

ESTERHÁZY L'INTIMISTE :
DE L'AUTOFICTION AU JOURNAL PERSONNEL.
Projets autobiographiques
dans une poétique postmoderne ?

Zoltán Z. Varga

Péter Esterházy est l'auteur de deux journaux intimes. Le titre du premier ne laisse en rien deviner qu'il s'agit d'un journal : publié en 2002, *Revu et corrigé*¹ raconte comment l'auteur a découvert la double identité de son père, agent de la police secrète sous le régime totalitaire entre 1957-1980. Pourtant, *Revu et corrigé* est bien un journal de lecture dans lequel Esterházy commente jour après jour les rapports de son père, retrouvés dans les archives, tout en réécrivant le portrait paternel imaginaire en marge de la relecture de son monumental roman, *Harmonia caelestis*², consacré à la mémoire de son géniteur et paru au moment de cette découverte, en 2000. Le second journal est devenu sa dernière œuvre dont le titre ne cache rien à son lecteur : *Journal intime du pancréas*³. Il s'agit d'un récit de maladie fatale pour l'auteur qui est mort deux mois après la publication de son livre, en été 2016.

Pour comprendre l'importance et le rôle de ces deux journaux dans l'œuvre d'Esterházy, il convient de dire quelques mots sur la

¹ Péter ESTERHÁZY, *Revu et corrigé* traduit par Agnès Járfás, Paris, Gallimard, 2005.

² Péter ESTERHÁZY, *Harmonia caelestis*, traduit par Joëlle Dufeuilly et Agnès Járfás, Paris, Gallimard, 2001.

³ Péter ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, Budapest, Magvető, 2016.

poétique de l'auteur. Les deux choses qui viennent à l'esprit du lecteur hongrois sont les origines et le statut : descendant d'une grande famille aristocratique dont l'histoire est étroitement liée au règne des Habsbourg en Hongrie, Esterházy est aussi le représentant le plus important du postmodernisme dans la littérature hongroise. Si les origines familiales n'excluent pas le projet autobiographique (bien au contraire, les premiers journaux hongrois sont des récits de voyages conservés dans les archives nobiliaires), l'écriture postmoderne semble nier certains présupposés nécessaires à une énonciation autobiographique.

L'écriture d'Esterházy se caractérise par l'auto-réflexivité, une forte tendance à mettre en relief une autonomie textuelle radicale, une approche ludique du langage, la déformation humoristique des moyens d'expression littéraire, la mise en scène du processus créatif de l'écriture ainsi qu'un ample recours aux pratiques intertextuelles. Ses romans ne sont pas de véritables romans, dans la mesure où le déploiement de l'univers fictif est subordonné à la construction textuelle. Certes, le romanesque et l'anecdote restent des éléments importants du tissu narratif, mais la mise en avant des mécanismes de l'écriture, les bifurcations de la narration qui reflètent et suivent la polysémie des mots d'une façon ludique et ironique ne forment pas de récits cohérents et clos. Les textes d'Esterházy remplacent l'action linéaire et continue par des mises en récit des micro-histoires et des anecdotes, les personnages cohérents par un défilé carnavalesque des discours qui regroupent tous les registres de la langue : jargons, dialectes et archaïsmes côtoient le familier et l'argot. Les anecdotes sont le plus souvent liées à l'histoire de la Hongrie, leur compréhension exige de vastes connaissances de l'histoire et de la culture hongroises, voire européennes.

