MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'esthétique soumise à la pression du réel historique. J.M.Coetzee et Imre Kertész

Lucie Campos

10.58048/2263-7664/537

Littérature comparée et Esthétique(s)

L'esthétique en héritage

L'esthétique, définie à partir de la fin du XVIIIe siècle au sens de philosophie de l'art plutôt que de science de la perception, ainsi que l'idée de littérature qu'elle inaugure, font partie d'un certain héritage de la littérature européenne contemporaine. Interroger l'idée d'esthétique aujourd'hui amène ainsi en partie à interroger cet « inconscient romantique[1] », et en particulier cet héritage de la pensée allemande, que Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, ou encore Jacques Rancière, présentent comme une appartenance qui continue à être déterminante dans l'espace de la culture occidentale, voire comme « notre naïveté[2] ».

Certains des textes des deux écrivains contemporains J.M.Coetzee[3] et Imre Kertész[4] incitent à réfléchir à la persistance contemporaine de cet héritage, en interrogeant la validité de l'idéal esthétique dans une littérature contemporaine de la violence historique qui, plaçant au centre de son projet d'écriture la question de l'inhumain, semblerait devoir remettre en cause l'idée même d'esthétique - à un moment précis de l'histoire culturelle où l'on s'interroge sur les conséquences catastrophiques de la raison occidentale engendrée par les Lumières, génocides, colonialismes, ou apartheid. Or ces

mêmes écrivains ravivent, paradoxalement, la présence de l'esthétique comme idéal. Ces contradictions et ces désirs apparaissent comme les symptômes d'une modulation qui se produit, sous la pression du réel historique, dans certaines valeurs cardinales qui orientent la république des lettres contemporaine et, en premier lieu, une modulation qui vient affecter l'idée de littérature elle-même.

J.M.Coetzee, dans un discours célèbre prononcé lors de la réception du Jerusalem Peace Prize[5] en 1987, évoquait l'idée d'une « littérature entravée » (« *a literature in bondage* ») soumise à la pression d'un réel historique qui en modifiait nécessairement le fonctionnement, et le désir contraire de réinstaurer un rapport du sujet écrivant au monde qui privilégierait à l'inverse le jeu de l'écriture et de l'imagination :

> South African literature is a literature in bondage, as it reveals in even its highest moments, shot through as they are with feelings of homelessness and yearnings for a nameless liberation. It is a less than fully human literature, unnaturally preoccupied with power and the torsions of power, unable to move from elementary relations of contestation, domination, and subjugation to the vast and complex human world that lies beyond them. […] In Africa, the only address one can imagine is a brutally direct one, a sort of pure, unmediated representation ; what short-circuits the imagination, what forces one's face into the thing itself, is what I am here calling history. « The only address one can imagine » - an admission of defeat. *Therefore*, the task becomes imagining this unimaginable, imagining a form of address that permits the play of *writing* to start taking place[6].

Par opposition à ce qui semblerait devoir annoncer un nouveau réalisme, et un retour au contrat de la représentation réaliste sous l'effet d'un « court-circuit de l'imagination » (retour qui serait en même temps « un aveu de défaite »), l'inauguration d'un horizon et d'une pratique esthétiques se présente ainsi chez Coetzee comme absolument nécessaire.

On trouve chez Imre Kertész une réflexion comparable sur le sens de l'écriture et les limites de l'art face à la question de l'inhumain, où le « pouvoir de la réalité » est opposé à celui de la subjectivité écrivante. Ainsi dans *Le Refus*, l'écrivain narrateur déclare :

> J’ai peut-être commencé à écrire parce que je voulais prendre ma revanche sur le monde. […] Rien qu’en imagination, certes, et avec des moyens littéraires, prendre en mon pouvoir la réalité qui, d’une manière très réelle, me tient en son pouvoir; changer en sujet mon éternelle objectivité, être celui qui nomme et non celui qui est nommé[7].

Sous l’effet de cette pression du réel, ce qu’on observe dans les textes théoriques et fictionnels de l’un comme de l’autre auteur est donc un glissement qui se fait à contre-courant du réel, vers une pensée esthétique - c’est à dire une pensée philosophique de l’art. À l’intérieur de deux projets d’écriture si marqués par la conscience historique, la manière dont ce désir d’esthétique se révèle comme un inconscient, une pensée sourde qui continue de se faire entendre à travers le fracas de la violence historique (ou, dirait Imre Kertész, à travers les « murmures incessants concernant le bien et le mal[8] »), révèle ainsi un lignage et une tradition esthétique qui se perpétuent malgré tout.

