

EXTRAIT DE NAISSANCE

L'HISTOIRE DE DANILO KIŠ

Mark Thompson

EXTRAIT DE NAISSANCE

L'HISTOIRE DE DANILO KIŠ

Traduit de l'anglais par Pascale Delpech

LES ÉDITIONS NOIR SUR BLANC

*La bibliothèque de Dimitri se veut un hommage
au travail éditorial de Vladimir Dimitrijević (1934-2011),
fondateur des Éditions L'Âge d'Homme.*



Logo de la collection: *Le Passeur*,
dessin réalisé par Vladimir Dimitrijević en 1974

Titre original
Birth Certificate. The Story of Danilo Kiš

© 2013 Mark Thompson
© 2023 Éditions Noir sur Blanc pour la traduction française

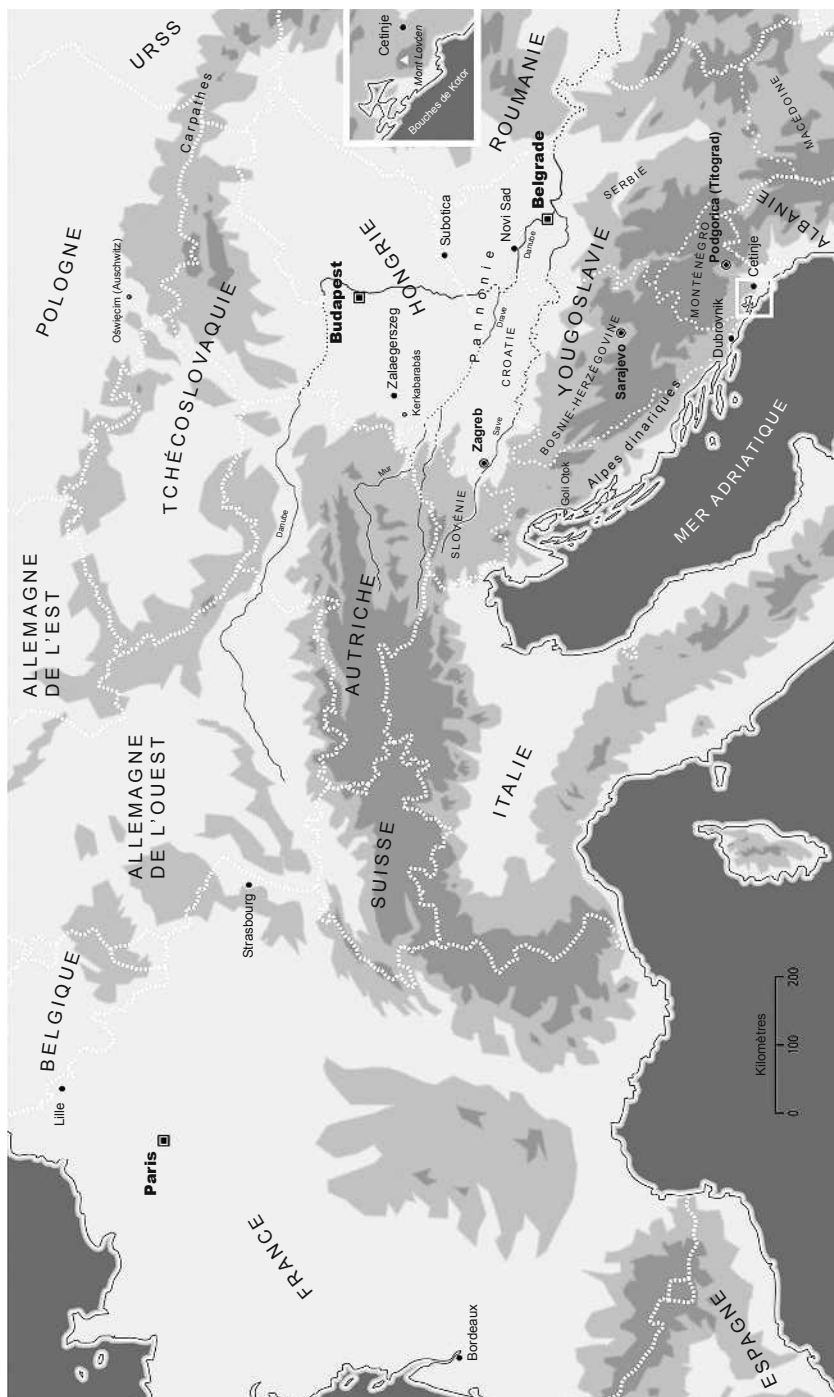
ISBN: 978-2-88250-824-9

À Sanja

Tu es l'âme de mon âme
Tu es le cœur de mon cœur

Anonyme, Bouches de Kotor, vers 1750

et à Divna



« Nous voyageâmes des jours entiers, à travers un désert de neige monotone comme l'océan, complètement désorientés. » *Jardin, cendre*

INTRODUCTION

Grand et invisible

La mort de Danilo Kiš [...] a tragiquement coupé court à l'un des plus importants voyages en littérature entrepris par un écrivain dans la seconde partie du xx^e siècle.

Susan Sontag

Obsédé par l'écriture, la politique et la liberté de l'art par rapport à la politique, passionnément anticommuniste et antinationaliste, Danilo Kiš était un homme aux convictions libérales et aux émotions violentes. Une anomalie ethnique, un gnostique séculier demi-juif, une nature instinctive et ardente hantée par la perte, un bohème que seul son travail pouvait contraindre à la discipline : en partant de ces conflits avec lui-même et avec la société à laquelle il appartenait, Kiš sut distiller quatre ou cinq livres exceptionnels, qu'il écrivit et corrigea inlassablement dans une exaltation solitaire, les condensant à l'extrême, ce qui fit de lui « le génie d'un temps, d'une expérience et d'un lieu particuliers ».

Il éprouvait une révérence superstitieuse pour le mot imprimé : pour son pouvoir de nourrir l'imagination et de porter préjudice au monde. Si l'histoire est une prison et les données biographiques un destin – comme le ressentait Kiš –, la littérature est une forme de liberté qui se révèle le mieux quand elle est aux prises avec ses ennemis. Tel

un sonar, son œuvre porte en elle un écho, une résonance de la littérature en quête d'un point de contact avec ses contraires: encyclopédies, fichiers de police, listes de victimes, extraits de naissance, indicateurs de chemins de fer, index géographiques. Il explore les potentialités de la fiction sans négliger pour autant notre envie de récits qu'il oriente plutôt vers les domaines de l'histoire où elle se heurte à notre soif d'une vérité sans enjolivement. Personne mieux que lui n'a prouvé que les expérimentations du xx^e siècle littéraire européen peuvent se mesurer à ses expérimentations dans le totalitarisme, sans que soit entravée la liberté des uns ou estompés les crimes des autres.

L'absolue pureté de cet accomplissement glace autant qu'elle exalte, mais si vous prenez goût à l'écriture de Kiš, rien ne pourra la remplacer. Ses livres ont été traduits dans plus d'une vingtaine de langues¹. Au milieu des années 1980, il était pressenti pour le prix Nobel. Le nombre de ses lecteurs en anglais n'est pourtant pas très important aujourd'hui, bien que parmi ses admirateurs on trouve Susan Sontag, Nadine Gordimer, Joseph Brodsky, Salman Rushdie et Milan Kundera, qui a dit de Kiš qu'il était « grand et invisible », un écrivain qui a su faire de la terreur stalinienne, de la lutte contre le nazisme et de l'holocauste une véritable et grande poésie, le seul qui « n'a jamais sacrifié ses romans à la politique ». Il y a une dizaine d'années, Salman Rushdie a énuméré une petite douzaine de grands romanciers européens de l'après-Seconde Guerre mondiale. Parmi eux, Kiš reste le seul dont les livres sont introuvables aujourd'hui encore sur le marché britannique; la situation aux États-Unis n'est guère meilleure.

Vous pensez que mes auditeurs du mercredi ont entendu parler de ce Danilo Kiš? Vous l'évoquez sans cesse, mais cela ne leur dit rien.

1. Une quarantaine à l'heure où est publiée cette traduction. (N.d.T.)

Pour l'éditeur acariâtre du roman de Cynthia Ozick, *Le Messie de Stockholm*, Kiš est pire qu'un auteur inconnu; il est – c'est implicite – ignoré avec raison, et les efforts pour changer la situation ne sont pas seulement voués à l'échec, ils sont humiliants.

Dans les pays où l'on parle sa langue, les livres de Kiš sont des classiques, toujours publiés et republiés, sans cesse commentés et analysés, ils suscitent l'admiration pour leur beauté, leur sagesse et leur humanité. Mais aussi pour leur mordant et l'accueil très favorable qui leur est réservé un peu partout dans le monde; pour leur refus de se plier aux injonctions nationalistes (sournoisement menaçantes) de donner la préférence aux références locales et à la tradition; et parce qu'ils entraînent leurs lecteurs à la source de l'art. Pourtant, son statut reste contesté en Serbie, sa célébrité est mal acceptée et présentée comme une récompense offerte par le monde occidental à un illusionniste frimeur.

« C'était un écrivain très enraciné, mais aussi parfaitement cosmopolite, a dit Susan Sontag, ce qui est la plus merveilleuse des combinaisons. » Pour les admirateurs de Kiš, ses livres appartiennent entièrement à son pays et à sa langue, mais ils sont meilleurs que tout ce que cette terre et cette langue ont produit; une cause de fierté, donc, mais également de regret. Personne, excepté Andrić, ne signifie autant pour les lecteurs qui peuplent les espaces où l'on parle bosniaque, croate, monténégrin et serbe, du Danube à la mer Adriatique. Ses aspirations et son œuvre en font la pierre de touche de la notion de valeur. S'il n'a jamais été l'écrivain le plus caractéristique de l'ex-Yougoslavie, il en est devenu le plus essentiel.

Les critiques rendent hommage à l'intelligence et à la densité de sa prose, qui a brisé le moule prémoderne du réalisme épique en évitant le provincialisme, sans tomber pour autant dans l'abstrait ou rejeter le riche murmure du monde de sa langue maternelle. Ce monde, pourtant, avec ses multiples et complexes particularités, paraît terriblement

lointain au lecteur étranger. L'orthographe des noms propres est une partie du problème. Les lecteurs anglophones sont rebutés par les signes diacritiques et les accumulations de consonnes. Comment lire un auteur dont on ne peut pas prononcer le nom ? Kiš était d'avis qu'il y avait trois grands auteurs modernes qui avaient écrit dans sa langue. Miroslav Krleža, le colosse croate, n'existe pas en anglais, bien qu'il ait inventé le roman existentialiste avant Sartre ou Camus. Miloš Crnjanski, un Serbe, est quasiment inconnu. Seul Ivo Andrić, prix Nobel originaire de Bosnie, s'en tire un peu mieux.

Qui plus est, les livres de Kiš – à l'exception en partie d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* – n'apportent pas les plaisirs typiques qu'offrait la littérature de l'Europe communiste traduite pendant la guerre froide : des commentaires voilés ou des témoignages sur la corruption politique dans des récits frisant la satire ; une galerie de portraits teintés d'humour noir, des évocations générales de la vie rurale et des interludes de sexe grossier. La plupart de ces éléments sont présents chez Kiš, mais jamais sous des formes simplistes ou à des doses destinées à faire vendre. Les lecteurs qui recherchent dans la littérature un ersatz de sociologie, de reportages ou de récits de voyage, des romans à clé, un divertissement ou une compensation – à savoir nous tous parfois et la plupart d'entre nous toujours – resteront sur leur faim avec Kiš.

Kiš savait que les Balkans étaient considérés comme une terre de tourisme et de cruauté par excellence : une côte ensoleillée adossée à « une vaste région habitée de divers peuples et tribus, où ont commencé et se sont terminées les deux plus grandes guerres de l'histoire, ainsi que la guerre froide, tout cela du vivant de nos parents et grands-parents », comme l'a dit quelqu'un qui connaissait bien le sujet.

La littérature parle de lieux concrets, ouvertement ou non, écrivant ainsi une « histoire privée des peuples », comme le pensait Balzac. Kiš mourut deux ans avant que

son pays ne soit anéanti dans une convulsion qui dura une décennie et coûta des dizaines de milliers de vies. Le mot « Yougoslavie » n'apparaît qu'une seule fois dans son œuvre de fiction. Les thèmes et mythes nationaux n'y sont traités qu'avec ironie, de façon subversive. Il ne nous informe pas sur son pays ou sa région comme le fait la littérature réaliste, pourvoyeuse d'opinions, d'informations et de couleur locale. Au contraire, il a écrit en opposition à la littérature réaliste, ethnique ou politisée. Ce qui le rend doublement lointain. Pour les lecteurs étrangers, même son cosmopolitisme est exotique ; chaque cosmopolitisme, en effet, est moulé comme un masque de plâtre sur les traits de son jumeau sectaire.

En se définissant comme écrivain yougoslave contribuant à la littérature serbe en langue serbo-croate, Kiš tournait en dérision la vanité des sociétés dans lesquelles l'étiquette a plus de valeur que le bagage. Ses principales affinités étaient électives et non le fait du destin, il fut beaucoup plus influencé par les écrivains français et russes que par les diverses cultures entremêlées, comme sur un cliché microscopique, entre Vienne et Athènes. (« Je n'ai pas de liens intimes avec la tradition yougoslave », reconnaissait-il en 1965.) Krleža et Andrić mis à part, il appartient au monde de Jorge Luis Borges et Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Georges Perec, Bruno Schulz et Joseph Brodsky.

Le biographe d'un écrivain insuffisamment reconnu ressent l'inanité de son entreprise. Les livres de Kiš méritent qu'on se lance dans cette entreprise, malgré les difficultés et les risques. Quels risques ? Quiconque veut publier un texte littéraire ne saurait échapper à ce que Kiš appelait « la recherche permanente de la forme ». Il était fier de son ardeur créatrice – chacun de ses livres était un nouveau départ, bien que les éléments de continuité fussent évidents. Ce sont des repères qui jalonnent son voyage littéraire. Pour avoir une chance d'être véridique, une étude consacrée à Kiš devrait être expérimentale, de style encyclopédique, avec un soupçon de pastiche. La voici, donc : il s'agit d'un long

commentaire d'une autobiographie miniature qu'il écrit pour un ouvrage de référence américain qui ne parut pas. Kiš publia le texte ailleurs, poussa ses amis à le lire et en fit lui-même la lecture en public. Comme ses meilleurs livres, il s'épanouit sous la loupe.

Note sur la prononciation

Le ˇ au-dessus du *s* de Kiš est un signe diacritique. Kiš évoquait pour ses étudiants français une hirondelle. Il adoucit le *s* en *ch* (légèrement mouillé), si bien que Kiš se prononce à peu près comme « quiche ». Les autres signes diacritiques en serbo-croate transforment le *z* en *j* (*ž*) comme dans « je » et le *c* en *tch* dur (*č*) ou *tch* mouillé (*ć*). Dépourvu de signe, le *c* devient *ts*. *Đ* et *dj* sonnent comme le *j* de jazz. Le *j* est toujours comme le *y* dans yack.

EXTRAIT DE NAISSANCE

M922/233

1

Israd iz knjige rođenih
(kratka autobiografija)

Moj je otac ugledao sveta u zapadnoj Mađarskoj a završio je trgovačku akademiju u mestu rođenja izvesnog gospodina Viraga koji će, milošću gospodina Džojosa, postati slavnu Leopold Blum (Bloom). Mislim da je izvesna liberalna politika Franje Josipa II^x kao i želja za integracijom ~~x~~ navela moga dedu da svom još mlađem sinu mađjarizuje prezime; mnoge pojedinosti iz porodične hronike ostaće, međjutim, zauvek nerazjašnjene: godine 1944, moj otac kao i ~~svi~~ svi naši rođjaci biše odvedeni u Aušvic, odakle ~~oni~~ se skoro niko od njih neše vratiti.

APKOR
CAHY
MOZOPPA

Medju mojim precima s majčine strane nalazi se jedan legendarni crnogorski junak, koji će se opismeniti u svojoj pedesetoj godini i slavi svoga mača dodati ~~u~~ slavu pera, kao i jedna "amazonka", koja je iz osvete posekla glavu turskom nasilniku. *Etnografska rethorika koju predstavljam izumreće, dakle, sa vremenom.*

U mojoj četvrtoj godini (1939), u vreme donošenja antiijevrejskih zakona u Mađarskoj, roditelji su me krestili u Uspenskoj crkvi u Novom Sađu u pravoslavnu veru, što mi je spaslo život. Do svoje trinaeste godine živeo sam u Mađarskoj, u očevom rodnom kraju, gde smo pobjegli ~~1942~~ 1942, posle novosadskog pokolja. Radio sam kao sluga kod bogatih seljaka, a u školi sam slušao katehizis i katoličku biblijsku egzegezu. "Uznemirujuća različnost", ono što Freud naziva Heimlichkeit, biše mojim ~~mojim~~ ^{mojima} književnim i metafizičkim poticajem; u svojoj devetoj godini napisao sam prve pesme, na mađarskom; jedna je govorila o gladi, druga je bila ljubavna pesma par excellence.

Od svoje sam majke naslediš² pripovedačku ~~mađarsku~~ mađarsku maševinu fakata i legende, a od svoga oca ~~pr~~ ² estetiku i ironiju. Za moj odnos prema književnosti nije bez značaja činjenica da je moj otac bio pisac međunarodnog reda vožnje: to je čitavo kosmopolitsko književno nasleđe.

