

**“Dire à Dieu ce qu'on ne peut pas dire aux hommes;
alors ils comprendront peut-être”**

Imre Kertész, *Journal de galère*¹

- §1 À la lecture des livres de Kertész, on est saisi par l'importance qu'y prend ce qu'on pourrait appeler, sans trahir l'artiste, la *question théologique*. D'un texte à l'autre, un personnage nommé “Dieu” semble glisser vers le centre de gravité de la pensée, alors que l'auteur ne cesse de répéter l'adage nietzschéen de la mort de Dieu. Tout mort qu'il soit, ce personnage semble indispensable pour traiter de la vie du point de vue du “survivant”, qui pour Kertész ne se dissocie pas de l'écrivain. Le mot *vie* gagne en importance également, sous l'effet du recentrage réflexif permanent que s'impose l'œuvre.
- §2 Dieu et la vie ne cessent de se croiser surtout dans les proses autobiographiques où l'auteur mène au jour le jour, puis rétrospectivement, une réflexion sur son existence : *Journal de galère* (1992), *Un autre. Chronique d'une métamorphose* (1997), *Dossier K* (2006)². Parus après la chute du Mur, et pour l'auteur après une longue traversée du désert, ces trois livres réfléchissent l'œuvre romanesque - *Être sans destin* (1975), *Le Refus* (1988), *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* (1990), *Liquidation* (2003)³ – où Kertész soumet sa biographie à un exigeant travail de stylisation formelle, dont les journaux font saisir la logique profonde.
- §3 *Journal de galère* reconduit le lecteur en un point souterrain de la pensée, où la question du sens de la vie et celle du destinataire de l'œuvre ne cessent de se poser ensemble, en relation avec ce qui a été vécu au camp et ce qui est vécu en Hongrie. En 1973, alors qu'il achevait son “roman d'Auschwitz”, Kertész écrivait, avec la radicalité qui le caractérise :
- Je suis le médium de l'esprit d'Auschwitz. Auschwitz parle par moi. [...] Auschwitz et tout ce qui en relève [...] est le plus grand traumatisme que l'homme européen ait subi depuis la croix, même s'il lui faudra des dizaines, voire des centaines d'années pour le comprendre. Et sinon, tant pis. Mais alors pourquoi écrire ? Et pour qui ? (*JG* : 32)
- §4 À l'époque Auschwitz n'était pas le toponyme symbolique qu'il est devenu, ni le mythe qu'évoque Kertész à partir des années 1990, dans *L'Holocauste comme culture*⁴. Si la période nazie n'était pas tue en Hongrie, nul n'y parlait dans cet *esprit d'Auschwitz* qui aurait supposé d'affronter pleinement le fait de la collaboration, de sacrifier les canons explicatifs de l'idéologie communiste au non-sens de l'Histoire, et de redessiner une histoire traumatique à l'échelle de “l'homme européen”. En 1973 en Hongrie, être le médium de l'*esprit d'Auschwitz*, c'était se soustraire à l'esprit du lieu et du temps, et perdre tout à fait son ombre.
- §5 *Journal de galère* est une autobiographie intellectuelle en forme de journal de bord, qui met au jour le caractère résolument asocial, protestataire et solitaire de l'existence de l'auteur en Hongrie. Rédigé de 1961 à 1991, paru à Budapest en 1992, ce texte, visiblement issu de notes plus nombreuses, fait état de trente années de vie recluse, et d'un combat acharné pour l'affirmation de la vie individuelle et de “l'esprit”, à contretemps de l'idéologie en cours. Rédigé en marge des trois grands romans, il est l'ombre portée de l'œuvre fictionnelle, son atelier et sa caisse de

résonance. On y explore l’arrière-plan d’*Être sans destin*, qui apparaît comme un “laboratoire où penser l’œuvre à venir”⁵, puis on y assiste à la lente conception du *Refus*, dont émergent des fragments; on y voit se préparer *Le Chercheur de traces* et *Kaddish*, et se mettre en place les idées exposées dans les essais et conférences des années 90. L’activité de la prise de notes y mobilise une réflexion particulière, liée à la lecture assidue des carnets et journaux d’auteurs admirés : Hebbel, Baudelaire, Kafka, Márai, Th. Mann, Camus⁶.

- §6 Le journal rédigé les années suivantes, de 1991 à 1995, traduit en France sous le titre *Un autre. Chronique d’une métamorphose*, n’a pas cette fonction d’atelier : il réfléchit un moment-charnière de la vie de l’auteur, à l’heure d’un succès qui, venu d’Allemagne, le prend presque par surprise. Paru en 1997, et en France en 1999, il fait état de la vie bouleversée après la chute du Mur : celle d’un écrivain libéré de sa cage et invité de par le monde, qui multiplie les prix, les conférences et les entretiens, et, mi-radieux, mi-inquiet, observe sa propre existence prendre un sens nouveau, incertain. Enfin *Dossier K*, paru en 2006, reprend le récit de la vie à partir de ce succès, et interroge de manière goguenarde, à travers un dialogue avec un éditeur mi réel mi fictif, les contradictions que produit cet étrange destin.

