

Un texte inédit de Danilo Kiš

présenté par Paul Nagy

Danilo Kiš écrivain yougoslave (1935-1989) a passé les dernières années de sa vie tourmentée à Paris. Remarquable styliste, il aborde dans son œuvre les grands thèmes de ce siècle, en particulier l'oppression totalitaire (le nazisme et le communisme). Parmi ses œuvres : *Jardin, cendre* (Gallimard, 1971) ; *Un tombeau pour Boris Davidovitch* (Gallimard, 1979) ; *Encyclopédie des morts* (Gallimard, 1985) ; *Les lions mécaniques* (théâtre, Fayard, 1998). Il a reçu, en 1980, le Grand Aigle d'Or de la ville de Nice. La revue *Sud* lui a consacré, de son vivant, un numéro spécial (le n° 66). – Voici ce qu'on peut lire dans les dictionnaires littéraires de Danilo Kiš.

Personnellement, j'ai eu la chance de le rencontrer assez tôt : directeur d'une revue littéraire et artistique, paraissant à Paris, en langue hongroise, *Magyar Műhely* (Atelier Hongrois), je suis allé, avec mes amis hongrois, visiter la Yougoslavie en 1967. À Belgrade, nous avons longuement rencontré ce jeune directeur de théâtre, nommé Danilo Kiš. Fils d'un père Juif hongrois, mort en déportation, et d'une mère monténégrine, Danilo parlait bien le hongrois, ayant vécu une partie de son enfance en Hongrie. Il accueillait toujours à bras ouverts ses amis hongrois. Le 30 mars 1989, peu avant sa mort, il a donné une conférence à Paris (en français) dans notre cercle d'intellectuels hongrois, intitulée *La Hongrie et moi... l'Histoire d'une passion*. Il parlait très bien français : il a été lecteur de serbo-croate à Strasbourg, à Bordeaux et à Lille.

C'est à Strasbourg qu'il a commencé à rédiger son roman le plus connu, *Jardin, cendre*, traduit en plusieurs langues dont le hongrois, en 1967. J'en possède un exemplaire dédicacé à Budapest, en novembre 1968.

En mai 1968 nous devions organiser Atelier II, deuxième rencontre de jeunes écrivains francophones, à Annecy, avec, entre autres, la collaboration de Michel Deguy. Deguy a proposé un « questionnaire » (que pensez-vous du réalisme littéraire ? du statut de l'écrivain contemporain ? de la traduction ? etc.). Il y avait également quelques lignes d'Ovide (« *Iamque opus exegi quod nec Iovis ira nec ignis...* » etc.) que chaque participant devait traduire dans sa langue maternelle. Le texte que l'on peut lire ci-dessous nous est parvenu début 1968. Danilo Kiš s'efforçait de répondre à toutes nos questions (ou presque). La rencontre n'a pas eu lieu ; la révolte des étudiants a tout emporté sur son passage.

Danilo, je l'ai revu, très malade, une ou deux fois à Paris. Mais son texte a survécu, et – à ma connaissance – il reste inédit, malgré son intérêt certain.

Paul Nagy*

* Paul Nagy écrivain, traducteur, typographe. Né en 1934 en Hongrie, il vit à Paris depuis décembre 1956. Cofondateur de *Magyar Műhely* et d'*atelier*. Prix Attila József (à Budapest) en 2000.

1. Comme le formalisme russe en son temps, le structuralisme d'aujourd'hui apparaît sans aucun doute, au moment d'une crise générale de l'humanisme. Ou, pour être plus précis : dès qu'une société manifeste de l'indifférence envers des produits de l'esprit et dès que les valeurs spirituelles ou artistiques sentent cette indifférence du monde et leur propre inutilité, elles commencent à chercher, et trouvent, leur raison d'être en elles-mêmes. Je considère ceci comme une action utile et presque prophylactique de l'esprit du monde (*Weltgeist*). L'art a sa dignité et sa morale. Quand le monde se détourne de l'art, celui-ci se replie sur lui-même pour examiner son essence, pour vérifier son doute et le doute du monde. C'est ainsi qu'aux moments de dérèglement positiviste, à l'époque que Baudelaire a appelée l'époque de la religion de l'utilitarisme, des théories commencent à fleurir. Aujourd'hui, comme toujours, il y a quoi écrire et sur quoi écrire. Il y a sur quoi chanter. « L'art en général – c'est-à-dire la poésie », comme disait Pasternak, ne s'est arrêté un instant que pour s'examiner. Son essence la plus profonde, sa structure, si vous voulez. D'où le structuralisme. C'est un des aspects de cette vérification. Ni absolu ni unique. Mais assurément très caractéristique pour l'époque où il atteint son apogée et pour les œuvres sur lesquelles il applique ses méthodes. Et pourtant, le structuralisme ne montre-t-il pas son insuffisance, c'est-à-dire sa nature fragmentaire, du fait même que nous ne l'avons déterminé que par le temps et l'espace concrets ?