Extrait de naissance (Courte autobiographie)

Par Danilo Kiš

Mon père a vu le jour dans l'ouest de la Hongrie, et il fit des études commerciales dans la bourgade où naquit un certain M. Virág qui, par la grâce de M. Joyce, allait devenir le célèbre Leopold Bloom. Je suppose que c'est la politique plutôt libérale de François-Joseph II en même temps que son désir d'intégration qui poussèrent mon grand-père à donner à son fils, encore mineur, un nom hongrois. De nombreux éléments de la chronique familiale resteront cependant à jamais obscurs : mon père, de même que tous les membres de sa famille, fut emmené en 1944 à Auschwitz, d'où presque aucun d'entre eux ne revint. Parmi mes ancêtres de la branche maternelle, on trouve un héros monténégrin légendaire qui apprit à écrire dans sa cinquantaine, ajoutant à la gloire de son épée celle de la plume, ainsi qu'une « amazone » qui par vengeance trancha la tête d'un despote turc. La rareté ethnographique que je représente disparaîtra, donc, avec moi. J'avais quatre ans (en 1939) quand, à la promulgation des lois antijuives en Hongrie, mes parents me firent baptiser à l'église orthodoxe de l'Ascension à Novi Sad, ce qui me sauva la vie. J'ai vécu jusqu'à mes treize ans en Hongrie, dans la région natale de mon

père où nous nous étions réfugiés en 1942, après le massacre de Novi Sad. Je travaillais chez les paysans aisés tout en allant à l'école où l'on m'enseignait le catéchisme et l'interprétation catholique de la Bible. Cette « inquiétante différence » que Freud appelle *Heimlichkeit* devait constituer mon stimulus littéraire et métaphysique essentiel; j'écrivis mes premiers poèmes dans ma neuvième année, en hongrois: l'un parlait de la faim, l'autre était un poème d'amour par excellence.

De ma mère j'ai hérité un penchant pour les récits qui combinent faits et légendes, et de mon père le pathos et l'ironie. Le fait que mon père ait été l'auteur d'un *Indicateur yougoslave et international des transports* n'est pas étranger à mon rapport à la littérature: cela constitue pour moi tout un héritage cosmopolite et littéraire.

Ma mère lut des romans jusqu'à sa vingtième année, lorsqu'elle découvrit, non sans regret, que les romans n'étaient qu'imposture, et elle les rejeta une bonne fois pour toutes. Sa répugnance pour les « pures inventions » se retrouve en moi de façon latente.

En 1947, par l'intermédiaire de la Croix-Rouge, nous fûmes rapatriés à Cetinje où vivait mon oncle maternel, historien de renom, biographe et commentateur de Njegoš. Dès notre arrivée, je me présentai à l'examen d'entrée au lycée artistique. Dans le jury se trouvaient Petar Lubarda et Milo Milunović. Le buste de Voltaire que nous eûmes à reproduire – un moulage en plâtre de la statue de Houdon – me rappelait une vieille Allemande de notre connaissance à Novi Sad, et c'est ainsi que je le dessinaï. Je fus quand même reçu, grâce sans doute à mes autres travaux. Il me restait toutefois une ou deux années d'école à faire pour intégrer ce lycée.

Entre-temps, je décidai de passer le baccalauréat général.

J'ai fait deux ans de violon à l'école de musique où mon professeur était le vieux Simonuti, que nous appelions Paganini, bien sûr parce qu'il lui ressemblait, mais aussi parce qu'il adorait les trémolos. Juste au moment où j'abordais la deuxième position, l'école fut transférée à Kotor. Je continuai alors à jouer, sans partitions, de la musique tzigane et des romances hongroises, ainsi que des tangos et des valse lentes au bal de l'école.

Au lycée, je continuai à écrire des vers et à traduire de la poésie hongroise, russe et française, surtout pour exercer mon style et manier la langue ; je voulais être poète et j'apprenais le métier d'écrivain. Le russe nous était enseigné par des officiers blancs émigrés dans les années 1920, qui, en remplacement de nos maîtres absents, professaient avec une égale compétence des matières aussi diverses que les mathématiques, la physique, la chimie, le français ou le latin.

Après le baccalauréat, je m'inscrivis à l'université de Belgrade où je fus le premier étudiant à obtenir les diplômes de la chaire de littérature comparée nouvellement rétablie.

En tant que lecteur de serbo-croate et de littérature yougoslave, j'ai séjourné à Strasbourg, Bordeaux et Lille. Ces dernières années je vis à Paris, dans le X^e arrondissement, et je n'ai pas le mal du pays : il m'arrive à mon réveil de ne plus savoir où je suis ; j'entends des gens de chez nous s'interpeller dans la rue et les cassettes des voitures garées sous mes fenêtres crachent un air d'accordéon.

1.

Extrait de naissance
Courte autobiographie

Les extraits de naissance ne ressemblent pas à cela, et ce texte peut sembler inapproprié par rapport à son titre. Il ne nous renseigne même pas sur le nom de l'auteur, celui de ses parents, son lieu ou sa date de naissance. Il parle cependant de ses origines et des premières années de sa vie, des traits de caractère hérités de ses parents et de l'influence exercée par ses ancêtres, en affirmant avec conviction leur pouvoir formateur. Le sous-titre souligne ce fait; une vie se réduit à la famille, aux premières rencontres, à des moments, des scènes, des épisodes: rien qui ne prenne plus de quatre minutes et vingt-cinq secondes pour être résumé². Les extraits de naissance déterminent nos autobiographies, qui sont toujours courtes. Le titre est littéralement inexact, mais pourtant juste.

Cette inadéquation et ce qu'elle implique produisent cette friction vitale qu'on appelle ironie, laquelle nous pousse à une lecture active. Un lecteur actif et sceptique est le seul qui soit digne d'exister et, pour un écrivain, le seul qu'il vaille la peine d'avoir. L'opportunité offerte par un tel titre est une aubaine, tant nos habitudes sont paresseuses et aveuglantes.

2. C'est la durée de la lecture par Kiš de cet *Extrait de naissance* qui peut être écoutée sur <http://www.kis.org.yu/web/Acitav/A/index.htm>. (N.d.A.)

À en croire Kiš, ce qui l'a poussé à écrire a été l'urgence qu'il ressentit, encore jeune adulte, de comprendre la catastrophe qui s'était abattue sur sa famille au cours de la Seconde Guerre mondiale; elle avait commencé dans la ville yougoslave de Novi Sad où son père, Eduard, avait échappé de peu à la mort en janvier 1942. Eduard avait alors emmené sa femme Milica et leurs deux enfants (Danica qui avait neuf ans et Danilo sept) dans le village perdu de Hongrie où il était né et où vivaient encore des membres de sa famille. Ils y vécurent tous les quatre dans une extrême pauvreté jusqu'à ce qu'Eduard soit déporté à Auschwitz en 1944.

Les trois survivants furent sauvés en 1947 par l'oncle maternel de Kiš, qui les fit venir au Monténégro d'où était originaire sa mère. Les documents de son père qui furent sauvés stimulèrent l'imagination de Kiš et façonnèrent sa conception de la littérature. Durant de longues années, il entreprit avant tout de retrouver son père – et ses propres origines – dans la fiction. Son chef-d'œuvre, *Sablier*, est un commentaire labyrinthique d'une lettre querelleuse et outrée que le père de Kiš écrivit en 1942 à sa sœur, la tante de Kiš.

Kiš croyait que les documents ont en eux un pouvoir littéraire invisible et insoupçonné. Lorsqu'un écrivain utilise ou imite un document, la fonction originelle (officielle) de celui-ci se fond dans une signification nouvelle. L'écriture de Kiš est enrichie de l'ironie et de l'énergie qui se libèrent quand le document ou la forme documentaire perdent leur fonction première. C'est particulièrement le cas des extraits de naissance, actes de mariage ou de décès, qui sont à la fois universels et singuliers, et dessinent les contours d'une vie unique.

2.

Mon père

Son père fut pour Kiš ce que Dublin fut pour Joyce, le courage pour Hemingway ou l'exil pour Nabokov: une incitation à la création, et souvent son sujet. Il est au cœur de ses poèmes de jeunesse et apparaît comme le personnage central de la plupart de ses textes de fiction.

Même lorsqu'il n'écrivait pas au sujet de son père, la filiation était le thème de Kiš: une fille qui découvre la biographie de son père défunt constitue l'intrigue de *L'Encyclopédie des morts*, sa plus belle nouvelle. Son cycle de nouvelles sur la tyrannie soviétique est centré sur Staline, dont le portrait trône dans le bureau du magistrat instructeur – ultime mauvais parent, source de cruelle illusion, faux dieu. « Miksa regardait ce portrait, ce visage débonnaire et souriant, un bon visage de vieillard sage, tellement semblable à celui de son grand-père, il le regardait d'un air suppliant et empreint d'un profond respect. »

Pourtant, les premiers écrits publiés de Kiš ont été des poèmes émouvants sur la perte de sa mère, décédée d'un cancer quand il avait seize ans. Le premier est intitulé *Adieu à la mère*. Il commence avec ce vers: « Ma mère! Ton regard de verre bouleverse mon âme. » Après quatre strophes simples rimées ABAB, le poème se termine par l'évocation du « tendre amour d'une mère qui n'est plus! ». La souffrance de Kiš est exprimée trop directement, faute d'expérience,

pour être plus qu'un cri de douleur. Le poème est sentimental, mais il mérite d'être cité comme une illustration de la ferme volonté du jeune poète de s'attaquer à l'expérience la plus douloureuse avec la force de la sincérité.

À dix-huit ans, Kiš n'était pas un talent précoce. Son don se manifesta plutôt dans la rapidité avec laquelle il apprit de ses expérimentations et de ses erreurs. En 1953, deux ans après la mort de leur mère, sa sœur Danica se maria et partit vivre dans une ville de la côte monténégrine, où elle était étudiante. De nouveau la perte inspira la poésie :

LA NOCE

Les gens de la noce
quittent ma maison

Les noirs ont emporté
ma mère

Et les blancs
ma sœur

Dans mon cœur le bruit est le même
que pétaradent les cloches
ou carillonnent les pistolets

Les gens de la noce
quittent ma maison.

Le Kiš de vingt ans a appris que la vérité mal maîtrisée et la force du sentiment ne produisent pas une écriture véritable et puissante ; que la créativité exige de la distance par rapport à la souffrance. L'urgence a disparu, remplacée par le schéma d'une paire de contraires qui revient à son début après avoir décrit un cercle. (La forme circulaire le fascinera jusqu'à sa mort.) Et plus que tout, il a compris l'importance

du resserrement et de la sélection : chaque mot est soigneusement choisi et chaque syllabe soupesée.

Ce fut le dernier poème faisant allusion à sa mère. Par une de ces coïncidences qui émaillent sa biographie – et aident à comprendre son sentiment que « dans la destinée d'un écrivain rien n'est fortuit » –, il fut publié dans une revue en 1955, en même temps que son premier texte consacré à son père.

BIOGRAPHIE

C'était un ivrogne merveilleux, Eduard Kohn.
Derrière ses lunettes à prismes chatoyants, il regardait le monde
comme à travers un arc-en-ciel.

1.

Enfant déjà, il devait uriner en dernier à l'école,
car il était circoncis.

Il aima la fille du boulanger et fut un peu heureux.

Quand elle apprit qu'il était circoncis, il lui sembla qu'elle

ne pourrait partager sa couche avec lui.

Il aimait depuis lors glisser sa paye sous l'archet des joueurs

de czardas et faire la fête avec les tziganes.

Ensuite – pour se consoler – il s'éprit de Deliria,
et elle lui

ouvrit sincèrement les bras.

2.

Le vent dispersa ses cendres au-dessus de l'étroite
cheminée du crématorium, haut, haut...
jusqu'à l'arc-en-ciel.

Alors que la mère apparaissait comme un immense archétype, nommé, adoré et pleuré, le père est à la source du récit (la vie d'un homme), de l'histoire (l'extermination des Juifs), de la politique (le racisme) et de la poétique (tropes, tragi-comédie, allégorie, ironie). *La Noce* est un poème plus soigné, mais *Biographie* renferme plus de promesses pour un écrivain dont l'avenir est la prose.

Ces trois poèmes sur sa mère, son père et sa sœur forment un triptyque miniature qui dessine l'espace à l'intérieur duquel, pendant près de vingt ans, Kiš mettra en forme sa fiction. En prenant son père comme thème, Kiš cherchait un moyen de mettre littérairement en corrélation les expériences originelles et les grandes questions qui en découlent. La recherche de la forme avait commencé – ce qu'il appelait la grâce de la mise en forme.



Le jeune Eduard Kiss. « Ces hauts faux cols rigides donnaient au corps une certaine dignité, imposaient une discipline, obligeaient à tenir la tête haute... » (*Jardin, cendre*)

Eduard Mendel (ou Emanuel) Kohn naquit le 11 juillet 1889 dans le village de Kerkabarabás, non loin de la ville de Zalaegerszeg, dans le sud-ouest de la Hongrie. Il était le sixième de sept enfants, dont les parents étaient Miksa Kohn (né en 1840) et Regina (née Fürst en 1850). C'était la seule famille juive du village.

Miksa (Max ou Mihaily de son véritable prénom) possédait une boutique et des forêts dans les alentours. Ses ancêtres pourraient avoir été des marchands de plume d'oie réfugiés d'Alsace. À un moment donné, il perdit les forêts. « Le bois de ses forêts était brûlé pour faire de la potasse, utilisée dans une fabrique de poêles de faïence et de vaisselle, a dit Kiš. Ses revers de fortune furent-ils dus à un incendie de forêt ou à la concurrence de la porcelaine tchèque qui supplanta la potasse, je l'ignore. » Plus tard dans sa vie, Eduard exprima des griefs à l'encontre de certains membres de sa famille au sujet des forêts perdues, convaincu qu'ils avaient conspiré dans le but de le priver de sa part d'héritage.

Eduard fréquenta l'école secondaire à une vingtaine de kilomètres de là, à Lendava, un bourg commerçant situé à l'époque en Hongrie, plus tard en Yougoslavie, et actuellement dans un coin verdoyant de Slovénie. En 1903, il s'inscrivit à l'Académie commerciale de Zalaegerszeg sous le nom d'Eduard Kiss. Que fit-il entre l'été 1906 et septembre 1907, lorsqu'il entra dans les chemins de fer, ce n'est pas clair. Danilo pensait qu'il s'était lancé dans des opérations commerciales malheureuses – ce qu'il réitéra après sa mise à la retraite.

Eduard s'installa à Subotica en juillet 1920. Avant la Première Guerre mondiale, Subotica était Szabadka, une ville hongroise avec de beaux bâtiments Art nouveau qui témoignaient de sa prospérité. La synagogue est presque digne du Barcelone de Gaudí. Les nouvelles dispositions d'après-guerre placèrent Szabadka dans le nouvel État des Slaves du Sud, à quelques kilomètres de la frontière. Pour diluer la population hongroise dans cette zone sensible, le gouvernement

mit à disposition de centaines de Monténégrins des terres autour de la ville.

Ce ne fut probablement pas la raison pour laquelle Milica Dragičević (née en 1903) se retrouva à Subotica en 1930, loin de son Monténégro natal pour la première fois. Elle rendait en fait visite à sa sœur Draginja, qui travaillait pour les chemins de fer yougoslaves, comme son mari Milutin Malović, également monténégrin. On ignore dans quelles circonstances Milica rencontra Eduard. Danilo Kiš en parlait comme d'une « rencontre rare, peut-être unique à cette époque-là ». Nous en dirons plus sur cette improbable union au chapitre 13; contentons-nous ici de noter qu'il n'y avait pas de Juifs au Monténégro et que l'antisémitisme y était quasi inconnu. Eduard fut probablement le premier Juif que Milica rencontra. Et le fait qu'il fût juif ne signifiait sûrement pas grand-chose pour elle.

De la cour qui s'ensuivit, nous ne savons rien non plus. Ils se marièrent au mois d'octobre suivant; Eduard avait quarante-deux ans. Une photographie de mariage montre un couple solennel: ils ne sont plus très jeunes, fixent l'objectif temple contre temple. Les yeux grands ouverts derrière des lunettes sans monture, faux col rigide et cravate rayée, Eduard semble résolu mais comme étonné. Milica porte une robe à fleurs de couleur claire qui contraste avec sa chevelure épaisse et sombre, coiffée en arrière d'un beau visage, dont les yeux semblent prêts à souffrir.

Danica naquit en août 1932 à Zagreb – capitale de la Croatie – alors que ses parents rentraient de chez le frère d'Eduard, Adolf, qui vivait à Trieste avec une épouse italienne. Le deuxième enfant naquit à Subotica le 22 février 1935: « Danilo / homme / Juif » est-il inscrit dans le registre des naissances de la ville. Danica et Danilo sont des prénoms monténégrins.

Eduard était une personnalité troublée. Il passa trois mois dans un hôpital psychiatrique près de Belgrade en 1934, ainsi que deux périodes plus courtes au même endroit en

1939. Danilo n'oublia jamais la visite faite à son père en septembre 1939. Eduard réclama à Milica une paire de ciseaux « pour mettre fin à ses souffrances. C'est la fin de l'été, la rouille de l'automne commence à ronger les feuilles des platanes, mon père (dans son pyjama rayé) est assis sur un banc en bois dans le parc de l'asile, le regard absent ».

