

Un malentendu poétique Notes sur le premier postmodernisme serbe

ALEXANDRE PRSTOJEVIC

Au printemps 1945, le bureau des Affaires culturelles d'Užice, en Serbie centrale, informe son ministère de tutelle que les écoles et les bibliothèques de la ville ont été inspectées de fond en comble et « tous les ouvrages idéologiquement suspects » détruits. D'autres rapports au contenu similaire parviennent à Belgrade au cours de l'été 1945. Novi Sad, Niš, Smederevo, Lazarevac : derrière les chars de l'Armée rouge, ce sont les commissaires politiques qui s'activent. La population de cette région, composée en majorité de paysans et de bourgeois de province, fidèle à l'ancien régime, doit être rééduquée ou passée par les armes. Les nouveaux maîtres de la Serbie savent que la guerre de libération est en train de devenir une révolution. Et la révolution demande des sacrifices – de préférence de la part de ceux qui ont des biens et de l'éducation.

La hâte avec laquelle les partisans de Tito investissent alors les lieux de savoir ne trahit pas uniquement une peur atavique du livre. Elle montre qu'à la fin de la guerre, l'objectif essentiel du prolétariat, dans cette partie des Balkans, est de modifier la structure de la société serbe de manière à ce qu'il ne reste plus rien de l'héritage de la bourgeoisie qui, au XIX^e siècle, a donné au pays ses frontières, son système parlementaire et sa culture savante. Dans ces années de l'immédiat après-guerre, à propos desquelles Borislav Pekić laissera plus tard un témoignage littéraire de tout premier ordre, ce n'est pas seulement la société qui est soumise à une prophylaxie

idéologique (exécution, emprisonnement ou bannissement des opposants, expropriations et nationalisation de leurs biens) : la culture et l'éducation également se trouvent sur le banc des accusés. Écrivains, professeurs, éditeurs, traducteurs sont contraints d'embrasser publiquement la nouvelle foi s'ils souhaitent encore participer à la vie de l'esprit.

Dans cet âge de la peur et de l'apostasie, seuls semblent résister encore de petits antiquaires. Dans leurs arrière-boutiques, le client initié peut trouver d'anciennes éditions des poètes et des romanciers interdits. Serrés de toutes parts par des volumes sans valeur, s'y cachent les recueils de poésie de Miloš Crnjanski, de Momčilo Nastasijević, de Rastko Petrović ou quelques rares plaquettes des surréalistes dont certains ont déjà adhéré au Parti¹. Ces lieux de liberté précaire et toute relative, en raison même de leur marginalité sociale, font davantage ressortir les difficultés auxquelles se trouve confrontée la littérature après la Seconde Guerre mondiale. Par leur simple existence, ils contredisent la version édulcorée de l'histoire que proposera trois décennies plus tard la critique officielle selon laquelle la répression en Serbie, du moins en ce qui concerne l'art, n'aurait duré que trois ans, après quoi, la vie des écrivains – c'est-à-dire aussi celle des éditeurs et des universitaires – aurait repris son rythme normal, celui d'avant-guerre, fournissant chaque année aux lecteurs diligents son lot de querelles esthétiques. Selon cette historiographie, le tournant des années 1950 aurait été marqué par l'apparition de deux courants majeurs qu'étaient le « réalisme » et le « modernisme », le premier promouvant une écriture traditionnelle et socialement engagée, le second appelant à un retour au modèle esthétique inspiré de l'avant-garde belgradoise de l'entre-deux-guerres. Le combat entre les deux courants aurait été relayé par les principales revues littéraires de l'époque : *Književne novine* [Le Journal littéraire] et *Savremenik* [Le Contemporain] apportant leur soutien aux réalistes, *Mladost* [La Jeunesse] et *Delo* [L'Œuvre] prenant la défense des modernistes, alors que *Letopis Matice srpske* [Le Journal de Matica srpska] et *Književnost* [Littérature] tenaient à garder une certaine neutralité. Cette guerre des écoles censées échapper à l'influence de l'idéologie aurait abouti *in fine* à un consensus : entre 1950 et 1955, la littérature serbe aurait adopté le « réalisme esthé-

1. À ce propos, voir le témoignage de Ljubomir Simović de l'Académie des Sciences et des Arts de Serbie : « Put do Crnjanskog. Njegove knjige niko ne štampa... » [Le chemin de Crnjanski. Personne ne publie ses livres], *Nedeljnik*, 358, 22 novembre 2018, p. 40-41.