Cette ligne brisée et pourtant repérable suggère l’existence d’une part de deuil nécessaire à une pensée contemporaine de l’esthétique, prenant acte du réel et de la violence historiques[9]. Le travail spécifiquement littéraire associé à ce deuil d’ordre plus philosophique prend tout d’abord, chez ces deux auteurs, la forme d’un rapport à l’esthétique romantique qui s’affirme comme critique, interrogatif, et fondamentalement en mouvement. Il passe ensuite par la refondation d’une esthétique de l’expression, reposant sur une articulation précise entre travail de recherche formelle et souci de l’énonciation singulière, ainsi que sur le renouvellement d’un questionnement sur le rapport de l’art avec une pensée du sentiment et du pathos. Il engage enfin une pensée de la littérature qui pourra être caractérisée comme relevant d’une esthétique de l’après, ou du « post », car attelée à la rupture dans le temps provoquée par l’irruption de la violence historique.

Le romantisme comme langue maternelle

Qu’en est-il donc précisément de cet héritage de l’esthétique romantique ? Il reste bien, constamment, dans les écrits d’Imre Kertész, qui se définit dans son texte autobiographique *Dossier K* comme un « incorrigible romantique qui s’est retrouvé dans

les bras du socialisme réel[10] », l'idée qu'il y a un rôle à jouer pour l' « imagination esthétique », jusque et surtout dans le traitement de l'Holocauste. Ceci alors même que la rupture d'humanité que représente un tel évènement fait de l'appartenance à la littérature une question constamment reposée :

> Nous voyons donc que seule l'imagination esthétique permet de se faire une idée de l'Holocauste. Pour être plus précis, ce que nous imaginons n'est pas seulement l'Holocauste, mais la conséquence esthétique de celui-ci reflétée dans la conscience universelle, cette cérémonie de deuil dont le sombre éclat luit désormais pour l'éternité[11] [...].

On trouve ici la présence de tout un vocabulaire de la philosophie allemande, typiques du style d'un auteur lecteur et traducteur de l'allemand. L'expression « imagination esthétique » est utilisée avec le sens d'une faculté spécifique, individuelle et collective à la fois, comme la désignation d'une mode de fonctionnement de la conscience universelle. A travers cette affirmation, qui apporte un démenti clair à l'interdit adornien [12], une question reste cependant béante : c'est celle du rapport entre inhumain et esthétique, non plus comme faculté cette fois, mais comme héritage philosophique.

Cette question, alors que l'héritage romantique ne semble plus devoir être recevable, restera en définitive toujours ouverte, se reposant constamment à travers les différents textes, théoriques ou de fiction, d'Imre Kertész, comme dans ceux de J.M.Coetzee. Et l'enjeu est alors de savoir comment hériter de l'esthétique. Mais de quelle manière ? mélancolique ? nostalgique ? par la transposition et la traduction ? par la notion d'un deuil nécessaire de l'idéal esthétique, qu'on voit apparaître dans cette formule « cérémonie de deuil dont le sombre éclat luit désormais pour l'éternité » ?

La réponse varie selon le type de référence invoquée au fil des textes. La première allégeance claire à un héritage romantique est dans *L'holocauste comme culture* : où Imre Kertész cite Albert Camus dans *L'homme révolté*[13] citant Percy Bysshe Shelley dans *Defense of Poetry*[14] - et on voit qu'il y a là tout un lignage, une tradition en train de se recomposer autour de l'expression programmatique « Les poètes sont les législateurs du monde ».

> “Les poètes sont les législateurs du monde.” Je crois que nous devons partir de là. Car il est vrai que les poètes […] ne légifèrent pas, comme les constitutionnalistes au Parlement, mais obéissent à la loi, à la loi qui fonctionne toujours en tant que loi dans le monde, qui crée et ordonne les histoires, y compris la grande histoire de l’humanité. […] C’est là ce qui fait la part entre ce qui est appelé à entrer dans le mythe et ce qui reste dans les archives historiques d’une civilisation, en dépit des idéologues qui veulent souvent s’arroger ce droit. […] L’horizon de notre vie quotidienne est déterminé par ces histoires qui sont, en définitive, des histoires sur le bien et le mal, et notre monde défini par cet horizon est rempli des murmures incessants concernant le bien et le mal[15].