Danilo grandit avec la conviction que l'alcool était la cause de la maladie de son père. Bien plus tard seulement, il découvrit que le fait de boire n'avait été que le symptôme d'un malaise plus profond. Lorsqu'il apprit « au début des années 1970 » que le diagnostic d'Eduard en 1934 n'était pas un *delirium tremens*, comme il l'avait supposé, mais un état appelé névrose d'angoisse, il en fut frappé comme d'une « révélation ».

À la lecture de livres de psychopathologie, en particulier des chapitres « Névrose d'angoisse », certaines choses devinrent pour moi tout à fait claires. J'appris avant tout que la névrose d'angoisse était considérée depuis longtemps comme *une maladie endémique de l'intelligentsia juive d'Europe centrale*; d'autre part, que les patients atteints de cette maladie avaient le plus souvent recours à l'alcool pour étouffer leur peur latente; et enfin que la maladie était héréditaire, selon certains auteurs dans 10 à 20 % des cas, et selon d'autres jusqu'à 70 à 90 % des cas. Je pouvais enfin expliquer certaines de mes propres terreurs traumatiques dont j'ai été victime deux ou trois fois dans ma jeunesse et qui, heureusement, ne duraient que quelques jours... Ce sont des souffrances terribles. Une sorte de « peur métaphysique » confuse. Pas la peur de la mort, mais bien une « peur métaphysique », un frisson métaphysique. Tout à coup, sans aucune raison extérieure apparente, votre système de défense s'écroule, lui qui nous permet de vivre comme si

l'homme n'était pas mortel. Une sorte de lucidité dangereuse et menaçante; une lucidité absolue, dirais-je. J'ai décrit cet état de tremblement intérieur intense dans un chapitre de *Sablier*³.

Cette révélation enrichit l'image que Danilo avait de son père, lui permettant de considérer Eduard, malgré ses excentricités ou justement à cause d'elles, comme une figure générique, typique des Juifs cultivés d'Europe centrale inquiets de la menace perceptible du fascisme.

Entre la naissance de son fils et ses séjours ultérieurs à l'asile, Eduard fut chargé de la publication de l'*Indicateur yougoslave et international des transports* pour l'année 1938. Danilo ferait un culte de cet indicateur des horaires de bus, bateaux, trains et avions de cent cinquante pages (voir chapitre 22). Il déclara qu'il avait représenté pour lui des lettres de créances littéraires, un héritage familial sur lequel asseoir sa vocation. Il pouvait ainsi se réclamer d'une filiation professionnelle avec son père: grâce à cet ouvrage, il était « le fils d'un écrivain », d'un authentique vagabond et voyageur originaire de Cacan⁴.

L'autre héritage écrit laissé par Eduard était une série de papiers personnels abandonnés quand il fut emmené au ghetto de Zalaegerszeg au printemps 1944, puis transporté à Auschwitz par le même réseau ferroviaire au service duquel il avait travaillé, comme le dira Danilo à un ami. Quand Milica gagna le Monténégro avec ses enfants en 1947, Danilo s'assura que les papiers de son père ne fussent pas oubliés. Vingt ans plus tard environ, il « transposa » cette scène dans le récit fictionnel du départ de Kerkabarabás de la famille:

3. Il s'agit du chapitre 53 de *Sablier*, traité dans le chapitre 19 de ce livre. (N.d.A.)

4. « Cacan » est la dénomination péjorative que le romancier Robert Musil a donné à l'empire des Habsbourg. C'est une adaptation de « k.u.k. », acronyme omniprésent dans l'empire pour *kaiserlich und königlich* (impérial et royal). (N.d.A.)

Nous montons dans le train avec nos pauvres bagages, nous traînons derrière nous la tente de notre errance, le triste patrimoine de mon enfance. Notre éternelle valise, déjà tout éraflée et dont les fermoirs lâchent sans arrêt avec un bruit rouillé, comme un vieux pistolet à silex, a survécu au déluge, solitaire et vide, comme un cercueil. Elle renferme maintenant, telle une urne, les tristes restes de mon père : ses photographies et ses papiers. Il y a aussi son certificat de baptême et son diplôme de fin d'études, ces incroyables thoras couvertes d'une écriture calligraphiée venue d'un passé lointain, presque mythique, témoignages précieux du poète disparu, archives historiques de son malheur : comptes rendus de procès, papiers de la fabrique de broches de Subotica (qu'il conduisit à la faillite), décrets de nomination, arrêté de promotion au poste de chef de gare et deux de ses lettres – le « Grand et le Petit Testament » – ainsi que les autorisations de sortie de l'asile de Kovin...

Qu'est-ce qui me poussa à cacher ces archives prodigieuses au fond de notre valise, à l'insu de ma mère ? La conscience précoce, sans doute, que ce serait le seul héritage de mon enfance, la seule preuve matérielle que j'avais un jour existé et que mon père avait existé. En effet, sans tout cela, sans ces papiers et ces photographies, je serais sans doute convaincu aujourd'hui que rien de tout cela n'a eu lieu, que c'est une histoire inventée ultérieurement, vécue en rêve, que je me suis racontée pour me consoler. L'image de mon père serait effacée de ma mémoire, comme tant d'autres, et en tendant la main, je ne saisis que le vide. Je croirais avoir rêvé.

En même temps que ces papiers, il emporta quelques cahiers, une bible scolaire, le *Petit catéchisme*, un manuel d'allemand, son roman préféré (*Le Capitaine de la cloche d'argent*), et, enfin et surtout, le joyau de ces archives : l'*Indicateur yougoslave et international des lignes d'autobus, de train, de bateau et d'avion* pour l'année 1938 « dont le rédacteur en chef était mon père (et qui allait connaître sa réaffirmation et son étonnante métamorphose, son Assomption, dans un de mes livres). Je mis l'*Indicateur* parmi mes affaires personnelles, mes livres, comme un précieux souvenir de famille ».



Le jour du mariage, Subotica, 1931. « Le même soir, Eduard Sam remarqua une femme à la table voisine : une femme d'une beauté extraordinaire. » (*Jardin, cendre*)



Quand des journalistes lui demandaient si son père était mort à Auschwitz, Kiš répondait par la négative et disait qu'il avait « disparu ». La distinction était essentielle. La disparition était tout ce qu'il savait du destin de son père, et c'était

mystérieux, incompréhensible. Enfant, il avait ressenti le besoin d'y trouver un sens, en vain, car c'était trop immense pour être compris. « C'est ainsi que son absence devint plus forte que la présence de ma mère, se souvenait-il. Qui était cet homme que je voyais si peu, souvent ivre ou à l'hôpital, et qui avait soudain disparu pour toujours? Mon père devint ainsi pour moi une figure mythique, un écrivain – surtout à l'époque où commença à lui faire de l'ombre sa propre mythologie, celle du peuple juif, dont les souffrances me torturent également... »

Il déclara à un journaliste que « les scènes dans lesquelles apparaît mon père sont une sorte de négatif, des images de son absence. Aujourd'hui encore, lorsque je le revois, il est en train de monter dans une charrette, un fiacre, un train, un tramway. Tantôt nous l'accueillons, tantôt nous lui disons au revoir... Ou lors de notre dernière visite, en 1944, à Zalaegerszeg, dans le ghetto improvisé d'où il partira, disparaîtra pour toujours. Cela explique mon besoin de reconstituer par l'imagination son image ». Comme il avait à peine connu son père, le souvenir ne pouvait guère l'aider dans cette tâche. Ce qui avait créé un trouble dans son enfance devint un atout. Cela signifiait en effet qu'il était libre de l'inventer. Comme il l'a dit, « ce père qui apparaît dans mes livres sous le nom d'Eduard Sam, ou E. S., est une projection idéalisée qui n'a pas été gênée par la masse solide, homogène de la réalité et du souvenir. C'est pourquoi le père est un personnage doublement négatif, négatif par son absence et négatif en tant que héros littéraire. C'est un malade, un alcoolique, un neurasthénique, un Juif, un matériau idéal, en un mot, pour un personnage littéraire ».

3.

a vu le jour

C'est la première métaphore. Comme Kiš l'a dit un jour, avec délectation, « dès lors que nous sommes dans les métaphores, nous sommes dans la littérature ».

Il a écrit ici « *ugledao sveta* », littéralement « a commencé à voir le monde ». C'est une expression commune, sans caractère personnel ou stylistique particulier. Pourtant, elle n'est pas neutre. Quand l'écrivain n'abuse pas de son « je non narratif » dans une histoire, a noté Kiš, les métaphores et les comparaisons introduisent « le souffle du Créateur, Sa présence muette ». La relation entre les deux éléments d'une comparaison crée l'identité de l'écrivain. C'est pourquoi le *comme* d'une comparaison « annonce sa présence, à l'instar du heurtoir sur la porte ou des petits coups secs sur la table de bois lors d'une séance de spiritisme : je suis là ».

Il a dit à une autre occasion que le prodige des métaphores est la façon dont elles « révèlent » une réalité tout en la « transposant ». La réalité révélée et transposée ici est que le père de Kiš n'est pas seulement né en Hongrie occidentale : c'est là qu'il a *commencé à voir le monde*. Sa rencontre avec tout ce qui était extérieur à lui commença en un lieu particulier, comme il se doit.

La métaphore, en outre, rend son père actif : au lieu d'en faire l'objet d'une construction passive (« est né »), Kiš insinue que sa conscience s'éveille, en insistant sur le moment

où se gravent les premières impressions d'un univers qui échappe encore aux petits doigts flexibles du bébé.

C'est pourquoi « a vu la lumière du jour » serait peut-être une expression plus adéquate.

4.

dans l'ouest de la Hongrie

Jadis, il y eut ici une mer, disent les livres...

Djordje Balašević,
Le Marin pannonien

Les ancêtres d'Eduard pourraient être arrivés en Hongrie à la faveur de l'Édit de tolérance qui fut promulgué par Joseph II (1782) et qui reconnaissait aux Juifs le droit d'être résidents permanents de Vienne, de la Basse-Autriche, de la Moravie et de la Hongrie. (Même sous la pression économique qui suivit l'exode des Alsaciens vers l'est, Louis XVI et son régime ne se résolurent pas à émanciper les Juifs d'Alsace.) Ou peut-être émigrèrent-ils après que le « décret infâme » de Napoléon en 1808 eut refusé aux Juifs alsaciens la liberté de mouvement et le choix de commercer. Cette dernière alternative correspondrait à l'impression qu'eut Kiš, à la lecture des documents de son père, que leurs ancêtres hongrois étaient des marchands de plume expulsés d'Alsace.

Dans ses textes de fiction, Kiš ne nomme que très rarement des États. La Yougoslavie n'est mentionnée qu'une seule fois, et même la Hongrie, où plusieurs de ses livres sont situés et dont le nom est symboliquement moins chargé, est très peu citée. Ces mots étaient trop saturés de sous-entendus politiques pour la littérature. À l'inverse, le Monténégro portait un nom qui avait résisté à l'épreuve du temps et

était assez évocateur de légendes (« âpre et rocailleux trône de liberté! ») pour être acceptable.

Il existe un nom plus ancien pour désigner cette partie du monde qui englobe la Hongrie, un nom que Kiš acceptait. Il s'agit de la « Pannonie », qui apparaît plus d'une douzaine de fois dans *Sablier* comme raccourci pour désigner l'espace géographique et culturel dans lequel l'action se déroule, un triangle dont les sommets sont Novi Sad, Kerkabarabás et Budapest. Ce nom plaisait à Kiš pour sa patine qui le rendait mystérieux et évocateur, comme le « Wessex » de Thomas Hardy. Il était dénué de connotations politiques, ce qui empêchait les nationalistes en tout genre d'en abuser ou de le ressusciter à l'envi, puisque à toute tentative de se réclamer de l'héritage de la Pannonie (quoi que cela sous-entendît) pouvaient être opposées des revendications contraires, tout aussi justifiables.

Au Pliocène, une mer peu profonde recouvrait ce qui est maintenant la plaine pannonienne et qui englobe la Hongrie et une partie de la Croatie, de la Slovaquie, de l'Autriche, de la Roumanie, de l'Ukraine et de la Serbie. Les sédiments laissés par ces eaux ont de trois à quatre kilomètres d'épaisseur.

Le nom est romain. Pendant quatre siècles, la province de Pannonie s'étendit à la frontière de l'empire. Elle comprenait alors la plus grande partie de la Croatie actuelle, une grande partie de la Slovénie, le nord de la Serbie, une bande de l'Autriche orientale (incluant Vienne) et presque toute la Hongrie occidentale. À partir du IV^e siècle de notre ère, les historiens grecs et romains identifièrent de nombreuses tribus installées dans cette « zone de contact entre Illyriens, Thraces et Celtes », selon les termes d'András Mócsy – ou la traversant au fur et à mesure que la domination celte faiblissait.

Les Scordiques, les Éravisces et les Daces ; les Cimbres, les Boïens et les Taurisques ; les Breuces et les Andizètes ; les Colopians, Iasiens, Osériates, Amantes et Cornacates ; les Oses, les Cotins et les Anartes sont tous désignés comme des

« Pannoniens » par Polybe dans un texte du II^e siècle avant notre ère.

Les Scordiques étaient la tribu la plus puissante – Polybe croyait qu'ils buvaient dans des crânes humains – jusqu'à ce que Scipion l'Asiatique ne les batte en l'an 85 av. J.-C. environ, ouvrant la voie vers le Danube. L'empereur Auguste envoya le jeune Tibère pacifier ces régions, et les tribus succombèrent les unes après les autres. (Appius : « Les Pannoniens ne vivent pas dans des villes, mais dans des villages et des hameaux organisés sur la base de clans. Ils ne se réunissent pas en assemblées communes, pas plus qu'ils n'ont de chefs suprêmes communs ; ils sont cent mille à pouvoir porter les armes, mais l'anarchie régnante les empêche de constituer une force unique bien organisée. ») D'après Edward Gibbon, la Pannonie fut « une des ultimes conquêtes romaines les plus difficiles ». Le territoire fut annexé en 11 av. J.-C. Des garnisons furent installées et des forteresses érigées. Des commerçants romains arrivèrent. Une colonie d'importance fut établie à Savaria, aujourd'hui Szombathely. La province s'étendit plus à l'est jusqu'au Danube, et une centaine d'années plus tard des postes d'observation apparurent le long du fleuve, à partir desquels des sentinelles pouvaient suivre les déplacements de populations « dans les forêts et les marais du Barbaricum ».

La province vivait du budget impérial : rémunération des soldats et des fonctionnaires, projets d'infrastructure. La situation s'améliora au III^e siècle, sous l'empereur Septime Sévère, ancien gouverneur de Pannonie, qui savait combien il devait à ses légions. Vers l'an 200 de notre ère, la province « devint attractive pour beaucoup d'Orientaux, Syriens, Juifs, Grecs d'Asie Mineure et Égyptiens, qui firent leur apparition en grand nombre un peu partout ».

Cette période d'éclat prit fin avec les premières attaques des Vandales vers 259. Les Roxolans de Sarmatie, les Quades et les peuples du Danube inférieur rasèrent de nombreuses villes. La province se remit pourtant, et les sources romaines

ultérieures la décrivent comme riche et fertile, bien que Gibbon soit d'avis que les Pannoniens avaient conservé « leur férocité d'origine sous le masque de paisibles provinciaux romains ». Les marécages furent asséchés. De vastes propriétés recouvrirent les plaines fertiles. D'après l'*Expositio totius mundi*, un inventaire du monde connu dressé par un Syrien au IV^e siècle, la Pannonie était « une contrée riche de tous points de vue », tirant profit du commerce des grains, du bétail et des esclaves, lesquels pouvaient être des prisonniers pris lors des guerres menées au-delà du Danube.

Les attaques des Goths commencèrent au III^e siècle. Lorsque les Quades envahirent la Pannonie en 375, écrit Gibbon, ils arrivèrent au moment des récoltes et « détruisirent sans merci toutes les pièces de leur butin qu'ils ne pouvaient pas emporter; ils laissèrent à l'abandon ou démolirent les fortifications vides ». Fritigern, le roi des Wisigoths, traversa le Danube inférieur en 376 à la tête de ses hordes. Ils demeurèrent là sans toutefois s'apaiser, et, s'installant dans la contrée en grand nombre, ils « paralysèrent la vie économique et le fonctionnement de l'administration dans de vastes régions ». Des lamentations sur la perte de la Pannonie commencèrent à se faire entendre à Rome.

Les Wisigoths et les Vandales revinrent au siècle suivant: Alaric et ensuite Radagaise conduisirent leurs armées à travers « la contrée guerrière et hostile de Pannonie » (Gibbon) sur leur route vers l'Italie. Autour de 425, selon Marcellinus, certaines parties de la Pannonie étaient contrôlées par les Huns. La reconquête romaine en 433 ne changea guère la situation. En 441, Attila s'empara des possessions romaines le long du Danube. Selon l'historien byzantin Procope, la Pannonie était au VI^e siècle un désert sans population. Vers 790, le territoire fut incorporé à l'empire de Charlemagne, qui « infligea aux Avars et aux Huns de Pannonie les horreurs qu'ils avaient eux-mêmes fait subir aux autres populations » (Gibbon de nouveau). Puis les tribus slaves et magyares arrivèrent, et elles restèrent.