tique » qui se voulait implicitement une réponse au « réalisme socialiste » de la littérature soviétique. C'est ainsi que la littérature serbe aurait eu la chance d'échapper au macabre destin de la littérature des démocraties populaires restées sous la coupe de Moscou. Bien que se développant dans un pays communiste, elle aurait été tout à fait libre. Certes, elle était incitée à aborder des questions sociales, mais il s'agissait là d'une suggestion, aucunement d'un ordre. Or, cette vision du passé, sans être entièrement dépourvue de fondement, passe sous silence un fait majeur qui a marqué l'histoire de la culture serbe dans la seconde moitié du XX^e siècle. L'emprise du Parti communiste ne faiblit d'aucune façon après 1948. Au contraire, le « schisme yougoslave » (la rupture des relations diplomatiques entre Belgrade et Moscou) n'a fait qu'accentuer la pression que le pouvoir exerce alors sur la création artistique et sur l'enseignement public. Dans les années 1950, la plupart des auteurs de renom – ceux qui figurent dans les manuels scolaires, qui sont enseignés au lycée et à l'université, qui obtiennent des prix littéraires ou attirent l'attention de la presse spécialisée – écrivent sur la « Guerre patriotique » (nob : *Narodno oslobodilačka borba*).

Pour preuve, l'œuvre de Mihailo Lalić, l'un des romanciers les plus en vue de l'ex-Yougoslavie, consacrée entièrement à la glorification des partisans de Tito avec *Svadba* [Les Noces] (1950), *Lelejska gora* (1957), *Hajka* [La Battue] (1960), *Ratna sreća* [La Fortune de guerre] (1973). Celle également de Dobrica Ćosić, auteur qui marquera durablement la littérature serbe et deviendra, dans les années 1990, un éphémère président de la Yougoslavie alors déjà amputée de la Slovénie et de la Croatie. Son premier roman, *Daleko je sunce* [Soleil lointain], notamment, publié en 1951 et rapidement intégré dans les programmes scolaires, est un franc éloge de la résistance communiste. Il en va de même d'Antonije Isaković dont tous les écrits, du recueil de nouvelles *Velika deca* [Grands Enfants] paru en 1953 au roman *Tren* [Moment] (premier tome : 1976 ; second tome : 1982), évoquent la vie sous l'occupation. D'autres écrivains majeurs ont commencé (et parfois fini) leur carrière en chantant l'armée de Tito : Meša Selimović, Radomir Konstantinović, Jara Ribnikar, Erih Koš, Veljko Kovačević², etc. Entre 1945 et le milieu des années 1960, la littérature sert la révolution. Et elle le fait bien. En accordant le rôle central à la résistance communiste ;

2. À ce propos, voir : Jovan Deretić, *Kratka istorija srpske književnosti* [Brève histoire de la littérature serbe], Belgrade, BIGZ, 1987.

en identifiant « l'Armée dans la patrie », commandée par le général Mihailović et soutenue par les Alliés, à une soldatesque collaborationniste.

De fait, la littérature n'a peut-être jamais été autant une fiction que dans la Serbie des années 1950.

Le temps du miracle ou le début du changement

C'est dans les années 1960, seulement, que la guerre cesse d'être le sujet central de la littérature serbe. De plus en plus de jeunes auteurs délaissent la littérature engagée pour se consacrer aux thématiques « urbaines » (appelées ainsi par opposition à la littérature qui jusque-là mettait en scène la vie rurale). Ce « dégel » culturel reste toutefois relatif. Il ne signifie aucunement que la littérature de l'époque renonce aux idéaux de la révolution, encore moins qu'elle entend critiquer la politique officielle. Le régime de Tito ne tolère pas la « dérive » idéologique. Même si, désirant garder une certaine indépendance sur la scène politique internationale, il ouvre les frontières et fait semblant de libéraliser la vie politique du pays, il punit sévèrement toute tentative d'instaurer une authentique démocratie parlementaire. Les partis politiques sont interdits. La pluralité d'opinion est d'apparence. Les rares opposants, y compris ceux qui se trouvent en exil, sont, pour la plupart, d'anciens compagnons de route. Ils critiquent la politique du Maréchal, mais ne contestent pas son orientation générale.

