et, par le biais de la fiction, interroge nos présupposés, met en cause notre acceptation de cadres sociaux et politiques redevables à une certaine compréhension et élaboration de l'Histoire. De fait, cette pornographie nádasiennne, « anti-mainstream », ne se conçoit ni bien-pensante, ni « politiquement correcte », accepte d'être « abîmée par la masturbation » et prend place dans une œuvre à l'indéniable ambition littéraire, philosophique et politique.

Emblématique du lien étroit qui unit corps organique, abjection et Histoire, le chapitre « Le rêve intermittent de Döhring » (« *Döhring folytatásos álma* ») confère au rêve et au corps abandonné au sommeil un pouvoir d'élucidation du passé. Descendant du gardien de camp déserteur Hermann Döhring — qui entretient son plaisir masturbatoire des visions et de la puanteur des prisonniers calcinés, après avoir caché son butin dans un four à fruits et avant de se faire assassiner par trois fugitifs hongrois —, le jeune Döhring semble porter dans sa chair et dans son inconscient les traces des exactions passées. Le rêve lui permet d'entrevoir que le frère de Hermann Döhring, Gerhardt Döhring — devenu son cousin dans la vision onirique — a sans doute perdu la raison au cours de la vaine quête de la boîte en carton contenant « un gros tas d'or »²³ (HP, p. 151) que, dans l'enfoncement du four à fruits, la jeune Isolde a découvert par hasard :

Azt is érdekesnek találta, hogy álma átdolgozta a rokonsági kapcsolatok rendszerét. A dédapjából, akit alig ismerhetett, nagyapát csinált, a fivérekből pedig unokatestvéreket. Isoldét szintén úgy mutatta be az álom, mintha az unokatestvére lenne, holott a nagynénje volt. Világos, Isolde nagynéniként

²² Certains passages des *Histoires parallèles* proposent une définition du comportement « petit-bourgeois » à l'égard des désirs. Voir HP, p. 420 : « Autant dire que le domaine de la personnalité ne concerne en rien le combat insensé que ces imbéciles de petit bourgeois se livrent à eux-mêmes, enchaînés à leurs devoirs et leurs interdits, pour tenter de s'assurer une existence, et pour soutirer à l'archaïque réalité de leurs corps une manière de stabilité, de persistance, d'assurance. » (« *A személyiség pedig nem több, mint a tulajdonságok nyalábja, s gazdag kínálata kedvünk és igényünk szerint szabadon használható. Akkor viszont semmi köze nem lehet ahhoz az esztelen küzdelemhez, amivel a tiltások és kötelezettségek közé beszorított hülye kispolgárok az egzisztenciájukat igyekeznek bebiztosítani, és ezzel némi tartósságot, állandóságot és biztonságot kiszorítani testük archaikus realitásából* », PT II, p. 124).

²³ « *[a] nagy halom aranyat* » (PT I, p. 205).

megtartotta magának a titkát, de a család általános vagyoni helyzetétől lényegesen elütő pályafutását az álomból lehetett megérteni.

Mintha ismét álmodott volna, miközben éberem ujjonghatott, hogy végre megglelte a magyarázatot. (PT I, p. 203)

De même, la manière dont son rêve modifiait la structure de sa généalogie lui parut curieuse. De son arrière-grand-père dont il ignorait, et pour cause, presque tout, le rêve avait fait un grand-père, et les frères y devenaient des cousins. Isolde y prenait les traits d'une cousine, alors qu'elle était sa tante. De toute évidence, Isolde, la tante, avait su garder son secret, mais le rêve expliquait comment sa carrière avait pu se démarquer à ce point du niveau social général de la famille.

Et tandis qu'il exulte en toute conscience d'avoir enfin découvert le pot aux roses, il croit encore rêver. (HP, p. 149)

Amatrice d'art, la tante du jeune Döhring possède une collection de toiles convoitée dans le monde entier. Le rêve du jeune homme offre un éclairage ironique du titre wagnérien du chapitre 4 du livre I « La Liebestod d'Isolde » (« *Isolde szerelmi haláldalát* ») : le meurtre de Hermann Döhring qui y est donné à voir, loin de provoquer le mortel chagrin de la jeune Isolde, en fait par hasard la bénéficiaire des spoliations, l'héritière d'une fortune mal acquise qu'elle dérobe à la famille. Le « rêve intermittent » modifie la structure de la généalogie tout en révélant au jeune homme le secret de la fulgurante ascension de sa tante, ainsi que les liens avec des ancêtres dont « il ignor[e] [pourtant] presque tout ». Les générations et les êtres se superposent, s'intriquent et irriguent l'être du jeune Döhring, qui se découvre plusieurs :

Testében érezte elcsigázott, halálra szánt testüket, mindkettőét. S hogy élnek, ez egyetlen mentsége lett. Ami azt jelenti, hogy valakiket viselek magamban, akik nem én vagyok, és olyan időkbe és helyekre nézek velük vissza, amelyek velem meg sem történhettek, vagy olyan időkbe pillanthatok előre, amelyek be sem következhetnének nélkülem senkivel. (PT I, p. 200)

Dans son corps, il sentait leurs corps à bout de nerfs, voué à la mort, leurs corps à tous les deux. Qu'ils fussent en vie devint sa seule excuse. Autant dire que je porte en moi des gens qui ne sont pas moi, et qu'avec eux je me reporte par la pensée à des temps et des lieux où rien de ce qui se passe n'a pu m'arriver, ou je peux voir dans le futur des temps que personne, sans moi, ne saurait vivre. (HP, p. 147)

L'histoire passée façonne les identités des personnages et démultiplie leur présence dans le temps, brouillant la chronologie linéaire traditionnelle. Les franges fangeuses du passé, les épisodes les plus excrémentiels de l'Histoire se déversent dans la conscience de Döhring, mais aussi dans son corps. Car ce sont en effet les monstruosité et les déjections de l'Histoire que sonde le roman sur un mode organique. Le chapitre ironiquement – ou cyniquement – nommé « Une civilisation toute nouvelle » (« *Egy vadonatúj civilizáció* ») donne à voir la déportation et le camp de Buchenwald ; lorsque le souvenir du voyage en wagon à bestiaux revient abruptement en mémoire à Irma Szemző, du verbal sourdent les fluides corporels entremêlés :

Amikor már ott vannak, elkerülhetetlenül az örökösen helyezkedő és topogó lábfejek közé kerültek, beszorulva, miként tipornak ki az élők minden folyékonyat a vagonok hézagok padlatán, vért, vizeletet, szemgolyót, bélsárt és még a velőt is. (PT II, p. 159)

À peine entrés, ce flot de pieds qui pousse et piétine tout en permanence les happait aussitôt, ainsi que les pieds des vivants qui pressaient tous les fluides contre le plancher disjoint des wagons, sang, urine, globe oculaire, contenus d'intestin et cervelle même. (HP, p. 444)

La scatologie de l'Histoire se manifeste concrètement dans le corps du rêveur Döhring qui se souille de ses propres excréments :

Isolde ágya volt. Magam alá szartam, vagy ezt is álmodom. Ennek a valakinek tele van a segge nyílása, illetve a lágy fos tócsájában van egy keményebb, kövérebb hurka, benne a segge nyílásában, a pizsamában.

Nem lehet. (PT I, p. 201)

C'était le lit d'Isolde. Je me suis chié dessus, à moins que ce ne soit qu'un rêve, là encore. Ce quelqu'un d'assis a la raie du cul pleine de merde, plus exactement, il sent sous ses fesses une flaque de merde liquide et dans la raie, sous le pyjama, un gros étron moulé.

Pas possible. (HP, p. 148)

« [F]laque de merde » et « gros étron moulé » sont les témoignages physiques des ordures d'un passé qui hante l'être de Döhring. L'abjection qui envahit l'écriture s'offre comme le reflet de celle qui habite la société hongroise, qui se bâtit sur les monstruosité passées en les refoulant. Forme de psychogénéalogie organique outrancière, le rêve ne se cantonne pas à l'inconscient, il débonde dans le corps. Chez Péter Nádas, l'écriture du corps est bordée de meurtre et d'Histoire ; la « merde » « dégoulin[e] et s'étal[e], comme du sang après un meurtre bestial » :

S a rettenettől, hogy olyan dolgokat láttat vele a szörnyű álma, melyek értelmét ez idáig senkinek nem sikerült fölfednie, végleg fölriadt.

Amikor ténylegesen meglátta maga körül a városi éjszaka sárga és vörös visszfényeitől derengő hálószobát a nyitott ajtajával, egy kicsit még reménykedett, hogy a beszárás az álmához tartozik.

Csak hogy a bűzével együtt a valósághoz tartozott.

Térdéig húzta fel a csikos pizsamanadrág bő szarait, összefogta, így lépett ki az ágyból, csupán a térdéig csuroghatott. Épp elég maradt az ágyneműn. Kicsi lépéseket tett, magát a hurkát, fenekének két pofája közé szorítva, sikerült néhány lépésnyire elvinnie, de amint elérte a közeli fürdőszobát, kihullott, szétomlott, s a darabokat a nadrág fossal teli, összefogott szárából kellett a kezével kihálászni.

Akkor viszont már minden csurgott és kenődött, akár egy brutális gyilkosság után a vér. (PT I, p. 205)

Or la terreur de constater que son horrible rêve lui donnait à voir des choses que personne, à ce jour, n'avait tirées au clair l'arracha pour de bon du sommeil.

Lorsqu'il vit autour de lui la chambre à coucher qui vibrait des reflets jaunes et rouges de la nuit citadine, avec la porte ouverte, il se berça encore un peu de l'illusion que la merde faisait partie du rêve.

Il remonta jusqu'aux genoux les jambes de son ample pyjama rayé, les entortilla, et sortit ainsi du lit, ça ne pourrait lui dégouliner que jusqu'aux genoux. Les draps n'en avaient guère réchappé. Il avançait à petits pas, serrant les fesses pour y maintenir l'étron, mais à peine quelques pas plus loin, dès qu'il passa le seuil de la salle de bains voisine, il lui glissa du cul, se disloqua, et il dut repêcher à pleines mains les morceaux coincés dans les jambes du pyjama imbibées de chiasse.

Mais déjà, tout dégoulinait et s'étalait, comme du sang après un meurtre bestial. (HP, p. 151)

L'abjection, l'obscénité, au même titre que les sexualités que met en scène le roman, n'échappent pas à la société qui les produit, mais en sont au contraire les manifestations et les constructions. Elles en sont également les révélateurs. Leur mise en scène au cœur de la fiction ne cesse d'interroger les normes produites par la société, d'en questionner la légitimité, les présupposés, le bien-fondé. Comme le remarque l'écrivain américain William T. Vollmann, chez Péter Nádas les individus qu'incarnent les personnages ne sont compréhensibles qu'au regard de la société dans laquelle ils s'inscrivent :

Just as in Marx the cultural superstructure is founded upon a half-invisible economic substructure, so in Nádas the neuroses of the personality owe something to the psychoses of the society behind it. (Vollmann, 2012)

Tout comme chez Marx la superstructure culturelle est fondée sur une infrastructure économique à moitié visible, ainsi chez Nádas les psychoses de la société sont à la source des névroses de la personnalité. (Notre traduction)

Les corps divers et pluriels qui surgissent au cœur de la fiction amènent le lecteur à refuser d'essentialiser les identités et les sexualités²⁴, à ne pas considérer les désirs comme des entités biologiques préexistantes, mais comme des mouvements pris dans un tissu de pratiques sociales historiquement déterminées²⁵. De la même façon, les névroses des individus sont redevables aux « psychoses de la société ». Le corps, comme le sexe, ne saurait être asocial et anhistorique. Au contraire, dans la société phallique traversée par le totalitarisme qu'explore Péter Nádas, tous deux sont chargés d'histoire : il révèle l'homme que l'écrivain cherche à camper et qu'il désigne ainsi : « cet être humain, qui n'est plus, depuis la Seconde Guerre mondiale, l'homme originellement envisagé par les Juifs, les Grecs, ou les chrétiens... »²⁶ (Nádas dans Perraud, 2012).

Références

ADLER Laure (19 juin 2012), Entretien avec Péter Nádas diffusé sur France Culture dans l'émission *Hors-champs*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/peter-nadas-5981868>

²⁴ Voir Rubin, 2010, p. 151 : « Un des axiomes est l'essentialisme sexuel – l'idée que le sexe est une force qui existe indépendamment de toute vie sociale et qui forme les institutions. L'essentialisme sexuel est fortement intégré à la sagesse populaire des sociétés occidentales, qui considèrent le sexe comme éternel, immuable, asocial et anhistorique. »

²⁵ Nous rappelons une des possibles définitions de la sexualité que formule Michel Foucault : « l'ensemble des effets produits dans les corps, les comportements, les rapports sociaux par un certain dispositif relevant d'une technologie politique complexe » (Foucault, 1976, p. 168).

²⁶ Nous citons l'ensemble de la phrase de Péter Nádas qui exprime à nos yeux la condition tragique de l'homme moderne : « Ce qui m'a le plus aidé, c'est que j'ai déjà eu l'occasion de trépasser : le 15 avril 1993, j'ai été cliniquement mort pendant trois minutes et demie. Je suis donc un ressuscité. C'est d'un grand secours littéraire, surtout pour camper l'être humain, qui n'est plus, depuis la Seconde Guerre mondiale, l'homme originellement envisagé par les Juifs, les Grecs, ou les chrétiens... ».

- ARENDT Hannah (2002), *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963), traduit de l'anglais (États-Unis) par Anne Guérin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire ».
- ARENDT Hannah (2002), *Le Système totalitaire. Les Origines du totalitarisme* (*Totalitarianism*, 1951), traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, révisé par Hélène Frappat, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- ASSOULINE Pierre (2022), *Dictionnaire amoureux des Écrivains et de la Littérature* [2016], Paris, Plon, coll. « L'Abeille ».
- BAGI Zsolt (2005), *A körülírás* [Circonlocution], Pécs, Jelenkor Kiadó.
- BAKHTINE Mikhaïl (2001), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa*, 1965), traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BAUDRILLARD Jean (1976), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines ».
- BAUDRILLARD Jean (1986), *La Société de consommation : ses mythes, ses structures* (1970), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BROUÉ Caroline (8 mars 2012), Entretien avec Péter Nádas diffusé sur France Culture dans l'émission *La Grande Table*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/ecrire-apres-fukushima-grand-entretien-avec-peter-nadas-3198034>
- CSORDÁS Gábor (30 janvier 2006), « The body of the text. Corporeal Writing in Péter Nádas's *Parallel Stories* », dans *Eurozine*, <https://www.eurozine.com/the-body-of-the-text/>
- DEVARRIEUX Claire (8 mars 2012), Entretien avec Péter Nádas, dans *Libération*, https://www.liberation.fr/livres/2012/03/08/j-ai-ete-eleve-dans-une-societe-phallique-le-genre-de-societe-qui-mene-a-la-guerre_801368/
- FOUCAULT Michel (1976), *Histoire de la sexualité, Tome 1. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- KÁROLYI Csaba (novembre 2005), Entretien avec Péter Nádas, dans *Élet és Irodalom*, extraits traduits en français par Gábor Orbán et disponibles sur <https://litteraturehongroise.fr/interview-avec-peter-nadas/>
- KOVACS Davis (1^{er} juillet 2007), Entretien avec Péter Nádas, dans *Bomb* n° 100, <https://bombmagazine.org/articles/p%C3%A9ter-n%C3%A1das/>
- LAURETIS Teresa (de) (2007), *Théorie queer et cultures populaires de Foucault à Cronenberg*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde ».
- ORLAN (31 octobre 2013), Propos tenus lors de l'intégration de *L'Origine de la guerre* à l'exposition temporaire « Masculin/Masculin, l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours » au musée d'Orsay (24 septembre 2013 – 12 janvier 2014), TV5MONDE, <https://www.youtube.com/watch?v=5hZ7z3QRmx4>
- PERRAUD Antoine (18 mars 2012), « Péter Nádas et le roman de la terre d'érection », dans *Mediapart*, <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/170312/peter-nadas-et-le-roman-de-la-terre-derection>
- RUBIN Gayle (2010), *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* (*Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*, 1984), traduit de l'anglais (États-Unis) par Flora Botler, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu et Rostom Mesli, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne ».
- TOURNIER Michel (1994), *Le Roi des Aulnes* (1970), Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- VOLLMANN William Tanner (décembre/janvier 2012), « Polymorphous Adversity: Péter Nádas's new Novel explores the Nexus of Eros and Politics », dans *Bookforum*, <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=bookforum>

- ZSÓFIA Bán (2009), « W: Párhuzamos tekintetek. A W.-fejezet (Nádas Péter) és a W.-projekt (Forgács Péter) », http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html. En anglais : « 2W: Parallel Looks. The W. Chapter (Péter Nádas) and the W. Project (Péter Forgács) », http://www.coltempo.hu/catalog/zsofia_ban.html
- ZSOLT Miklósvölgyi (2020), « A nemzetszocialista biopolitika színterei Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében », dans *Literatura* 46 : 1, p. 79-99, <https://ojs.mtak.hu/index.php/literatura/article/view/3474/2605>
- Version abrégée en anglais « The Scenes of National Socialist Biopolitics within *Parallel Stories* by Péter Nádas » dans Ferdinand Küknel & Marija Wakounig (dir.), *Approaching East-Central Europe over the Centuries*, Berlin/Wien/Münster, Lit-Verlag, p. 235–255.
- « Jeté dans le fleuve d'un effarement inextinguible » (3 juin 2012), Article sur le blog d'un lecteur, <https://comment7.wordpress.com/2012/06/03/jete-dans-le-fleuve-dun-effarement-inextinguible-morceaux-choisis-et-commentes-pour-walter-14-mai-2012/>

PROMENADES DANS L'ÎLE MARGUERITE

Frédéric Sounac

Laboratoire Lettres, Langages et Arts (LLA CREATIS)

Université Toulouse – Jean Jaurès



Résumé : Au sein du roman-monstre qu'est *Histoires parallèles*, le long chapitre consacré à l'île Marguerite, située au milieu du Danube et lieu de rencontres homosexuelles clandestines, est révélateur de la modernité singulière de Péter Nádas. Il témoigne de son hypersexualité transgressive et de sa radicalité expressive, tout en accomplissant l'un des gestes majeurs du roman : l'inscription de l'histoire (voire d'un « inconscient » national) dans une mémoire somatique. Les déambulations nocturnes du personnage de Kristóf dans les taillis de l'île Marguerite, au risque de la honte sociale et de la rafle, se superposent ainsi au massacre des Juifs hongrois perpétré sous le régime pronazi de Miklós Horthy. Au-delà, le monde nocturne de l'île, avec sa géographie marginale, se présente comme une société organisée et hiérarchisée : une hétérotopie tenant à la fois du sanctuaire et de l'enfer, du féodalisme et de la démocratie « limitée », mais démontrant surtout, chez Nádas, l'étroite solidarité entre l'hypersexuel et l'hyperpolitique.

Mots-clés : modernité, homosexualité, politique, corporalité, hétérotopie, répression

Abstract: In the monster novel that is *Parallel Stories*, the extensive chapter devoted to Margarita Island, located in the middle of the Danube and the site of clandestine homosexual encounters, reveals Peter Nádas' singular modernity. It exemplifies his transgressive hypersexuality and expressive radicalism, while demonstrating one of the novel's major ideas: the inscription of history (and even of a national "subconscious") in a somatic memory. Kristóf's nocturnal wanderings through the coppices of Marguerite Island, at the risk of social shame and roundup, are thus superimposed on the massacre of Hungarian Jews perpetrated under Miklós Horthy's pronazi regime. Beyond this, the island's nocturnal world, with its marginal geography, presents itself as an organized, hierarchical society: a heterotopia between sanctuary and hell, feudalism and "limited" democracy, but above all demonstrating, in Nádas' works, the close solidarity between the hypersexual and the hyperpolitical.

Keywords: modernity, homosexuality, politics, corporality, heterotopia, repression

Histoires parallèles se présente au lecteur français comme un monolithe uniformément noir de plus de mille pages, compact et intimidant : le choix éditorial de la maison Plon, qui n'est plus aujourd'hui l'éditeur de Péter Nádas, semble vouloir signaler l'exception, au risque de rendre dissuasif cet ouvrage en livrée de grand deuil. De fait, bien davantage encore que *Le Livre des mémoires*, où l'auteur hongrois malmenait les habitudes de réception en croisant les niveaux de récits et en ménageant, à la fin du texte, un glissement narratif inattendu, *Histoires parallèles*, qui fait s'entrecroiser les destins de ses personnages dans un laps de temps situé entre la Seconde Guerre mondiale et la chute du mur de Berlin, constitue, avec sa chronologie non linéaire, ses vastes unités de récit interrompues puis reprises, les formidables échos — engendrant une forme d'intertextualité interne — suscités par les chocs moraux et visuels, une expérience de lecture extrême. Hors norme et babélien, le texte l'est assurément, affirmant simultanément sa littérarité et sa corporalité (un rayonnement du voile apollinien ne faisant que démontrer, aurait dit Nietzsche, la puissance de Dionysos), mais aussi son intransigeante modernité. À mille lieues de l'amincissement expressif auquel aboutit, dès lors qu'une œuvre se confronte aux pires événements du XX^e siècle, le paradigme « adorno-beckettien », mais aussi de la sacro-sainte économie de moyens par laquelle le postmodernisme tente de se constituer en nouveau classicisme, *Histoires parallèles* conserve quelque chose de l'énergie folle, profondément romantique, du livre-somme mais éternellement progressif et perfectible : le fait qu'il réactive, avec la notion de « parallélisme », le fantasme musical de simultanéité et de polyphonie en est sans doute le meilleur indice. De Proust, Péter Nádas perpétue l'extrême finesse de l'analyse psychologique et la capacité à transposer en termes esthétiques (puis, pour qui s'y montre sensible, en véritables leçons de poétique) les « intermittences du cœur » ; de Thomas Mann, il conserve la vision distanciée et presque allégorique de l'Histoire, tout en s'autorisant l'irruption cathartique du grotesque et en laissant percevoir, derrière les questions intellectuelles, la permanence d'une « ironie érotique » ; de Joyce, il hérite la force expérimentale, une radicalité dans la forme productrice d'une simplicité paradoxale, la capacité à transgresser les normes narratives pour épuiser le suc d'une situation ou d'une idée, le processus dû-il aboutir à une défiguration partielle du roman tel qu'on se le représente majoritairement ; de Musil, dont il n'adopte pourtant pas le lexique conceptuel et même philosophique, il conserve l'intellectualité profondément analytique, la passion de l'exactitude et le goût de la démonstration. C'est de cette synthèse qu'émergent, uniques dans la littérature contemporaine, des scènes à la longueur et à la densité inouïes, dynamisant toute notion de pragmatique du récit, et offrant un équivalent esthétique, si déstabilisant soit-il, du mélange de rapports de causalité et d'événements fortuits qui composent l'expérience.

HYPERSEXUALITÉ ET POLITIQUE

L'une de ces scènes, constituant une structure au sein du « chaos » que Péter Nádas avoue pour seul modèle de son entreprise (chaos dont on a cependant vu que l'analyse pouvait le révéler comme musical et hyperconstruit, presque contrapuntique), occupe le chapitre nommé « L'île Marguerite », soit le premier du livre II du roman, lui-même intitulé « Au fin fond de la nuit » : expression célinienne (*Voyage au bout de la nuit*) ou conradienne (*Heart of Darkness*) qui programme une forme de course à l'abîme, de voyage in-

fernal dont le caractère nocturne, on l'a dit, est quelque peu exhibé par l'édition française, sur laquelle on peut déchiffrer en quatrième de couverture – noir sur noir – l'inscription : « Il ne faut pas si longtemps pour que l'œil humain s'accommode aux ténèbres. » Cet épisode, qui rayonne sur les chapitres voisins et se consacre au haut lieu des rencontres homosexuelles clandestines, sorte d'immense *backroom* à ciel ouvert, qu'est l'île Marguerite à Budapest, fait partie de ceux où Péter Nádas s'engage le plus intensément dans l'écriture de la sexualité – du corps sexuel – qu'il a portée, eu égard au paysage romanesque contemporain, à un degré de précision et de raffinement absolument inédit, et qui n'est évidemment pas étrangère au scandale que suscita en Hongrie la parution du roman.

Bien plus radicalement encore que Péter Esterházy avec *Harmonia caelestis* (2001), qui avait délibérément rompu avec le ton réservé, presque puritain, de la plupart des romans hongrois de l'époque, *Histoires parallèles* prend le contre-pied des valeurs de tradition et de décence promues par le parti Jobbik, dont l'ascension coïncide avec la fin de la rédaction du roman. Sans dissimuler sa filiation historique avec les fascistes Croix fléchées, ce parti volontiers ruraliste et anti-élitiste, très nationaliste, entretient en sous-main une milice, la Garde hongroise, connue pour se livrer à des agressions antisémites et homophobes telles qu'en essuient, dans le roman, les nocturnes promeneurs de l'île Marguerite. Dans un contexte sociopolitique qui allait porter au pouvoir Victor Orbán qui, sans appartenir au Jobbik, en partage les orientations autoritaristes et réactionnaires (connu pour son hostilité à l'égard des mouvements migratoires, il a fait voter une loi fondamentale faisant référence à « l'histoire millénaire » du pays et à ses racines chrétiennes), la parution du roman « hypersexuel »¹ de Nádas ne pouvait être perçue que comme une provocation, d'autant que le texte prétend – bien que sans esprit de système – inscrire un certain inconscient national (notamment forgé par la collaboration du pouvoir hongrois avec les nazis sous Miklós Horthy, qui dirigea le pays jusqu'en 1944) dans les corps et les pratiques sexuelles. Le coït magyar, chez Nádas, tout comme le coït autrichien chez une Elfriede Jelinek, manifeste un excès, un élément masochiste, une tendance au débordement qui laissent deviner, par transparence, d'autres amas de chairs, ceux-là mêmes qui hantent l'œuvre d'un autre grand nom de la littérature hongroise et survivant de la Shoah, Imre Kertész. Les revers endurés par Nádas s'expliquent aisément par sa décision d'affronter littérairement un tel tabou ; on se souvient, sur un mode semblable, de la véritable campagne anti-Jelinek menée en Autriche après son obtention du prix Nobel en 2004. Dans la presse, son nom d'origine tchèque, « Jelinek », rimait alors avec « Dreck », soit « saleté », ou « merde »...

Le corps est omniprésent chez Nádas : corps féminins, masculins, jeunes, vieux, corps sublimés ou animalisés ; il n'est guère de sujets, d'affects, de catégories mentales ou intellectuelles, qui ne soient appréhendés autrement que par l'intermédiaire de leur réalité somatique, souvent liée à la puissance et à l'infinie variété du désir sexuel. Cette permanence et cette ubiquité rendent sa prose particulièrement riche en signifiants corporels, organes, surfaces, sécrétions, mobilisés avec une précision anatomique aux vertus parfois ironiquement didactiques : ainsi, par exemple, de la description quasi photographique du frein (ou *frenulum*), soit la languette de peau qui, chez les sujets masculins non circoncis,

¹ Cet adjectif, qui semble pertinent pour qualifier l'œuvre de Péter Nádas et notamment *Histoires parallèles*, figure dans le titre d'un article paru en avril 2012 dans le magazine *Les Inrockuptibles*, « *Histoires parallèles*, un roman démentiel et hypersexuel ».

attache le prépuce à la face inférieure du gland. Une telle poétique, engageant une aventure du signifiant au moins égale en intensité subversive à celle que Barthes évoquait à propos du fameux et controversé *Eden, Eden, Eden* de Pierre Guyotat, neutralise le dualisme culturel qui veut que l'exhibition d'un certain bas corporel (la digestion, les organes génitaux) ne se justifierait que par contraste signifiant avec un pôle spirituel (ou cognitif et abstrait). Comme Rabelais avant lui, Péter Nádas œuvre dans le cadre d'un système unitaire, sans « haut » ni « bas », dans lequel l'exploration et l'écriture des motions corporelles, principalement mais non exclusivement sexuelles, sont un outil herméneutique égal à la spéculation intellectuelle. À l'instar de ce qu'écrivait Bakhtine sur la culture populaire au Moyen Âge, l'élément matériel et corporel est un principe profondément positif, solidaire des autres sphères de la vie, qui « s'oppose à toute coupure des racines matérielles et corporelles du monde, à tout isolement et confinement en soi-même, à tout caractère idéal abstrait, à toutes prétentions à une signification détachée et indépendante de la terre et du corps » (Bakhtine, 1988, p. 27). Une scène de sexe décrite avec un luxe inégalé de détails et de précision anatomique s'avère donc capable de délivrer des enseignements d'ordre collectif, non seulement sur la sexualité, mais sur des universaux psychologiques (la déprise de soi, la domination), sur des questions de morale, des déterminismes sociaux, politiques, historiques. Par exemple, après avoir échappé à une rafle de la police dans une pissotière, le personnage de Kristóf, envisage de mettre fin à ses jours :

Idegen férfiak vizeletétől átnedvesedett, spermájukkal bemocskolódott fekete inge és fekete nadrágja a hátára, a mellére, a fenekére, a combjaira tapadt, rátapadt, hozzáragadt, mint a szégyentől izzó bőr. A rendőrségi roham előtt alig néhány pillanattal tápázkodott föl a törött mosdóból kicsorgó víztől és a sok mellécsorgó vizelettől nedves kőről, ahol annak előtte az e=gymással bensőségesen elfoglalt férfiak kielégültek fölötte, vagy mások meredő farka miatt már nagy sietve odahagyták az ő kielégítettségétől jó ideig tehetetlen testét. Arra gondolt, hogy amikor elér a sziget és a pesti part között feszülő hídív mértani közepére, ahol a legkisebb lehetősége nem lesz zuhantában a hídszerkezeten fönnakadni vagy odalenn csapódni hozzá a pillérhez, akkor megteszi. Ez volt a nagy terve. (PT III, p. 20-21)

Encore mouillés, tout souillés par l'urine et le sperme de ces parfaits inconnus, sa chemise et son pantalon noirs lui engluaient, poisseux, le dos, le torse, les fesses, les cuisses, et lui collaient à la peau comme les tisons ardents de la honte.

Quelques instants avant l'assaut de la police, il s'était relevé à grand-peine de ce sol mouillé par les giclures d'urine et les débordements de ce lavabo à la vasque brisée, là même où, vauté par terre, il venait de se faire jouir dessus par tant d'hommes affairés entre eux, tandis que d'autres, anxieux de leur raideur, s'étaient dare-dare détournés de ce corps réduit pour un bon moment encore, post-orgasme oblige, à l'impuissance. Il songea qu'à l'instant même d'atteindre l'exact milieu du pont qui fait le dos rond entre l'île et la rive de Pest, là où le risque de s'accrocher à une saillie ou de s'écraser contre une pile semblait le plus mince, il passerait à l'acte.

Tel était son grand dessein. (HP, p. 634)

Le rite de l'éjaculation collective, sorte de fraternité contestataire dans la folle dépense de semence — fête de la jouissance et d'une sexualité anti-procréative — a besoin d'un corps soumis, collectivisé, justifiant par sa passivité la puissance et la cohésion de la horde. Kristóf, qui a endossé pour la première fois ce rôle important, a ainsi passé son test d'intégration dans la subculture de la pissotière : non seulement « il en est », mais il a

servi de catalyseur symbolique. Tel le motif traditionnel du sang adhérent à la main du meurtrier, les sécrétions corporelles, odorantes et gluantes, marquent son corps-réceptacle comme les stigmates de l'opprobre social. La brutale descente de police a tout de la rafle : les homosexuels sont les cloportes, les rats qu'étaient les Juifs pendant la guerre. Kristóf découvre une cache providentielle, qui lui permet d'échapper au pire mais renforce son animalisation et son assimilation à une vermine parasitaire ; il songe ensuite à se suicider au milieu du pont, près de la rive de Pest, c'est-à-dire à l'endroit même où, entre décembre 1944 et janvier 1945, vingt mille Juifs furent abattus, avant que leurs corps ne soient jetés dans le Danube : « Que l'eau l'emporte au loin, de même qu'elle avait emporté, de l'autre côté du fleuve, les blessés et les morts, sous les rafales des Croix fléchées »² (HP, p. 351)

La honte ressentie par Kristóf se lit donc à plusieurs niveaux : c'est d'abord celle de sentir irrémédiablement « pédé » et d'avoir atteint le bout de la logique de déchéance que cela comporte dans le contexte où il vit ; mais c'est aussi celle, latente, enfouie dans le déni national, d'appartenir à une histoire, une ville, un lieu, où ont été massacrés des hommes tenus pour inférieurs, vils, nuisibles, bestiaux. L'Histoire ne recommence pas, mais balbutie, de sorte que l'homosexuel traqué, après avoir été contraint d'assouvir ses désirs dans l'insalubrité et le danger, est une trace vivante – un corps mnésique – des crimes passés. Bien qu'elles engendrent leur fascination propre, les pulsions érotiques dissidentes et les postures sexuelles ritualisées disent l'Histoire, ou plutôt ce qu'en ont incorporé les organismes, les psychologies et les mentalités. Dans une scène antérieure du roman, alors que Kristóf, sans vraiment se l'avouer, cherche son bonheur dans l'île Marguerite, il se fait apostropher par les hommes disponibles, qui raillent son indécision et son attentisme :

*Álmai lovagjára vár a kicsike, kórusban röhögték ki.
Számukra tényleg nem volt semmi szent, az egész világ a kedvteléseikre rendelt paródia.
Csak nem a daliás Horthy Miklós ellentengernagyra vársz, édeském, az jön ott a nagy fehér lován,
selypegték és vihagták a fülébe, amikor elment mellettük.
Pontosan abban a tónusban csevegtek, ahogy a Gerbaud-ban az úriasszonyok.
Az vegyen a nagy füstölő faszára, ordították a háta megett.
Vagy a Jean Marais
Szerintem, fiúk, ez a Kun Bélánéra vár. (PT II, p. 15)*

La vierge effarouchée attend son prince charmant, le conspuèrent-ils en chœur.
Vraiment rien n'était sacré à leurs yeux, le monde entier se résumait à une vulgaire parodie pour leur bon plaisir.
Ne me dis pas que tu attends le contre-amiral Horthy, chou chéri, tiens le v'la venir, vaillant, sur son blanc destrier, lui zéayèrent-ils à l'oreille dans d'indécents rires étouffés, lorsqu'il parvint à leur hauteur.
Ils bavassaient sur le même ton, exactement le même, que les dames du monde au salon de thé Gerbaud.
Qu'il t'empale jusqu'à la garde, hurlèrent-ils dans son dos.
Lui ou Jean Marais.
Selon moi, les mecs, il attend Béla Kun. (HP, p. 341)

² « A víz vigye el, ahogy a másik partról is rendesen elvitte a nyilasok sortüzeivel belelőtt halottakat és sebesülteket. » (PT II, p. 30).

L'attitude hypocrite de Kristóf, qui non seulement dédaigne les propositions sexuelles mais feint, pour ne tromper évidemment que lui-même, d'être un authentique et « innocent » promeneur, est commentée en termes historiques et politiques. Si le jeune homme se maintient dans l'absurdité du non-choix et dans le déni attentiste de sa situation présente, c'est sans doute parce qu'il espère, à l'instar du citoyen hongrois habitué à placer son destin entre les mains d'un maître, la venue d'un être providentiel. L'allusion au célèbre café Gerbaud, associé par tradition à la littérature et au débat intellectuel, renforce ironiquement l'analogie. Les miroirs et les lustres du mythique établissement constituent le pôle opposé aux ténèbres clandestines de l'île Marguerite, de même que Kristóf est symboliquement ballotté, par ses moqueurs, d'un totalitarisme à l'autre : le fascisme de Horthy et le communisme de Béla Kun, qui fut en 1919 le dirigeant de l'éphémère République des conseils de Hongrie, avant d'être victime des purges stalinienne en 1930. On le voit, il y a continuité entre la chorégraphie bien réglée des rencontres sexuelles et l'histoire politique : même la « baise » la plus crue, la plus brutale, est une promenade entre les pages du récit national.

UNE HÉTÉROTOPIE HOMOSEXUELLE

Tentons à présent d'acquiescer quelque compréhension de cette chorégraphie, au prix de la dilatation des pupilles à laquelle invite le roman : descendre avec les étranges promeneurs dans les fourrés de l'île Marguerite exige une assimilation symbolique aux animaux nocturnes tels la chouette ou le lynx, si ce n'est l'acceptation d'un destin monstrueux, dont on comprend qu'il est par métaphore celui de l'homosexuel ne se condamnant pas lui-même à la chasteté. Tout autant que la nyctalopie du chat, c'est la lycanthropie, soit la transformation en loup-garou, qui permet aux yeux de s'allumer et de distinguer dans le noir : « Ils se rôdaient autour, se filaient en douce, comme si leurs yeux perçaient les ténèbres épaisses pleines de sons étouffés, de soupirs et de râles. À son tour il découvrait, félin, son don de vision nocturne, et en tirait un plaisir délectable. »³ (HP, p. 335)

Condamnés par la société — qui ne manque pas ensuite de le leur reprocher — à créer des ghettos et à peupler, comme les criminels auxquels ils finissent par s'assimiler, le monde interlope des bas-fonds (et c'est tout l'art de Genet d'avoir élaboré, sur cette donnée, un univers poético-fantasmagique), les homosexuels accomplissent en quelque sorte une mutation qui leur permet d'évoluer dans un territoire où les autres humains ne sauraient survivre. Du point de vue purement topographique, l'île Marguerite est située, à Budapest, au beau milieu du Danube, précisément entre les ponts Marguerite et Árpád. Il s'agissait à l'origine de trois îles bien distinctes, l'île des Bains, l'île des Peintres et l'île des Lièvres, qui au XIX^e siècle furent réunies et entourées d'une enceinte en béton. L'ensemble compose un espace singulièrement vaste, peu bâti, et boisé (on y trouvait même du gibier), que l'on surnomme parfois, par analogie avec Central Park à New York, le « poumon de Budapest ». On peut y découvrir les ruines de plusieurs monastères des XII^e et XIII^e siècles, et elle doit du reste son nom à la princesse Marguerite, qui y décéda en 1271, et dont le père, le roi Béla IV, avait fait vœu de faire bâtir un couvent de domini-

³ « *Úgy óvakodtak, settenkedtek, osontak, akárha a neszekről, a sóhajokról és a nyögésekről feltöltött, sűrű sötétségben is látnának a két szemükkel. Felfedezte, hogy ő is lát a sötétben, és ezt különösen élvezte.* » (PT II, p. 8).

caines si la cité réchappait de l'invasion mongole. Si ce n'est certes pas au même degré que d'autres lieux de la capitale hongroise, comme l'église Matthias, l'île Marguerite n'a donc rien d'un lieu historiquement neutre, intégrant au contraire des éléments de la mythologie nationale ; Kristóf s'y rend, précise Nádas, « comme s'il entrait en possession d'une manière de savoir interdit, du secret scellé de sept sceaux de la ville »⁴ (HP, p. 337).

Demeurant dans le registre de l'allusion, le passé prestigieux et l'agrément touristique de l'île Marguerite sont entièrement éclipsés, dans *Histoires parallèles*, par sa réputation non usurpée, du fait de sa vaste étendue et de sa végétation propice à la dissimulation, d'être un lieu de drague homosexuelle. De nos jours, l'implantation de grands hôtels et de complexes sportifs a très largement restitué l'île aux touristes et aux citoyens « honnêtes », mais elle fut longtemps non pas l'équivalent du bois de Boulogne à Paris (c'est-à-dire un marché prostitutionnel plus ou moins encadré par les autorités), mais bien un lieu de consommation sexuelle clandestin, plus proche sans doute des quais de Seine aux alentours du viaduc d'Austerlitz jusqu'au début des années 1990 : dans le célèbre film de Cyril Collard, *Les Nuits fauves* (1992), la silhouette arrondie et bien reconnaissable de ce pont sur lequel passe le métro symbolisait les chasses nocturnes du personnage principal.

Avec l'immersion périlleuse de Kristóf dans les fourrés de l'île Marguerite, Péter Nádas fait donc le portrait de ce que l'on pourrait appeler une « hétérotopie homosexuelle » : un lieu doté de toutes les apparences de l'étrangeté, incompréhensible aux non-initiés, mais en réalité structuré et administré par des codes précis. Son caractère insulaire, nocturne et le fait qu'il faille pour s'y rendre traverser un fleuve rend inévitable l'analogie avec les Enfers, du reste très fréquente lorsqu'il s'agit d'évoquer littérairement les sanctuaires occultes de la marginalité sexuelle. On pense ici à un roman à tous égards différent d'*Histoires parallèles*, mais qui partage avec lui un statut de « texte-monstre », Jérôme de Jean-Pierre Martinet. Publié en 1978, il relate l'errance criminelle d'un personnage d'homme-enfant, obèse et libidineux, dans une ville de Paris peu à peu happée par Saint-Pétersbourg. Dans ce cadre, la station de métro Châtelet, l'une des plus vastes et profondes, a été transformée en labyrinthique zone hypersexuelle, et rebaptisée « passage Nastenka » : un *locus horribilis* voué à tous les excès et toutes les déchéances, organisé, en référence évidente à Dante, en cercles concentriques. Même si l'île Marguerite ne relève pas pour sa part de la topographie imaginaire, elle s'inscrit bien dans une forme de contre-géographie de la ville, redistribuant les espaces et les itinéraires en fonction des lieux qui relèvent d'une loi « autre », non écrite mais d'une terrible pertinence :

Vagy ha nem ismerték éppen egymást, akkor is tudták, hogy mit miért így, miért nem másként csinál a másik. A rövidnadrágos fiatalember képességeit a város más fontos vadászterületein, a Népligetben, a Városligetben, a Kiskulacsban vagy a föld alatti illemhelyeken, a gőzfürdőknben, a Vérmezőn vagy a Városkapu eszpresszóban is messzemenően respektálták. Ha megjelent, akkor volt mitől tartani, mert ördögősen és kíméletlenül ütötte ki maga mellől a vetélytársait. (PT II, p. 29)

Ou sans se connaître, ils ne savaient pas moins pourquoi chacun d'eux agissait d'une manière et pas d'une autre. Partout ailleurs, sur les autres terrains de chasse importants de la ville, au Jardin public, au Kiskulacs ou dans les W.-C. souterrains, aux bains turcs, au Champ-de-Mars ou au café Városkapu, une immense aura de respect entourait les pouvoirs du jeune homme en short. Sur son passage, il semait la crainte non sans raison, car il en

⁴ « Mintha valamilyen tiltott tudás, a város hétpécsétes titka kerülne a birtokába. » (PT II, p. 10).

venait aux mains, le diable au corps, impitoyable, prêt à réduire à merci tous ses rivaux potentiels. (HP, p. 350)

L'hétérotopie, dessinant une carte secrète de la ville (de toute ville), n'est donc en rien une utopie. Organisée par nécessité, elle est aussi hiérarchisée, reproduisant jusqu'à la caricature les rapports de force et les divers régimes d'autorité qui structurent une société inégalitaire. L'enfer de l'île Marguerite est certes un paradis sensuel eu égard à l'interdit social frappant l'amour homosexuel (et à la quasi-impossibilité pratique des actes homosexuels sous un régime autoritaire), mais ne constitue de recours pleinement acceptable que pour ceux qui y règnent, toujours de manière absolue mais transitoire. Pour les autres, elle demeure le lieu de la chute, de la soumission à une nature maudite, de l'incarcération volontaire, et si Kristóf s'y rend par fatalité, bien qu'en accumulant les masques intérieurs, il est également montré dans une tentative désespérée pour la fuir, non seulement dans l'espoir d'éviter le passage à tabac, mais aussi dans celui de retrouver la vie diurne, factice mais rassurante, de l'homosexuel invisible :

Van egy másik életem.