Par cette formule devenue définition de l’une des formes historiques du romantisme, celle du romantisme anglais des années 1810-1820, les poètes sont présentés comme législateurs, non « comme les constitutionalistes au parlement », mais parce qu’ils ont un rôle à jouer dans la mise en forme des « histoires sur le bien et le mal » qui déterminent l’horizon de notre vie quotidienne : ils sont les serviteurs de quelque chose qui les dépasse, d’une « loi insaisissable qui non seulement dirige notre esprit mais que nous nourrissons de notre propre vie[16] », pour laquelle Kertész utilise une expression reprise à Thomas Mann, l’ « esprit de récit[17] ». Malgré le bouleversement complet, par l’inauguration d’une écriture testimoniale reposant sur une philosophie de l’expression singulière, des repères permettant d’identifier le type de récit dont il s’agit, on retrouve donc la formule romantique d’une vérité à la fois singulière et universelle.

Orphelins d’âme et d’esprit

La réflexion de Jean Améry[18] constitue ensuite une deuxième référence importante pour Imre Kertész, référence plus contemporaine qui vient modifier la première. Plusieurs discours prononcés dans les années 90, montrent la reprise de certaines formules de Jean Améry au service d’une réflexion sur les effets de l’Holocauste sur l’« esprit », avec ces tournures lapidaires : depuis que le « mythe de l’esprit du XVIIIe siècle » est « parti en fumée », « nous sommes condamnés à être orphelins d’âme et d’esprit[19] ».

Il cite là en partie l'essai intitulé « Aux frontières de l'esprit », essai où Jean Améry exprime une relation à la fois intime et paradoxale - c'est ce qui intéresse l'auteur - avec l'idéal romantique, décrivant l'effet du camp sur l' « esprit » hégélien et occidental : le camp où « ce qui se produisait d'abord, c'est l'effondrement total de la représentation esthétique de la mort », où l'esprit pouvait néanmoins encore servir à « se maintenir, mais tout en s'anéantissant[20] ». Au lieu de la « positivité de l'élévation de la conscience de l'être réfléchissant[21] » propre à l'idéalisme, ce à quoi on assiste est donc plutôt de l'ordre d'une espèce de mutation négative des mêmes éléments : l'esprit ne peut se maintenir que sous une forme négative, la négativité esthétique s'avère nécessaire pour contrer l'esthétisation mensongère ; ainsi que son avatar extrême, l'indicible, émanation d'un romantisme tardif.

Si Imre Kertész s'intéresse autant à Jean Améry, c'est parce qu'il trouve chez lui non seulement le moyen de rouvrir le débat entre la philosophie romantique et le devenir de l'esthétique après la remise en cause radicale de ses fondements par la réalité historique, mais aussi la formulation du principe d'une prose expérimentale proche de celle qu'il pratique lui-même, et qui repose sur une tension spécifique entre essai et récit. L'un des modes de résolution de la question de l'héritage romantique passe ainsi par une pratique littéraire expérimentale, entre esthétisation et cognition, qui engage une réflexivité particulière, une forme d'essayisme critique tendant par sa remise en cause systématique des concepts et des formes héritées à pousser aux limites du littéraire. Les conséquences de ce travail réflexif se donnent à lire dans les textes de fiction, et particulièrement dans *Le Refus*, à travers la constitution de « conviction[s] esthétique[s] inébranlable[s[22]] » et pourtant provisoires, enchassées dans des récits dont les héros sont des écrivains avatars de Kertész lui-même, convictions esthétiques dont la constitution puis les échecs est ainsi mise en récit. Chacun de ses textes présente alors tout ensemble le récit de la méthode, et la leçon esthétique de ces « convictions esthétiques » : moments auxquels correspond provisoirement à chaque fois une position de maîtrise du sujet face au monde, en même temps qu'une indiscernabilité de la théorie et de la pratique du littéraire - moments qui font que de manière temporaire, on peut parler de vérité subjective du littéraire.

Cette théorie expérimentale de la littérature et le rapport critique et interrogatif à la possibilité d'une esthétique dont elle est la marque, révèlent alors l'un des paradoxes de l'idéal esthétique lorsqu'elle est travaillée par l'évidence de l'inhumain : comment concilier en effet l'élaboration d'une esthétique avec la formule d'une écriture critique, fondamentalement en mouvement ? L'apparente contradiction entre le provisoire et l'absolu se développe sous la forme d'une alternance, un mouvement de balancement critique rappelant constamment l'incompatibilité entre une idée absolue du littéraire présenté comme un élèvement et une consolation, et un rapport au réel nécessairement aporétique et sombre. Cette tension entre foi en l'art et désir de totalité d'une part, et une démarche reposant sur la singularité, d'autre part, signale ainsi un certain déplacement dans la notion d'esthétique, et annonce l'idéal renouvelé d'une esthétique fondamentalement expérimentale, combinant à la fois une auto-critique politique de l'art et une théorie réflexive du sujet.