C'est dans cette atmosphère de libéralisation sans liberté que paraît, en 1965, *Le Temps du miracle*. Son auteur, qui n'a encore rien publié, est connu pour sa collaboration avec l'industrie cinématographique dont il a signé, en tant que scénariste, l'un des plus grands succès internationaux : *Le 14^e jour* du réalisateur Zdravko Velimirović, couronné du Grand Prix du Festival de Cannes en 1961. La biographie de Borislav Pekić, que la critique d'alors passe sous silence, illustre les paradoxes du communisme yougoslave. Issu de la bourgeoisie serbe – son père était un haut fonctionnaire de l'administration royale –, il est un ardent promoteur de la démocratie parlementaire. À la fin de la guerre, encore jeune lycéen, il fonde une organisation anticommuniste, se fait aussitôt arrêter et condamner, l'année de sa majorité qui est aussi celle du « schisme yougoslave », à quinze ans de travaux forcés. Gracié en 1953, il est autorisé à entreprendre des études de psychologie. À la fin des années 1950, on le retrouve dans le milieu du théâtre et du cinéma où ses talents de scénariste sont largement reconnus. Bien qu'officiellement « rééduqué », Pekić est toujours fidèle à ses idéaux

de jeunesse. Ses amis et ses collaborateurs le savent. Le pouvoir aussi, qui laisse faire.

Anticipons de quelques années : en 1968, Pekić prend la décision de s'installer avec sa famille à Londres. Dans un premier temps, sa demande de passeport est rejetée, mais craignant que l'affaire ne prenne une envergure politique démesurée – en fin de compte, Pekić est un auteur respecté, certes, mais en aucun cas une figure de la résistance comparable à un Soljenitsyne ou, plus tard, à un Havel –, l'administration revient sur sa décision et l'autorise à quitter le territoire. Vingt ans plus tard, à la chute du mur de Berlin, au moment où l'ex-Yougoslavie est confrontée à la crise politique qui lui sera fatale, Pekić reviendra à Belgrade pour créer le Parti démocrate. L'ironie de l'Histoire voudra qu'aux premières élections parlementaires libres depuis la Seconde Guerre mondiale, tenues en 1991, il soit battu par Vojislav Šešelj, fondateur d'un parti nationaliste, qui, dans les années 2000, sera jugé pour crimes de guerre. Le 2 juillet 1992, rongé par un cancer du poumon, Borislav Pekić s'éteindra à son domicile à Londres. C'est ainsi que l'un des plus grands écrivains serbes du siècle dernier aura par deux fois perdu son combat contre les extrêmes : dans sa jeunesse contre celui de gauche, dans la dernière année de sa vie contre celui de droite. Il aura été battu à la fois par l'internationalisme et par le nationalisme, comme si par ce double outrage il devait démontrer la fragilité de la voie intermédiaire pour laquelle il était prêt à donner sa vie.

Un malentendu révolutionnaire

La publication, en 1965, du *Temps du miracle* marque le début d'une période de transition dans la littérature serbe. Cette œuvre composée de douze nouvelles regroupées en deux grands sous-ensembles et présentée comme une contestation de l'héritage spirituel serbe – il est question d'une réécriture ironique du Nouveau Testament – introduit en réalité, dans la littérature nationale, pour la première fois depuis la fin de la guerre, une authentique critique du régime communiste. Certes, comme toute tentative de critique sous le régime de Tito, elle ne peut être qu'allusive. Mais, pour le lecteur des années 1960, habitué à lire entre les lignes, le message est clair. Et si, aujourd'hui, certains se laissent tromper par l'imagination de Pekić au point de croire à une simple « boutade » dont le but serait de déconstruire « le mythe » propagé par les Évangiles, sans comprendre que, dans *Le Temps du miracle*, le Nouveau Testament est en réalité le *Manifeste du parti communiste*, Judas, le prototype du commissaire politique des années de plomb et Jé-

sus, la métaphore de l'homme, c'est-à-dire aussi de l'*idée politique* qui, voulant faire du bien, fait du mal, c'est en grande partie dû au fait que les temps ont changé et que le communisme yougoslave, et avec lui une façon de penser et d'agir, une manière de créer et de lire une œuvre littéraire dont la valeur principale était souvent sa capacité de signifier ce qu'elle ne disait pas, n'est plus, pour les jeunes générations nées au tournant du millénaire, qu'une histoire ancienne et forcément inconnue. Mais, en 1965, la qualité de ce roman est immédiatement reconnue et son auteur aussitôt placé parmi les plus grands de sa génération. Cette considération précoce n'est pas due seulement à son incontestable courage politique, à sa pensée rétrograde qui, à cette époque, était la seule attitude authentiquement révolutionnaire. Elle est la conséquence de la manière dont cet écrivain, qui disait ne pas s'intéresser aux questions de la poésie, a métamorphosé le roman serbe. À une époque encore marquée par le débat entre « réalistes » et « modernistes », Pekić ouvre une troisième voie formelle. Et cette voie, qu'il ne nomme jamais, puisque, à la différence de son ami et compagnon de route poétique Danilo Kiš, il n'éprouve aucun penchant pour l'auto-analyse, sera empruntée par les meilleurs écrivains serbes du dernier quart du XX^e siècle. Dans les années 1980, les jeunes critiques grandis avec la culture populaire américaine – paradoxalement tolérée en ex-Yougoslavie – lui trouveront un nom, en lui fournissant par là même une explication théorique : le postmodernisme³.