Rohant előle, arcába csaptak sűrű fürtjeikkel virágos ágak.

Igen, volt egy másik életem.

Menekült.

Hallotta maga mögött a siető, hosszú léptek dobbanásait, üldözője vad lélegzetvételt, döngött a tömörre taposott ösvény a bokrok és a fák között. (PT II, p. 7)

J'ai une autre vie.

Il la fuyait, les branches en fleurs, leurs lourdes grappes lui fouettaient le visage.

Il avait, oui, une autre vie.

Il s'enfuyait.

Il entendait derrière lui le martèlement des longues enjambées hâtives, le souffle sauvage de son poursuivant dont retentissait le sentier battu, parmi les fourrés et les arbres. (HP, p. 335)

Née de la marge, l'hétérotopie n'échappe donc pas, bien au contraire, à toute normativité. Haïssant les demi-mesures, elle exige une adhésion totale et univoque, c'est-à-dire une aliénation volontaire à la loi de l'économie et de la frénésie sexuelles. Les sous-bois protecteurs de l'île Marguerite, pour qui n'est pas prêt à prendre cet engagement sans rétractation possible, deviennent symboliquement hostiles, retenant le fuyard et châtiant le dissident : « Hérissées, acérés, tiges et branches lui griffaient le corps au passage, fouettaient son visage à nu, craquaient et cédaient devant lui qui poussait, forçait le passage. Pousses, ramures, la végétation semblait vouloir l'enlacer, s'enroulait à lui pour le tirer en arrière et le punir ainsi de ne pas céder au réel, fût-ce par nécessité ou le temps furtif de s'assouvir. »⁵ (HP, p. 339) Quasi fantastique, la nature allégorise la violence de l'île, qui est elle-même le négatif démultiplié de la violence sociale : alors même que l'hétérotopie homosexuelle devrait par position s'avérer contestataire et libertaire, elle impose à ses citoyens une orthodoxie qui s'exprime par un surcroît de codes.

⁵ « Testére tekerték, védtelen arcába csapták éles karjaikat a növények, recscent és roppant, kisodorta, áttört. Atölelték volna az indáikkal, a csápjaikkal, hogy visszahúzzák, megbüntessék, mert nem adta át magát a realitásnak, még szükségéből, a kielégülés rövid pillanataira sem. » (PT II, p. 13).

ANIMALITÉ, SURHUMANITÉ, SAINTETÉ

Les expéditions de Kristóf dans l'île Marguerite s'apparentent, on l'a dit, à une tentative de s'accepter comme homosexuel, et indirectement comme juif. Sa judéité, dans le roman, semble incertaine et problématique, comme s'il était animé d'un « vouloir-être-juif » susceptible de lui procurer, avec le sentiment d'appartenance et une certaine gloire du martyr, la possibilité de comprendre son besoin de souffrir par le sexe. La force invincible des désirs charnels qui dévorent le personnage demeure ainsi en relation avec un « idéal-du-moi » informulable, qui explique en partie la raison pour laquelle Kristóf, devenant en cela le véritable relais d'un lecteur a priori étranger aux us et coutumes de l'île, tente de se maintenir dans l'illusion de la différence : « À croire qu'ethnologue, il se consacrait à une étude de terrain, encore novice face aux rigoureuses règles tribales en vigueur. »⁶ (HP, p. 335) L'excuse du noviciat et l'alibi du regard scientifique, pourtant, ne sauraient tenir très longtemps, ni intérieurement, puisqu'ils se heurtent à la toute-puissance du désir, ni surtout aux yeux des autres « promeneurs ». Non que le système ne fasse sa place au pur voyeurisme : le fait de demeurer sur les sentiers permet de se maintenir dans cette passivité, au prix d'un certain éloignement de l'action. En revanche, cette position de retrait scopique devient impossible dès lors qu'on s'élance dans le sous-bois : « Tel était, en ce lieu, l'une des règles de base. »⁷ (HP, p. 336)

Cependant, qui affronte la nuit épaisse et le danger objectif, mû par le désir des hommes et celui d'être désiré par eux, pour s'en tenir à la bande étroite des sentiers ? Sur l'authentique territoire de la transgression, le *noli me tangere* de Kristóf devient non seulement une aberration, mais aussi une arrogance, ou un danger potentiel : qu'il vienne pour juger ou pour espionner, celui qui se soustrait aux règles d'un système a vocation à le détruire. La force du texte de Nádas est que cette position intenable, cette tentative de neutralité que l'on pourrait presque qualifier de « *queer* » (en ce qu'elle prétend dépasser une opposition binaire : « ne pas venir/venir pour le sexe »), est analysée par le personnage lui-même, très conscient de la nécessité logique, et de la perspective imminente, de son élimination. La marge rend impérieux un conformisme défensif, de sorte qu'il est inacceptable (comme sans doute dans la plupart des structures hétérotopiques à vocation sexuelle : maison close, sauna, *sex club*, etc.) de prétendre soustraire ostensiblement son corps à l'économie « active » du désir : cela revient à nier symboliquement la présence des autres, et la valeur des échanges auxquels eux se livrent. Quitter le sentier constitue donc un acte accompli librement, mais qui engage sans compromis ; on pourrait parler, pour risquer une analogie politique, de démocratie limitée et contraignante, reposant sur le bipartisme et non le multipartisme, avec vote obligatoire et sans abstention. Pris dans l'étau entre son désir d'intégration et la conscience du bien-fondé de son expulsion, Kristóf ne trouve de solution que dans la fuite : « Par désir fou d'être comme les autres. Il s'imaginait volontiers à leur place, s'offrant à quiconque ou prenant possession de corps nus étrangers, malgré son insistance à se répéter qu'il ne désirait rien d'autre que voir,

⁶ « Mintha etnológiai terepmunkába merülne, s még nem ismerné ki magát a szigorú törzsi szabályokon. » (PT II, p. 7).

⁷ « Ez volt a hely egyik általános alapszabálya. » (PT II, p. 9).

juste voir. »⁸ (HP, p. 337) Mais la vision nocturne, dans l'île Marguerite, est un outil et une faculté, en aucun cas une fin : un *éros* qui ne passerait que par la vue serait trop proche de celui qui, moyennant certes beaucoup de subtilité et de précautions, parvient tout de même à s'assouvir dans l'espace social. L'hétérotopie fonctionne sur le toucher, la palpation, la succion, la pénétration, selon une étiquette précise, bien qu'en reconfiguration permanente, qui ne peut s'assimiler que dans l'effectivité de la frénésie sexuelle. Pré-tendre les dominer de l'extérieur, en avoir une *lecture*, apparaît comme une naïveté : celle peut-être du lecteur toujours ingénu de Nádas, qui même lorsqu'il est averti subit le choc, très corporel, de sa radicalité.

Au-delà du cas singulier de Kristóf, c'est au bout du compte l'homme, au sens de sujet, de citoyen libre, d'être rationnel – cet homme des Lumières dont tant de régimes politiques, en prétendant mieux les garantir, ont limité les droits – qui se trouve exclu des nuits de l'île Marguerite. L'identité, celle que l'on se donne ou celle figurant à l'état civil, n'y a pas droit de cité, et il n'est absolument pas nécessaire, pour reprendre une image récurrente, de savoir « à qui se rattache une queue », la possession d'une telle information pouvant même s'avérer dangereuse. Pour l'homosexuel criminalisé, pouvant être arrêté ou violenté à tout moment, il n'est d'expérience possible que d'une animalité brutale, enfouissant l'identité dans le surjeu de la pulsion ou d'une forme quasi légendaire de sur-humanité.

Dans son *Livre des mémoires*, Péter Nádas décrivait à merveille les mille stratégies adolescentes pour dissimuler et nier la tyrannie naissante du désir homosexuel, l'une d'entre elles, classique, étant la bagarre simulée, déclenchée sans raison et pur prétexte à étreindre, à la faveur d'un contact prescrit, d'autres corps de garçons ; Thomas Mann avait fait de même, usant de toute son « ironie érotique », dans une nouvelle peu connue de 1911, *Comment Jappe et Do Escobar se battirent*. Franchir les ponts qui mènent à l'île Marguerite, c'est substituer à ces pratiques adolescentes un renoncement symbolique à l'humanité, condition sine qua non du passage au véritable état de jouissance et de l'intensification d'un sentiment d'exister atrophié par l'usage permanent des masques sociaux. Quitte à alimenter le cliché qui fait de tout « inverti » un prédateur et un obsédé, Péter Nádas ausculte la logique qui le contraint à l'hypersexe et à une forme de démesure monstrueuse : « Tous voulaient de la chair fraîche »⁹ (HP, p. 348), résume-t-il, comme s'il dépeignait une compétition d'ogres interchangeable, anempathiques et animés du seul instinct de dévoration. Sa capacité unique à multiplier les gros plans génitaux, sans craindre la fragmentation proprement pornographique des corps, renforce le sentiment de toute-puissance somatique associée au règne animal :

Kiérezni a sötétből az illatok löketeit és hullámain, a dohányt, a szart, a romlott vizeletet, a spermát, a felcsigázott vagy éppen hűlő testek ellenséges avagy barátságos kipárolgásait, ezek azért mindig eligazították, minden pillanatban. Olyan lett tőlük, mint az állat, szímatra ment, vitte a talpa. S állatként otthonosabban is érezte magát, mint emberként, hiszen a tárgyilagosság igényét csupán állatias szinten működő érzékeivel sikerült megőriznie. Az állatiság sima érzete az éjszaka lenyűgöző fölfedezései közé tartozott. Olyan erős volt, hogy fel tudta őt menteni, semlegesítette a bűntudatát,

⁸ « Tébolyodottan megy utána, hogy ő is olyan legyen, mint a többiek. Szívesen képzelte a helyükbe önmagát, amint bárkinek felkínálkoznak vagy vadidegen testeket csupaszon birtokba vesznek, bár inkább azt mondogatta, hogy semmi más nem kíván, mint látni, látni. » (PT II, p. 9).

⁹ « Ezek mind új húst akartak. » (PT II, p. 26).

kitörölte az erkölcsi kétségeit. Teljes biztonságot azonban talpa, szimata sem adhatott ezeken a sötét ösvényeken. (PT II, p. 17-18)

Sentir dans l'obscurité les reflux et les bouffées d'odeurs, le tabac, la merde, l'urine fétide, le sperme, les exhalaisons, entre attirance et dégoût, des corps en émoi ou dont l'ardeur retombe, tout cela, toujours et à tout moment, le mettait sur la voie. Il en devenait comme un animal, avançant au flair, à toutes jambes. Il se sentait mieux en animal qu'en homme, car il n'arrivait à préserver son exigence d'objectivité que si ses sens opéraient au niveau animal, instinctif. La douce sensation de bestialité comptait au nombre des fascinantes découvertes de la nuit. Elle s'imposait avec tant de puissance qu'elle pouvait le sauver, car elle effaçait ses doutes moraux et neutralisait la conscience de sa culpabilité. Ni son odorat ni la plante de ses pieds ne pouvaient en revanche lui garantir une sécurité complète au fil des sentiers ténébreux. (HP, p. 342)

Si l'homme apparaît, selon le mot de Nietzsche, comme une « corde tendue entre la bête et le surhomme », le monde secret de l'île Marguerite impose à ses visiteurs de s'identifier à l'un des pôles extrêmes. En effet, tout aussi éloignés de leur identité sociale que les « bêtes » interchangeable, se trouvent les figures dominantes et les corps totémiques, dont le pouvoir semble aussi absolu que dépendant – dans son intégralité – des adoreurs qui le fondent. Ainsi du duo composé par un « géant » (visiblement tzigane) et son petit acolyte moustachu (à la dégaine de « banlieusard »), autour desquels gravitent tous les désirs : structure symbiotique à laquelle Kristóf, après avoir franchi le Rubicon, finit par avoir accès dans la pissotière, expérimentant alors tous les degrés du ravissement à l'effroi. Le géant, sculptural, plus mûr, est une figure autoritaire et paternelle, quand le « moustachu » incarne une virtuosité de nature plus ludique ; ils constituent ensemble un binôme royal, symbolisant la subversion des pouvoirs dans l'hétérotopie de l'île, dans la mesure où leur humilité sociale est soulignée, le premier appartenant à un groupe ethnique méprisé et le second à un groupe déclassé. Pris dans les rouages de cette dialectique révolutionnaire, Kristóf est invité à la table du prince :

Éreztem már azt is, hogy mit művel az óriás. Térdét a térdemnek vetve, másféle fogást talált a farkamon, egy pillanatra elengedte, nyitott ölénél melegével tapadt rá, hozzádörzsölte, hozzáütögette, fájt, összefogta a sajátjával. Farkamon éreztem farkának arányosan tagolt, nyirkos domborzatát, makkjának síkos peremét a kifeszülő kantáromon. Amitől egy kicsit, azt hiszem, hogy elveszítettem az eszméletem, vagy átmentem egy ismeretlen másvilágra. (PT II, p. 143)

Et au même instant, je sentis aussi ce que le géant machinait. Genoux pliés contre les miens, il modifia la prise de ma queue, s'en dessaisit un instant, et de toute la chaleur de son bas-ventre offert, il me la plaqua, me la frotta, me la heurta, à me faire mal, me la carra contre la sienne. Sur ma queue dans l'étau de nos ventres, je sentis la turgescence moite de sa queue aux proportions parfaites, et la couronne glissante de son gland sur mon frein distendu. Ce qui me fit, je crois, défaillir, ou du moins basculer dans l'inconnu d'un autre monde. (HP, p. 433)

La surhumanité, admise par tous, est comme on le constate largement liée au fétichisme du phallus, dont Péter Nádas, très conscient d'avoir forgé ses catégories de perception dans une société éminemment phallique, est un analyste aussi subtil qu'obsessionnel. Si l'on se rapporte à la distinction lacanienne, reprise et élaborée par Judith Butler, entre « être le phallus » et « avoir le phallus » (Butler, 2005, p. 127), on pourrait sans doute sou-

tenir que Kristóf est le phallus en ce qu'il accrédite son pouvoir et le reflète, tandis que le géant et le moustachu ont le phallus : ils règnent, mais de même que le « Maître », chez Hegel, est à la merci d'une prise de conscience par « l'Esclave » de sa détention du véritable savoir-faire, ils sont soumis à la reconnaissance en miroir de leur fétiche viril. Le pouvoir, qui est en pleine lumière la prérogative des hommes, se révèle, dans les ténèbres de l'île Marguerite, une affaire de puissance sexuelle, révélant la nature profondément « homosociale », sinon homosexuelle, d'une société dont on sait pourtant à quel point elle se présente comme hétérocentrée : « En même temps, il réfutait le laïus habituel aux abrutis de son sexe prétendu fort, à savoir que les femmes ne veulent rien que de la bite et de la bite encore, car enfin il devait bien reconnaître que les femmes faisaient, décence oblige, comme si les bites n'existaient pas. De queues, seuls les hommes rêvent en fait, si bien que tout cela restait incompréhensible. »¹⁰ (HP, p. 347) Si l'on poursuit le jeu des équivalences avec des régimes politiques, on pourrait dire (après avoir associé l'intenable *noli me tangere* à une démocratie limitée) que l'exclusion de l'homme « social » s'apparente au féodalisme, où la partition entre nobles et serfs interdit la constitution d'une classe moyenne, ou « bourgeoise ».

Péter Nádas, s'il a manifestement le désir d'écrire les sexualités de manière exacerbée, s'intéresse aux dispositifs où l'engagement du corps dans l'expérience sexuelle va jusqu'à la perte de soi, la souffrance consentie, la dégradation volontaire. La scène déjà mentionnée d'éjaculation collective montre un Kristóf à la recherche d'une déprise absolue, d'un avilissement dont naît paradoxalement une re-subjectivisation, un nouveau baptême. Si Nádas veut incontestablement choquer, contester la naturalisation de l'ordre sociopolitique en jetant une lumière crue sur les tabous qui le définissent, son écriture revêt aussi un aspect plus purement spéculatif et cherche à circonscrire, au bout de l'expérience sexuelle, l'avènement d'un « autre état ».

Le recours poétique aux mots de l'obscénité comme envers du lexique religieux et, parallèlement, la recherche d'une révélation métaphysique par le biais d'une sexualité hyperbolique sont des phénomènes rencontrés ailleurs en littérature : chez Genet, bien sûr, qui tisse le lien entre culture de la domination-soumission en milieu homosexuel et poétique mystique dans *Miracle de la rose*, sans même parler de la christologie érotique qui sous-tend *Querelle de Brest* ; ou chez Pasolini, dont on sait qu'une partie de la séduisante obscurité provient de la traduction d'une analyse marxiste de la lutte des classes dans la rhétorique et l'imagerie du christianisme. Plus près de nous, un roman d'Olivier Py intitulé *Paradis de tristesse* présente un personnage nommé Grégoire, qui fait le va-et-vient entre la colline sacrée de Vézelay et la *backroom* sordide d'un *sex club*, le Trap, où il se fait humilier par des hommes violents, dont un ancien skinhead, Pascual, qui le réduit en esclavage. La position du suceur agenouillé devant son maître est alors assimilée à celle de la prière, et l'expérience de la sujétion ultime à un « envol » mystique. Grégoire le pur, qui arbore évidemment un nom de saint, s'offre encore aux pires clients du club, ou du moins ceux qui sont perçus comme tels dans l'implacable hiérarchie du lieu, les vieux, les gros, les sales, les « poissons des profondeurs » qui croisent dans l'ombre pour happer les proies passant à leur portée :

¹⁰ « De még azt sem mondhatta volna, amit a többi hülye férfi ismételtgetett, miszerint a nők csak a faszt akarják, hiszen ezzel kapcsolatban a nők tényleg kényszeresen és illedelmesen úgy tettek, mintha nem létezne, ezt el kellett ismernie. / A fasztól valójában csak a férfiak álmodoztak, s ezért ezt az egészet nem is lehetett megérteni. » (PT II, p. 25).

Un cadavre c'est-à-dire un jeune homme suffisamment soûl pour se laisser faire, j'en connais, des jeunes et beaux qui ne s'accouplent qu'avec les pires épouvantails et viennent précisément dans ce bordel chercher la dernière des créatures, la plus haineuse et la plus polluée et goûter dans sa bouche malade la connaissance de l'humain. Un cadavre, oui, un cadavre dépecé par un chirurgien d'un autre âge au masque de hibou, mais le cadavre vit, mais le cadavre pleure ! Je n'aime pas particulièrement les corps grabataires, ni ceux à qui la maladie impose la lenteur et la prostration du rapace. Mais j'aime regarder un garçon tendre et doux, le duvet d'or, l'épaule douce, le regard vert bouteille, j'aime le regarder s'offrir à des charognards enivrés.

Regarder Grégoire se faire baiser par l'homme à la perruque, regarder ce plus pur soumis au pire, regarder Grégoire qui me regarde, regarder Grégoire qui jouit de me voir le regarder dans sa soumission... une cathédrale [...] Grégoire se rhabille, et rit. De son rire, l'impeccabilité est un enseignement. (Py, 2002, p. 70)

La confusion de l'altruisme sexuel avec la mortification mystique montre que l'hypersexualité, chez Olivier Py, est traitée comme une « voie », un chemin vers la sainteté (« l'impeccabilité ») paradoxalement beaucoup plus direct que celui promis au prêtre au moyen de l'abstinence. Beaucoup moins catholique et sulpicien, l'arrière-plan des « promenades » de Kristóf n'en demeure pas moins, en partie, la recherche d'une « connaissance autre », de nature non rationnelle. Lors de ses premières escapades nocturnes dans l'île, il se reproche précisément un défaut d'humilité, et se laisse ensuite entraîner par le désir d'aller « toujours plus bas », de devenir, comme le saint en quête d'un signe du Très-Haut, un « très-bas ». Ainsi, même s'il n'est pas aussi prégnant que chez Genet ou Py, le lexique religieux fait bien son apparition : Kristóf est comparé à un « anachorète »¹¹ (HP, p. 345) trouvant dans le plaisir – toujours mêlé de souffrance et de honte – un « avant-goût de Dieu »¹² (HP, p. 420).

Bien qu'ils soient très loin de synthétiser l'ensemble des réflexions sur la sexualité d'un roman-monde comme *Histoires parallèles*, les épisodes consacrés à l'île Marguerite composent à l'intérieur du texte un système particulièrement fascinant et audacieux. Ceinturée par le fleuve et cernée par l'Histoire, l'hétérotopie nocturne prospère dans l'impensé d'une société qui se réserve le droit d'exclure et de terroriser certains de ses membres, les condamnant à une « sortie de l'humanité » dans laquelle ils trouvent parfois – sans rien diminuer du danger ou de la souffrance – une gloire paradoxale. Elle constitue ainsi la preuve que « tout est politique », mais que cette formule même, en théorie rassurante par le relativisme qu'elle présuppose, n'est que d'un secours bien mince pour qui se trouve privé d'expression publique, socialement maudit, assigné à la nuit : d'où sans doute la tentation, et peut-être même la possibilité, d'une transposition de l'hypersexualité sur un autre plan de réalité et de conscience, de la fuite intérieure, de la dissolution de l'identité et de l'accès à une joie résultant de la transformation de la jouissance en stupéfiant. À cette solution intime et tragique, fût-elle parée de spiritualité, on peut bien sûr opposer le constat que l'hétérotopie de l'île Marguerite a en réalité tout d'une contre-utopie morbide, aliénante, létale, dont l'équivoque magnétisme devrait être dissous dans une politique renouée. Éventuellement séduisante au titre de fantasme, elle prouve négativement que c'est en tenant compte de tous les désirs, c'est-à-dire des êtres humains dans leur diversité, qu'il importe, en Hongrie comme ailleurs, de fonder la république.

¹¹ « egy szerzetes » (PT II, p. 21).

¹² « Isten egyik mellékneve » (PT II, p. 124).

Références

- BAKHTINE Mikhaïl (1988), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965), traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BUTLER Judith (2005), *Trouble dans le genre* (*Gender Trouble*, 1990), traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- GENET Jean (1946), *Miracle de la rose*, Décines, L'Arbalète.
- GENET Jean (1947), *Querelle de Brest*, Décines, L'Arbalète.
- GUYOTAT Pierre (1970), *Eden, Eden, Eden*, Paris, Gallimard.
- MANN Thomas (1995), *Comment Jappe et Do Escobar se battirent. Romans et nouvelles II. 1904-1924* (*Wie Jappe und Do Escobar sich prügleten*, 1911), traduit de l'allemand par Maurice Betz, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque ».
- MARTINET Jean-Pierre (1978), *Jérôme*, Paris, Le Sagittaire.
- PHILIPPE Élisabeth (7 avril 2012), « *Histoires parallèles*, un roman démentiel et hypersexuel » dans *Les Inrockuptibles*, <https://www.lesinrocks.com/livres/histoires-paralleles-un-roman-dementiel-et-hypersexuel-19127-07-04-2012/>
- PY Olivier (2002), *Paradis de tristesse*, Arles, Actes Sud.

Partie 4

Temps, Histoire, mémoire

HISTOIRES PARALLÈLES DE PÉTER NÁDAS :
UN ROMAN EUROPÉEN ET SEXY

Gabrielle Napoli

Docteure en littérature comparée & critique littéraire



Résumé : La bipartition de l'Europe entre Est et Ouest véhicule une forte charge fantasmatique dont la littérature est la chambre d'écho. De ce point de vue, la chute du Mur signe la perte d'un ailleurs possible, d'une altérité qui permettait à chaque bord de penser en regard sa propre identité. *Histoires parallèles* est un roman intéressant pour explorer cette représentation clivante de l'Europe. Alors qu'il semble correspondre, par ses excès, sa couleur locale et sa dimension politique, à l'imaginaire occidental de la littérature « de l'Est », le livre déstabilise. Victimes de l'Histoire, de l'ordre social et sexuel se croisent dans un entrelacs narratif qui exige du lecteur, à mesure qu'il construit son propre cheminement, qu'il se confronte à l'autre puis se l'approprie intimement, faisant ainsi d'*Histoires parallèles* un roman de la réconciliation.

Mots-clés : Europe, littérature de l'Est, réception, altérité, histoire

Abstract: The bipartition of Europe into East and West is infused with a strong fantasmatic current, of which literature is the echo chamber. From this angle, the fall of the Wall signals the loss of a possible elsewhere, of an otherness that used to allow each side to reflect upon its own identity. *Parallel Stories* is an interesting novel to explore this divisive representation of Europe. While its excesses, local colour and political dimension seem to match up with the Western imagination of "Eastern" literature, the book is an unsettling one. Victims of History and of the social and sexual order are brought together in this intermingled narrative that urges the reader, throughout his progress, to confront the other and become closely entangled with him, so that *Parallel Stories* stands out as a novel of reconciliation.

Keywords: Europe, Eastern literature, reception, otherness, history

Après qu'un ami occidental lui a proposé en 1999 d'intituler son intervention au Festival international de Hambourg « Pourquoi l'Est n'est-il plus sexy ? », Goran Stefanovski s'interroge sur ce que le terme « sexy » recouvre dans « Fables du monde sauvage de l'Est. Quand étions-nous sexy ? »¹ (Stefanovski, 2005, p. 149). Ce texte a circulé largement en Europe, a été traduit en plusieurs langues et adjoint à la pièce *Hôtel Europa* dans l'édition française, sous le titre « L'Est désorienté. Espoirs et contradictions ». C'est à la lumière de cette question posée par le dramaturge macédonien que nous souhaitons aborder *Histoires parallèles* de Péter Nádas². En guise de préambule, nous souhaitons évoquer le recueil de nouvelles de Krisztina Tóth, *Code-barres*, et la signification mystérieuse qu'elle accorde aux quelques chiffres et lignes présents uniquement sur les objets venus de l'Ouest et qui semblent receler un secret à déchiffrer, à l'instar de l'Ouest fantasmé comme

un paradis terrestre évoqué également en chuchotant, [...] cet outre-monde dans lequel il y avait tout, où tout un chacun était beau et heureux, voire jeune aussi, incompréhensiblement. C'est ainsi du moins qu'à l'adolescence nous l'imaginions. Car quand nous voyions dans la rue des personnes particulièrement belles et bien habillées, les parents nous faisaient toujours remarquer qu'il s'agissait certainement de gens de l'Ouest. (Tóth, 2014, p. 77)

On relève dans cet extrait de *Code-barres* la force d'attraction exercée par l'Ouest sur l'Est³, toujours teintée d'une légère ironie. Stefanovski opère une inversion du « sexy » : lorsque la littérature de l'Est n'était pas « sexy », elle semblait l'être aux yeux des lecteurs occidentaux, et lorsqu'elle a pu, par l'amorce de phénomènes de démocratisation, devenir « sexy » aux yeux de l'Est, elle a été, toujours d'après Stefanovski, délaissée par l'Occident. Cette lecture de la réception de la littérature de l'Est par l'Ouest repose, plus de vingt-cinq ans après la chute du régime, sur une vision bipartite de l'Europe, bipartition dont la charge fantasmatique est encore très forte. Les lectures politiques de la littérature de l'Est s'expliquent en partie par les contraintes de transfert de ces littératures. Dans *Traduire sous contraintes*, Ioana Popa montre, au cours d'une enquête très détaillée, comment les réseaux de traduction ont favorisé la réception politique des textes sous le communisme, au « risque d'araser leur portée littéraire et leur dimension esthétique » (Popa, 2010, p. 464). Nombre d'auteurs ont déploré cette réception politique, à l'instar de Milan Kundera dans « Un Occident kidnappé » (1983) ou de Danilo Kiš dans *Homo poeticus* (1993). De ce point de vue, l'éditorial du premier numéro de la revue des *Cahiers de l'Est*, paru en 1975, rédigé par l'écrivain roumain Dumitru Tsepeneag, est fort intéressant. Le ton, entre ironie et amertume, se moque du lecteur de l'Ouest et de ses représentations descendantes :

¹ Le dramaturge s'étonne : « Cela voulait-il dire que l'Est était sexy quand il n'était pas sexy ? Quand il se débattait sous le joug stalinien ? Et qu'il ne l'est plus aujourd'hui qu'il essaye de le devenir au sens occidental du terme ? ».

² Cette réflexion a été élaborée lors de journées d'étude organisées à l'INALCO, dans le cadre d'un partenariat CERLOM et CREE – CERILAC (Paris 7), organisées par Piotr Bilos, Catherine Coquio et Frosia Pejowska, les 10 et 11 juin 2014 et intitulées « L'Europe désorientée ou "sexy" ? Questions sur l'Europe littéraire après l'Ouest et l'Est ».

³ Nous recourons à la terminologie Est/Ouest pour cette étude, malgré ses évidentes limites.

Ce qui n'empêche qu'à la longue se crée un sentiment de supériorité protectrice envers tous ces intellectuels contestataires de l'Est. De là au mépris il n'y a qu'un pas. Comme ils sont malheureux ces gens de l'Est, éprouvés par le fascisme, et puis par le stalinisme, et puis par le post-stalinisme... (Tsepeneag, 1975)

Condescendance, mais aussi assimilation de l'Est à la sauvagerie, à la violence, à l'archaïsme sont des leitmotifs. L'Est peut-il échapper à son statut de « petit État » (Bibó, 1993) et s'émanciper du regard critique de l'Ouest ? Il n'est pas inutile de rappeler que les frontières géographiques de la barbarie, limites de la civilisation, se déplacent toujours plus à l'Est en fonction de l'endroit où l'on se trouve : pensons par exemple aux réflexions développées par Sándor Márai dans *Mémoires de Hongrie* (1972) sur l'âme slave. Pierre Pachet, dans « Pour un archaïsme contemporain », paru dans les *Nouveaux Cahiers de l'Est* en 1991, analyse avec finesse cette question du prétendu archaïsme de l'Est.

Trois décennies suffisent-elles à extirper la littérature européenne d'une représentation caricaturale et clivante ? Dès lors que l'Est et l'Ouest se sont rapprochés au point de tendre à une unité, au sein de l'Europe, ils ont perdu de leur pouvoir d'attraction – ou de répulsion d'ailleurs – l'un sur l'autre. Camille de Toledo, dans *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, voit dans la chute du mur de Berlin la perte radicale de l'altérité, constitutive de l'identité :

En novembre 1989, nous avons perdu notre autre. Cette perte constitue le grand impensé des vingt années qui nous séparent désormais de la Chute. Chacun à notre tour, de part et d'autre du Mur, nous avons été privés d'un autre qui, malgré les illusions, les mensonges, les propagandes et les censures qui lui servaient de robes, de masques et de visages, portait la charge du désir, de la peur ou de la haine ; en tous les cas, quelque chose à quoi se confronter, s'opposer ou rêver. (Toledo, 2009, p. 26)

Il s'agit en somme de la disparition de deux ailleurs, l'Est pour l'Ouest et l'Ouest pour l'Est, qui rend toute forme d'espoir impossible. À cette situation nouvelle répond une esthétique du plein, de la consolation, de la mémoire, qui ne peut être, selon Camille de Toledo, que vouée à l'échec. L'écrivain engage son lecteur à refuser ces facilités qui font irrémédiablement perdre la capacité à « marcher sur un fil, dans l'absence des corps de nos morts justement : non pas une morale ni une mémoire éternelle, mais le fil entre la mémoire et l'oubli » (*ibid.*, p. 132).

Histoires parallèles est un roman tout particulièrement intéressant pour aborder la question de la représentation clivante de l'Europe, empreinte de fantasmes solidement ancrés. Et ce pour plusieurs raisons. Il s'agit, nous semble-t-il, d'un roman qui fait de l'œil au lecteur. Attrait d'un texte imposant par son volume, mais pas uniquement. Le fait que le texte dans son entier soit placé sous le signe de la chute du régime n'est pas non plus étranger à son pouvoir d'attraction. Il commence ainsi : « La mémorable année de la chute du fameux mur de Berlin »⁴ (*HP*, p. 15). L'essentiel de l'intrigue se déroule pourtant avant 1989, puisque l'action s'étend des années 1930 au début des années 1990, en Allemagne et en Hongrie. Le roman semble, à première vue, répondre aux attentes du lectorat occidental telles qu'elles sont décrites par Danilo Kiš dans *Homo poeticus* : « excès, couleur locale ou pamphlet politique ». La réception française fait état de cet horizon

⁴ « Még abban az emlékezetes éven, amikor a híres berlini fal leomlott [...] » (*PT I*, p. 11).

d'attente, parfaitement rempli. Il suffit de rapporter ici quelques titres d'articles : « Coïtus infinitus » dans le quotidien *Libération*, « Un roman démentiel et hypersexuel » dans *Les Inrockuptibles*, « Un monstre venu de Hongrie » sur le blog de Pierre Assouline⁵, « Péter Nádas et le roman de la terre d'érection » dans *Mediapart*, « Histoire d'un livre : L'ascète hongrois et son orgiaque chef-d'œuvre » dans *Le Monde des livres*, « L'Homme, cette bête puante » dans la *Quinzaine littéraire*. Partout *Histoires parallèles* a été reçu comme un roman de l'excès : nombre de pages, nombre de personnages, multiplication des fils de l'intrigue, et même nombre de caractères par pages (3 500 pour information, Maurice Mourier avoue dans son article paru dans *La Quinzaine littéraire* les avoir comptés), quasi vingt ans d'écriture, deux traducteurs, foisonnement des scènes de sexe — dont une qui dure plus de cent vingt pages et que Péter Nádas a lue lors du discours inaugural qu'il a prononcé à l'Académie hongroise des sciences en tant que membre de l'Académie Széchenyi des arts. Un roman de l'excès, un roman sulfureux et un roman qui vient de l'Est : voilà une recette conforme à ce que Kiš dénonce, mais à laquelle éditeur et presse souscrivent. Ainsi, le « chef-d'œuvre » de Péter Nádas, tel qu'il est présenté par l'éditeur⁶ et la presse française (à laquelle nous nous limitons ici), a tout pour faire un tabac. Pourtant, il n'est pas certain que la lecture de ce roman soit partagée, et Plon a cédé ses droits à Antoine Jaccottet, au « Bruit du temps ». Péter Nádas ne se vend guère. Pourquoi, puisque tous les ingrédients semblent s'y trouver ?

Nous notons d'ores et déjà l'ambivalence d'un livre a priori « sexy » qui pourtant ne rencontre pas le succès escompté en France. L'auteur lui-même, dans un long entretien publié à la suite de l'édition hongroise, confie son refus de guider le lecteur dans sa lecture, ne lui ayant pas, selon ses propres mots, « fait de cadeau » (Nádas, 2005, notre traduction). La structure interne du roman est beaucoup plus complexe que celle du *Livre des mémoires*, car le souhait de Nádas dans *Histoires parallèles* était de mettre au jour « les liaisons intimes, les liaisons cachées et secrètes que nous n'avons pas l'habitude de voir » (*ibid.*, notre traduction). Enfin, la consolation de la perte de l'autre par le trop-plein qu'évoque Camille de Toledo aurait pu être assurée par un roman si abondant. Pour autant, c'est exactement le contraire que provoque la lecture d'*Histoires parallèles* ; l'expérience du lecteur est celle d'un funambule, ce que Péter Nádas explique d'ailleurs en partie du fait que le roman a été écrit après la chute du régime, dans des conditions radicalement différentes des autres romans — conditions nouvelles qui lui ont permis de prendre distance avec la démarche éthique qu'il jugeait naguère indispensable, pendant la dictature : « On passe d'une vision collective à une vision individuelle, dans le sens où, dans les précédents romans, j'étais immergé dans un désir de liberté collective. Dans ce travail, par contre, je suis sorti des obligations éthiques. » (*ibid.*, notre traduction)

⁵ La page du blog de Pierre Assouline « La République des Livres » consacrée à *Histoires parallèles*, parue le 13 mars 2012 et ainsi intitulée, n'est désormais plus accessible. Son contenu a cependant été repris par l'auteur, sous une forme quelque peu modifiée, dans le *Dictionnaire amoureux des Écrivains et de la Littérature* (Assouline, 2022, p. 579-583).

⁶ C'est exactement sur ces aspects que nous venons de souligner que l'éditeur met en effet l'accent : « Chef-d'œuvre de Péter Nádas — dix-huit ans d'écriture, plus de cinq ans de traduction, une centaine de personnages, tout à la fois chaos total et structure absolue —, *Histoires parallèles* faisait scandale en Hongrie avant même sa publication et paraît à présent dans le monde entier » (présentation d'*Histoires parallèles* sur le rabat de couverture de l'édition française, disponible aussi sur le site www.lisez.com, plateforme du groupe Editis).

Lire *Histoires parallèles*, si nous reprenons les termes utilisés par Camille de Toledo, c'est marcher sur « le fil entre la mémoire et l'oubli » (Toledo, 2009, p. 132), excluant toute possibilité de consolation, pour éprouver par-delà « les langues et les récits identitaires le vertige de la perte » (*ibid.*, p. 139). C'est un roman fascinant, un roman de l'altérité tout autant que de l'intimité, qui conduit le lecteur occidental, ou ex-occidental, à faire la paix avec l'autre, avec la part d'altérité que comprend l'Europe, et qui nous constitue, chacun d'entre nous, au plus intime.

DES HISTOIRES POUR PARLER DE L'HISTOIRE : UN ROMAN DE L'ALTÉRITÉ

À chaque fois, ou presque, qu'un journaliste a écrit sur *Histoires parallèles*, il a expliqué qu'on ne pouvait pas résumer le roman. C'est bien regrettable, car les histoires que Péter Nádas raconte sont essentielles dans la mesure où elles construisent une dynamique de lecture efficace ; ce qui n'a sans doute pas été assez dit ni écrit. Différents fils associent le lecteur à l'intrigue qui se tresse, et l'amènent à essayer de comprendre, à établir des liens entre les personnages, ou les époques. Il n'est pas exagéré de dire qu'*Histoires parallèles*, malgré sa masse et son apparente difficulté, tient son lecteur en haleine. L'intérêt est sans cesse relancé par des effets d'annonce, par des ruptures au milieu d'une action. Le lecteur ne boude pas son plaisir, surtout lorsque les pièces du puzzle s'emboîtent, dans des pages d'une très grande clarté romanesque qui arrivent comme une récompense offerte à celui qui a fait confiance.

Péter Nádas joue avec diverses traditions romanesques — celles du roman de famille, du roman d'espionnage ou encore du roman policier. Fils abandonnés, mères qui tombent amoureuses d'autres femmes et qui abandonnent leur famille, infidélités, souffrances, sexe, filiations cachées, espions et agents doubles, meurtres, mission secrète, autant d'ingrédients du romanesque qui nous entraînent dans la lecture d'un roman-fleuve auquel le Danube, qui coule tout au long des 1 135 pages, donne une unité, mêlant et liant les personnages et les époques.

Plusieurs fils peuvent être suivis, et chacun des lecteurs empruntera son chemin propre. Et parmi ces fils, l'un semble les rassembler tous : *Histoires parallèles* peut être lu comme un roman de victimes — des victimes politiques ou historiques comme les Juifs, les opposants, les traîtres ou encore les Tsiganes, mais aussi des victimes de l'ordre social et des victimes de classe. Le personnage de Gyöngyvér, dont l'enfance est racontée par bribes, principalement au cours de l'acte sexuel qui l'unit à Ágost, en est un bon exemple. La relation même qu'elle tisse avec Ágost est révélatrice de sa situation de victime, et du désir de revanche sociale qui lui est inhérent. Ágost la méprise pour ce qu'elle est socialement, la rangeant définitivement du côté des « larbins »⁷ (HP, p. 216). La haine sociale dans *Histoires parallèles* est intimement liée au sexe : M^{me} Erna, la mère d'Ágost, déteste la fiancée de son fils tout en éprouvant pour elle une très forte attirance, voyant en elle le fantôme de sa fille déportée, qu'elle n'a jamais revue. Tout est dans tout dans *Histoires parallèles*, et sa lecture sait mettre au jour avec limpidité la confusion absolue des sentiments et des sensations, jamais distincts les uns des autres.

Le sexe devient le lieu du plaisir et de la haine tout à la fois, de l'excès en tout cas. Souvent la barbarie historique se lit en surimpression de l'acte sexuel. Ágost confie avoir

⁷ « a cselédek » (PT I, p. 299).

éprouvé, dans sa chair même, la haine de l'autre, du fait du mariage de ses parents – ce que traduit une réflexion que son père, le professeur Lehr, adresse à son épouse : « tu m'as pondu deux enfants juifs et il faudrait maintenant que j'en subisse les conséquences »⁸ (HP, p. 237). L'enfance d'Ágost se rejoue ainsi dans le sexe forcené, et dans l'humiliation de l'autre. Sexe et Histoire se mêlent au fil du roman dans un mélange de fascination et de répulsion :

Mintha a világot beborító éjszaka legmélyéről mászna elő rettenetes fogsorával. Egy pokolbéli jel, amelyre eddig alig figyelt. Égi jel. Csúsztak, alámerültek egymásba a tagjaik. A nyelvükkel, a széttárló ajkaikkal, a fogukkal és az ínyükkel arasztoltak egymásban előre, s nem csak kerestek, megtalálták, bár nem tudták volna megmondani, mit. (Párhuzamos történetek I, p. 398)

On aurait dit que, du plus profond de la nuit noire où le monde sombrait à présent, la gueule se profilait, armée de terribles crocs. Comme un signe jusque-là méconnu de l'enfer. Un signe céleste. Leurs membres au creux les uns des autres glissaient, s'abîmaient. De la langue, des dents, des gencives, à pleines lèvres ils s'arpentaient, se fouissaient les chairs et non contents de chercher ils trouvaient quoi au juste ils n'auraient su le dire. (HP, p. 285)

Aussitôt après, c'est le siège de Budapest qui est évoqué, sans transition aucune :

Az Újlipótváros házait Budapest ostromának idején szerencsésen elkerülték a nagyobb légítámadások, alig érték igazi tűzérési telitalálatok, bár a heves utcai harcokban az erkélyekkel, loggiákkal és télikertekkel tagolt homlokzatok nem maradtak sértetlenek. (Párhuzamos történetek I, p. 398)

Lors du siège de Budapest, les principales attaques aériennes avaient heureusement épargné les immeubles de ce quartier d'Újlipótváros, de même les pilonnages d'artillerie, mais les violents combats de rue avaient marqué de leur sceau les façades ponctuées de balcons, de loggias et autres jardins d'hiver. (HP, p. 285)

Victimes, les personnages le sont donc aussi sur le plan sexuel, tout particulièrement les femmes et les homosexuels. Péter Nádas décrit une société phallique et guerrière. Hérité de la Première Guerre mondiale, le « culte de la virilité »⁹ (HP, p. 337) est omniprésent dans le roman où les hommes doivent être forts et puissants, et c'est en partie ce « culte de la virilité » qui conduit les hommes à celui de la pureté de la race et à l'eugénisme. Nous relevons, du reste, la fascination de Von der Schuer pour cette société d'hommes ayant fait la guerre ensemble, réunis désormais par « une alliance scellée en secret dans le sang ; l'avenir de la nation pouvait être confié au contenu de leurs bourses »¹⁰ (HP, p. 694). Les enfants en sont victimes, en tout cas ceux chez lesquels les parents ont détecté une tare et qui ont été confiés à l'orphelinat de Wiesenbad, un laboratoire de travail sur la race. Enfin, les scènes homosexuelles sont d'une densité et d'une cruauté frappantes. Les personnages sont victimes au sein de l'intimité même, dépositaires d'une identité brisée, en proie le plus souvent à une haine viscérale de soi liée à une structure bipartite. Ci-

⁸ « Az apánk az asztalnál egyszer azt találta mondani, szültél ide nekem két zsidógyereket, és most én viseljem a konzekvenciáit » (PT I, p. 328).