2. Il est hors de doute que Lautréamont ait lu non seulement les poèmes de Baudelaire, mais aussi sa prose, ses *Fusées*. Les pages prophétiques que Baudelaire y a écrites sur le temps qui viendra, ou qui est déjà venu (à son époque) : (Quand la mécanique nous aura américanisés et que le progrès aura bien atrophié en nous toute la partie spirituelle), étaient probablement le premier pressentiment de cette crise d'esprit qui commencera son règne en Europe et dans l'art européen, crise tellement évidente à notre temps. Quant à Lautréamont, il était, que les surréalistes me pardonnent, naïf, ou s'ils aiment mieux – fou ! Il croyait, – et n'était pas le seul, de même que Rimbaud n'était pas seul ou presque – que la poésie serait sauvée par elle-même. Je crois que l'on ne peut pas comprendre autrement leur appel désespéré : *par tous!* Ce n'était au fond que la recherche du remède pour cette maladie que Baudelaire a diagnostiquée. Ni l'un ni l'autre (ni Lautréamont ni Rimbaud), nous l'avons vu, n'ont réussi à se mettre d'accord avec le monde et avec leur propre formule. Bien entendu le bourgeois a continué à manger tranquillement ses saucisses. Et il ne cesse de les grignoter. Mais maintenant près de son poste de télévision, d'où on lui récite les vers de ces poètes comme si c'étaient *ses poètes*. Et la poésie, au sens dans lequel Pasternak emploie ce mot, s'enferme en elle-même, examinant attentivement son image d'un Narcisse, son cœur. Elle va bientôt se mettre à aboyer, ou à beugler, car elle ne supporte ni les saucisses ni qu'on la récite à la télévision. Ainsi soit-il.

Bien entendu, il ne faut pas prendre la France pour le monde. Cette même bataille de la poésie n'est pas perdue partout. Chez nous, elle l'est, ou le sera bientôt. En Russie elle est encore, il me semble, *écrite par tous*. Attendons voir sa victoire définitive. Ou sa fin.

3. Je n'ai ici ni le temps ni l'espace pour prouver que Baudelaire ne fut pas celui qui, dans ses poèmes en prose, a balayé les frontières entre la prose et la poésie, c'est-à-dire celui qui les ait mises en question. Gogol, Nekrasov, Pouchkin chez les Russes, Shakespeare et Shelley chez les Anglais, Chateaubriand et Hugo chez les

Français, peuvent se trouver, aussi bien que Baudelaire, à l'origine de cette idée. Dans ses poèmes en prose, là aussi en épigone, il a peut-être troublé certains rapports à l'intérieur de la poésie elle-même, de la structure poétique ou de la prosodie, pendant que la prose subissait ses métamorphoses quelque part ailleurs. Il a tout simplement voulu atteindre, par les moyens de la prose, cette perfection absolue qui n'est propre qu'au poème et qui lui a coûté, à lui, comme vous le savez, tant d'efforts.

Il va sans dire que du point de vue du structuralisme, les ressemblances et les différences entre la poésie et la prose sont dans le langage ou, comme dirait Gertrude Stein, dans le substantif et dans le verbe, où la poésie s'identifie avec le substantif et la prose avec le verbe. Mais chez elle déjà, et chez la plupart d'autres qui la précédaient, dans *Gargantua* et *Tristram Shandy*, par exemple, cette différence s'efface, c'est-à-dire le substantif et le verbe ont la même valeur dans la structure de la prose, et la poésie de son côté, donne au verbe la place qu'il y avait perdue. Bien sûr, il serait plus facile de montrer les différences. Mais ce qui caractérise avant tout la prose et la poésie d'aujourd'hui, en premier lieu celles d'Europe de l'ouest, c'est leur ésotérisme inévitable et auto-analytique, leur auto-investigation et auto-analyse, leur fuite dans le monde bien fermé où ne peuvent entrer que des élus. Et si Umberto Eco dit que l'œuvre d'art moderne est une œuvre ouverte, il essaie simplement, par une opération spirituelle ingénieuse, de trouver des clefs secrètes pour ouvrir les portes claquemurées des œuvres d'art modernes, aussi bien de la poésie que de la prose où l'esprit subtil de la poésie s'est caché.