Au xv^e siècle, les humanistes⁵ magyars et croates firent de la Pannonie un héritage culturel. Se proclamant non sans romantisme eux-mêmes pannoniens, ils revendiquèrent des liens avec la Rome antique et l'éveil de la science à la Renaissance italienne. À l'époque moderne, l'intérêt pour la Pannonie s'est limité à des universitaires de disciplines classiques, à des cartographes et archéologues, mais aussi à des anthropologues et des ethnographes. Les contes populaires et les ballades, les rituels de mariage, la célébration des fêtes, l'architecture vernaculaire et même les formes de l'industrialisation dans l'« espace pannonien » furent soigneusement étudiés, dans le but d'y trouver des modèles et des motifs communs. Jovan Cvijić, le père de la géographie humaine ou de l'ethnographie politique yougoslave (voir chapitre 13), affirmait que la Pannonie était « un tout psycho-géographique » habité par un type humain spécifique, une des multiples composantes de l'identité des Slaves du Sud

5. Le plus éminent de ces personnages du passé fut Ivan Česmički ou Janus Pannonius (1434-1472). Né en Slavonie, il se forma à Ferrare et Padoue, écrivit des épigrammes satiriques et des pamphlets anticléricaux, et devint ensuite évêque de Pécs en Hongrie. Cet érudit vagabond mourut à Zagreb. Vers la fin de sa vie, il écrivit un long poème, *À propos du Grand Déluge*. Selon Czigány, il y projette ses « terreurs personnelles » liées au « monde extérieur : un terrible déluge, presque cosmique, détruit les nations et la culture de l'Europe. Le sujet lui fut inspiré par les grandes inondations de 1468 ; une comète fut aperçue avant la catastrophe naturelle, et le présage fut interprété par les contemporains comme l'annonce d'une prochaine fin du monde. Janus, inquiet de la guerre que menait le roi Matthias en Bohême, et submergé par ses propres angoisses que confirmaient ses recherches astrologiques, décrit toutes ces horreurs dans un long et terrifiant tableau de dévastations ». Kiš ne mentionne nulle part ce prédécesseur dans l'art d'imaginer les calamités bibliques (voir chapitre 18). À l'automne 1942, alors que le petit Kiš de sept ans survivait avec peine dans la profonde Pannonie, Miroslav Krleža salua Janus Pannonius comme un authentique poète injustement négligé, « inconnu et oublié [...] qui a attendu plus de quatre cents ans pour être réévalué et libéré des préjugés réactionnaires ». Si le nom de Janus Pannonius existe encore aujourd'hui, c'est grâce à son rôle fictionnalisé dans la nouvelle de Jorge Luis Borges *Les Théologiens*. (N.d.A.)

(Yougoslaves). Après la Grande Guerre, Miroslav Krleža se référa à la Pannonie dans ses romans et ses articles comme à un emblème de la ruine impériale, de l'insignifiance provinciale et du désespoir humain.

La Pannonie de Cvijić était politique, celle de Krleža dystopique. Dans la Yougoslavie de Tito, cependant, la pseudo-science ethnographique de Cvijić fut discréditée, et Krleža cessa d'utiliser cette appellation ancienne au fort pouvoir évocateur. Elle perdura comme un motif poétique dans la musique de Voïvodine, un outil commercial pour le fromage industriel hongrois et un vin ordinaire (« Trésor de Pannonie »). Lorsque Kiš se réclamait de « ma Pannonie » dans les années 1960 et 1970, il faisait revivre, selon un critique contemporain, Guido Snel, « un espace culturel dont les limites étaient plus durables que celles qui étaient traditionnelles, ethniques, nationales, religieuses ou idéologiques ». Un message antipolitique y était contenu de façon intrinsèque, puisque « la Pannonie défiait l'autorité du discours nationaliste aussi bien que marxiste, en proposant à leur place une histoire alternative de la destruction historique continue et de l'itinérance de l'individu ».

La fonction de la Pannonie dans *Sablier* est suggérée dans un chapitre du début, qui, tel un clin d'œil aux lecteurs, leur fournit un guide pour le voyage qu'ils ont entrepris – à la fois vertical et horizontal, à travers le temps et l'espace :

En appuyant bien sa tête contre le sol à un moment propice, un homme doué d'une ouïe de chien pourrait entendre une faible rumeur, à peine audible, comme lorsqu'on transvase de l'eau d'un récipient à un autre ou comme le sable qui glisse dans le sablier – c'est ce qu'il pourrait entendre, c'est ce qu'on entend lorsqu'on appuie bien sa tête contre terre, l'oreille collée au sol, et que les pensées s'enfoncent dans les profondeurs de la terre, pénétrant les couches géologiques, jusqu'au

mésozoïque, jusqu'au paléozoïque, pénétrant les strates de sable et d'argile épaisse, quand les pensées s'enfoncent comme les racines d'un arbre géant dans les couches de limon et de roche, les couches de quartz et de gypse, les couches de coquillages vides et de coquilles d'escargots, les couches tourbeuses d'écailles et d'arêtes de poissons, de carcasses de tortues et d'étoiles de mer, et d'hippocampes et de monstres marins, les couches d'ambre et de sable fin, les couches d'herbes marines et d'humus, la masse épaisse des algues et des coquillages nacrés, les couches de calcaire, les couches de charbon, les couches de sel et de lignite, d'étain et de cuivre, les couches de squelettes humains et animaux, les couches de crânes et d'omoplates, les couches d'argent et d'or, de zinc et de pyrite ; car là quelque part, à quelques centaines de mètres de profondeur, gît le cadavre de la mer Pannonienne, pas tout à fait morte encore, seulement étouffée, écrasée par les nouvelles couches de terre et de pierre, de sable, de glaise et de fange, de cadavres animaux et de cadavres humains, de cadavres humains et de cadavres d'œuvres humaines, seulement coincée, car, tiens, elle respire encore, depuis plusieurs millénaires, par les tiges des blés ondoyants, par les roseaux des marais, par les racines de pomme de terre, pas tout à fait morte encore, mais seulement écrasée par les couches du mésozoïque et du paléozoïque, car, tiens, elle respire depuis quelques heures, quelques minutes (à l'échelle du temps de la Terre), elle respire avec peine comme un asthmatique, comme un mineur coincé sous les poutres et les étais, et les blocs pesants de charbon gras ; quand l'homme appuie bien sa tête contre le sol, quand il colle son oreille à la glaise humide, surtout au sortir de

nuits calmes comme celle-ci, il peut entendre son halètement, le rôle de son agonie interminable.

Sablier parle de l'éclipse permanente d'un monde – le monde des Juifs d'Europe centrale, qui appartient au passé aussi définitivement que les strates fossilisées au plus profond de la terre. Kiš a dit que ce n'était pas par hasard que tout dans le roman se passe au fond d'une mer, en quelque sorte, et que les idées, les matériaux et les objets mentionnés dans le livre semblent avoir été tirés des profondeurs vers la lumière du jour, exhumés « comme des découvertes archéologiques uniques ». En ce sens, a-t-il précisé, *Sablier* est « un roman anthropologique ». On a dit d'*Ulysse* que c'était le dernier roman habsbourgeois; peut-être *Sablier* en est-il l'épithète.

Le passage cité rend également un hommage ambivalent à Ivo Andrić et à sa vision de la Yougoslavie comme point culminant d'une histoire tragique, mais qui a un sens. Il fait écho à un célèbre passage de *La Chronique de Travnik* (1945), dans lequel un jeune diplomate français donne un aperçu du lointain passé de la Bosnie :

Aujourd'hui, sur le chemin de Kalibunar, j'ai vu à un certain endroit que la pluie avait fait s'écrouler le terrain sous la route. On pouvait voir, à six coudées de profondeur environ, telles des couches géologiques, les traces superposées des anciens chemins qui traversaient cette vallée. Au fond gisaient de lourdes dalles, vestiges de la voie romaine, trois coudées au-dessus d'elles les restes de la route pavée du Moyen Âge et, pour finir, le gravier et le remblai de la route turque que nous empruntons actuellement. C'est ainsi que me sont apparus en une coupe fortuite deux mille ans de l'histoire de l'Homme, englobant trois époques enfouies les unes sous les autres.

Si Andrić – qui s'était battu dans sa jeunesse pour une Yougoslavie unie – esquisse ici (et ailleurs) une théologie consolante, Kiš, lorsqu'il révèle ce qui a été perdu, ne propose rien d'autre que la véracité et la beauté.

Les liens qui unissaient Kiš à la Pannonie le prédestinaient à partager l'engouement pour le concept culturel d'Europe centrale qui marqua le début des années 1980. Cet enthousiasme n'avait rien à voir avec l'ancien concept géopolitique pangermanique de *Mittleuropa*, il insistait plutôt sur la façon dont s'entremêlaient les traditions culturelles qui unissaient et distinguaient les peuples pris entre l'enclume germanique et le marteau russe.

Les pays inclus depuis toujours dans cet espace virtuel étaient la Pologne, la Hongrie et la Tchécoslovaquie. La nouvelle entité avait pour elle de nombreux porte-parole – des écrivains comme le poète polonais né en Lituanie Czesław Miłosz et le Hongrois György Konrád, des dissidents libéraux comme Václav Havel à Prague – mais pas de ministres, de drapeaux, de personnalités officielles ni de frontières. Beaucoup de livres, mais pas de slogans. De nombreux sympathisants, et un ennemi englobant le tout : l'Union soviétique, qui avait englouti ces pays après 1945, écrasé des révoltes périodiques et maintenant, beaucoup le craignaient, menaçait d'anéantir leurs identités multiples.

Cette crainte est remarquablement exprimée dans un très beau texte polémique du romancier tchèque Milan Kundera, intitulé *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale* (1984). Kiš est le seul écrivain yougoslave mentionné dans ce manifeste en faveur de cette partie de l'Europe « située géographiquement au centre, culturellement à l'ouest et politiquement à l'est ». En ce sens, l'« Europe centrale » représentait un mouvement de résistance chamarré en opposition aux oubliettes grisâtres du pouvoir soviétique. Avec le recul, cet enthousiasme pour l'Europe centrale apparaît comme un signe avant-coureur de l'écroulement du communisme

soviétique. À cette époque, c'était un retour excitant aux valeurs et aux traditions précommunistes, un mouvement considéré, parfois à la légère, comme pluraliste et démocratique de façon inhérente. Rappeler que les valeurs partagées en Europe centrale avaient inclus un nationalisme virulent, le fascisme ainsi que le communisme, n'était pas envisageable, afin de ne pas empoisonner l'atmosphère. Et de fait, le nouveau concept d'Europe centrale était antinationaliste aussi bien qu'anticommuniste, puisqu'il défendait un héritage et des liens interculturels partagés, qui faisaient de cette région bien plus qu'une somme de toutes ses parties.

Même l'héritage romain de la Pannonie pouvait être pris en compte. L'auteur hongrois Jenő Fitz affirma vers 1980 que le « développement de la conscience pannonienne joua un rôle important dans la formation d'une société unifiée » au III^e siècle, sans toutefois démontrer qu'il y avait bien une société unifiée, ni fournir la preuve d'une « conscience pannonienne », en dehors d'une supposée « nostalgie d'une complète romanisation ». Tout en concédant que « dans la grande variété des dieux et des symboles » identifiés par les archéologues dans la région « aucun n'était original », Fitz assure avoir trouvé des « réinterprétations » de « types » inspirés des cultes classiques et moyen-orientaux, qui semblaient « unis en une synthèse panthéiste ». En un mot, Fitz proposait une Pannonie romaine adaptée à l'antisoviétisme des années 1980.

Kiš salua la « découverte tardive » par les Occidentaux de l'Europe centrale « en tant que grand complexe culturel unique », tout en avertissant que cela venait trop tard. Refusant d'évoquer avec sentimentalisme le destin des pays concernés, il fit remarquer qu'ils n'avaient « presque rien » fait pour arrêter leur propre déclin culturel et avaient laissé à des émigrés comme Kundera le soin de sonner l'alarme.

Au milieu des années 1980, comme Czesław Miłosz et Kundera le citaient parmi les écrivains centreuropéens, les journalistes se mirent à interroger Kiš sur l'Europe centrale.

Après avoir résisté pendant des décennies à se définir en termes nationaux, ethniques ou politiques, il trouva ce nouveau qualificatif suffisamment large et vague pour lui convenir. Il avait de toute façon cessé d'espérer que les écrivains yougoslaves renonceraient à la gloriole nationaliste et aux querelles intestines; se tourner plutôt vers l'« Europe centrale » était un soulagement. Tout en insistant sur le fait qu'il était « un écrivain européen avant tout », il acceptait également d'être « un écrivain d'Europe centrale jusqu'à la moelle ». Ses origines en partie hongroises lui ouvraient l'accès à l'Europe centrale, et il avait toujours, soulignait-il, écrit sur des thèmes liés à cette région. Même *Un tombeau pour Boris Davidovitch* était centreuropéen, puisque les révolutionnaires qui faisaient le pèlerinage en Union soviétique, et y étaient engloutis, étaient eux-mêmes originaires d'Europe centrale pour la plupart.

L'« Europe centrale » convenait à ses principes antinationalistes aussi bien qu'anticommunistes. Dans une douloureuse réflexion, il suggéra que « s'il y a un style et une sensibilité qui me distinguent des littératures serbe et yougoslave, ils appartiennent à ce que l'on pourrait appeler le complexe centreuropéen » – le même qui, de son point de vue, avait produit Krleža, Andrić et Crnjanski.

C'était provocateur. En effet, si Krleža, Andrić et Crnjanski étaient réellement centreuropéens, que restait-il à la littérature yougoslave? Krleža, qui s'était formé dans la lutte contre l'Empire habsbourgeois avant 1914, était hostile à la notion d'identité culturelle centreuropéenne, qu'il considérait comme un paravent du pangermanisme. Quant aux cercles nationalistes serbes – occupés au milieu des années 1980 à ressusciter des mythes culturels bien différents (voir chapitre 33) –, ils virent dans la mode de l'Europe centrale une initiative allemande de plus, acceptée comme on pouvait s'y attendre par les perfides Slovènes et Croates, dans le but de minimiser la culture orthodoxe serbe.

Kiš était conscient des sous-entendus de ses compatriotes et il les déplorait. Bien que leurs seuls géants littéraires eussent leurs origines dans cette même Europe centrale, ils étaient trop refermés sur eux-mêmes et isolés de l'Europe pour « saisir cette opportunité » et promouvoir leur culture en direction du monde extérieur. Les écrivains yougoslaves auraient eu plus de chance d'échapper à l'autisme culturel s'ils avaient accepté des identités littéraires plus larges et plus inclusives. Quand la littérature d'Amérique latine devint à la mode, Kiš souligna que les lecteurs ignoraient et n'avaient cure de savoir si un écrivain était bolivien ou argentin, et plus encore que les écrivains eux-mêmes acceptaient de se présenter « avec brio » comme « les représentants d'un continent entier ». Il opposait cela au penchant des écrivains yougoslaves pour « des récits locaux, privés et privatisés qui, même d'une perspective un peu plus large, semblaient n'avoir aucun sens ».

Variations sur des thèmes d'Europe centrale, écrit en 1986, est un de ses plus riches essais. Kiš commence par se distancier de la tendance à l'utopie et à l'euphorie qui caractérisait certains glorificateurs de l'Europe centrale. Il n'était pas « sans risques », écrit-il, de prétendre que l'Europe centrale fût géopolitiquement et culturellement homogène. Les antagonismes y étaient « plus vivaces que les rapprochements » et, de toute façon, « les points de convergence dans le domaine de la civilisation remontent tous au Moyen Âge et à la Renaissance ». Quant à l'empire des Habsbourg, avec son « absolutisme à contrecœur », Kiš ne prône pas la nostalgie ; la vieille monarchie austro-hongroise était un fantôme même à l'époque de son apogée, comme ses meilleurs écrivains l'ont montré. Affirmer qu'il y avait une unité culturelle dans la monarchie constitue « une certaine simplification » due à un regard rétrospectif. Il cite Robert Musil : « Le mythe de notre culture [austro-hongroise] n'est que romantisme. » Sur le plan littéraire, d'ailleurs, les écrivains centreuropéens du passé avaient réellement appartenu à la tradition européenne, et non à une variante centreuropéenne.

Pour ce qui est du rôle fatal joué par l'Union soviétique, Kiš rejoint Kundera. « Le nouveau partage géopolitique de l'Europe a coupé Vienne de ses anciens alliés colonisés, annexés ou “naturels”, et Budapest, Prague, Varsovie ou Bucarest sont aujourd'hui plus proches de Moscou que de Vienne. » En conséquence, la culture centreeuropéenne s'est transformée en une « nostalgie de l'Europe » ; en effet, l'Europe telle que définie au milieu des années 1980 ne pouvait aucunement faire place aux cultures et nations de son centre. « Au réveil de sa longue hibernation idéologique, l'Occident européen a ainsi découvert qu'une partie de son propre héritage culturel lui avait échappé et qu'il se trouvait lui-même appauvri. » Mais ce réveil venait trop tard : « L'“Europe centrale” comme phénomène culturel et historique fait désormais partie du passé. » En fait, « le concept de sphère culturelle centreeuropéenne est peut-être aujourd'hui plus présent à l'Ouest que dans les pays mêmes qui devraient logiquement en relever ».