⁹ « a férfiasság kultuszára » (PT II, p. 10).

¹⁰ « [...] mint egy titokra felelködött vérszövetség tagjai; ágyékuk tartalmára rá lehetett bízni a nemzet jövőjét. » (PT III, p. 106).

tons par exemple ce propos de Kristóf, déchiré entre son « moi bestial » et son « moi sentimental » :

Nem elég, hogy zsidónak születtem, nem elég, hogy árva vagyok, még buzi is legyek. [...] Legalább zsidónak született volna, de az édesanyja a lehető legkatolikusabb családból származott. Legalább árva lehetett volna, hiszen a zsidó apját tényleg agyonverték a kommunisták, a kommunista elvtársai, ám az anyja egyszerűen elhagyta a saját édesgyermekét. (PT II, p. 22)

Non content d'être juif de naissance et orphelin de surcroît, il faut en plus que je sois pédé. [...] Si au moins il avait pu se dire juif, mais non, sa mère venait d'une famille catholique en diable. Si au moins il avait pu se prétendre orphelin, car les communistes, les camarades communistes avaient battu à mort son Juif de père, mais non, sa mère n'avait qu'abandonné, rien de moins, le cher fruit de ses entrailles. (HP, p. 345-346)

Des relations s'élaborent entre les personnages de victimes, associés par des motifs ou des événements. Pour le lecteur, tisser des liens entre les personnages, c'est aussi entrer dans une relation d'empathie avec eux, principe cher à Péter Nádas lorsqu'il écrit son roman. La lecture devient alors une expérience de l'altérité, une confrontation à l'autre qu'il faut intégrer à sa propre expérience, de la même manière que chaque personnage doit faire sienne, et même littéralement incorporer, une partie de soi qui lui est étrangère, voire hostile. Le lecteur d'*Histoires parallèles* est ainsi un lecteur en danger, un lecteur funambule, évoluant sur le fil entre mémoire et oubli, entre Est et Ouest, entre désir et répulsion pour les personnages mais aussi pour le roman.

PORTRAIT DU LECTEUR EN FUNAMBULE : LA RÉCONCILIATION PAR LE VIDE

Péter Nádas n'hésite pas à mettre son lecteur en difficulté, expérience qui ressortit au projet même d'un livre qui évoque la confrontation à l'autre et la nécessité de l'intégrer, pour une meilleure connaissance de soi. Notons que l'auteur exige de son lecteur une lecture analogique, aux dépens d'une lecture causale :

[...] j'ai construit des liens entre des hommes, des actions et des périodes différents. [...] J'ai dit qu'il y avait entre les hommes des influences fortes et directes, lorsque A a influencé B, mais ne connaît pas C, que B a pourtant influencé, et donc A agit sur C à son insu. La relation de cause à effet s'efforce toujours d'en rester à l'uniformité, à l'équivalence, moi, au contraire, j'ai essayé de ne pas dissimuler la polysémie des choses. Et dans tous les cas, cela aboutit à des structures qui ne rentrent pas dans la causalité. Naturellement, la cause ne manque pas, mais elle n'est pas là où on l'attend. (Nádas, 2005, notre traduction)

Cette lecture analogique nécessite un effort de mémoire important, d'autant plus que le roman est long et que l'intrigue se démultiplie. Les scènes de reconnaissance sont emblématiques de la nécessité de construire des ponts au cours de la lecture, d'établir des analogies. La caractérisation des personnages ne facilite pas le travail du lecteur. Presque systématiquement un personnage apparaît dans une action ou dans une relation à un autre personnage avant d'être désigné ou nommé, quelques pages plus loin, le plus souvent dans d'autres circonstances. En outre, nous passons sans transition ni connecteur logique d'un personnage à un autre. Ces derniers voyagent d'un lieu à un autre, d'une

époque à une autre. Ainsi le roman est-il un enchevêtrement complexe d'énonciations, d'époques et de lieux différents. Des jeux d'échos et de doubles conduisent le lecteur à confondre les personnages entre eux. Les titres des chapitres contribuent, eux aussi, à ce phénomène de brouillage : ils sont disséminés dans le corps du roman, mais dans d'autres chapitres, sans aucun ordre chronologique. L'intrigue policière ou l'intrigue du roman d'espionnage sont déceptives : aucune enquête n'a besoin d'être résolue, si ce n'est l'enquête absolue, celle que chacun doit mener lui-même et sur lui-même.

Or c'est à condition d'accepter de mener sa propre enquête que le lecteur ne perdra pas le fil. Libre à lui de construire une lecture qui lui soit propre, au fur et à mesure de sa progression dans le roman, marche difficile que l'on peut corréler au motif du pied – un des fils que l'on peut tirer pour établir des liens entre les personnages et qui nourrit la lecture analogique. Par exemple, les souvenirs de la déportation de M^{me} Szemző trouvent leur expression dans le recours fréquent au motif du piétinement, sont en quelque sorte inscrits dans ses pieds :

Amikor már ott vannak, elkerülhetetlenül az örökösen helyezkedő és topogó lábfejek közé kerültek, beszorulva, miként tipornak ki az élők minden folyékonyat a vagonok hézagok padlatán, vért, vizeletet, szemgolyót, bélsárt és még a velőt is. Néhányan igyekeztek ugyan, de végül is nem tudták a kiáltásaikkal megszervezni, neki magának sem volt egy idő után hangja, hogy ne így legyen. Maga elől kellett elhallgatnia, hogy a pokoli melegben és hangzavarban mások lábával együtt, napokon át mit tett a lába. (PT II, p. 159)

À peine entrés, ce flot de pieds qui pousse et piétine tout en permanence les happait aussitôt, ainsi que les pieds des vivants pressaient tous les fluides contre le plancher disjoint des wagons, sang, urine, globe oculaire, contenus d'intestin, et cervelle, même. Certains tentaient certes d'intervenir, mais en fin de compte n'arrivaient à rien au moyen de leurs cris, elle-même, au bout d'un moment, n'avait plus eu de voix pour s'égosiller. Elle devait taire en elle-même ce que ses pieds, comme ceux de tant d'autres, avaient pu commettre des jours durant, dans ce tumulte et cette chaleur d'enfer. (HP, p. 444)

Gyöngyvér, à laquelle M^{me} Szemző loue une chambre, ignore tout de ce qui s'est passé à l'endroit où elle habite, de cette nuit où les Croix fléchées ont ouvert tous les robinets et jeté par la fenêtre tous les meubles. Pourtant, le souvenir de ce qu'elle ignore se transmet par « la plante de ses pieds nus »¹¹ et c'est le bois du plancher qui permet une « très nette perception de l'histoire » : « Il existait en ce monde une infinité d'enchaînements de cause à effet, lesquels, quoique insondables et comme étanches les uns aux autres, n'en restaient pas moins perceptibles »¹² (HP, p. 451).

Le chapitre suivant s'ouvre sur la déambulation d'un personnage masculin, probablement Kristóf, lui aussi victime de l'histoire : il médite sur les conséquences de l'Histoire sur la ville et réfléchit aux premiers commerces ouverts après les bombardements :

S ha az embernek valami egyáltalán még az eszébe jutott, akkor inkább az érte meglepetésként, hogy mi mindent meg nem úszott.

¹¹ « Meztelen talpa » (PT II, p. 169).

¹² « Számítalan oksági láncolat létezett a világban, s ezek nem voltak egymás számára beláthatóak, de nem maradtak egymás számára érzékelhetetlenek sem » (id.).

S az ilyen futó érzésektől olykor hihetetlenek lettek a saját lépteim. Nem volt egészen valószínű, hogy az egyik helyről a másik helyre elmegyek a lépteimmel. (Párhuzamos történetek II, p. 191)

Et dans de rares sursauts de conscience, on découvrait, plutôt abasourdis, l'ampleur des dégâts.

Sous le coup de ces impressions fugitives, mes propres pas, parfois, devenaient improbables. Que mes pieds me portent d'un endroit à un autre ne me paraissait pas tout à fait vraisemblable. (HP, p. 468)

Enfin, le rituel autour du lac auquel se livre à la toute fin du roman le jeune David, le petit-fils du pasteur, est également lié au motif du pied, de la mémoire de la sensation, de l'analogie comme principe de lecture, et apporte à l'ensemble du roman un éclairage intéressant :

Most ebbe kellett belelépnie, hogy a nedves homok ne igya vissza, ne nyelje el örökre önmagában az előző lépteit. Pontosan a maga nyomába lépett, egészen pontosan; oly erős volt e különös szenvedély, a halványodó nyomokban folytatni az útját a kerek tó körül, hogy talán soha nem vétette el.

[...]

Nem volt ez játék. Meséje sem több, mint egy számokkal elvégzett műveletnek.

Semmi másra nem ügyelt, mint hogy lépte pontosan fedje előbbi lépteit. Így vált minden lépés izzó tökéletlensége a nedves homokon véglegessé.

A nyomok mélysége és a saját tökéletlensége között közvetlen volt a kapcsolat.

[...]

Nem tudta abbahagyni vagy bármiként földadni e rituális vállalkozást.

Hideg, tiszta ittasság lett belőle, mely eltiűntette a tudatából a kezdet és a vég képzetét.

Mocskos vízű tavacsákban cuppogott. (PT III, p. 656-657)

Il devait alors remettre ses pas dans ses pas, afin que le sable humide ne les absorbe, ne les engloutisse plus si vite. Exactement, très exactement, il fallait que chacun de ses pas épouse le contour évanescant des traces antérieures, et jamais, peut-être, il ne tombait à côté, pas le moindre faux pas, tant le possédait son étrange passion pour ces tours en rond sitôt faits, sitôt à refaire.

[...]

Ce n'était pas un jeu. Rien qu'une histoire de problème mathématique à résoudre grâce au calcul.

Seul lui importait l'ajustement parfait de son pied nu dans la trace antérieure. De sorte que l'imperfection de chacun de ses pas dans le sable mouillé en devenait criante, indélébile.

La profondeur des empreintes entretenait un lien direct avec sa propre imperfection.

[...]

Il ne pouvait en aucune manière couper court ou renoncer à ce cérémonial.

Il en découlait une ivresse pure et froide, dont l'emprise effaçait de sa conscience toute idée de début et de fin.

Les empreintes, à force, viraient au bourbier. (HP, p. 1071-1072)

L'Histoire s'inscrit dans le corps et le corps lui-même devient Histoire, comme dans cette scène stupéfiante de l'arrivée des chars russes en 1956, à laquelle assiste Kristóf :

Ez a dübörgés és reszketés még erősödött is, mert a tankok sikoltozó csikordulásokat hallatva fordultak rá a Margit híd följáratára, s immár az egész hídszerkezet reszketett. A talpában érezte az ember a hidat. Van egy városom, városomat egy folyó kettészeli, s érzetté változott át az ismerős híd. A híd

reszketését átvette a hídő, a hídő reszketésébe beleremegtek a hídő házainak tömbjei, s a hátamon is éreztem a reszketést. Olyan volt a reszketés, hogy az ember nem gondolt semmire, legfeljebb a saját testének reszketését figyelte. (PT II, p. 236)

Et ce grondement, ce tremblement, redoublèrent encore car les tanks s'engageaient à présent sur la rampe du pont Marguerite, dont toute la carcasse vibrerait déjà. On le sentait sous nos pieds. J'ai ma ville, ma ville à moi, qu'un fleuve sépare en deux, et le pont familial se mue en pure sensation. La tête de pont répercute le tremblement d'ensemble, au pied du pont, les blocs d'immeubles en tremblent à leur tour, d'un tremblement que je sens parcourir mon échine. Si fort qu'on ne pensait à rien, tout au plus attentif au tremblement de son propre corps. (HP, p. 500)

Au cours d'une discussion avec Pierre Pachet aux VI^e Assises internationales du roman (28 mai-3 juin 2012), Péter Nádas explique que le livre montre « des instants où les événements historiques s'intériorisent, s'inscrivent en [lui] sans qu'[il] le veuille et sans qu'[il] en garde de souvenirs précis » (Nádas dans *Les Assises...*, 2012). Dans cette perspective, il est pertinent d'évoquer un autre texte de l'auteur, écrit après un infarctus – expérience de la presque-mort qui interrompt l'écriture d'*Histoires parallèles : La Mort seul à seul*. À chaque page, en regard du texte de Nádas, se trouve une photographie d'un immense poirier sauvage, prise à des moments différents au cours de l'année, sans fil chronologique établi. L'auteur retrace dans ces pages, et par ce travail visuel, son expérience de la presque-mort. Certains points de cet ouvrage peuvent éclairer l'écriture d'*Histoires parallèles* quant au rapport au corps et à l'unité, mais également au temps et à l'espace :

[...] Tudom, hogy most halok meg. [...] De nem is felejték. Még leginkább azt lehetne mondani, hogy kinyílik az emberi időszámítás, de egyszerre nyílik előre és visszafelé. A halál jelenének nincsenek többé sem térbeli, sem időbeni határai. Tudom, hogy mi fog történni, ha akarom, akkor láthatom, hogy mi történik, és jól tudom, hogy mi történt.

Emlékezetem teljességét élem át, s ugyanazt teszi velem a térérzékelés. [...] Az időtlenségben nincs helye a felejtésnek. Jobb híján erre szokták mondani, hogy halála pillanatában visszapergeti magában élete eseményeit az ember. Őszintén szólva nem perget vissza semmit. De végre tisztán látja át, hiszen az időtlenségben az emlékezésnek sincs helye. Egy életen át nem értette, mert a lelket és a testet soha nem látta egyben. (Nádas, 2002, p. 203-205)

[...] Je sais que je vais maintenant mourir. [...] Mais je n'oublie pas pour autant. S'il faut en dire davantage, ajoutons surtout que l'humaine temporalité en vient à s'ouvrir, mais dans les deux sens à la fois, futur et passé. Le présent de la mort ne connaît plus nulle borne dans l'espace ni le temps. Je sais ce qui va se passer, ce qui se passe, je puis le voir si je veux, et je sais bien ce qui s'est passé.

Comme pour ma perception de l'espace, je vis la plénitude de ma mémoire. [...] Dans l'intemporalité, pas de place pour l'oubli. Faute de mieux, on a coutume de dire qu'on voit alors défiler à rebours les événements de sa vie. À parler franchement, rien ne défile du tout. Mais on les voit enfin en toute clarté, car dans l'intemporalité, pas de place non plus pour la mémoire. Sa vie durant, on ne comprenait pas, car jamais encore on n'avait vu l'âme et le corps s'unir en un tout. (Nádas, 2004, p. 203-205)

La réconciliation entre les différentes parties de soi est rendue possible par l'expérience de la presque mort, qui bouleverse les rapports de l'individu au temps, à l'espace et au corps. Cette question de la réconciliation éclaire l'ensemble du roman *Histoires parallèles*.

L'altérité qu'il faut faire sienne au cours de la lecture est sans doute celle qui hante la Hongrie dans les périodes que Péter Nádas représente : la place des Juifs et la montée des extrémismes en Europe, la mise en cause de l'assimilation hongroise dont le couple de M^{me} Erna et du professeur Lehr est emblématique, l'altérité au sein de la Hongrie même (à cet égard, le complexe de Madzar, dont la mère est souabe, est intéressant), le rapport entre la Hongrie et l'Allemagne et, plus profondément peut-être, l'altérité intime qui découle de ces clivages, cette scission de l'identité évoquée précédemment, qui s'incarne et se fait chair. Et si Péter Nádas dit abandonner toute intention éthique avec ce roman, préférant sonder l'intime, il semblerait que ce soit précisément la place accordée à l'intime qui donne à l'œuvre sa portée éthique. La réconciliation se fait limpide, à la toute fin du roman, avec le chapitre consacré aux Tsiganes : l'apaisement entre les hommes y appelle à penser la réconciliation grâce à un peuple qui vit, des propres mots de Nádas, dans une temporalité autre, dans un rapport différent à la nation et à l'Histoire, dans une Europe peut-être qui échappe au clivage¹³. Alors qu'*Histoires parallèles* a tout d'un roman de l'Est, et qu'il est bien davantage, et paradoxalement, reçu en Hongrie comme un roman de l'Ouest, il se révèle être un roman intimement européen, par la réconciliation à laquelle il nous convie, non en nous consolant par un trop-plein de mémoire, mais en nous invitant à un exercice de funambule qui met, de manière périlleuse certes, mais définitive, fin au clivage.

Références

- AHL Nils C. & NOIVILLE Florence (2012), « Histoire d'un livre. L'ascète hongrois et son orgiaque chef-d'œuvre », *Le Monde des livres*, 21 juin 2012, https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/06/21/l-ascete-hongrois-et-son-orgiaque-chef-d-oeuvre_1722192_3260.html
- Les Assises internationales du roman 2012 – Penser pour mieux rêver* (2012), Le Monde / Villa Gillet, Paris, Christian Bourgois.
- ASSOULINE Pierre (2022), *Dictionnaire amoureux des Écrivains et de la Littérature* [2016], Paris, Plon, coll. « L'Abeille ».
- BIBÓ István (1993), *Misère des petits États d'Europe de l'Est* (*A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, 1946), traduit du hongrois par Georges Kassai, Paris, Albin Michel, coll. « Idées ».
- KUNDERA Milan (1983), « Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, n° 27.
- LUSTIGER Gila (19 décembre 2012), « Péter Nádas. Coïtus infinitus », traduit de l'allemand par Emmanuel Moses, dans *Libération*, « Livres », https://www.liberation.fr/livres/2012/12/19/peter-nadas-coitus-infinitus_868814/
- MÁRAI Sándor (2005), *Mémoires de Hongrie* (*Föld, föld!*, 1972), traduit du hongrois par Georges Kassai et Zéno Bianu, Paris, Albin Michel, coll. « Les grandes traductions ».
- MOURIER Maurice (18 avril 2012), « L'homme, cette bête puante », *Le Blog de la quinzaine littéraire*, <https://www.la-nouvelle-quinzaine.fr/mode-lecture/l-homme-cette-bete-puante-143>
- NÁDAS Péter (2002), *Saját halál*, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- NÁDAS Péter (2004), *La Mort seul à seul*, traduit du hongrois par Marc Martin, Paris, l'Esprit des péninsules.
- NÁDAS Péter (2005), *Párhuzamos történetek*, három kötet, Pécs, Jelenkor Kiadó.

¹³ Il y a sans doute, dans la représentation du Tsigane à la fin d'*Histoires parallèles*, des accents romantiques, presque hugoliens, voisins de ceux de *La Légende des siècles*, et une manière oblique de parler de la Shoah, ce qui pourrait donner lieu à une autre étude.

- PACHET Pierre (1991), « Pour un archaïsme contemporain », *Les Nouveaux Cahiers de l'Est*, Paris, POL.
- PERRAUD Antoine (18 mars 2012), « Péter Nádas et le roman de la terre d'érection », *Mediapart*, <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/170312/peter-nadas-et-le-roman-de-la-terre-derection>
- PHILIPPE Élisabeth (7 avril 2012), « *Histoires parallèles*, un roman démentiel et hypersexuel », *Les Inrockuptibles*, <https://www.lesinrocks.com/livres/histoires-paralleles-un-roman-dementiel-et-hypersexuel-19127-07-04-2012/>
- POPA Ioana (2010), *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, Paris, CNRS éditions, coll. « Culture & société ».
- STEFANOVSKI Goran (2005), *Hôtel Europa. Scénario pour un événement théâtral (Hotel Europa: script for a theatrical event, 1999)*, traduit de l'anglais par Séverine Magois, Paris, L'espace d'un instant, coll. « MEO ».
- TOLEDO Camille (de) (2009), *Le Hêtre et le bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- TÓTH Krisztina (2014), *Codes-barres (Vonalkód, 2006)*, traduit du hongrois par Guillaume Métayer, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».
- TSEPENEAG Dumitru (1975), « Éditorial », *Cahiers de l'Est*, n° 1, Paris, Albatros.

LE LIVRE DES MÉMOIRES DE PÉTER NÁDAS.
PÈRES ET FILS : À LA RECHERCHE DU CORPS GLORIEUX

Pierre-Yves Boissau

Laboratoire Lettres, Langages et Arts (LLA CREATIS)
Université Toulouse – Jean Jaurès



Résumé : Il s'agit de voir ici comment s'articulent dans *Le Livre des mémoires*, avec cette perspective plurielle qui structure le roman et égare le lecteur, les histoires intimes de ces corps qui vont avoir tendance à se mêler les unes aux autres et le Temps monumental qui imprime sa marque sur eux. Si *Le Livre des mémoires* n'est pas un roman historique, la trame historique s'imprime sur les corps des personnages hongrois. Or, c'est dans le corps que réside l'ultime liberté devant les contraintes de l'Histoire. La révolution de 1956 se trouve au centre de cette étude avec l'opposition entre le corps glaçant du dictateur mort et celui épris de liberté du peuple et de l'individu nié par le régime. La poursuite de l'idéal de 1848 se dit par un érotisme de l'égalité et de la fraternité.

Mots-clés : *Le Livre des mémoires*, corps, révolution, Père, érotisme

Abstract: I intend here to see how are articulated in *A Book of Memories*, with this plural perspective that structures the novel and misleads the reader, the intimate stories of these bodies that will tend to mingle with each other and the monumental Time that imprints its mark on them. If *A Book of Memories* is not a historical novel, the historical plot is imprinted on the bodies of Hungarian characters. The ultimate freedom in front of the constraints of History is in the human body. The 1956 revolution is at the center of this study with the opposition between the frightening body of the dead dictator (Staline) and the freedom-loving body of the people and the individual denied by the regime. The pursuit of the 1848 ideal is expressed through an eroticism of equality and fraternity.

Keywords: *A Book of Memories*, body, revolution, Father, erotism

Il s'agira ici d'une lecture prudente, vu mes compétences linguistiques : mes compétences sont un peu plus à l'Ouest ou un peu plus à l'Est, et la littérature hongroise relève de la *terra quasi incognita*. Les propositions que je fais doivent se frotter à la réalité du texte original, qui, je l'espère confirmera ma lecture : la convocation de références religieuses sur le corps du Christ n'est qu'un moyen détourné d'affirmer la dimension politique du corps humain.

La traduction française de Georges Kassai du *Livre des Mémoires* nous transmet un roman où, de toute évidence, le corps est omniprésent. Roman du corps humain, car le corps y cherche sa place. Quand le narrateur parle de sentiments, dont la quête du fonctionnement serait au cœur du projet romanesque, puisque, nous dit le narrateur, « le véritable fonctionnement de nos sentiments, ce que nous cherchons à surprendre avec tant d'avidité dans ce roman, est masqué par nos sentiments actuels » (LM, p. 224), ces sentiments si importants n'existent toutefois que dans leurs rapports à des corps qui cherchent et se cherchent en se heurtant à d'autres corps ou au contraire en aspirant à une étreinte qui se dérobe.

La perspective choisie est claire et je ne m'y attarderai pas. Rappelons juste que le personnage de Thomas lui-même, narrateur enchâssé, personnage-romancier dans lequel le narrateur semble se projeter sur l'arrière-fond d'un passé plus lointain¹, la souligne, en parlant, lors de la rencontre avec Hélène dont je reparlerai d'un refus des convenances (voir LM, p. 93) : il lui est impossible pourtant de dire ce qu'il s'est réellement passé. Sa « curiosité narcissique qui ne s'intéresse qu'aux détails restés dans l'ombre et jugés peu dignes d'attention » pose un problème, mais c'est précisément cet angle d'attaque du réel qui a été salué par la critique. Au narrateur qui se lance à la recherche de son proche passé importe effectivement « le goût de sa salive, l'odeur de sa transpiration » (LM, p. 95), autant de traces de ce qui fut, et qui sont autant de modes d'accès au réel. L'homme se révèle comme un corps dans le monde.

La lecture du roman doit être guidée par l'épigraphe qui s'empare du propos d'un évangéliste et le détourne : « Mais il parlait du temple de son corps » (Jean 2, 21) / « *Ő pedig az ő testének templomáról szól vala* » (János 2.21). Dans ce passage de l'Évangile selon saint Jean, il est question de la première Pâques du Christ qui chasse les marchands de bœufs et de pigeons amassés dans le Temple : aux Juifs incrédules Jésus promet la résurrection en trois jours de son corps et non la reconstruction d'un temple (« sanctuaire » dit, elle, la Bible de Jérusalem) bâti en quarante-six ans, comme le laisse croire une interprétation littérale des propos christiques. Autrement dit, le Christ rappelle qu'il est un corps et que ce corps n'a pas à s'effacer devant une pensée allégorique qui se servirait de lui.

Il est question, donc, du corps, voué à devenir glorieux, du Christ, corps triomphant de la mort ignominieuse sur la croix, quand tout le roman, lui, insistera sur la fragilité, l'incomplétude, l'inconvenance ou la disgrâce du corps des êtres humains. On pensera entre autres au corps pitoyable de la petite sœur handicapée du narrateur premier, corps voué à l'enfermement et à la mort, qui resurgira à la fin du roman pour dire le désespoir de ce narrateur, plein de doutes sur son corps et son identité, une fois anéanti par le dé-

¹ Il faudrait insister sur une poétique de la confusion si caractéristique de notre auteur : ce dernier procède par strates qui ont tendance à se confondre les unes avec les autres. On pourrait multiplier les exemples : les Pères omnipotents, les révoltes ouvrières, certaines attitudes sexuelles, etc.

part de celui qu'il aime, de tout son corps, pour l'au-delà du Mur – pour cet Occident d'où viennent les crevettes. En effet, le jeune homme se retrouve dans la situation de sa sœur, corps-prison au sujet duquel ne se pose pas la question de l'existence de l'âme.

Et la méditation est poursuivie avec sans doute *l'Épître aux Corinthiens*, que le texte ne désigne pas et *Le Nouveau Testament* reste un livre quelconque dont le narrateur se saisit par hasard – et on sait ce que vaut le hasard dans le monde du roman, où pour reprendre le mot de Gracq « il n'y a pas [...] de détail » (Gracq, 1980, p. 119) :

Szinte találomra levettem egy kötetet a polcra [...].

Nem csak a szőnyeg mintái, hanem azon ódon stílus is, melyen át kellett törnöm magam, mikor azt olvastam, hogy egyetlen templom van a világon, az emberi test temploma, és semmi nem szentebb az ember magasztos alakjánál ; jó volt így találomra olvasni az otthonos szőnyegen, hogy amennyiben meghajlunk az ember előtt, akkor ennek a húsban való kinyilatkoztatásnak hódolunk, az eget érinjük, ha megérintjük az emberi testet. (EK I, p. 308-309)

Je pris au hasard un livre sur une étagère [...].

Couché sur ce tapis à motifs, il était bon de lire, rédigé dans un style si archaïque, qu'il n'existait au monde qu'un seul temple, celui du corps humain, et que rien ne pouvait être plus sacré que la forme humaine, et que, en nous inclinant devant l'homme, nous rendons hommage à sa manifestation charnelle, et enfin que c'est le ciel que nous caressons, lorsque nous touchons le corps de l'homme. (LM, p. 248)

Profanation d'une parole sacrée ? Le narrateur ne semble pas adhérer à cette vision d'un homme à l'image de Dieu dont il n'est presque jamais question dans le roman, où les personnages sont livrés à eux-mêmes (il est pourtant dit qu'il se convertit chez les tantes de Krisztián et devient un ami du pasteur du village). Que pouvons-nous alors tirer de cette tension entre ce qu'il conviendrait d'appeler en tout cas « la misère du corps » et, d'autre part ces paroles sacralisant le corps qui viennent comme la masquer ? Le narrateur, on le sait, finira en corps par trois fois violenté (profané) par des motards. La narration se focalise un instant sur une main à jamais ballante, cet organe de préhension qui rivalise avec la bouche avide de s'emparer de l'autre comme de se donner à lui, véritable leitmotiv du livre. Par son corps, le personnage saisit l'autre et est saisi par lui. Il semble que le sacré ait quelque chose à dire sur l'homme qui concerne aussi ceux qui ne croient pas en lui. Or le sacré semble se loger dans la part de l'homme la plus fragile, pourrissable.

Il s'agit de voir ici comment s'articulent dans *Le Livre des mémoires*, avec cette perspective plurielle qui structure le roman et égare le lecteur, les histoires intimes de ces corps qui vont avoir tendance à se mêler les unes aux autres et le Temps monumental qui imprime sa marque sur eux. Si *Le Livre des mémoires* n'est pas un roman historique, la trame historique s'imprime sur les corps des personnages hongrois. Or, c'est dans le corps que réside l'ultime liberté devant les contraintes de l'Histoire, comme le confiait Péter Nádas au journal *Le Monde* : « Au départ de ce livre, il y a cette question : “Quels sont l'espace et le moment où un individu peut éprouver sa liberté, même sous la dictature ?” La réponse se trouve partiellement dans cette phrase de l'Évangile de Jean placée en épigraphe, qui sonne comme la métonymie du roman : “Mais il parlait du temple de son corps.” » (Savigneau, 2005)

Il nous faut partir de la scène de l'insurrection/révolution de 1956. Insurrection, voire contre-révolution pour les Pères et, bien entendu, révolution pour les Fils énumérés par le texte. Ou d'un peu plus haut, car il est un corps qui plane, ou pèse plutôt que plane, sur

tout le roman comme il a pesé sur l'Histoire, quand bien même il n'apparaît dans celui-là que de manière fugace, en reprenant le motif du corps glorieux ou, du moins, des corps qui se placent dans la lignée de celui-ci et qui sont en effet jugés dignes d'être « conservé[s] et sanctifié[s] par le baume » (LM, p. 159). Il s'agit de l'épisode évoquant le deuil qui frappe toute l'Europe centrale et orientale (mais aussi les communistes occidentaux), et donc Budapest, lorsqu'en mars 1953 est annoncée la mort de Staline. Ce que retient le narrateur, c'est la toute-puissance du « corps embaumé » du leader soviétique, fantôme de cadavre capable de figer, de méduser le corps enseignant de l'école hongroise qui « se tenait debout et, bien entendu, immobile, devant un rideau lie-de-vin, provisoirement fermé » (LM, p. 157) au moment où le cercueil quitte à Moscou la salle mortuaire pour le mausolée².

Le long paragraphe qui aboutit à cette immobilité des cadres enseignants prend place durant le dégel et l'arrivée du printemps, qu'il nie en quelque sorte. Le corps de Staline, désormais cadavre, conserve son pouvoir glaçant. La mort n'est pas la « fin », mais bien le « paroxysme » de ce corps omnipotent et solennel, voué à durer si rien ne se fait contre lui (LM, p. 158). N'est-ce pas le premier temple que nous rencontrons dans le roman, Staline ayant transformé une moitié d'Europe en cette forêt de marbre fantasmée par le narrateur anonyme, au fond de laquelle se tient le « vulgaire lit » du Petit Père des Peuples ? Puissance impressionnante d'immobilisme, de terreur et de mort, il est destiné, version bolchevik du corps glorieux du Sauveur, à traverser les temps. Mais le silence qu'il suscite dans le monde n'est qu'« imaginaire », que fantasmes d'un narrateur qui surestime son pouvoir (LM, p. 158-159).

Ce corps glacial et envahissant du père politique, figé dans l'éternité conquise par la science de l'embaumement, ce corps du guide suprême vient rejoindre celui du père officiel, saisi de manière étonnante en pleine révolution comme « corps », et comme corps qualifié, qui plus est, de « splendide » (LM, p. 534), en écho aux cuisses paradoxalement « démocratiques » de Théodore Thoenissen. Mâles mus par les mêmes idéaux virilistes, gorgés de violence et de despotisme tout au long du livre : le corps « splendide » du Père fait obstacle au cheminement du Fils, en l'occurrence des fils.

En contrepoint à ces corps trop présents, trop massifs ou trop écrasants, le corps absent, dérobé par la guerre — et par les Russes — du père de Krisztián ou le corps dérobé, incarcéré de János, le père biologique (possible) du narrateur. Dans le fil (bien emmêlé) des événements confessés, la mort de Staline survient lors du rapprochement entre le narrateur et Livia, « menue et fragile », « fillette malhabile » (LM, p. 156), sans doute tzigane, comme sortie du roman sentimental russe et particulièrement de Dostoïevski, tout comme Thomas semble plongé dans un mélodrame policier de la fin de siècle, deux mondes sans corps. N'habite-t-elle pas en effet dans un sous-sol avec son père qui l'adore et lui lustre le front bombé ? Pourquoi cette coïncidence ? Tout est comme si le corps, ultime et primaire force de résistance, traçait son chemin envers et contre l'Histoire. Le deuil (avec les images de la mort de Staline) est privé d'efficace et le corps se soustrait au politique et reste en harmonie avec le cosmos printanier, mais aussi avec l'héritage littéraire. Contre l'Histoire, le corps retrouve à la fois une sous-histoire et une supra-Histoire.

Quand l'enfant recourt au grand-père dans l'espoir que ce dernier justifiera ces pratiques néoégyptiennes, peu en accord avec la raison et l'ironie, l'aïeul lui répond en ico-

² Il faudra attendre le 31 octobre 1961 pour que Khrouchtchev fasse retirer le cadavre de Staline du mausolée où il reposait aux côtés de Lénine.

noclaste, déplaçant la question des valeurs en une recette de cuisine. Le corps stalinien est ravalé au statut de poulet destiné à la farce. Recours à une « stricte objectivité » qui n'en est pas moins blasphématoire (dans le monde des Pères fondateurs – auquel, rappelons-le n'appartient pas le grand-père, (re)venant du monde « bourgeois »). Le texte parle d'ailleurs de « sacrilège », ce qui me confirme dans ma lecture. Le grand-père méconnaît le sacré du corps stalinien, qui abandonne le statut du commun des mortels, de cadavre, ou du moins refuse de s'y soumettre. L'embaumement est l'un des moyens, certes dérisoire, de se proclamer surhomme. Les lecteurs de Tomasi de Lampedusa se rappelleront le personnage de don Fabrizio, à qui l'Histoire refuse la cave des Capucins de ses ancêtres. Le temps de Géants est passé.

Ce n'est pas un hasard si Pan traverse plusieurs fois le roman (voir *LM*, p. 98, 259, 275). Et le roman de Nádas reprend l'hymne homérique qui en fait le fils d'Hermès et d'une fille de Dryops. Cette divinité grecque est, on le sait, une force tellurique, chtonienne, qui peut mener au désarroi total de l'humain. Le corps de Pan fait scandale puisqu'il mêle au corps humain, à l'image de Dieu, des attributs bestiaux : rien ne serait si simple que ça dans le corps humain. Nulle surprise alors, puisque le corps est traversé de forces, dans le fait qu'Éros et Thanatos se déchirent le corps humain. Cela peut être dit dans un clin d'œil : le garçon désireux de se soumettre à l'étiquette du deuil politique découpe la combinaison de la grand-mère, ce qui vaut la moquerie égrillarde du grand-père « ce qui serait magnifique, mon petit, ce serait d'afficher également une culotte » (*LM*, p. 160). Contrairement aux enseignants, et à l'abri, il faut le reconnaître, de la sphère familiale, le grand-père résiste à la glaciation stalinienne et rappelle à l'homme qu'il est d'abord un corps et que nul corps n'est immortel, ou, si l'on préfère, que tout corps se frotte à l'Histoire et a lui-même une histoire, que tout corps désire le plaisir et peut le donner, y compris dans le monde excessivement normé de la glaciation stalinienne.

En 1953, rappelle Melchior au narrateur, ce sont les émeutes ouvrières de Berlin qui vont se fondre dans le récit avec l'insurrection/révolution hongroise. Avec insistance, père et fils appellent la place Marx à Budapest selon son ancienne appellation, place de Berlin (voir, par exemple, *LM*, p. 546). La dénomination importe vu le contexte historique, mais le Père, parlant de contre-révolution, ne voit pas la même chose que le Fils. Le récit va alors rester au niveau des corps, qui parlent d'eux-mêmes, et dire non la masse mais bien le peuple qui se constitue lorsque les corps, et non seulement les esprits, se rassemblent : la fraternité, valeur éminemment quarante-huitarde, est justement « cette intimité chaleureuse de nos corps » (*LM*, p. 549) alors même qu'elle est capable de faire oublier les exigences de ces corps particuliers. Et justement tout est fait pour que 1956 fusionne non seulement avec 1953 (les travailleurs, peu importe leur nationalité, se rebellent contre ceux qui prétendent œuvrer en leur nom), mais aussi avec 1848, moment glorieux du corps national hongrois, moment historique où le peuple demande à se cristalliser en État national. Kálmán figurera alors la nation sacrifiée sans (trop de) mythification narrative. Il n'est pas Gavroche, parce qu'il ne dit pas plus que ce qu'il est : un corps vivant parmi des milliers d'autres, fils d'un « élément étranger à la classe ouvrière » (en fait, du propriétaire d'une boulangerie, ce qui lui vaut d'être catalogué comme ennemi de classe), mais ne signifiant que lui-même, brusquement mis à mort, c'est-à-dire profané dans sa sacralité d'individu que conteste justement un socialisme dépourvu de visage humain. Kálmán est pour ainsi dire saisi par le texte à partir de sa « paume forte chaude et souple » qui bouche les yeux du narrateur au début de l'épisode et par celle qui va lâcher la tartine de confiture lors de sa fin dramatique (*LM*, p. 552). Il ne figure pas un génie

national finalement abstrait (Gavroche a en effet la gouaille insolente du français, c'est-à-dire une liberté qui est d'abord celle de la parole), mais dit le corps humain, réceptacle de la liberté, dans sa fragilité, à tout moment menacé du néant, qui efface la chaleur de la fraternité et de ses jeux, mais aussi la jouissance du présent (la tartine de confiture). Il dit aussi l'unicité de la personne, car c'est là-dessus qu'insiste le narrateur et non sur une mort statufiante, fabrique de héros glacés – et glaçants.

Nem a barátom haláláról és nem a halálokról, nem a temetésekről, a gyertyáktól lobogó temetőkről ésennek az egész ősznek és télnek a gyertyáiról, hanem a testenek erről az utolsó érintéséről, arról, hogy engem fogott meg utoljára, meg azt a rohadt szilvalekváros kenyerét fogta, [...] erről, meg a tenyerének erről az összetéveszthetetlen érzetéről és szagáról kellett volna beszélnem, az izmoknak, a bőrnek, az arányoknak és a hőmérsékletnek arról a kivételességéről, amiről valakit fölismerünk, a puha és meleg sötétéről, amint hirtelen minden történelmi eseményt efeledtet és az idegenből egyetlen puha mozdulatával visszavezet az ismerősbe, egy olyan érintésektől, szagoktól és érzelmektől teli ismerőségbe, amiben aztán fölismerhetem az egyetlen kezét. (EK II, p. 184).

Ce n'est pas de la mort de mon ami, ni des morts en général, des funérailles, des cimetières flamboyant de cierges, des cierges de cet automne et de cet hiver que j'aurais dû parler, mais du dernier contact que j'eus avec son corps, car c'était moi qu'il avait touché pour la dernière fois de sa vie, moi et cette putain de tartine de confiture [...], oui, c'est de cette paume que j'aurais dû parler, de la sensation unique que me procurait son corps, de son odeur caractéristique, de cette unicité des muscles, de la peau, des proportions et de la température qui permet d'identifier quelqu'un, de cette obscurité molle et chaude, capable de faire oublier tout événement historique et qui ramène d'un seul coup l'inconnu au connu, ce connu familier au toucher, à l'odorat et au sentiment, ce connu grâce auquel j'avais identifié sa main, unique au monde. (LM, p. 554).

