



HAL
open science

**“ Quand les choses tournèrent à l’allemand ”. Les
intertextes allemands et autrichiens dans Harmonia
Cælestis [de Péter Esterházy]**

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. “ Quand les choses tournèrent à l’allemand ”. Les intertextes allemands et autrichiens dans Harmonia Cælestis [de Péter Esterházy]. András Kányádi. Péter Esterházy et le postmodernisme, Éditions Petra, pp.149-173, 2020, 978-2-84743-276-3. hal-03180262

HAL Id: hal-03180262

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03180262v1>

Submitted on 26 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« QUAND LES CHOSES TOURNÈRENT
À L'ALLEMAND ».
LES INTERTEXTES ALLEMANDS ET AUTRICHIENS
DANS *HARMONIA CÆLESTIS*

Jean-François Laplénie

Que Péter Esterházy connaisse comme sa poche les coins et recoins de la culture littéraire allemande, qu'il en maîtrise les enjeux et les lignes de force, voilà qui n'est pas pour surprendre le lecteur du premier livre d'*Harmonia cælestis*¹, auquel est consacré le présent article. Tout d'abord, la surface du texte fourmille d'expressions laissées en langue originale allemande et qui en font entendre les sonorités dans ses différentes variantes – standard, littéraire, populaire ou dialectale. Si l'on considère, en second lieu, les dialogues complexes qu'entretient le roman avec d'autres textes littéraires, là encore la référence germanophone est particulièrement présente. Un coup d'œil à la liste des textes cités dans *Harmonia cælestis* que Péter Esterházy a bien voulu transmettre révèle la part importante de sources consultées en langue allemande, qu'il s'agisse de littérature germanophone proprement dite, de littérature mondiale lue en traduction allemande, ou encore d'ouvrages historiques ou philosophiques en version allemande. À un troisième niveau d'analyse, enfin, la forme même de ce premier livre du roman, monumental labyrinthe textuel de fragments, vignettes et anecdotes, et intitulé « phrases numérotées de la vie de la famille Esterházy »,

¹ Péter ESTERHÁZY, *Harmonia cælestis*, traduit par Joëlle Dufeuilly et Agnès Járfás. Paris, Gallimard, 2001. Cité dans la suite comme HC.

renvoie par sa structure paradoxale, tout à la fois à la fois encyclopédique et éclatée, au premier romantisme allemand.

La question de la place particulière qu'occupe la référence germanophone au sein de cet « énorme lustre baroque »¹ que représente le premier livre d'*Harmonia caelestis*, semble donc bien se poser. Si jusque-là, nous disposons d'un ensemble d'articles et d'ouvrages consacrés à l'« art de la citation »² complexe et mouvant qui sous-tend ses 371 « phrases numérotées », et qui en discutent par exemple la parenté avec l'esthétique moderniste tout autant qu'avec le jeu postmoderne ou la tradition du roman familial, il n'existe pas encore, à proprement parler, d'étude du devenir spécifique des références germanophones. Que se passe-t-il, en effet, quand « les choses tournent à l'allemand »³ ? Le présent article tente de montrer, à l'aide de quelques exemples, comment fonctionnent les références allemandes et autrichiennes au sein de l'ensemble que constitue le premier livre du roman *Harmonia caelestis*.

De la chasse aux citations à leur interprétation en contexte

La quête des citations au sein de l'œuvre de Péter Esterházy s'apparente à chercher une aiguille dans une botte de foin – et encore s'agit-il souvent d'une aiguille tordue et méconnaissable. Pour les lecteurs « professionnels » que sont les philologues, comme pour le public averti, cette quête représente néanmoins un exercice attendu et tout à la fois « une enquête passionnante »⁴. L'habitude de voir les citations intertextuelles comme un élément fixe et

¹ László F. FÖLDÉNYI, « Exemplum und Memento : Die Biographie als Mittel der Darstellung », trad. Akos Doma, in Bernhard FETZ, Hannes SCHWEIGER (dir.) : *Spiegel und Maske : Konstruktionen biographischer Wahrheit*, Vienne, Zsolnay, 2006 (« Profile : Magazin des Österreichischen Literaturarchivs : 9 (13) »), p. 23. Sauf indication contraire, les citations sont traduites par nous.

² John NEUBAUER, « Zitiert und vorzitiert : Kafka und die Vaterbilder bei Danilo Kiš und Péter Esterházy », in Manfred ENGEL, Dieter LAMPING (dir.) : *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 331.

³ *Harmonia caelestis*, op. cit., phrase n° 306, p. 244 (« amikor németül ment »).

⁴ András KÁNYÁDI, « L'intertextualité dans *Harmonia caelestis* : Traduire ou copier », *Hungarian Studies*, vol. 25/1, 2011, p. 81-92, p. 81.

habituel de l'esthétique esterházyenne¹ constitue un contrat de lecture *a priori* qui nous fait voir des citations partout et déclenche une sorte de paranoïa intertextuelle. Le lecteur a proprement la berlue et croit voir partout des fantômes culturels ou textuels : cette hyperattention soupçonneuse a pour effet paradoxal de remettre en question l'un des pactes fondateurs de l'esthétique occidentale, celui qui garantit au lecteur que ce qu'il lit est un original dont la paternité créative est assignée sans partage.

Ce contrat de lecture implicite se complique encore d'une situation paratextuelle particulière : le roman ainsi composé doit-il indiquer explicitement – sous forme de signaux typographiques, de notes marginales ou d'une annexe – la présence des intertextes ? Leur source ? Contrairement à certains romans précédents de Péter Esterházy, *Harmonia caelestis*, tout en étant l'une de ses œuvres les plus chargées de références intertextuelles, ne devait pas contenir à l'origine de liste des intertextes. L'édition originale hongroise, ainsi que les traductions allemande et française (toutes deux 2001), ne comportent pas de liste et se contentent des quelques indices disséminés dans le texte lui-même, « échappatoires astucieuses » et « formes inédites pour indiquer la source »². Ce n'est pas dans le volume de la traduction allemande – laissée vierge d'indications – mais dans un volume de *marginalia* publié en septembre 2001³ à l'occasion de la parution de cette même traduction, que l'auteur, cédant peut-être aux éditeurs allemands, avec ou sans intervention de la traductrice, l'autrice Terésa Mora, finit par fournir pêle-mêle une liste fort imprécise d'auteurs et d'œuvres. Pour les plus importants d'entre eux, par exemple Rilke, on n'a même pas de titre à se mettre sous la dent ; pour d'autres, comme Thomas Mann, on

¹ Julianna WERNITZER, « Im Labyrinth eines enzyklopädischen Werkes. Péter Esterházy, Erneuerer der ungarischen Prosa-Sprache », in: Delf SCHMIDT (dir.) : *Harmonia caelestis. Marginalien*, Berlin, Berlin Verlag, 2001, p. 64-65.

² A. KÁNYÁDI, « L'intertextualité de *Harmonia caelestis* », art. cit., p. 82.