Quant à la Yougoslavie, en général absente de ces débats, Kiš rappelle à ses lecteurs que les cultures et les littératures d'Europe centrale avaient « fondé leur spécificité non seulement sur leurs différences réciproques et leur aversion mutuelle [...], mais aussi et surtout sur leur rejet de Vienne et de la culture viennoise ». Les intellectuels croates du début du xx^e siècle ont méprisé Vienne, qu'ils considéraient comme un marigot réactionnaire. Ils préférèrent se tourner vers Paris, comme le firent également certains Serbes. D'autres Serbes regardèrent vers la Russie, vue comme « la “fenêtre sur le monde” traditionnelle de la culture serbe, là où deux mythes se rencontrent : le panslavisme (orthodoxie) et la révolution, le Komintern et Dostoïevski⁶ ».

6. Cette façon de faire un lien entre le nationalisme serbe et le stalinisme fut inacceptable pour les rédacteurs d'une revue littéraire serbe qui republia l'essai en 1990, à l'apogée du retour en force du nationalisme serbe sous Milošević : ils effacèrent la phrase. (*N.d.A.*)

Lorsque Kiš insiste sur le sens de l'Europe centrale pour les écrivains contemporains, ses idées s'appliquent à lui autant qu'aux autres. « L'écrivain que l'on dit centreuropéen ou qui se définit lui-même comme tel [...] découvre alors que le malentendu venait de sa propre réserve et de son aspiration presque inconsciente à un horizon européen plus démocratique et plus large⁷. » Un tel écrivain, continue-t-il, « se trouve pris depuis longtemps déjà entre deux réductionnismes: idéologique et nationaliste. Après une longue période de tentation, il comprendra qu'il ne peut trouver les idéaux de la "société ouverte" ni dans l'une ni dans l'autre sphère qui constituent le seul choix qu'on lui propose. Et il trouvera finalement dans la langue son unique légitimité, et dans la littérature cette "étrange et mystérieuse consolation" dont parle Kafka ». Cependant, comme tous les engagements honorables, celui-ci n'était pas non plus dépourvu d'incertitude. En effet, « personne ne s'exclut de sa communauté sans remords. Parier sur l'éternité est aussi vain que parier sur l'instant. D'où le sentiment permanent de "non-authenticité" ». Lorsqu'il écrivit cet essai, Kiš avait déjà quitté sa propre communauté en s'installant à Paris.

En dépit de ces doutes, Kiš prétendait avoir trouvé des preuves d'une « poétique centreuropéenne » chez certains écrivains polonais et hongrois. « Et qu'est-ce que ce son, cette vibration qui place une œuvre dans le champ magnétique de cette poétique? C'est avant tout la présence immanente de la culture, sous forme d'allusions, de réminiscences ou de citations tirées du patrimoine européen dans son ensemble, la conscience de l'œuvre qui ne nuit en rien à sa spontanéité, une balance d'équilibriste entre le pathos ironique et les

7. Le romancier roumain Norman Manea (né en 1936) a parlé de sa dette envers ce que Kiš écrivit au sujet de l'écrivain d'Europe centrale, pour lequel « la conscience d'appartenir à la culture d'Europe centrale [est] en elle-même et en fin de compte, une dissidence ». « En tant qu'"outsider", j'ai trouvé la meilleure description de ma condition dans la conception qu'avait Kiš de l'Européen. » (*N.d.A.*)

envolées lyriques. Ce n'est pas beaucoup. C'est tout. » Tout ce que Kiš, lui aussi, voulait réussir à faire dans son œuvre.

Dix jours après la mort de Kiš, en octobre 1989, le porte-parole de Mikhaïl Gorbatchev annonça au monde que la doctrine Brejnev avait été remplacée par la doctrine Sinatra : l'Union soviétique ne prétendrait plus avoir le droit d'intervenir dans les pays voisins quand le « socialisme » y serait menacé. Avec la fin de la guerre froide, le concept d'Europe centrale triompha d'abord, puis il disparut. Vers 2004, quand la majorité des pays de la région entrèrent dans l'Union européenne, l'Union soviétique n'était plus qu'un vague souvenir, et avec elle disparaissait peu à peu l'intérêt pour les identités culturelles de cette région. La politique donne, la politique reprend. La jeunesse d'Europe centrale ne pouvait pas faire sienne la loyauté de ses parents, ni partager leur passion pour des écrivains comme Kiš ou Zagajewski, pour lesquels la littérature est la clé de voûte essentielle de la culture européenne ; ni la crainte, exprimée par Kundera, d'être « entrés dans l'ère de l'après-art, dans un monde où l'art se meurt, car le besoin d'art, la sensibilité et l'amour de l'art se meurent ».

Par ailleurs, en tant que royaume de l'imagination, espace psycho-géographique, l'Europe centrale n'a jamais pu avoir de forme concrète. Elle demeure comme une désignation mythique de plusieurs sortes de nostalgies, de traditions et de potentialités. Quand Wittgenstein a expliqué que ce qui l'intéressait « n'était pas tant de construire un édifice que d'avoir une vue claire des fondations de possibles édifices », il s'exprimait comme un Centreuropéen, dans ce sens mythique. Tout comme Claudio Magris, originaire de Trieste, quand il parle de « quelque chose d'inachevé » à propos des villes d'Europe centrale, « comme si elles possédaient quelque chose qui auraient pu les rendre réellement grandioses et superbes » – une promesse que rien ne peut réaliser. Et Kiš n'est jamais plus centreuropéen que

lorsqu'il laisse percevoir sa déception de n'avoir pas réussi à faire mieux. En effet, la conscience élargie des possibilités de l'art qui rayonnent de son œuvre, tel un faisceau braqué sur l'horizon, est sa propre création⁸.

8. Comme l'a fait très bien remarquer le critique Guy Scarpetta, Kiš a créé sa propre généalogie : Rabelais, Bruno Schulz, Broch, Borges et le Nouveau Roman sont reliés dans son œuvre – et nulle part ailleurs. (N.d.A.)

5.

et fit des études commerciales dans la bourgade

... de Zalaegerszeg, la ville la plus proche de Kerkabarabás, à vingt-cinq kilomètres de distance. Eduard entra à l'Académie commerciale en 1903 et passa son dernier examen en 1906. À partir de septembre de l'année suivante, il devint employé des chemins de fer impériaux et royaux. Plusieurs fois promu, il atteignit le grade de contrôleur en chef en 1923, puis, cinq ans plus tard, celui d'inspecteur principal. « Grâce à cela, nous voyageâmes gratuitement jusqu'en 1942 dans les compartiments de première classe, se souvenait Danilo, et les contrôleurs se mettaient au garde-à-vous devant lui comme on salue un général. »

Une photo prise à Budapest en 1919 montre Eduard à trente ans, vêtu d'une veste sombre, faux col rigide, élégante cravate à motifs, arborant une barbe et une moustache soignées. Ses cheveux sont nettement séparés par une raie à gauche. Ses yeux sont grands ouverts et le regard est résolu, son nez est impressionnant au-dessus d'une large bouche bien dessinée. L'année suivante, il est photographié dans la même veste sombre, avec le même col et la même cravate, mais l'impression est différente : plus de barbe ni de moustache, la raie des cheveux est au milieu, il semble avoir vingt ans plutôt que trente, et l'expression du visage est réservée.

Cette même année 1920, après la désintégration de l'Empire austro-hongrois, Eduard posa sa candidature pour

rejoindre les chemins de fer du nouvel État yougoslave, et il fut accepté. Le 20 juillet, il fut muté à Subotica. Le mois suivant, il prêta serment, jurant « par Dieu tout-puissant d'être loyal au Roi, de respecter la Constitution du Royaume des Serbes, des Croates et des Slovènes... [et] de s'en tenir consciencieusement aux règles relatives à la sécurité du trafic ferroviaire... Que Dieu me vienne en aide ». Il obtint la nationalité du nouveau royaume en 1925 et prit sa retraite anticipée trois ans plus tard, dans des circonstances qui sont – comme beaucoup d'autres choses dans sa biographie – obscures. Peut-être à cause de problèmes de santé – les premiers symptômes de ses troubles psychiatriques qui devinrent aigus dans les années 1930. Ou peut-être, en tant que Juif hongrois, se trouva-t-il automatiquement soumis à un licenciement.

6.

où naquit un certain M. Virág qui,

Après une vingtaine de mots seulement de son *Extrait de naissance*, avant même de nous avoir dit quoi que ce soit de lui, Kiš introduit la littérature dans les faits, comme si les études de son père et la « naissance » d'un personnage de fiction – tiré de l'*Ulysse* de Joyce – avaient une égale importance dans sa biographie.

Il formule les choses comme si Virág avait réellement existé avant que Joyce ne le transpose dans la fiction. Ou encore comme si Bloom était le côté pile fictionnel d'une pièce de monnaie dont Virág serait le côté face. Dans les deux cas, Kiš rend hommage à la puissance créatrice de Joyce en plaçant celui-ci dans une lumière assez « kišesque ». Il place en effet côte à côte le Virág fictionnel de Joyce et Bloom qui est tout aussi fictionnel, de la même façon que le père réel de Danilo est l'équivalent de sa version fictionnelle, sous le nom de E. S. Vous êtes un peu perdus ? C'est voulu. Cette façon d'entremêler la fiction et la réalité en laissant quelques coutures apparentes est la marque de Kiš.

Pourquoi alors, si ce lien est pour lui si important, Kiš fait-il une double gaffe ? En effet, c'est le père de Leopold Bloom, Rudolf Virág, qui est né en Hongrie, et non Leopold lui-même. Et Eduard Kiss a fait ses études à Zalaegerzeg, alors

que la famille Virág venait de Szombathely, une ville à une cinquantaine de kilomètres plus au nord⁹.

Peut-être Kiš corrigea-t-il les faits, ou tout simplement oublia-t-il (réprima-t-il) la vérité, dans le but de renforcer les coïncidences réelles? C'est en effet dans le ghetto de Zalaegerszeg qu'il vit son père pour la dernière fois, au printemps de 1944. Il veut tout simplement que Bloom y ait ses racines, et il mélange les deux Bloom pour la même raison.

Ou bien nous glisse-t-il un indice subtil pour nous indiquer que ce document n'est pas ce qu'il semble être?

Nos doutes quant à ses motivations est un signe certain que nous sommes « en présence de la culture », au cœur de l'incertitude libératrice de la littérature.

9. Kiš n'aurait pas considéré comme une simple coïncidence le fait que Joyce ait décidé de situer les racines hongroises de Bloom dans une ville qui – aux dires d'un survivant – « figure dans les encyclopédies juives comme notoirement la plus antisémite du pays ». (*N.d.A.*)

7.

par la grâce

La deuxième métaphore de Kiš est liée à quelque chose d'essentiel.

Au-delà de cet hommage sophistiqué à Joyce, on trouve le concept théologique de grâce, qui repose sur l'idée de miséricorde ou de faveur divine, auxquelles on peut aspirer sans jamais être sûr de les obtenir. Lui-même non croyant (voir chapitre 26), Kiš emprunte le langage de la foi pour exprimer l'impossibilité d'expliquer le miracle de l'art. En prenant cela en compte, nous comprenons l'allusion idolâtre au pouvoir créateur de Joyce, qui serait virtuellement divin. Il a en effet métamorphosé l'éphémère Virág en l'éternel Bloom.

Cette insinuation implique quelque chose de plus: rien d'extérieur à l'œuvre d'art elle-même ne peut garantir sa valeur. Les écrivains peuvent être inspirés par les meilleurs modèles, apprendre avec assiduité leur métier et être animés des intentions les plus nobles, tout cela restera vain si leur œuvre ne nous convainc pas. Dans un tel cas, Virág resterait à l'état embryonnaire. L'écriture en effet, comme l'explique Kiš dans sa *Leçon d'anatomie*, est « un processus alchimique »,

une transmutation, et l'on peut appliquer à cet acte créateur, comme métaphore idéale et possible définition, ce qui a trait à l'alchimie elle-même :

« l'alchimie est *l'art de la transmutation* des métaux en vue d'obtenir l'or »... Mais le processus même de l'écriture est, de façon tout à fait analogue aux processus alchimiques, en même temps mystère et mystification : tout se passe dans le laboratoire secret du créateur, dans ce cabinet d'alchimiste où l'on conserve les formules magiques de la guilde (*solve et coagula*: purifie et intègre), auxquelles on ajoute ses propres découvertes, le secret des secrets. Le but suprême est, en fait, la transformation spirituelle, l'accession à l'absolu, et c'est le domaine de l'ésotérique : « Celui qui échoue dans l'obtention de l'or, dit Lieou-Hiang, échoue faute de préparation spirituelle. »

Même quand un écrivain dévoile les prétendus mystères de son laboratoire et fait des révélations sur sa façon de procéder, ce n'est à nouveau qu'une part de la mystification, de l'ésotérisme : une fausse recette où il ne manque qu'un élément essentiel, celui dont on croit qu'il pourra, dans le secret du laboratoire, créer l'or à partir des métaux ou de la pierre, et à cause duquel on se consume dans la solitude.

Les auteurs peuvent donner une forme à leur œuvre, mais ils ne peuvent qu'invoquer la grâce de la forme – sans jamais la contraindre à se manifester – sauf chez les génies de l'envergure de Joyce. Quand il essayait de définir cette qualité inaccessible d'« auto-immanence », Kiš en appelait justement à cette « grâce de la mise en forme », une définition qu'il utilisa à de multiples reprises pour expliquer l'inexplicable, l'incontrôlable puissance qui transforme un texte inerte en littérature, afin de créer une communion vivante entre l'écrivain et le lecteur. « Quand une nouvelle a eu la grâce d'être mise en forme, elle cesse de porter un quelconque message idéel explicite, une nouvelle n'est pas

une information et ne fournit pas d'information, véridique ou fausse (une nouvelle n'est pas un journal) : une nouvelle est une des façons possibles de voir et de sentir le monde... et cette possibilité est la liberté de création dans sa forme la plus élémentaire. » Commentant pour la énième fois les énigmes de son roman *Sablier*, Kiš l'a défini comme un « tout polyphonique » qui, « comme tout roman qui a connu la grâce d'être mis en forme », a dépassé ses aspects formels et techniques et « se tient devant nous comme une œuvre souveraine ». Et la fiction n'est pas la seule à requérir une telle bénédiction. « Toute biographie, et surtout la biographie d'un écrivain, fit remarquer Kiš à un journaliste, tient nécessairement du réductionnisme si elle ne connaît pas la grâce d'être mise en forme. »

L'expression apparaît dans sa littérature dès le début. Dans un récit de jeunesse, *Les Chaussures*, le narrateur, « couché par terre sur de vieux tissus », rêve « à Paris et aux livres que j'écrirais, dans lesquels tout mon passé et tout mon présent connaîtraient la grâce d'être mis en forme ». Vers la fin de son premier roman, *La Mansarde*, le narrateur anonyme étudie la liste des locataires de son immeuble. À la lueur tremblante d'une allumette, il détaille les noms de « la foule des personnages qui attendaient la grâce d'être mis en forme ». Le disciple dans *L'Histoire du maître et du disciple*, une nouvelle de sa maturité, craint – non sans raison – que son manuscrit ne puisse jamais connaître « la grâce d'être mis en forme ».

En ce sens, la petite métaphore de Kiš perce l'écorce du sécularisme pour atteindre le réservoir de la tradition chrétienne qu'ont rempli des siècles de foi. Comme une grande part de l'art moderne, le travail de Kiš emprunte à cette tradition plus qu'il n'a pu lui rendre. Cependant, à la différence de nombreux artistes qui ont puisé sans scrupules dans les mythes religieux, Kiš a reconnu sa dette et en a souffert.

Bien qu'ayant perdu toute foi religieuse – ou la croyance en une telle foi – quand il était adolescent à la mort de sa

mère, il n'est pas devenu athée. L'absence de croyance laissa un vide en forme de foi que la littérature pouvait délimiter, à défaut de le combler. Il partageait avec les croyants traditionnels le sentiment de dépendre de puissances surnaturelles, mais sans la conviction qu'ont ces croyants d'un possible recours à ces puissances, et encore moins de leur caractère de justice. Les réconforts épicuriens – les femmes, le vin, le tabac et les chansons – adoucissaient la souffrance et l'ennui nés de l'absence divine. Pourtant, les coïncidences et les hasards sont, peut-être, la preuve d'un ordre supérieur sans nom, ou simplement du destin. Ces évidences ne peuvent pas plus être invoquées que ne le peut la grâce de la mise en forme. Elles non plus ne sont ni totalement fortuites ni dissociables du travail de création. Kiš fut impressionné par une coïncidence importante survenue pendant qu'il travaillait au *Tombeau pour Boris Davidovitch*:

Quelque part en février ou mars 1976, si je ne me trompe¹⁰, dans mon appartement de la rue de Carros à Bordeaux, dans une solitude et un temps libre bénis, je terminai la nouvelle intitulée *Un tombeau pour Boris Davidovitch*; une occasion à célébrer! Le lendemain, oui, il me semble que c'était le lendemain, ou le surlendemain, encore dans l'élan de la création que les poètes appellent « inspiration », mot que je considère comme sacrilège et que je remplacerais volontiers par « concentration » ou « joie de la création » (et qui n'est rien d'autre que l'arrêt de l'idiosyncrasie¹¹ et du rapport ironique envers le monde et l'art, envers soi-même au pire), dans cet état donc d'effervescence et d'absence d'idiosyncrasie, j'entrai

10. Il avait tort, comme souvent lorsqu'il s'agit de dates: c'était en 1975. (N.d.A.)

11. Par « idiosyncrasie » il entend l'inquiétude personnelle et les soucis dont la littérature nous libère. (N.d.A.)

dans une librairie... Dans le coin où se trouvaient les ouvrages consacrés à la magie et aux sciences occultes, qui fleurissent actuellement partout comme toujours dans les périodes de décadence, je trouvai un livre sur l'Inquisition et découvris dans la table des matières, au hasard, l'histoire d'un certain Baruch ; je compris en un éclair que ce Baruch était en quelque sorte un frère de Boris Davidovitch.