Leçons de Goethe

La figure de J.W. Goethe constitue enfin la troisième référence. Celle-ci revient fréquemment dans les textes de Kertész, héritier non seulement d'une tradition philosophique mais aussi bien d'une tradition littéraire allemande, selon l'idée répétée qu'il y a une opposition indépassable entre leurs deux biographies. Ainsi dans *Le Refus*, les lignes célèbres par lesquelles J.W.Goethe inaugure son texte autobiographique « Je suis venu au monde le 28 août 1749 à midi, avec les douze coups de l'horloge, Francfort-sur-le-Main. La constellation était propice[23] (…) » sont citées ironiquement en contrepoint avec la biographie du narrateur :

> Quand je suis venu au monde, le Soleil était dans le signe de la plus grande crise économique jamais connue, depuis l'Empire State Building jusqu'aux aigles de l'ancien pont François-Joseph, du haut de tous les points élevés du globe, les hommes se jetaient à l'eau, dans le vide, sur le pavé, selon les circonstances ; un chef de parti du nom d'Adolf Hitler m'a montré un visage extrêmement hostile d'entre les pages de son livre intitulé *Mein Kampf*, la première loi hongroise antijuive, appelée *numerus clausus*, était au zénith de ma constellation, avant d'être remplacée par les suivantes. Tous les signes

> de la terre (je ne sais rien des signes du ciel) témoignaient du caractère superflu voire déraisonnable de ma naissance[24].

Le jeu de l'ironie vient ainsi questionner les présupposés goethéens du je lyrique comme support d'une universalisation poétique de l'expérience. La même référence ré-apparaît dans d'autres passages sous forme fictionnelle. Ainsi dans *Le chercheur de traces*, l'« envoyé » (personnage principal) et son épouse tombent par hasard dans une librairie sur « un livre à la couverture désuète » qui s'avère être l'*Iphigénie en Tauride*[25] ; un dialogue ironique s'ensuit :

> - *Iphigénie en Tauride*, dit-elle avec un sourire en se baissant pour reposer le livre dans la boîte où elle l'avait pris.
>
> - Verbiage pseudo-classique, romantisme à deux sous, dit l'envoyé avec mépris. […] C'est des trahisons et des mensonges en rimes.
>
> - Ce n'est pas le souvenir que j'en garde, protesta-t-elle. […] Ca me revient, dit-elle d'une voix plus vive. C'était une prêtresse, mais en réalité elle était gardée prisonnière dans une presqu'île par un roi barbare.
>
> - En Tauride, marmonna l'envoyé.
>
> - Alors, comment ça s'est passé ? demanda-t-elle ?
>
> - Autrement, dit-il […]. Bon d'accord, puisque tu insistes, dit-il après un moment d'hésitation. Bref, les membres du commando cernent les hommes, les attaquent, les désarment et les enchaînent. Ensuite, sous leurs yeux, l'un après l'autre, ils déshonorent la princesse ; puis, sous les yeux de celle-ci, ils massacrent les hommes. Enfin, ils regardent vers le roi ; il attend encore pour voir sur le visage de la prêtresse l'apathie du malheur absolu ; alors il fait un geste charitable et les soldats lui donnent enfin le coup de grâce… Ah, avant que je n'oublie, : le soir, ils iront tous au théâtre pour voir le roi barbare exercer sa clémence sur scène, et, enfoncés dans leurs fauteuils, ils rigoleront bien dans leur barbe. »

Ils se turent.

« - Tu es injuste, dit-elle au bout d'un moment, d'une voix basse et semblant fatiguée.

- Sans doute, répondit-il un peu honteux. Je ne peux pas être juste[26] ».