*

- §7 Je parlerai ici des deux journaux, qui constituent un ensemble malgré leur contraste, et surtout du *Journal de galère*, peu commenté⁷ malgré sa très grande richesse. On y voit se préparer et se réfléchir l’essentiel de l’œuvre romanesque dans une prose inspirée et nerveuse, qui fait de ce journal intime un exercice spirituel, un recueil d’aphorismes. L’activité d’écrire y cherche obstinément son sens en l’absence de public : c’est sous un autre regard que l’existence semble devoir se placer afin de témoigner⁸ – soit, pour Kertész, rendre sa vie responsable, l’adresser à quelqu’un. Loin de se limiter au récit de déportation, le témoignage engage l’œuvre entière dans sa vocation éthique, mais également esthétique : rendre compte de sa vie, “faire de sa vie sa *propre vie*” (*JG* : 16), impose d’en faire un récit adressé : un roman.
- §8 Mais lorsque les autres manquent à l’appel, lorsque les hommes ne peuvent plus se parler, ce récit s’écrit à l’aide d’un destinataire de substitution appelé Dieu. “Dire à Dieu ce qu’on ne peut pas dire aux hommes; alors ils comprendront peut-être”, lit-on dans *Journal de galère*⁹. Interlocuteur par défaut, Dieu est le dispositif théologique par quoi s’essaie un langage humain adressé aux humains “en de sombres temps”¹⁰, l’anachronisme qui aide la parole à devenir *dialogue* et *récit*, deux notions qui s’engendrent l’une l’autre.
- §9 S’organise alors un étrange jeu de rôles entre soi, Dieu et les hommes, où se noue une alliance intime entre la vie et la forme - par quoi l’existence peut être *regardée*, et donc écrite, racontée, adressée. La création d’une forme organique retire l’homme à la vie végétative ou fonctionnelle qu’organise le pouvoir totalitaire. Ces images font retour dans *Journal de galère*, où s’écrit par éclats un précieux traité sur l’énigme de la vie, sur les vies particulières et leur forme, ou leur âme - cette “âme du vivant” que Walter Benjamin, dans sa *Critique de la violence*, avait opposée au dogme suspect de la “vie sacrée”¹¹. Dans ces journaux où le cours de la vie, savamment distillé, est recomposé en récit, un lancinant “souci de soi” conduit à l’“esthétisation de l’existence” : les formules du dernier Foucault trouvent une portée singulière dans l’œuvre de Kertész, qui les fait penser à travers une déclinaison inattendue. L’écrivain hongrois cherche chaque jour son salut dans la *forme donnée à sa vie* par son œuvre,

alors que le monde s’engluait dans le piège totalitaire - la Hongrie de Kádár – ou se replie dans un deuil sans avenir – la civilisation occidentale en fin de course.

- §10 Si donc la question de Dieu m’occupe ici, c’est qu’elle se formule en étroite relation avec celles du destinataire de l’œuvre et de la vie, croisant celle du lecteur et du public sans coïncider tout à fait avec elle. Un public qui pour Kertész aura été durablement absent, avant que le succès international, gagné sur le tard, nous rende son œuvre si proche qu’on a du mal à réaliser dans quelles conditions elle a été écrite, et combien elle fut d’abord, durablement, *étrangère* à tous. Cette étrangeté prend un violent caractère d’évidence, douloureux mais revigorant, à la lecture du *Journal de galère* : on y voit ce jeu de la vie se régler, comme un rituel funeste et salutaire, orchestré par une écriture lapidaire, où l’ironie pessimiste verse comme naturellement dans l’image apocalyptique – dont l’œuvre fictionnelle joue différemment¹².
- §11 La figure de Dieu, qui prend naissance dans la chronique de l’écrivain sans public, change inévitablement de visage dans celle de l’auteur célèbre. Après avoir mesuré les bornes étouffantes de l’État-nation communiste, Kertész explore celles d’une culture européenne assombrie par “l’ombre profonde” des camps, et en appelle à une “catharsis”¹³. Qu’en est-il alors de ce Dieu secourable quoiqu’inexistant, à l’heure où l’attente d’un public impose la tâche d’une présence positive au monde ? À l’ère du succès gagné à l’Ouest, que devient ce destinataire par défaut qui rendit au galérien de si grands services à l’Est ?

Où l’auteur découvre le lecteur, et apprend qu’il est écrivain : *Le Refus*

- §12 Pour que ces questions prennent sens il faut rappeler quelles furent les péripéties de cette vie qu’il importa si fort à Kertész de raconter à quelqu’un, et avant tout à soi-même. Revenu à Budapest après avoir été déporté à quatorze ans en tant que Juif hongrois à Auschwitz puis à Buchenwald, Kertész a connu, selon ses termes, la honte de la survie donc de la collaboration avec le système communiste, sous la forme d’un emploi administratif subalterne, puis de productions alimentaires qui le firent contribuer à la culture du divertissement conforme dont s’agrémentait le régime de Kádár : ce fut la période des opérettes idiotes évoquées dans *Dossier K*. Mais en sourdine le jeune homme s’abîmait dans des lectures exotiques – Thomas Mann et Camus, puis Nietzsche, Kant, Valéry, Kafka - où il puisait des forces nécessaires à la réalisation d’un projet conçu un jour d’illumination au printemps 1955 : devenir écrivain. Ces efforts débouchèrent vingt ans plus tard sur la parution d’*Être sans destin*, qui, d’abord refusé par un éditeur, put sortir chez un autre grâce à l’entremise d’un ami, et fut accueilli à Budapest par quelques recensions mineures, puis un silence épais, et durable.
- §13 Kertész continua d’écrire, s’infligeant une existence confinée, séparée, où le dialogue passait essentiellement par la lecture - Pascal, Platon, Sade, Goethe, Proust, Hofmannsthal, Musil, Simone Weil, Celan, Orwell, Faulkner, Beckett, Lowry, Bernhard, mais aussi Krúdy, Márai, Radnóti, Ady... - et par la traduction de certains auteurs de langue allemande (Schnitzler, Wittgenstein). Cette vie obsédée de littérature, Kertész l’a projetée en fiction sous la forme d’un fiasco existentiel, dans *Le Refus*, puis d’une auto-liquidation littéraire, dans *Kaddish*. L’existence d’écrivain s’y montre suspendue dans le vide, tenue par des forces strictement spirituelles dans un monde où la “rationalité historique” a mis celles-ci hors sujet. Dans *Le Refus*, un