³ Delf SCHMIDT (dir.), *Harmonia caelestis. Marginalien, op. cit.* Il ne s'agit pas d'une édition commerciale, mais d'un volume de complément offert avec le roman. Il sera plus tard inclus dans le coffret réunissant *Harmonia caelestis* et *Verbesserte Ausgabe (Revu et corrigé)*.

apprend que l'emprunt se limiterait à « un ou deux mots », sans plus de précision. La liste publiée dans le volume de *marginalia* se retrouve ensuite dans l'édition numérique hongroise¹ ainsi que dans le volume de la traduction anglaise, complétée d'un essai d'Esterházy consacré à l'intertextualité².

Ce secret qui entoure les sources n'a pas manqué de faire peser sur l'œuvre et l'auteur des soupçons de malhonnêteté intellectuelle³ et des interrogations esthétiques et poétiques. Pourquoi jeter un voile sur les textes-sources et masquer ainsi le travail de documentation monumental qui a accompagné les dix ans de la genèse du roman ? Les hypothèses sont multiples et pas toutes compatibles entre elles. John Neubauer suggère qu'Esterházy tenterait ainsi de décourager « des lecteurs qui jouent à une sorte de quizz » et se comportent en « détectives »⁴, et donc à délégitimer une lecture superficielle qui s'épuiserait dans la simple identification du geste intertextuel, sans s'interroger sur la fécondité des rapprochements, des jeux et des modifications, des écarts et des trahisons. Pour autant, le flou entretenu sur la mécanique compositionnelle du roman accrédite l'hypothèse selon laquelle l'auteur compte justement sur une lecture curieuse, insatiable, indiscreète, qui pose et repose encore la question : qui est l'auteur véritable, le vrai « père » de ce que je lis ?

Le fait d'ailleurs qu'il existe des éditions sans liste d'intertextes et des éditions avec liste, et parmi elles des éditions où la liste figure

¹ Édition de la Digitális Irodalmi Akadémia (DIA), hébergée par le Petőfi Irodalmi Múzeum.

² Dans ce dernier cas, l'agencement paratextuel pose explicitement un pacte de lecture postmoderne et justifie ainsi la nécessité d'une lecture métalittéraire du roman. La structure d'attente du marché anglo-saxon vis-à-vis de ce type de littérature explique sans doute cet état de fait, ainsi que les contraintes juridiques du copyright. Voir notamment Péter FODOR et Péter L. VARGA, « The Intellectual Test of the Literary Event : Bret Easton Ellis and Péter Esterházy », trad. Ágnes Balajthy, in László BENGI, Ernő KULCSÁR SZABÓ, Gábor MEZEL, Gábor Tamás MOLNÁR, Pál KELEMEN (dir.) : *Hungarian Perspectives on the Western Canon : Post-Comparative Readings*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2017, p. 213.

³ *Ibid.*, p. 222.

⁴ John NEUBAUER, art. cit., p. 331.

directement à la suite du roman, et d'autres encore où elle est publiée dans un volume à part, fait que nous avons affaire à des livres paratextuellement et esthétiquement différents : dans certains, comme l'édition anglaise, la tête des citations est en quelque sorte mise à prix, dans d'autres, comme l'édition originale ou la traduction française, nous sommes livrés aux stratégies de voilement et de dévoilement, qui fonctionnent au niveau de la première partie du roman comme une économie générale de ce que le texte nous donne ou nous refuse. L'on pourrait s'interroger, par exemple, sur le bien-fondé d'une édition savante où l'appareil critique indiquerait, à chaque phrase numérotée, à la fois la source, le contexte de l'emprunt et les éventuelles transformations subies par l'intertexte – une telle édition serait-elle, esthétiquement, encore conforme au projet initial ? L'on pourrait conclure de cette diversité des situations paratextuelles – et en tenant compte du fait que l'édition originale se présente sans aucune liste – qu'Esterházy demande une certaine qualité de la lecture. Dans tous les cas, que nous disposions ou non de la liste des intertextes potentiels, il n'existe pas de lecteur idéal « omniscient », possesseur de toute la culture nécessaire pour décoder et reconnaître toutes les citations, mais un lecteur nécessairement toujours imparfait, invité à « avancer et reculer dans le livre, à participer activement et à enquêter »¹, qui, s'il « lit bien », finira par reconnaître « par définition quelques éléments » dans l'ensemble.

Nous sommes tentés de prendre la liste des intertextes cités ou employés par Péter Esterházy dans son projet d'ampleur encyclopédique comme le reflet d'une culture elle-même encyclopédique. Le type du *poeta doctus* que la modernité littéraire a contribué à construire, et auquel les proportions de l'œuvre esterházyenne rattachent son auteur, repose en effet sur le mythe d'une telle connaissance extensive ; face à ce type de texte, la critique se pense souvent chargée de reconnaître influences et sources, mais se pose rarement la question de savoir comment s'est constituée la base des connaissances elles-mêmes, ni de retracer les contingences, les omissions et les oublis derrière l'apparent encyclopédisme moder-

¹ Julianna WERNITZER, art. cit., p. 68.

niste. Dans le cas d'Esterházy, on peut s'attendre à bon droit à ce qu'une partie de ce corpus soit effectivement le reflet non seulement de la culture littéraire de l'auteur, mais bien plus de sa conception dialogique de la littérature; « idée puérule et romantique d'un monde dans lequel il n'existe que des livres et des textes qui parlent, discutent, s'entraident, cohabitent et renvoient les uns aux autres »¹. Parallèlement à ces grands textes avec lesquels dialogue l'auteur, une autre branche du corpus relève des recherches de type historique et généalogique au sujet de la famille Esterházy, recherches qui rattachent le roman au moins en partie au type du roman familial². Dans plusieurs cas éminents, ces deux branches convergent pour donner un dialogue très particulier, qui est tout à la fois un dialogue littéraire et une recherche des traces de la famille Esterházy au cours des âges. Les deux exemples les plus nets de cette conjonction sont Goethe – pour le prince Miklós József Esterházy – et Danilo Kiš – dont la phrase n° 24 (*HC*, p. 26-29) reproduit la nouvelle tirée de l'*Encyclopédie des morts* (1983) consacrée à l'exécution d'un comte Esterházy³.

À ces deux aspects – dialogue littéraire et recherche historico-généalogique – il faut cependant ajouter une sélection plus fortuite de textes littéraire interrogeant et mettant en scène la paternité, mais sans lien direct avec la famille Esterházy. Il est bien entendu possible que certains de ces textes aient été retenus parce que l'auteur les connaissait avant son travail sur le roman. Le volume de *marginalia* adjoint à l'édition allemande nous suggère cependant qu'une partie de ces intertextes sont issus des lectures menées spécialement pour l'écriture d'*Harmonia cælestis*. Y est reproduite

¹ Péter ESTERHÁZY, « Der Ich-Erzähler als Provokation des Mimetischen im Diskurs der Phantastik. Péter Esterházy liest Danilo Kiš und Péter Esterházy », in Delf SCHMIDT (dir.), *Marginalien*, op. cit., p. 31.