En vérité, le roman de Pekić possède deux rares qualités qui expliquent la place de précurseur que les historiens de la littérature lui attribuent aujourd'hui. *Le Temps du miracle* n'est pas seulement une contestation cryptée du communisme. Si tel était le cas, le public serbe aurait tôt fait de le ranger parmi ces livres qui, après avoir été acclamés, meurent avec le régime qu'ils ont eu le courage de contester. Au-delà de sa *situation* historique et des questions politiques évidentes qu'il soulève, sa principale qualité réside dans le fait que la relecture du Nouveau Testament y devient une étude anthropologique de la propension à l'intolérance dont l'homme fait montre dès qu'il s'agit de rechercher le bonheur et de le partager avec son prochain. Cela permet de mesurer la part de psychologie collective dans les dérives du « communisme réel » et de comprendre ce qui, dans le marxisme classique, en dépit de son

3. À ce propos, voir notamment : Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne* [Du modernisme au postmoderne], Jedinstvo – Dečje novine, Gornji milanovac – Pristina, 1991.

athéisme radical, relève de l'esprit des Évangiles. C'est précisément cet humanisme qui explique la pérennité de l'œuvre de Pekić dans la culture serbe : de nombreuses rééditions et des études savantes qu'on continue de lui consacrer trente ans après la chute du régime de Tito.

La seconde qualité du *Temps du miracle* a trait à la question de la forme. Sans l'avoir prémédité, car son travail ne procède pas d'une volonté de démontrer les vertus d'un nouveau principe d'écriture qu'il souhaiterait imposer à ses confrères, Pekić semble appliquer *par anticipation* les préceptes de l'art postmoderne⁴. Son roman est un roman-palimpseste rédigé *par-dessus* un texte ancien dont il reprend les grands thèmes sur un ton faussement ludique. Or, la réécriture des classiques est l'une des qualités les plus saillantes de la littérature postmoderne qui lui attribue la fonction de contestation – quand il ne s'agit pas d'une authentique déconstruction – de l'ordre social et politique dont ceux-ci sont censés être l'émanation. Au regard des normes anciennes, Pekić ne crée pas à proprement parler une œuvre originale. Il déforme un récit ancien. De surcroît, il le fait du point de vue d'un paria, d'une minorité. En se plaçant sciemment à la marge de la société et du monde politique. C'est précisément cette approche de la littérature – cet *usage* de la tradition – qui invite à voir dans *Le Temps du miracle* l'origine du tournant postmoderne en Serbie.

Un imaginaire très peu foucaldien

Un an avant la sortie du *Temps du miracle*, dans une postface à *La Tentation de saint Antoine*, Foucault écrivait que l'imaginaire de Flaubert « se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent, de l'autre côté, sur des mondes impossibles. » Puis il poursuivait :

L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe [...] il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des

4. À ce propos, voir : Frédéric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris Les Éditions, 2011 ; Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres – New York, Routledge, 1988 ; Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Londres – New York, Routledge, 1989.

commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque⁵.

Dans ce passage, devenu célèbre, le philosophe exprime à sa façon le doute commun aux années 1960 concernant le rapport, pris jusqu'alors pour indissoluble, entre le monde et la littérature, doute qui incite nombre d'auteurs de renom à se détourner du modèle réaliste pour exploiter les ressources de ce que la théorie littéraire, sous la plume de Julia Kristeva, appellera « intertextualité ». Ceux qui se sont réunis sous l'étendard de l'avant-garde – du Nouveau Roman ou de *Tel Quel* –, iront jusqu'à contester à l'art sa nature référentielle. L'on se souvient encore de la formule de Jean Ricardou selon laquelle « loin d'offrir un substitut, une image, une représentation [du monde], [la littérature] est capable, en sa textualité, de lui proposer la différence d'un tout *autre système d'éléments et de rapports* ». Les sciences humaines, dont Foucault est déjà une icône, emboîtent le pas aux artistes en fournissant à leur rejet du réel une plate-forme conceptuelle. Les conséquences sur l'idée que l'on se fait alors du savoir seront considérables. Inspirés par la linguistique structurale et les travaux de Roman Jakobson expliquant que la langue serait un « système arbitraire de signes » clos sur lui-même, les philosophes et les anthropologues, mais également les théoriciens de la littérature et les historiens de l'art posent à nouveaux frais la question de la connaissance, de l'objectivité et de la vérité. C'est précisément cette dernière notion qui est le sujet d'âpres combats. Elle fournit l'argument à la plus grande polémique littéraire du XX^e siècle français : celle qui, un an après la sortie du *Temps du miracle*, opposera Raymond Picard à Roland Barthes et qui fera basculer la littérature française – et avec elle, la littérature occidentale – dans l'ère structurale.