La foule de 1956 s'affirme révolutionnaire parce qu'elle additionne des individus libres, des personnes que n'effacent pas l'Histoire ni la communauté, mais qui les font :

A tömeg abban a kora órában még nem evett meg, nem tüntetett el magában, nem taposott maga, alá, mint később annyiszor, nem vette el a személyi ségemet, hanem sokirányú engedékenységgel épp azt tette lehetővé, hogy a saját testem életének legelemibb feltételében, a mozgásban érezzem, ami mindenkinben közös, érezzem, részei vagyunk egymásnak, és mindenén túl vagy mindenén innen azonosak mindenkivel, amitől aztán nemhogy nem volt arctalan, miként azt a tömegről mondani illik, hanem olyan arányban kaptam arcot tőle, amilyen arányban én is arcot kölcsönöztem neki. (EK II, p. 152)

En ce début de soirée, la foule ne m'avait pas encore englouti ni digéré en me piétinant, comme elle devait le faire si souvent par la suite, loin donc de me priver de ma personnalité elle me permettait, grâce à sa docilité multidirectionnelle, de sentir dans le mouvement lui-même, dans cette condition élémentaire de la vie du corps, ce qu'il y avait de commun entre nous tous, nous faisons partie d'un même ensemble, et, au lieu d'être sans visage, comme on le dit d'elle en général, la foule me prêtait un visage, dans la mesure où je lui en donnais un. (LM, p. 530)

Et la foule, précisément, n'est pas la horde, masse indifférenciée (voir LM, p. 549). Ce don mutuel du visage (la révolution tchèque se glisse entre le temps des événements hongrois évoqués et celui de l'écriture de la confession romanesque) permet au corps, qui

n'est pas que politique mais est aussi politique, ne serait-ce que par son désir d'échapper au politique, d'exister authentiquement loin de la masse uniforme, du myriapode du « Nous » de Zamiatine qui gomme les particularités, c'est-à-dire les individualités, sous la houlette du Bienfaiteur. Chez Nádas, le Nous n'efface pas les Je :

Hogy sajátos helyzetemmel, mondhatnám, sajátos családi helyzetemmel nem egyedül vagyok itt, hanem valójában mindenki a maga sajátos mégse vonhatják kétségbe egymást, hiszen akkor az igen egyértelműnek mutatózó, közössé vált érzelmeket kéne kétségbe vonniok (EK I, p. 155)

[...] je n'étais pas seul ici avec ma situation particulière, je dirais même familiale, chacun était venu avec sa situation particulière et toutes ces particularités n'auraient pu se détruire entre elles sans mettre en question l'unicité, la communauté de sentiments et de volonté qui animait cette foule [...]. (LM, p. 532)

La révolution est on ne peut plus concrète : elle se lit dans les corps « pressés les uns contre les autres » (LM, p. 534) ; elle est portée par eux et ce mot même de « révolution », appartenant apparemment à la sphère du monumental, est réquisitionné par le personnage pour rejoindre celle de l'intime, comme le dit ce beau – et long – passage :

És attól hogy e két egymás mellé rendelt szó ilyen tisztán és pontosan megfordult a fejemben, s rögtön eligazított az érzelmi különbségtevések és azonosításokeladigg rettenetesnek, fullasztónak, kilátástalannak érzett zűrzavarában, két olyan szó, melyek értelmet, súlyát, politikailag körülhatárolható jelentését persze éppen az ő beszélgetéseikből és vitáikból ismerhettem meg ilyen koravéneen, de hangsúlyozom, abban a pillanatban, s számomra ez volt a forradalom, nem úgy jutott eszembe, nem úgy kölcsönöztem ki a szótárukból, mint a politikai körvonallakkal rendelkező ellentétek fogalmi párosát, hanem a legszemélyesebben rám vonatkozott, úgy, mintha az egyik szó az ő teste lenne, a másik az enyém,, mintha egyetlen testileg közös érzélem ellentétes oldalain állnánk a saját szavainkkal, ez forradalom, ismételtettem magamban, akárha neki mondanám, s valami nagyon sötét bosszúval, elégtétellel mondanám, megtorolnék, mindent, nem tudom mit, amire viszont ő nem tudhatna másként válaszolni bennem [...]. (EK II, p. 156)

Ces deux mots juxtaposés [i. e. : révolution et contre-révolution] et qui venaient de surgir dans mon esprit avec une si grande netteté mirent immédiatement fin à une confusion mentale que je sentais étouffante, terrifiante et désespérante, ces mots, dont j'avais compris si précocement le sens, le poids et la signification politique, grâce, précisément, à leurs conversations et à leurs discussions, ces mots, dis-je, je ne les avais pas empruntés à leur vocabulaire pour désigner une paire de concepts politiques opposés, mais pour les appliquer à ma situation personnelle, comme si l'un des mots représentait le corps de mon père et l'autre le mien, comme si ces mots dénotaient deux sentiments opposés d'une même réalité corporelle, c'est la révolution, me répétais-je comme si j'étais en train de le lui seriner, je le prononçais avec un sentiment de satisfaction, comme si je voulais me venger de tout, mais sans savoir de quoi, et comme s'il ne pouvait me répondre qu'en employant le même mot, muni de son préfixe, [...]. (LM, p. 533)

Longue phrase qui unit intimité et politique, révolution et meurtre du Père. La révolution est *mon* affaire : ce paradoxe s'affirme comme une révélation. Il s'agit de vivre sans son Père, dont l'absence, due au destin ou sa propre inacceptabilité, est patente. Le narrateur se fond dans la foule des sans-Pères :

[...] mint a saját ellenkező szavával, s ezért aztán nemhogy éreztem távol őt magamtól, hanem ellenkezőleg, a teste, anyám halála óta teljesen megroppant, szétszilált, hátába gömnyedő, szánsalomra méltó teste, melynek pusztá látványa félelmet keltett, a pusztító kiüttlalangság félelmét, megtört teste, mely ugyanennek az évnek júniusa óta, mikor is tekintettel a perekben vállalt gyászos szerepére, felfüggesztették a hivatalából, mégis valami forgcsikorgatón görcsös energiákra lelt magában, és addig ismeretlen, barátoknak nevezett gyáni alakokkal szervezkedett, olyan elevenen ellenkező közelségbe került, amelyet utoljára kisgyermekként érezhettem, mikor álmait lépre csálva, lemeztelenített testemmel rámasztam gyönyörű mezítelen testére, és kíváncsiságom kielégítésének kívánságától, azonosságunk érzékelésének elemi igényétől hajtva benyúltam a combjai közé, csak hogy most józanul, hiszen a közelség és a vele való testi azonosság érzésétől a különbségtevés még különbségtevés maradt, mentem, velük mentem, akiket alig ismertem, és mégis itt volt ez a testvéri érzés, mert valamiként ugyanazt jelentették nekem, mint régebben Krisztián, akinek elesett az apja, Hédi, akinek az apját elhurcolták, Livia, akinek az iskolai konyháról származó maradékokat kellett ennie, Prem, akinek az apja egy részeges nyilas volt [...]. (EK II, p. 156-157)

[...] et c'est pourquoi, au lieu de le sentir loin de moi, je vis son corps, complètement brisé depuis la mort de ma mère, son corps voûté, pitoyable, dont la seule vue m'inspirait la peur, peur des voies sans issue, peur de l'anéantissement, corps qui cependant avait retrouvé une énergie convulsive et acharnée, depuis le mois de juin de cette année-là, depuis que mon père, en raison du rôle sinistre qu'il avait joué dans les procès, était suspendu de ses fonctions, et qu'il s'était mis à comploter avec des inconnus suspects qu'il appelait ses amis, je sentis donc ce corps tout proche de moi, comme dans mon enfance, comme ce jour où, poussé par la curiosité et par le désir d'éprouver notre commune identité, et alors que j'étais agrippé à son corps splendide et nu, j'avais plongé ma main entre ses cuisses, seulement, cette fois, j'agissais en pleine conscience, car malgré ce sentiment de proximité et d'identité corporelle, je m'étais démarqué de lui, je marchais avec des gens inconnus ou presque, tout en éprouvant envers eux un sentiment de fraternité, c'est qu'ils représentaient pour moi la même chose que Krisztián, dont le père avait été tué à la guerre, que Hédi, dont le père avait été déporté, que Livia qui se nourrissait des reliefs de la cantine de l'école, que Prem, dont le père était un nazi éthylique [...]. (LM, p. 533-534)

Il y a là comme une reprise de la dialectique Père-Fils, lieu commun de la littérature russe par lequel certains auteurs comme Tourgueniev ou Dostoïevski disent la Révolution. Le texte ici exprime deux choses : d'une part, la défaillance, la faiblesse ou simplement l'absence des Pères, et, d'autre part, le désir de fusion dans le Père, que disent les corps filiaux. La fraternité se trouve dans la communion avec ceux qui souffrent en raison de leur père, ou avec ceux qui souffrent d'un déficit de père. À l'horizon, un possible parricide (voir LM, p. 549) ou le parricide symbolique, l'émasculation du Père, qui répète celle d'Ouranos par son fils Chronos qui demande à exister.

Relisons le début de l'extrait : lorsqu'il est question de la révolution et de la contre-révolution, il est d'abord fait mention de deux corps puis, dans un deuxième temps, d'une réalité et de deux sentiments différents. Comme si le père et le fils étaient à la fois deux et un : une même chair mais deux individus, avec cette tentation pendante de se retrouver, de fusionner. Et le politique se trouve justement dans le positionnement par rapport aux Pères, par rapport à la tradition. *Le Livre des mémoires* rend charnelle une problématique traditionnelle. D'où l'intégration du rappel de cette scène intime par excellence qui se trouvait dans le premier quart du roman dans l'épisode éminemment politique de 1956 qui aboutit à la constitution, à la résurrection (après 1848) du corps politique hongrois dans la foule qui s'insurge. Scène du désir scandaleux de l'enfant qui

ne connaît pas le tabou, celui de s'emparer du pénis du Père. Scène primitive détournée qui avait abouti au cri d'horreur de ce dernier qui retrouvait son fils dans son lit (voir *LM*, p. 189). Qu'est-ce que le corps du Père ? Car avant d'être un corps pitoyable, parce qu'au ban de la société qui se libère, le père fantasmé par le narrateur dans son roman, je le rappelle, était « splendide », massif, de « splendide corpulence » (*LM*, p. 142), et le fils est un corps qui désire être ce corps massif, puissant, charmant (et démocratique : « avec des cuisses pareilles et pareille barrique en guise de cage thoracique, vous ne pouvez être que démocrate », *LM*, p. 43). L'ironie est palpable, et confirmée par le devenir du père qui, comme procureur, servira le pouvoir stalinien, avant de déchoir. Le père du narrateur fictif, je le rappelle, se nomme Théodore Thoenissen : il aurait donc un rapport au sacré annoncé par l'épigraphe et souligné au cœur du roman, puisqu'il serait un don de Dieu. Mais ses cuisses vulgairement écartées lorsqu'il se tortille sur le divan (voir *LM*, p. 33), ses grossiers appétits physiques (voir *LM*, p. 42) démentent son prénom avant même que celui-ci soit prononcé par son épouse : qu'a-t-il fait du don de Dieu qu'est sa vie, c'est-à-dire son corps — destiné à lui aussi devenir glorieux ? En face de lui, son créateur, son demiurge, faudrait-il dire, qui, de toute évidence, se sert de l'image de son propre père et qui se peint lui-même en « énorme tête ballante au ras du sol », « insecte difforme et répugnant » (*LM*, p. 54) et qui, fils d'un membre de la nomenklatura, n'ose se proclamer démocrate : « Être grossier, vulgaire, sombre, sournois, il n'y avait rien d'agréable en moi », nous confie-t-il, malgré ses « cheveux blonds », ses « traits fins » et ses « yeux bleus » (*LM*, p. 59). Poids de son amant qui lui échappe, mais aussi pesanteur kafkaïenne du Père, qui impose la haine de soi. Sans parler de sa fille, dont le sort, corps brut, fait douter de la nature de temple. Car le narrateur sera hanté par le visage déformé de sa petite sœur handicapée, à la peau « grisâtre », « livide », « pachydermique », « semblable au dos cartilagineux des coléoptères » (ce qui renvoie sans doute encore à l'imaginaire kafkaïen), à la tête qui évoque une « calebasse », aux yeux exprimant « le néant » (*LM*, p. 103-106). Plus loin, beaucoup plus loin, le lecteur qui aura oublié ce personnage tombera sur ce passage : « je sentis en moi ma petite sœur jamais revue ; son corps lourd dans mon corps » (*LM*, p. 755). Le narrateur a conscience qu'il est aussi ce corps de coléoptère qui, sœur, lui offre une image de lui. Autrement dit, lors de la crise qui l'éloigne de Melchior, il communique avec la petite sœur qu'il avait méprisée et torturée : il se retrouve dans son état, handicapé par le poids de son corps que le plaisir et le bonheur ont fui.

Dans l'Histoire, c'est la (fausse) Révolution du Père qui l'emporte avec, pour corollaire, l'interprétation de la révolution de 1956 en contre-révolution. Paradoxalement, pourchassé durant les événements de 1956 en raison de son activité de procureur de la République populaire sous Rákosi, le père pourtant n'est pas rétabli dans son autorité illégitime et le roman se sert des corps de fiction pour se venger de l'Histoire : accusé du viol d'une fillette (où l'on retrouve le révolutionnaire dostoïevskien), il se donne en effet la mort alors que la (contre-)Révolution a déjà été écrasée ; il reste cependant à l'état du cadavre stalinien, corps embaumé à enjamber. Ce qui sera fait avec Hélène, à laquelle le roman assigne une scène érotique, teintée de parodie, mais qui semble être la résolution fantasmée.

Hélène vient voir son fiancé Thomas, le narrateur enchâssé, et se joue alors une scène où le désir se dit de manière exacerbée. En proférant un excessif « je vais vous tuer », il reprend dans la fiction le désir fondamental du Père, longtemps refoulé, ce désir terrible qui, pris littéralement, renvoie aussi à l'attitude du Petit Père des Peuples, à l'attitude sta-

linienne où amour et mort se confondent : « j'aurais bien aimé prendre son cou, si longtemps admiré, entre mes doigts et le serrer jusqu'à en expulser le dernier souffle » (LM, p. 91). Le corps et son désir d'anéantissement, du moi, de l'autre en vue d'une nouvelle entité, chimérique, s'expriment dans sa crudité, comme le montre la mention de l'haleine matinale fétide. C'est là qu'intervient l'expression « comme si j'enjambais le cadavre de mon père » (*id.*), qui indéniablement reprend la thématique révolutionnaire, qui est aussi une question intime.

Néanmoins, que s'est-il passé lors de cette fameuse scène où le corps filial enjambe le cadavre du Père, puisque le narrateur note que « le corps perd la conscience qu'il a de lui-même au moment précis où il pourrait être le plus révélateur » (LM, p. 93) ? Une chose est sûre : entre les deux personnages (ou personnages de personnage : on est dans le fantasme total) se produit un renversement des rôles habituellement genrés. La morsure d'Hélène témoigne d'une mâle agressivité : « peut-être mettait-elle en doute ma virilité ou portait-elle en tout cas délibérément atteinte à ma vanité masculine » (LM, p. 94). Du côté de l'homme, la virilité reste inerte (voir LM, p. 97). Et la scène se clôt sur les deux corps de Thomas et d'Hélène en jumeaux, se réfléchissant l'un l'autre, « assis dans les mains de Dieu » (expression qui donne son titre au chapitre), image d'une liberté inconvenante aux yeux de ceux qui prônent la répétition du même ainsi que la « nature des choses » : c'est en effet le corps masculin qui se voit pénétré et c'est cette prise de possession du masculin par le féminin qui crée la sacralité, non transcendante, donc, mais bien construite par l'humain épris d'une liberté qui ne peut être sans égalité, fraternelle :

a tenyeremet pedig az ölére simítottam, hogy ujjamal finoman szemérmének két drága ajka közé hatolja, puhába, síkosba, mélybe, vállamon és hátamon érezve haját, sátorként terült fölém, s tán a tarkóm volt a pont, amit kereshetett, mert mikor mellének kemény bimbóját óvatosan az ajkamba fogtam, ő a nyakamra tapasztotta száját és az ő ujjai is behatolt a combom közé, és csend is egyszerre lett, és ha most erre emlékezem, akkor mindenképpen azon gondolat kísért, hogy Isten tenyerén ülhetünk akkor, ott. (EK I, p. 113)

[...] alors, plaquant ma paume sur sa toison, je pénétrai avec mes doigts entre les deux lèvres chéries de sa pudeur, dans cette région brûlante, moite et profonde, pendant que sa chevelure répandue sur mes épaules et sur mon dos formait un toit qui me protégeait, sans doute cherchait-elle ma nuque, et, en effet, à l'instant où je pris avec mille précautions le bouton raide de son sein entre mes lèvres, elle appliquait les siennes sur mon cou, enfin, un de ses doigts pénétra entre mes cuisses, il se fit tout à coup un silence profond, si bien qu'aujourd'hui, en me remémorant tout cela, je ne suis pas loin de penser que ce matin-là, dans cette chambre, nous étions tous les deux assis dans la main de Dieu. (LM, p. 99)

La liberté, nous dit cette scène de fiction, avant d'être un concept (politique) est liberté des corps, liberté sexuelle. Les mots nous disent que Thomas (qui est, depuis les Évangiles, celui qui a besoin de toucher pour croire, mais sa requête ne paraît plus mesquine), trahi par les mots, rompt pourtant avec la fatalité du virilisme et la répétition des gestes du Père. Conquête d'une sexualité libre qui commence par l'offrande de son corps. Le Corps peut échapper à l'Histoire, mais il fabrique lui aussi une contre-Histoire, une autre Histoire, une Histoire à venir. La sexualité du Père comme celle de son fils sont à la fois éminemment intimes et politiques : despotique chez l'un, fraternelle chez l'autre. Mais cette sexualité romanesque n'est pas allégorique : le corps ne s'efface pas devant l'Histoire ; il la dit – ou la mine. La mort du narrateur premier, même si elle n'est pas

entièrement élucidée, semble être due à un geste d'homophobie : le corps martyrisé du narrateur premier semble fonctionner avec le corps en extase du début du roman, corps qui était son œuvre romanesque.

Il n'y a pas de Corps glorieux : *Le Livre des mémoires* récuse cette prétention du corps ironiquement « splendide » du Père destiné à l'effondrement, comme celle du corps quasi divinisé et fallacieusement exhibé du Petit Père des Peuples. Seulement, parfois, des épi-phanies peuvent se produire qui amènent l'existant au divin. Le corps alors devient, ne serait-ce que le temps d'une extase, temple. Il le devient parce qu'au-delà des assignations sociales il s'offre, au-delà de toutes les obligations et de tous les usages, et s'interdit de profaner celui de l'autre. Il incarne une autre politique, un autre vouloir vivre ensemble, révolutionnaire.

Références

- SAVIGNEAU Josyane (16 juin 2005), « Péter Nádas, observateur aigu d'un monde troublé », *Le Monde des livres*, https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/06/16/peter-nadas-observateur-aigu-d-un-monde-trouble-par-josyane-savigneau_662636_3260.html
- ZAMIATINE Evgueni (2017), *Nous* (My, 1952), traduit du russe par Hélène Henry, Arles, Actes Sud, coll. « Exofictions ».
- GRACQ Julien (1980), *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti.

LA PROMENADE SUR LA DIGUE DANS *LE LIVRE DES MÉMOIRES*.
FORME, TEMPS ET MUSIQUE : UNE QUÊTE DU RÉCIT

Nathalie Avignon

Laboratoire Littératures Antiques et Modernes (LAMO)

Université de Nantes



Résumé : Diffractée sur plusieurs chapitres, la scène où le narrateur du *Livre des mémoires* porte ses pas troublés sur la digue qui longe la mer Baltique depuis la station balnéaire de Heiligendamm occupe dans le roman une fonction matricielle, où se joue la possibilité même du récit, sa forme, sa réussite et son sens. La ligne du rempart dressé contre l'assaut des vagues figure un modèle narratif rapidement confronté à l'opacité de l'individu et de l'Histoire, dans lequel la « lisibilité » cède le pas à une conception de la forme forgée selon une idéalité musicale. Dans le chaos de la modernité, ce fantasme romantique est malmené par l'ironie et le maniérisme mais il conserve, pour peu qu'il tienne à distance son propre volontarisme constructif, sa capacité supérieure à livrer une vérité du sujet et de l'existence dans le temps.

Mots-clés : musique, roman de formation, temps, poétique du récit, études interartistiques, modernité

Abstract: Spread out over several chapters, the scene where the narrator of *A Book Of Memories* carries his troubled footsteps on the dike which runs along the Baltic Sea, from the seaside resort of Heiligendamm, encompasses a matrix function in the novel, where the very potential of the story is played out; its form, its success and its wider meaning. The barricade built to weather the onslaught of the waves represents a narrative model confronted with the opacity of the individual and of History, in which "clarity" gives way to a conception of a form moulded according to a musical ideal. In the chaos of modernity, this romantic fantasy is mistreated by irony and mannerisms but it retains its superior capacity to deliver a subject that is truthful and exists in time, as long as it can keep its own constructive volountariness at bay.

Keywords: music, educational novel, time, narrative poetics, interartistic studies, modernity

« **P**eut-on raconter le temps ? » Ces mots, qui pourraient tout aussi bien servir d'épigraphe au deuxième roman de Péter Nádas, ouvrent la septième et dernière partie de *La Montagne magique*. Au cours de ce chapitre célèbre intitulé « Promenade sur la grève », Thomas Mann délaisse provisoirement l'interrogation initiale au profit d'une comparaison entre le champ du récit et celui de la musique, avant de chercher à définir le genre, à la fois accueillant et insaisissable, du *Zeitroman*. Le temps, écrit-il, est l'élément du récit mais peut aussi devenir son objet. À défaut de pouvoir « raconter le temps » (*die Zeit erzählen*), on peut « évoquer le temps dans un récit » (*von der Zeit erzählen*) (Mann, 1961, p. 586). Et le romancier d'en venir rapidement à sa propre entreprise, en décrivant les vertiges temporels dans lesquels s'abandonne son jeune héros sur les sommets alpins.

À quelques soixante années de distance, *Le Livre des mémoires* s'ouvre sur une scène qui fait écho à ce passage crucial du roman de Mann. Le narrateur principal, retranché dans la station balnéaire de Heiligendamm après le départ vers l'Ouest de son amant Melchior, affronte le sentiment de dérégulation qui l'accable en portant ses pas sur la digue qui mène au village voisin. Dans la monotonie du paysage de houle et de marais, les heures, les jours et les années peu à peu se confondent. Or, pour évoquer ce nivellement temporel qu'expérimentait Hans Castorp au Berghof, l'auteur de *La Montagne magique* utilisait justement l'image de la promenade en bord de mer. Dans *Le Livre des mémoires*, cette scène n'est pas exactement inaugurale, mais elle a une fonction matricielle. Elle occupe une place majeure dans les premiers chapitres, où elle accompagne la prise de parole du narrateur et installe d'emblée les effets de superposition entre ce récit principal et le roman écrit par le protagoniste (notamment par la concordance du lieu, Heiligendamm). À l'autre bout du roman, la mort du narrateur sur les rives du Danube où il effectue de longues et solitaires escapades vient discrètement rappeler l'importance structurante de cette image initiale.

Il ne faut certes pas réduire *Le Livre des mémoires* à une longue paraphrase du chapitre « Promenade sur la grève ». Au rang des sources évidentes, Thomas Mann ne supprime sans doute pas Marcel Proust, ombre portée identifiable dès le titre, puis dans le modèle du récit de souvenirs écrit par le romancier en devenir. C'est cependant cette scène que nous choisirons pour point d'ancrage de l'étude qui va suivre, parce qu'en elle se réfléchit le triple visage du roman : les deux faces du *Zeitroman* – roman du temps mais aussi roman d'un temps c'est-à-dire d'une époque, selon les distinctions manniennes (*ibid.*, p. 586-587) – puis celle du *Bildungsroman*, avec les codes duquel *La Montagne magique* comme *Le Livre des mémoires* jouent indubitablement. L'image choisie par l'éditeur Plon pour figurer en couverture de la traduction française du roman de Péter Nádas corrobore cette intuition. Implicitement, ce qui est en jeu dans cette promenade sur la digue, ce sont la nature et la forme mêmes du récit que le narrateur projette d'écrire. En marchant dans ses pas, c'est cette quête du récit que nous tenterons de comprendre. Comment raconter l'individu dans l'Histoire, livrer une vérité du monde sans abdiquer celle du sujet, quel roman écrire dans le chaos et l'effondrement ? Alors que se clôt le XX^e siècle, Péter Nádas figure avec la ligne de ce rempart dressé contre l'assaut des vagues le devenir d'un modèle narratif pris dans les méandres de la modernité. Nous suivrons dans notre réflexion les principales étapes de la promenade, relatées dans les chapitres 1 (« Le charme de ma marginalité » / « Szabálytalanságom szépségei »), 4 (« L'arrivée d'un télégramme » / « Távirat

érkezik ») et 7 (« Perdre et reprendre connaissance » / « Az eszmélet elvesztése és visszanyerése ») : un moment propice à l'introspection, d'abord, qui se dissout ensuite dans le déchainement des éléments naturels, une chute grotesque et ironique, enfin, ouvrant sur les voluptés de l'évanouissement.

LA DUPLICITÉ DU MOI : *BILDUNGET ANTI-BILDUNG*

A gáton indultam el Nienhagen, a szomszédos község felé, a gát egyik oldalán a döndülő tenger, csupa síkos él, a másik oldalon a néma láp, egyedüli élő, én, az elemek között, [...]

Tisztán és átláthatóan mentem magam előtt, könnyedén, és súlyosan követtem magam.

[...]

Izgalmas, új, tulajdonképpen felborzoló volt érzékelni széthullásomat, mégis a tapasztalt ember nyugalmaival éltem át, mintha ötven, hetven, száz évvel lennék idősebb önmagamnál, kellemes öregúr, aki a fiatalságára emlékezik; [...]

A helyzet kivételességét csupán az adta, izgalmi állapot, hogy se ezzel, se azzal nem éreztem azonosnak magam, mintha egy romantikus díszletben mozognék színészként, s a múltam is önmagam sekélyes alakítása lett volna csak, ahogyan az lesz a jövőm is, összes szenvedéseim, mindez tehát játékosan a jövőbe vagy a történelmi múltba vetíthető, mintha meg se történt volna még, vagy ha megtörtént, akkor rég, minden felcserélhető, a szétcsúszó életsíkok zűrzavarát csak a fantáziám fogja át s rendezi egy olyan köznapis nehézkedésektől meghatározott tartás köré, ami énemnek nevezhető, amit énemként mutogatok, de nem én vagyok. (EK I, p. 24-26)

Je me mis à marcher sur la digue en direction de Nienhagen, une bourgade voisine, avec, d'un côté, la mer grondante et ses crêtes scintillantes, de l'autre le marécage silencieux, et moi, seul être vivant au milieu des éléments [...].

Je me voyais moi-même, en toute clarté, en toute transparence, marcher devant moi et je me suivais d'un pas léger et pourtant grave.

[...]

L'expérience de ma propre désintégration me procurait une agréable sensation nouvelle, euphorique et excitante, que j'acceptais pourtant avec la sérénité d'une personne d'âge mûr, comme si j'avais cinquante, soixante-dix, voire cent ans de plus, en vieux monsieur affable qui évoque le temps de sa jeunesse [...].

Cet état de choses n'était exceptionnel qu'en ceci que j'étais incapable de m'identifier à l'un ou l'autre de ces deux moi, et dans ma surexcitation, j'avais l'impression d'être un acteur qui évolue dans un décor romantique, mon passé n'étant qu'une pâle imitation de moi-même, exactement comme le seraient plus tard mon avenir et toutes mes souffrances, comme si tout était susceptible d'être projeté ludiquement dans le passé ou l'avenir, comme si rien de tout cela ne s'était réellement produit ou si tout pouvait encore être changé, et que c'était uniquement mon imagination qui tirait un sens de ces divers pans enchevêtrés de mon existence, les enfermant dans le cadre d'une entité étiquetable que je pusse appeler moi, que je pusse exhiber comme étant moi, mais qui n'était pas moi. (LM, p. 26-27)

Ces lignes, avec lesquelles débute la relation de la promenade, ne sont donc pas les premières du roman. Une image, cependant, rappelle directement le pacte d'écriture posé dès l'incipit, celui du récit-anamnèse. Tel un vieil homme se retournant avec nostalgie et lucidité sur ses années de formation (comparaison d'emblée ironique, puisqu'il n'a que

trente-trois ans), le narrateur va retracer l'« histoire de ses amours »¹ sans nier que ces expériences personnelles « parfaitement banales et dénuées d'intérêt »² puissent porter un enseignement plus vaste (LM, p. 12). Les méandres de la construction du moi, qui se cristallisent dans l'extrait ci-dessus, forment un enjeu fondamental du récit. De fait, le narrateur revendique d'écrire un « roman d'éducation »³ (LM, p. 188).

Malgré l'éclatement narratif, qui est un des traits les plus singuliers du roman, le schéma du récit d'éducation est bien présent dans *Le Livre des mémoires*. Il reste en effet possible de reconstituer peu ou prou le parcours du protagoniste. Les jeux avec les partenaires d'enfance, la mort de la mère puis celle des grands-parents, le conflit avec le père et l'insurrection de 1956, l'exil à Berlin et la rencontre avec Melchior et Thea, la fuite de Melchior et la dépression consécutive à la séparation, les retrouvailles avec Krisztián et les dernières années passées à écrire chez les tantes de celui-ci... en forment les principales étapes. La confrontation à des événements majeurs, où l'intime et le collectif convergent, sonne ainsi le glas des libres expérimentations de l'enfance pour signer l'entrée dans la maturité. L'ensemble de ces moments de vie, qui mettent en résonance la sexualité et le politique, travaillent à la construction identitaire, redoublée, creusée, et déformée par la mise en abyme dans le « récit imaginaire » (LM, p. 750) écrit par le narrateur, la fiction dans la fiction.

Toutefois, il apparaît bien vite que les motifs caractéristiques du *Bildungsroman* — ses « mythes », pourrait-on dire — sont tous systématiquement mis à mal. Le principal est celui de l'idéalité et de l'innocence de l'enfance. L'élection du jeune âge comme objet littéraire à part entière, première conséquence remarquable de l'émergence du genre du *Bildungsroman*, s'accompagne d'une transformation progressive des représentations : d'abord perçue comme un état informe et encore à modeler, l'enfance devient vite le refuge idéalisé de l'innocence préservée, non touchée par les corruptions de la société ni abîmée par les vicissitudes de l'existence humaine. Or, bien loin de cette image d'Épinal, Péter Nádas livre le portrait d'une enfance perverse, d'un jeune garçon à l'« âme torse ». Décrit comme « grossier, vulgaire, sombre et sournois »⁴, ou ailleurs « maussade, irritable, assoiffé de plaisirs grossiers, coléreux, haineux »⁵ (LM, p. 59-60), son protagoniste a néanmoins acquis la nécessité de se conformer aux attentes suscitées par le fantasme d'une enfance transparente, masque qu'offre à son entourage son visage d'ange blond. Nourri au lait de la dissimulation, de la duperie et du mensonge, il en fait les maîtres mots d'une enfance placée sous le signe de l'« impureté »⁶ (LM, p. 388). C'est d'ailleurs ce motif des simulacres qui, en faisant le lien entre les jeunes années et les souvenirs de l'époque berlinoise marquée par la fréquentation des milieux théâtraux, laisse le plus clairement entendre qu'il n'y a guère d'écart entre le monde de l'enfance et celui de la maturité. En définitive, la coïncidence entre le moi intime et le moi social, censée entériner l'aboutissement heureux de la *Bildung*, fait l'objet d'une déconstruction radicale. De ce fait, il ne peut y avoir non plus de participation active du personnage dans la société, comme le visait l'idéal des Lumières. Cantonné dans un « rôle d'observateur impuissant », incapable de « met[tre] à

¹ « mondjuk szerelmeim történetét megírhatom » (EK I, p. 7).

² « lényegtelen és érdektelen » (EK I, p. 7).

³ « nevelési regényt » (EK I, p. 230).

⁴ « én durvának, közönségesnek, sötétnek és alattomosnak tudtam magam » (EK I, p. 63).

⁵ « holott valójában komor voltam, ingerlékeny, minden érzékemmel nyers élvezetekre vágytam, indulatos voltam és gyűlölködő » (EK I, p. 63).

⁶ « tisztátalanság » (EK I, p. 488).

profit les amères expériences accumul[ées] »⁷ (LM, p. 419) au fil des années, le personnage de Péter Nádas meurt symboliquement exilé de la société.

Ces constats sont d'évidence liés au thème de l'homosexualité, qui contraint à la marginalité et au secret. Il ne faut pourtant pas dissocier ici la question individuelle de l'identité sexuelle des enjeux plus vastes touchant à la situation historico-politique, même si la manière dont les deux aspects s'interpénètrent est un sujet en soi qui ne peut se réduire simplement. Il reste que le monde dans lequel évoluent les personnages détermine fortement le tropisme du mensonge et de la duplicité. Le narrateur reconnaît dans sa propre différence la « langue commune »⁸ (LM, p. 176) qui l'unit à sa petite sœur handicapée ou à sa mère malade. Le déclin des corps comme le déséquilibre psychique sont les symptômes d'une « maladie européenne » — du titre de l'essai qu'Odile Marcel consacre à Thomas Mann — que le XX^e siècle ne finit pas d'ausculter. Péter Nádas observe comment les événements politiques et historiques conditionnent les destinées individuelles (en ce sens, *Le Livre des mémoires* est bien davantage roman d'éducation que roman historique ou roman d'époque, lesquels cherchent dans les situations privées une forme d'exemplarité dont la fonction est d'éclairer les mouvements de l'Histoire). C'est parce qu'ils sont « immerglés] dans l'ignominie de l'époque »⁹ (LM, p. 534) que les enfants sont condamnés à la « singerie »¹⁰ (LM, p. 377) maladroite des comportements parentaux.

En évoquant l'idée d'une coécriture de l'aventure subjective par l'Histoire¹¹, Péter Nádas ratifie une corrélation plusieurs fois rapportée dans *Le Livre des mémoires*. L'abandon d'un idéal de transparence et l'impossible résolution harmonieuse de la tension entre l'individu et la société, en effet, conditionnent le récit lui-même, tel que le narrateur le projette et l'écrit. Le dérèglement d'un être irrémédiablement livré au chaos du monde rend le roman rétif à l'idée même de forme. Dans un passage réflexif qui accompagne le souvenir des promenades en forêt partagées avec Thea, le narrateur constate la vanité de ses tentatives pour s'« arracher à l'informe » : « le sentier n'était qu'un concept, nous l'avions inventé pour essayer d'échapper à cette matière encombrante que nous étions »¹² (LM, p. 583), écrit-il. Ce sentier, qui renvoie à la limpide linéarité de la *Bildung*, c'est de la même manière le fil ténu de la digue construite contre les assauts de la mer Baltique. De fait, la fin du premier chapitre revient une nouvelle fois sur la portée modélisante de cette promenade pour le récit sur le point d'accéder à l'écriture :

⁷ « ám mégis ki kellett magamat szabadítani a tehetetlenségre kárhozottatott megfigyelő szerepéből, vagy legalábbis kihasználni azt a keserű tényt és évek óta gyűlő tapasztalatot » (EK II, p. 9).

⁸ « közös nyelvünk » (EK I, p. 215).

⁹ « de megmerítkezzünk a korszak fertelmében » (EK II, p. 157).

¹⁰ « majomkodás » (EK I, p. 474).

¹¹ Voir les propos tenus par Péter Nádas dans le documentaire *La Hongrie – Péter Esterházy et Péter Nádas* (Bergère et Isidori, 2013) et retranscrits par Floriane Rasclé dans sa thèse de doctorat (2016) : « Si je ne convoque pas forcément l'Histoire, je m'intéresse à la manière dont elle participe aux histoires individuelles, aux histoires privées, aux histoires confidentielles, aux plus intimes histoires, c'est-à-dire comment elle les co-écrit, comment elle modèle les biographies, comme elle les modifie ou les déforme de fond en comble, comment elle les transforme, comment elle les disloque, ou comment elle brise ce qu'il y a de plus important dans la vie des gens, leur caractère. »

¹² « hiszen az ösvény is csak egy fogalom, amit azért találtunk ki magunknak, hogy segédletével próbáljuk meg eloldani magunkat a magunk nyűgös anyagától » (EK II, p. 221).

Bizonyára ez volt a pillanat, amikor néma, immár évek óta készülődő egyezségemet megkötöttem, mert ha ma az összes következmények tudatában, szomorú okosként elképzelem a lehetetlent, mi lett volna, ha féltreimnek engedve nem Nienhagen felé megyek tovább, hanem visszafordulok, és mint minden józan eszű elő, meghúzódok unalmasan közönséges szállodai szobámban, akkor feltételezhető, hogy történetem a legszabályosabb keretek között marad, akkor azok az elhajlások és kilendülések, melyek eddigi életemben adódtak, inkább annak irányát jelezték volna, merre nem szabad, akkor talán józan és egészséges undorral elfojthattam volna azt a kéjt, amit a szabálytalanság szépsége így megadott. (EK I, p. 29-30)

Ce moment devait être pour moi celui de conclure enfin ce pacte muet qui était en gestation depuis des années, car, si, aujourd'hui, beaucoup plus triste et avisé que je ne l'étais alors, au fait de toutes les conséquences, j'imagine l'impossible et réfléchis à ce qui serait arrivé si, cédant à ma frayeur, j'avais fait demi-tour au lieu de continuer jusqu'à Nienhagen, et si, comme n'importe quel mortel un peu sensé dans de semblables circonstances, je m'étais retiré dans ma chambre d'hôtel banale et ennuyeuse, il est fort probable que mon histoire serait restée confinée dans les bornes de la normalité, que ces écarts et ces déviations qui ont jusque-là marqué ma vie n'auraient fait qu'indiquer la route à ne pas suivre, et qu'avec une bonne dose de dégoût salutaire j'aurais réprimé le plaisir que me procurait le charme de ma marginalité. (LM, p. 30-31)

Le refus de rebrousser chemin pour s'assurer un environnement plus sécurisant marque donc une nouvelle étape dans la promenade sur la digue qui nous sert ici de fil conducteur. Renonçant à un déchiffrement intime trop schématique, le narrateur porte ses pas sur un chemin invisible et mouvant, alors que les éléments peu à peu se déchaînent.

TOUT OUÏE DANS LA TEMPÊTE : L'HYPOTHÈSE MÉLOFORME

Ekkor már, gondolom, elveszítettem mindazt, ami taz idő és a tér helyes észlelésének nevezhetünk, s feltételezhetően azért is, mert a szél szeszélye, a felfoghatatlan sötéttség és a minden fenségesége ellenére is álmósítóan ritmusos hullámverés, akár valami erős kábítószer, tökéletesen elzsongított, s ha azt mondanánk, hogy csupa fül voltam, akkor ez egyáltalán nem lenne pontatlan meghatározás, hiszen szinte fölöslegessé lett minden más érzékelési forma, s miként egy furcsa éjszakai állat, pusztán a hallásomra voltam utalva; morajlott a mélység, ez nem a víz moraja volt és nem is a földé, nem volt fenyegető és nem volt közömbös, s hangozzék bármily romantikusan, megkockázatom kijelenti, hogy a végtelen monoton mormogása hallatszott a mélyből, hang, [...] ugyanis olyan mértékben adtam át magam a sötéttség hangjainak, hogy lassan még azok a képzelgések és emlékek is felszívódtak benne, melyekkel sétám kezdetén szórakoztattam magam [...]. (EK I, p. 91-92)

Sans doute avais-je à ce moment perdu tout sens du temps et de l'espace, probablement à cause des caprices du vent, des ténèbres insondables et des rouleaux au rythme engourdissant de la mer, malgré tout son caractère grandiose, qui agissaient sur moi comme un stupéfiant, et si je disais que j'étais toutes oreilles, je ne serais pas dans le faux, étant donné que tout autre mode de perception était désormais inutile, et que, tel un animal nocturne, je dépendais entièrement de mon ouïe : j'entendais gronder les profondeurs, non pas le grondement des eaux ou de la terre, mais un grondement qui n'était ni menaçant, ni indifférent, et, même si cela peut paraître par trop romantique, je me risquerais à soutenir que c'était le murmure monotone de l'infini que j'entendais ainsi sourdre des profondeurs [...] car je m'abandonnais si volontiers aux bruits des ténèbres que même les fantômes et les

remémorations dont je me distraçais au début de ma promenade se dissolvaient à présent dans ces bruits [...]. (LM, p. 81-82)

La symbolique du décor tempétueux est nette : la lumière de la lune laisse place à une obscurité opaque, le vent souffle de biais et déséquilibre le promeneur, l'eau monte par vagues tumultueuses¹³. Outre l'hypothèse que nous venons de formuler sur la portée réflexive de cette progression malaisée, est ici à l'œuvre un *topos* des plus romantiques : l'homme projette sur les éléments son âme troublée, la nature devient caisse de résonance d'un état émotionnel. Cette tentation romantique, on s'en souvient, apparaissait dès le début de la promenade. Elle trouve désormais son plein épanouissement. Dans les paragraphes qui précèdent l'extrait ci-dessus, lumière et obscurité alternent un moment avant que les ténèbres n'envahissent tout. Dès lors, les paradigmes du *profond* et du *sonore* viennent au premier plan de cette évocation tourmentée. C'est cela qui retiendra prioritairement notre attention.

Il est encore indirectement question du récit à venir, dans ces lignes, de la manière dont Péter Nádas entend mettre en œuvre son propre *Bildungsroman*. La dissolution des repères offerts par la clarté dans un tout indistinct et sonore peut, en effet, renvoyer aux métamorphoses subies, à l'époque romantique, par le modèle goethéen. L'essor des romans de l'artiste et les succès de la *Kunstreligion*¹⁴, on le sait, occasionnent bien des bouleversements dans l'optimisme terrien des Lumières. Nous pensons surtout au virage pris avec la célèbre recension de *Wilhelm Meister* par Friedrich Schlegel, lequel accorde soudain moins d'attention à l'argument pédagogique qu'à la conduite du récit, à son architectonique derrière laquelle se dessine déjà un modèle de type musical. Le *Bildungsroman* de l'artiste a ainsi vocation à devenir le Roman des romantiques, avec la majuscule que lui conserve Jean-Marie Schaeffer dans *La Naissance de la littérature* (1983) pour désigner la part mythique que confère au poème narratif le premier romantisme allemand. Né avec l'esthétique spéculative qui consacre les notions de profondeur, d'absolu, d'infini, trouvant dans l'élément biographique sa qualité totalisante, le Roman, a montré Frédéric Sounac, a une idéalité musicale, c'est-à-dire qu'il lie l'intelligence du sujet dans le temps à sa propre forme musicale. Dans *Le Livre des mémoires*, si le paradigme dominant reste d'évidence le théâtre, il ne faut sans doute pas oublier l'apparition curieuse d'un « roman du musicien », embryon narratif avorté. Dans un moment d'intense vérité, Melchior confie au narrateur les souvenirs de son enfance de violoniste prodige dans le « temple sacré de l'art »¹⁵ (LM, p. 592), vocation difficile et brisée, dans les années troubles de l'après-guerre, par l'emprise de son professeur homosexuel. Le récit prend l'allure d'une fable, comme si sa portée révélatrice dépassait le cadre de la construction d'une identité sexuelle, conviant avec le sujet musical une histoire culturelle complexe.

¹³ Notons que la dernière phrase du manuscrit laissé par le narrateur principal — « Il faisait sombre, c'était une nuit d'hiver brumeuse, et bien sûr, je ne pouvais rien voir » (LM, p. 646 / « Sötét volt, ködös téli éj, s persze nem láthattam semmit », EK II, p. 300) — décrit une situation comparable.

¹⁴ Le terme de *Kunstreligion* (ou religion de l'art) vient désigner une attitude qui tend à considérer les œuvres d'art comme le support d'une parole ou d'une connaissance supérieures, à valeur métaphysique. Nourrie, dans un rapport de réaction complexe vis-à-vis des Lumières, par un déplacement du besoin de sacré vers le domaine de l'art, cette idée émerge dans la sphère théorique du premier Romantisme et trouve dans la musique son objet de prédilection.

¹⁵ « a művészet felszentelt csarnokába » (EK II, p. 233).