² Voir notamment Lothar MÜLLER (« Der eine Name : Esterházy, der andere : Rothschild : Über die Wiederkehr des Familienromans », *Merkur*, vol. 57 / 8 [652], 2003, p. 663-674) et Elisabetta ABIGNENTE (« Memorie di famiglia : Un genere ibrido del romanzo contemporaneo », *Enthymema : Rivista Internazionale di Critica, Teoria e Filosofia della Letteratura/International Journal of Literary Theory, Criticism and Philosophy*, vol. 20, 2017, p. 6-17).

³ John NEUBAUER (art. cit., p. 329) et András KÁNYÁDI (art. cit., p. 82).

par exemple une recherche effectuée par Péter Esterházy en avril 1997 dans le catalogue informatisé du Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg avec le mot-clef *Vater*, et assortie d'annotations de l'auteur¹. La liste des intertextes est donc en partie générée par la logique des moteurs de recherche encyclopédiques de la société postmoderne elle-même, selon le critère de la recherche par titre. L'on est en droit de supposer que cette logique automatique explique l'abondance des titres dans lesquels figure le mot « Vater » lui-même (*Väter, Du bist doch mein Vater, Vati, Zipper und sein Vater*, etc.). L'effet kaléidoscopique du jeu intertextuel est donc encore renforcé par la coexistence, au sein de la même liste, de plusieurs méthodes, de différentes logiques et raisons d'être, qui entremêlent des textes avec lesquels Esterházy est en dialogue depuis longtemps, les résultats d'une recherche documentaire familiale et des livres trouvés par recherche bibliographique automatisée.

La liste transmise par Péter Esterházy construit donc une galerie de pères littéraires – membres de la famille Esterházy, ancêtres (*Vorväter*) de l'auteur – et pères littéraires aux deux sens du terme : d'une part des inspireurs et interlocuteurs dans le cadre d'un dialogue littéraire de longue haleine, et d'autre part des figurations littéraires de pères dont aucun n'est, à proprement parler, un membre de la famille Esterházy, mais dont chacun incarne une image paternelle qui vient prendre place dans un immense répertoire de pères potentiels. C'est cette dernière catégorie, celle des pères de hasard, qui nous intéresse ici plus particulièrement. Il reste encore à y opérer une distinction supplémentaire et séparer une petite proportion de pères fictifs – les différentes figures paternelles qui apparaissent dans des fictions, depuis les patriarches des *Buddenbrooks* de Thomas Mann, le père de Malte Laurids Brigge chez Rilke, et jusqu'au Josef Mengele du court récit de Peter Schneider – ainsi qu'une immense galerie de pères d'écrivains – celui de Franz Kafka, de Johannes Urzidil, de Hans Werner Richter, de Sigfrid Gauch – saisis par leurs fils, et dont plusieurs ont été réunis par le jeune Peter Härtling dans un volume qu'Esterházy

¹ *Marginalien*, op. cit., p. 35.

consulte pour son roman¹. Dans les « phrases numérotées » du Livre premier d'*Harmonia caelestis*, Péter Esterházy esquisse une série d'hypostases paternelles qui n'ont pas à appartenir au même type et peuvent même construire des images opposées. Les uns sont, dans certains fragments, effacés, doux ou efféminés, d'autres au contraire terribles et menaçants, froids, autoritaires et écrasants. Parmi ces pères, certains sont eux-mêmes écrivains, au premier rang desquels Thomas Mann « vu » par deux de ses fils, Klaus et Golo.

Pourtant, il n'est pas question pour Esterházy de se contenter de juxtaposer des figures paternelles, ou d'explorer la diversité ou les recouvrements de ce motif dans la littérature centre-européenne. Par le jeu de la citation non déclarée, il déplace les textes, les extrait de leur contexte d'origine et les insère dans un nouveau voisinage textuel, et par cette opération de déplacement oblitère certaines dimensions et en crée d'autres. John Neubauer indique très justement qu'il ne s'agit pas tant de s'interroger « sur les intentions de l'art de la citation d'Esterházy » mais sur « les effets que cet art exerce sur les textes empruntés et sur les auteurs cités »². Par-delà le simple repérage des citations et le jeu de société culturel qu'il implique, il s'agit de considérer la citation comme un phénomène dynamique et créateur de sens dans l'œuvre postmoderne. C'est donc le devenir des intertextes allemands re(con)textualisés qui va nous intéresser dans les pages qui suivent.

Inverser, renverser, dissimuler : un dialogue ironique avec les classiques

Une typologie superficielle des intertextes allemands d'*Harmonia caelestis* nous permet dès l'abord de séparer les textes du canon littéraires – qui font souvent l'objet d'une réappropriation qui joue justement avec leur dimension canonique – de la littérature contemporaine, utilisée semble-t-il pour les effets d'affinité et d'écho

¹ Peter HÄRTLING (éd.) : *Die Väter. Berichte und Geschichten*. Frankfurt am Main, Fischer, 1968.

² John NEUBAUER, art. cit., p. 331.

qu'elle peut porter. Pour introduire la première catégorie, celle des auteurs canoniques, nous nous intéresserons tout d'abord au fonctionnement textuel de la phrase numérotée n° 228. Ce fragment s'ouvre en effet sur une phrase qui force le lecteur à s'arrêter : « Je vais te déchiqueter comme un poisson ! » (« *Széttéplek, mint a halat !* ») (*HC*, p. 190). Deux éléments font subodorer la citation : l'absurdité de la comparaison avec le poisson d'une part, et la présence, exceptionnelle dans cette partie du roman, du pronom de première personne, régulièrement remplacé par les périphrases « mon père » et « le fils de mon père ». Et de fait, la phrase est une citation, traduite directement de l'un des textes les plus attendus lorsqu'il s'agit du rapport d'un écrivain à son père : la fameuse *Lettre au père* de Franz Kafka, lettre manuscrite que l'écrivain pragois rédige entre le 10 et le 13 novembre 1919 à l'occasion du projet de mariage avec Julie Wohryzeck mais qu'il n'a jamais envoyée. Publiée à titre posthume dans la revue *Die Neue Rundschau* en 1952, elle est devenue ensuite une clef biographique et psychologique centrale dans l'interprétation de son œuvre. Kafka y décrit une relation de défiance réciproque entre un père autoritaire et un fils terrifié :

Tu renforçais les injures par des menaces qui, elles, me concernaient bel et bien. Terrible était, par exemple – bien que je fusse pas sans savoir que rien de grave ne s'ensuivrait (il est vrai qu'étant petit, je ne le savais pas) – ce : « Je te déchirerai comme un poisson », mais que tu en eusses été capable s'accordait presque à l'image que j'avais de ton pouvoir¹.