C'est donc dans un contexte intellectuel favorable à la contestation sociale et à la réévaluation philosophique de l'humanisme européen que paraît le roman de Borislav Pekić. Ce serait pourtant une erreur de le ranger aux côtés de *Tropismes*, de *La Prise de Constantinople* ou de *Nombres*. Non point que *Le Temps du miracle*, par ses qualités formelles, ne soit pas une belle illustration de la thèse de Foucault selon laquelle l'érudition serait la forme contemporaine de l'imaginaire, ni que la littérature serbe de l'époque ne soit pas ouverte à l'influence étrangère, notamment française – le structura-

5. Michel Foucault, « Postface à Flaubert », in *Id., Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, vol. I, p. 325-326.

lisme aussi bien que le Nouveau Roman ont attiré une certaine attention des milieux lettrés –, mais plutôt parce qu'assimiler l'œuvre de Borislav Pekić aux courants littéraires ouest-européens de son temps demanderait de négliger un fait historique élémentaire : à cette époque les deux parties de l'Europe – l'Ouest et l'Est – étaient régies par des systèmes politiques ennemis. La vie sociale et la création artistique s'en ressentaient : une même phrase, selon qu'elle était écrite d'un côté ou de l'autre du mur de Berlin, n'avait pas la même signification. De plus, Pekić ne partageait pas les opinions politiques d'un Barthes ou d'un Sollers, encore moins d'un Foucault ou d'un Derrida. Son livre, pour autant qu'il participe de l'imaginaire de la bibliothèque, n'appelle pas à la révolution du prolétariat, ce qui est le but affiché de nombre d'intellectuels français, mais s'y oppose radicalement. C'est pourquoi l'attribution, à vrai dire toute théorique, d'un caractère « structural » ou « postmoderne » au *Temps du miracle* ne peut être justifiée que par ses qualités formelles. *Le Temps du miracle* n'est pas un roman « déconstructiviste ». Au contraire, il appartient à un positivisme résolument moderne qu'un Foucault aurait assurément jugé dépassé. Pekić croit en l'existence de la vérité. En la possibilité de la connaître. Par conséquent, il ne conteste pas la parole évangélique, l'existence de Jésus Christ et des apôtres ou la réalité de leurs actions, mais tente plutôt de décrire à sa façon – fictionnelle et ironique, certes, mais aucunement irrespectueuse – la quête du sens – c'est-à-dire aussi de la vérité en tant que valeur éthique – qui, depuis des temps immémoriaux, détermine l'existence humaine.

La Grande Terreur

C'est cette même quête de la vérité qu'on lit dans le second grand livre de la postmodernité serbe qu'est *Un tombeau pour Boris Davidovitch* de Danilo Kiš. Publié en 1976, à Belgrade, par un romancier de 40 ans considéré unanimement comme le plus doué de sa génération – ce que confirme, d'ailleurs, l'attention qu'on lui porte déjà à l'étranger, notamment à Paris où il a vécu dans les années 1960⁶ –, ce recueil de nouvelles semble à première vue se conformer entièrement au paradigme foucauldien, dans la mesure où il se présente sous la forme d'une archive historique recopiée par

6. La premier grand livre de Danilo Kiš – *Jardin, cendre* – qui sera intégré plus tard dans sa célèbre trilogie *Le Cirque de famille* est édité chez Gallimard en 1971 grâce aux efforts de Jean Descat. La traduction d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* paraîtra, toujours chez Gallimard, en 1979.