survivant des camps nazis se découvre otage d'une bureaucratie communiste et rouage d'un système qui n'a que faire des expériences vécues et de leurs latences, abîmes et promesses. Dans *Kaddish*, le héros soliloquant est retenu par lui-même en otage de son expérience non transmise : prenant le monde des pères en horreur, il se refuse à la paternité et au bonheur conjugal, et choisit de poursuivre par l'écriture le travail de l'histoire : sa propre "liquidation". Ce mot sera le titre du roman suivant. Au début de *Liquidation*, le survivant s'est déjà liquidé au sens strict, laissant un legs littéraire dont l'obscurité mobilise ses proches, comme si le témoin devait disparaître pour trouver quelques lecteurs.

§14 *Journal de galère* nous apprend que *Le Refus* s'est d'abord appelé "La Genèse", puis "Fiasco", où l'on retrouve la double question : pourquoi écrire, et pour qui ? Dans une série de récits emboîtés, Kertész transpose l'histoire de son devenir-écrivain à travers (au moins) deux personnages : un auteur aigri, appelé "le vieux", se débat dans les affres d'une création littéraire ascétique, et raconte l'histoire du jeune Köves, pris dans les rets d'un univers kafkaïen, marqué au sceau de l'infamie par une série d'épreuves qui le perturbent, mais n'entament pas son projet littéraire. Parmi elles, la lettre d'un éditeur qui refuse d'éditer son premier roman, où il avait tenté de rendre compte de l'expérience d'Auschwitz, lui fait découvrir une entité qu'il avait jusque-là négligée : le lecteur. Cet épouvantail lui fait voir son travail acharné de dix ans sous le jour d'un labeur sisyphéen ridicule, peut-être d'une erreur gigantesque. Les arguments de l'éditeur cependant ne sont pas très convaincants. Ils éliminent le jeune auteur en quelques mots qui résument "l'avis unanime de nos lecteurs" : bien que le sujet du roman soit "terrible et bouleversant", le lecteur ne connaît pas, lui, une expérience bouleversante, du fait surtout des réactions bizarres du héros, et d'un style de "mauvais goût", plein de phrases maladroites. Le narrateur commente ainsi le coup porté :

Köves ne fut nullement blessé par cette lettre ; il avait accompli la tâche qu'il s'était fixée et par conséquent, ils pouvaient lui écrire ce que bon leur semblait, il n'avait plus de doutes [...]. Par ailleurs, la notion de 'lecteur', de même que l'insistance maniaque avec laquelle la lettre de l'éditeur revenait sur cette notion nullement évidente, et, du moins en ce qui le concernait, totalement abstraite, le travailla et finalement lui fit prendre conscience d'une situation particulière qui s'imposa soudain à lui comme une absurdité brutale, à savoir qu'il était écrivain. Mais Köves n'avait jamais pensé à cela, et même alors, il s'était vu autrement ; en tout cas, pas comme dans la lettre de l'éditeur qui l'excluait de ce misérable secteur professionnel tout en y lui conférant une existence objective. Le fait est qu'il avait écrit un roman ; mais seulement comme il aurait sauté de l'avion dans le néant inconnu lors d'une catastrophe aérienne s'il avait vu dans cet acte sa seule chance de survie ; et il lui apparut soudain clairement que désormais – pour parler de manière figurative – il ne pourrait toucher le sol qu'en tant qu'écrivain, ou bien se perdre dans le néant. (R : 120)

§15 C'est donc par un refus d'éditeur que l'auteur se découvre écrivain au sens social du terme, ce qu'un travail de dix ans sur la langue n'avait pu réaliser. Après avoir tenté de comprendre, dix ans durant, ce qu'il avait vécu au camp, il doit comprendre qu'il serait un écrivain sans public : la privation de destin deviendrait privation de destinataire. *Le Refus* est une méditation tragi-comique sur ce qu'est un auteur, sur

ce que fait une œuvre dans une vie, sur la part négative qu'y prend l'environnement en temps de totalitarisme, sur la littérature muée en "misérable secteur professionnel" doublé d'un monde de spectres surgis des angles morts de couloirs d'administrations. Le héros conçoit un "doute amer" à la pensée de sa vie bousillée, mais pas de la valeur de son livre, écrit sous la pression d'un besoin qui continue de déréaliser le lecteur. Un lecteur auquel l'éditeur ne donne nul accès, puisqu'il fait écran.

§16 Köves prend note néanmoins de son existence "objective" désormais, comme d'une absurdité brutale parmi d'autres. Il poursuit un itinéraire erratique, ponctué d'avertissements oniriques, d'étranges rencontres dans des administrations sinistres et des cafés obscurs, et de dialogues avec un écrivain nommé Berg, qui a entrepris de jouer, lui, le rôle littéraire du bourreau, mais qui semble exclu lui aussi du "secteur professionnel". Dans un monde de spectres, les doubles se multiplient¹⁴. Tout cela est narré par le vieux, qui raconte ici, à travers les mésaventures de son Köves, comment lui vint sa propre "conviction esthétique inébranlable" (R : 39), et, à travers tout ceci, ce qu'il advint de l'auteur d'*Être sans destin*.