La qualité méloforme¹⁶ de l'œuvre de Péter Nádas — l'idée que ses romans, en se structurant selon un modèle compositionnel, absorbent de la musique son génie et sa faculté supérieure d'élucidation du réel — est reconnue de l'auteur lui-même. Dans un entretien avec Caroline Broué (2012), celui-ci affirme la forme musicale de son roman *Histoires parallèles*, alléguant notamment l'influence de Wagner. Certes, il insiste ailleurs sur les différences architecturales qui existent entre *Histoires parallèles* et *Le Livre des mémoires*¹⁷. Sans aller jusqu'à ces distinctions, toutefois, il est évident que les procédés portés à leur comble dans l'un étaient déjà en exercice dans l'autre. Si *Le Livre des mémoires* n'a pas la dimension chorale incontestable d'*Histoires parallèles*, le fantasme nourri par les possibilités de la polyphonie est bien actif, en témoigne cet aveu : « On ne peut dire qu'une seule chose à la fois, or je voulais tout raconter. »¹⁸ (LM, p. 545) La triade des narrateurs (le narrateur principal, le grand-père de Melchior tel qu'il est imaginé et refiguré dans le récit fictif¹⁹, puis Krisztián) et l'allure contrepuntée du récit (qui circule entre les différents niveaux narratifs d'un chapitre à l'autre, entre les différentes strates temporelles à l'intérieur d'un même chapitre) participent de ces stratégies mises en œuvre pour contourner l'univocité du verbal et tendre vers une pluralité polyphonique. L'effet musical provient ensuite de l'effort d'unification. Du divers, il faut faire un *organon* par l'agencement des éléments. Les relations d'interdépendance transcendent alors l'ordre successif du discours et l'hétérogénéité du matériau. Dans *Le Livre des mémoires*, elles sont d'abord le fruit de la mise en abyme, qui redouble dans le roman fictif certains motifs du récit autobiographique principal. Au-delà de ce seul phénomène, et comme par contamination, la parenté des situations vécues construit une série de variations sur quelques thèmes et schèmes matriciels : l'hésitation sexuelle (la multiplication des trios de personnages), la quête du père et les troubles de la cellule familiale, les impasses du dire liées à la situation politique, le désir de fuite et le motif de la promenade introspective...

Si l'on cherche à adosser ces observations à un modèle musical précis, le nom de Wagner (outre un rapprochement peut-être trop attendu et approximatif avec le leitmotiv), s'impose à trois titres : la présence fondamentale du modèle théâtral/opératique dans le roman, le rapport au creusement du temps (le motif parsifalien de la scène ouvrant sur un

¹⁶ Le « méloforme » est une catégorie forgée par Frédéric Sounac pour désigner un mode de musicalisation du roman, lorsque ce dernier, « sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer en *organon* autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale » (Sounac, 2014, p. 41). Cette notion est amplement convoquée par Floriane Rasle dans ses travaux sur Péter Nádas (2016). Nous ne reviendrons donc pas en détail sur les possibles analyses des structures narratives du *Livre des mémoires* en termes musicaux. Nous nous contenterons de quelques remarques synthétiques destinées à éclairer notre propre logique.

¹⁷ Dans un autre entretien radiophonique (Adler, 2012), le romancier compare la structure ouverte d'*Histoires parallèles* à la « forme complètement close, classique, comme un roman du XIX^e siècle » du *Livre des mémoires*.

¹⁸ « Csak valamit lehet elmondani, s én egyszerre mindent, az egész szerettem volna elmondani » (EK II, p. 173).

¹⁹ L'indice est donné au début du roman avec l'évocation des immeubles berlinois : « lorsque je rentrais l'après-midi et grimpais les marches, j'essayais d'imaginer à ma place un autre jeune homme qui, un beau jour, il y a longtemps de cela, était arrivé à Berlin, un jeune homme qui était le grand-père de Melchior, devenu le héros des péripéties du récit que j'inventais jour après jour » (LM, p. 19 / « mégis, mikor délutánoként hazaértem, a lépcsőházban mindig eszembe jutott elképzelni azt a fiatal férfit, magam helyett, aki egy régi szép napon Berlinbe jött, Melchior nagyapja volt ez a férfi, s ő lett naponta bonyolódó történetem hőse », EK I, p. 16).

infini²⁰) et, sur le plan stylistique, l'étirement de la mélodie continue qui semble guider les phrases indéfiniment allongées – parfois agrammaticales – du romancier. Pourtant, c'est étonnamment *Fidelio*, et non Wagner, qui sert de révélateur lors de la rencontre entre Melchior et le narrateur. Si la référence est d'abord, dans cette scène, thématique²¹ (l'oppression politique, la liberté, le travestissement), l'idéal d'organicité et d'autotélie, revendiqué explicitement par Péter Nádas²², convoque tout autant la figure de Beethoven. Point n'est besoin de trancher, en définitive, si l'on considère que les deux références se rejoignent dans un même rêve de « grande forme » d'expression romantico-symboliste, relayé dans le monde du roman par le modèle proustien – modèle fondamental s'il en est dans une œuvre qui cherche dans un destin d'artiste la clé d'une intelligence profonde de la mémoire et du temps.

LA CHUTE : IRONIE ET MANIÉRISME

Le texte, cependant, produit des effets de distorsion qui mettent à distance ces procédés compositionnels caractéristiques du fantasme de musicalisation du Roman. La structure en variations, loin de révéler sur le plan existentiel la cohérence organique d'un destin, déroule un « processus fatal de répétitions »²³ (LM, p. 51), dont le caractère aliénant rappelle davantage un ostinato. La polyphonie, échouant à saisir l'altérité et la pluralité des consciences, se replie sur une absolue subjectivité (les différentes voix renvoient surtout à une diffraction du « je » dans plusieurs moments). Le contrepoint entre le récit autobiographique et le roman-dans-le-roman est altéré par le déséquilibre entre les deux décennies que parcourt le premier et les quelques jours dont traite le second. La tonalité policière et fortement parodique du roman, en outre, fragilise l'ambition sérieuse de la réminiscence qui guide la narration principale. À l'échelle de l'ensemble, il y a certes des remarques réflexives sur la forme-sens, mais celles-ci sont toujours grevées par l'ironie. L'amusement point lorsque l'écrivain évoque sa position factice « juché sur le perchoir de [s]on âge et de [s]es expériences »²⁴ (LM, p. 301) ou ses tentatives toujours dérisoires pour renouer le fil d'un récit dévoré par les digressions. L'organicité musicale du Roman est censée concourir à la lisibilité de l'œuvre, elle fait surgir de la complexité même de la vie une révélation du sens, à l'instar de celle qui conclut *Le Temps retrouvé*. Dans *Le Livre des mémoires*, cette Recherche d'une autre époque, les effets musicaux sont redoublés, sursignifiés jusqu'au maniérisme, mais la révélation finale ne vient pas. Et la promenade sur la digue s'achève par une chute grotesque :

²⁰ Cette idée est relevée par Péter Nádas dans l'entretien avec Caroline Broué : « Ce roman est, d'une certaine façon, wagnérien dans la façon dont il construit le temps ; il entre dans les différentes scènes comme s'il voulait partir à l'infini, et c'est comme ça que ça se passe parce que nous aimerions entrer dans l'infini, mais ce n'est pas possible. Et c'est donc dans cette impossibilité que j'abandonne. » (Nádas dans Broué, 2012).

²¹ Avant toute considération sur le livret, c'est néanmoins l'ouverture (*op.* 72b) qui fait l'objet d'une *mélaphrasis* assez précise lors de la première évocation de cette scène décisive (LM, p. 445-446).

²² Le romancier parle en ces termes de son premier éveil à l'écriture : « J'ai commencé à écrire un conte à onze ans. C'est un petit conte assez bête, mais ce qui est intéressant dans sa forme, c'est que j'y exclus le monde extérieur et, ce qui existe, c'est seulement ce que moi j'ai créé avec la langue, la grammaire. Et c'est ce qui m'a animé, tout au long de ma vie. » (Nádas dans Adler, 2012).

²³ « *a tragikus azonosságba* » (EK I, p. 53).

²⁴ « *s ma, mikor az életkor és a tapasztalat magasleséről széttelkintve e sorokat írom* » (EK I, p. 373).

S megértettem végre, hogy fekszem a kövek között.

[...]

[...] amilyen nevetséges módon bánt el velem a vihar, amit az imént még hajlamos voltam érzelmeim jól festett díszleteként, hatásos kísérőzeneként felfogni, olyan nevetségesen közönséges módon fosztott meg feltételezett önrendelkezési jogomtól saját természetem; hiszen nem történt semmi, kicsit vizes lettem, mondjuk nagyon vizes, aminek következtében legfeljebb náthás leszek, [...]. (EK I, p. 93, 137)

Et enfin je compris que je gisais au milieu des rochers.

[...]

[...] de même que ma propre nature m'avait privé, d'une façon ridicule et grossière, de mon droit à disposer de moi-même, de même la tempête, que j'étais, peu avant, enclin à considérer comme un décor adéquat, comme un effet musical en phase avec mes propres sentiments, venait d'avoir raison de ma résistance physique, et si je me sentais humilié, c'était, au fond, parce qu'il ne m'était rien arrivé, j'étais juste un peu mouillé, mettons trempé, ce qui, au pire des cas, me vaudrait un bon rhume [...]. (LM, p. 83, 118-119)

Péter Nádas considère que *Le Livre des mémoires* possède une structure close. La fin, pourtant, échappe au processus d'anamnèse et au *Bildungsroman*. Elle est un subterfuge. En effet, c'est l'intervention providentielle de Krisztián qui vient mettre chaque chapitre à sa place (dévoilant au passage que le récit imaginaire et celui des souvenirs formaient un seul et même projet), de même qu'elle permet de reconstituer une totalité biographique qui échappe nécessairement à la narration à la première personne. Elle rétablit de manière caricaturale le pôle objectif foncièrement absent jusque-là (l'ami d'enfance se décrit comme un « homme raisonnable »²⁵, un « chroniqueur »²⁶ (LM, p. 647) analytique et distancié). L'impératif de relecture, inhérent au schéma proustien fondé sur le rapprochement asymptotique entre le temps biographique et le temps de l'œuvre, ne s'impose lui aussi que par l'entremise de cet éclairage extérieur. Si l'on relie, comme le fait Paul Ricoeur dans *Temps et récit*, le critère de concordance et celui de terminaison (ce dernier établissant l'unité et la complétude de l'œuvre), le doute vient à nouveau fragiliser la reconstruction de Krisztián, confronté aux silences du manuscrit. De son propre aveu, le choix de faire figurer en dernière place l'ultime fragment solitaire est arbitraire, quand bien même ce chapitre était attendu comme la « clé de voûte »²⁷ (LM, p. 747) de toute l'histoire. Alors que les derniers mots de cette architecture vertigineusement complexe sont ironiquement pour la simplicité, il n'en résulte qu'une « fuite » du sens qui a aussi une résonance politique²⁸. La forme aspire à cette « formule capable de représenter le fonctionnement de l'univers »²⁹ (LM, p. 560), chez Péter Nádas, mais entretient un rapport problématique avec la clôture et la totalité, caractéristique de la crise poétique ouverte par les désastres historico-politiques du XX^e siècle. Le concept de *Bildung* semble

²⁵ « józan » (EK II, p. 301).

²⁶ « a tudósító » (EK II, p. 301).

²⁷ « zárókövének » (EK II, p. 427).

²⁸ « Fuite » (« Szökés ») est le titre de ce dernier chapitre. Il relate les circonstances du départ pour la France de Melchior, loin du joug soviétique et de la terreur exercée par l'insaisissable police politique. C'est en regardant la carte postale envoyée par son ancien amant, un cliché de l'océan Atlantique ouvert « jusqu'à l'horizon vide » (« a látóhatárig »), que le narrateur conclut : « Que tout est si simple ainsi. / Il pensa, que tout était si simple ainsi. / Si simple, oui, tout était si simple. » (LM, p. 773 / « Hogy akkor ilyen egyszerű. / Arra gondolt, hogy akkor ilyen egyszerű. / Ilyen egyszerű, igen, ilyen egyszerű volt minden », EK II, p. 457-458).

²⁹ « mintha a világméplet felállításán fáradoznék » (EK II, p. 191).

frappé d'obsolescence, comme tous les paradigmes du récit assurant un rapport signifiant au réel.

Faut-il alors penser, comme Ricoeur l'envisage dans sa lecture de *La Montagne magique*, que l'échec du *Bildungsroman* est la condition du succès du *Zeitroman* ? Si la musique en tant que modèle structurel a perdu sa fonction d'élucidation, elle semble toujours chargée d'exprimer notre condition temporelle, sa plus grande vérité.

LA GRÂCE DES SIRÈNES : VERTIGES DE L'ABANDON ET ÉCRITURE RHAPSODIQUE

La première conclusion de la promenade sur la digue, en effet, n'a pas l'humour penaud du passage cité plus haut. Quelque chose a eu lieu avant que ne s'installe le sentiment du ridicule de la situation, quelque chose qui ne donne pas lieu à une « leçon » mais qui, sans pouvoir être maintenu longtemps actif, a malgré tout la saveur d'une révélation. Il s'agit de l'état qui donne son titre au chapitre 7, « Perdre et reprendre connaissance » (« *Az eszmélet elvesztése és visszanyerése* ») :

Azt is tudtam, hogy nem a víz, a bőr, a kő, a test érzete volt az első ismerősen evilági és megfogható, hanem a hang.

Az a különös hang.

De amint ott feküdtem a kövek között, immár az emlékezés és a gondolkodás kellemetlen képességével és szokásával megáldva, egyáltalán nem arra gondoltam, hogy miként kéne megváltoztatnom veszélyes helyzetem, nem a menekülés esélyeit mérlegeltem hát, holott ez annál is idősebb lett volna, minthogy nagyon pontosan éreztem már a hullámokat, amint átsapnak fölöttem, és a jeges víz pillanatokra elönt, a fulladás veszélye eszembe se jutott, hanem azt a különös, erős és mégis messzi hangot szerettem volna újra elérni, egy kicsit visszanyújtózni még a puszta érzet könnyű és homályos lebegésébe, oda, ahol egy bizonytalanul távoli határon, csattanva, ütődve, akár valami hangszílyos jelzés, ez a hang tudósított először arról, hogy vagyok. (EK I, p. 134-135)

En fait, ma première perception, celle qui me fit revenir à moi, ne fut pas celle de l'eau, de la pierre, de ma peau et de mon corps, mais celle d'une voix.

D'une voix étrange.

Couché parmi les pierres, ayant retrouvé la mémoire et le raisonnement, chose que je jugeais donc fort désagréable, je ne songeais nullement à modifier ma position, ni à supputer mes chances en faveur d'une hypothétique évasion, alors même que ma situation aurait dû m'y pousser, certes, je percevais très nettement les vagues, certes, l'eau glaciale me submergeait, mais l'idée de la noyade ne m'effleurait même pas, j'aurais seulement voulu entendre et réentendre la voix, cette voix étrange, intense et pourtant lointaine, j'aurais seulement souhaité rejoindre, ne serait-ce qu'un instant, l'empire à la fois obscur et aérien des sensations pures, au centre duquel cette voix, en provenance d'une région située au-delà de toute frontière, cette voix, que soulignait un claquement sourd, m'avait appris que j'existais. (LM, p. 116-117)

Ce passage, qui fait penser au chant des sirènes³⁰, est précédé d'une description minutieuse (la phrase française fait quarante-sept lignes !) de la jouissance de l'évanouissement

³⁰ Chant de sirènes est, au demeurant, le titre d'un « drame satyrique » de Péter Nádas (*Szirénének. Szatírtjáték*, 2010). Le rôle dévolu à ces figures mythologiques, toutefois, est sans écho avec ce qui se passe ici.

et de l'instant qui précède le retour de la conscience. La mémoire et la pensée n'encombrent pas encore la pure sensation, laissant le corps se fondre dans « un Tout insaisissable, [une] Totalité profonde et archaïque »³¹ (LM, p. 116). L'aspiration à la totalité qui fait retour ici est cependant différente de celle qui était soumise à l'ironie et à l'échec. Elle cherche l'éternité dans l'instant, la déprise de soi, le vertige de l'extase. Le narrateur du *Livre des mémoires* relate plusieurs expériences similaires (particulièrement dans les années d'enfance) : le baiser partagé avec Krisztián, l'échange de regards avec Livia, les jeux absorbants avec la petite sœur... La musique offre un accès privilégié à cet état, elle dont l'écoute rend le narrateur et son amant oublieux des « calendriers » (LM, p. 247).

Un autre passage (où la question interartistique est, de surcroît, centrale) nous semble de ce point de vue singulièrement éclairant. Trois instruments qui forment comme l'embryon de toute musique – la flûte, le luth, le tambourin – font leur apparition dans la « fresque antique » qui fait l'objet de l'énigmatique chapitre 11 (« Sur une fresque antique » / « Egy antik faliképre »). Le point d'origine de ce chapitre est une fresque pompéienne³² (10 ap. J.-C.). Traditionnellement décrite comme une représentation de Pan entouré de trois nymphes, cette image qui matérialise pour le narrateur « le monde mystérieux de [s]es suppositions et de [s]es intuitions »³³ (LM, p. 257) devient un support de projections et de fantasmes érotiques, au sein duquel les arbres sombres du coin supérieur droit tiennent lieu de *punctum* barthésien. De l'*ekphrasis* archaisante et quelque peu pompeuse des débuts naît alors peu à peu, envahie par les obsessions personnelles, une pulsion narrative désordonnée et foisonnante qui s'effondre pour finir sous le poids de son propre échec, laissant place à une série de conseils formulés à la deuxième personne, dans un style éclaté qui annonce celui du dernier chapitre. Forme et contenu sont hermétiques, dans l'ensemble de ce passage, mais cet ultime dialogue de soi à soi semble détenir une clé dans la quête du récit. Au moment où le narrateur cesse d'imaginer l'intrigue qui se trame derrière les figures mythologiques et accepte de s'abandonner aux mystères de la forêt vient la leçon qui lève les impossibilités de l'écriture : « Tu cherches toujours à substituer tes pensées à toi-même, or tant que tu voudras apprendre, tu ne seras pas là tout à fait. [...] Tant que tu voudras te l'approprier, la forêt restera silencieuse. »³⁴ (LM, p. 284) En d'autres termes : il faut renoncer aux illusions de la *Bildung* et de la reconstruction artificielle du moi, accepter de se perdre pour saisir la juste valeur de l'existence dans le temps.

C'est précisément ce que perçoit le narrateur en chutant de la digue. Le « séisme sentimental »³⁵ (LM, p. 562) que provoque son écoute de *Fidelio* aux côtés de Melchior est une expérience similaire et, cette fois, explicitement musicale : « Il semble qu'en trente années d'existence on finisse par acquérir une sorte de sécurité trompeuse, laquelle ce soir-là s'était mise à craquer dans toutes ses jointures [...] ; or, dans tout ce chambardement, un instant avant l'effondrement total, il me fut donné la grâce d'entrevoir en un

³¹ « sokkal inkább arra a megfoghatatlan egészre utalt, arra a mélyebb és őszibb teljességre » (EK I, p. 133).

³² Provenant de la Maison de Jason à Pompéi (IX, 5, 18), cette fresque est conservée au Musée national archéologique de Naples. On peut en trouver une reproduction en ligne par exemple à l'adresse suivante : <https://www.meisterdrucke.lu/fine-art-prints/Roman/1080726/Fresque-repr%C3%A9sentant-Pan-et-les-nymphes-de-Pomp%C3%A9i%2C-Italie.html>

³³ « föltételezésem többszörösen titkos világaként leírtam volna » (EK I, p. 319).

³⁴ « Még mindig gondolatokkal helyettesítéd magad, míg meg akarod tanulni, addig nem vagy egészen itt. [...] Míg magadnak akarsz találni, csendes marad az erdő » (EK I, p. 352).

³⁵ « ami hasonlatos volt valamiféle érzelmi földinduláshoz » (EK II, p. 194).

éclair les lois fondamentales de la vie, ou, tout au moins, de ma vie. »³⁶ (LM, p. 562-563)

Même si ce rôle dévolu à l'opéra de Beethoven montre que la révérence persiste à l'endroit des modèles romantiques, un autre terme musical intervient pour décrire plus précisément l'incidence que ce rapport différent au sujet et au monde peut avoir sur le plan poétique : la rhapsodie (voir notamment LM, p. 537). « Cessons donc de réfléchir ! abandonnons-nous librement et sans contrainte à l'agréable sensation [...] »³⁷ (LM, p. 195), s'exclame le narrateur, conscient malgré cela de l'inconfort dans lequel le récit atomisé et tâtonnant qui en résulte place parfois son lecteur. Les conséquences de ce surgisement rhapsodique, en termes de poétique du récit, sont principalement au nombre de deux. La première tient à la prééminence de l'association d'idées. Le mécanisme de la mémoire involontaire – le souvenir, archivé inconsciemment et demeuré hors de portée, revient soudain, décontextualisé – devient la formule de toutes les superpositions et la logique de progression de l'écriture. La seconde est la prolifération permanente par exploration systématique du moindre détail, ce que le narrateur déplore parfois avec humour. De fait, cette tendance à l'expansion infinie est une problématique fréquente des œuvres longues. Signe poétique du temps long de la gestation (onze ans selon les propos de l'auteur), elle rend exigeant celui de la lecture, le lecteur devant lutter contre son propre oubli.

Parmi les exemples les plus développés de ces phénomènes, on peut citer les seize pages du chapitre 15 (« L'année des enterrements » / « *Temetéseik éve* ») au cours desquelles le récit fait par Melchior de l'insurrection de 1953 se mêle au souvenir qu'a conservé le narrateur de celle de 1956 à Budapest. Le rappel des deux événements trouve sa source en 1972 dans la conversation des amants sur une plateforme de tramway, ce lieu devenant le point de contact des trois moments historiques. Le chapitre 4 (« L'arrivée d'un télégramme » / « *Távirat érkezik* ») est, lui, entièrement construit sur l'alternance entre la promenade sur la digue et le souvenir des rapports avec M^{me} Kühnert à Berlin, sans que jamais un signe textuel ne vienne indiquer le franchissement d'un niveau à l'autre. Chaque fois, les bifurcations du récit semblent involontaires et concourent au brouillage des pistes. Chercher une saisie synoptique, retracer une chronologie peut être utile à l'analyse, mais sera assurément contraire à l'esprit du roman. Celui-ci tient plus de la déambulation sensible que du volontarisme constructif de la grande forme.

Le temps humain que Péter Nádas traque dans *Le Livre des mémoires* trouve peut-être sa quintessence dans le temps musical. Mais il s'agirait alors d'une temporalité telle que pourrait la décrire Jankélévitch, plus rhapsodique que symphonique et, surtout, non subordonnée à la culture du développement et aux structures du langage³⁸. Cette expérience

³⁶ « *Úgy tűnik, mintha harminc éve alatt az ember bizonyos álságos biztonságra lelne, s akkor ez az önmagától eltelt biztonság repedt volna szét [...]; és ebben a földindulásban mintha mégis abban a kegyelemben részesülnék a pusztulás, a teljes összeomlás pillanata előtt, hogy még lássam, egyetlen villanás idejére rálátásom legyen az élet vagy az életem legalapvetőbb törvényeire.* » (EK II, p. 194-195).

³⁷ « *ne gondolkodjunk hát! adjuk át magunkat szabadon és minden elfogultságtól mentesen annak kellemes érzetnek [...]* » (EK I, p. 240).

³⁸ Il n'est pas interdit d'avoir de ce glissement une lecture politique : celui qui ne sera jamais le *Wunderkind* attendu mais s'arrachera dans la douleur deux molaires pourries assimilées à « deux petits Adolf Hitler » (LM, p. 243 / « *mint a fogorvos, aki a két kis Hitler Adolfkát kihúzta a szájából* », EK I, p. 302), Melchior, ne cesse de regarder vers la France, tout entier voué à sa « haine inexorable de la germanité » (LM, p. 450 / « *a németiség ellen érzett olthatatlan gyűlöletét* », EK II, p. 50). On connaît l'antigermanisme de Jankélévitch, la manière dont il bannissait de sa vie tout compositeur allemand (fussent-ils Bach, Mozart ou Beethoven) tandis que sa pensée de la musique naissait volontiers d'une fréquentation assidue de Debussy, Fauré ou Ravel.

de la temporalité dont la musique rend compte est-elle, dès lors, racontable ? Le narrateur se heurte aux impossibilités de son propre récit. « Si je n'avais encore jamais parlé à personne de cet épisode-là », écrit-il, « c'était pour ne pas en faire un récit d'aventures, pour ne pas transformer en fable ce qui n'en était pas une, pour ne pas atténuer à coups de mots et réduire à un simple conte cette expérience qu'il valait mieux enterrer vivante dans la crypte de la mémoire, le seul endroit où elle pouvait reposer en paix. [...] N'est-ce pas le silence qui représente le Tout intégral ? »³⁹ (LM, p. 546) Pourtant, c'est bien un *ineffable*, et non un *indicible*, qui est à l'origine de ce sentiment d'insuffisance. L'indicible, dit Jankélévitch, naît d'un défaut d'expérience qui ne donne pas prise au discours, alors que l'ineffable suscite un discours infini, voué à tourner sans cesse autour de son objet sans véritablement l'appréhender⁴⁰. Chez Péter Nádas, les doutes quant aux insuffisances du récit n'équivalent pas à une faillite de la parole. Le narrateur fait état de son « envie compulsive de raconter »⁴¹ (*id.*), prolixité irrépressible qui est aussi le moteur, malgré qu'il en ait, d'une exhumation de la mémoire. Mais celle-ci, faite de vibrations sensibles dans l'instant, ne vise pas à la reconstitution téléologique des faits et des personnalités. Si Péter Nádas est proustien, en somme, ce serait comme un Proust qui, averti des écueils de sa propre ambition, en reviendrait finalement à la grâce ineffable de la madeleine.

Lorsque le narrateur-personnage du *Livre des mémoires* dirige ses pas vers la digue qui relie Heiligendamm à Nienhagen, ce n'est pas seulement un destin personnel qui tend vers son accomplissement au moment où affleure la pensée du suicide. C'est tout autant le récit qui, sur cette ligne tendue entre deux eaux, cherche sa forme et ses modèles pour accéder à l'existence. Voilà, du moins, la lecture métaphorique que nous avons tentée ici de cette promenade, dont le narrateur reconnaît lui-même le caractère matriciel. Immanent à un langage dont il constate les apories, voyant poindre à l'horizon de son désir insatisfait de l'autre la tentation du solipsisme, *Le Livre des mémoires* reste un roman-monde, au sens où l'entend Tiphaine Samoyault : son excès est celui « du monde rendu à sa dislocation, à son impossible totalité », sa forme est « son inquiétude » autant qu'un « instrument de connaissance » (Samoyault, 1999, p. 11-12, 192). Rendant hommage à un héritage littéraire parfaitement intégré, Péter Nádas s'approprie cependant la nécessité d'une distance critique. Sans abdiquer le souffle de l'ambition compositionnelle ni la portée émotionnelle du récit de vie, il les soumet à l'impératif ironique né de leurs faillites et de leurs vanités. Dans l'impressionnante mise à nu des paradigmes narratifs de notre modernité que Péter Nádas livre avec cette radiographie du XX^e siècle, le roman a les fragilités touchantes mais aussi la force obstinée de son personnage, frêle silhouette cherchant son équilibre sur un mur de pierre battu par les eaux.

³⁹ « Ez idáig is azért hallgattam minderről, azért nem beszéltem minderről soha, senkinek, hogy ne válhasson kalandos elbeszéléssé, ne legyen mese abból, ami nem mese, ne szelídíthessem fabulává szavakkal; elevenen kellett inkább eltemetni az emlékezet kriptájában, és egyedül ott van jó és háborítatlan helye. [...] És nem a hallgatása a teljesebb egész? » (EK II, p. 173).

⁴⁰ Voir Jankélévitch, 1983, p. 92 sq. La musique relève de l'ineffable en tant qu'elle « exprime l'inexprimable à l'infini », ce que la parole s'emploie à faire, peu ou prou, dans *Le Livre des mémoires*.

⁴¹ « az elbeszélési kényszernek » (EK II, p. 173).

Références

- ADLER Laure (19 juin 2012), Entretien avec Péter Nádas diffusé sur France Culture dans l'émission *Hors-champs*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/peter-nadas-5981868>
- BERGÈRE Sylvain & ISIDORI Francesca (2013), *L'Europe des écrivains : la Hongrie – Péter Esterházy et Péter Nádas*, coproduction Arte France, Seconde Vague Productions.
- BROUÉ Caroline (8 mars 2012), Entretien avec Péter Nádas diffusé sur France Culture dans l'émission *La Grande Table*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/ecrire-apres-fukushima-grand-entretien-avec-peter-nadas-3198034>
- JANKÉLÉVITCH Vladimir (1983), *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil.
- MANN Thomas (1961), *La Montagne magique* (*Der Zauberberg*, 1924), traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard.
- MARCEL Odile (1993), *La Maladie européenne. Thomas Mann et le XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France.
- PROUST Marcel (1987-1989), *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Jean-Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RASCLE Floriane (2016), *Les écritures dramatiques et romanesques des XX^e et XXI^e siècles à l'épreuve des arts non verbaux*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- SAMOYAUULT Tiphaine (1999), *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau.
- SCHAEFFER Jean-Marie (1983), *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- SOUNAC Frédéric (2014), *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier.

Partie 5

Lire, entendre et mettre en scène *Chant de sirènes*

LES SIRÈNES POSTMODERNES DE PÉTER NÁDAS

András Kányádi

Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO)



Résumé : Sollicité pour s'inscrire dans un projet scénographique de grande envergure autour de l'actualité européenne de l'*Odyssée*, Péter Nádas recourt pour *Chant de sirènes* à une forme insolite : le drame satyrique. Cette option offre à l'auteur une grande liberté générique mais aussi un réservoir de subversion et de détournements. Soumis au principe postmoderne par excellence de la suprématie du langage, le texte puise dans cette double inspiration (mélodies des sirènes et représentation des satyres) une richesse intermédiaire que cet article se propose d'explorer à travers huit études-tableaux.

Mots-clés : intermédialité, drame satyrique, postmodernité, mythe des sirènes

Abstract: Asked to be part of a large-scale scenographic project around the European timeliness of the Odyssey, Péter Nádas uses an unusual form in *Sirens' Song*: the satyric drama. This option allows the author great generic freedom but also provides a reservoir of subversion and diversions. Governed by the quintessential postmodern principle of the supremacy of language, the text draws from this dual inspiration (melodies of sirens and representation of satyrs) an intermedial richness that this article intends to explore through eight tableaux.

Keywords: intermediality, satyric drama, postmodernity, sirens' myth

En 2010, le Théâtre de Darmstadt sollicite six auteurs contemporains (cinq hommes et une femme) pour réécrire un épisode de l'*Odyssée* de leur choix, dans l'idée de souligner l'actualité européenne de l'œuvre antique¹. Péter Nádas crée le drame satyrique intitulé *Chant de sirènes*. Le titre et le genre suscitent bien des questions sur la motivation du choix plutôt singulier de l'auteur. Essayons d'en décrypter l'herméneutique.

D'un côté, il y a eu la sollicitation née de l'actualité historique. Il fallait trouver un épisode de l'*Odyssée* facilement modulable, riche en rebondissements, échappant à l'écueil de l'usure textuelle. La rencontre avec les sirènes constitue une veine étonnamment fertile de la tradition littéraire hongroise, et les auteurs insistent sans exception sur la magie du chant qui, très souvent, l'emporte sur l'appel de la terre natale : « létale et douce » chez Mihály Babits (1920), cette mélodie finit par devenir « rauque et huilée » chez Sándor Márai (1952), sans pour autant perdre en intensité². Si le chant des sirènes (*szirének éneke*) recèle – au-delà du rapport de possession grammaticale – le savoir absolu, et renferme aussi la promesse des secrets de l'avenir, il sera toujours impossible d'en connaître le contenu. En revanche, le chant de sirènes (*szirénének*) a tout d'une étiquette banale, à l'instar d'un type de chant massifié (tel le *katonaének*, chant militaire, ou le *virágének*, cantilène amoureuse) ; dans le titre adopté par Nádas, on observe donc dès le départ une démythification de la nature fabuleuse des créatures aviformes, une labellisation propre à la société de consommation.

Cette réactualisation en appelle une autre, en accord avec la tonalité de la sollicitation : l'histoire contemporaine exige à l'évidence une vision tragi-comique du monde. Rompu à la tradition théâtrale germanique³, Nádas recourt à une forme insolite, porteuse de grotesque : le drame satyrique⁴ (*szatírajáték* en hongrois, littéralement « jeu de satyres »). Ce choix est quelque peu étonnant vu que les connaissances relatives à ce genre sont rares : nous ne disposons que d'un seul drame satyrique complet⁵. En même temps, cette option permet à l'auteur d'user d'une grande liberté générique. Mais, surtout, la production textuelle peut être soumise au principe par excellence postmoderne de la suprématie du langage. Ainsi, la composition des mots sans connecteurs, spécificité inhérente à l'agglutination hongroise (*szirén* + *ének* et *szatír* + *játék*), est renforcée par une allitération reposant sur la parité des syllabes, celles-ci configurées dans une même disposition mé-

¹ Pour une description précise du projet *Odyssee Europa*, voir la contribution de Flore Garcin-Marrou.

² Voir à ce propos notre étude « Ulysse dans la littérature hongroise au XX^e siècle » dans Kányádi, 2010. Nous faisons ici référence au récit « Odysseus és a szirének » (« Ulysse et les sirènes ») paru dans le volume *Karácsonyi Madonna* (*La Madone de Noël* non traduit) de Mihály Babits et au roman *Béke Ithakában* (traduit sous le titre *Paix à Ithaque !*) de Sándor Márai.

³ Certaines techniques de la pièce de Nádas semblent s'inspirer de la tragédie épique *Les Derniers Jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1915-1922) de Karl Kraus, tandis que l'intrusion manifeste de l'auteur fait penser à Bertolt Brecht.

⁴ Ce genre divertissant met en scène un chœur de satyres ivres dirigés par Silène et confrontés à un héros mythologique, avec des scènes hilarantes et truculentes. Voir le livre de Pierre Voelke, *Un théâtre de la marge* (2001).

⁵ Il s'agit du *Cyclope* d'Euripide. Sur les pas de l'auteur grec dont il fut le traducteur, Paul Claudel a aussi tenté de renouer avec ce genre, en écrivant *Protée* (1919).

trique, c'est-à-dire l'antispaste (deux syllabes longues bordées de deux brèves). Depuis les années 2000, Nádas fraie, non sans succès, avec la poésie⁶.

Cependant, d'une langue à l'autre, la musique de la versification est différente : la traduction française des paratextes, d'une autre sonorité, perçoit à la place des antispastes des choriambes (*chant de sirène, drame satyrique* : deux syllabes brèves entre deux longues). La présente réflexion, arrimée à la métrique française, sera centrée sur les rapports que les mots entretiennent avec le son et l'image, ces deux attributs fondamentalement « siréniens ». Afin d'honorer l'intermédialité chère aux comparatistes, voici huit brèves études-tableaux : quatre portent sur la musique des sirènes, quatre sur la représentation des satyres.

CHANT DE SIRÈNES : LES TENTATIONS DU SON

Cluster

Le genre dramatique requiert des discours prononcés par des personnages identifiables d'après leur nom, accompagnés des didascalies d'auteur, celles-ci aussi parfaitement délimitables. Le drame de Péter Nádas semble échapper à ces règles : répliques et didascalies se fondent dans un seul et même discours du « je », donnant naissance à une sérialité égrenée en triades (trois mères, trois fils, trois filles, trois anarchistes) et en chœurs (Nérides, blessés de guerre), présidés par deux coryphées, Perséphone, Nikê :

*És látni, mondom a rendezőnek, amint a hármaskba
összeferrott, az éjszaka hűvösétől még dermedt emberi alakok
egyike vagy másika csoportjáról olykor kínosan oldalazva
leválik, űk valósággal menekülnek, [...] (SS, p. 8)*

Quant aux figures humaines réunies par trois, confondues,
on peut voir, dis-je au metteur en scène, comment l'une ou l'autre, parfois,
se dérobe tant bien que mal pour prendre la fuite, [...] (ChS, p. 8)

La multiplication des « je » repose sur un jeu de mots typique de l'auteur⁷ : *ének* (chant), en hongrois signifie également le *én* (je, moi) au pluriel (dont la marque est le *k*, précédée par une voyelle de liaison, le *e*). Érigé en principe structurant de récit, le sujet collectif dévore ici l'individu, le texte étant rythmé par l'alternance des triades – dont celle des sirènes :

*hármask kórusban éreznek, hármask kórusban gondolkodnak,
hármask kórusban sírnak, hármask kórusban üzletelnek,
hármask kórusukban szedik a levegőjüket,
amikor beszélnek, akkor is
csak egyszerre hárman beszélnek ugyanegyet, (SS, p. 9)*

⁶ Voir le volume paru en 2011, *Egykor voltak (Il était une fois)*, où Péter Nádas propose une sélection de poèmes de son confrère allemand Joachim Sartorius, traduits en hongrois et assortis d'une postface en vers libres.

⁷ On trouve cet emploi dès les textes de jeunesse, dans le recueil de nouvelles *Leírás (Description)*, publié en 1979.

trois par trois elles éprouvent en chœur, pensent en chœur,
et trois par trois pleurent en chœur, commercent en chœur,
prennent en chœur leur respiration,
chacune a beau dire,
les deux autres disent de même en simultané [...]. (ChS, p. 9)

À la suite du principe de fusion, les sirènes n'apparaissent pas individuellement dans la liste des personnages, en dépit de la trame, mais sont classées sous l'appellation collective de « filles » (*leányak*). Un parallèle musical pourrait éclairer cette discordance. En musique, on appelle *cluster* (ou grappes de sons) un ensemble de sons conjoints simultanés où les notes, bien qu'adjacentes, ne sont pas perceptibles individuellement. L'effet cacophonique de ces *clusters* met en avant le chaos d'un monde éclaté. Constitué de sept tableaux, *Chant de sirènes* se nourrit de *clusters* et s'apparente de ce fait aux atmosphères du compositeur György Ligeti.

Aubade

Aglaophonos, « à la voix d'or », Pisinoé, « l'omniséductrice » et Thelxiépie, « l'envoûtante »⁸ : les noms des sirènes sont empruntés à Apollodore, même si les épithètes présentent un léger décalage entre le sens et la source⁹. Quant à leur généalogie, elle est complètement détournée : chez Nádas, les filles d'Achéloos et d'une muse ont pour géniteurs Hadès et Perséphone¹⁰. Ce choix s'avère subversif, puisque, dans la tradition antique, l'hybridité animale des sirènes est précisément le fruit d'une punition infligée par Déméter pour se venger de l'enlèvement de sa fille, dérobée au vu et au su de ses compagnes indolentes. Or, ici, la déesse de l'agriculture a tout d'une grand-mère joviale qui envoie à ses rejetons des chocolats de Noël et des œufs de Pâques (ChS, p. 73), et ne se soucie guère de sa Perséphone prisonnière des ténèbres. Les trois sirènes n'ont par ailleurs rien de terrifiant, si ce n'est leur militantisme ouvrier :

Amolyan zenélő hostessek ők a halál főhivatalában.
Ennyi, semmi több. Minden szerdán szakszervezetileg kialakított
pihenőnapot tartanak, ezt legalább kiharcolták. (SS, p. 70)

Hôteses d'accueil en musique au Q.G. de la mort,
telles sont-elles, rien de plus. Chaque mercredi, elles prennent leur jour
de congé obtenu de haute lutte syndicale, ça au moins de gagné. (ChS, p. 75)

Dans la vision parodique de Nádas, la réputation destructrice des sirènes porte le sceau de l'instrumentalisation institutionnelle : il s'agit des rumeurs des compagnies de navigation, en passe de justifier la hausse de leurs tarifs. Loin de dévorer les marins, ce sont elles

⁸ « a varázslatos Thelxiopé, a pompás hangú Aglaopé, / az egyszerre többeket ámitó Peisinoé » (SS, p. 68).

⁹ En effet, dans le texte hongrois, on rencontre Aglaopé dont le nom serait en rapport plutôt avec son visage, et non avec sa voix — la correction apportée par le traducteur est donc fort heureuse.

¹⁰ Selon Euripide, Apollonios et Ovide, elles font partie du cortège de Perséphone mais la mère est Melpomène, Calliope ou Terpsichore, sans parler de la paternité qui n'est jamais celle d'Hadès. Voir le livre de synthèse de Maurizio Bettini et Luigi Spina (2010).

qui se font dévorer « d'ambitions de baudruche »¹¹ (ChS, p. 73). Et si leur charme continue à opérer à travers la musique vocale et instrumentale, Péter Nádas n'hésite pas à utiliser les acquis du commentaire mythographique dans le dessein d'une démythification sans appel :

Jó hallásúak a lányok, egyiknek sípja, másiknak édes hangú
furulyája, a harmadiknak kicsiny bádogdobja van.
Tisztük szerint az idők végeztéig nekik kell fogadniuk az
alvilágba érkezőket, ne ijedezzenek, (SS, p. 69-70)

*Douées en musique, les filles forment un trio, avec l'une au fifre,
l'autre à la flûte et la troisième au tambourin.
Leur rôle, jusqu'à la fin des temps, consiste à accueillir
les nouveaux venus en enfer, à calmer leur frayeur [...] (id.)*

Cette déconstruction « musicale » débouche sur le détournement radical du fameux chant. Au lieu d'attirer des navires à l'heure de la bonace, ces sirènes réveillent brutalement leurs amants paresseux pour leur offrir, avec le petit déjeuner, la promesse des ébats amoureux :

Ébredjetez gazemberek, szirének énekére riadozzatok.
Vár reánk a rét, az erdő, a szellő, a tenger,
ahol minket el nem értek, mi szökellünk szárnyas
lábakon, lovagolunk hullámtarékjokon, suhanunk, mindig tovább,
egyre messzibbre lebegünk el, magasabbra,
mindig sebesebben. (SS, p. 71)

Réveillez-vous, canailles, sonnez l'alerte, v'là le chant des sirènes
À nous les prairies, les forêts, les vents et les mers
où jamais, jamais vous ne nous rattraperez, tant on saute et bondit, nos petites
ailes aux pieds, tant on chevauche les vagues et vogue ensuite au vent,
toujours plus loin et plus haut,
toujours plus vite. (ChS, p. 76)

S'il est aisé d'y reconnaître la parodie de la triple devise olympique, le chant des sirènes a tout d'une sonnerie du réveil et renvoie à une ambiance quasi militaire. Dès lors, leur concert bruyant¹² évoque une aubade jouée au son du tambour et du fifre, à la manière bouffonne de Maurice Ravel.

Vocalises

Le caractère burlesque du chant des sirènes ne fait aucun doute. En dépit de l'évolution ternaire, les personnages gagnent leur autonomie au moment de l'irruption de la jalousie féminine. L'omniséductrice Pisinoé jette son dévolu sur Télégonos, l'amant de

¹¹ « Üres tettegéstől izzanak. » (SS, p. 68).