des auteurs inconnus. En réalité, il en détourne les principes afin de s'aligner sur les positions « mimétiques » que Pekić défend dans *Le Temps du miracle*, puisqu'à la différence de ce que le philosophe français professe à la même époque, Kiš considère que la bibliothèque, loin d'être un univers fermé, trouve son origine dans le monde réel. Sa critique du communisme est d'autant plus ouverte. Contrairement à son ami, qui dans *Le Temps du miracle* opère un déplacement spatio-temporel lui permettant de se maintenir en permanence dans le domaine de l'allusion, Kiš prend pour sujet les purges staliniennes des années 1930 et travaille à partir de documents – essentiellement des témoignages des survivants du Goulag – qui, à défaut de rendre compte du nombre de victimes de la Grande Terreur, permettent de *comprendre* les principes qui l'ont rendue possible. La stratégie de Kiš est claire : d'un côté, il se protège en détournant sa critique de la Yougoslavie de Tito, dont le système policier n'est pas encore suffisamment affaibli pour autoriser une contestation qui ne soit pas punie de prison, pour la concentrer sur l'Union soviétique qui, toute patrie mythique du communisme qu'elle soit, bénéficie d'un statut ambigu à Belgrade où elle est à la fois secrètement admirée et publiquement crainte ; de l'autre, en critiquant, comme il le fait, le modèle soviétique, il dénonce *nécessairement* sa variante yougoslave⁷.

Sur un autre point aussi, les projets de Pekić et de Kiš se rejoignent. Dans *Le Temps du miracle* et dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, c'est un modèle – que Foucault appelle paradigme – qui est critiqué et, à travers lui, une façon de penser et une manière d'agir. La Judée du Nouveau Testament et les années 1930 en Union soviétique sont des moments uniques où, dans les spasmes qui accompagnent sa venue au monde et ses premiers pas, une idéologie révèle de quoi elle est vraiment faite : l'amour dans un cas, le ressentiment paranoïaque dans l'autre. Pour hâter la venue d'un monde meilleur, le Jésus de Pekić guérit les malades, le commissaire politique de Kiš les envoie à la potence ou au camp.

7. Cette manœuvre n'a pas protégé Danilo Kiš. À sa sortie, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* est violemment critiqué. Certains intellectuels y voient une simple copie des témoignages ou des documents historiques déjà publiés à l'extérieur de l'URSS. Il n'y a aucun doute que la polémique qui s'ensuit – la plus grande du XX^e siècle serbe – a des origines politiques. À ce propos, voir mon article « Un certain goût de l'archive » : <https://www.fabula.org/effet/interventions/13.php>

Pour rendre proche cette histoire, non seulement au lecteur serbe déjà au fait des purges staliniennes, mais également aux intellectuels occidentaux – notamment ceux d’obédience marxiste qui dans les années 1970 ne sont pas prêts à croire à l’existence du Goulag –, Kiš choisit, comme il l’explique dans un entretien devenu célèbre⁸, de présenter ses récits sous une forme « documentaire ». Kiš emprunte ainsi le chemin inverse de celui qu’a pris l’avant-garde française entre 1953 (la sortie des *Gommes* d’Alain Robbe-Grillet) et le tournant des années 1970 (la publication de la trilogie « textualiste » de Philippe Sollers composée de *Drame* (1965), *Nombres* (1968) et *H* (1973)). Au repli sur soi de la prose française, il répond par une ouverture maximale de sa fiction à la réalité historique. Dans *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, c’est le fonds documentaire, c’est-à-dire l’archive d’un État totalitaire, les témoignages des survivants, les études historiographiques qui communiquent à l’œuvre leur forme. La langue de l’écrivain – l’étude stylistique le démontre aisément – se conforme aux sources dont le récit prétend dériver directement. Son style – son *ethos* narratif – est celui d’un historien. Mais, d’un historien particulier, s’efforçant de séparer le vrai du faux dans une archive lacunaire composée, en partie, de documents produits par la justice soviétique dont la principale fonction était d’organiser des procès mon-

8. « J’ai vécu à Bordeaux dans les années soixante-dix, à l’époque du gauchisme omniprésent en France et en Occident en général, quand la réalité des camps soviétiques n’était pas encore admise. Il ne faut pas oublier que c’est vers cette époque que paraît le livre de Soljenitsyne ; pourtant, au début, le monde refusa d’admettre la terrible réalité des camps soviétiques – dont l’existence est l’un des faits cruciaux de ce siècle –, raison pour laquelle les intellectuels de gauche refusèrent même de lire ce livre. *L’archipel du Goulag*, sous prétexte qu’il était le fruit d’un sabotage idéologique et d’un complot de la droite. Comme il était impossible, donc, de discuter avec ces gens sur le plan des idées générales, car ils avaient des opinions a priori et agressives, je me suis vu contraint de développer mes arguments sous forme d’anecdotes et d’histoires, en me basant sur ce même Soljenitsyne, ainsi que sur Stajner, les Guinzbourg, Nadejda Mandelstam, Medvedev, etc. Ces anecdotes étaient la seule forme de discussion acceptable pour eux, c’est-à-dire qu’ils écoutaient, à défaut de comprendre. En effet, sur le plan idéologique, sociologique et politique, ils n’admettaient aucune objection, car ces prétendus intellectuels étaient excessivement intolérants et partaient de conceptions préconçues et manichéennes : l’Est est le paradis, l’Ouest est l’enfer ». Danilo Kiš, « Je cherche pour le doute une place au soleil », in *Id.*, *Le Résidu amer de l’expérience*, trad. de Pascale Delpech, Paris, Fayard, 1995, p. 122-123.