Le rôle assigné au texte de J.W. Goethe permet de comprendre ici le sort de l'esthétique idéaliste, puisque la référence ironique sert clairement à interroger l'esthétique des Lumières et certains de ses présupposés. L'interrogation porte également sur l'esthétique tragique, l'une des leçons du récit, comme partout chez Imre Kertész, étant l'idée qu'il n'y a plus de tragique possible, que l'homme du XXe siècle, privé de sa liberté par l'histoire, est privé de la possibilité même du destin, et que donc la mise en place d'une forme littéraire tragique pour décrire ce rapport au monde n'a plus de sens. La critique du système hégélien impliquée par la notion de *Shicksallosigkeit*[27], se mélange donc ici avec une autre critique, visant plus particulièrement l'esthétique goethéenne et ses présupposés, notamment une esthétique de l'originalité, un certain discours du « sentiment » et de la compassion, et la foi en l'inauguration d'une ère nouvelle de la pensée et de la rationalité.

Dans la dénonciation que fait l'envoyé du mensonge de la consolation, de la consonance finale, sur laquelle repose l'intrigue de la pièce - compassion devenue obscène fonds de commerce d'une Aufklärung répandant son programme d'éducation esthétique de l'humanité - on voit là aussi un travail anachronique complexe en train de se faire, depuis Goethe qui lui-même s'approprie la plainte de l'Iphigénie grecque, et qui était déjà dans *Iphigénie en Tauride* en train de transposer[28] dans une configuration moderne le motif puissant dans la tragédie grecque du passage de l'ordre ancien au nouveau, jusqu'à Kertész qui réfléchit tout à la fois à l'impossibilité de la catharsis et à son renouvellement nécessaire. Ce qui se présente à travers ce travail engage enfin aussi une réflexion essentielle sur la question du pathos et la place du sensible, ici tout particulièrement puisque cette référence goethéenne conduit à s'interroger sur la pitié, cette pitié à laquelle la réflexion esthétique, à l'époque des Lumières, avait accordé une place centrale, moyen d'une éducation morale de l'humanité.

Comprendre la référence à l'esthétique goethéenne conduit ainsi à aller au-delà d'une notion simple de l'intertextualité qui renseignerait sur la difficulté, pour l'écrivain, de rendre compte du monde en tant que tel ; ou d'une interprétation selon laquelle la bibliothèque fournie par la tradition se présenterait comme solution médiane, lieu intermédiaire entre le texte et le monde. Ce qui se passe dans ce texte engage une réflexion sur les effets d'actualité et de survivance des idées esthétiques, et pose en définitive les éléments d'une philosophie de la transmission des formes esthétiques. L'énergie psychique qui reste rattachée à certains objets littéraires (c'est ce qui fait en partie la virulence de cette parodie) ajoute ainsi au texte une forme d'attachement mélancolique qui vient complexifier le temps esthétique. Ce qui se passe n'est donc pas l'établissement d'une rupture indépassable, qui absolutiserait l'inhumain, mais une manière de prendre acte de la césure qu'il génère, dans les valeurs et dans l'histoire, par un travail reposant sur le principe fondamental de l'anachronisme. C'est dans ce type de travail translatif qu'est marquée le plus finement l'idée d'un travail de deuil, troisième solution possible à la question du traitement de l'héritage esthétique.

Une esthétique anachronique

Il y a un certain biais de de la problématique esthétique qui amène à envisager les œuvres essentiellement en tant qu'elles posent la question de la nature de la littérature. Sans vouloir reconduire systématiquement à son origine idéaliste et romantique, j'ai voulu montrer donc la manière dont peut apparaître, avec la temporalisation introduite par le travail de l'anachronisme, un rapport complexe à l'héritage de l'esthétique qui ne se réduit pas à une pensée simple de l'après-catastrophe.

Un tel travail de l'anachronisme implique de moduler et de complexifier une définition de la pensée de l'après, à partir du moment où l'on pose ce principe selon lequel la référence à l'esthétique et aux formes héritées joue de manière irrémédiablement anachronique. Sous la pression du réel et des figures de l'inhumain, c'est ainsi comme à rebours que certaines valeurs historiquement associées au développement de la pensée esthétique sont réactivées : l'idée d'une vérité à la fois singulière et universelle, celle d'une théorie expérimentale de la littérature, celle d'une unité profonde entre pensée du sensible et pensée de l'art.