Dans l'original donc, la phrase du père est mise entre guillemets pour signifier qu'il s'agit de l'une des menaces, que l'on devine récurrentes, du père à l'endroit du fils. Dans la phrase numérotée

¹ Franz KAFKA, *Lettre à son père*, trad. Marthe Robert, in : *Œuvres complètes*, vol. 4, éd. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1989, p. 833-881, ici p. 844. (« Das Schimpfen verstärkst Du mit Drohen und das galt nun auch schon mir. Schrecklich war mir z. B. dieses : „ich zerresse Dich wie einen Fisch“, trotzdem ich ja wusste, dass dem nichts Schlimmeres nachfolgte. » Franz KAFKA, *Brief an den Vater*, in *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (Textband), *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. 6.1, éd. Jost Schillemeit, Frankfurt am Main, S. Fischer et Schocken Books, 1992, p. 141-217, ici p. 161).

n° 228, au contraire, la citation n'est pas placée entre guillemets et assène sa violence directe dès le début du fragment. La première personne de cette première phrase renvoie à la figure du père et s'oppose donc frontalement à la première personne du fils, centrale dans la lettre introspective de Kafka. Le fils n'est plus au centre du texte mais se trouve ainsi mis à distance, tantôt par le recours à la troisième personne du singulier, tantôt par des moyens typographiques (parenthèses et guillemets) qui isolent les interventions subjectives du fils :

Moins que les coups, c'était la colère et le dégoût de lui-même (il avait si peur de mon père qu'il s'humiliait devant lui) qui, accompagnés de pleurs silencieux, le (le fils de mon père) tenaient en éveil – comme un poisson dans l'eau. ("Je n'ai jamais connu la peur avant de le rencontrer. Il fut le premier à me faire trembler d'effroi, effroi qui, je crois, ne s'est jamais dissipé. Pas même quand je suis devenu un adulte et lui un vieillard. Il continuait encore à me faire perdre tous mes moyens, surtout son regard. Il est toujours devant moi : ce regard un peu rigide, un peu jaunâtre qui me paralysait..."). (*HC*, p. 190)

Le texte littéraire canonique n'apparaît donc qu'au seuil du fragment et dans toute sa violence un peu absurde, tandis que les analyses fines que Kafka consacre à la peur que lui inspirait son père, elles, ne sont pas reprises. Là où le lecteur connaisseur de la *Lettre au père* les attendait, elles laissent un espace intertextuel vide et leur fonction analytique est assumée par des passages où apparaît certes la première personne du singulier, et qui se présentent comme des citations entre guillemets – peut-être le sont-ils, mais l'auteur de ces lignes n'a pas été en mesure de les identifier. Tout se passe comme si le texte de Kafka était détrôné au profit d'autres textes qui, certes, disent plus ou moins la même chose que lui – la peur irrationnelle et indomptable du fils jusqu'à l'âge adulte – mais sans s'appuyer sur le texte canonique. Esterházy joue ainsi à une sorte de jeu de cache-cache où le grand texte est certes convoqué, mais également tronqué, déplacé, relativisé, sans la déférence que la piété de la mémoire culturelle européenne semble imposer.

Toutefois, ce jeu avec les classiques serait limité dans sa portée si, d'une part, il n'allait pas se frotter aux plus grands auteurs cano-

niques, et d'autre part, s'il ne permettait pas un propos poétologique et esthétique plus large. Pour la littérature allemande, derrière la figure de Kafka, c'est avec Goethe que pouvait s'instaurer un tel dialogue. Ainsi, pour la phrase numérotée n° 21 qui évoque l'un des ancêtres Esterházy, le prince Miklós József (1714-1790), dit le Magnifique, Péter Esterházy s'appuie sur un extrait du cinquième livre du grand texte autobiographique de Johann Wolfgang von Goethe, *Souvenirs de ma vie : poésie et vérité* : alors âgé d'à peine quinze ans, accompagné de deux amis et sa petite amie du moment, Marguerite (Gretchen), le jeune Goethe décide de profiter des aménagements grandioses installés à Francfort par les ambassadeurs des différents Princes Électeurs du Saint-Empire à l'occasion du couronnement de Joseph II le 27 mars 1764. Le roman reprend mot à mot – et la traductrice Terésia Mora effectue une citation exacte – du passage qui détaille la pompe des illuminations offertes par Miklós József prince Esterházy, ambassadeur de Marie-Thérèse d'Autriche en sa qualité de reine de Bohême.

La phrase numérotée n° 21 se structure en trois mouvements : elle commence par une évocation humoristique du contexte historique dans lequel prend place l'ambassade de Miklós József à Francfort ; à cette entrée en matière probablement informée par des recherches bibliographiques historiques, s'articule sans rupture typographique le passage cité, modifié de façon minimale : l'ordre des phrases est un peu revu pour fondre en un seul paragraphe des notations distribuées sur deux paragraphes dans l'original de Goethe ; et, fait plus important, les quelques traces d'énonciation sont gommées de façon à transformer une évocation médiatisée par la conscience de l'autobiographe en une description plus neutre. Les transformations minimales n'empêchent pas de reconnaître la citation, encore plus sensible dans la traduction allemande par la reprise de la langue goethéenne dont certaines caractéristiques grammaticales font tendre l'oreille du lecteur attentif ; mais dans l'ensemble, nous sommes ici dans le cadre d'une reprise dont les effets de recontextualisation sont quasiment sans conséquence.

La dernière partie du fragment n° 21, en revanche, opère une série de renversements qui laissent deviner à la fois un traitement ludique de l'intertexte et une réflexion littéraire plus générale. La portion du texte de Goethe qui suit la description du pavillon Esterházy décrit en effet comment le jeune homme et ses amis ont fait bombance dans le pavillon « de la manière la plus gaie et la plus heureuse [...] dans les jouissances de l'amitié, de l'amour et de la tendresse »¹ et comment cette folle nuit, qui se termine par un baiser sur le front accordé par Gretchen, prend place dans l'histoire de formation du grand amoureux que se plaît à incarner Goethe tout autant que dans celle du grand écrivain – le prénom de Marguerite (Gretchen) renvoyant directement au *Faust* ; le lecteur du texte autobiographique voit donc son intérêt déplacé depuis l'extériorité des apparats princiers vers une expérience subjective et formatrice. Au contraire, la fin du texte d'*Harmonia caelestis* poursuit la narration de la même scène sans reprendre le passage original de Goethe et en inversant les positions narratives : elle fait apparaître le prince Esterházy lui-même dans la scène et décentre le dispositif narratif en faisant passer le personnage de Goethe de la première à la troisième personne. Au lieu d'une scène de fête vue depuis la perspective subjective, nous assistons à un échange littéraire : le futur écrivain fait orgueilleusement part de sa trouvaille au prince, l'expression « Esterhazysches Feenreich »², expression qui, en effet, apparaît dans le texte goethéen – et en retour, le prince Miklós József fait don au jeune Goethe d'une réflexion sur la fiction (*Dichtung*) et la vérité (*Wahrheit*), deux termes qui sont cités en allemand dans le texte hongrois et qui forment le très célèbre sous-titre du texte autobiographique *Aus*

¹ Johann Wolfgang von GOETHE, *Souvenirs de ma vie : poésie et vérité*, trad. Pierre Du Colombier, Paris, Aubier, 1991, p. 137 (« im Gefühl von Freundschaft, Liebe und Neigung auf das heiterste und glücklichste ». Johann Wolfgang von GOETHE, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens : Münchner Ausgabe*, Bd. 16, éd. Peter SPRENGEL, München, Hanser, 1985, p. 229).