tés à partir des aveux obtenus sous la torture. Autant dire que la prose de Kiš, dont la critique se plaît encore à souligner le caractère bourgeois, repose sur la conviction – peu prisée dans les milieux artistiques des années 1960 et 1970 – que la vérité existe, que la collecte et l'analyse patientes des traces, l'écoute de la voix des survivants et l'examen des failles apparues dans les déclarations des témoins et des procureurs, en un mot, l'étude quasi philologique de chaque pièce du dossier peuvent mener à une vérité globale, à une connaissance authentiquement historique d'un temps et d'un pays. Kiš le sait et le démontre habilement – c'est même le seul véritable sujet de son œuvre : les archives de la Grande Terreur sont un lieu d'incertitude et de confusion, une vaste entreprise de *travestissement de la réalité* qui couvre ses victimes de l'opprobre des crimes qu'elles n'ont jamais commis. Les « forfaits » des contre-révolutionnaires et autres « déviants » y sont « attestés » par des « preuves » matérielles et des « témoignages » concordants. Qu'il s'agisse de faux, il est impossible de le comprendre tant qu'on reste dans le cadre imposé par le pouvoir communiste. Mais, une fois sortis de ce cadre – de cette *bibliothèque* officielle –, les crimes des victimes des purges redeviennent ce qu'ils ont toujours été : une fiction. C'est en ce sens précisément qu'*Un tombeau pour Boris Davidovitch* va à l'encontre de l'idéologie intellectuelle de son temps. Il démontre, à partir d'un exemple historique concret, que la « clôture du système » dont les structuralistes (et plus tard les postmodernes) ont fait le soubassement des sciences humaines et de l'art ne mène pas à la vérité, mais bien à l'illusion.

Une critique de la critique

Les premiers postmodernes serbes – qui ne se sont jamais déclarés tels : c'est la critique qui, *a posteriori*, dans les années 1980, leur a accolé cette désignation poético-idéologique – révèlent toute la complexité des relations tissées dans la République des lettres mondiale. Pekić et Kiš apparaissent sur la scène littéraire de leur pays à un moment particulier, en se dressant à la fois contre les formes narratives dominantes et contre le système politique que celles-ci servent. Leur identité est, en grande partie, celle des révoltés. Mais de nobles révoltés, qui n'oubliant jamais ce qu'ils doivent à l'art, renoncent à la vulgarité des manifestes littéraires pour se consacrer à un travail d'écriture solitaire. *Le Temps du miracle* et *Un tombeau pour Boris Davidovitch* portent les traces de cette intransigeance poétique qui ne se compromet pas avec la politique du jour. Ce sont des *œuvres* majeures de la littérature du XX^e siècle qui

s'imposent par la puissance de leur souffle poétique aussi bien que par la justesse des observations socio-historiques qu'on y lit, et non pas par l'adhésion officielle à un parti politique ou à un courant intellectuel. Or ce caractère doublement révolutionnaire – littéraire et politique –, nous l'avons vu, ne peut être perçu correctement que si l'on tient compte du contexte historique des années 1965-1975 en Serbie. Plus important : ce contexte, s'il est fidèlement restitué par un historien de la littérature, exclut les interprétations selon lesquelles Pekić et Kiš auraient « adhéré » à une poétique toute faite, importée telle quelle de Paris et de New York. Ce faisant, c'est tout un système de relations au sein d'un monde littéraire unifié, tout un protocole de lectures comparatistes allant dans le sens d'un universalisme minorant, par principe, l'importance des frontières et des particularités historiques ou culturelles, qui est mis à mal. Car, l'intime connaissance des grandes littératures européennes (Pekić a vécu trente ans à Londres, Kiš est mort à Paris), l'intérêt qu'ils portaient aux débats philosophiques et théoriques de leur temps, la volonté d'introduire dans leurs œuvres de nouvelles « méthodes » d'écriture déjà expérimentées par les auteurs français ou américains – *Sablier* de Kiš, largement inspiré, dans sa forme, par le Nouveau Roman, en est un exemple éclatant –, tous ces faits biographiques avérés ne sont pas la preuve suffisante d'une conversion qui priverait nos deux écrivains de tout esprit critique. En réalité, ce qui échappe à la lecture universaliste, c'est précisément la *différence* de contexte et, par là même, le sens historique des mouvements intellectuels qui ont conditionné l'apparition du postmodernisme serbe.