§17 La fin du roman reviendra sur la scène primitive du refus éditorial, pour ménager un *happy end* dérisoire. Le roman de Köves sera finalement publié ; mais entre-temps l'apprenti auteur aura compris quelque chose : une œuvre humaine n'est qu'une "force qui s'affranchit des circonstances, un attentat qui sape le nécessaire"¹⁵. Ce travail de sape vaut pour lui-même, mais ce *même* reconduit à un autre, qui n'est pas le public. Cela, c'est le vieux qui le dit :

Mon roman n'est rien d'autre qu'une réponse au monde, le seul type de réponse que, visiblement, je sois capable d'apporter. À qui aurais-je pu adresser ma réponse puisque, comme on le sait, dieu est mort ? Au néant, à mes frères humains inconnus, au monde. Ce n'est pas devenu une prière, mais un roman [...] Je ne pouvais pas faire autrement : en moi, la nécessité de répondre s'était mystérieusement concentrée en liberté, comme un gaz chauffé sous haute pression. (R : 88)

§18 Köves gardera de son échec un souvenir nostalgique : celui du "temps où il vivait une vraie vie, rongé par la passion et nourri d'espairs secrets". Son livre en rejoindra d'autres dans les librairies, attendant l'acheteur. Sa vie "deviendra une vie d'écrivain qui écrit encore et toujours ses livres jusqu'à s'épuiser et à s'épurer au point de devenir un squelette, se libérant de ses oripeaux superflus : de la vie" (R : 349).

§19 Pour que ces lignes soient prophétiques il aurait fallu prédire aussi le succès qui accompagna cette épure. Deux ans après *Le Refus*, paraissait en Hongrie *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* (1990), qui allait être vite traduit en Allemagne, puis en France (1995), donnant à son œuvre une audience internationale, couronnée par le Prix Nobel de littérature en 2002. *Dossier K*, qui réfléchit ce trajet, prend symboliquement la forme d'une conversation avec un *ami éditeur* - dialogue plaisant mais non dénué d'agressivité, voire de condescendance. Le verdict hongrois, désamorcé par la gloire venue d'Allemagne, est retourné en exquise fantaisie de triomphe, consacré par les faits cette fois : Zoltán Hafner, l'éditeur hongrois de Kertész, a obtenu son livre-entretien, mais il s'est laissé transformer en personnage par l'auteur, qui le signe.

§20 *Kaddish* aura été le dernier livre conçu dans l'obscurité. C'est le roman le plus désespéré, le plus nerveux et le plus brillant, le plus efficace peut-être auprès des lecteurs. Le public ne s'y est pas trompé, même si en Hongrie il a renâclé quelque temps. Mais hongrois ou pas, ce public devait à son tour découvrir quelque chose. Après avoir dit son fait à ses compatriotes dans *Procès-verbal* (1991), qui narre un surréaliste passage de douane en Hongrie, Kertész publie en 1992 le journal de ses interminables années noires. Lisant *Journal de galère*, le lecteur découvre en effet quelque chose : non un autre Kertész, mais un nouveau texte littéraire, d'une extraordinaire densité, où, au fil d'intuitions et de traits fulgurants, la pensée ouvre des perspectives dans le malheur avec un bonheur verbal saisissant. C'est là, dans une pensée tourmentée par la nuit qu'elle s'inflige, qu'on voit l'idée de Dieu prendre forme.

L'exil, le royaume, la galère.

§21 *Journal de galère* témoigne d'un exil intérieur choisi et cultivé pendant trois décennies. La souffrance de l'inexistence sociale s'y retourne en exigence impérieuse et, pourrait-on dire, impériale. "L'exil est mon royaume", écrit Kertész en 1975. À cette vieille idée messianique, Kertész a donné un tour décapant et une signification singulière, conduisant cet exil jusqu'au paradoxe : faire de l'exil un Royaume, c'est pouvoir s'exiler de ce Royaume lui-même. "Vivre en exil, en exil de soi, de la création, du Royaume – de son royaume le plus intime", écrit Kertész en 1987 (*JG* : 201). Or cette belle ascèse fait long feu. Il y a là, ajoute-t-il, "une grandeur amère qu'on peut supporter un certain temps", puis on finit par "oublier d'où on a été exilé et on reste un simple exilé – c'est le commencement de la mort". Pour survivre au temps de la "grandeur amère", l'exil doit devenir une course de fond : "si on veut vivre malgré l'exil, on n'a pas le droit de cesser de penser à la patrie, au Royaume" (*ibid.*).

§22 Kertész écrivait ces lignes dans son propre pays, pays dont il ne cesse de dire combien il y est étranger. De quel Royaume parle-t-il ? Tout ce qu'il a dit, en assimilé, de sa judéité de hasard – un hasard que l'œuvre a pour tâche de transformer en destin – interdit d'y voir un royaume juif hérité. On ne peut pas non plus y reconnaître le royaume littéraire dont rêva plus d'un écrivain juif hongrois de *Nyugat*, dans l'entre-deux-guerres, pour surmonter les impasses de l'assimilation ratée et de la haine de soi¹⁶. L'exil de Kertész, même s'il hérite de cette utopie, est fait d'une expérience différente. Il répond au mensonge politique par la lucidité, et à l'histoire par un témoignage qui veut être acquiescement à la vie mais aussi négation. Et cette négation est marquée au sceau d'une judéité étrangère à la religion, mais qui a fait vivre une expérience universelle : "je suis, écrit Kertész en 1975, la page noire du livre des triomphes qui ne laisse pas transparaître l'écriture, je suis une négation, non pas juive, mais une négation humaine universelle, un *mané, theckel, pharès* sur le mur de l'oppression totale"¹⁷.