² Bien entendu, dans cette expression, le nom de famille est remplacé par une périphrase.

meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (traduit par *Souvenirs de ma vie. Poésie et vérité*) sur lequel, justement, s'appuie le fragment 21. Péter Esterházy nous emporte donc dans une série de renversements narquois qui donnent le tournis. Le grand écrivain apparaît sous les traits un peu ridicules d'un jeune adolescent qui « fai[t] des grands gestes d'explication à la fille » (*HC*, p. 24), tandis que le prince, lui, prend la place de l'écrivain mémorialiste : « Voyons, se dit-il, voici une scène que l'on pourrait dater avec une relative précision, comment, à partir d'ici, exécuter une esquisse rapide de cet adolescent ? » (*HC*, p. 24) L'échange de truelles littéraire tourne nettement au désavantage de Goethe puisque c'est bien l'expression soufflée par le prince, *Dichtung und Wahrheit*, que « le jeune homme [prend] en note » (*HC*, p. 25) qui fera la célébrité de Goethe, bien plus que l'expression de *Esterhazysches Feenreich* que le fragment lui attribue. L'entreprise autobiographique goethéenne elle-même, unique et célébrée comme telle dans l'histoire littéraire allemande, se retrouve vidée de son importance littéraire, et l'épisode lui-même se termine par la chute dans l'oubli du nom de Goethe : « Tu t'appelles comment ? demanda mon père distraitemment. Le garçon le lui dit. Très bien, je m'en souviendrai, lança-t-il en se retournant, et aussitôt dit, il oublia son nom ». (*HC*, p. 25)

Il n'est pas difficile de deviner dernière ce jeu malicieux d'inversions une relativisation sarcastique du statut de grand-écrivain qui, dans les années 1990-2000, est celui de Péter Esterházy lui-même dans la littérature hongroise et européenne. En reprenant sans modification le passage descriptif de Goethe, il reconnaît et expose aux yeux de tous la grandeur littéraire du texte-source ; en procédant ensuite à un jeu complexe d'inversions, il donne à voir les mécanismes de mise en scène de soi, de glorification *a posteriori* et de canonisation qui sont à l'œuvre dans le champ littéraire. La version alternative de la scène racontée dans *Poésie et Vérité* fait apparaître l'original goethéen comme une réécriture embellie et mensongère et permet à Esterházy, indirectement, d'interroger des concepts centraux des littératures occidentales : la véracité, le génie

littéraire, l'originalité. Ce faisant, ce n'est pas au premier chef le statut canonique de Goethe dans la littérature allemande qu'il met en question, mais sa propre position au sein du champ littéraire contemporain.

Les pères monstrueux de l'histoire du XX^e siècle

Si, dans le dialogue avec le canon littéraire de langue allemande, ce sont des interrogations autour de la légitimité, de la place et du statut de l'auteur et du texte qui semblent être en jeu, il faut probablement ajouter d'autres dimensions lorsqu'on considère les textes contemporains, également très présents dans la sélection personnelle opérée par Péter Esterházy. En effet, dans la production en prose de langue allemande dès les années 1950, le motif du père est régulièrement lié à la question de la responsabilité de la génération précédente sous le régime national-socialiste, et inclut presque obligatoirement la nécessité de prendre position par rapport à l'histoire, à l'héritage collectif et individuel et aux questions de l'humanité et de la barbarie. C'est notamment l'enjeu d'une série d'emprunts à des textes des années 1970-1980.

Parmi ceux-ci, le plus important signale sa propre source, à la fin de la phrase numérotée n° 217, par l'exclamation (en allemand dans le texte) « *Vati!* »¹. Ce cri, en apparence naïf et affectueux, renvoie en réalité au titre d'un bref récit publié par Peter Schneider en 1987, et à l'origine d'un véritable scandale littéraire en RFA. Si le titre *Vati*² semble nous placer dans la perspective d'un récit à forte teneur autobiographique – l'affiliation générique vague de « récit », indiquée par le sous-titre, renforçant encore cette hésitation –, il ne s'agit pas en réalité d'un texte autobiographique, ni d'une autofiction, mais bien d'un récit fictif composé à partir d'éléments réels. Porté par la voix d'un locuteur anonyme et fictivement adressé par celui-ci à un ami, le texte raconte d'une part sa visite chez son père, caché à Belém au Brésil, et nous permet également

¹ A. KÁNYÁDI, art. cit., p. 82. *Vati* est l'un des diminutifs affectueux de *Vater*.

² En choisissant le titre beaucoup plus sobre *Cet homme-là*, la traduction française évite un kitsch volontaire et désamorce également le projet littéraire initial.

de plonger, par des analepses, dans son enfance et sa jeunesse. Le narrateur apparaît accablé par un patronyme qui n'est jamais cité mais qui, visiblement, a toujours provoqué autour de lui la consternation et la circonspection chez ses camarades, ses professeurs et son entourage.

Ce patronyme lourd à porter n'est pas celui de Schneider, et ce n'est que par recoupement historique et chronologique que l'on finit par comprendre qu'il s'agit de celui de Mengele ; de fait, tous les détails concrets du récit renvoient aux personnes réelles de Josef Mengele, le médecin d'Auschwitz dont le nom a été particulièrement mis en lumière lors des procès des années 1960 et qui se trouve en fuite depuis 1949 en Argentine puis au Brésil, et de son fils Rolf, qui lui avait rendu visite au Brésil en 1977, deux ans avant sa mort sous un faux nom. L'affaire, fortement médiatisée en Allemagne, avait été rendue publique en 1985, lorsque Rolf Mengele avait reconnu publiquement que les restes exhumés au Brésil la même année étaient bien ceux de son père. Publié en 1987, le récit de Peter Schneider se situe dans la continuité chronologique immédiate de ces faits, mais le scandale littéraire vient bien de la mise en perspective littéraire qu'il leur imprime : comment le narrateur, qui vient au Brésil dans l'objectif affirmé de « forcer son père à parler »¹, peut-il appeler du sobriquet affectueux et un peu kitsch de *Vati* celui qui est devenu aux yeux de tous l'incarnation de la monstruosité nazie ? Comment donner la parole à l'affection filiale envers un homme comme celui-là, qui jamais, à l'instar de son modèle réel, n'exprime dans les quelque quatre-vingts pages du récit ni remords ni conscience de ses crimes, et va même jusqu'à se comparer aux « martyrs de la science » Giordano Bruno et Charles Darwin² ? Lorsque Esterházy cite sans changement un paragraphe entier du récit *Vati*, on a donc affaire non seulement à une citation intertextuelle, mais aussi et surtout à

¹ Peter SCHNEIDER, *Vati: Erzählung*, Darmstadt, Luchterhand, 1987, p. 30-31. Cf. également p. 34-35.