L'espace autofictionnel

Toutes ces particularités de la prose d'Esterházy semblent circonscrire un art qui renonce aux fonctions représentatives de la littérature, un art qui ne considère pas le langage comme un moyen

d'expression, mais plutôt comme un réseau de sens à explorer pour en construire des significations qui vont au-delà de l'intention de l'auteur. De telles hypothèses de travail laissent difficilement concevable un projet autobiographique dans lequel un sujet parlant se met à écrire les événements plus ou moins importants de sa vie. Et pourtant, l'idée d'une écriture de soi hante l'œuvre d'Esterházy depuis ses débuts littéraires : il intègre très tôt dans sa poétique postmoderne ce procédé ludique, qui joue à cache-cache avec ses lecteurs, presque parallèlement avec l'émergence théorique du terme « autofiction » dans la France des années 1970. Dès son roman *Trois anges me surveillent* (1979), Esterházy se plaît à parsemer ses textes de son nom sous les formes les plus diverses : monogrammes, prénom, surnom. Cette pratique a laissé ses premiers lecteurs perplexes, car s'il était évident que des œuvres comme *Les Verbes auxiliaires du cœur* (1985) ou *Harmonia caelestis* (2000), deux ouvrages consacrés à la mémoire des parents de l'auteur après leur disparition, ne se prêtaient pas facilement à une lecture autobiographique ou référentielle, le contraire était tout aussi vrai : renoncer au savoir biographique à propos de l'auteur (tel son deuil et sa volonté de commémoration), ignorer les conditions d'énonciation globale de ces ouvrages (notamment leur production et publication) appauvriraient considérablement leur sens. Toutefois, l'interprétation des textes d'Esterházy dans lesquels l'auteur met en récit un personnage ou un personnage-narrateur portant son nom, très riche en connotations pour le lecteur hongrois qui connaît tant soit peu l'histoire de son pays, oscille entre ces deux pôles : les « laïques » y voient des œuvres autobiographiques camouflées et cherchent à reconstruire une vérité (auto)biographique à partir des éléments identifiés comme référentiels, tandis que les lecteurs professionnels ont une approche postmoderne qui donne priorité à la langue (au sens large du terme, y compris pour les structures narratives) dans la construction de toute subjectivité. Si dans les expériences individuelles de lecture il est difficile de maintenir l'ambiguïté et d'avoir une lecture à la fois fictionnelle et autobiographi-

que¹, il semble que cette pratique autofictionnelle s'intègre parfaitement dans l'écriture postmoderne d'Esterházy comme un « lieu impossible et insaisissable ailleurs qui n'existe que dans une opération du texte », pour citer le père du terme d'« autofiction », Serge Doubrovsky².

Le terme d'« autofiction » semble avoir eu peu d'impact sur la réception hongroise d'Esterházy, et cette absence s'explique par deux raisons. L'importance et la difficulté d'une possible lecture autobiographique ne prend son ampleur qu'avec la parution du diptyque *Harmonia caelestis/Revu et corrigé*. Désormais, l'intrusion d'une réalité autre (le dévoilement du passé secret du père) que la réalité créée par et dans ses textes à partir des éléments réels devient incontournable pour la poétique d'Esterházy, à la fois pour sa pratique d'écriture et pour la réflexion théorique sur ses écrits : il s'agit de l'exploration à plusieurs niveaux des relations qu'une composition textuelle entretient avec des réalités extra-textuelles.

L'autofiction, en tant que terme théorique mais aussi comme production romanesque contemporaine, semble inclure des concepts et des pratiques fort différents. Quelles seraient alors les spécificités des stratégies autofictionnelles de Péter Esterházy ? On les trouve sans doute à la croisée des enjeux collectifs et personnels, illustrés par son *Trois anges qui me surveillent*, parodie délirante d'un genre du réalisme socialiste des années 1950, dans lequel l'auteur ridiculise le discours idéologique creux de dirigeants du Parti communiste et l'hypocrisie des mœurs « socialistes ». L'action se déroule dans les années 1970, mais le roman – grâce au pastiche et aux nombreux procédés stylistiques – étend ses dimensions temporelles jusqu'au romantisme. La construction romanesque repose sur la

¹ Comme suggère Philippe Lejeune : « J'aime l'autobiographie, j'aime la fiction, j'aime moins leur mélange. Je ne crois pas qu'on puisse vraiment lire assis entre deux chaises. La plupart des « autofictions » sont reçues comme des autobiographies : le lecteur ne saurait autrement. Ce sont des autobiographies qui prennent des chemins retors vers la vérité. » Philippe LEJEUNE, « Le journal comme "antifiction" », in *Autogenèses*, Les brouillons de soi 2, Paris, Le Seuil, 2013, p. 393.