§23 Cette page noire de l'histoire des vainqueurs s'écrit en hongrois : c'est dans la langue maternelle que se trace le signe universel du refus, emprunté au vieux prophétisme juif – ici au *Livre de Daniel*. Dans les années qui suivirent la révolution de 1956, celles de ses premiers tâtonnements littéraires, Kertész avait choisi de rester vivre dans son pays tout en s'en retranchant intérieurement : il fit ce choix, dit-il dans ses entretiens, par amour passionné pour sa langue, argument décisif pour l'écrivain qu'il

voulait devenir. Et c'est dans cette langue qu'il rendit compte de sa vie dans l'histoire : celle d'un "communisme Goulash" aux effets délétères, après que les Hongrois eurent prêté main forte aux nazis pour se débarrasser des Juifs.

- §24 S'exiler dans une niche intérieure propice à la création verbale eut pour effet de le soustraire aux milieux littéraires de Budapest et de le priver durablement d'interlocuteurs. *Journal de galère* réfléchit cette situation au fur et à mesure qu'elle se crée, au prix d'une angoisse et d'une dépression latentes, qui s'abattent sur l'auteur quand le prix payé – infligé aussi à son épouse¹⁸ – lui semble monstrueusement lourd. Mais tracer de sa langue le vieux signe du refus donne des forces presque démoniaques. En juin 1976, un an après la parution d'*Être sans destin*, Kertész note que son existence semble "aller vers l'échec", mais que chez lui la "strate profonde", "volcanique", qui mène d'ordinaire au suicide, "résonne d'une joie provocante, presque pétillante" (*JG* : 62). En juin 1977, on lit :

En ce qui concerne mes œuvres, admettre qu'elles ne tombent pas sur un terrain fertile. Car elles témoignent exclusivement de la personne qui les a produites, et, comme elles sont le fruit de l'exil de cet individu, je pourrais tout aussi bien écrire en sanskrit, puisque aucune nation ni aucune communauté ne voudrait assumer ces propos.¹⁹

- §25 Avec cette admission, l'existence entière devient plus qu'un pari risqué : une manière de payer de sa vie l'étrangèreté de l'œuvre. Mais cette vie est aussi une alliée, la seule : Kertész note en février 1990 :

S'en remettre au hasard est la plus grande des balourdises, la faillite la plus totale. Voilà pourquoi il m'arrive de ressentir une euphorie, une confiance presque transcendante pour ma vie, vie à laquelle je suis asservi comme le nourrisson au sein de sa mère. (*JG* : 233)

- §26 La foi de Kertész est une confiance dans sa vie autant que dans sa langue. *Journal de galère* est un hymne à la vie naturelle, instinctive, qui arme l'écrivain d'une force inconnue à lui-même. Une force partagée avec le monde animal, dont Kertész, en sourcier, note les manifestations les plus gracieuses : le "bavardage des oiseaux dans la nuit", image radieuse d'un bonheur naturel, compose une élégante "réponse d'artiste" à la difformité humaine (*JG* : 120). La grâce vitale s'exprime parfois aussi dans le monde humain. Observant le visage de trois femmes tsiganes endormies dans le train, Kertész lit "l'affinement fulgurant des générations – le temps, tel qu'il se manifeste d'un coup" : "pas moyen d'en détacher les yeux", écrit-il, imaginant un Don José tomber "fatalement amoureux" de la plus jeune, "visage aux traits mongols et indiens, aux yeux turquoise : au bout, la mort est presque garantie" (*JG* : 188-189).

- §27 Cette garantie donne confiance elle aussi : "En avant, ne te retourne jamais, tout devant, il y a la mort – tu es donc libre", se dit le galérien. La mort est à l'œuvre dans la puissance de vie elle-même, mais il faut la voir là aussi où elle retire la liberté. Kertész se dit aussi "fasciné par la nature animale de l'homme, l'animalité des masses, l'instinct grégaire" (*JG* : 225), dont il évoque les formes inquiétantes, à regarder en face là encore. Visitant sa mère à l'hôpital, il décrit les cruautés des vieilles femmes à l'égard de grabataires plus faibles. Kertész ramène les pathologies politiques elles-mêmes à la vie naturelle, fût-ce sous la forme du "mensonge vital".

Auschwitz, dit-il, imite les lois de la nature²⁰, le totalitarisme est un naturalisme : l'histoire humaine n'est autre qu'une histoire naturelle déformée par la complication humaine. La vie suscite donc l'horreur autant que l'extase, et qui vise une véritable connaissance de l'homme doit représenter tout cela²¹. Le Baudelaire de *Mon cœur mis à nu* a été lu et relu – mais aussi *Hommes représentatifs* d'Emerson : "La nature veut un rapporteur", dit une des épigraphes du *Journal de galère*.