² Peter SCHNEIDER, *Cet homme-là : récit*, trad. Patrice Van Eersel, Paris, Grasset, 1988, p. 99.

la transplantation d'une problématique paternelle spécifique dans un contexte autre. On peut supposer que par la citation du titre en langue originale, l'auteur attendait un effet de reconnaissance et, chez ceux de ses lecteurs familiers du contexte littéraire des années 1980, une réminiscence du scandale littéraire qui l'avait accompagné¹ ; si nous nous plaçons dans la perspective de celui qui « lit bien le livre » et auquel Esterházy fait mine de s'adresser, cette transplantation met en jeu plusieurs niveaux de signification et de resémantisation.

En premier lieu, le choix de l'extrait est de nature à brouiller les pistes. Le passage retenu ne comporte pas de référence à l'époque du national-socialisme ni aux crimes du père ; au contraire, il a pour thème explicite la crainte d'un homme qui se sent persécuté, probablement pour des motifs politiques ; en oblitérant le fait que dans l'original, le soi-disant persécuté est en réalité recherché pour répondre de crimes contre l'humanité, l'auteur semble vouloir extraire la citation de son contexte d'origine et l'utiliser littérairement pour lui faire évoquer la persécution des Esterházy sous le régime communiste. En l'absence de tout ancrage historique, l'apitoiement du docteur Mengele sur son propre sort semblerait pouvoir fournir du matériau littéraire pour évoquer la situation subjective de l'opposant politique traqué. La citation décontextualisée et recontextualisée renverrait les bourreaux en fuite et les victimes de persécution politique dans un dos-à-dos grinçant et à la limite du supportable, ou plutôt ferait disparaître les bourreaux derrière les victimes.

Toutefois, comme on l'a vu plus haut, le tissu intertextuel ne peut fonctionner que si le lecteur est en capacité de reconnaître au moins partiellement la citation. Le repérage de l'arrière-plan littéraire de l'emprunt permet de faire fonctionner à plein la tension qui sous-tend cette phrase numérotée : derrière le thème apparent de la persécution politique, issu d'une lecture au premier

¹ La traduction française est ici confrontée à deux difficultés : d'une part, il est probable que le titre traduit du récit de Peter Schneider soit trop peu connu pour mettre en branle le jeu des associations ; de l'autre, ce titre français évacue dans tous les cas la référence paternelle de ce jeu de réminiscences.

degré, la réminiscence intertextuelle fait apparaître le motif du père monstrueux, ainsi que la question littérairement ardue de l'empathie, l'affection, l'amour même qui unirait le fils à un tel homme. L'exclamation naïve, « *Vati!* », est le lieu même de cette ambivalence, en exprimant l'affection et en rendant possible l'identification du mon-père de ce fragment avec le docteur Mengele. Chose intéressante, c'est précisément cette question de la complicité du père avec un régime dictatorial, l'ambivalence entre père victime et père monstrueux, qui sera plus tard au centre de *Revu et corrigé* (2002).

À ce fonctionnement intertextuel premier, il faut ajouter deux dimensions. D'une part, on peut supposer que l'un des facteurs qui expliquent l'affinité d'Esterházy avec le récit de Peter Schneider pourrait être la question du patronyme connu, lourd à porter, qui précède le fils et l'oblige à prendre encore et toujours position, tant à un niveau intime que sur la scène publique, par rapport à une histoire familiale qui se confond en partie avec l'histoire nationale. D'autre part, cette nécessité de prendre position dans l'histoire et vis-à-vis d'elle se marque dans la dernière phrase du fragment, qui est en réalité une dernière pirouette intertextuelle. Cette dernière phrase – « Il n'y a pas de juges, il n'y a que des assoiffés de vengeance » (*HC*, p. 183) – est en fait une citation à double fond, car Esterházy cite ici Schneider, qui cite une phrase réelle de Josef Mengele lui-même¹. Or Esterházy, au lieu de citer la phrase dans la version de Schneider – qui atténue le tranchant de la formule en la faisant précéder d'une notation qui la relativise : « pour moi » (« *für mich* ») – revient à la formule brute de Mengele : « *Es gibt keine Richter, nur Rächer* ». La formule du criminel nazi qui nie la légitimité même de la justice qui le poursuit, devient ici une sentence à valeur universelle que l'on peut notamment comprendre, dans le contexte du rapport de la génération des fils à celle des pères, comme une interrogation sur le jugement de l'Histoire, motif

¹ En allemand, c'est une formule frappante où les deux termes assonent : « für mich gibt es keine Richter, nur Rächer » (Peter SCHNEIDER : *Vati*, *op. cit.*, p. 56).

particulièrement réactivé par les transitions politiques des anciens pays du bloc soviétique dans les années 1990. Cet emprunt à Peter Schneider ainsi que le jeu ambigu avec les figures du père victime et du père monstrueux entre en écho avec d'autres citations allemandes¹.

Le jeu intertextuel et la poétique du fragment

La tentation est grande de considérer la resémantisation des intertextes comme un processus qui se produit au niveau de chaque phrase numérotée du livre premier d'*Harmonia caelestis*, et de lire chacune d'elle comme un épisode isolé des autres et tiré d'une linéarité, bref comme un fragment autonome au sens où l'entend le romantisme d'Iéna. On connaît l'image célèbre employée par Friedrich Schlegel, qui écrit dans l'*Athenäum* qu'« un fragment, à l'instar d'une petite œuvre d'art, doit être complètement isolé du monde environnant et achevé en lui-même comme un hérisson »². Chaque phrase numérotée, si l'on s'en tient à ce modèle, serait donc à lire comme une vignette esthétiquement autonome, à l'instar – pour prendre une autre métaphore animalière – de *Mes Taupes* (*Maulwürfe*) de Günther Eich, recueils de textes fragmentaires publiés entre 1966 et 1970 que Péter Esterházy cite également dans la liste des intertextes d'*Harmonia caelestis*: « Ce que j'écris, ce sont des taupes, les griffes blanches tournées vers l'exté-

¹ On pourrait peut-être mettre dans la même catégorie la citation, réorganisée mais *grosso modo* respectée, de Johannes Urzidil (*Väterliches aus Prag und Handwerkliches aus New York*, Zürich, GS-VerLAG, 1985, p. 10 et 13) dans la phrase numérotée n° 298, tirée d'un texte où Urzidil pointe « les évidentes contradictions dans le caractère et le comportement » de son père Josef Urzidil, très conservateur, nationaliste et antisémite, contradictions qui selon lui furent « fécondes pour [son] évolution » (*ibid.* p. 7) ou celle du récit de Sigfrid Gauch : *Vaterspuren: eine Erzählung*, Königstein/Taunus, Athenäum, 1979, dans la phrase numérotée n° 300.

² Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2 : *Charakteristiken und Kritiken I*, Munich, Paderborn, Wien, F. Schöningh, 1967, p. 197, n° 206 (« Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel. »)

rieur, les petits doigts roses, dégustés comme des friandises par leurs nombreux prédateurs, et leur pelage épais est estimé »¹.