Ce qui se passe alors affecte l'esthétique non seulement comme projet, mais aussi comme « régime d'identification de l'art », selon la formule de Jacques Rancière[29], comme catégorie universelle qui permet de nommer un horizon commun, dans cet âge de l'esthétique auquel nous appartenons encore, et de lier entre elles les littératures relevant de différentes appartenances nationales ou chronologiques (par exemple, la Hongrie de l'ère communiste avec l'Allemagne des Lumières, ou, ce qu'on pourrait développer de manière parallèle, l'Afrique du Sud au vingtième siècle avec la modernité viennoise). Ceci doit permettre de mieux comprendre la manière dont cette rencontre entre littérature de l'inhumain et esthétique romantique peut pousser à la redéfinition de certains paradigmes de la République mondiale des lettres, en renouvelant, premièrement, une certaine temporalité du littéraire, à partir du moment où l'esthétique romantique est présentée comme irrémédiablement anachronique, et deuxièmement, à travers un travail sur le sentiment et le pathos, la question du rapport de l'esthétique avec l'éthique. Le travail de l'anachronisme sous toutes ses formes, littéraires, philosophiques et affectives, permet ainsi d'associer une philosophie littéraire de la transmission des formes esthétiques à un questionnement sur l'économie du sensible et du pathos dans laquelle celles-ci s'insèrent.

Ce travail complexe du littéraire sur son héritage esthétique paradoxal permet également de mieux comprendre la position un peu exceptionnelle d'Imre Kertész dans un espace littéraire en partie allemand et en partie hongrois, et sa réception complexe[30], à partir du moment où ce choix d'une réflexion poussée sur le deuil de l'esthétique le place dans une position d'héritier malgré tout de la culture allemande. Imre Kertész, tout comme, dans un tout autre espace mais de façon tout aussi paradoxale, J.M. Coetzee[31], se placent ainsi « aux frontières de l'esthétique » comme Améry « aux frontières de l'esprit » : dans une position d'autant plus explosive qu'elle est tissée de tels liens affectifs et critiques, avec Goethe, Hölderlin, Hegel, ou Rilke, montrant ainsi que la Répbulique mondiale des lettres, en dépit de la pression du réel historique, n'en a pas fini avec l'esthétique romantique ni avec l'esthétique tragique.

Sous le regard de ces trois grands penseurs de l'esthétique que sont Goethe, Shelley et Améry, de tels exemples doivent enfin permettre de répondre dans une certaine mesure aux interrogations qui ont pu porter sur l'idée même d'esthétique, dans le cadre de réflexions philosophiques sur l'écriture de l'inhumain : tant à la critique d'une

esthétique débordée par l'éthique[32], qu'à la critique d'une esthétique bloquée dans l'espace d'une pensée de l'après à la suite d'un condamnable « évanouissement de l'avant-garde dans le couple éthique d'un art de proximité voué à la restauration du lien social et d'un art témoignant de la catastrophe irrémédiable[33] ».

1 Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001. Voir aussi Danièle Cohn, « Pourquoi nous sommes des romantiques... allemands », *Critique*, n°745-6, « L'Europe romantique », 2009.

2 Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 26 : « Cette appartenance, qui nous définit, [est] précisément ce que ne cesse de dénier notre temps. Il y a aujourd'hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre « modernité », un véritable *inconscient romantique*. [...] [Celui-ci] détermine l'âge où nous sommes comme l'âge critique par excellence, se vouant à la recherche de sa propre identité ».

3 Écrivain sud-africain né en 1940 et consacré par le prix Nobel en 2003 pour une œuvre romanesque portant sur l'éthique de l'altérité (« *the surprising involvement of the outsider* »).

4 Écrivain hongrois né en 1929 et consacré par le prix Nobel en 2002 pour une œuvre romanesque et de témoignage portant sur son expérience de survivant à une déportation vécue à l'adolescence, en 1944 (« *for writing that upholds the fragile experience of the individual against the barbaric arbitrariness of history », « pour une écriture qui défend la fragile expérience de l'individu contre l'arbitraire barbare de l'histoire* »), œuvre qui comprend une série de récits et d'essais publiés entre les années 70 et aujourd'hui.

5 Prix pour la liberté de l'individu dans la société, créé en 1963, et décerné tous les deux ans (le dernier lauréat en date est le japonais Haruki Murakami, qui a reçu ce prix en 2009).