5. Bien sûr, je propose une seule traduction possible en ma langue, c'est-à-dire : hexamètre et dactyle, comme l'exige la tradition de la traduction de chez nous. Encore qu'un hexamètre régulier en serbo-croate soit très difficile à trouver. Mais nos traducteurs des classiques grecs et latins, qui ont écrit en hexamètre, traduisaient presque sans exception dans le mètre de l'original, et ceci depuis Toma Maretic, et même depuis l'époque de la littérature de Dubrovnik. Donc, pour moi, la question de la forme en traduction poétique n'est pas d'une importance primordiale, car comme vous le savez, la tradition des pays slaves, ainsi que celle d'autres petits peuples, des Hongrois, par exemple, a tranché cette question il y a bien longtemps et la tradition universitaire, du moins chez nous, n'était jamais très forte dans ce domaine. Entre deux guerres seulement, l'école universitaire de Belgrade avec Bogdan Popovic et d'autres, a eu quelque influence, mais pratiquement insignifiante en ce domaine. Leur idée sur la poésie en tant que phénomène intraduisible, cette vieille idée de vieux professeurs a fait faillite, car leurs traductions en prose, le peu qu'ils en ont fait, ne valait point, et les poètes, connaisseurs des langues, continuaient à traduire la poésie à la manière qui me semble la seule juste ; de l'original et selon le mètre de l'original. Je voudrais dire encore quelque chose concernant notre expérience dans le domaine de la traduction : nous sommes peut-être le seul pays où on n'a pas l'habitude, du moins pas encore, de traduire d'après une traduction mot à mot, mais, et c'est presque une règle, la poésie est traduite par des poètes (ou par des poètes manqués) connaisseurs des langues. Aussi la question de forme ne se pose-t-elle peut-être pas avec une telle acuité et de la même manière que chez vous. Je sais que vous avez aussi l'habitude de cette manière de traduction indirecte, surtout depuis l'époque de l'*Anthologie de la poésie hongroise*, et les Hongrois eux-mêmes l'ont, depuis la guerre surtout, et cette tradition – dans

les pays socialistes du moins – tire son origine de la pratique soviétique de la traduction. Moi personnellement, je ne crois pas à cette manière de traduire. Ne pas sentir la langue d'un poète, cette langue qui le distingue d'un autre poète de la même langue et de la même époque, ne pas connaître un peuple, sa tradition, ses expressions idiomatiques, ne pas sentir le cœur d'une langue, ses vibrations les plus subtiles, les différentes significations d'un même mot, etc. – je crois que cela ne peut donner qu'un travail stérile. Même les faussaires étudient la griffe, le trait de pinceau du maître qu'ils vont copier. Bien entendu, c'est la règle générale, et j'y admetts qu'il puisse y avoir de rares exceptions. Et que l'une soit, comme on le dit, cette fameuse *Anthologie de la poésie hongroise*. Et pourtant, c'est grâce à cette Anthologie que je suis encore plus certain que cette manière de traduire de seconde main est un travail plus ou moins stérile, même s'il est fait par un maître. Cette Anthologie me paraît, et que ce sacrilège me soit pardonné, tellement française, tellement francisée, que je suis prêt à croire que « ce n'est pas ça ». C'est avant tout une anthologie des pastiches français, où l'alexandrin, lui aussi souvent défectueux, sonne à chaque pas et où les assonances sont d'un anachronisme, même et surtout, dans les poèmes où l'original n'est que cri et soupir nus et dénudés exprimés, sans rime qui sonne creux et faux. Je vous prie de le vérifier sur l'exemple du poème *Anna est éternelle* (Anna örök). Et pas seulement là.

Mais revenons aux hexamètres. Je répète : je ne pourrais pas les traduire de seconde main, pour des raisons dont j'ai déjà parlé, et si je les traduais (même ainsi de seconde main) je ferais ce qu'ont fait mes prédécesseurs dans ce travail : je casserais ma langue qui entre en hexamètre tellement à contrecœur, mais je tâcherais, certes d'arriver à ce qu'un poème soit un poème. Et qu'y soit écrit ce qu'Ovide a écrit lui-même.

Danilo Kis^v
(1968)