Comme lorsqu'on recule le moment du plaisir, intellectuel ou sensuel, je pris le livre, je le mis de côté, lentement, mais dans une sorte de fièvre, dans une sorte d'illumination, avant même de l'avoir vraiment ouvert, avant même d'avoir compris que dans ce livre, dans cette confession faite à l'ombre du bûcher se cachait ma prochaine nouvelle... J'emportai le livre chez moi, je lus l'histoire de Baruch. Je savais déjà ce que j'allais faire et comment j'allais le faire...
La part de Dieu dans la créativité.



La forme commence à émerger, pour Kiš, quand l'imagination découvre (ou projette) le sens de façon aléatoire ou dans le désordre. Ces instants apparaissent comme des signaux dans son œuvre. Le narrateur de *Chagrins précoces* décrit ainsi le travail de tricot de sa mère : « en soufflant sur ce duvet floconneux pour qu'il s'entrouvre, on découvrait des motifs magiques, comme dans les tapis persans ». Dans *La Mansarde*, le narrateur interprète les taches d'humidité aux murs de sa chambre sordide : « L'humidité avait tracé sur les murs les contours extravagants d'une flore et d'une faune telles qu'elles ne s'épanouissent que dans les rêves. Au plafond était représentée la naissance du monde surgissant de l'étreinte du sommeil et de la veille. » Cette scène se répète dans *Jardin, cendre* : « L'humidité a dessiné au plafond un géant qui est devenu un bon génie, le gardien de notre

foyer: il a une longue barbe comme les prophètes juifs, dans sa main droite il tient des tablettes et dans la gauche notre lampe dont l'abat-jour de porcelaine ressemble à un crachoir renversé – comparaison que les mouches ont prise au pied de la lettre. » Elle culmine dans *Sablier*, où E. S. se souvient de la façon dont sa vieille maison de Novi Sad s'est écroulée quelques instants après qu'il l'eut quittée en emportant les biens de la famille :

En quittant la maison le dernier, juste derrière les porteurs, que regarda E. S. ?

Les murs.

Que vit-il sur les murs ?

Les carrés dessinés par la poussière à l'endroit où se trouvaient les photos de famille, une reproduction de Mona Lisa découpée dans un magazine ainsi qu'une lithographie en couleurs [...]; de petites éclaboussures de liquide au plafond, comme un ciel après l'explosion d'un obus antiaérien ; une tache grasse à l'endroit du lit, là où il appuyait sa tête au mur ; les dessins verts de la moisissure ; des ombres chinoises à l'endroit où la chaux était tombée ; des estampes tracées par l'humidité.

À quoi pensait-il ?

À la possibilité de lire l'avenir dans les taches des murs, par analogie avec le test de Rorschach : le patient est placé, dans son appartement ou sa cellule, devant les taches du mur et il les déchiffre devant les médecins.

Par exemple ?

Que voyez-vous dans cette tache ? – La mer. – Quoi encore ? – Une barque qui flotte en haute mer... un crapaud... un papillon noir... un vagin... une gueule de chien béante... un vagin (je l'ai déjà dit).

Continuez : que voyez-vous encore dans cette tache, monsieur E. S. ? – La photo de ma fosse

iliaque pendant la conception. – La conception !
Quelle conception ? – Intellectuelle. – Qu’est-ce qui
est conçu par votre intellect ? – *La mort*, monsieur !

Alors qu’il repense à cet épisode, E. S. s’imagine devenir célèbre comme « le père de la muromancie, l’interprétation des taches sur les murs », dont il sait que ce n’est pas du tout une science, mais plutôt « une obscure magie ». Tout lecteur de *Sablier* se doit de pratiquer une semblable sorcellerie, en devinant les motifs dans les différents fragments du texte de Kiš.

Les espaces restreints, habités et éclairés au milieu de détritrus sont liés à ce motif. L’arche de Noé en est le paradigme (voir chapitre 18). Dans *Jardin, cendre*, après la disparition de son père, Andi écoute les histoires de sa mère sur le Monténégro « à la pâle lueur de la lampe à huile », alors que la pluie fouette leur baraque. Notons également les personnages solitaires et nocturnes qui lisent ou écrivent dans une lumière hésitante, laquelle fait contraster le confinement physique avec les possibles infinis du langage et de l’imagination. Dans *La Mansarde*, Kiš évoque un espace pareil à une embarcation où le narrateur écrit à la lumière d’une bougie, entouré d’une obscurité cosmique : « La pièce était semblable au ventre de ces barques qui se balancent en haute mer, perdues dans les nuits obscures. » Une décennie plus tard, cette petite image donne naissance à la vision d’une pièce semblable à une cabine de bateau dans laquelle E. S. écrit sa lettre : « On entend les vagues de la nuit cogner contre les flancs de la barque-chambre. » Dans la perspective de narration quasi céleste de *Sablier*, le personnage émerge, penché sur sa lettre, à la lumière de sa lampe, « seul point lumineux dans la profonde obscurité de la pièce ». Une autre décennie passe, et nous sommes dans la pièce semblable à une casemate où est conservée l’encyclopédie des morts et où la narratrice anonyme lit la biographie de son père à la lumière d’une lampe. « Le gardien me conduisit à une

grande porte qu'il déverrouilla, puis alluma une lumière trouble et me laissa seule. J'entendis derrière moi la clé tourner dans la serrure. »



L'absence de forme peut contenir en elle une promesse de forme, comme la petite mare chaude de Darwin cachait en elle une promesse de vie, ou comme, chez Kiš, « mûrit à un moment donné en moi, d'elle-même pour ainsi dire, tel un fruit, la conscience de la relativité de tous les mythes nationaux ». Mais elle peut aussi contenir une menace, annonçant diverses grosseurs fatales qui, si elles ne sont pas détectées, détruiront toute forme.

Le petit Andi, désespéré par les rumeurs selon lesquelles son père est mort en lâche à Auschwitz, le compare à « une femme éternellement enceinte d'une fausse grossesse comme d'une énorme tumeur ». Il y a une comparaison fascinante dans le poème *Décharge* (voir chapitre 22) : « Grappes de lilas qui se décomposent / avec somptuosité comme un poumon enlevé à un fumeur. » Dans une interview de 1973, Kiš explique comment il a essayé de laisser aux mots suffisamment d'espace « pour qu'il puisse leur arriver des malheurs, un développement morbide, des tumeurs malignes, qui évoluent souvent hors de mon contrôle ». La lecture de Nabokov en 1983 le conduisit, comme il le confia à une amie, à vouloir « tuer en moi ce malheureux animal politique, inutile et muet, qui me ronge comme une maladie, comme un cancer, en s'attaquant avant tout à son double – l'*homo poeticus* ». Dans son essai sur l'Europe centrale, peu avant de connaître son propre diagnostic, Kiš décrit l'antisémitisme comme s'étant formé et ayant grossi « telle une tumeur » dans l'empire des Habsbourg. Dans la dernière interview qu'il donna avant d'apprendre qu'il était malade, il rejette l'idée que le roman est sur le point de disparaître : au contraire, dit-il, dans un effort bizarrement impropre

pour confirmer sa thèse, « il se développe, il devient une sorte de “cancer” du genre romanesque. Parler de crise n’a aucun sens ».

L’image la plus mémorable et la plus terrible de la forme détruite par l’absence de forme chez Kiš se trouve à la fin de la nouvelle éponyme du recueil *Encyclopédie des morts*. Comme s’il voulait renverser sa vision prometteuse de « la naissance du monde » décrite dans *La Mansarde*, il nous livre la troublante découverte que la narratrice fait en rêve – son père avait pressenti la forme du cancer qui devait le tuer :

J’aperçus tout à coup dans les dernières pages qui parlaient de lui une fleur, une fleur étrange qui me sembla être au premier coup d’œil une vignette gravée ou une représentation schématique d’une plante conservée dans le monde des morts comme spécimen d’une flore disparue. J’appris cependant par la légende qu’il s’agissait du motif floral *de base* des peintures de mon père. Je me mis à reproduire d’une main tremblante cette fleur insolite. Elle ressemblait avant tout à une grosse orange épluchée et éclatée, sillonnée de fines lignes rouges semblables à des capillaires. Sur le moment, je fus déçue. Je connaissais bien les innombrables dessins dont mon père avait couvert les murs, les étagères, les bouteilles et les boîtes de la maison, mais aucun ne ressemblait à cela... Puis, après avoir recopié cette grosse orange épluchée, je parcourus le dernier paragraphe et poussai un cri...

Savez-vous ce que disait le dernier paragraphe ? Que D. M. s’était mis à peindre au moment où était apparu en lui le premier symptôme du cancer. Et que sa façon obsessionnelle de dessiner des motifs floraux correspondait à la progression de son mal.

Lorsque je montrai ce dessin au Dr Petrović, il me confirma, non sans étonnement, que le sarcome

dans les entrailles de mon père avait justement cet aspect. Et que l'efflorescence avait sans doute duré de longs mois¹².

12. L'écrivain britannique Gilbert Adair fit remarquer dans les années 1980 que « nous sommes hantés par des fantasmagories doubles, l'une interne, l'autre externe : la mort par cancer et la destruction nucléaire [...], leurs iconographies se superposant presque parfaitement par la coïncidence de forme entre une tumeur maligne et un champignon nucléaire (le champignon devient ainsi le grand motif cryptique des années 1980)... Tous les chemins mènent au cancer ». (*N.d.A.*)

8.

de M. Joyce, allait devenir le célèbre Leopold Bloom.

Aucun écrivain n'a eu plus d'importance pour le jeune Kiš que Joyce, aucun livre plus qu'*Ulysse*. Il avait lu des extraits de *Portrait de l'artiste en jeune homme* pendant ses études, entre 1954 et 1958, car le texte était à son programme à l'université. Il lut probablement *Dublinois* quand le livre sortit en traduction à Belgrade en 1957, l'année où la traduction d'*Ulysse* fut publiée à Zagreb.

Trois nouvelles de Kiš publiées en 1959 nous démontrent qu'*Ulysse* eut une importance essentielle pour lui. Au début de la première, *Une promenade de M. Mak*, le personnage repose l'exemplaire d'*Ulysse* qu'il était en train de lire et se dirige vers le rivage « pour se rafraîchir les idées » et « se libérer de certains doutes ». À son retour, il raconte ses expériences. En un discours vétilleux et bavard dans l'esprit de l'épisode avec Eumaeus, M. Mak se dit opposé aux « analyses que fait Joyce de son (sub)conscient » et choisit de décrire les faits plutôt que les circonstances. Pourquoi ? Parce qu'une description détaillée d'un seul instant de conscience conduirait au chaos. « Tenter de faire un lien entre toutes les associations qui ont surgi dans ma conscience et dans mon inconscient tandis que je promenais mon regard des rochers à la mer, de la mer à un nuage, à un oiseau, etc., donnerait un chaos devant lequel je suis prêt à l'avance à déclarer forfait. »

Même si toutes les associations pouvaient être enregistrées, le résultat serait-il de l'art? Non, dit M. Mak, qui progresse à tâtons vers une intuition: « L'art, c'est avant tout une sélection d'associations, le courage de détruire des pensées encore dans l'œuf. S'il vous plaît, ne souriez pas. » Seules sont acceptables les associations qui sont « fonctionnelles » dans le texte. Sans dire expressément qu'*Ulysse* ne répond pas à cette exigence, M. Mak avertit que les expérimentations de Joyce n'ont pas libéré l'écriture de l'obligation de sélectionner et donc, suggère-t-il, de resserrer et de condenser.

La discussion s'oriente alors vers l'étendue et l'ampleur de l'entreprise littéraire. On n'atteint pas à l'universalité – ambition propre à l'art – « en enregistrant chaque atome de la conscience et de l'inconscient ». Le secret, c'est d'isoler un atome ou des séries d'atomes qui contiennent des associations universelles. En effet, « l'universel pourrait être, note-t-il, trois pommes sur la table de Cézanne ».

M. Mak ajoute un trait: « Si je n'avais rien à vous dire que vous n'avez vous-même remarqué ou ressenti, je ne souhaiterais pas vous importuner. » Kiš est ici tout près d'exprimer ce dont il est convaincu: éviter les lieux communs est si important dans les rapports de bienséance entre l'écrivain et le lecteur que cela équivaut à un principe éthique.

Dans la deuxième nouvelle, *M. Mak s'amuse*, Kiš explore ce qu'il appelle « les ténèbres à peine transparentes » d'*Ulysse*, en s'attaquant d'abord aux traditions littéraires que Joyce avait lui-même rejetées. Il se plaint de « la façon terriblement ennuyeuse » dont l'école « dite réaliste » s'obstine, depuis plus de deux siècles, « à exposer les faits du monde extérieur. Un mode philistin de filtrer les faits. Un filtrage grossier de faits philistins ». Il existe pourtant un monde ailleurs: le « monde intérieur » évoqué par Freud, Jung, Bergson et d'autres. Ce monde propose une autre vision de la réalité, bien que – avertit Kiš – cette vision ne soit pas exempte du défaut de « partialité » qui a rendu si insipides les conventions réalistes d'écrivains comme Galsworthy, avec

leur « omniscience objective ». Comme s'il était désormais prêt à se mesurer à Joyce, Kiš se met à poser des questions sur le grand livre. « Il y a trop de quoi dans *Ulysse*? », demande-t-il, en prenant le ton des maîtres de la catéchèse. La réponse est:

Trop de forme.

Mais encore.

Trop de langue. Trop de subconscient, de courant de conscience, tout ce qui peut être réduit à un effort de la conscience.

Il y a trop de quoi encore dans *Ulysse*?

Trop de sous-texte. Trop de sexe. Trop de texte.

Trop de tests.

En un mot, trop de tout – et pas assez de resserrement ou de « destruction ». Il ne reproche pas à l'art prodigieux de Joyce d'enchevêtrer les « atomes » narratifs où que ce soit. Simplement, il y en a trop. Une fois exprimée cette réserve, Kiš reprend ses louanges. *Ulysse* est

une parodie de tout. Du roman (sans roman), d'*Ulysse*, de la vie, de la mort, de l'art, de la philosophie, de la métempsychose, du processus de l'écriture, de Dedalus, de Dublin, des Aryens, des Juifs, des Irlandais, des Anglais, de la conscience, de l'inconscient, du sexe, du texte, du plurilinguisme, de la tour de Babel, de la terre, de la mer, de l'homme, de la femme, de Circé, de moi, de toi, de lui, de nous, de vous, une parodie du Tout et du Rien. Une parodie de la parodie aussi. Sans quoi tout l'édifice s'écroule.

Après s'être demandé si Joyce n'a pas écrit la *Divine Comédie* de notre temps (en « plus débridée, moins inhibée » que celle de Dante), Kiš termine par un axiome de poids:

« La parodie est inévitable et inéluctable si nous soumettons l'objectivité aux caprices subjectifs de la langue. »

La dernière nouvelle de la série est assez différente. *L'Arche de Noé* (extrait des notes de M. Mak), plus inspirée par Joyce qu'elle n'est un commentaire de son œuvre, est l'esquisse d'un pont jeté entre l'externalité du XIX^e siècle – la fiction basée sur l'omniscience objective – et l'intériorité moderne. Kiš transforme la métaphore éculée des mondes extérieur et intérieur, mentionnée dans le second texte, en un récit énigmatique. Ce texte – publié en décembre 1959 – se lit comme une glose du premier livre de Kiš, *La Mansarde*, écrit durant l'hiver 1959-1960. Il marque également la découverte par Kiš du mythe de Noé de l'Ancien Testament, des *doubles* et de l'*inquiétante étrangeté*, qui tous – comme motifs et états d'esprit – deviendront fondamentaux pour son travail¹³.

Le plaisir et l'émerveillement que le livre de Joyce suscita en Kiš se devinent dans ces textes. Rien ne devait plus jamais provoquer une telle réaction de sa part. Comme T. S. Eliot avant lui, il fut enchanté de découvrir qu'*Ulysse* avait « détruit la totalité du XIX^e siècle ». La littérature ne pourrait plus jamais être la même, puisque Joyce avait mis fin à la convention selon laquelle la fiction pouvait être écrite et lue comme si sa matière – le langage – était un simple code, un truchement transparent et silencieux au service de quelque chose d'autre – les idées, les personnages, l'histoire, les impressions. Ce faisant, il avait produit un roman qui était un manuel d'écriture des romans, une encyclopédie sur l'art de la prose, une réinvention de la totalité. Et la parodie en était une ressource essentielle.

Ulysse venait couronner une intuition que Kiš avait déjà : que le littéraire et le littéral se contredisent. Par « parodie » il n'entendait pas un commentaire satirique du monde

13. Voir le chapitre 19, qui comporte une traduction de *L'Arche de Noé* (extrait des notes de M. Mak). (N.d.A.)

contemporain. Il pensait plutôt à une façon d’user du style, de la convention et de la situation qui permettait de reconnaître leurs objectifs et leurs significations habituels – ce qu’il a appelé leurs « champs associatifs » – sans s’y limiter pour autant. Les lecteurs, mis en garde contre l’appât fictionnel qu’ils ont l’habitude d’avalier, finissent par considérer les significations et les connotations nouvelles qu’ils perçoivent comme des ingrédients d’un sens nouveau.