- §28 Une telle confiance dans la vie fait de l'absurdité totale une sensation propice à la joie de créer. Dans *Journal de galère*, le désespoir devient une expérience sous contrôle poétique, un jeu quotidien pour penser au Royaume. Cette création continue produit une lente mutation, qui, ressaisie sur trente ans, est transformée en récit d'aventure : la construction d'un soi contre vents et marées, armé d'un carnet de bord qui est un carnet de damné. En 1983, Kertész dresse ce bilan :

Finally, j'ai réussi à échapper à ce destin impersonnel ; ma plus grande aventure, c'est quand même *moi*. Je me suis pensé et construit. Envers et contre tout. En travaillant tout au fond de la mine; en silence, les dents serrées. (JG : 148)

- §29 À la fin le tunnel s'ouvre et la lumière point : le galérien "lâche la barre" et "rentre les rames". Par sa table des matières, le journal fait mine de composer en trois parties une histoire à fin heureuse. Celle d'un héros anonyme qui "part (au large)" (I), puis "erre (entre les écueils et les hauts-fonds)" (II), et enfin "lâche (la barre) et rentre (les rames) : il est heureux" (III). L'aventure du *moi* est celle de l'homme sans ombre parti au large avec un projet de roman (de 1960 à septembre 1979), qui devient galérien de lui-même et construit en silence une œuvre sans public (de 1979 à avril 1989), jusqu'à ce qu'il puisse laisser voguer sa galère (de juin 1989 à août 1991). À ces dates on voit que l'aventure est aussi politique. Kertész l'écrivait dès septembre 1975, s'adressant cette fois au pouvoir : "la galère est collective. Vous l'avez construite, nous y sommes ensemble, mais vous ne pouvez pas régner sur les eaux où nous naviguons"²². Le repos du galérien, c'est la chute du Mur et le troisième roman publié (*Kaddish*, mûri dès le début des années 1980, paraît en 1990), l'ouverture des frontières et du monde, et bientôt le public gagné. L'homme qui serrait les dents va trouver à qui parler. "J'ai moi-même été un Juif errant jusqu'au jour où j'ai cessé d'être la dupe de ce que j'avais à écrire", disait récemment Kertész lors de la parution en France de *Journal de galère*²³.

- §30 Il importait donc de clore ce cycle par un titre et une forme, narrative et réflexive à la fois. La phrase de Molière, citée en épigraphe, revient en italiques vers la fin du Journal - "*Que diable allait-il faire dans cette galère ?*"²⁴ -, surgit au sein d'un fragment énigmatique, qui littéralise l'interjection en décrivant une foule déchaînée, infernale, qui "s'acharne sur la raison, sur les maigres restes de discipline sociale" : ces êtres aux visages rongés d'amertume, "recrutés par l'administration de Belzébuth pour entretenir le feu sous les chaudrons", se brûlent les pieds. La galère du diable, c'est la Hongrie communiste, ou l'Europe de l'Est sous orbite, qui fait de l'écrivain un indémodable *homo politicus*. Mais "tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps" disait Camus²⁵ : la phrase est la deuxième épigraphe du *Journal de galère*. La troisième, empruntée à Malcolm Lowry, est tirée de *La Traversée du Panama*: elle évoque l'épreuve d'une "remontée dans le temps" qui contient "quelque étrange symbole du futur". Lisant Lowry, Kertész écrivait en 1974 :

Ne suis-je pas trop 'littéraire', trop politique, trop centré sur mon trou à rat? Est-ce que je ne sens pas trop l'Europe de l'Est, la superstructure ? Un écrivain devrait toujours parler de la mer, et toujours comme s'il la voyait pour la première et la dernière fois [...]²⁶

- §31 Kertész le fait à sa manière : il parle d'une "galère" propice au "nafragé de hasards" (*JG* : 69). Le royaume n'ignore pas sa superstructure : elle fait partie de sa guerre. "Je suis un roi, je mène une guerre – que je vais perdre, bien entendu", écrit Kertész en novembre 1982 (*JG* : 135). Cette défaite annoncée donne à l'exil sa fière assurance. La précarité du royaume reconduit le sentiment de la liberté à celui de l'absurdité, qui étrange toute réalité, y compris celle de soi-même. Dissociée de l'œuvre, l'existence s'expose dans sa contingence biologique, pur phénomène physique observé de l'extérieur : un jour d'accablement, Kertész se décrit comme une créature irréelle, mythique, fétiche primitif dont la vie organique est marquée par l'histoire : "visage ovale d'Asie mineure", molaire en métal dans la bouche, "cuisse poilue avec sa cicatrice". Cet extrême exil de soi, c'est la honte. "Je suis couvert de honte comme si je n'avais rien écrit, et tout m'est étranger, surtout moi-même" (*JG* : 149).
- §32 *Journal de galère*, c'est la construction d'une longue-vue pour se voir au plus près, soi et ses semblables, rassemblés sur un terrain de hasard comme une tribu dont on reste exclu, forcé de vivre un destin princier (Kertész dit avoir toujours aimé l'histoire du *Vilain petit canard*). C'est l'effort de vérité comme condamnation à la solitude dans un monde damné par l'histoire, mais aussi retranchement dans les joies secrètes du mensonge littéraire. Si l'exil se permet de telles extrémités, c'est qu'une "magie de la langue" ouvre toujours les portes du Royaume, et que de là seulement, on peut dire oui et parler à quelqu'un.
- §33 "Je ne pouvais faire autrement", disait le vieux du *Refus*, parlant de sa liberté nécessaire comme d'un gaz sous pression. L'auteur du *Journal* voit son écriture comme un corps dont les efforts comprimés finissent par dégager de la sueur. Trempée dans cette liberté, l'écriture du journal devient un condensateur d'énergie. La pensée ramassée sur elle-même, ultra-concentrée, jaillit avec force de cet alambic existentiel, qui fait de la compression de l'esprit une méthode de travail au long cours.
- §34 L'écriture du *Journal* était destinée à donner à l'auteur l'élan que lui retirait sa condamnation aux galères de l'histoire. Sa lecture aussi : feuilletant ses propres pages, l'auteur cherche un lieu pour creuser encore et faire jaillir la lumière d'un lieu plus profond. Lire ce texte quand on n'en est pas l'auteur est évidemment un exercice différent. Mais on y puise des forces qui viennent de très loin : presque stupéfait de l'énergie qu'il reçoit, le lecteur d'aujourd'hui se saisit comme un accident tard venu dans l'œuvre, découvrant combien elle avait pu se passer de lui. Par lui le carnet de bord devient un *témoignage*, une "méthode" pour "aider à vivre"²⁷.