6 Le discours de réception est reproduit dans J.M. Coetzee, *Doubling the point*, London & Cambridge, Harvard University Press, 1992, pp. 96-99, accompagné d'un entretien mené par David Attwell en 1992 sur le sujet d'une « poétique de la réciprocité », pendant lequel J.M. Coetzee revient sur le contexte et le sens de ce discours. Ici : « La littérature sud-africaine est une littérature entravée, comme elle le révèle jusque dans ses moments

d'élévation, traversés qu'ils sont du sentiment d'être apatride et d'aspirations vers une libération sans nom. C'est une littérature incomplètement humaine, réduite contre nature à se préoccuper du pouvoir et de ses déformations, incapable de s'éloigner de relations élémentaires de contestation, de domination, de subjugation vers le vaste et complexe monde humain qui s'étend au-delà. [...] En Afrique, le seul traitement qu'on puisse imaginer est brutalement direct, une sorte de représentation pure et immédiate ; ce qui court-circuite l'imagination, ce qui force à regarder la chose elle-même, est ce que j'appelle ici l'histoire. « Le seul traitement qu'on puisse imaginer » - un aveu de défaite. *Par conséquent*, la tâche consistera à imaginer cet inimaginable, imaginer une forme de traitement qui permette l'entrée en jeu de l'*écriture*. » (ma traduction ; pour la traduction française, voir J.M. Coetzee, *Doubler le cap*, tr. fr. J.-L. Cornille, Paris, Seuil, 2007, p. 63).

7 Imre Kertész, *Le Refus*, tr. fr Charles & Natalia Zaremba, Paris : Actes Sud, 2001, p. 88 (« *Talán azért kezdtem írni, hogy bosszút álljak a világon. [...] Csak képzeletben ugyan és müvi eszközökkel, de hatalmamba keríeni a valóságot, amely - nagyon is valószerüen - a hatalmában tart ; alannyá változtatni ¨rökös tárgyiságomat, névadónak lenni megnevezett helyett.* », Imre Kertész, *A Kudarc*, Budapest, Magvetö, 1988, p. 103).

8 Imre Kertész, « Perennité des camps » [1990], *L'holocauste comme culture*, tr. fr Charles & Natalia Zaremba, Arles, Actes Sud, 2009, p. 44 (« *jóról és rosszról szóló történék* », Imre Kertész, « Táborok Maradandósága », *A számüzött nyelv*, Budapest, Magvetö, 2001, p. 49).

9 Sur les différentes formes littéraires et théoriques que prend ce deuil de la culture occidentale et de ses modèles esthétiques, voir Catherine Coquio, « Fiction, Poésie, Témoignage, Débats théoriques et approches critiques », in Marina Cattaruzza, Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Enzo Traverso (éd.), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Torino, UTET, 2005, vol. I, et, pour une réflexion similaire concernant les écrivains arméniens de la Catastrophe, Marc Nichanian, *L'art et le témoignage*, vol. 2, *Le deuil de la philologie*, Genève, MetisPresses, 2007.

10 Imre Kertész, *Dossier K*, tr. fr Charles & Natalia Zaremba, Arles, Actes Sud, 2008, p. 100 (« *Mint láthatod, javíthatatlan romantikus voltam, akit egyszerre a létezö szocializmus világa ölelt a keblére* », Imre Kertész, *K. Dosszié*, Budapest, Magvetö, 2006,

p. 124).

11 Imre Kertész, « Ombre profonde » [1991], *L'holocauste comme culture*, *op.cit.*, p. 54 (« *Láttuk tehát, hogy a Holocaustról egyedül az esztétikai képzelöerö révén nyerhetünk elképzelést. Pontosabban szólva, az, amit így elképzelünk, már nem pusztán a Holocaust, hanem a Holocaustnak a világtudatban tükröződö etikai következménye, az a fekete gyászünnep, amelynek sötét radyogása - igy tünik - immár kiolthatatlanul izzik abban az egyetemes civilizacióban », Imre Kertész, « Hosszú, sötét árnyék* », *A számüzött nyelv*, *op. cit.*, p. 62).

12 Pour un bilan sur l'influence de cet interdit, voir Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen, Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln, Böhlau, 2001.

13 Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 322.

14 Percy Bysshe Shelley, *Defense of Poetry*, [1819] : « *[Poets] measure the circumference and sound the depths of human nature with a comprehensive and all penetrating spirit. Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration [...]. Poets are the unacknowledged legislators of the world*. »