Mets délicat et pourtant « griffes vers l'extérieur », taupe ou hérisson, le fragment devrait se déguster indépendamment des autres, dans un refus explicite de la linéarité narrative. Par-delà sa pratique textuelle, l'importance que semble accorder Péter Esterházy à ce modèle esthétique est visible également dans l'abondance des formes fragmentaires et éclatées parmi les sources intertextuelles qu'il déclare, à tel point que la première partie de son roman se présente presque comme un dispositif de citation à la puissance deux : un texte qui s'appuie avec prédilection sur des textes de forme similaire à lui-même, un texte fragmentaire et éclaté qui cite des textes fragmentaires et éclatés. Le soin apporté d'une part aux procédés de délinéarisation – le volume des *marginalia*² reproduit par exemple un feuillet du tableau de bord du premier livre du roman, dans lequel Esterházy réorganise, en le brouillant, l'ordre des fragments – et de l'autre aux ruptures stylistiques et thématiques de fragment à fragment, concourent à délégitimer la simple lecture linéaire et à « démontrer la fin des grandes narrations »³.

Pourtant, si cette première moitié du roman peut être lue fragment par fragment, voire dans le désordre, il n'en reste pas moins qu'une des manières légitimes de lire ce livre premier est justement de le lire dans l'ordre proposé par Péter Esterházy, de le lire donc, comme le suggère Roland Barthes pour les ensembles fragmentaires, comme un « cercle de fragments »⁴. Faire jouer la linéarité des enchaînements dans un texte postmoderne délinéarisé permet d'ajouter une complexité supplémentaire au travail de resémantisation des intertextes. Ainsi, dans le cas de l'emprunt à *Vati* de

¹ Günter EICH, *Gesammelte Werke* Bd. 1 : *Die Gedichte ; Die Maulwürfe*, hrsg. Axel Vieregg, revidierte Ausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 302 : « Was ich schreibe, sind Maulwürfe, weiße Krallen nach außen gekehrt, rosa Zehenballen, von vielen Feinden gern als Delikatesse genossen, das dicke Fell geschätzt. »

² *Marginalia*, *op. cit.*, p. 58-59.

³ Péter FODOR et Péter L. VARGA, *op. cit.*, p. 211.

⁴ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, IV, p. 670-672.

Peter Schneider, le jeu complexe et épineux avec la figure paternelle monstrueuse, que nous venons de voir fonctionner au niveau de la phrase numérotée, se complète ainsi d'une dimension comique. À la phrase finale citée directement de Josef Mengele, répond immédiatement la phrase numérotée suivante (n° 218), qui identifie cette fois le mon-père à la doublure de la princesse de Galles Diana et le fait mourir à la place de cette dernière dans l'accident du 31 août 1997. La collision des temporalités, des identités de genre, des contextes historiques de références, provoque un brouillage et un effet de grotesque. Le sérieux appelé nécessairement par le lien thématique avec les crimes national-socialistes est remis à distance par le grotesque du fragment qui suit cette scène.

De la même manière que, dans cet exemple, les effets de succession et d'enchaînement peuvent fonctionner pour remettre à distance l'effet d'un fragment et jouer avec l'écho de sa lecture, de même, dans d'autres cas, c'est un fragment précédent qui opère un cadrage de l'emprunt dans la phrase numérotée qui suit, et prépare sa resémantisation. C'est le cas notamment dans l'enchaînement entre la très brève et très sibylline phrase numérotée n° 274 – « Mon père est comme le père de Piero della Francesca : métaphorique » – et la phrase n° 275, qui enchaîne directement avec elle par les phrases suivantes :

275. Iván Toporiskin, un pseudonyme, mon père, passe la commande pour tous les invités attablés, quand le garçon dit comme ça : C'est immangeable. Tout le monde lève les yeux vers lui. C'est immangeable, répète le garçon en échangeant un regard avec chacun des convives, y compris Iván Toporiskin, mon père, un pseudonyme. Le pseudonyme, Iván Toporiskin¹, mon père, indique encore une fois sur la carte le plat n° 3012 en disant j'en veux.

Le premier fragment cité (n° 274), n'est pas à proprement parler une référence germanophone ; il s'agit d'une allusion à un ouvrage de l'historien de l'art américain Paul Barolsky, intitulé *Giotto's Father and the family of Vasari's Lives* (1992) et qui figure dans la liste des intertextes fournis par Péter Esterházy sous son titre allemand *Giottos Vater*, qui est donc très probablement

¹ La traduction française reprend ici l'orthographe magyarisée du nom.

la version que l'auteur a consultée. Dans cet ouvrage à la structure encore une fois très éclatée, Barolsky évoque effectivement le père de Piero della Francesca comme un *metaphorical father* :

Vasari's fathers are for the most part literal, if imaginary: in at least one case, however, he introduces a metaphorical father, that of Piero della Francesca. Vasari begins his biography of Piero by observing that Piero took his mother's name (Francesca) because his father died when she was still pregnant with him. [...] Although Piero did not know his father, as Vasari says, his father returns, we might say, in the form of Father Time, who preserves the glory of his son's achievement and of his maternal name¹.

Comme très souvent, la phrase n° 274 se prête à deux lectures parallèlement possibles. Dans une première analyse, strictement intertextuelle, il semble possible de supposer que Péter Esterházy a été particulièrement intéressé par l'expression de « père métaphorique » proposée par Barolsky, mais probablement aussi par l'interprétation qu'en fait l'historien de l'art : celle d'une paternité double, où le rôle du père biologique est secondé par la figure du Temps et de la gloire, qui transmettent les patronymes mieux que la seule filiation ne saurait le faire. De même que Piero della Francesca fait disparaître son nom patronymique pour adopter celui de sa mère et s'en remet au père métaphorique qu'est le temps pour assurer son renom, de même l'écrivain hongrois, héritier en ligne paternelle d'un nom déjà célèbre, fait disparaître ce patronyme dans tout le livre premier. Peut-être faut-il comprendre dans la citation de Barolsky que cette disparition du nom du père est une façon « se faire un nom » (artistiquement) au lieu de se laisser porter par la seule renommée du patronyme et de disparaître du même coup dans la lignée nobiliaire : n'être qu'un Esterházy de plus.

Une seconde lecture pourrait également supposer une productivité spécifique du terme *metaphora* qui déploie tout l'éventail de ses significations, depuis son sens étymologique (« déplacement ») jusqu'à son sens contemporain. La relation de déplacement s'applique en effet pleinement à la manière dont les intertextes convoqués

¹ Paul BAROLSKY, *Giotto's Father and the family of Vasari's Lives*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 45.

par Péter Esterházy sont transposés et déplacés dans le contexte de sa relation avec son propre père. Les diverses situations familiales exprimées par les différents textes sources sont donc transportées vers la famille Esterházy – laquelle n’est jamais nommée, du reste – pour devenir ensuite *métaphores* de la paternité en général ou de la relation père-fils spécifique du narrateur à son père. Il y a bien une métaphore paternelle en ce que le texte, par le jeu des hypostases et des déplacements successifs, entoure le père réel – réel certes, mais jamais nommé, et comme absent et fuyant – comme autant de circonlocutions.