¹² Voir ChS, p. 79 : « [elles] prennent pourtant le temps d'improviser / un charivari, l'une au tambourin, l'autre au fifre, / la troisième à la flûte [...] » (« a lányoknak még arra is futja az idejéből, hogy nagy zenekonát / Cspjanat, doboljon, az egyik, sípoljon a másik », SS, p. 74).

la « voix d'or », et réussit à rendre Aglaophonos complètement hystérique, alors que l'envoûtante Thelxiépie, méprisée par ses sœurs pour ses parfums *cheap*, doit faire face au désir homosexuel qu'inspire son bien-aimé, Télémaque. Sous l'emprise de la rivalité amoureuse, les « hôtesse d'accueil » finissent par se transformer en furies déchaînées et la musique, une fois de plus, joue un rôle décisif. Nádas illustre l'antonimase des sirènes à travers les vocalises d'Aglaophonos. Celle-ci porte dans son nom le talent de soprano colorature et sa voix réglable, gage de séduction, se met à la disposition de son partenaire :

[...] *Míg táplálja hangom, míg szóval tartom,
él szerelmünk szelleme.
Hosszan kitartom dallamom.
Kívánsága szerint állítom a hangszínt, szabályozom a hangerőt.* (SS, p. 80)

[...] Tant que ma voix le nourrit, tant que je l'abreuve de mots,
notre amour vit corps et âme.
Longtemps, je prolonge mon chant.
Selon ses désirs j'en module le ton, les nuances. (ChS, p. 86)

Mais après la trahison de son amant la donzelle n'arrive plus à se maîtriser et sort un couteau, tout aussi aigu que sa voix, pour se faire justice :

[...] *s miközben elrejtett kését
villantva megmutatja, alig észrevehető emeléseken
tornáztatja át a hangját a hanglétrán fölfelé,
addig, míg egyenletes,
alig elviselhető
sikoltás
nem lesz belőle.* (id.)

[...] le brandit pour en faire étinceler la longue lame, sa voix grimpe dans les aigus
par glissements successifs à peine perceptibles,
jusqu'à culminer,
presque insupportable,
en un long
cri tenu. (id.)

Ce cri perçant transcende la voix humaine pour se muer en bruitage d'appareil sonore : alerte au feu, signal d'ambulance ou de police, tout est désormais possible. Faut-il y voir l'influence du poème « Résonances » (« *Utóhangok* », 1981) de György Petri, où Ulysse, détaché du mât et les oreilles débouchées, s'attend au chant des sirènes d'alarme aérienne ? En tout cas, l'effet de métonymie est à son comble :

*Aglaopé közben a hanglétrán oly magasra hág,
ahol már nincs tovább,
nincs levegő, nincs szárnyalás, rohan a tébolyával.* (SS, p. 83)

Aglaophonos, entre-temps, monte si haut dans les aigus
qu'elle ne peut aller plus loin,
à bout d'air et d'élan, elle se sauve, la folie en tête. (ChS, p. 89)

Vocalises et vociférations se confondent, faisant tinter, au loin, les cellules musicales d'Edgard Varèse.

Thrène

Si les accents parodiques semblent prédominer, les notes sombres du texte ne sont pas en reste. Les sirènes, souvent présentes sur les urnes funéraires, sont invoquées pour chanter le deuil inspiré par la disparition des êtres chers. La littérature leur réserve également cette fonction mortuaire : chez Euripide, Hélène demande aux « vierges ailées » de l'assister dans ses lamentations occasionnées par les ravages de la guerre de Troie¹³. Le thrène est donc de mise, mais comme les « filles » de Nádas ont un emploi du temps plutôt chargé, le rôle de l'aède du chant revient à Perséphone : c'est elle qui déplore, assistée par le chœur des Néréides, le massacre des grands héros grecs. Ceux-ci ont péri, tout comme le dieu de la guerre, Arès, au cours de la Seconde Guerre mondiale – du moins dans la partie de la pièce intitulée « La vie : un rêve, assurément » (*Az élet bizony álom*). Dans cette réactualisation contemporaine et iconoclaste du siège de Troie, la voix de l'épouse d'Hadès, conjuguant pleurs et gémissements, résonne comme une lamentation sans fin et se mélange avec celle de la nymphe refusée par Narcisse :

*Soha semmi nem választja el többé a nappalt az éjszaktól,
összeforrt.
Most aztán örök időkre a legsötétebb Seőlban kéne
vándorolnotok,
notok,
tok, tok. (SS, p. 65)*

Jamais plus rien ne distinguera le jour de la nuit,
les voilà fusionnés,
Pour toujours et à tout jamais, vous allez devoir errer dans les plus
sombres limbes
imbes, imbes. (ChS, p. 69)

Le titre de l'avant-dernière partie de la pièce promet de pallier cet air funeste par un semblant d'ode jubilatoire : « Et pour finir, fête de joie » (*Végezetül örömmünep*). Pourtant, nulle trace d'euphorie, si ce n'est le sauvetage inespéré de Télégonos, grièvement blessé par la jalousie meurtrière d'Aglaophonos. Et la conclusion de la pièce, modelée sur les tragédies d'Euripide où les dieux viennent expliquer les causes des infortunes, fait apparaître un nouvel aède ; Nikê, la déesse de la victoire, survient après une catastrophe écologique et chante le thrène d'une humanité décomposée :

*Mindenki éhes, a világ üres.
Kifosztott, fűszeres.*

¹³ « Vierges ailées, filles de la Terre, Sirènes mélodieuses, venez accompagner mes gémissements avec le son plaintif du chalumeau ou de la flûte libyenne ; que vos larmes soient en accord avec mes maux déplorables, vos douleurs avec mes douleurs, vos chants avec mes chants ; que Proserpine envoie des chœurs lugubres répondant à mes lamentations, afin que dans le séjour ténébreux l'époux que je pleure reçoive avec joie nos hymnes en l'honneur des morts. » (Euripide, 1842, v. 167-178).

*Én is csak itt vijjogok az égen, hófehéren, s arra várok, hogy
valami kis belsőséget azért hagyjanak.
Egyszóval. (SS, p. 106)*

Tout le monde a faim et le monde est vide.
Dévasté, à toutes les sauces.
Je ne fais moi-même que crier, blanc comme neige, dans le ciel, à attendre
qu'on me laisse malgré tout quelques restes d'entrailles.
Enfin bref. (ChS, p. 115)

L'éternel retour s'avère peu rassurant : il ne nous reste qu'à déplorer, comme le fait le thrène de Krzysztof Penderecki, les victimes de la barbarie humaine.

DRAME SATYRIQUE : LES TENTATIONS DE L'IMAGE

Captivité

Le drame satyrique met souvent en scène la captivité des satyres prisonniers d'un ogre, dans l'attente d'un libérateur. Nádas projette le motif de la détention collective sur la figure de la déesse Perséphone, tenue en laisse par l'abominable Hadès :

*Legszívesebben a világ legszélső ismert határára futnának ki,
hogy ott aztán mélyen kihajolva, akár az alvilágba
lepillantsanak, ahol engem Hádész egy vörös fonálon
kíméletlenül fogva tart, minden éjjel négyszer megerőszakol, (SS, p. 11)*

Ils voudraient tant que leur fuite les mène jusqu'à l'extrême limite du monde connu,
où se penchant au bord, ils plongeraient leurs regards dans l'abîme,
au fin fond des Enfers où Hadès m'enchaîne, implacable,
à un fil rouge, et chaque nuit me viole quatre fois d'affilée, [...] (ChS, p. 11)

Censée souligner la cruauté et la barbarie du dieu des ténèbres, cette posture littéralement attachante illustre aussi l'héritage platonicien selon lequel aux Enfers, tout être – même les sirènes – est enchaîné par son désir, le lien le plus puissant dont dispose Hadès¹⁴. Cet enchaînement donne corps à l'étymologie du nom collectif, le *sirazein*. Le cruel asservissement de Perséphone est cependant poussé jusqu'à la caricature : exposée à ce terrible traitement, elle finit par devenir diabétique et vit sous la dépendance de « moult psychotropes et autres puissants / antidépresseurs »¹⁵ (ChS, p. 73). Contrairement aux usages du drame satyrique, la libération finale n'arrive pas, puisque tous les héros ont péri. Et si Hadès a tout d'un ogre, Ulysse apparaît comme le « père génocidaire »¹⁶ (ChS, p. 72) dont

¹⁴ « Ne crois-tu pas qu'il échapperait beaucoup de monde à Hadès, s'il ne retenait par les plus forts liens ceux qui se rendent là-bas ? [...] Il faut donc que ce soit par la chaîne la plus puissante qu'il les attache, par le désir, et non pas par la contrainte [...] nul d'entre les morts n'a la volonté de revenir de l'empire de Pluton, non pas même les sirènes, mais qu'elles sont sous le charme comme tous les autres ; tant est grande la beauté des discours que Hadès sait leur tenir. » (Platon, 1998, 403 d).

¹⁵ « mérgett és a kemény / antidepresszánsokat » (SS, p. 68).

¹⁶ « tömeggyilkos édesápat » (SS, p. 67).

les épithètes disséminées reflètent l'extrême bassesse : il est « le plus ingénieux assassin / de tous les bons pères de famille, ces débauchés qui se payent des putes »¹⁷ (ChS, p. 43-44), « fertile en ruses »¹⁸ (ChS, p. 68), « Machiavel plein de bruits et fureur »¹⁹ (ChS, p. 88). La figure d'Ulysse incarne la synthèse sartrienne du mal :

*apád a döglegyek királya volt, s ezzel a szó
mitológiai értelmében mintha azt mondanám,
Hádés és Persephoné egy személyben. (SS, p. 37)*

ton père était le roi des mouches à viande, autant dire
qu'au sens mythologique du terme,
il incarne à lui seul Hadès et Perséphone. (ChS, p. 39)

Visiblement, Nádas s'amuse à démolir de fond en comble l'interprétation chrétienne d'un Ulysse assimilé au Christ, roi sauveur²⁰. Seules les cordes de la captivité restent emblématiques, évoquées par les trois fils du roi d'Ithaque, à l'écoute de l'aubade sirénienne :

*Kemény kötélekkel árbóchoz kössetek. Ha szabadulásért
könyörögnék, hozzá ne engedjete. [...] (SS, p. 77)*

Attachez-moi fermement au mât. Vous supplierais-je
de me libérer, n'en faites rien, sinon resserrer mes liens de plus belle. [...] (ChS, p. 83)

Perséphone n'est donc pas la seule enchaînée : les satyres royaux sont tout aussi captifs, assujettis aux trois sirènes divines.

Lieux

Le drame satyrique se déroule dans un cadre rustique, champêtre, à proximité des fleuves dont les nymphes, objet principal de leur désir, ne doivent pas être éloignées. Si Mihály Babits s'est servi des tableaux de Arnold Böcklin pour illustrer son récit sirénien, Péter Nádas choisit de paraphraser Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*²¹. Ce tableau célèbre parodie les œuvres d'anciens maîtres, en particulier le *Concert champêtre* de Titien et, surtout, mélange hardiment les genres, paysage, portrait et nature morte, brisant ainsi les conventions de la peinture académique²². Dans l'*ekphrasis* hongroise de ce chef-d'œuvre, les nymphes se transforment en sirènes qui, sur fond de paysage bucolique, viennent retrouver leurs amants poltrons :

¹⁷ « a korchely és kurvák édesapáknak ettől a legtalálékonyabb orgyilkosától » (SS, p. 41).

¹⁸ « felfangokkal bélelt » (SS, p. 65).

¹⁹ « fondorlatos és széllel bélelt Odysseusból » (SS, p. 82).

²⁰ Selon le *Protreptique* (*Exhortation aux Grecs*) de Clément d'Alexandrie, le mât du navire serait la préfiguration de la croix du Christ sauvant l'humanité de la dépravation.

²¹ La traduction française littérale du titre hongrois — « Petit déjeuner en plein air » — est trompeuse. Toutefois, avec la référence à la peinture impressionniste (« plein air »), elle garde la possibilité associative voulue par l'auteur qui, lui, utilise l'intitulé canonique du célèbre tableau français (en hongrois, ce n'est pas un « déjeuner », mais un « petit déjeuner sur l'herbe »).

²² Sur Manet, voir l'étude de Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris* (1992).

*Persephoné még be sem fejezte, füles ételhordó kosárkáikkal
és kockás angol plédjeikkel jönnek
már rohanvást felnőtt lányai,
a varázslatos Thelxiopé, a pompás hangú Aglaopé,
az egyszerre többeket ámitó Peisinoé. (SS, p. 68)*

Perséphone n'a pas encore achevé sa réplique, qu'avec paniers pique-nique et plaids
écossais sous le bras, voici qu'accourent
ses filles déjà grandes
l'envoûtante Thelxiépie, Aglaophonos à la voix d'or
et Pisinoé l'omniséductrice. (ChS, p. 73)

Ce tableau offre une intéressante illustration de la théorie du *ut pictura poesis* : après la description sommaire du paysage suit l'esquisse des portraits individuels, tandis que la nature morte est gardée pour la fin :

*Thelxiopé kis zavarral
csomagolja ki a piknikes kosarakból a
habfehér terítőket, a színes kelyheket,
a borospalackokat, kirakja és elrendezi
gazdag elemőzsiájukat. (SS, p. 84)*

Un peu confuse, Thelxiépie tire du panier pique-nique
une nappe blanche comme neige, les coupes en cristal,
les bouteilles de vin, en plus de riches victuailles qu'elle pose
dispose sur la nappe. (ChS, p. 90)²³

En d'autres termes, la simultanéité de la peinture se trouve habilement relayée par la diachronie propre à la littérature. En même temps, le texte obéit aux préceptes du drame satyrique, où le festin occupe une place de choix ; chez Euripide, l'aveuglement du cyclope importe moins que l'ivresse des captifs. Mais il y a aussi une autre transposition raffinée. À l'époque de Manet, dans le milieu bourgeois conservateur, la nudité provoquait un scandale. Chez Nádas, la subversion résulte de la fausseté de l'idylle : derrière le décor paisible, un sanglant drame de jalousie se dessine. La nature morte, clôturant la scène, fait resurgir la décomposition :

*Télemakhos készségesen segít, csörög az evőeszközökkel, a
mézes bort kristálykelyhekbe tölti. Elzúgnak felettük az
ölebnyi döglegyek, [...]. (SS, p. 85)*

Télémaque s'y met de bon cœur, fait cliqueter ses couverts,
verse l'hydromel dans la coupe de cristal. Grosses comme des chihuahuas, les mouches
à viande vrombissent au-dessus d'eux, [...]. (ChS, p. 91)

²³ Note des directrices scientifiques du numéro : il est possible que le tableau *Majális* du peintre Pál Szinyei Merse (*Petit-déjeuner sur l'herbe* ou *Pique-nique en mai*, 1873, lui-même pendant hongrois du *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet ou de celui de Claude Monet) constitue également un sous-texte des vers de Nádas.

La collation bucolique doit suivre son cours, malgré les souffrances de l'amant abandonné.

Danse

Le drame satyrique, donné en prolongement de la trilogie antique, avait pour fonction principale le soulagement et le divertissement après l'émotion tragique. Dans ce but, il présentait une danse spécifique, la *sikinnis*, au cours de laquelle les acteurs déguisés bondissaient, comme les satyres, ces êtres caprins, tout en esquissant des gestes lubriques. C'était une forme d'expression de la joie dionysiaque. Mais le cortège du dieu de l'ivresse comportait aussi des ménades dont la frénésie égalait celle des satyres. Nádas, intrigué depuis toujours par le corps en mouvement, présente un tableau digne des Bacchanales de Nicolas Poussin où les trois fils d'Ulysse, satyres déchaînés, se joignent au trio des sirènes et se livrent à un jeu effréné des corps :

*Megszentelt pillanat, kölcsönös.
Választottjaikhoz ütődnek, választottjuk vállában kell
megkapaszkodniuk, választottjuk lábába botlanak. (SS, p. 78)*

Instant béni de réciprocité
chacun fonce dans sa chacune, s'agrippe à elle pour ne pas
tomber, se prend les pieds dans les siens. (ChS, p. 83)

L'accompagnement musical, tout aussi indispensable, est assuré par le chœur des Néréides, êtres également hybrides et qui, comme les satyres, aspirent à agir collectivement. Leur tintamarre n'est pas loin des vocalises d'Aglaophonos :

*Miközben a Néreisek immár koszorúban táncikálnak körülöttük
és csábosan játszanak az idegtépő üveghárfáikon,
ők egymás fogságából tépik ki a testüket. (SS, p. 77)*

Tandis que les Néréides à nouveau en chœur esquissent une danse autour d'eux
et jouent, aguicheuses, de leurs harpes de verre à vous vriller les nerfs,
ils s'arrachent l'un l'autre à leur captivité. (ChS, p. 83)

La *sikinnis*, danse convulsive connue des vases grecs, revit sous la plume de l'auteur hongrois aussi grâce à la figure de Hyacinthe, présenté comme le fils d'Ulysse avec Calypso, frère de Télémaque et de Télégono. Nádas malmène, une fois de plus, la tradition mythologique²⁴ pour inscrire l'inceste, un de ses motifs de prédilection, dans la trame de la pièce. Alors que Pisinoé, son amoureuse, séduit Télégono, Hyacinthe s'éprend du « physique divin » de Télémaque – et il reste doublement sur sa faim. L'inceste homosexuel apparaît comme une forme d'expression de la beauté convulsive :

*[...] hasára fordul [...]
homokot harap, két erős karjával fejét is betakarja.
Némán ráng a test. (SS, p. 85)*

²⁴ Les deux enfants avec Calypso sont Nausinoos et Nausithoos ; Hyacinthe est le fils de Piéros, ayant pour mère la muse Clio (voir la *Théogonie* d'Hésiode).

[...] il se tourne sur le ventre, [...]
il mord le sable, de ses deux bras vigoureux, il se couvre le visage.
Le corps se convulse en silence. (ChS, p. 91)

La détresse de Hyacinthe évoque, par inversion, celle d'Apollon ressentie à sa mort²⁵.

Recherche

Le principal objectif des satyres dans le drame éponyme consiste à retrouver leur patron, Dionysos, dont ils ont été, pour diverses raisons, séparés. Une série d'aventures cocasses émaille leur quête au cours de laquelle le vin et le harcèlement des jeunes femmes sont omniprésents car les satyres sont lâches, violents, concupiscent, ivrognes, vantards, insouciant et voleurs. Leur ressemblance avec les fils d'Ulysse n'est pas fortuite mais, chez Nádas, la recherche du dieu de la vigne est remplacée par l'histoire bien plus sanglante d'une quête du père :

Egyszer majd megkerül, halott nem lehet. Talán a mai napig van
még valahol egy feledésbe merült hadifogolytábor, el kell
mennem, hogy megtaláljam. [...]
[...]
jaj, nagyon hiányzol háborús édesapánk,
kiestél a történetünkből, helyeden fekete lyuk tátong,
bűzlik, gennyed, [...]. (SS, p. 20)

Peut-être croupit-il aujourd'hui encore
Dieu sait où, dans un camp de prisonniers tombé dans l'oubli, faut que je parte
à sa recherche. [...]
[...]
ô comme tu nous manques, notre père guerrier,
toi qui as disparu de nos vies,
à ta place, seule em peste et suppure
la béance d'un trou noir, [...]. (ChS, p. 21)

Ce passage traduit l'aveuglement de Polyphème dans une image quasi freudienne. Symbole de la destruction, Ulysse brille par son absence, et l'héritage du roman *Paix à Ithaque !* de Sándor Márai émerge avec netteté : le roi d'Ithaque n'apparaît que par le biais des évocations familiales. Une autre image, non moins psychanalytique, condense le périples odysseén selon une poétique de la dissémination :

A koldus én beszél így, a vándor én beszél így.
Elmegy és visszatér, elmegy és visszatér,
az óceán ritmusára állították be
a pulzusát. (SS, p. 24)

Ainsi parle le moi mendiant, ainsi parle le moi errant
S'en va puis revient, s'en va puis revient,

²⁵ Selon Apollodore et Ovide, Hyacinthe meurt terrassé par le disque d'Apollon, son amant.

le cœur battant
au rythme de l'océan. (ChS, p. 25)

CONCLUSION

Au-delà de l'aspect familial, la quête parentale revêt chez Nádas des dimensions métaphoriques : c'est la civilisation européenne — dont Ulysse serait un des fondateurs —, submergée par un déluge de violence et symbolisée par une cathédrale gothique brûlée, que la mémoire essaie ici de récupérer. Dès lors, sérénité satyrique et sagesse sirénienne deviennent hors de portée : l'histoire de l'humanité se résume à un perpétuel sac de Troie où les êtres vivants se massacrent allègrement, en quête d'assouvir leur bestialité. Ulysse, méconnaissable, est tué par sa propre progéniture qui, à son tour, échappe de peu au carnage universel²⁶. L'astuce d'Ulysse pour déjouer le cyclope tourne finalement à la hantise : dans ce monde chaotique, l'effacement de la personnalité est à l'ordre du jour et les retrouvailles sont toujours manquées. *Personne n'y peut rien.*

Références

- BABITS Mihály (1920), « Odysseus és a szirének », dans *Karácsonyi Madonna*, Budapest, Táltos.
- BETTINI Maurizio & SPINA Luigi (2010), *Le Mythe des Sirènes* (2007), traduit par Jean Bouffartigue, Paris, Belin, coll. « Mythes ».
- CLAUDEL Paul (2011), *Protée*, dans *Théâtre, Tome 1*, Didier Alexandre & Michel Autrand (éds.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DAMISCH Hubert (1992), *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique 1*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».
- EURIPIDE (1842), *Hélène*, dans *Tragédies d'Euripide. Tome 2* & *Le Cyclope*, dans *Tragédies d'Euripide. Tome 1*, traduit du grec ancien par Nicolas Louis Artaud, Paris, Lefèvre & Garnier frères.
- KÁNYÁDI András (dir.) (2010), *Figures mythiques en Europe centrale. Aspects d'un panthéon variable*, Paris, Institut d'études slaves.
- KRAUS Karl (2015), *Les Derniers Jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1915-1922), traduit de l'allemand (Autriche) par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, Marseille, Éditions Agone.
- MÁRAI Sándor (1995), *Paix à Ithaque !* (*Béke Ithakában*, 1952), traduit du hongrois par Ève Barre, Paris, Éditions In Fine.
- NÁDAS Péter (1979), *Leírás*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- PETRI György (1981), « Utóhangok », *Örökhétő*, Budapest, AB Független Kiadó.
- PLATON (1998), *Cratyle*, traduit par Catherine Dalimier, Paris, GF-Flammarion.
- SARTORIUS Joachim (2011), *Egykor voltak*, traduit de l'allemand par Péter Nádas, Pécs, Jelenkor Kiadó.
- VOELKE Pierre (2001), *Un théâtre de la marge : aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, Levante.

²⁶ La dernière scène, intitulée « En haute mer » (*Nyílt tengeren*), semble être une allusion aux *Pêcheurs au filet* d'Eschyle, drame satyrique resté à l'état de fragment. En même temps, elle offre une nouvelle interprétation de la prémonition de Tirésias concernant la fin d'Ulysse.

Références musicales et picturales

LIGETI György (1961), *Atmosphères*.

PENDERECKI Krzysztof (1961), *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*.

RAVEL Maurice (1919), *Alborada del gracioso*.

VARÈSE Edgard (1931), *Ionisation*.

MANET Édouard (1863), *Le Déjeuner sur l'herbe*, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.

POUSSIN Nicolas (1624-1625), *Bacchanale*, huile sur toile, Madrid, Museo Nacional del Prado.

TITIEN (1509), *Le Concert champêtre*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvres.

L'HUMAIN INQUIÉTÉ :
POLYPHONIE ÉPISTÉMOLOGIQUE DANS *CHANT DE SIRÈNES* DE PÉTER NÁDAS

Muriel Plana

Laboratoire Lettres, Langages et Arts (LLA CREATIS)
Université Toulouse – Jean Jaurès



Résumé : Grâce à une approche esthétique et politique de l'œuvre de Péter Nádas, en particulier de sa pièce de théâtre *Chant de Sirènes*, l'article s'attache à la manière dont elle développe une anthropologie alternative, proprement artistique, en contexte postmoderne. Cette enquête fictionnelle sur le sens de l'humain inquiète en effet ses définitions philosophiques traditionnelles en Occident, les épistémologies mêmes qui les fondent, dans une perspective critique relationnelle, anti-essentialiste, qualifiable de queer. Grâce à la polyphonie formelle et philosophique d'une œuvre hybride qui aspire à la scène, une relation unique entre art, corps et politique nous est présentée, nous invitant à nous libérer des pensées traditionnelles de l'humain comme de toute idéologie de l'Identité.

Mots-clés : Péter Nádas, théâtre, queer, épistémologie, polyphonie

Abstract: The paper deals with the work by Péter Nádas – mainly *Sirens' Song* – from an aesthetic and political point of view. It studies the way the play creates an alternative anthropology, that is specifically artistic, in a postmodern context. In fact, this fiction as an investigation upon the meaning of the human in a critical perspective we can define as relational, anti-essentialist and queer, succeeds in troubling its traditional philosophical definitions and the very epistemologies which institute them. Thanks to its formal and philosophical polyphony and its desire for theatre, this hybrid piece of work presents a unique relationship between art, body and politics and invites us to liberate from every traditional concept of the human as well as any ideology of Identity.

Keywords: Péter Nádas, theatre, queer, epistemology, polyphony

« Il semble que l'humain doive devenir étranger à lui-même, monstrueux même, pour réinstaurer l'humain sur un autre plan. » – Judith Butler, *Défaire le genre*

« Combatifs, ils luttent pour eux-mêmes en dépit d'eux-mêmes, mais en vain, mais pour rien, car un tel eux-mêmes n'existe pas. » – Péter Nádas, *Chant de sirènes*

Parue en 2010 en Hongrie et en 2015 en France, la pièce de Péter Nádas, *Chant de Sirènes*, répond à une commande du théâtre de la Ruhr sur le thème « Ulysse de retour à Ithaque ne reconnaît plus son île natale », mais il apparaît vite, à la lecture de l'œuvre, que le dramaturge romancier a détourné et largement débordé le cadre de cette commande institutionnelle pour faire de sa pièce, bien au-delà d'une réécriture contemporaine de mythe comme il s'en écrit beaucoup depuis une trentaine d'années, l'œuvre jumelle, tant par ses ambitions esthétiques que théoriques, de son chef-d'œuvre romanesque choral et polyphonique *Histoires parallèles*.

Chant de Sirènes incarne presque parfaitement un art dramatique politique contemporain, du moins au sens où je l'entends : c'est une œuvre à la fois critique, expérimentale, philosophique, utopico-fantasmagique et dialogique (voir Plana, 2014). Or, dans un entretien sur France Culture avec Laure Adler (2012), Péter Nádas précise que c'est l'anthropologie qui l'intéresse dans son travail artistique, suggérant par là qu'il cherche à appréhender l'humain, sinon objectivement, du moins avec une forme d'ambition scientifique ; autrement dit, s'il faut donner une définition schématique de la démarche anthropologique, en allant au-delà du sens commun, en demeurant en dehors de l'idéologie et en suspendant tout jugement moral.

Histoires parallèles et *Chant de sirènes* peuvent être en effet interprétés comme les étapes d'une vaste enquête ou expérimentation poétique et fictionnelle sur le sens de l'humain. Ces deux textes, dont l'un est un roman à forte théâtralité et l'autre une pièce de théâtre, se demandent bel et bien, et nous incitent à nous demander, ce qu'est l'être humain, s'il est quelque chose, ce qu'il peut devenir, si son identité collective (en tant qu'espèce) est historique, en quoi son existence procède de l'inné, de l'acquis, du psychologique, du social, du politique, en quoi, enfin, il s'inscrit dans des corps ou, pour mieux dire, en quoi *il est corps*.

« Qui suis-je ? » : c'est la question traditionnelle des grands romans d'éducation artistique et philosophique, de Marcel Proust à Thomas Mann en passant par Robert Musil. Qu'est-ce qui me définit et qu'est-ce qui fait que je suis moi et non un autre, qu'est-ce qui conditionne mon existence, et qui explique, en moi, que j'agis de telle manière et que j'éprouve ce que j'éprouve ? Dans ces œuvres, le Moi moderne est observé et interrogé, voire remis en question, à travers un personnage principal ou narrateur, d'un point de vue psychologique et social, parfois politique, comme objet et sujet du savoir et de l'action (artistique, érotique, politique...) L'auteur hongrois s'attache visiblement depuis longtemps à cette question du Moi en quête d'identité, comme en atteste son premier roman publié en 1997 en France, *La Fin d'un roman de famille* (*Egy családtörténet vége*, 1977). Mais, déjà dans ce roman qui raconte une histoire individuelle à hauteur d'enfant, qui pourrait confiner à la tranche de vie autofictionnelle, le Moi mis en scène s'inscrit dans un faisceau relationnel complexe. Il est saisi dans un monde, dans une histoire, dans des histoires familiales, dans ses relations de famille, dans ses communautés d'appartenance,

dans son corps — ce corps qui est sujet du savoir autant qu'objet du savoir, ce corps vivant qui le rattache à une communauté la plus large : l'humanité. Cette appartenance du personnage central à l'humanité, au sens aussi bien éthique qu'ontologique, est postulée comme dans la plupart des fictions réalistes. Le dispositif romanesque illusionniste fonctionne à plein. Nous acceptons notre identification à ce personnage, à cet enfant qui se découvre en découvrant le monde, et nous l'accompagnons dans cette découverte. Sa subjectivité, son individualité nous sont données, même si elles sont en construction et non linéaires. Nous appréhendons son univers, son entourage, la parole de son grand-père, à partir de son point de vue privilégié.

Or, la hantise des totalitarismes au XX^e siècle rend de plus en plus difficile le postulat humaniste des Lumières : l'idée d'un Moi à l'humanité constituée et constitutive, sujet de son action et objet évident de notre identification empathique, comme la croyance dans un progrès historique continu pour l'individu et pour l'espèce, sont mis en cause à l'âge postmoderne. La subjectivation et l'individuation, qui justifiaient le personnage moderne, n'ont plus rien d'acquis pour un écrivain qui a connu deux totalitarismes, directement ou indirectement, et que les questions du mal, et de la déshumanisation, et de l'inhumanité, obsède. Les œuvres plus récentes de Péter Nádas semblent donc progressivement s'ouvrir, au-delà du récit de soi et de la fiction du sujet individuel, du sujet supposé humain, voire typiquement humain, à une interrogation plus large, en même temps plus politique et plus philosophique, à la question même de l'anthropologie : « Qu'est-ce qu'un être humain ? » Alors, plutôt que de construire en toute bonne conscience des personnages fictifs à partir d'une supposée nature humaine, laquelle ne serait jamais interrogée, ne doit-on pas remettre en question, dans les œuvres, la définition (implicite) de l'humain, voire la simple possibilité de définir l'humain ? Judith Butler écrit ainsi dans *Défaire le genre* : « Si nous prenons le champ de l'humain pour acquis, nous échouons alors à penser de manière critique — et éthique — les conséquences de la production, reproduction et déproduction de l'humain. » (Butler, 2006, p. 51)

Poser de la sorte la question de l'humain, et non plus seulement du Moi, sur les plans individuel et collectif, c'est donc d'abord répondre à une nécessité politique et éthique, qui nous incite à chercher à saisir jusqu'où (vraiment) on peut (se) comprendre comme être humain lorsqu'on crée un personnage fictif, à travers un personnage fictif. Pour Péter Nádas, c'est également l'occasion de questionner l'identité en général, sa possibilité et ses conditions de possibilité en régime historique et en régime poétique et fictif. Or, poser la question de l'identité humaine, sur les plans psychologique, social, politique et métaphysique, sans exclure une de ses dimensions possibles, et en envisageant son devenir, cela revient à poser la question, épistémologique de la légitimité de toute définition d'un objet dans son identité d'individu ou d'ensemble. Qu'est-ce qui est spécifique à chaque être ? Qu'est-ce qui est commun à tous les êtres ? Peut-on présupposer, dans nos œuvres, l'humanité et l'individualité ? Ne faut-il pas, au contraire, y interroger leur définition et la possibilité même de leur définition comme de leur existence réelle ?

Péter Nádas s'interroge sur les relations entre l'individu-corps et toutes les communautés dont il est membre, qui le constituent et qui, justement, le définissent, l'assemblent à d'autres ou l'en séparent et distinguent, parce qu'il est un corps qui naît et meurt sur la terre : l'espèce, la langue, la culture, la nation, la société, la famille, le sexe/genre, la sexualité.

Qu'est-ce qui fait, en fin de compte — se demande Péter Nádas et nous incite-t-il à nous demander — qu'un individu, qui naît et meurt sur la terre, appartient au champ de

l'humain, de quoi est fait ce champ de l'humain ? Que sont les hommes, qu'ils soient d'hier ou d'aujourd'hui, d'ici ou d'ailleurs, voire (et là est un des apports fondamentaux du « drame satyrique » *Chant de sirènes* en termes de dénaturalisation et désessentialisation de l'humain) quotidien ou mythologique, réel ou fictif – puisque « la fiction est aussi une réalité », précise l'auteur dans le même entretien avec Laure Adler ?

C'est dans ce cadre général de réflexion que je me suis demandé en quoi le théâtre, ou plus exactement la théâtralité, d'*Histoires parallèles* et, surtout, de *Chant des sirènes*, deux *opus* parvenus jusqu'à nous depuis les années 2000, permettait de *queeriser* l'humain, autrement dit, selon Judith Butler, de ne pas tenir l'humain pour acquis, de l'interroger réellement comme concept et comme postulat, d'un point de vue à la fois philosophique et artistique.

ANTHROPOLOGIE FICTIONNELLE ET THÉÂTRALITÉ QUEER

Le Livre des mémoires, paru en 1986 en Hongrie, est une œuvre certes déjà thématiquement *queer*, car ne présupposant ni l'identité ni la sexualité de ses personnages et procédant à une enquête sur l'humain mais à l'échelle, comme il est de tradition dans le roman moderne, d'un individu. Pourtant, sa forme, quoique complexe, n'est pas encore *queer* comme le seront celles d'*Histoires Parallèles* et *a fortiori* de *Chant de sirènes*, puisqu'elle reste attachée au présupposé sinon de l'identité, déjà troublée et mobile, du Moi-Sujet, du moins de son existence (réalité vraisemblable mimée par la fiction), de son individualité (postulat psychanalytique d'une unité différenciée dans le temps et dans l'espace, d'une continuité de l'être psychique) et de son inscription dans le champ (présupposé) de l'humain.

En effet, *Le Livre des mémoires* est encore le roman à la première personne d'un point de vue privilégié, d'un « je » narrateur en mouvement, « je » fragilisé, tué même et relayé avant la fin de l'histoire par un second point de vue, ce qui permet un décentrement brechtien passionnant, mais « je » central, unifié et unificateur, sujet puis objet de la fiction romanesque. Bref, il y a encore un sujet dominant dans l'œuvre, à travers lequel on enquête comme un psychanalyste, comme un sociologue et comme un historien, un sujet posé comme typiquement et exemplairement *humain*, d'une humanité moderne et complexe, certes, réaliste, proche de l'auteur et proche, pourquoi pas, du lecteur, troublant déjà parce que l'inconscient et le corps perturbent son identité et qu'on ne parvient à l'approcher qu'à travers une combinatoire de méthodes scientifiques ou intuitives complémentaires et quelquefois contradictoires. Mais on est encore face à un roman d'éducation (sexuelle, politique et artistique) expérimental et critique, à l'ambition philosophique certaine, où l'individu est saisi et dessaisi par l'histoire collective européenne, mais qui reste inscrit dans le XX^e siècle et dans son héritage moderniste. Quant aux trois pièces précédant *Chant de sirènes*, quoique romanisées et musicalisées, déjà hybrides donc, et profondément liées thématiquement et formellement au *Livre des Mémoires*, il apparaît qu'elles sont encore, dans leur traitement du Sujet-Moi, dominées par la psychanalyse pour ce qui est de l'individu, et par l'Histoire en ce qui concerne le collectif, c'est-à-dire incluses dans une enquête sur l'identité qui s'origine dans des sciences combinées du passé¹.

¹ Voir les pièces *Ménage*, *Rencontre* et *Enterrement*.

Ainsi, c'est bien dans les œuvres parues après les années 2000, *Histoires parallèles* et *Chant de sirènes*, que la théâtralité *queer* s'impose comme principe structurant de la démarche artistique : on rompt avec une démarche encore dictée par la pensée des origines pour ouvrir la question de l'identité au présent et à l'avenir, postulant qu'on est sans doute autant ce qu'on sera, ou ce qu'on peut être, ou ce qu'on aurait pu être que ce qu'on a été. Cela suppose que cette même théâtralité *queer* constitue le principe formel de l'écriture, et non plus seulement une thématique de l'œuvre ou l'objet de l'enquête.

C'est pourquoi, du reste, le théâtre comme thème, alors qu'il est présent dans *Le Livre des Mémoires* (le narrateur fait des études théâtrales, assiste à des scènes de répétition, côtoie une actrice...) s'absente d'*Histoires parallèles* et même de son pendant théâtral *Chant de sirènes*, où il n'apparaît plus qu'à travers la dimension ironiquement métathéâtrale du poème dramatique, sans doute pour mieux déterminer formellement – comme objet de désir ou même de manque – les deux œuvres et achever la *queerisation* progressive de l'art de Péter Nádas, et donc d'une pensée de l'humain qui lui est propre et qui s'invente, bien plus qu'elle ne s'exprime, dans son écriture même.

LA *QUEERISATION* COMME PRINCIPE ESTHÉTIQUE-PHILOSOPHIQUE

L'humain en effet n'est plus postulé dans ces deux œuvres, comme l'atteste la théâtralité *queer* de leur écriture et de leur composition, mais interrogé : le décentrement, encore marginal dans *Le Livre des mémoires*, est, dans *Histoires Parallèles* et dans *Chant de sirènes*, un principe esthétique et politique dominant : à travers la multiplication des personnages et des points de vue, la choralité et la polyphonie s'imposent, comme le trouble entre plan imaginaire et plan réel, entre subjectivité et objectivité. Alors que le roman creuse sur un fond réaliste non logico-linéaire des points de fuite fantasmatiques, si multiples et contradictoires qu'il est impossible d'en faire la synthèse, la pièce fait quant à elle dialoguer sans les hiérarchiser différents plans de réalité mythologique, historique, contemporaine, métathéâtrale – et interprétations de l'humain. Les principes d'identité et de causalité sont remis en question dans ces deux œuvres, moins parce que l'on s'y délivre de la forme romanesque ou de la forme dramatique traditionnelles que parce que les formes de ces deux œuvres spécifiques accueillent toute forme et toute théorie – y compris des formes et des théories susceptibles de les relativiser ou de les contredire.

Dans le roman et dans la pièce, l'auteur se désindividualise à travers de multiples corps, voix, discours contradictoires expérimentaux, mais il le fait néanmoins différemment dans chaque dispositif, dans la mesure où son texte s'adresse dans le premier cas à un individu et, dans le second, à une collectivité constituée des joueurs du théâtre, metteur en scène, dramaturge au sens allemand du terme, acteurs, techniciens, ouvreuse, spectateurs. Le roman s'inscrit sur une scène *a priori* mentale, celle du lecteur ; la pièce, en revanche, sera interprétée sur une scène éventuellement réelle, quoique défiée, celle du théâtre, pour ne s'inscrire que dans un second temps, après interprétation plurielle, sur la scène mentale du spectateur singulier, pris dans l'ensemble indéterminé qu'est le public du spectacle.

Avec le roman, dont le format immense suppose des dizaines d'heures de lecture, qui use de la troisième personne et du discours indirect libre, on accède à une centaine de subjectivités enchevêtrées, présentées parallèlement, abandonnées puis reprises, et qui s'affrontent la plupart du temps non pas directement, mais sur la seule scène intérieure

du lecteur, scène psychique mais aussi physique, puisque le corps imprègne également l'écriture romanesque, la détermine et en détermine la réception, grâce à l'aptitude de ce lecteur, postulée par l'auteur, à passer en permanence d'une identification à une autre ou bien à échouer sans se décourager, en continuant à lire, dans beaucoup des identifications qui lui sont proposées. À l'évidence, Péter Nádas croit dans un lecteur ou une lectrice de son œuvre capable d'accepter de se perdre et parfois de se trouver, comme lui et avec lui, dans un monde humain incroyablement foisonnant, divers, complexe – où les lignes de vie ou de sens peuvent, d'ailleurs, ne jamais se rejoindre.

Dans la pièce romanisée, longue pour une pièce mais dont la mise en scène est possible en quelques heures, au prix de quelques coupes sans doute, que l'auteur envisage du reste sans sourciller au cœur même de son poème destiné à la représentation en direct, grâce à la stylisation encouragée par le dispositif théâtral, on *queerise* dramatiquement et scéniquement les identités habituelles du théâtre en brouillant dès le texte non seulement les distinctions entre Histoire et mythologie, récit, drame et poésie, discours du personnage et discours didascalique, mais aussi la séparation entre scène et salle, entre page et scène, entre livre et plateau ; on y remet surtout en question l'idée même d'une individualité originelle, en représentant les sujets personnages comme déjà collectifs, et tentant sans cesse, souvent en vain, de s'individualiser comme de se subjectiver, à travers des créatures-masques-trios grotesques, les « âmes errantes ». Les joueurs du théâtre à venir (acteurs, metteurs en scène, éclairagistes et spectateurs, et jusqu'à l'ouvreuse...) sont eux aussi des personnages, des fictions, des types ; collectivement, ils sont eux aussi saisis dans le texte qui joue avec eux, corps et esprits.

Sans doute plus visiblement et explicitement dans la pièce que dans le roman, le corps humain se pluralise et s'opacifie ; à la fois réel et fictif, historique et mythologique, sujet et objet du discours, ce corps-langage devient vecteur de la critique de lui-même, de sa fabrique, ainsi que du déterminisme « communautaire » de l'humain. L'hyperfictionnalisation par le théâtre de la réflexion philosophico-anthropologique menée par l'auteur permet la confrontation dramatisée, avec suspension du jugement, de différentes définitions de l'humain tirées du sens commun ou des sciences humaines dont nous sommes alors en mesure de percevoir les limites et les contradictions : psychanalytique, sociologique, historique, philosophique, religieuse...

Nous sommes, avec le théâtre et son dispositif de corps vivants, d'images, de sons, dans un royaume de masques et de figures où, comme chez Sarah Kane, l'impossible est possible, où les métaphores se réalisent dans la chair et dans la matière, et où les symboles pèsent de tout leur poids sensible² : ainsi la métaphore psychanalytique qui suppose que nous sommes trois psychiquement, le Père, la Mère et l'Enfant, s'incarne-t-elle ironiquement dans le premier mouvement de la pièce (comme possiblement d'autres figurations interprétatives trinitaires telles que le Père, le Fils et le Saint-Esprit ou le Moi, le Ça, le Surmoi) dans les « âmes errantes », ces personnages-trios à la fois réels et fantomatiques, vivants et morts, concrets et abstraits, de sexe et d'âge indéterminés, et pourtant couverts de salive et de sperme, qui représentent facticement moins la nature humaine que la condition humaine.

Cette sortie radicale du réalisme psycho-socio-historique par le fantasme et la mythologie, ainsi que par l'artifice théâtral, l'impossibilité qui en découle de s'identifier à des personnages sinon de se reconnaître, de loin en loin, dans des paroles prononcées sur scène,

² « Tout acte est un symbole / dont le poids m'écrase » (Kane, 2001, p. 34).

permet paradoxalement à mon sens un réalisme critique et philosophique plus grand. *Chant de sirènes* pose avec plus de clarté encore qu'*Histoires parallèles* que le non-advenu (ce qui n'est pas arrivé, dont les sciences humaines ne s'occupent pas *a priori*) est peut-être plus important, dans la vie humaine, que l'advenu (ce qui est arrivé). Dans un texte hybride entre autobiographie et chantier d'écriture, *Almanach Mille neuf cent quatre-vingt-sept, mille neuf cent quatre-vingt-huit*, Péter Nádas explique ainsi que « la littérature est une esclave des relations causales, alors que le non-advenu est plus courant que l'advenu. Comment expliquer que la fiction se focalise tant sur ce qui arrive alors que, dans la vie de tous les jours, ce qui n'arrive pas revêt tellement plus d'importance ? » (Nádas, 2019, p. 14.)