Prenons un exemple : le coucher de soleil dans *Sablier* fait référence à un véritable coucher de soleil sur la mer auquel E. S. a assisté au Monténégro en 1939, avant la guerre, donc. En tant que souvenir qui hante son esprit, il sous-entend une forte aspiration au bonheur perdu, ce qui est un cliché de la poésie sentimentale ; il annonce également la disparition d’E. S. lui-même et celle des Juifs d’Europe centrale (raison pour laquelle son esprit s’interroge sur le caractère prémonitoire de l’image) ; et enfin il constitue un motif dans la structure du roman. La parodie donne forme à au moins deux de ces fonctions.

Ce raffinement hyperconscient du matériau littéraire donne aux œuvres de Kiš leur double écho captivant, leur intelligence réflexive, comme s’il faisait une citation même quand ce n’est pas le cas¹⁴. Il a dit dans une interview que *Sablier* n’aurait pas pu être écrit sans l’exemple d’*Ulysse*. Pour lui, Joyce a toujours été un maître de l’artifice, un maître de l’art tout-puissant du récit. Un tel point de vue, qui se répandit dans les années 1950, fut définitivement scellé à la fin de la décennie grâce à la monumentale biographie de Joyce par Richard Ellmann. Kiš, de son vivant, n’a pas suivi en totalité la littérature consacrée à Joyce. Nous pouvons

14. Pour Kiš, grand moderniste dans sa maturité, la parodie était un mode d’intelligence. Trente ans après les histoires de M. Mak, il note à propos de Rabelais que « le seul moyen de transmettre le savoir est sous la forme de la parodie ». Non pas d’acquérir le savoir, mais de le communiquer par le biais de la littérature. (Et ce « seul » axiomatique n’est-il pas une parodie de la certitude critique ?) (*N.d.A.*)

cependant être certains qu'il n'aurait pas apprécié les tentatives faites depuis les années 1980 de lire Joyce par le prisme d'une quelconque identité politique ; il aurait été heurté par cette approche réductrice, qui coupait les ailes toutes-puis-santes de l'artiste.

Joyce était, affirma-t-il, le « produit final » de « l'ère du soupçon » en littérature, qui avait commencé avec Flaubert et aboutit finalement à Borges. Le doute conduisit à la recherche, qui culmina avec la quête de Joyce de la « forme absolue ». Réconciliés avec la perte irréversible de l'universalité, tout en la regrettant, ces écrivains « décadents » essaient de composer une « vision totale du monde et de l'humanité » avec les seules ressources disponibles – les fragments d'une unité disparue jadis découverts en dehors du texte. Dans la littérature, cette unité perdue ne peut pas être reproduite ou décrite par mimétisme ; elle doit être évoquée par le style, mesurée à l'aune de l'harmonie interne et de la cohérence de l'œuvre, de l'équilibre et de la beauté de ses phrases. D'où la lutte acharnée de Flaubert pour la pureté de son style, le maillage d'acier des correspondances de Joyce, d'où aussi les objets, les lieux, les personnes et les moments impossibles de Borges qui renferment en eux tous les objets, lieux, personnes et moments. D'où, également, les structures méticuleuses et les inventaires lyriques de Kiš¹⁵.

15. Kiš connaissait-il l'étude de Hugh Kenner consacrée à Flaubert, Joyce et Beckett intitulée *Les Comiques stoïques* (1962) ? Kenner parle avec éloquence de l'inventivité de ces auteurs dans l'art de « flirter avec la mort tout en découvrant comment ne pas mourir ». Kiš aurait pu appartenir à ce groupe, dont les membres partagent une habile imitation des clichés, « la comédie de l'Inventaire, la comédie de l'exhaustivité », ainsi qu'un hommage ironique au savoir encyclopédique. La définition kennerienne du stoïcisme – comme l'acceptation, « sans panique ni indifférence, du fait que le champ des possibilités à disposition est peut-être large, ou peut-être restreint, mais en tout cas clos » – semble être un concept-parapluie plus exact et meilleur que la « décadence » proposée par Kiš. (*N.d.A.*)

En tant que fondateur de cette tradition, Flaubert ne pouvait pas rompre complètement avec « l'omniscience narrative et l'art du portrait psychologique, ces conventions les plus pernicieuses et les plus durables de la littérature ». C'est à Joyce qu'il revint de libérer pour de bon la littérature du réalisme. S'il apprécia la complexité d'*Ulysse*, on peut penser que Kiš aima aussi sa simplicité de fond – une histoire d'amour au cœur du labyrinthe de Joyce. Il fut sans doute également touché par l'engagement libéral éthique ou politique de Joyce, sa répugnance pour ce qu'il a qualifié de « vieille bouillie de la haine raciale ». Comme l'a dit récemment un critique à propos de Joyce, « aucun écrivain n'a tenté avec plus de succès de libérer sa littérature de la camisole de force des oppositions raciales sémitiques qui ont empoisonné le langage de la première moitié du xx^e siècle ».

Plus que tout, Kiš aura été enchanté que Joyce ait réussi à faire d'un Irlandais juif marginal, d'origine centreuropéenne obscure, un immortel homme du commun, le seul de la littérature moderne. Si Bloom – un Juif « renégat » venant d'un coin perdu de Hongrie, comme le qualifie un autre Dublinois avec mépris – peut être universel, ne serait-il pas possible de faire de même avec « Eduard Kohn », cet être excentrique, ivre, regardant le monde derrière les verres chatoyants de ses lunettes, avant de s'évanouir en fumée ?

En 1963, Saul Bellow reprocha à Joyce d'avoir tourné le dos à « l'individualisme des romantiques et des humanistes, au profit d'un homme quelconque ». Cette grande ambition allégorisante était ce que Kiš admirait. Pour lui, Bloom était « la quintessence de l'ordinaire », expression qu'il nota dans son exemplaire de l'attaque de Lukács contre Joyce, *La Signification présente du réalisme critique*. En pensant à ses propres ambitions, il ne voulait pas doter son père défunt d'une suite de caractéristiques parfois tirées de souvenirs, souvent imaginées, qui en dirait plus sur des conventions réalistes éculées que sur un individu unique. Joyce, d'un autre côté, était fasciné par la façon dont nous imaginons

nos propres vies tout en les vivant. Quand exactement le faisons-nous, sous quelles impulsions, avec quelles tentations, et en quels termes? *Ulysse* a montré à Kiš que la littérature pouvait naître de l'attention portée à ces transitions et oscillations, entre la réalité (extérieure) et l'imagination (intérieure). Avec l'aide de Joyce, il pouvait inventer la conscience de son père.

Ulysse, cependant, fut pour Kiš plus qu'un modèle littéraire. Son admiration puisait à des racines personnelles profondes. Par exemple :

– Leopold Bloom n'est pas seulement le Juif le plus célèbre de la littérature moderne : ses origines juives se trouvent dans la Hongrie du sud-ouest, non loin du lieu de naissance d'Eduard Kis.

– Le père de Leopold, Rudolf, change son nom de famille en Bloom, de même que celui d'Eduard fut changé en Kis ou Kiss.

– L'identité de Leopold est aussi floue que celle de Danilo. Tous deux étaient juifs par leur père, chrétiens par leur mère ; tous deux vivaient dans un milieu non juif et étaient considérés comme juifs par les autres, bien que ne l'étant pas selon la loi juive. (« Est-il juif ou gentil ou catholique ou méthodiste ou qu'est-ce qu'il peut bien être le bougre ? » demande une connaissance de Bloom. « C'est quoi au juste, ce qu'il est ? » demande un autre. Son identité est énigmatique même pour lui ; quand il commence à écrire un message sur le sable, il ne va pas plus loin que « JE... SUIS. UN ».)

– Le petit Leopold est baptisé dans la foi protestante, comme le petit Danilo à l'église orthodoxe.

– Comme Eduard Kis et Danilo Kiš, Leopold Bloom est marié à une non-Juive ; sa mère n'était pas juive, de même que celle de Danilo.

– Danilo était le seul fils d'Eduard, de même que Leopold était « le seul enfant mâle et unique héritier » de Rudolf Bloom.

– Les deux fils ont, de façon posthume, une vision de leurs pères Eduard et Rudolf comme de Juifs errants.

– À six ans, Leopold examine une carte de l'Europe pour suivre les errances de son père quand il était jeune (Vienne, Budapest, Milan, Florence), de même que Kiš retrace les errances du sien dans ses livres.

– Pour Bloom l'agnostique et Kiš le gnostique, la perte du père a créé les seuls liens ressentis avec le judaïsme – liens de remord dans le cas de Bloom et, dans celui de Kiš, de loyauté filiale et de quête des origines. Bloom conserve la *Haggadah* de son père et la lettre qu'il écrivit avant son suicide. Kiš a gardé la liasse de documents que son père a laissée derrière lui.

– Kiš, écrivain et fils unique, recherche son père disparu. Bloom le père, dont le fils unique est mort en bas âge, recherche un fils vivant – tandis que le jeune Stephen Dedalus souffre du manque de figure paternelle.

– Bloom est un péripatéticien autour de Dublin. Dans *Sablier*, E. S. est péripatéticien autour de la Pannonie.

Il existe également des ressemblances biographiques frappantes entre les deux écrivains :

– Leurs pères étaient des excentriques qui aimaient boire et chantaient bien. Ils ont entraîné leurs familles d'un foyer à un autre, dans des conditions empirant au rythme de leurs débâcles financières.

– Leurs mères moururent d'un cancer, alors qu'ils étaient de jeunes gens.

– Chacun des deux fils refusa ce que sa mère mourante lui demandait : de se confesser et de communier dans le cas de Joyce, et dans celui de Kiš de renoncer à son identité juive (voir chapitre 14).

– Ils n'aimaient pas les discussions littéraires, étaient superstitieux et buvaient à l'excès. Joyce « était abstinent

durant la journée et ne buvait que le soir », dit son biographe. Il en était de même pour Kiš (voir chapitre 30).

– Ils ont choisi de s'exiler volontairement à Paris, où Joyce trouva « une atmosphère de travail spirituel » unique, tandis que Kiš apprécia « l'excitation, le mouvement, les discussions ».

Voyons également les parallèles littéraires (où Joyce influença probablement Kiš, ou du moins représenta un encouragement pour lui) :

– En tant qu'artiste, Joyce était plus fasciné par les relations familiales que sentimentales ou sexuelles.

– Les deux écrivains étaient déterminés à innover, et ils saluèrent l'expérimentation comme un moyen d'éviter chez leurs lecteurs « des réactions toutes faites ».

– Joyce appelait *Ulysse* « une sorte d'encyclopédie ». L'« idéal » littéraire de Kiš était « une œuvre qui, après la première lecture, pouvait se lire comme une encyclopédie ».

– Joyce confia à Djuna Barnes que les écrivains « ne devraient jamais écrire sur l'extraordinaire. C'est le travail des journalistes ». Kiš, lui, était d'avis que « les gens qui ont “quelque chose à dire” devraient laisser la littérature de côté et écrire pour les journaux ».

– George Bernard Shaw a dit qu'*Ulysse* était « le produit d'une passion pour la documentation ». Kiš partageait cette passion.

– Joyce était obsédé par la fidélité aux faits, ce qui était aussi le cas de Kiš (malgré sa peur avouée du « poids des faits »).

Et maintenant les parallèles culturels :

– Les relations difficiles de Joyce avec ce qu'il appelait l'Irlande « attardée » et les relations de Kiš avec la Yougoslavie. (Kiš était un disciple de Krleža qui, dans un fameux essai

datant d'avant-guerre, avait averti que « les aiguilles de notre horloge littéraire se sont arrêtées, comme pour symboliser notre obscur et profond retard ».)

– Leurs fortes convictions cosmopolites, antinationalistes. Joyce appelait l'Europe son « père spirituel » ; Kiš a évoqué « notre matrice européenne ». Joyce détestait les « trolls » nationalistes en Irlande et disait que lorsque le patriotisme se saisit de l'écrivain, celui-ci « ne se préoccupe plus de créer quoi que ce soit selon l'art littéraire ». Quand on connaît son hostilité au nationalisme, Kiš a dû apprécier la confrontation, dans *Ulysse*, entre le citoyen, porte-parole ethnique sous la plume de Joyce, et Bloom, qui prône des valeurs civiques :

– Quelle est votre nation si ça n'est pas indiscret ?
qu'il dit le citoyen.

– L'Irlande, que dit Bloom. Je suis né ici. C'est l'Irlande.

– On peut rattacher à cela le respect qu'ils éprouvaient tous deux pour l'exil volontaire comme choix spirituel, comme condition moderne emblématique. Joyce a dit à un lecteur : « Vous devez vivre en exil pour me comprendre. » Kiš déclara que son départ pour Paris en 1979 était « un exil joycien, un exil volontaire ».

Quand on sait tout cela, on peut s'étonner de la fréquence avec laquelle Kiš insista sur le coût de l'entreprise inégalée de Joyce. « Nous tous, les modernes, sommes sortis non pas du manteau de Joyce, mais du cauchemar de Joyce, dit-il dans une interview. En effet, le roman moderne européen et américain ne fait rien d'autre que d'essayer de transformer la grandiose défaite de Joyce en petites victoires individuelles. Nous nous arrêtons tous devant les abysses d'ambiguïté et le cauchemar linguistique de Joyce, prudemment penchés

au-dessus de l'abîme de possibilités vertigineuses dans lequel s'est précipité notre grand maître¹⁶. »

La source de Kiš quand il parle de « défaite » est Virginia Woolf, qui a appelé *Ulysse* « une catastrophe mémorable – immense par son audace, magnifique par son désastre ». L'admiration et l'envie s'opposaient dans sa réaction complexe à *Ulysse*, mais elle ne l'a jamais qualifié de défaite. Dans des notes datant du début des années 1980, Kiš explique que par « défaite » il pense à « l'impossibilité d'éradiquer complètement la banalité, car la vie humaine est tissée de banalité ; quand vous remportez une victoire littéraire (je pense encore à Joyce), il vous reste quand même la banalité de l'existence comme défaite assurée ». Selon cette logique désespérée, Joyce a échoué parce qu'il n'a pas réussi à éliminer toute trace de banalité de son œuvre (même de *Finnegans*?) et, à la fin des fins, parce qu'il n'est pas mort le jour de la publication d'*Ulysse* en février 1922. Plus que Joyce, c'est Kiš lui-même que ces sombres considérations concernaient : vivant à Paris sans revenus réguliers, divorcé, rendu amer par le scandale monté de toutes pièces à propos de son livre *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, il n'était pas sûr d'en écrire jamais un autre.

Pris dans des dispositions aussi amères envers lui-même, il mit du sel sur ses plaies, utilisant le verbe brutal d'« éradiquer », alors que la transformation par l'ironie et la métaphore était la solution. En effet, la banalité n'est pas uniquement un autre nom pour le kitch. (Peut-être le kitch est-il la banalité qui n'a pas été rachetée par la forme.) Il y a plus de sagesse dans la remarque d'un autre écrivain

16. Il a dit ailleurs : « La “grandiose défaite” d'un Joyce n'est en fait rien d'autre que la première (et probablement la dernière) tentative radicale de condenser et d'illustrer dans le cadre d'un livre cette prise de conscience du roman en tant que genre global et unique : *Ulysse* et *Finnegans Wake* sont en ce sens les bornes frontières entre le roman classique et ce que l'on peut appeler, dans le sens le plus large du terme, le roman moderne. » (*N.d.A.*)

centreuropéen exilé volontaire à Paris, E. M. Cioran, qui estimait qu'il n'est pas d'art vrai sans une forte dose de banalité. Joyce et Kiš, au sommet de leur art, le savaient tous deux – et l'ont prouvé dans leur littérature.

Avant même de s'en prendre à lui-même, Kiš s'était posé une question difficile : comment purger son œuvre des lieux communs sans la priver de l'étincelle de vie qui attire les lecteurs ? Le silence était la seule réponse certaine. L'angoisse et la méfiance envers la fiction aboutirent en fin de compte à des sommets glacés où l'air est raréfié, ce qui est presque fatal pour le récit lui-même.

PREMIER INTERLUDE

La Mansarde et Psaume 44 (1962)

*Je ne sais s'il faut craindre davantage les rues
pleines de soldats habitués à piller ou les mansardes
pleines de gribouilleurs habitués à mentir.*

Samuel Johnson (1709-1784)

Les essais et les nouvelles qu'écrivit Kiš à la fin des années 1950 montrent sa vénération pour le roman en tant que forme littéraire – celle qu'il avait l'intention de pratiquer quand viendrait le temps. En novembre 1959, quelques semaines après son retour de Paris (voir chapitre 32), il commença la rédaction de *La Mansarde*, lisant son texte à voix haute à ses amis intimes, écrivant à la main page après page, s'arrêtant pour raturer et introduire des changements, jusqu'à ce que le livre soit terminé, le mois de mai suivant. Un de ces amis, Boško Mijanović, fut le témoin de l'enthousiasme qui animait Kiš pendant qu'il se livrait à ce travail et il admira cette étrange évocation de leur vie d'étudiants – discussions passionnées, pauvreté, rencontres décisives et émotions débridées.