Le témoignage ou la vie "sous le regard"

- §35 Le mot "témoignage" (en hongrois *tanúságtétel*) est rarement prononcé par Kertész au regard de son inflation actuelle²⁸. Mais lorsque c'est le cas il apparaît en surplomb, en italiques, ou placé en des lieux décisifs – souvent à la fin d'un récit, comme une leçon de la fable. C'est le cas dans deux récits courts, *Le Drapeau anglais* (1991)²⁹ et

Le Chercheur de traces (1975-1998)³⁰, où le mot est mis en scène à grands frais, talonné par l'ironie et pourtant légitimé - un peu comme le mot "bonheur" à la fin d'*Être sans destin* : il désigne une révélation rétrospective qui éclaire l'existence après coup, et justifie la vie d'écrivain. Dans *Le Drapeau anglais*, la parabole qu'utilise le professeur pour expliquer à ses élèves ce qu'aura été sa vie après 1956, lui fait utiliser pour finir une formule évangélique, "rendre témoignage à la vérité", et remplacer la question du destinataire de ce témoignage par une autre question, qu'on retrouvera ailleurs : "Qui voit par nous ?"³¹. Dans *Le Chercheur de traces*, lorsque l'envoyé retourne en ville après sa visite dans les lieux du crime (Buchenwald), et après avoir fui l'Antigone au voile de crêpe, et avant que lui soit révélé à Z(eitz) le vrai sens du mot témoin - il faut *être* la preuve et non la chercher -, une vision d'apocalypse a lieu : l'apparition insolite du jeune Dürer, l'artiste qui avait vécu dans les environs (Nuremberg !) et témoigné de tout ce qu'il avait vu, et qui pose son regard d'en haut sur la scène touristique, donnent subitement un sens à la cohue absurde des hommes et des cars multicolores : surgit une déesse du Faux, portant un calice de friandises, Prostituée de Babylone muée en allégorie du kitsch concentrationnaire³².

- §36 Vue d'en haut, l'histoire humaine devient apocalypse. Vue de la fin, la vie humaine devient témoignage. L'œuvre en prend acte, et cet acte de témoignage boucle une initiation : celle qui commença le jour où le survivant prit conscience qu'il pourrait *vivre sa vie* en la racontant à quelqu'un. Témoigner, pour Kertész, c'est inscrire un aveugle "pas à pas" dans un espace de pensée, et créer un univers de valeurs à partir de zéro.
- §37 *Journal de galère* peut se lire comme le lieu souterrain de l'œuvre où, avec la question lancinante du "pour qui ?", l'idée de *témoignage créateur* s'élabore pour apparaître dans les fictions de soi, chargée de lectures et de méditations qui lui font charrier le poids de l'histoire, de la littérature, de l'éthique et de la théologie. Le mot figure en italiques dans les notes de l'année 1974, alors que Kertész, feuilletant les premières pages du journal, éprouve un sentiment de vacuité qui atteint la littérature elle-même :

Pourtant, je ressens toujours plus fort le besoin de *témoigner*, comme si j'étais le dernier à être encore en vie et à pouvoir parler, et je m'adresse à ceux qui survivront au déluge, à la pluie de soufre ou à l'ère glaciaire – temps bibliques, terribles cataclysmes, époque de silence. La race supplante l'homme, l'individu est balayé par le collectif, pareil à un troupeau d'éléphants en furie. (JG : 34-35)

- §38 À l'ère du totalitarisme, la parole s'imagine survivante, et s'adresse aux futurs rescapés d'une catastrophe cosmique. Dans un fragment d'un pessimisme appuyé, Kertész dit l'inéluctabilité d'une "culture apocalyptique" dans un temps d'extinction morale, impropre à la fête et à la création³³. Mais il a profondément fait siennes ces figures, comme il le montre en relisant et annotant *Être sans destin* – peu après une réédition obtenue laborieusement en 1984 : il réintitule le chapitre de l'arrivée à Auschwitz : "*Apocalypsis cum figuris*" (JG : 177). Or c'était là le titre de la série gravée de Dürer – qui ressurgit plus loin dans le journal, avec Jérôme Bosch, associé à la vision d'une ville humaine muée en univers de "boue, gadoue, folie"³⁴. L'image apocalyptique accompagne le silence qui accueille ses livres : en juin 1990, l'accueil frais de *Kaddish* suscite un violent accès de doute, accompagné de visions de torture :

Mon *Kaddish* est paru. Accueil frais. Silence. Affaires extérieures. Traduction de Schnitzler. Pressentiments accablants, anarchie, folie, mort. Les seins de Salvator Dali pressés jusqu’au sang, les os brisés, les crânes déformés, les corps tordus. L’horreur bouillonne autour de moi. Remords, fautes, etc. Nuits courtes. Je doute, je jette des regards éperdus. La peur coule dans mes veines. (JG : 244)