La pièce utilise non pas de manière ponctuelle mais sur un mode structurel le fantasme dans une perspective *queer*, ce qui la rend, du point de vue des sciences humaines, fondamentalement interdisciplinaire, voire transdisciplinaire.

Toujours dans *Défaire le genre*, Judith Butler réhabilite le fantasme comme un incomparable « royaume de possibles » (Butler, 2006, p. 43), soit un espace utopique susceptible d'inspirer de nouvelles réalités, des réalités alternatives. On pense alors à ce qu'un tel art peut apporter aux sciences humaines et à son effet politique, tant dans la représentation critique qu'il offre de la réalité, dont il explore de surcroît le « non-advenu », que dans sa transformation éventuelle – que ce « non-advenu » peut provoquer. C'est ainsi que ce genre d'œuvre peut constituer pour l'auteur et pour le spectateur/lecteur, outre une enquête philosophico-anthropologique, une quête de liberté et une expérience de désaliénation, ce que j'appelle une « *queerisation* » de la relation artistique. Cela ne passe ni par la sexualité comme pratique ou culture, qui est omniprésente mais en rien idéalisée chez Péter Nádas comme elle peut l'être en revanche dans une certaine pensée soixante-huitarde ou gay, ni par une dépense énergétique brutale et accusatoire, façon « performances postdramatiques » ancrées dans un irrationalisme postmoderne ; cela passe par la mise en parole pluraliste et la représentation fantasmatique de l'humain, moyens privilégiés, dans le champ de l'art, de se créer autre en se pensant autre, d'échapper au commun humain présupposé et qui nous conditionne dans la vie quotidienne.

Se représenter polyphoniquement et dialogiquement sur une scène à la fois imaginaire et réelle, sans négliger le non-advenu par rapport à l'advenu, permet à l'auteur et au spectateur de penser et de vivre l'humain dans une perspective ouverte, mobile, plurielle, qui relativise et repense les dualités ou « binarismes » hérités (corps/esprit, masculin/féminin, privé/public, pensée/émotion, vivant/mort...), lesquels se trouvent, de la sorte, historicisés et désessentialisés, sans que leur puissance tragique soit pour autant niée.

DIALOGISME ET POLYPHONIE ÉPISTÉMOLOGIQUE

Examinons une des constructions possibles, explicites, de la pièce, qui montre comment l'humain est saisi à travers toutes les problématiques, angles et articulations possibles des sciences humaines sans exclusion de l'une par l'autre ou fermeture dialectique téléologique, ce qui est la limite de beaucoup d'œuvres, notamment contemporaines ; bien souvent, en effet, ces dernières font allégeance à une science humaine donnée, en adoptant son seul point de vue ou en mettant en scène le triomphe de ce point de vue sur les autres, et deviennent thétiques dans leur approche de l'humain.

Pour éviter cette fermeture, Péter Nádas met en place un système dialogique (autonomie, égalité des éléments, ici des interprétations de l'humain, et effectivité de la relation entre eux) avec démultiplication polyphonique, puisque, chez lui, cette relation entre deux éléments s'élargit à une pluralité d'éléments. Une des constructions possibles, la plus explicite en tout cas, de *Chant de sirènes* propose sept parties³. Ces mouvements ont des dominantes thématiques mais les thèmes-motifs traversent et retraversent tous les mouvements, car l'auteur tente, après les avoir isolés et répartis chronologiquement dans des titres ou dans des répliques-tirades pour les rendre apparents, de les lier, de montrer leur articulation, leur relation, leur intrication ou leur superposition au-delà des séparations spatiales et temporelles de l'écriture... De là, à travers la linéarité de l'écriture se déploie un système absolument non linéaire, plastique et musical, qui repose sur des images, arrêts sur images, tableaux, mais aussi des reprises, des variations, des échos, des leitmotifs... Cette pulsion plastique et musicale s'exprime visuellement pour le lecteur, grâce aux possibilités offertes par le traitement de texte, peut-être inspirée par cette technique, dans la présentation typographique elle-même de la pièce publiée, où tous les vers sont centrés sur la page, comme autant de titres qui s'enchaîneraient. Le premier mouvement, qui introduit les Néréides et les âmes errantes, semble plus particulièrement interroger la condition humaine et les relations entre l'individu et ses communautés d'appartenance, le deuxième, constitué de fragments et de formules, paraît poser la question de Dieu et de la morale ; le troisième, s'attacher davantage à la famille en offrant un long dialogue entre les Mères et les Fils ; le quatrième, qui raconte une bataille et met en scène Soldats et Généralissime, se concentrer sur la guerre ; le cinquième, où s'ébattent les Fils et les Filles comme autant de figures mythologiques, aborder la sexualité et l'amour ; le sixième, croisant les discours grotesques de figures révolutionnaires historiques, traiter de la politique ; et le dernier enfin, dont l'héroïne est la déesse Nikê, s'attacher à la mort. Aucun, pourtant, ne s'arrête à une thématique monolithique ou exclusive ; chacun s'invente dans une tonalité et un rythme distincts, une forme qui lui est spécifique, plus narrative pour l'un, plus dramatique pour l'autre, lyrique, voire pastorale pour le troisième, ou encore chorale, dialogique, fragmentaire, satirique, etc., comme si de nombreux genres traditionnels du théâtre ou de la littérature étaient appelés à se rencontrer dans le même chant (de sirènes), à travers leur imitation tantôt sérieuse, tantôt ironique, parodique ou caricaturale, leur réinvestissement et leur détournement conjugués.

Péter Nádas, parce qu'il inscrit son enquête dans l'art, et non seulement dans la philosophie, l'anthropologie, la sociologie ou la psychanalyse, et dans une pratique expérimentale et dialogique de l'art, propose un processus esthétique-politique de *queerisation* théâtrale du concept d'humain.

Ce n'est donc pas le modèle des sciences humaines (dont il retient l'objectif et l'ambition, les discours et les thèses à reprendre, à parodier et à confronter sur sa scène intérieure extériorisée en théâtre) mais la forme vaste, hybride et instable de *Chant de Sirènes* qui lui permet d'interroger l'humain sur un mode *queer* : l'œuvre est en effet saisissable, et donc insaisissable, à la fois comme poème, comme récit et comme théâtre,

³ « Néréides » ; « Phrases types dédiées aux murmures amoureux, dont on n'entendra que des bribes au fil du récitatif des Néréides » ; « Circé avec les autres et avec les autres, Télégono » ; « La vie : un rêve assurément » ; « Petit déjeuner en plein air » ; « Et pour finir, fête de joie » ; « En haute mer ». / *Szirénének* : « Néreisek » ; « Szerelmes sugdosódásra ajánlott obligát mondatok, amelyek csak töredékesen, a Néreisek előadásában lesznek hangosak » ; « Kirké a többiekkel és Télégono a többiekkel » ; « Az élet bizony álom » ; « Reggeli a szabadban » ; « Végezetül örömmünep » ; « Nyílt tengeren ».

comme musique, comme image et comme corps, comme tragédie et comme comédie humaine. Le dialogisme, au sens bakhtinien, est distillé à tous ses niveaux au point qu'au lieu de définir l'humain le poème dramatique finit par l'« indéfinir », ce qui est une autre façon, politique et *queer*, d'en dire la vérité.

La perspective épistémologique (ou le point de vue) *queer*, telle que je l'ai comprise en tout cas, chez Judith Butler ou chez d'autres théoriciens comme Lee Edelman ou Eve Kossofsky-Sedgwick, ne permet pas au concept d'humain comme aux concepts qui lui sont afférents de masculin, de féminin, de vivant, de mort, de corps, d'esprit, etc., d'être présumés, de se schématiser dans une définition préalable, de se figer dans une essence qui n'aurait aucune plasticité ; il en est de même dans *Chant de Sirènes*, où Péter Nádas, tout en les explorant grâce à ses emprunts aux théories des sciences humaines, inquiète toutes les définitions figées, dualistes ou monistes, de l'humain, les plus anciennes comme les plus à la mode (l'homme comme animal politique ou comme animal rationnel, comme acteur d'une existence, comme être libidinal, comme être-en-commun, comme sujet de la liberté ou du désir, comme objet du destin ou des déterminismes sociaux, comme être biologique, etc.) ou encore celles qui constituent les axiomes (et ne sont pas interrogées sous peine d'autodestruction) par chaque science humaine : par exemple, pour la psychanalyse, qu'un Moi existe et qu'il est suffisamment stable quoique historique pour pouvoir être étudié rationnellement...

*én, én, szegény elveszettek,
az énem eszméjének helyén
még mindig nem találjuk az éneket – (SS, p. 16)*

moi, moi, pauvres égarés,
en lieu et place de l'idée du moi
nous ne trouvons toujours aucun moi – (ChS, p. 17)

L'humain tel que la pièce le représente – sans le définir, donc –, l'interroge et l'expérimente, charnellement et visuellement, sur le plateau de théâtre n'est pas un axiome mais une simple hypothèse fictive en permanence interrogée. Ainsi, dans le premier mouvement de la pièce – mais c'est différent dans chaque mouvement –, je le reçois pour ma part, à travers des personnages qui s'autodéfinissent et se théorisent eux-mêmes, comme une tension irrésolue, instable, entre une soif d'individuation, concept de Gilbert Simondon repris plus récemment par Bernard Stiegler ou Cynthia Fleury – l'individualité n'étant pas présentée comme une donnée de nature mais comme une création historique désirable mais fragile, difficile, voire peut-être illusoire – et une grégarité imposée, une sorte de fatalité totalitaire héritée où chaque homme, dans la mesure où son corps naît et meurt dans le monde et dans la société, subit et porte, selon le mot d'Edward Bond, qui pense alors surtout aux pauvres, « ses morts sur son dos ». Cela m'a fait même me demander (mais c'est un autre sujet) si Péter Nádas n'envisage pas en ce moment le totalitarisme comme un donné anthropologique, contre lequel l'Histoire lutte, parfois perd, parfois gagne, plutôt que comme un événement historique, pensable historiquement ; ce qui ferait de son œuvre – loin du postulat brechtien – une œuvre profondément tragique quoique politique.

Péter Nádas, dès sa première pièce publiée, *Rencontre*, fait dire à l'un de ses personnages une réplique aux accents freudiens, même si le corps est ici substitué à la psyché :

« On ne porte en soi que le corps de ses propres parents. On n'a rien d'autre. » (Nádas, 1990, p. 55) L'être humain, s'il ne l'est pas *en soi*, se sent tout de même d'emblée « défini » par ses appartenances « corporelles » communautaires (famille, langue, sexe, classe, nation), voire par une tentation totalitaire, qui — que ce soit d'un point de vue ontogénétique ou d'un point de vue phylogénétique — l'aliène et l'engluent, contre lesquelles il se bat ou qu'il cherche perpétuellement à fuir ou à détruire.

TRAGIQUE ET LIBERTÉ : PLURALITÉ CONFLICTUELLE DES REPRÉSENTATIONS DE L'HUMAIN

Ce qui est un trait anthropologique, c'est la variabilité historique des critères présumés invariables, par exemple le fait d'être enchaîné à un genre masculin ou féminin par la langue, qui est une condition d'existence, non une essence, sachant qu'il y a des langues où le neutre est possible et d'autres non, définissant l'humain/le corps comme communauté de ressemblance et d'interdépendance relationnelle et l'obligation (à la fois historique, non innée, et tragique comme déterminisme) faite à l'individu de plier son corps quel qu'il soit à ces critères afin de supporter sa condition naturelle et sociale.

Mais cette « obligation » crée un conflit, un mouvement, un désir que le théâtre peut sans doute représenter plus aisément que la théorie scientifique parce qu'il ne craint pas la contradiction interne et ne met pas seulement en scène un état donné de l'humain, mais une tension de l'humain face à cet état, c'est-à-dire en même temps un état (l'advenu) et l'autre de cet état (le non-advenu) : on perçoit les personnages-figures comme hésitant entre rester dans le lien et sortir du lien ; comme hésitant entre Éros et Thanatos ou les confondant ; il y a, en effet, réversibilité des principes, selon les moments de l'histoire de l'individu ou de l'espèce, Éros pouvant séparer (créer de la différence et de la solitude) et Thanatos pouvant lier (créer de la communauté).

Cependant, que ce soit à travers Éros ou Thanatos, les « âmes errantes » échouent à se délier, à se distinguer, à se séparer : la sexualité et la guerre sont présentées dans le premier mouvement comme des tentatives piteuses, « furtives » de désaliénation et d'individuation :

PERSEPHONE

Egyedül Nem lehetnek és soha párosan.

*Ha csak mások háta mögött, sötétben, egy dűne alján,
egy rövidebbnél rövidebben felvillámló pillanatra nem.*

*Alig van idejük elrejtetni a nemi szervüket vagy letörölni
a szájukról a másik nyálát, spermáját, vaginaváladékát.*

*Kínjukban, hogy ezek a mások azért ne lássák,
saját arcuk heroikusan derűs maszkját hordják az arcukon. (SS, p. 12)*

PERSÉPHONE

Ils ne peuvent être seuls, ni jamais en couple.

Pas même l'espace d'une plus furtive que furtive fraction de seconde,
à moins qu'ils n'agissent dans le dos des autres, la nuit, à l'abri des dunes.

Où même alors ils ont à peine le temps de cacher leurs organes génitaux ou d'essuyer
sur leur bouche, la salive, le sperme, les sucs vaginaux de l'autre.

Tout à la torture de ne rien laisser transparaître,
ils portent, sur le visage, le masque héroïquement serein de leur propre visage. (ChS, p. 12)

PERSEPHONÉ

[...] mindenkor és

*Mindenütt kettőre lelnek, undorító vetélytársakra**az egyetlen egynek**ígérkező oldalán, irigyekre, újabb ellenfelekre,**a versengés szellemének kénköves bűzét kell belélegezniük – (SS, p. 11)*

PERSÉPHONE

[...]

ils tombent toujours et partout sur deux à la fois, sur d'infâmes rivaux

aux côtés de l'élus, sur des jalousies, de nouveaux adversaires,

et doivent à plein nez inspirer la puanteur de soufre de l'esprit de combat –[...] (ChS, p. 11)

Ainsi les « âmes errantes » vont-elles obligatoirement par trois et forment-elles un chœur physique, moral et mental (le chœur commence à trois personnages).

PERSEPHONÉ

*Elátkozott lelkek, éberen mindent együtt gondolnak és**mondanak, külön világokba csak álmaikban lépnek át,**kicsit azért erősködnék, igyekeznek, vergődnek, álom és**ébrenlét között csaponganak,**lefoszott róluk egyéniségük minden trükkös látszata, kis**egyéni nyereségük reményében önként és dalolva levetkezték az**utolsó isteni tulajdonságokat,**hármás kórusban éreznek, hármás kórusban gondolkodnak,**hármás kórusban sírnak, hármás kórusban üzletelnek,**hármás kórusukban szedik a levegőjüket,**amikor beszélnek, akkor is**cask egyszerre hárman beszélnek ugyanegyet,**mindig kórusban,**kórusban epekednek és szomjúhozna, így élnek, botor**vélekedésektől terhes közös logosukban így szaporodnak. (SS, p. 9)*

PERSÉPHONE

À l'état de veille, ces âmes maudites disent et pensent toujours tout en commun, unanimes, et ne pénètrent qu'en rêve dans des mondes distincts,

certes, elles s'accrochent un peu, s'opiniâtrent, se débattent,

divaguent entre le rêve et l'éveil,

dépossédées de tous les faux-semblants de leurs caractères, voilà même

que dans l'espoir d'en retirer l'once d'un avantage personnel,

elles se sont sciemment dépouillées

de leurs derniers attributs divins,

trois par trois elles s'éprouvent en chœur, pensent en chœur,

et trois par trois pleurent en chœur, commercent en chœur,

prennent en chœur leur respiration,

chacun a beau dire,

les deux autres disent de même en simultané,

toujours en chœur,

comme elles se languissent et convoitent en chœur, car c'est ainsi qu'elles vivent,
et c'est ainsi que dans leur *logos* collectif empêtré de sottises croyances,
elles croissent et prolifèrent. (ChS, p. 9-10)

Le tragique anthropologique de l'engluement sociocommunautaire traverse toutes les formes d'humanité par-delà les distinctions historiques, culturelles, sexuelles, voire par-delà la distinction entre humanité réelle et humanité fictive, puisque Perséphone, personnage narrateur, individualisé *a priori*, et mythologique, reconnaît qu'elle est aussi une « âme errante » (« *tébolygó lélek* ») : « [...] Je les comprends. Ce que je sais, moi aussi je l'élude les yeux fermés, / comme eux j'étais, et suis encore une âme errante. »⁴ (ChS, p. 11)

On retrouve par conséquent chez l'être humain (ou du moins son idée) ces traits communs, l'engluement, l'errance, la division intérieure entre le Sujet et le Moi et l'illusion collective (« dans leur *logos* collectif empêtré de sottises croyances »), ainsi que le suggère *Chant des sirènes*, dans la mythologie comme dans la réalité contemporaine, dans la vie la plus quotidienne comme sur les champs de bataille de la dernière Guerre mondiale⁵.

La condition humaine est figurée ici comme une répétition tragique (ChS, p. 12) ; là, elle est lue à travers le prisme économique (ChS, p. 13-14) ; tantôt, c'est une approche linguistique sensible au genre qui s'exprime — « Enchaînées à des pronoms masculins ou féminins, ces âmes nocturnes / se vexent sans relâche pour cause de différends et de différences [...] »⁶ (ChS, p. 15) — ; tantôt, un point de vue éthique posé sur soi — « On passe notre temps à commettre des choses inadmissibles à nos propres yeux »⁷ (ChS, p. 16) — ; mais on croise aussi dans le premier mouvement de la pièce des hypothèses fantasmatiques, voire farfelues, empruntant autant à la mystique qu'à la science-fiction — « Peut-être ne sont-ils pas de ce monde / Peut-être sont-ils les émissaires, les ombres vives / d'habitants d'une planète lointaine »⁸ (ChS, p. 15).

Le dramaturge désigne les « âmes errantes », à mon sens pour éviter toute essentialisation réductrice, à travers de multiples nominations et expressions disséminées dans le texte, mais qui sont toutes stylisées : « figures déguisées et masquées », « âmes en fuite », « spectres bipèdes de la nuit », « âmes humaines en détresse », « figures humaines réunies par trois », « personnages parlant » ; « malheureux êtres brisés, à la dérive », « figures soli-

⁴ « *Jól értem Őket. Amit tudok, én sem veszem tudomásul, / maga mis tébolygó lélek voltam és vagyok* » (SS, p. 11).

⁵ Voir Ch, p. 7-19. L'œuvre multiplie les champs de référence et les hypothèses d'interprétation de la condition humaine sans choisir entre elles. La lecture historique inspire des expressions comme « ce crépuscule de guerre », « église gothique incendiée » et le lexique de l'histoire des guerres du XX^e siècle trouve le texte : « charnier », « déporter », « guerre planétaire », « tranchée » ; une bataille précise de la Seconde Guerre mondiale est évoquée, reprenant un épisode d'*Histoires parallèles* (dont un personnage réapparaîtra aussi dans la pièce), mais cette bataille précise semble être une pure invention romanesque importée dans la pièce comme une référence réelle : « le seul auteur de mes jours, que ses frères d'armes ont vu / pour la dernière fois à la base avancée d'Uriv-sur-le-Don ». Réel, fiction et mythologie se frottent et se contaminent, créant un effet d'hybridation et d'hétérogénéité des plans d'interprétation, plus que d'indétermination ou de confusion, car chaque référence est en elle-même claire et distincte : « plus aucun abri humain n'échappe / à l'empire d'Hadès ».

⁶ « *Hímnemű és nőnemű névelőkhöz kötözött éji lelket Ők, / akik a különbözőségükkel álló nap ingerlik egymást, [...]* » (SS, p. 14).

⁷ « *Álló nap olyasmit csinálunk, amit nem helyeselhetünk* » (SS, p. 15).

⁸ « *Talán nem e világból. / Talán távolabbi bolygón élők küldöttei, színes árnyképei* » (SS, p. 15).

taires », « âmes maudites », « fantômes étrangers à leurs propres rêves », « âmes nocturnes » (ChS, p. 7-16). Ces désignations poétiques, souvent périphrastiques, parodiquement symbolistes, n'ont en commun que d'être stylisées, abstraites, de tonalité tragique, non naturalisées, non psychologiques, non sociologiques.

On en déduit que c'est une idée de l'humain qui serait représentée théâtralement ici, non l'humain lui-même. S'il n'y a pas d'illusion réaliste objectiviste possible, pas de vraisemblance sociale ni psychologique qui permette cette illusion comme dans les romans, on ne peut pas pour autant, à cause de moments de distanciation distillés dans les tirades⁹, où il est régulièrement rappelé au spectateur que nous sommes au théâtre, croire dans une réalité subjective et nous fondre dans un point de vue unique, par exemple celui de Perséphone ou celui de l'auteur – à la manière symboliste ou expressionniste traditionnelle.

Péter Nádas propose une dramaturgie qui résiste au réalisme objectif traditionnel comme au réalisme subjectif parce que, dans les deux cas, le Moi et l'idée du Moi seraient unifiés. Cette dramaturgie ne peut dès lors être qualifiée ni de naturaliste ni de symboliste ni même de brechtienne, puisque l'être n'est pas saisi plus socialement que psychologiquement ni plus politiquement que métaphysiquement ; aucune fiction ni interprétation, même matérialiste, n'est privilégiée.

Comme la pièce met en scène des trios confus et anonymes, des figures mythologiques, des figures historiques, des entités chorales, et va et vient entre différentes interprétations de l'humain, soit en actes, soit en discours, la distinction même entre réalité et fiction se trouve, entre autres distinctions, inquiétée à tous les niveaux.

L'œuvre se présente davantage comme une enquête philosophique théâtralisée (un jeu de mise en scène de représentations plurielles, mises en dialogue et en frottement, de l'homme et de sa réalité) que comme une représentation cohérente illusionniste et univoque de l'homme, de son Moi ou de son Monde : ainsi, pas plus que le « moi », le « monde » comme totalité signifiante et cohérente n'est-il présupposé (voir Markus, 2014).

Il n'y a pas renoncement au questionnement et au savoir anthropologique, ce qui relèverait d'une relativisation postmoderne nihiliste, mais mise en scène d'une autre manière d'enquêter par le détour expérimental de la fiction et de la poésie et de s'expliquer à soi-même¹⁰ la condition humaine, la pulsion sexuelle et la pulsion guerrière, Éros et Thanatos, ainsi que leurs liens étroits.

Il s'agit donc d'une tentative de définition, grâce à l'art théâtral, non de l'humain comme essence, à quoi s'engageraient des esthétiques réalistes ou symbolistes, mais des conditions de possibilité de l'humain dans un contexte déterminé à chaque fois, par analogie, sans essentialisme : on ne se demande finalement pas ce qu'est l'humain mais à *partir de quand il y a de l'humain* (Goodman, 1992, p. 99-100) et dans quel contexte ; dès lors,

⁹ Voir ChS, p. 15. Les spectateurs réels sont évoqués avec humour : « l'honorable / foule d'ici-bas / s'est massée dans l'arène de la salle de spectacle à l'annonce de leur venue » (« a nézőtéri arénában a hírukre összesereglett tesztes evilági / sokaságot, [...] », SS, p. 15). Les âmes nocturnes « effarouchent leurs propres doubles diurnes dont l'honorable foule... ». Ils sont représentés comme les doubles d'êtres de fiction qui sont « visiblement amusés du trouble d'autrui ». Les spectateurs sont des « âmes prisonnières de leurs places assises » (ChS, p. 16). Les acteurs sont conviés à choisir un élu, une élue dans la masse des spectateurs (ChS, p. 22-23). Il est aussi question, plus loin, de « cette fastueuse assemblée » (ChS, p. 24) qui peut être l'ensemble des acteurs ou l'ensemble des spectateurs.

¹⁰ Son œuvre est expérimentale dans ce sens-là : « [...] je me suis enfermé dans un petit village [...] comme un savant qui ferait des expériences sur lui-même pour vérifier si ses hypothèses s'avéraient » (Péter Nádas dans Broué, 2012).

aucune « nature humaine », puisqu'elle demeure ici l'objet d'une quête-recherche, n'est présumée à l'écriture de l'œuvre.

Le corps de l'individu – dans ses dimensions sexuée, sexuelle, sociale et historique – peut alors être repensé sur les plans tant politique que métaphysique.

ART, CORPS ET POLITIQUE

L'œuvre de Péter Nádas a le même objet, la même finalité, la même prétention sans doute que l'anthropologie (comprendre l'humain et le « sens de l'humain ») mais sans s'y réduire. Cette science humaine, la science de l'homme par excellence, est par conséquent une approche intellectuelle inspirante pour l'auteur et une source fondamentale de savoirs dans laquelle il puise. Pour autant, il semble qu'elle ne constitue pas – pas plus, du reste, que la psychanalyse, la sociologie, l'Histoire ou la philosophie qui, selon moi, sont tout aussi présentes dans son art – un modèle méthodologico-formel, comme peuvent l'être en revanche les autres arts comme la musique, les arts plastiques, la photographie ou le cinéma, de son art poétique.

Son œuvre, résolument épique et fictive, que ce soient ses pièces ou ses romans, n'est pas une œuvre documentaire, ce n'est pas même une œuvre appartenant au genre du roman historique, malgré la place qu'y occupe l'histoire du XX^e siècle.

C'est pourquoi, elle ne cherche pas les constantes qui feraient l'humain en les distinguant et en les isolant des variables à travers l'observation et la comparaison de communautés réelles, sociétés, ethnies ou autres groupes humains, démarche qui peut être celle d'une littérature ou d'un théâtre documentaire, comme il s'en (re)fait de plus en plus aujourd'hui à la faveur de sa re-politisation militante et de son retour au réalisme social.

En écrivant, Péter Nádas ne fait, en fin de compte, ni de l'anthropologie ni de la philosophie, même si toutes sortes de « théories » anthropologiques, philosophiques, psychologiques ou sociologiques, pullulent dans ses textes. Il s'inspire plutôt de l'idée que, comme les sciences de l'homme, notamment inductives, l'art est une recherche de la vérité qui nécessite un terrain (seulement, mais c'est essentiel, ce sera un terrain fictif) où mener des enquêtes et des expérimentations (seulement, mais c'est essentiel, elles seront poétiques). Enfin, il ne présuppose pas l'humain à découvrir comme nature ou essence ; il suppose cependant qu'il y a quelque chose à apprendre par l'art comme par la science, qui peut d'ailleurs l'y aider, sur l'homme (sinon, il n'écrit sans doute pas), mais quelque chose dont il ne sait rien à l'avance et qui n'est pas fixé d'avance.

Si l'art est bien une quête de « vérité » à l'égal d'une science, et d'une vérité ici humaine, comme dans les sciences humaines, c'est une quête spécifique : esthétique (Péter Nádas assume ce terme dans son entretien avec Laure Adler). Cela signifie de laisser l'écriture, et la fiction qu'elle produit, travailler non à partir d'une définition préalable de l'homme, d'un « homme présumé », qu'il faudrait alors vérifier en la confrontant à une « réalité » qui n'existerait que de n'être pas « fiction », comme dans la littérature scientifique, mais dans l'articulation de constantes et de variables imaginaires, expérimentales et paradoxalement légitimes, dans le cadre de l'art, parce que fictives.

En adoptant ainsi une démarche inductive dans l'ordre réaffirmé de l'imaginaire, du récit, romanesque ou dramatique, et de la fiction, Péter Nádas ne témoigne pas d'une réalité humaine, ne la saisit pas comme un objet extérieur et indifférent au regard du chercheur artiste, étranger à l'action de l'étudier, mais met en scène des représentations ou

des fantômes de la réalité humaine, des interprétations, y compris scientifiques, « incorporées » (Haraway, 2007, p. 120) de cette réalité qui sont multiples et contradictoires, qui conditionnent son regard et qui sont conditionnées par son regard, conscience qui est au fondement de l'épistémologie *queer* de Donna Haraway, et qui forment une « réalité » plus vraie que la fausse réalité d'un monde unifié de l'advenu, puisque faisant place au non-advenu¹¹.

Dans la pièce *Chant de sirènes*, ce sont donc des corps fictifs pluriels, hybrides, instables qui représentent l'humain, l'humain tel qu'il se joue, polyphoniquement, sur la scène mentale de l'auteur, tel qu'il peut être conçu — dans le sens de « compris » comme de « créé » — par lui, autrement dit des personnages qui peuvent être « trois en un » comme « Circé avec les autres et avec les autres, Télégonos » (« *Kirké a többiekkel és Télegonos a többiekkel* »), titre du troisième mouvement qui met en scène les Mères et les Fils, des êtres de papier et de scène, dont les visages sont des masques : « [...] ils portent, sur le visage, le masque héroïquement serein de leur propre visage »¹² (ChS, p. 12). La didascalie initiale mentionne « Personnages par ordre d'apparition »¹³ (ChS, p. 5).

Ces personnages sont nombreux, polymorphes, hétérogènes, stylisés, parfois singuliers mais le plus souvent pluriels, clichés de fictions ou personnages historiques — « soldats » (« *hadfiak* »), « conjurés » (« *összeesküvők* »), « blessés à l'agonie » (« *agonizáló sebesültek* ») —, héros ou ensembles mythiques — « Perséphone », « Hadès », « trio d'âmes errantes » (« *tébolygó lelkek hármass csoportban* »), « Néréides » — ou grotesques — « Généralissime » (« *Hadurak* »), « Petits vieux révolutionnaires » (« *forradalmi bácsikák* »)¹⁴ —, hybrides de réalité et de fiction — « spectateur condamné à mort » (« *kivégzésre írt néző* ») —, voire possiblement impossibles — « mouches à viande grosses comme des chihuahuas » (« *ölebnyi döglegyek* ») (ChS, p. 5 / SS, p. 5).

Ils tiennent néanmoins pour la plupart des discours, racontent des histoires ou apparaissent dans le texte-scène et y accomplissent des actions.

C'est ainsi que la pièce de théâtre peut se transformer en *laboratoire incorporé de la pensée et de l'émotion*, les deux n'étant pas séparées chez l'auteur, alors que la science tend à postuler, afin de revendiquer son statut de science, que la pensée doit être pure pour être légitime et refoule l'émotion subjective, sans l'anéantir pour autant puisqu'elle continue à conditionner en secret les savoirs prétendument les plus objectifs et rationnels, comme le montre également Donna Haraway :

*És látni, mondom a rendezőnek, amint a hármassokba
összeforrott, az éjszaka hűvösétől még dermedt emberi alakok*

¹¹ « L'alternative au relativisme, ce sont des savoirs partiels, localisables, critiques, qui maintiennent la possibilité de réseaux de connexion appelés "solidarité" en politique et "conversations partagées" en épistémologie. Le relativisme est une façon d'être nulle part tout en prétendant être partout de la même manière. L'"égalité" de positionnement est un déni de responsabilité et de questionnement critique. Le relativisme est le double parfait de la totalisation dans les idéologies de l'objectivité ; ils dénie tous les deux les enjeux de localisation, d'incorporation, et la perspective partielle ; ils rendent tous les deux la clairvoyance impossible. » (Haraway, 2007, p. 120).

¹² « *saját arcuk heroikusan derűs maszkját hordják az arcukon* » (SS, p. 12).

¹³ « *Szereplők a fellépés sorrendjében* » (SS, p. 5).

¹⁴ Figurations grotesques de Robespierre, de Bakounine et de Martinovics, révolutionnaire hongrois de la fin du XVIII^e siècle.

egyike vagy másika csoportjáról olykor kínosan oldalmazva
 leválik, Ők valósággal menekülnek, habár a másik kettő
 hisztérikusan visszafogná Őket,
 ne menj —
 sikoltják,
 minden egyes szónak többször kell elhangoznia,
 megháromszorozva, minden kis cselekménynek többször meg kell
 történnie, egyszer, kétszer, ötször, a végítélet nem képletes,
 hanem tényleges,
 megakadt a lemezen a tű, magyarázom,
 holott a beszélő személyek mindegyike azon van, hogy valami
 mást, újat, különbözőt mondjon, legalább túloldítsa a többit,
 de mindhárman mégis azon, hogy fogva tartsák a másik kettőt,
 ki ne váljon.
 Ne menj —
 a kurzívvval megjelölt szövegrészek kórusként többször
 elhangzanak, magyarázom tovább a sötétben
 a színházi dramaturgnak, [...] (SS, p. 8-9)

Quant aux figures humaines réunies par trois, confondues,
 car encore engourdies par le froid de la nuit,
 on peut voir, dis-je au metteur en scène, comment l'une ou l'autre, parfois,
 se dérobe tant bien que mal pour prendre la fuite, tandis que les deux autres
 tentent, éperdues, de retenir leurs tiers auprès d'eux,
 ne pars pas —
 s'écrient-elles,
 chaque mot doit se faire écho à lui-même,
 trois fois de suite, la moindre action doit se répéter à plusieurs reprises,
 une fois, deux fois, cinq fois, le jugement dernier n'est pas symbolique
 mais effectif,
 un saphir sur un disque rayé, précisé-je,
 alors que parmi les personnages parlants, chacun des membres de chaque trio s'efforce
 de dire quelque chose d'autre, de nouveau, d'inouï, ou du moins de hurler le plus fort,
 tout en empêchant les deux autres de fuir
 de se séparer.
 Ne pars pas,
 Les fragments de texte en italiques sont repris en chœur
 plusieurs fois coup sur coup, dis-je encore dans le noir,
 au dramaturge du théâtre [...] (ChS, p. 8-9)

Le romancier et dramaturge peut ensuite examiner, à l'image du lecteur et du spectateur, entités difficilement séparables dans la mesure où le texte, par sa typographie et ses didascalies, est déjà scène et la scène encore texte, ce que ces expériences fictives produisent dans une œuvre qui s'est autonomisée du *projet de l'auteur*, qui avait peut-être une idée de l'*humain* avant de commencer à écrire, comme nous en avons tous et toutes, mais que l'œuvre ne présuppose pas et ne porte pas univoquement — une idée qu'au contraire, et ce dès le départ avec ses personnages-trios, sa forme dissout, trouble et inquiète.

Ainsi, l'expérience épico-poético-théâtrale qu'est *Chant de sirènes* aboutit non à une définition simple, figée et valant pour tous, de l'humain — soit à une réduction tranquillisante du multiple dans l'Un — mais à une complexification inquiétante et à un élargisse-

ment vertigineux, autrement dit à une *queerisation*, du concept d'humain¹⁵ comme de l'activité du spectateur¹⁶.

L'art de Péter Nádas, loin de renoncer à sa quête anthropologique d'une vérité sinon de l'humain, du moins sur l'humain, pousse cette quête le plus loin possible, sans limitations logiques, sans exclusion d'hypothèses, grâce à l'injection dans le corps de l'œuvre d'une *polyphonie épistémologique* qui n'exclut pas les approches scientifiques complémentaires, concurrentes, voire contradictoires, puisque l'art se moque de la contradiction interne, mais qui ne les prend pas pour modèles ou préalables.

Les modèles de l'écriture, qui permettent son hybridation et sa *queerisation*, sont artistiques (musique, peinture, poésie...) et c'est donc le travail esthétique qui permet l'autonomisation idéologique de l'œuvre par rapport à tout présupposé issu des sciences humaines, alors même que l'artiste rivalise avec elles en termes d'ambition.

Sachant qu'une définition se fabrique par exclusion ou distinction logique ou par constitution d'une communauté de traits valables pour la réalité que désigne le concept en question, l'œuvre (si tel était bien son dessein) échoue par conséquent, mais assez gaiement, à définir l'humain. L'humain n'est pas défini par opposition, comme souvent dans la philosophie occidentale, contrairement à la pensée amérindienne par exemple, avec le non-humain, ni même avec l'inhumain, et ne se résout pas davantage dans une communauté de traits stables et englobants (par exemple « animal rationnel »). En revanche, l'œuvre mobilise et fait vivre le concept d'humain en le creusant, en le gonflant, en le retournant, en le troublant, en l'inquiétant, en le poussant dans ses retranchements à travers toutes les définitions, toujours historiques, toujours situées, toujours interprétables politiquement et, c'est l'avantage du théâtre, toujours visiblement *encorporées*, qu'il a inspirées.

Il n'y a pas, dans *Chant de sirènes*, de renoncement nihiliste ou irrationaliste au savoir dans un art postmoderne réduit à l'affect et qui décréterait qu'il y a de l'impensable, comme souvent durant ces trente dernières années, mais ouverture du savoir et expérience accrue de la pensée, à travers le dialogue offert sur la scène à la fois mentale et matérielle du théâtre, de tous les savoirs et de toutes les pensées possibles de notre époque, et donc de l'univers, que le philosophe contemporain Gabriel Markus distingue avec pertinence du « monde », jusqu'au vertige :

[...] *az egész univerzum nyitva áll,*
Nyitott könyv, nyitott seb, nyitott kút (SS, p. 7-8)

[...] tout l'univers bée, grand ouvert,
 livre ouvert, plaie ouverte, puits ouvert (ChS, p. 7-8)

¹⁵ « La tâche des politiques gays et lesbiennes n'est en fait rien de moins que la reconstruction de la réalité, la reconstitution de l'humain et la renégociation de la question de ce qui est et n'est pas viable. » (Butler, 2006, p. 44).

¹⁶ La *queerisation* du spectateur est l'objet d'une autre étude intitulée « Critique des communautés, communautés critiques et *queerisation* des spectateurs dans *Chant des sirènes*, drame satyrique de Péter Nádas » (Beaufils et de Morant, 2018).

Références

- ADLER Laure (19 juin 2012), Entretien avec Péter Nádas diffusé sur France Culture dans l'émission *Hors-champs*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/peter-nadas-5981868>
- BEAUFILS Éliane et MORANT Alix (de) (2018) (dir.), *Scènes en partage. L'être ensemble dans les arts performatifs*, Montpellier, Deuxième époque, Actes du colloque *Développements de l'être-ensemble dans les arts performatifs aujourd'hui*, Paris 8, coll. « Essais ».
- BROUÉ Caroline (8 mars 2012), Entretien avec Péter Nádas diffusé sur France Culture dans l'émission *La Grande Table*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-2eme-partie/ecrire-apres-fukushima-grand-entretien-avec-peter-nadas-3198034>
- GOODMAN Nelson (1992), « Quand y a-t-il art ? », *Manière de faire des mondes (Ways of Worldmaking, 1978)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard, Paris, Gallimard/Jacqueline Chambon.
- HARAWAY Donna (2007), *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, Fictions, Féminismes*, anthologie traduite de l'anglais (États-Unis) et établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, coll. « Essais ».
- KANE Sarah (2001), *4.48 Psychose (4.48 Psychosis, 2000)*, traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte ».
- MARKUS Gabriel (2014), *Pourquoi le monde n'existe pas (Warum es die Welt nicht gibt, 2013)*, traduit de l'allemand par Georges Sturm avec la collaboration de Sibylle Sturm, Paris, J.-C. Lattès, coll. « Essais et documents ».
- PLANA Muriel (2014), *Théâtre et politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons ».
- UTLER Judith (2006), *Défaire le genre (Undoing gender, 2004)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam.

**CHANT DE SIRÈNES DE PÉTER NÁDAS :
UN DÉFI SCÉNOGRAPHIQUE**

Flore Garcin-Marrou

Laboratoire Lettres, Langages et Arts (LLA CREATIS)
Université Toulouse – Jean Jaurès



Résumé : En 2017, dans le cadre d'un cours de scénographie théâtrale, des étudiantes de Licence 3 en Arts de la scène de l'Université Toulouse – Jean Jaurès se penchent sur la pièce de Péter Nádas *Chant de sirènes*. Un double défi leur est posé : synthétiser les éléments spatio-temporels épars et fragmentés à partir d'une analyse dramaturgique de la pièce et réaliser une maquette en trois dimensions. Six étudiantes se prêtent au jeu et matérialisent les possibles espaces enchâssés, réels et imaginaires, métaphoriques et technologiques, traversés par Perséphone.

Mots-clés : dramaturgie, scénographie, visualisation, pédagogie

Abstract: In 2017, as part of a theatrical scenography course, Licence 3 students in Performing Arts at the Université Toulouse – Jean Jaurès studied Péter Nádas' play *Sirens' Song*. They were faced with a double challenge: to synthesize the scattered and fragmented spatio-temporal elements based on a dramaturgical analysis of the play, and to produce a three-dimensional model. Six students materialized the real and imaginary, metaphorical and technological spaces, traversed by Perséphone.

Keywords: dramaturgy, scenography, visualization, pedagogy

Des étudiantes de Licence 3 d'Études théâtrales de l'Université Toulouse – Jean Jaurès ont travaillé au printemps 2017 sur cinq projets scénographiques distincts de la pièce de Péter Nádas *Chant de sirènes*. Un double défi leur a été posé : synthétiser les éléments spatio-temporels épars et fragmentés à partir d'une analyse dramaturgique de la pièce et réaliser une maquette en trois dimensions, utilisant des matériaux comme le carton-plume, le plastique, le sable... Nous reproduisons ici ces travaux, précédés d'une introduction retraçant les différents espaces de *Chant de sirènes*.

Cette pièce, il faut d'abord le noter, a fait partie, avec cinq autres pièces, d'un spectacle de grande envergure intitulé *Odyssee Europa* ; une commande lancée par les théâtres municipaux de la Ruhr pour le projet de métropole culturelle régionale Ruhr.2010. Cent quatre-vingts spectateurs ont été conviés à un « voyage dans un entre-deux-mondes » conçu par un collectif d'architectes *Raumlaborberlin* comme une transposition du voyage d'Ulysse en Méditerranée dans la vallée de la Ruhr, les habitations figurant la mer, les bus et les trains rappelant les navires, les théâtres, les îles où six mises en scène leur ont été présentées en deux jours... Lors du premier jour, les spectateurs embarquent pour le théâtre Grillo d'Essen, où est donnée la pièce *Areteia* de Grzegorz Jarzyna (Pologne) suivie à Bochum d'*Onzième chant* de Roland Schimmelpfennig (Allemagne). Des bus transportent ensuite les spectateurs à travers des complexes industriels jusqu'à un bateau à vapeur les acheminant vers l'île d'Oberhausen, où Tilman Knabe met en scène la *Pénélope* d'Enda Walsh (Irlande). Le deuxième jour commence soit avec la pièce *Perikizi. Un jeu onirique* d'Emine Sevgi Özdamar (Turquie) au Schlosstheater de Moers, soit avec *Chant de sirènes. Un jeu satyrique* de Péter Nádas (Hongrie) à Mülheim, mis en scène par Roberto Ciulli. Après la mer de mots nádasiennes, les voyageurs titubants sont envoyés au parc du Raffelberg puis montent dans un bus, passant par Duisburg Ruhrort, jusqu'à Dortmund, avant de repartir pour les trois dernières stations du périple : un trajet en tramway, une randonnée et le dernier spectacle, *Ulysse, Criminel* de Christoph Ransmayr (Autriche). À la fin du spectacle, un service de navettes ramène les spectateurs à la gare centrale de Duisburg¹.