Dans la France de l'après-guerre, ce sont des penseurs de gauche qui dominent les sciences humaines (Derrida, Althusser, Foucault, etc.) et la littérature (Barthes, Robbe-Grillet, Sollers, Ricardou, etc.). Il en va de même pour les États-Unis et l'Angleterre, où les campus universitaires, à quelques exceptions près, sont devenus de véritables bastions du marxisme radical dont les principaux théoriciens s'appellent T. Eagleton, F. Jameson, H. White ou L. Hutcheon. Les uns et les autres partagent les mêmes convictions politiques et les mêmes goûts littéraires. Fidèles en cela à la tradition de l'avant-garde européenne du début du siècle, les écrivains qui font partie de ces mouvements sont convaincus que les changements poétiques annoncent les changements politiques, que la littérature est toujours en avance sur la société et, qu'en dernière instance, le poète est un prophète. Le courant anti-référentiel de la littérature française, qui va du Nouveau Roman aux activités du

groupe réuni autour de la revue *Tel Quel*, aussi bien que le logocentrisme postmoderne anglo-saxon des années 1970-2000 sont vécus par ceux qui les ont initiés et les ont conduits à leur maturité comme des armes politiques dans une lutte des classes dont l'objectif affiché est d'installer des régimes communistes dans les pays occidentaux.

Pour tous ces intellectuels et artistes, la littérature prépare la révolution du prolétariat. Pour Pekić et Kiš, au contraire, qui vivent sous la dictature de ce même prolétariat, le roman doit dénoncer les méfaits du communisme. C'est ainsi qu'une même poétique sert deux buts diamétralement opposés selon qu'on la retrouve sous la plume d'un auteur français ou anglo-saxon ou sous celle d'un romancier serbe. Le point commun des deux situations tombe sous le sens. Des deux côtés de la frontière yougoslave, le postmodernisme est une poétique de contestation et de révolte. À ceci près que cette révolte n'est pas dirigée contre le même régime. À Paris, on veut abattre le bourgeois pour installer à sa place le prolétaire ; à Belgrade, on rêve de chasser le prolétaire pour pouvoir enfin respirer sous le bourgeois. Pour croire au bien-fondé de son dessein, l'intellectuel français doit naturellement ignorer la réalité et promouvoir une littérature auto-référentielle qui de la bibliothèque détachée du monde fait l'alpha et l'oméga de toute chose ; pour saper les fondations du régime de Tito, les écrivains serbes n'ont d'autre choix que de laisser entrer la réalité dans leurs fictions.

Une autre conséquence de cet état de fait est que la contestation du réalisme classique, partagée par Pekić et Kiš et par leurs confrères occidentaux, n'a pas le même sens : pour Barthes, Sollers, Ricardou, Jameson ou Eagleton, elle est synonyme d'un combat contre la bourgeoisie – le roman réaliste étant, selon leur définition, l'émanation de l'esprit bourgeois –, alors que pour Pekić et Kiš, critiquer le réalisme tel qu'il est encore pratiqué en Serbie à leur époque revient à critiquer le réalisme socialiste (ou, plutôt, son pendant yougoslave). En somme, le réalisme des Occidentaux est bourgeois, celui des Serbes est communiste.

C'est pourquoi Pekić et Kiš, qui seront suivis par une pléiade de grands romanciers dans les années 1970 (dont l'engagement politique sera moindre, il faut l'avouer), réalisent un acte éminemment postmoderne. Leur littérature, au moment même où elle apparaît sur la scène belgradoise est *métacritique* : c'est une critique de la littérature nationale qui la précède immédiatement et dont elle veut se désolidariser, mais c'est également une critique de la critique marxis(an)te occidentale dont elle perçoit clairement les tra-

vers et les incohérences. Autant dire que le premier postmodernisme serbe est, dès sa naissance, un orphelin. C'est un résistant en lutte pour la liberté dans une République des lettres qui rêve de la geôle.

C'est un malentendu littéraire. C'est également une malédiction historique – dont la Serbie a le secret.

CERLOM - INALCO
CRAL (CNRS/EHESS)