² Serge DOUBROVSKY, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit Créateur* vol. 20, n° 3, 1980, p. 90.

division de la narration à deux niveaux : au premier plan, une histoire plutôt insignifiante, qui se joue dans une usine et qui est commentée par des notes mettant en scène le double autofictionnel de l'auteur (E.P.), dans son contexte familial et quotidien, ainsi qu'un biographe-narrateur à la première personne parodiant le style hagiographique de Eckermann, le secrétaire admiratif de Goethe. Les pensées, les opinions et les actions du double autobiographique sont enrobées aussi bien d'un langage idéologique creux que d'un langage anachronique et stylistiquement incompatible avec des détails insignifiants qui font l'objet du récit. Ainsi, on peut interpréter la fonction du double autofictionnel comme une position structurale qui permet d'articuler une critique idéologique, mais aussi de refléter, avec auto-ironie, le pouvoir de l'écriture.

Une deuxième spécificité de la pratique autofictionnelle d'Esterházy réside dans le fait que les œuvres où il met en scène un double forment des réseaux intratextuels qu'on pourrait qualifier d'espace autofictionnel. Il s'agit souvent de réécritures et de suites, comme dans le cas des deux ouvrages consacrés à la mère, *Les Verbes auxiliaires du cœur*, suivi de *Pas question d'art*, et à son père, tel *Harmonia cælestis* et *Revue et corrigé*. On peut à juste titre supposer des relations d'interdépendance entre ces textes, même si l'œuvre ultérieure semble être assujettie à la précédente. Ces œuvres constituent un premier contexte de lecture et d'interprétation mutuels, et par là, elles dépassent les cadres de textes individuels. Il faut aussi mentionner qu'Esterházy théorise volontiers sa propre pratique autofictionnelle non seulement dans ses essais, mais aussi dans ses œuvres autofictionnelles. Au début de son *Revue et corrigé*, Esterházy s'adresse directement à son lecteur et l'intime de s'y atteler seulement après la lecture de son *Harmonia cælestis*. « J'aimerais que ce livre soit lu exclusivement par ceux qui ont déjà lu *Harmonia cælestis*. Bien sûr, le lecteur fait ce qu'il veut, je n'implorerai pas. Quoique¹... » Cette intervention auctoriale est d'autant plus frappante que l'ironie et l'auto-ironie sont spectaculairement absentes de l'ouverture de *Revue et corrigé*, voire de

¹ *Revue et corrigé*, p. 9.

l'ouvrage entier. Mais, surtout, l'auteur semble vouloir réduire ici la multitude des réseaux intertextuels ouverts par la polysémie radicale de son écriture, proposant à son lecteur un ordre hiérarchique de lecture, celui de la chronologie éditoriale.

Enfin, il faut mentionner qu'Esterházy, enclin à l'auto-critique, théorise volontiers sa propre pratique d'écriture non seulement dans ses essais, mais aussi dans ses œuvres autofictionnelles. Ainsi, on peut trouver plusieurs passages dans *Harmonia caelestis* et *Revu et corrigé* sur ses méthodes de mélanger le vécu et l'imaginaire, de pratiquer un discours confessionnel dans un cadre d'énonciation invraisemblable et de démonter le vécu et recomposer ses éléments par le biais d'une fiction hallucinante :

Je démantibulai allègrement ma vie, je disloquai, comme un édifice de Lego ou une poupée à habiller, je balançai les pièces de-ci de-là, je les agrandissais, je les réduisais, je les faisais disparaître, je mélangeais les choses arrivées avec les pures produits de mon imagination, je prenais l'imagination pour la réalité et les faits pour les choses inventées, et vice versa, je plaçais des confidences sincères dans des passages totalement mensongers, je capitonnais mes petits mensonges de faits véridiques et facilement vérifiables. (HC, 539-540)