La création de *Chant de sirènes* se fait ainsi à l'occasion de cet ensemble spectaculaire transnational, dans le *Theater an der Ruhr*, théâtre de la ville de Mülheim qui occupe les murs de l'ancienne maison thermale *Solbad Raffelberg*. Le metteur en scène Roberto Ciulli a fait appel au scénographe Galf-Edzard Habben, fondateur avec Roberto Ciulli et Helmut Schäfer du *Theater an der Ruhr* en 1981. L'action de la pièce a lieu dans une salle de machines à sous, d'où proviennent des chants de sirènes séduisant les trois fils d'Ulysse. En fond de scène, un grand mur aux carreaux blancs suggère l'environnement d'une chambre froide de boucherie ou des douches collectives dans des établissements pénitentiaires ou psychiatriques. Dans ce décor, les acteurs portent des habits du quotidien : joggings colorés et synthétiques des années 1980, bonnets en laine et vestes bon marché et élimées. Perséphone tranche avec le décor de machines à sous : elle est vêtue de blanc, a les poignets ceints de fil rouge, porte une cornette de religieuse. Dans ce décor de casino de la fin des temps, les sonneries des machines à sous tintent, aussi fascinantes pour notre époque que les chants de sirènes. Dans la deuxième moitié de sa mise en scène, Roberto Ciulli fait sortir les spectateurs dans le grand parc du *Theater an der Ruhr*, devant une fosse

¹ Pour une description détaillée de ce périple, lire les articles suivants : Hiss, 2016 et Fischer, 2010.

où Nikê parle comme un ange. Lors de la création, le public se retrouve sous une pluie battante, acteur de cette scène de cauchemar.

HUIT ESPACES ENCHÂSSÉS DÈS LE TABLEAU D'OUVERTURE

Mais revenons au texte de Péter Nádas. Tout d'abord, *Chant de sirènes* se concentre sur le personnage de Perséphone, des âmes errantes, laissées pour compte, la guerre, l'attente d'un retour, l'éloignement de sa propre patrie, l'attente de population au bord d'une plage, sans qu'aucun espoir soit permis. Dès le début de la pièce, d'une table que l'on imagine en avant-scène l'auteur (dans lequel peut se reconnaître Péter Nádas), agent d'un dispositif de métathéâtre, interpelle le scénographe, l'éclairagiste, l'ingénieur du son, le metteur en scène : une adresse qui les prévient qu'il est vain de vouloir « révéler le vrai »² (ChS, p. 12). Voilà le premier type d'espace, d'où jaillit le texte.

Ensuite, si un rivage, une dune de sable, une église incendiée aux « voûtes gothiques » et aux « vitraux fracassés »³ (ChS, p. 7) sont clairement nommés en tant qu'espace de fiction, l'espace réel de la scène de théâtre, dans sa plus radicale matérialité, est aussi évoqué par le texte : la scène, l'arrière-scène, l'« horizon béant de la scène », « deux coulisses obscures »⁴ (id.) sont l'autre face, bien réelle, de la dimension fictionnelle de l'espace. Un « lac » serait aussi « là derrière le théâtre »⁵ (ChS, p. 16).

Un quatrième type d'espace, mythique et métaphorique, vient former l'équation spatiale de la scène d'ouverture : les ruines d'une arche gothique de l'église sont aussi le décor du récit mythique de Perséphone, métaphore d'un certain état du monde, puits du passé mais aussi d'une eau croupie, « foyer d'infection »⁶ (ChS, p. 8) de l'histoire de l'humanité. Les mouvements qu'encadre ce décor triple foyer sont des dynamiques de fuite, d'errance, de départ qui ne suivent cependant pas une ligne rectiligne qui supposerait un « là-bas » en hors-scène, quoiqu'il soit question d'une « planète lointaine »⁷ (ChS, p. 15). Au contraire, les personnages sont pris dans le mouvement circulaire d'un « disque rayé »⁸ (ChS, p. 8). L'espace inspire aux personnages un désir de fuite contrarié, devenant mouvement d'un éternel retour du même, lieu d'où l'on ne semble pas sortir. Reflux humains au bord d'un rivage, frappé par les coups du ressac. Ou pris dans la valse des saisons, partageant l'existence intermittente de Perséphone habitant six mois sur terre et six mois dans l'Hadès. Des charniers où l'« on marche sur des os »⁹ (ChS, p. 17), les âmes des victimes refleurissent au printemps.

Un cinquième type d'espace vient se superposer à ces images mentales : l'espace du rêve, à l'heure de l'aurore, entre chien et loup, où l'on imagine que les contours de ce que l'on voit sur scène ne sont pas bien nets, mais plongés dans la brume matinale. Espace d'apparitions, « à l'extrême bord de la Terre »¹⁰ (ChS, p. 10), au bord du vide, le royaume des Enfers de Perséphone, paysage côtier de dunes herbeuses, est arpenté par des âmes

² « a valódit mutatják » (SS, p. 12).

³ « gótikus ívei és beszakadt ablakszémei » (SS, p. 7).

⁴ « színpadi horizonton », « a két homályba merült oldalszínpadon » (SS, p. 7).

⁵ « a színház mögött a tónál » (SS, p. 15).

⁶ « sebláz, vérhas, pestis és himlő tanyája » (SS, p. 8).

⁷ « távolabbi bolygón » (SS, p. 15).

⁸ « megakadt a lemezen a tű » (SS, p. 8).

⁹ « csontokon járunk » (SS, p. 16).

¹⁰ « a föld széléről saját » (SS, p. 9).

maudites qui ne rêvent de partir que pour le « vaste monde » (ChS, p. 11), dont on ne sait s'il est un enfer encore plus profond.

Espace de « guerre planétaire »¹¹ (ChS, p. 16), charnier, paysage désolé après combat, où les « allées latérales de l'orchestre »¹² figurent des « tranchées »¹³, les sièges des spectateurs des « abris »¹⁴ potentiels (id.). Perséphone s'y décrit recluse, violée, enchaînée par un fil rouge attaché à son poignet – accessoire à la puissance évocatoire indéniable. La nuit, les dunes cachent des ébats sexuels, des exhibitionnistes ouvrant de longs paletots à l'allure militaire, comme celui que porte Joseph Beuys lors de sa performance *I Like America, America likes Me*, réalisée à la galerie René Block à New York en 1974. L'espace typique d'une galerie d'avant-garde, tirant vers le *White Cube*, autant que la boîte noire du théâtre, pourrait être l'espace de *Chant de sirènes*. Installation d'art contemporain (sixième type d'espace) au milieu de laquelle les âmes fugitives et les spectateurs pourraient déambuler. Car il peut y avoir dans le texte de Péter Nádas une confusion, du moins un entremêlement, entre la scène et la salle ; une scène des Enfers occupée par des doubles nocturnes, une salle de théâtre occupée par des « doubles diurnes »¹⁵ (ChS, p. 15).

On peut aussi envisager scénographiquement des écrans, sur praticables ou en fond de scène, comme un septième type d'espace qui viendrait apporter un contrepoint spatio-temporel pour les scènes domestiques – le « foyer »¹⁶ plusieurs fois évoqué (ChS, p. 30-31) – ou pour les scènes de remémoration traumatique, notées en italiques (ChS, p. 17-21). Un enfant se remémore que sa mère n'est pas venue le chercher à la maternelle. Qu'il est emmitoufflé dans un manteau et des moufles. Que les heures passent et que sa mère l'a abandonné. Une mère que l'on pense devenue vagabonde, terrée dans un fossé, dans un gros tuyau de canalisation à l'abri de la pluie. Télescopage d'images : le père apparaît, lui, dans une base avancée sur les rives du Don. Autre image : la mère discute avec un homme dans une cuisine autour d'une table en formica rouge. L'enfant, une nuit d'été, les entend coucher ensemble. Le lit a grincé. Ces foyers sont ceux qui ont attendu le retour d'un père soldat.

La scénographie peut également prendre le parti de faire des mots et du texte même l'espace à représenter, le flux et le reflux des mots butant contre le rivage du langage, de l'informulé, des cris stridents (ChS, p. 22). Espace à la Valère Novarina qui transpose la page du texte dramatique dans l'espace scénique, de manière à faire du rythme, des mots, de la scansion la principale dimension spatio-temporelle du spectacle.

SCÉNOGRAPHIE D'ALIA COISMAN

Pour mon adaptation de *Chant de Sirènes* de Peter Nádas, j'imagine une scénographie prenant place dans des arènes romaines, dont le centre creusé tel un puits serait représentatif des Enfers où est captive Perséphone. Les murs circulaires de sa prison donneraient sur la régie des techniciens, dont le travail à vue encerclerait la prisonnière. Des chaînes accrochées à son cou et ses poignets la relieraient au sommet de l'arène, à des écoutilles de l'aquarium. Elle porterait une robe rouge tendue aux rebords du sol, comme si elle en

¹¹ « világháborús » (SS, p. 15).

¹² « a nézőtéri oldalfárásokon » (SS, p. 15).

¹³ « futóárookban » (SS, p. 15).

¹⁴ « fedezék » (SS, p. 16).

¹⁵ « saját nappali » (SS, p. 15).

¹⁶ « otthonod » (SS, p. 28).

faisait partie. Le sommet de ce dispositif serait cerclé d'un aquarium immense à l'image de ruines grecques submergées (colonnes, arches, statues) où évolueraient les Néréides. L'eau se viderait au fur et à mesure de la pièce dans le puits, jusqu'à l'inonder et déborder jusqu'aux premières marches de l'arène. Un bassin à l'extérieur des arènes permettrait d'en récupérer une partie sans que les spectateurs puissent le voir. Sur l'une des roches composant ce « fond marin » se trouverait la ruine de l'église, anachronisme volontaire mentionné dans le premier tableau. De fausses mouches de différentes tailles et couleurs, accrochées à des fils sur des rails mobiles, remplaceraient la faune aquatique habituelle. La vitre de fond de l'aquarium serait équipée d'écrans permettant des projections vidéo. Son sol serait recouvert de sable, et sa vitre équipée de loupes rondes dans lesquelles les Néréides pourraient grossir différentes parties de leurs corps.

Trois praticables rectangulaires transparents sortiraient à mi-hauteur de l'arène, dans lesquels se succéderaient les autres personnages selon les tableaux. Ces cages de verre s'avanceraient vers le centre de l'arène progressivement et seraient équipées chacune d'un tapis ou plutôt d'une bande roulant sur toute la longueur. La circularité du public est un leurre. En effet, une partie le composant est en réalité constituée de figurants, qui quittent leur place et créent un vide afin de figurer l'absence des pères, des fils et des soldats...

La pièce se jouerait en plein air et commencerait en pleine nuit afin que l'arrivée de l'aurore participe de la lumière de la scénographie. Pour ce qui est de la temporalité de *Chant de Sirènes*, la pièce étant longue, sa représentation le sera naturellement puisque accompagnant l'aurore. Néanmoins, je ne représenterai pas le dernier tableau pour des raisons dramaturgiques (cohérence de la direction de la mise en scène et du sens) et certaines scènes seront remplacées par des moments chorégraphiés ou du son. Voici comment les sept tableaux de la scénographie s'enchaîneront :

- Premier tableau : « Néréides » (*Néreisek*)

Nuit noire.

Brume qui sort du puits, lumière crépusculaire. Le corps de Perséphone se dessine dans la fumée, dans laquelle elle est captive.

Aquarium à peine éclairé, petites leds sur les corps des Néréides en combinaisons de plongée noires au niveau des articulations : esthétique abyssale, on les devine à peine.

Apparitions dans les loupes.

L'église en ruine est illuminée de petites lumières également.

Des figures humaines apparaissent dans les praticables de verre. Danse avec l'éclairage provenant du sol.

Micros, alternance entre le chuchotement et le cri. Scène de l'absence / l'abandon des pères (*ChS*, p. 17 à 21).

Éclairage du public factice (une petite lampe sous chaque corps).

Désertion un à un des figurants constitués en public, par les portes des arènes. Le texte est dit par différentes voix d'enfants enregistrées dont le son sortirait du côté du vrai public (provoquant une immersion sonore).

Pendant ce temps, l'aquarium s'éclaire progressivement d'une lumière blanche rappelant celle des aquariums à poissons. Les Néréides ont enlevé leurs combinaisons. Elles portent désormais des robes longues en tissu léger ; elles se trouvent sur les côtés latéraux de l'aquarium et se collent à la paroi, se tenant en ligne. Elles sont éclairées pleinement une fois le public factice disparu et écrivent les phrases en italiques (*ChS*, p. 22) sur la vitre, jusqu'à la fin du tableau.

Le texte est dit en canon par les voix live et off de Perséphone.

- Deuxième tableau : « Phrases-types dédiées aux murmures amoureux dont on n'entendra que des bribes, au fil du récitatif des Néréides » (*Szerelmes sugdosódásra ajánlott obligát mondatok, amelyek csak töredékesen, a Néreiek előadásában lesznek hangosak*)

Nuit.

Éclairage : néon de l'aquarium.

Les Néréides déforment leurs visages dans les loupes. Elles se déshabillent mutuellement jusqu'à la nudité. L'une d'elles les filme sous l'eau. Projection de la captation sur les écrans du fond, zoom sur des parties du corps.

Voix murmurées, son sortant partout dans l'arène, accompagné de musique classique en fond.

- Troisième tableau : « Circé avec les autres et avec les autres, Télégono » (*Kirké a többiekkel és Télegonos a többiekkel*)

Aurore (ChS, p. 33 à 36).

Narrateurs dans le public.

Sur les écrans, les visages des narrateurs filmés par des drones pilotés par Perséphone apparaissent.

Jeu de cache-cache entre les Néréides dans les ruines de l'aquarium.

Dialogues entre mères et fils (ChS, p. 36 à 54).

Les fils se tiennent sur des tapis roulants dans les praticables qui avancent de moitié de concert.

Les mères assises dans le public au dernier rang des arènes descendent pour rejoindre Perséphone autour du puits.

Images d'archives familiales sur la vitre du fond de l'aquarium, entrecoupées d'images live des mères et des fils ainsi que d'images sanglantes de guerre, de plus en plus présentes et de plus en plus rapides jusqu'à ce que ces dernières soient les seules à rester.

- Quatrième tableau : « La vie, un rêve, assurément » (*Az élet bizony álom*)

Le soleil commence à se lever.

Les fils s'allongent sur le tapis et disparaissent. La même scène se reproduit, en boucle.

Lumière stroboscopique. Pas de texte, bruits, blancs.

Les mères se déshabillent et se peignent le corps en rouge.

Écrans rouges, sang noir (encre) déversé dans l'aquarium.

L'aquarium commence à se vider, restent les Néréides ensanglantées s'échouant sur les ruines.

Perséphone est submergée, les mères plongent récupérer et porter ses chaînes, découper sa robe afin de la libérer à la dernière minute.

- Cinquième tableau : « Petit déjeuner en plein air » (*Reggeli a szabadban*)

Lumière du petit matin.

Perséphone flotte en étoile au centre de la scène, les mères tiennent ses chaînes et se lient à elle.

Pique-nique sur le champ de bataille : les filles et les fils masqués (masques mixtes et identiques) nettoient les vitres au lave-vitre puis installent un décor de type Club Med au milieu des cadavres des Néréides (on pense à des palmiers en pots disposés autour d'une petite nappe à carreaux). Ils sont tous habillés de la même manière et la confusion règne quant à leur sexe.

Arrière-fond de ciel bleu sur les écrans. Les mouches tombent au sol.

Les fils et les filles se saisissent d'échelles, escaladent la vitre de l'aquarium, descendent les arènes et vont s'installer dans les praticables de verre qui, désormais avancés au maximum, se touchent les uns les autres au centre de l'arène.

À l'intérieur alternent des scènes d'amour ou de haine chorégraphiées.

Les Néréides se réveillent et dansent dans le sable.

- Sixième tableau : « Et pour finir, fête de joie » (*Végezetül örömmünnepe*)

Jour. Compte à rebours sur les écrans.

Robespierre, Martinovics et Bakounine remplacent les fils et les filles dans le praticable avec un micro-perche.

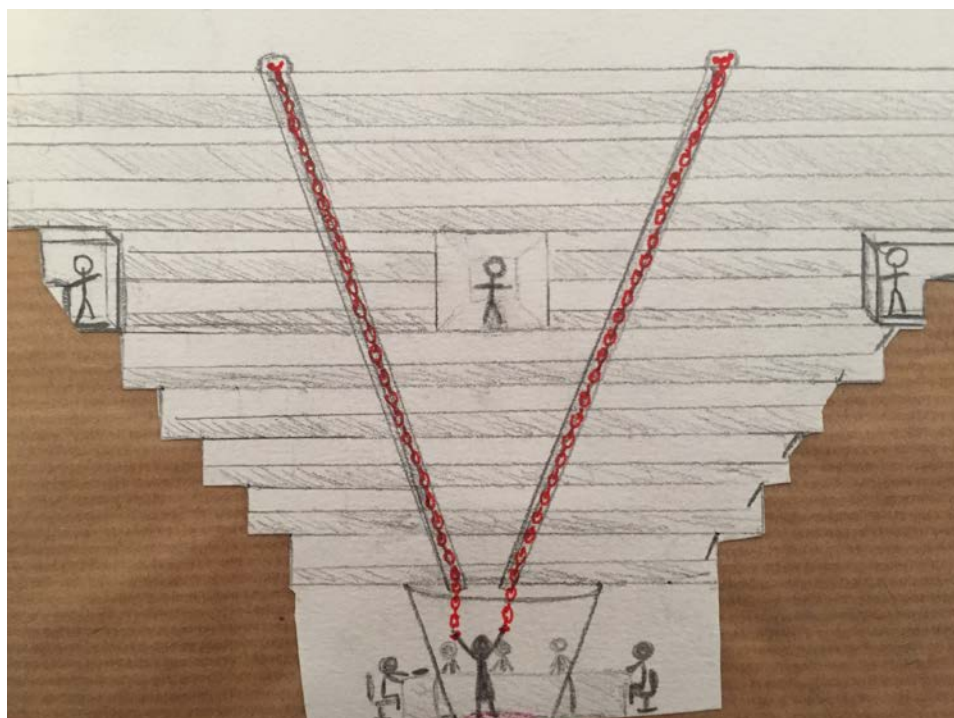
Masques réalistes.

Glissade des Néréides dans des toboggans. Elles rejoignent le centre de l'arène où se trouvent les mères. Ronde autour de Perséphone. Retour de la brume. Le compte à rebours arrivé à zéro, c'est la fin.

- Septième Tableau : « Haute mer » (*Nyílt tengeren*)

Pas de tableau 7

Image 1 – Maquette d'Alia Coisman



© Photographie Flore Garcin-Marrou

Image 2 – Maquette d'Alia Coisman



© Photographie Flore Garcin-Marrou

SCÉNOGRAPHIE D'HÉLÈNE DADER

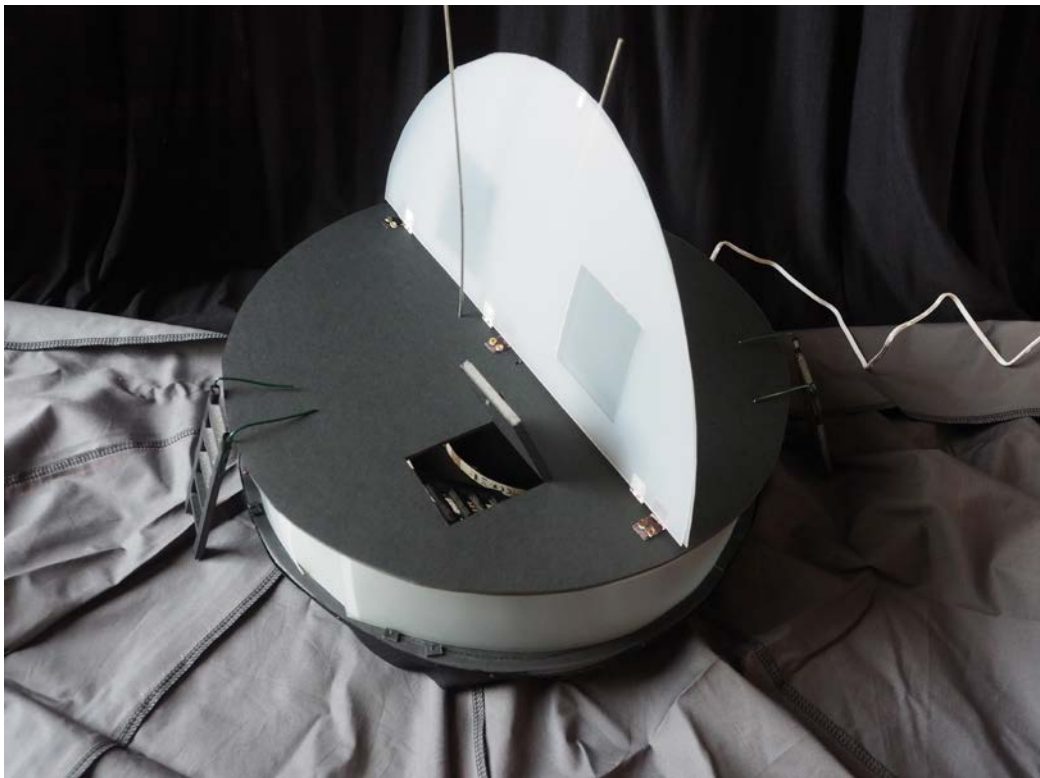
La forme circulaire m'est apparue immédiatement, inspirée de l'*orchestra* du théâtre antique et de la piste de cirque. La circularité et la mobilité traduisent la choralité du texte – les aspects épiques, tragiques, anarchiques, poétiques de même que les pulsions musicales, corporelles du texte de Péter Nádas appelant un certain chaos... En travaillant la confrontation entre la ligne brisée et la ligne courbe, le cercle devient un cylindre, tournant sur lui-même, se dédoublant, devenant triple ou quadruple : la scène se décline sur trois niveaux (extérieur, intermédiaire, intérieur), le jeu se tient sur ou dans le plateau circulaire ou bien au sol. L'espace est constitué d'un plateau rond, de trappes, de parois opaques et d'échelles. Par un jeu de parois opaques, on accède à des espaces partagés ou séparés. Des tissus apparaissent et disparaissent, se colorent, enveloppent, recouvrent, avalent, se déversent sur la scène. Il s'agit avant tout d'un espace mental, d'images et d'évocations où le son et la lumière ont une grande importance : le son figure le chœur du texte, les lumières interviennent pour structurer l'espace, parfois de manière marquée, au moyen de découpes et de couleurs vives. Le son vient troubler l'espace par l'utilisation de voix ou de textes préenregistrés, de bruitages ou de mélodies. Des images projetées sur tous les éléments du décor ou sur les acteurs eux-mêmes viennent éclairer l'opacité du texte et révéler la métathéâtralité. Ma proposition scénographique se fait l'écho du travail de Robert Lepage dans son spectacle *Jeux de cartes* (compagnie Ex-Machina) : la création circulaire permet de renouer avec l'idée de rassemblement et de mettre en espace une circulation des énergies entre le plateau, la salle, les acteurs, le public.

Image 3 – Maquette d'Hélène Dader



© Photographie Flore Garcin-Marrou

Image 4 – Maquette d'Hélène Dader



© Photographie Flore Garcin-Marrou

SCÉNOGRAPHIE DE LÉNA AIGLE ET MARION MOULY

L'espace scénique est très épuré. Le fond de scène reprend l'idée du cyclorama souvent utilisé dans les mises en scène de Bob Wilson, changeant de couleur en fonction des ambiances du récit. Tous les éléments de décor (l'église, la table, la platine de DJ) sont peints en noir. Ils apparaissent, par un système de trappes, du dessous de la scène. Notre proposition scénographique traduit les trois niveaux spatio-temporels présents dans *Chant de sirènes* : le métathéâtre, les références mythologiques et les références à l'histoire du XX^e siècle. L'espace métathéâtral est représenté par un homme assis à son bureau (l'auteur) au milieu des spectateurs. Le monde mythologique est incarné par Perséphone, qui n'a pas de présence physique : elle apparaît seulement à travers un grand écran suspendu au milieu de la scène – figuration d'une prison dont elle ne pourrait s'échapper, image qui fait écho à son destin, à savoir être détenue six mois par an dans les Enfers par Hadès. L'écran tourne sur lui-même pour symboliser la boucle infernale que subit le personnage. Perséphone est néanmoins attachée à un fil rouge qui descend jusqu'au plancher de la scène, créant un lien entre la Terre et les Enfers. Le troisième niveau spatio-temporel concerne des scènes du quotidien : par exemple, l'auteur parle de son vécu et de ses souvenirs. Pour faciliter une proximité entre le récit et les spectateurs d'aujourd'hui, nous avons décidé de situer la scène du pique-nique à la sortie d'une boîte de nuit. La scène est transposée dans un décor de club. Les trois niveaux se succédant parfois sans liens, l'utilisation du noir permet de créer une coupure dans la narration et de surprendre les spectateurs.

Premier tableau. Noir sur la scène. Seulement des bruits de « doux clapotis et de brefs glouglous acérés »¹⁷ (ChS, p. 7). Un cyclorama de couleur orange pour représenter « l'aurore aux doigts de rose »¹⁸. Le sable est figuré par des fumées artificielles. Des comédiens entrent sur scène vêtus de longues chemises blanches, comme des âmes errantes. L'église incendiée surgit du sol. Perséphone apparaît au milieu de l'écran suspendu. Pendant son récit, l'écran descend sur scène. Flot continu de sons. Une silhouette est restée, le poignet attaché au fil rouge de Perséphone. Noir sur la scène. Cacophonie de bruits. Bruits de canons.

Deuxième tableau. L'église a disparu de la scène. Le cyclorama est bleu. Les âmes errantes entament une chorégraphie. Des phrases sont retransmises par des haut-parleurs. La fumée est de plus en plus opaque. L'église réapparaît.

Troisième tableau. Le fond bleu devient orange. Les âmes errantes sont toujours sur scène. Bruits de rafales, coups de canons et explosions. Soudain, trois personnages se mettent à crier (les fils). Le fond orange devient bleu et le silence se fait sur scène. Perséphone disparaît de l'écran. Cris des mouettes. Vent qui souffle. Trois femmes (les mères) appellent leurs fils. Apparaît une table à déjeuner, du dessous de la scène. Les Néréides affluent sur la scène. La fumée devient de plus en plus épaisse. Des bruits de canon de plus en plus forts.

¹⁷ « édes locsogással és éles kis kottyanásokkal » (SS, p. 7).

¹⁸ « a rózsásújjú hajnal » (SS, p. 7).

Quatrième tableau. L'église refait surface. Bruits de canon, cris, fracas de mitrailles, faisceaux lumineux pour figurer les phares des tanks. Des hommes surgissent de toutes parts de la scène et se mettent à ramper. Tuerie de soldats au pied de l'église. Noir.

Cinquième tableau. Fond bleu. Comme si rien ne s'était passé. Une musique de boîte de nuit. Un DJ aux platines. Dans le club, les fils, les filles et les Néréides se mettent à danser. Ils s'enfuient, à l'exception d'un fils qui se met à pleurer et d'une fille, à côté de lui. Noir. La platine du DJ disparaît.

Sixième tableau. Fond bleu. L'église refait surface. Les filles et les fils sont sur scène. Les mères accourent. Les Néréides, sous l'ordre de Perséphone, séparent les filles des fils pour éviter un massacre. Lumière aveuglante. Coups de canon. Cris. Noir. Silence.

Septième tableau. Fond orange. Les pêcheurs arrivent sur scène. La voix de Niké retentit. Les pêcheurs récupèrent les cadavres et les ramènent aux pieds de Perséphone et d'Hadès. Les cadavres reprennent enfin leur souffle. Noir.

Image 5 – Maquette de Léna Aigle et Marion Mouly



© Photographie Flore Garcin-Marrou

Image 6 – Maquette de Léna Aigle et Marion Mouly



© Photographie Flore Garcin-Marrou

SCÉNOGRAPHIE D'ISABELLE DONNAT

La pièce se déroule sur le bord d'un rivage. Les différents personnages s'engluent dans le sable qui les empêche d'avancer. Les dunes créent des creux, des espaces cachés et déambulatoires. Elles permettent de se cacher, de se rouler dans le sable. Une église gothique en ruine est souvent évoquée (dans la première partie « Néréides », dans la troisième partie « Circé avec les autres et avec les autres, Télégonos », dans la quatrième partie « La vie : un rêve assurément », et dans la sixième partie « Et pour finir, fête de joie »). Il est donc nécessaire qu'elle soit représentée ou suggérée. Le mur de l'église est souvent le décor de fusillades et de massacres. Les lumières, avec la pendule, ponctuent les débuts et les fins de journée. Ce sont les seuls éléments qui indiquent l'écoulement du temps. Difficile de situer la pièce dans l'espace et dans le temps : des personnages de la mythologie (Perséphone, Circé...) fréquentent des personnages tirés de l'ordinaire (mères, fils, vieux révolutionnaires...). Le dramaturge, le metteur en scène, le scénographe sont régulièrement évoqués : la question de la métathéâtralité se pose, et la possibilité de la représenter ou non.

Premier tableau : la scène est coupée en deux par deux colonnes immenses. À jardin, un espace métathéâtral. Un bureau, un fauteuil sur lequel est assis l'auteur. Des costumes et des masques. À cour, un espace de jeu. En fond de scène, soit projeté sur un écran, soit peint, un mur sur lequel s'effondrent deux tours de l'église gothique. Subsiste le vitrail qui ne doit représenter aucune scène religieuse. Devant l'église, une bande de sable. Devant, deux praticables séparés, créant l'effet vallonné des dunes. Le soleil se lève. La lumière, jaune orangé, se transforme en lumière intense pouvant éblouir le public. Perséphone entre sur le praticable.

Deuxième tableau : la scène est identique. Bruits de lyre, de mer, de canons, de mitraillettes et d'explosions. Les lumières sont rougeoyantes. Des corps sont traînés dans les dunes par les âmes errantes. Une horloge ne contenant que des aiguilles n'indique aucune heure. Elle est descendue du plafond, le long du vitrail, du mur, des dunes. Le son de la pendule, de plus en plus fort, se mélange avec le son des mouches, qui devient de plus en plus assourdissant. De grands panneaux représentant de gigantesques mouches disproportionnées sont posés en fond de scène par les comédiens. L'atmosphère est très sombre, les chants lugubres.

Troisième tableau : les praticables ont été enlevés. Scènes d'horreur, corps morts sur le sol. Les dieux entrent en dansant. Scènes de fusillade contre le mur.

Quatrième tableau : les praticables sont de nouveau sur scène. Un rideau noir masque l'église et le mur. Lumière jaune clair imitant un après-midi d'été. Perséphone commente la scène depuis les praticables. Les jeunes gens pique-niquent sur les dunes. Scène bucolique et joyeuse.

Cinquième tableau : les praticables sont enlevés. Des danses, des chants au pied des grands panneaux de mouches.

Sixième tableau : des corps sur scène, inanimés. Quelques pêcheurs tentent de les ranimer, de les sauver. Bruit de mer incessant. Nikê parle depuis le public.

Image 7 – Maquette d'Isabelle Donnat



© Photographie Flore Garcin-Marrou

Image 8 – Maquette d'Isabelle Donnat



© Photographie Flore Garcin-Marrou

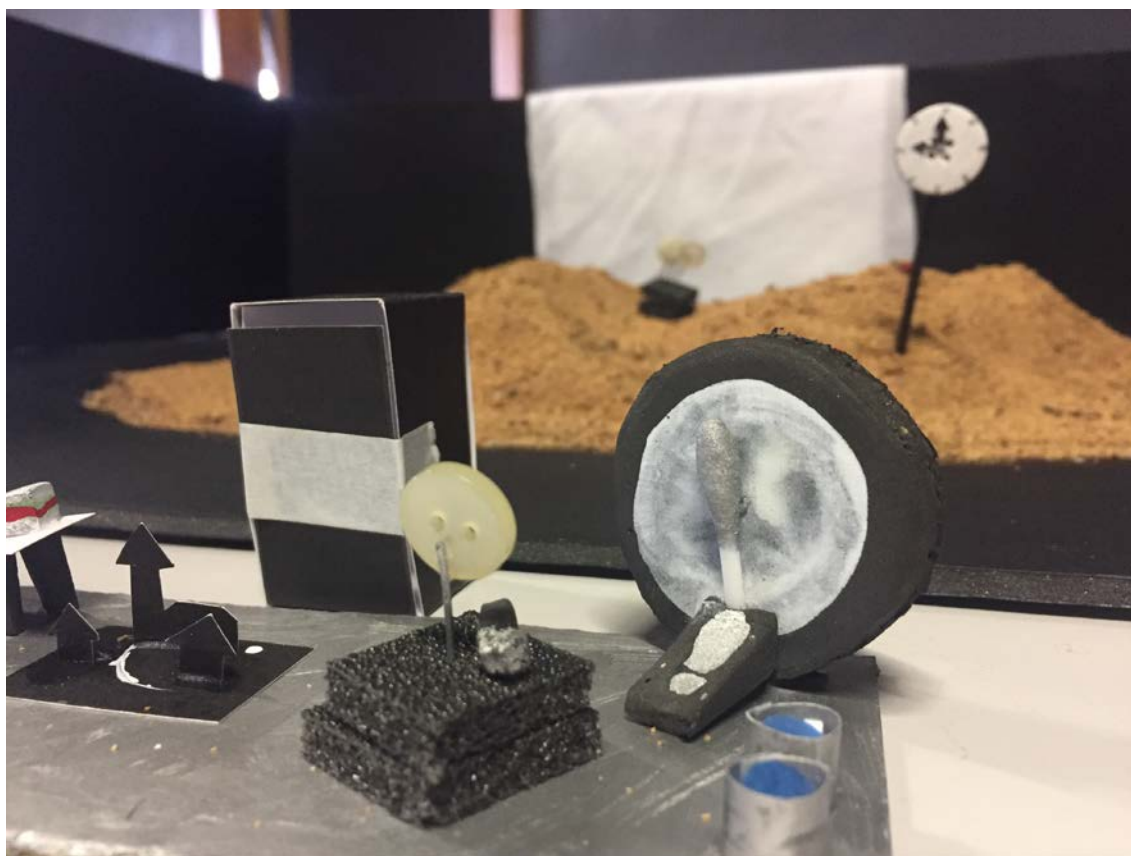
SCÉNOGRAPHIE DE LILI PAYRÉ

Quantité d'éléments scéniques de *Chant de sirènes* tendent à classer la pièce parmi celles qui sont réputées « immontables ». Les indications temporelles extraient l'action du réel et l'inscrivent dans une autre dimension. La pièce s'ouvre sur une aurore brumeuse. Une horloge est présente sur scène, bloquée sur une heure qui change de scène en scène de manière aléatoire. Elle témoigne d'un passé qui ne semble pas avoir eu le temps de finir. Il sera toujours cinq heures de l'après-midi pour ceux qui ont été abandonnés par leur mère, précisément à cette heure. Puis l'horloge se bloque sur minuit pile. Lors d'une nouvelle aurore, les fils émergent d'un long sommeil, mais l'impression d'être dans un rêve subsiste. Le ciel rougeoit de nouveau, la guerre fait rage. Tout brûle : l'église, le village, la forêt. À la fin de la pièce, l'univers brille, s'éclaire, presque aveuglant. La lumière s'éteint soudainement, pour laisser le soleil se lever à nouveau sur une mer huileuse. Ce temps chahuté prend place dans un espace tout aussi chahuté. Des dunes de sable parsemées d'ossements, une église et des ruines gothiques détruites par un incendie, un lac ou un océan derrière l'église... sont le décor d'un lieu qui peut être les Enfers, puisqu'on y trouve Hadès et Perséphone. Les personnages s'y entredéchirent dans une bataille continue, ne savent plus vers où se diriger. Au-dessus d'eux, des mouches grosses comme des chihuahuas volent dans tous les sens, attirées par l'odeur d'un puits devenu charnier et de morceaux de chair pourris dévorés par des poissons. Malgré tout, un banquet a lieu, avant

un changement de perspective spatial : la scène, qui figurait le rivage, devient la mer et la plage apparaît désormais à l'horizon. L'espace scénique est ainsi occupé, mais l'espace du public n'est pas en reste d'intrusions.

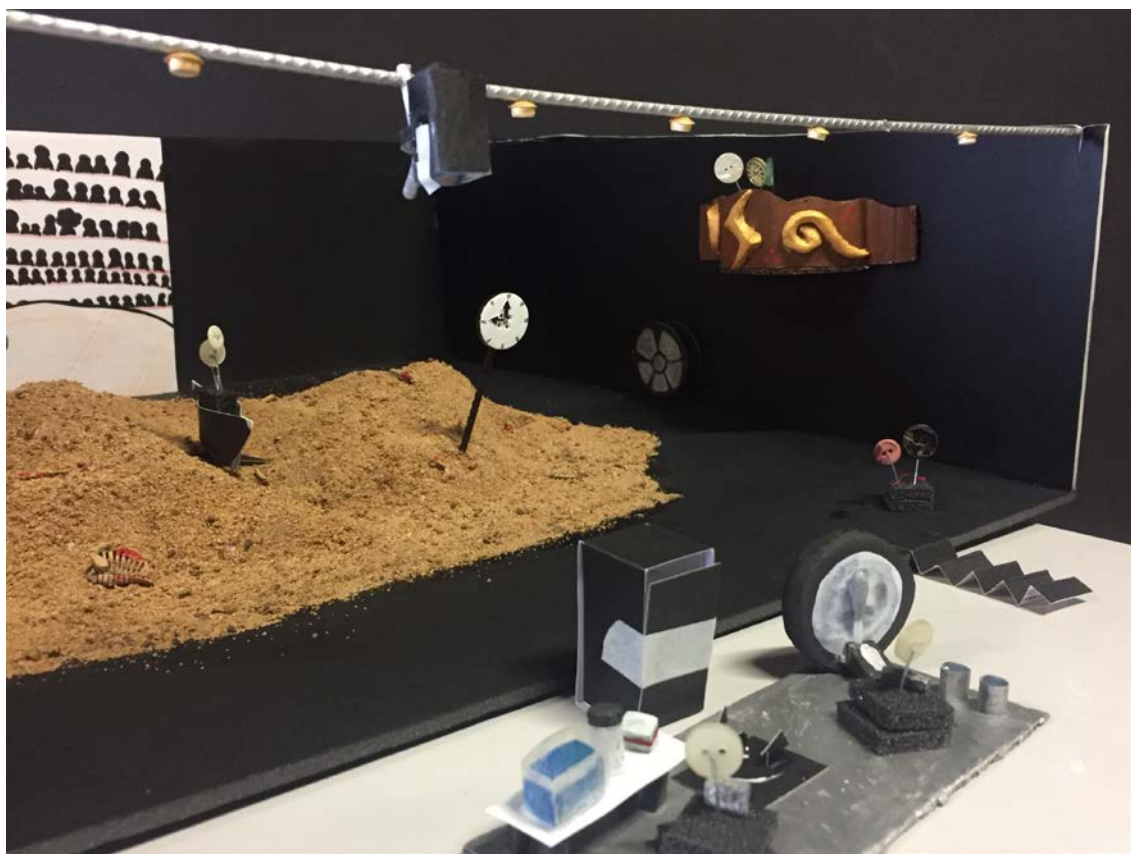
Les dunes sont l'élément central de ma scénographie, car elles ajoutent des contraintes physiques aux comédiens. L'horloge, en avant-scène, est plantée dans le sable. Les balcons, de part et d'autre de la scène, sont occupés, l'un, par les dieux, l'autre, par l'équipe technique et l'équipe de création. Ils rappellent les balcons des théâtres à l'italienne. L'idée est aussi d'y mettre les dieux spectateurs du sort des hommes comme dans *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Brecht. Les dieux voient tout depuis les balcons mais ne descendent jamais pour rejoindre l'action. Devant la scène est installé un espace à la vue du public, où deux régisseurs créent en direct du son et de l'image. La vidéo est utilisée pour répondre à des problèmes de représentation : par exemple, l'église en flamme mentionnée dans le texte est une église miniature à laquelle le régisseur met le feu. L'incendie est alors projeté en vidéo sur la totalité du fond de scène. Ce dispositif s'inspire de celui du théâtre d'objets de Romain Bremond et de Jean-Baptiste Maillet (Compagnie Stéréoptik). Au septième tableau, une toile de fond tombe : il s'agit du tableau de Botticelli représentant l'enfer d'après la description que Dante en fait dans la *Divine Comédie*. À la fin de la pièce, un miroir est tendu au public, reflétant le théâtre, suggérant que « l'enfer, c'est les autres » selon l'idée de Sartre. Mais l'enfer peut aussi être soi-même.

Image 9 – Maquette de Lili Payré



© Photographie Flore Garcin-Marrou

Image 10 – Maquette de Lili Payré



© Photographie Flore Garcin-Marrou

CONCLUSION

Ces cinq propositions scénographiques ne reculent assurément pas devant le défi de mettre en espace une pièce pouvant être réputée « impossible ». Il avait été laissée la possibilité aux étudiantes d'imaginer des projets « à budget illimité », afin de ne restreindre en rien les projections imaginaires de chacune : ce qui est remarquable, parmi ces propositions, c'est qu'il n'y a pas une forme et une esthétique qui s'imposeraient à plusieurs étudiantes. Chaque proposition est singulière : le dispositif circulaire côtoie le dispositif frontal, la forme immersive et participative est employée, alors que dans d'autres projets, les spectateurs sont classiquement assignés à leur assise. Les fils rouges sont assurément la présence de matières sur scène (sable, eau...) et la volonté de dé-réaliser l'espace scénique pour en faire un espace de rêve, où les images s'entrechoquent davantage par concaténation ou cristallisation, plutôt que par logique narrative de causalité. Cet exercice pédagogique, au sein d'un cours de pratique de la scénographie, permet d'approcher la nature d'un espace sémiologique, qui prend sens non pas comme copie naturaliste du réel, mais comme matérialisation d'une langue largement zébrée d'opérations stylistiques complexes.

Références

- FISCHER Karin (1^{er} mars 2010), « Odyssee Europa im Ruhrgebiet. Theaterreise nach Homer im Rahmen von Ruhr.2010 », *Deutschlandfunk*, <https://www.deutschlandfunk.de/odyssee-europa-im-ruhrgebiet-100.html>
- HISS Guido (2016), « Odyssee Europa ou la dramaturgie des origines », Romain Jobez & Christophe Triau (dir.), *Le cycle de théâtre – Cahiers FoReLLIS (Formes et représentations en linguistique, littérature et dans les arts de l'image et de la scène)*, Université de Poitiers, <https://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=420>