15 Imre Kertész, « Perennité des camps » [1990], *L'holocauste comme culture*, pp. 43-4 (« *"A költök a világ törvényhozói." Azt hiszem, valahonnan innen kell kindulnunk. Mert igaz ugyan, hogy a költök [...], hogy tehát a költök nem hozzák a törvényt, mint az alkotmányjogászok a parlamentben, de ök azok, akik engedelmeskednek a törvények, annak a törvények, amely a világban még mindig törvényként müködik, és amely a történeteket, és a nagy embertörténetet is, teremti és szerkeszti. [...] Ez dönti el, hogy mi és hogyan kerül be a mítoszba, hogy mi marad meg egy civilizació történettárában, annak ellenére, hogy ezt oly gyakran szeretnék eldönteni inkább az ieológusok. [...] Mindennapi életünk horizontját ezek a történetek határolják, ezek a - végsö soron - jóról és rosszról szóló történetek, és e horizonton belüli világunkat a jóról és a rósszról való kifogyhatatlan suttogás hangjai hatják át. », Imre Kertész, « Táborok Maradandósága* », *A számüzött nyelv*, Budapest, Magvetö, 2001, p. 48).

16 *Id.* (« *hody ezt a megfoghatatlan s mégis mindennél hatékonyabb törtvényt, amely nemcsak hogy irányítja szellemünket, de amelyet szakadatlanul mi magunk táplálunk*

eleven életünkkel, hiszen különben nem létezne »).

17 L'expression « esprit de récit », parfois traduit comme « Génie de la narration » *(« Geist der Erzählung* ») apparaît dans Thomas Mann, « L'élu », *Romans et nouvelles*, t. 3, *1918-1951*, Paris, Livre de poche, « Classiques modernes », 1996, pp. 916-7.

18 Jean Améry, alias Hans Mayer, exilé à Bruxelles à partir de 1944 après une expérience de la déportation qui fera de lui un « émigré éternel ».

19 Imre Kertész, « Pérennité des camps », *op. cit.*, p. 43 (« *de nem tagadhatjuk, hogy az ész 18. Századi mítosza Európa utolsó termö nagymítosza volt, amelynek elillanása vagy - témánkhoz inkább ilö hasonlattal - elfüstölgése lelki-szellemi árvaságra kárhoztatott bennünket.* », Imre Kertész, « Táborok Maradandósága », *op. cit.*, p. 47).

20 Jean Améry, « Aux frontières de l'esprit », *Par-delà le crime et le châtiment, Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995 (édition originale allemande : *Jehnseits von Schuld und Sühne, Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Münich, Szezesny, 1966), p. 55.

21 *Ibid*.

22 Imre Kertész, *Le Refus*, *op. cit.*, p. 39.

23 J.W. von Goethe, *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie* [1811-33], tr. Pierre du Colombier, Paris, Aubier, 1992.

24 Imre Kertész, *Le Refus*, *op. cit.*, pp. 85-6 (« *Nos hát, az én vil´grajövetelemkor a Nap az addig ismert legnagyobb gazdasági világválság jegyében állott, az Empire State Buildingtöl az egykori Ferenc Józef híd turulmadaráig a földkerekség valamennyikimagasló pontjáról nyakra-före ugráltak vízbe, szakadékba, kövezetre - ki hoá tudott - az emberek ; edy Adolf Hitler nevü pártvezér roppant barátságtalan arccal fordult felém Mein Kampf címü müvének lapjai közül, a numerus claususnak nevezett elsö magyar zsidótörvény konstellációm zenitjén állott, mielött helyét elfolglata volna a többi. Valamennyi földi jel (az égiekröl mit sem tudok) születésem fölöslegességéröl, mi több : ésszerütlenségéröl tanúskodott* », Imre Kertész, *A Kudarc*, *op. cit.*, pp. 100-1).

25 Voir J.W. von Goethe, *Iphigenie auf Tauris* [1787].

26 Imre Kertész, *Le chercheur de traces* [1998], tr. Charles & Natalia Zaremba, Arles, Actes Sud, 2003, pp. 82-6.

27 Cette notion est traduite en français par « être sans destin ».

28 Voir à ce sujet Danièle Cohn, « La compassion d'Iphigénie comme formule du pathos des Lumières », *Images Re-vues*, hors-série n°1, 2008.

29 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 17.

30 Voir à ce sujet Enikö Molnàr Basa, « Imre Kertész and Hungarian Literature », *Imre Kertész and Holocaust Literature*, Louise O. Vasvari & Steven Tötösy de Zepetnek (éd.), West Lafayette, Purdue University Press, 2005, pp. 11-23.

31 Voir à ce sujet Nadine Gordimer, *The essential gesture: Writing, politics and places*, London, Cape, 1988.

32 Voir Saul Friedlander, *Probing the limits of Representation, Nazism and the « final solution »*, Boston, Harvard University Press, 1992.

33 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 171.