Harmonia caelestis et Revu et corrigé

En 2000, Péter Esterházy a publié *Harmonia caelestis*, un roman familial dans lequel il retrace, d'une façon ludique et détournée, l'histoire de son illustre famille, et à travers cette histoire, l'histoire de la Hongrie. Le roman se compose de deux parties : la première, qu'on pourrait qualifier d'autofiction fantastique¹, contient 371 phrases numérotées. Les fragments semblent dessiner le portrait d'un père Esterházy : le patronyme apparaît directement et indirectement dans le texte, par l'entremise de périphrases et d'ellipses ; le fils-biographe se cache discrètement derrière l'expression « mon père », scrupuleusement réitérée. Au fond, l'appareil autofictif reste plutôt au service d'une entreprise biographique, car contrairement à l'autofiction où « l'écrivain est au centre du texte comme dans

¹ Vincent COLONNA, *Autofiction et autre mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2014.

une autobiographie », l'auteur-narrateur de *Harmonia caelestis* reste à l'arrière-plan, et ce n'est pas « son existence et son identité » qui apparaissent transfigurées « dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance », mais « le double projeté » d'un modèle, celui de son père, qui « devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image »¹ du vrai père de l'auteur. Toutefois, le lecteur s'aperçoit rapidement que cette image dé cousue, anachronique et contradictoire ne peut être le portrait d'un individu réel, biographique, mais plutôt celle d'une figure paternelle grandiose, fantasmée et construite à partir d'éléments quasi-biographiques et hyperboliquement fictives. Le père-modèle reste imaginaire, d'autant que sa vie s'étend sur quatre siècles, permettant une identification avec un sujet collectif transgénérationnel, conservé par la mémoire et les légendes familiales. Le lecteur peut bien sûr interpréter même les constructions littéraires les plus sophistiquées comme des autobiographies déguisées, d'autant que les possibilités d'une interprétation autobiographique s'imposent davantage quand il s'agit de la représentation des relations familiales aussi élémentaires et complexes que le rapport entre père et fils, où la figure du père, objet des fantasmes personnels, participe d'un travail de reconfiguration de l'identité du narrateur :

L'homme, lorsqu'il devient un jeune adulte, pense que l'homme s'est débarrassé de mon père, il n'a pas tiré une croix dessus, mais il s'est résigné, ou bien il espère pouvoir un jour lui mettre les points sur les *i*, ou bien il n'espère rien, il le voit, tel qu'il est (mon père). Mais l'homme, arrivant dans la quarantaine, aimerait soudain à nouveau savoir qui est cet homme. Soif de père. Quête d'expression du père. Donner un nom à mon père. La larme coule dans les yeux de l'homme. (HC, p. 230)

L'impersonnalité de « l'homme », tout comme son remplacement avec le pronom à la troisième personne en tant que sujet de ce passage, s'opposent à la personnalité de son objet (« mon père »),

¹ Vincent COLONNA, *Aufofiction et autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 75.

comme si le même sujet d'énonciation se décomposait en deux sujets différents, en proie à une focalisation fluctuante. Il convient donc de lire ce passage comme un va-et-vient entre une observation générale (le quadragénaire repensant son rapport avec son père) et une confession intime avec une présence auctoriale camouflée. Toutefois, l'oscillation du sens entre ces deux pôles et la distanciation émotionnelle par l'entremise du changement de focalisation tempèrent le pathos de la confession, y mêlant une ironie bizarre du fait du sens littéral du passage.