Les premières lignes faisaient entendre une voix nouvelle :

J'écoutais dans la nuit pleurer des trains invisibles
et les feuilles racornies agripper de leurs ongles le
sol dur, gelé.

De tous côtés, des hordes de chiens affamés et hirsutes venaient à notre rencontre. Ils surgissaient des porches obscurs et se faufilaient entre les planches étroites des palissades. Ils nous suivaient en bandes, sans un bruit. De temps en temps seulement, ils levaient vers nous leurs yeux mornes, tristes.

Aucun des récits antérieurs de Kiš n'avait ce ton : comme si l'écrivain laissait les images éclore et s'épanouir, guider sa plume. Une aura d'audace conserve à l'écriture sa fraîcheur. Kiš apprend, par la pratique, comment écrire sans le filet de sécurité du réalisme, à la recherche d'un langage fictionnel permettant la rencontre de l'imagination et de l'expérience. Le récit est structuré en épisodes, il est déroutant, lucide au niveau du paragraphe et de la phrase, il sous-entend une histoire sans proposer de cadre explicatif qui permettrait au lecteur de se laisser aller.

L'ouverture semblable à un rêve se transforme en un dialogue tendu entre le narrateur anonyme et sa petite amie ou sa maîtresse. Le jeune homme est tellement assailli de questions aussi intelligentes que naïves sur le sens de l'existence, et submergé en même temps par son imagination littéraire, qu'il peut à peine communiquer avec la jeune femme, qu'il appelle Eurydice. Il ressent vivement cet échec, mais ne sait y remédier.

Il loue avec son ami Bouc le Sage une chambre au dernier étage d'un immeuble « à la périphérie de la ville ». Ils espèrent que leur proximité avec les étoiles renforcera leur aptitude à penser : une ambition tournée en dérision par leur mansarde infestée de cafards, sentant « la moisissure et l'urine ». La date est, nous l'apprenons, 1956. Le lieu, nous le devinons, Belgrade. Et le thème satirique qui émerge est le mythe du poète dans sa mansarde, la tête dans les nuages et pleine de chimères, et les pieds dans la misère.

Le narrateur écrit un roman sur sa vie hérissée de difficultés et cite des passages d'un manuscrit qui a pour titre, bien

sûr, *La Mansarde*. Désireux d'impressionner Eurydice, il lui annonce qu'il doit faire un lointain voyage. Il lui envoie des lettres d'un endroit qu'il appelle la baie des Dauphins ; ce sont de véritables pastiches anthropologiques qui se moquent du roman réaliste et de son ambition de décrire les sociétés exotiques.

Revenu chez lui, il apprend que son colocataire écrit un roman sur les habitants de l'immeuble, y compris la concierge, laquelle est enthousiasmée à l'idée de devenir le « propotype » de toutes les concierges. Les deux jeunes gens ont une longue discussion sur l'art d'écrire un roman et sur la vie – des propos teintés, à leurs dépens, d'une affectation comique : elle révèle leur peur des expériences auxquelles ils aspirent, tout en les méprisant. *La Mansarde* de Kiš semble se fondre avec le texte sur lequel travaille le narrateur et qui porte le même titre. Un dialogue avec Eurydice se transforme en une longue citation de *La Montagne magique* de Mann : le narrateur passe l'amour au filtre de ses lectures. Il se vante d'avoir fait apparaître Eurydice en chantant, mais il est troublé par sa présence réelle.

Les deux amis décident ensuite d'acheter un petit restaurant dans un port, pour que leur clientèle composite leur enseigne la vie. « Tout ce que nous avions rêvé, tout devenait réalité. » Lors d'une âpre dispute entre les deux étudiants, le narrateur est contraint de se confronter à ses rêveries et à son idéalisme. Au cœur de la nuit, il abandonne son manuscrit et descend examiner la liste des locataires dans le hall d'entrée. À la lueur d'une allumette, il scrute la feuille accrochée derrière une vitre graisseuse, qui lui renvoie son visage, ou plutôt « le fantôme de [son] visage ». C'est un moment troublant, du Kiš le plus pur. « Je compris tout à coup, non sans dégoût, que c'était justement cela, mon visage, mon image, qui m'avait caché, jusqu'à ce jour, la mansarde et tout ce monde de six étages. » Le livre se clôt sur une scène dans laquelle le narrateur se tient dans la cour de l'immeuble en plein jour, il remarque que le soleil a commencé à sécher les

murs humides; que du linge se balance aux fils tendus entre les étages; qu'un enfant pleure « quelque part au troisième étage »; qu'une femme se penche à une fenêtre, elle chante, elle est vêtue d'une blouse légère qui dévoile sa poitrine. Le narrateur regarde, se retourne et s'en va; le livre se termine sur cette réconciliation ambigüe avec le monde visible.

Kiš a dit en 1965 qu'il avait écrit *La Mansarde* alors qu'il était désespéré à cause d'un chagrin d'amour. « Je me suis mis à l'écrire sous la forme du journal d'un suicidaire, je notais chaotiquement mes états de conscience, les images et les bruits qui m'ébranlaient et me causaient des convulsions. » Pour pouvoir parler de cette disposition d'esprit, sans la dépeindre simplement à la façon d'un poète romantique, il lui fallait trouver une perspective ironique. Il fit donc de son narrateur un archétype, ce qu'Isaiah Berlin a appelé « l'image d'Épinal de l'artiste dans sa mansarde, le regard fou, les cheveux en bataille, pauvre, solitaire, objet de moqueries, mais indépendant, libre, spirituellement supérieur à ses tourmenteurs médiocres ».

Ce qui a peut-être été un élément clé pour le développement du roman, et même de la carrière de Kiš, c'est la décision qu'il prit de faire du livre le sujet même du livre. Le solipsisme du narrateur est parfaitement reflété par son obsession d'écrire sur la situation dans laquelle il est pris au piège. Dubravka Ugrešić a suggéré que *La Mansarde* était influencée par un brillant livre précoce d'André Gide, *Paludes* (1895). Kiš en possédait une traduction en serbo-croate, publiée à l'époque de ses études, et il l'avait lue un crayon en main, en soulignant l'épigraphe: « Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. » *Paludes* parle de la façon dont l'imagination d'un écrivain travaille et retravaille (en temps réel) le matériau des événements de sa vie. Le récit est composé des rêves et des conversations du narrateur, dans lesquels est souvent évoqué son vain penchant pour une femme, Angela, ainsi que ses efforts pour

écrire un livre intitulé (bien sûr) *Paludes*. Des fragments de son travail en cours sont cités. Il a un alter ego, Hubert, un homme pratique avec un métier pratique, qui a les pieds sur terre et éprouve lui aussi pour Angela une attirance ou de l'amour. La structure donne aux lecteurs l'illusion que le livre est écrit pour ainsi dire sous leurs yeux : qu'écrire et lire sont un seul acte.

Si le livre de Gide a un sérieux sous-texte, c'est la soif d'expérience du narrateur, sa peur de l'expérience et son goût irrépressible – en même temps que son dégoût – pour l'expérience imaginaire. La détermination et le sens pratique s'avèrent être, en quelque sorte, les ennemis de son travail d'écriture ; ce dont il a besoin, c'est d'une aspiration irrésolue et incertaine, mélancolique et tranquille. Gide livre une subtile satire des prétentions de l'écrivain-narrateur, en se moquant de son ambition de rendre ses amis plus intéressants pour le bien de son livre et de sa façon de surestimer absurdement l'importance de ce qu'il fait. L'écrivain Edmund White a fait l'éloge de *Paludes* pour avoir annoncé « de la façon la plus légère, la plus parisienne, l'intérêt du xx^e siècle pour l'intertextualité, pour les livres dans les livres, pour le passage risqué à différents niveaux de réalité et pour le flou entre les genres – entre l'autobiographie et la fiction, par exemple [...] il a exploré bien avant qui que ce soit d'autre les ambiguïtés de l'autofiction, un des genres les plus fertiles de nos jours ».

Kiš n'a jamais mentionné *Paludes* dans le contexte de *La Mansarde*, mais nous savons qu'il s'intéressait à Gide en septembre 1959, lorsqu'il loua sa maestria technique. En revanche, il encouragea les lecteurs à trouver quelque chose de contemporain dans le ton paranoïde du livre. Il nota qu'il s'y trouvait quelque chose d'un trip, mais sans les drogues. C'est exact. On peut comparer cela avec la première phrase du *Festin nu* (1959) de William Burroughs : « L'odeur de roussi se rapproche, je les devine dans l'ombre en train de combiner leur coup, de mettre en place leurs mouchards de

charme [...] » Ou *Malone meurt* de Samuel Beckett (1956) : « Le bruit que je préférais [...] » Ou *Lolita* (1955) : « Et quelquefois, dans la chaleur monstrueusement moite de la nuit, des trains lançaient une plainte tragique et menaçante, un long hurlement désespéré où se confondaient la violence et l'hystérie. »

Kiš tapa son livre à la machine et l'envoya à Oskar Davičo (1909-1989), écrivain serbe d'origine juive qui avait appartenu au mouvement surréaliste de Belgrade avant guerre. Communiste indiscipliné, Davičo rejoignit le cercle réuni autour de Miroslav Krleža, homme de gauche opposé à la politique culturelle de Staline. Davičo fit partie de l'armée des partisans de Tito et devint une personnalité influente de la scène culturelle après la guerre, ainsi qu'un romancier et un poète primé.

Davičo se montra généreux dans sa réponse. *La Mansarde* était spirituelle, lucide et pleine de fraîcheur. Sa faiblesse était l'intrigue, qui ne proposait ni véritable sens ni conclusion convaincante. Il lui manquait le conflit, nécessaire à la tension dramatique. « Tu t'épuises à jouer avec une disposition d'esprit particulière, plus propre à un adolescent ou à un étudiant qu'à un jeune adulte. » Cette disposition d'esprit aurait dû fournir le cadre au récit, mais non en constituer la substance. Quant à l'élément satirique : « Contre qui lances-tu tes flèches ? » (« Contre moi-même », aurait répondu Kiš.) Le héros fuyait toute difficulté ; son désespoir manquait de motif convaincant. Il était trop immature pour entrevoir la vérité sur lui-même et le monde, ou sur lui-même dans le monde.

Malgré ces réserves, Davičo recommanda le livre à un éditeur : c'était « le premier livre consacré à la génération d'après-guerre », écrit non pour flatter mais pour dévoiler certaines choses. « Il révèle une dimension de la réalité dont on a peu (et mal) tenu compte. » Quand le livre sortit à l'automne 1962, il fut fraîchement accueilli. Un critique

protesta à cause du lieu de l'action (une mansarde nauséabonde au lieu des superbes cités universitaires nouvellement construites « à Belgrade, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo ») et du manque d'« optimisme ». Kiš n'oublia jamais ces critiques, mais elles ne gâchèrent pas la joie que lui procura la publication de son livre. Quand Wladimir Kryszinski le rencontra à Strasbourg, en octobre 1962 (voir chapitre 31), Kiš lui révéla dès les premières minutes que

son nouveau livre *La Mansarde* venait juste d'être publié à Belgrade et il me le montra. Il était visiblement fier et ému. Je lui demandai de me décrire la forme du récit. Je compris que *La Mansarde* était un livre satirique basé sur l'usage de l'ironie. L'auteur incarne différents rôles dans le récit et relativise ainsi à la fois la littérature et la vie, il mène une existence aventureuse et « estudiantinesque » et donne des descriptions littéraires prétentieuses de l'amour passion. Je compris ainsi les intentions de Danilo: il souhaitait montrer que tout était une fausse représentation et que l'ironie était à la fois l'outil et le but de son écriture.

Kiš conserva une affection particulière pour *La Mansarde*, qu'il considérait avec raison comme son premier véritable travail littéraire. En l'analysant avec le même sérieux que ses meilleurs livres, des critiques ont récemment fait l'éloge de « sa puissance et [de] sa grâce profondément touchantes » (Milan M. Ćirković), de « son dialogue ironique avec les conventions et les traditions littéraires », prétendant même qu'il avait donné un nouveau départ à la « prose serbe » (Jasmina Ahmetagić). Un critique patriote, cependant, a affirmé de façon grotesque que *La Mansarde* démontre que Kiš travaillait déjà à cette époque dans le cadre de « la littérature nationale serbe déterminée par la langue, la tradition et la poésie ». Deux choses, en tout cas, sont indéniables:

La Mansarde représenta un premier terrain d'exercice pour les méthodes et les motifs de Kiš, avec des aperçus charmants de sa puissance ultérieure. D'un autre côté, s'il n'avait plus rien publié après ce livre, seuls les universitaires spécialistes de littérature le liraient aujourd'hui.

L'éditeur belgradois qui avait accepté *La Mansarde* demanda à Kiš s'il avait quelque chose d'autre pour que le volume soit plus épais. Avec quelque réticence, Kiš proposa un court roman qu'il avait écrit en 1960. Il s'agissait de *Psaume 44*, son deuxième travail d'apprentissage, rédigé en quelques semaines pour un concours organisé par l'Association juive de Belgrade. Il gagna le prix, sans se faire d'illusions, ni alors ni plus tard, sur les qualités du roman, déplorant son « absence totale de distance ironique ». Il décida d'ailleurs de l'exclure de ses œuvres choisies.

Inspiré par un article de journal, *Psaume 44* raconte l'histoire d'une détenue d'Auschwitz qui tombe enceinte et accouche dans le camp, en 1944. L'enfant, un garçon, survit en secret. La mère, Maria, réussit à s'évader avec le bébé. Le père est Jakob, un médecin juif qui travaille à l'hôpital du camp; lui aussi s'évade. Six ans plus tard, le couple emmène leur fils Jan visiter le musée d'Auschwitz, où ils rencontrent Max, un ancien kapo. Max, leur sauveur resté invisible au camp, y est maintenant guide touristique.

En tant que fiction historique, *Psaume 44* est peu vraisemblable et étrangement décousu. Les détenus sont inexplicablement en bonne santé et dorment sur des draps. Le Dr Nietzsche, personnage qui rappelle Mengele, révèle à Jakob que les Allemands ont planifié un « génocide » contre les Juifs, terme inimaginable à cette époque-là et à cet endroit-là. Le livre abonde en phrases très denses et en changements de ton inopinés. Un monologue du père de Maria, qui condamne la haine raciale, est incorporé à l'histoire de façon abrupte. (Le père, appelé Eduard, grand buveur, est incontrôlable et erre sur les chemins.)

Les allusions littéraires passent mal (« comme le proclamait déjà le vieil Horace »). Les souvenirs qui reviennent à Maria du massacre de Novi Sad en 1942 constituent une tentative, jamais renouvelée par la suite, d'une narration plastique de la plus extrême violence : meurtres, viols, démembrements des corps. L'écriture trouve sa voix juste quand Kiš se laisse aller à sa fascination pour les éclairs de conscience, pour les modulations des sensations et de la mémoire, en jouant avec la vivacité compacte du temps remémoré à la manière des peintres qui jouent avec la lumière. Dans un beau passage, par exemple, Kiš retrace le flux et le reflux des pensées de Maria enfermée dans une armoire tandis que Jakob s'entretient avec le docteur Nietzsche. (Comme souvent, le confinement est la muse de Kiš.)

Psaume 44 est une méditation fictionnelle sur la survie, l'antisémitisme, la différence, l'espoir et la résignation, et aussi – au bout du compte – sur les liens qui attachent Kiš à l'Holocauste. Quand Maria et Jakob emmènent leur fils Jan, âgé de six ans, visiter Auschwitz, Maria est prise de crainte mais aussi de fierté : en effet, « elle était fière de sa mission : transmettre à son fils le bonheur de ceux qui avaient engendré la vie en puisant dans la mort et l'amour. Lui faire don de la joie amère d'une souffrance qu'il n'avait pas ressentie et ne ressentirait jamais à ses dépens, une souffrance qui devait cependant être présente en lui comme un avertissement, comme une joie : comme un obélisque ».

Ignorant les intentions de sa mère, le petit garçon tourne sans comprendre autour des terrifiants objets exposés : « Jan regardait toutes ces choses incompréhensibles et fantastiques, sans oser poser de questions. » Sa destinée, pourtant, est d'établir un lien entre l'expérience de ses parents et le monde de l'après-guerre, et elle commence là, au musée, quand il demande à Maria si les lunettes empilées, avec leurs montures tordues et rouillées et leurs verres cassés, sont « les mêmes » que celles portées par un visiteur. Maria opine de la tête.

En écrivant *Psaume 44*, Kiš a appris une leçon inestimable : que son idéal d'écriture subtile et réflexive était incompatible avec des mots aussi tonitruants que « Auschwitz », « génocide » ou « FÜR JUDEN VERBOTEN », ainsi qu'avec des descriptions sténographiques d'une brutalité obscène, qui confrontent le lecteur à des allégations implicites – et fausses – sur l'authenticité des témoignages (« il lui appuya sur les joues jusqu'à ce qu'elle ouvre grand la bouche ; en deux mouvements, il la lui fendit des deux côtés jusqu'aux oreilles et se mit à cogner avec le manche sur les molaires en or avant de les récupérer au creux de sa main »). Peut-être le contexte du concours donna-t-il à Kiš le droit de traiter frontalement des thèmes juifs ? Si c'est le cas, le résultat en fut que la littérature se trouva subordonnée à ce droit ; il n'eut plus jamais une telle tentation. Désormais, il prendrait en compte le pouvoir inconsideré de l'histoire, sans renoncer à la souveraineté de l'art.