L’enchaînement de ce fragment au suivant repose à la fois sur un effet de rupture – notamment en raison de l’écart entre la brièveté du n° 274 et le développement narratif du n° 275 – et de continuité, voire de développement : à la métaphore (n° 274) succède dès le début du n° 275 un autre type de déplacement : la pseudonymie, c’est-à-dire la fausse identité, le nom mensonger qui, comme l’explique Jean Starobinski à propos de Stendhal¹, montre et révèle autant qu’il cache. Chose exceptionnelle, le mon-père de la phrase numérotée n° 275 porte un nom, Ivan Toporychkine, mais ce nom est immédiatement, et à chacune de ses occurrences, affiché comme un faux nom. Ce mystère se résout à la fin du fragment qui, comme plusieurs exemples analysés plus haut, livre une clef de reconnaissance de l’emprunt intertextuel : « un instant de bonheur » (*HC*, p. 226). Cette étrange expression renvoie directement au titre du premier livre d’Ingo Schulze, paru en 1995² : *33 moments de bonheur*, qui se présente comme un recueil kaléidoscopique de trente-trois fragments qui décrivent la vie à Saint-Pétersbourg juste après la chute du régime soviétique ; le dispositif narratif présente Schulze non comme l’auteur, mais comme leur simple éditeur, leur auteur anonyme et fictif deman-

¹ Jean STAROBINSKI, « Stendhal pseudonyme », *L’Œil vivant*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1961.

² La traduction française n’est parue qu’en 2001, ce qui provoque un brouillage dans la référence intertextuelle. Les éditeurs français ont fait traduire le premier opus d’Ingo Schulze après le succès du second, *Simple Stories*, publié en 1998 en allemand et en 1999 en France sous le titre *Histoires sans gravité*.

dant à Schulze, dans une lettre-préface, de « prêter [son] nom à ces élucubrations »¹. Les fragments sont accompagnés de « remarques choisies de l'éditeur » qui nous livrent la solution de la question de la pseudonymie. En effet, la première de ces remarques indique qu'« Ivan Toporychkine était l'un des pseudonymes de l'écrivain Daniil Harms »². Le nom est donc bel et bien un pseudonyme, même si ce n'est pas celui d'un Esterházy. Plus encore, Daniil Harms apparaît lui-même dans la liste des intertextes avec le titre *Zwischenfille* (publié en allemand dans la traduction d'Ilse Tschörtner). L'on retrouve donc ici l'un de ces vertigineux tourbillons de références caractéristiques des phrases numérotées du premier livre d'*Harmonia caelestis* : l'auteur Schulze se présente comme prête-nom d'un récit fragmentaire dont l'un des épisodes est centré autour du nom pseudonymique d'un auteur par ailleurs cité parmi les intertextes de Péter Esterházy. Ce dernier rend visible cette valse en intégrant de manière systématique la périphrase « mon père » et le mot « pseudonyme » après le nom d'Ivan Toporychkine. L'anecdote comique empruntée à Schulze se voit donc systématiquement mise à distance, et la question du nom, du prête-nom, du faux nom, du nom patronymique évité, gommé ou métaphorisé devient, derrière la truculence toute rabelaisienne de la petite histoire, l'objet d'une réflexion sur le statut même du texte.

L'ajout du mot « pseudonyme » constitue du reste l'une des deux seules modifications que Péter Esterházy a fait subir à la citation, exacte pour la majeure partie du fragment. La deuxième modification a lieu à la fin : ce n'est pas, comme dans l'original de Schulze, le narrateur à la première personne, mais le père (métaphorique et pseudonymique, donc) qui est placé à la clef du texte : « C'est ce genre d'histoire qui procure à mon père du courage (autrement formulé : un instant de bonheur). » (*HC*, p. 226) Ce

¹ Ingo SCHULZE, *33 moments de bonheur : extraordinaires aventures des Allemands à Péter*, trad. Alain Lance et Renate Lance-Otterbein. Paris, Fayard, 2001, p. 11. « Leihen Sie diesen Phantasien Ihren Namen ! » (Ingo SCHULZE, *33 Augenblicke des Glücks : aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Péter*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, p. 9).

² *Ibid.*, p. 313.

qui procure du courage au narrateur, dans la version originale, c'est l'exubérance de l'écrivain montré comme « grand vivant » ; après transformation par Esterházy, c'est désormais le père lui-même qui prend plaisir à cet excès de force vitale. Métaphorisation et pseudonymie, loin d'aboutir à un amoindrissement et un affadissement de l'existence, culminent littérairement dans un éclat de rire rabelaisien qui remet au centre de la littérature non pas l'effacement du père, mais sa pleine présence corporelle.

*

Dans *Harmonia caelestis*, la référence aux littératures germanophones apparaît constante et fructueuse à plusieurs niveaux. Certes, si la langue allemande est souvent exhibée dans le texte et/ou accompagne discrètement la langue hongroise, les intertextes allemands, extrêmement nombreux, y sont pour la plupart dépouillés de la part référentielle qui pointerait trop nettement vers le contexte littéraire et historique allemand. En ce sens, ces emprunts sont rendus méconnaissables pour entrer sans éveiller l'attention dans le dispositif textuel du roman. Cependant, la dimension germanophone demeure présente à l'arrière-plan de la mécanique intertextuelle et permet plusieurs formes de dialogues. Premièrement, cette référence extérieure au canon hongrois met le roman, et Esterházy lui-même, en dialogue avec le roman européen et plusieurs de ses œuvres et genres canoniques ; le projet esterházyien se mesure donc, avec humour, aux grands exemples d'écriture autobiographique (Goethe) et ou de l'intime (Kafka) en faisant une large place non seulement aux citations elles-mêmes, mais peut-être surtout aux textes absents, ceux qui n'ont justement pas été retenus mais qui résonnent dans la citation elle-même. Deuxièmement, les intertextes allemands de la seconde moitié du XX^e siècle (Schneider) fournissent à l'écrivain hongrois un matériau précieux pour explorer les questions liées à l'Histoire, aux errements politiques et aux engagements politiques des générations précédentes, et que la génération des fils tout à la fois juge et tente de comprendre. Pères victimes ou monstrueux, ces figures servent de contrepoints réguliers

à l'engagement politique des mon-père du roman. Dans tous les cas, la forme même d'*Harmonia cælestis* se montre particulièrement héritière d'une conception de l'œuvre fragmentaire à la fois théorisée et pratiquée par la littérature allemande. On a affaire à un texte à la forme fragmentaire qui emprunte à d'autres textes de forme similaire, et qui profite des effets de rupture et de contraste de cette forme pour ouvrir un espace de jeu supplémentaire avec les intertextes cités. La référence à la littérature germanophone, si elle est loin de constituer le seul des niveaux intertextuels du monument postmoderne qu'est *Harmonia cælestis*, y joue un rôle décisif, à la fois thématique, formel et poétologique.