Une lecture autobiographique de *Harmonia cælestis* peut s'imposer aussi par la position centrale du nom d'auteur dans le livre. Toutefois, le patronyme Esterházy¹, chargé de signification historique pour les lecteurs hongrois et même européens, devient l'objet d'une réflexion à la fois sérieuse et ludique sur le rôle que cette famille aristocratique a joué dans l'histoire de la Hongrie et de l'Europe. L'auteur partage ce nom non seulement avec son père, mais aussi avec toute une classe sociale, l'aristocratie. Du coup, le nom d'*Esterházy*, en raison de son enracinement dans le passé national et de son rattachement à un ordre social, ainsi que par sa puissance symbolique, prive d'une certaine façon son porteur d'une histoire purement personnelle et individuelle. Ainsi, *Harmonia cælestis* peut devenir, à son tour, le chantier d'un autoportrait collectif et autofictionnel, une « hétéroconnaissance incorporée »².

La deuxième partie de *Harmonia cælestis* entre plutôt dans la catégorie de l'autofiction biographique. Ici, le narrateur quasi-autobiographique raconte les vicissitudes de la famille Esterházy au XX^e siècle. Et comme l'histoire de la famille Esterházy a été pendant longtemps indissociable de l'histoire de la Hongrie, le récit met en scène des événements historiques traumatiques du XX^e siècle : démembrement de l'Autriche-Hongrie, révolution rouge, Seconde Guerre mondiale, occupation allemande et prise du pouvoir nazie, occupation russe, prise du pouvoir communiste et, surtout, leur

¹ Qui n'apparaît dans la première partie du roman qu'au travers de périphrases et d'explications étymologiques.

² DOUBROVSKY, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », art. cit., p. 93.

incidence sur le destin de la famille. Cette fois-ci le temps du récit a tout d'un temps historique réel, et le lecteur trouve une description particulièrement détaillée de la vie de la famille dans les années 1950. Certes, les anecdotes évoquées introduisent les membres les plus importants de la famille, mais une attention particulière est portée à la figure du père dont le portrait allusif mais vraisemblable symbolise la résistance quotidien à la dictature et au système totalitaire, sans tomber dans les pièges d'un héroïsme sentimental, grâce à des doses d'ironie bien distribuées.

Cependant, lorsqu'en 2002 *Revu et corrigé* reprend le célèbre incipit de *Harmonia caelestis* : « Il est vachement difficile de mentir, si l'on ne connaît pas la vérité », celui-ci a tout d'une prophétie, ne pouvant plus être interprétée comme une référence inter- ou auto-textuelle habituelle. L'intimiste ludique devient sombre lorsque Esterházy découvre la double vie de son père, qui était informateur de la police secrète. *Revu et corrigé* est le journal intime de cette découverte, dans lequel l'auteur mène une enquête sur la véritable identité de son géniteur par le truchement des rapports secrets et de l'image paternelle fantasmée dans les passages de *Harmonia caelestis*. S'agirait-il du triomphe du réel sur la fiction, comme certains critiques hongrois l'ont suggéré, qui ont interprété l'apparition de l'écriture autobiographique au premier degré dans l'œuvre d'Esterházy en tant que « l'heure de la vérité », signe de la défaite d'une poétique postmoderne creuse enfin dévoilée¹ ? Ou faudrait-il donner raison à ceux qui ont considéré, non sans regret, le choix du genre – celui du journal intime – comme la capitulation d'une poétique complexe et expérimentale devant la banalité du réel² ? Cela paraît peu probable à la lumière des différentes dimensions de la pratique du journal.

¹ Zoltán András BÁN, « A realizmus diadala [Le triomphe du réalisme]. Esterházy Péter : Javított kiadás », *Magyar Narancs*, 23 mai 2002, p. 31-33.

² Le meilleur exemple de cette approche est sans doute l'essai de Zsolt FARKAS, « A Szépség és a Szörnyeteg » [La Belle et la Bête], in Gábor BÖHM (éd.), *Másodfokon: írások Esterházy Péter « Harmonia caelestis » és « Javított kiadás » című műveiről* [Au deuxième degré : écrits sur le diptyque de P. E.], Budapest, Kijarat Kiadó, 2003, p. 259-89.

Les premières pages de *Revu et corrigé* révèlent qu'après sa découverte choquante, Esterházy a décidé de tenir un journal tout au long de la consultation des rapports de son père dans les archives historiques. *Revu et corrigé*, avec son titre d'ambition littéraire et son référence immanquable à *Harmonia cælestis*, est composé de deux séries de notes datées et juxtaposées dans un ordre chronologique : d'une part, l'auteur y copie des passages des rapports du père, envoyés à la police secrète entre 1957 et 1980, d'autre part, il y note ses propres commentaires et observations au cours des six mois consacrés (de fin 1999 à début 2000) à la lecture du passé inconnu de son père. Ce travail de commentateur et de copiste est complété par des citations de certains passages de *Harmonia cælestis*, dont le sens a particulièrement évolué à la lumière de ce savoir biographique nouveau. *Revu et corrigé* se compose donc de trois couches textuelles : des citations des rapports secrets du père, assortis des commentaires de son contact policier, des citations tirées de la fiction du fils sur le père (les deux sont imprimées en caractères rouges), de même que des commentaires du fils de ces deux séries de citations.

Cette stratégie textuelle complexe sert à amortir l'intrusion brutale de la situation discursive référentielle, incompatible avec la poétique postmoderniste d'Esterházy ; elle permet aussi de préserver l'identité de l'auteur littéraire au niveau structural, face à une réalité brute. L'irruption d'une réalité extra-textuelle s'articule avant tout comme un problème linguistique et littéraire dans *Revu et corrigé* qui transpose le traumatisme personnel, la crise d'identité psychologique, morale et politique sur un plan littéraire, qui devient à son tour un défi poétique pour l'écrivain.

Afin de surmonter cette double crise identitaire, c'est-à-dire l'effondrement de l'image du père, si importante lors du développement d'une identité sociale et morale, et l'effondrement de l'ethos littéraire bâti sur la priorité radicale de l'organisation textuelle, Esterházy recourt aux vertus performatives d'une pratique diaristique. La dimension temporelle introduite par la pratique du journal instaure une régularité temporelle pendant les six mois de la rédaction de

l'ouvrage. La pratique diaristique transforme le désarroi émotionnel en un devoir quotidien de lire et écrire, auquel l'auteur ne peut pas échapper. La pratique du journal circonscrit un espace et un temps d'écriture provisoire, où l'expérience traumatique est organisée et limitée, où l'extraordinaire est relayé par une pratique quotidienne. Elle introduit aussi les règles de jeu littéraire différentes de ce qu'Esterházy a observé tout au long de sa carrière littéraire, jusqu'à l'avènement de l'événement traumatique, permettant une expression plus directe des émotions et des sentiments¹.

Le besoin de rectifier l'image paternelle n'a pas seulement une portée individuelle. Avec la publication de *Revu et corrigé*, la réécriture du récit de vie du père va au-delà d'un exercice moral personnel, car il s'agit d'une expérience collective bien connue dans les pays de l'ex-bloc soviétique. Les compromis individuels et collectifs forcés, allant de l'opportunisme à la passivité politique sous le régime communiste entre les années 1950 et 1980, ont touché une large partie des sociétés dans les pays de l'Est, provoquant une corruption de la morale publique et civique. En Hongrie, l'absence de débat public qui aurait présenté le fonctionnement des services secrets du système totalitaire à la lumière des recherches historiques, l'absence de nivellement des responsabilités juridique et morale a créé une ambiance où le chantage et la dénonciation, l'alibi et la victimisation ont rendu impossible de faire face au passé récent. C'est dans cette ambiance qu'il faut interpréter la publication du journal « revu et corrigé » d'Esterházy, une véritable leçon de courage civique et moral.

¹ D'une manière retenue, car les émotions sont signalées seulement avec l'initiale des larmes (un *k* en hongrois pour *könnyek*). Elvis : *Don't cry Daddy*. – Je ne pleure pas, seulement je fonds en larmes. [...] je signalerai ces lieux de larmes, conformément à mon nouveau poste d'écrivain réaliste, par l = je fonds en larmes. *RC*, p. 51.