- §39 Le témoignage semble soigner cette peur organique en faisant de l’existence une expérience pour quelqu’un, une réponse. Kertész écrit en septembre 1990 :

Auschwitz est la réponse à la création divine ; et la réponse à Auschwitz, c’est Maximilien Kolbe ou M. l’Instituteur³⁵. Enfin, la réponse à Dieu et au Démon, c’est notre vie, notre existence comme témoignage, l’existence pour quelqu’un, pour quelque chose, l’existence vécue pour une expérience en quelque sorte extérieure à l’existence – appelons comme on voudra le représentant de cette expérience : Dieu, conscience collective (ou inconscient collectif), etc. À cet égard, et seulement à cet égard, on peut dire : “Tout cela est bon”. (JG : 254)

- §40 La même année, Kertész prononçait en Hongrie une conférence intitulée “La pérennité des camps”³⁶. On y retrouve, rassemblés et concentrés, les grands motifs mis en place dans *Journal de galère*. La notion de témoignage y est mise en relation avec l’image du regard, et le parallèle entre la Croix et Auschwitz fait invoquer une nouvelle transvaluation des valeurs :

Depuis que Nietzsche nous a appris que Dieu était mort, une grave question se pose : qui tient compte de l’homme, outre les registres informatisés des autorités, bien entendu ? En d’autres termes, *sous le regard de qui vivons-nous*, à qui devons-nous rendre des comptes, au sens éthique et aussi, pardonnez-moi mais c’est bien de cela qu’il s’agit, au sens *transcendantal* du terme ? En effet, l’homme est un être de dialogue, il parle sans cesse, et ce qu’il dit, plus précisément ce qu’il *raconte*, n’est pas censé être une simple représentation de ses plaintes, de ses tourments, mais aussi un témoignage, et en secret – ‘de manière subconsciente’ - il veut que ce témoignage se transforme à son tour en force spirituelle créatrice de lois.³⁷

- §41 C’est à cette “grave question” d’une loi nécessaire et absente, qu’on doit l’apparition si fréquente de Dieu, et l’image du *regard transcendantal*, qui permet aux hommes d’être pris en compte et d’avoir à rendre des comptes. Le témoin est celui qui répond à ce regard par un récit qui naturalise et transcendantalise l’expérience historique : il fait de son témoignage une légende universelle. Ce “vouloir” narratif (“il veut que...”) est lui-même universel : tout homme étant être de dialogue, il sacrifie à la loi “qui crée et ordonne les histoires, y compris la grande histoire de l’humanité” ; mais il confie cette création aux poètes : “les poètes sont les législateurs du monde”, écrit Kertész, reprenant Shelley cité par Camus, comme il l’avait fait dix-huit ans plus tôt dans une parenthèse du *Journal de galère*³⁸. Cette loi humaine explique et exige qu’il y ait des poètes – qui sans elle ne peuvent plus créer, ou bien leur œuvre devient injustifiable ou mauvaise.

- §42 Cette loi qu'il doit découvrir en créant, Kertész l'appelle *l'esprit du récit*, reprenant une formule de Thomas Mann³⁹. *L'esprit du récit* est l'idole à laquelle sacrifient tous les hommes par leurs religions, leurs mythes, leurs récits, leurs poèmes. Kertész ne dit pas que toute forme narrative est en soi morale, mais que le besoin de récit est de nature éthique et métaphysique. Avec le vocabulaire équivoque de la loi, Kertész semble effacer la frontière entre l'univers de la création et celui des pouvoirs, à l'inverse du refus gravé "sur le mur de l'oppression totale" en lettres bibliques. Mais il parle de lois morales et de forces spirituelles, et appelle à en créer de nouvelles. Celles-ci sacrifieront encore à *l'esprit du récit*, qui fait raconter des histoires de Bien et de Mal. Mais quelque chose a changé : pour qu'une forme devienne aujourd'hui créatrice de lois, il faut qu'elle témoigne d'une vie traversée par l'histoire. Un tel témoignage est l'agent d'une transvaluation des valeurs. Sa vocation est philosophique, mais la vérité qui surgit de sa forme est une énigme.
- §43 Empruntée à un romancier allemand fasciné par le mythe, la notion d'*esprit du récit* est elle-même un mythe : Kertész en fait son dieu personnel, né de l'image d'un Regard d'en haut. Ce mythe nourrit son idée de destin, dont le contenu éthique est ambivalent. C'est dans le *Journal* que cette construction ambiguë s'élabore, et que le démon intime devient génie existentiel. En 1979, Kertész note la formule, employée par sa mère, de "destin de chacun écrit dans un grand livre" ; il y voit s'exprimer "un besoin de Providence, de Prise en Compte, de Regard" :

[...] l'homme baigne dans des discours, des signes et des dialogues permanents, chacun de ses gestes est une expression. Et comme il 's'exprime' sans cesse, ses signes nécessitent un destinataire. Qui, à l'extrême limite, peut être Dieu. Le grand flot de la Narration Humaine dans laquelle nous cherchons tous notre place. Nous vivons tous sous un Regard. Un regard qui tient compte de nous. Une personne qui n'est pas prise en compte est en détresse – peu importe qui ou quoi tient le registre, le portier du paradis ou l'administration pénitentiaire. (JG : 85-86)

- §44 L'ambiguïté du thème théologique est d'emblée présente. Le besoin de Regard est une donnée anthropologique fondamentale, mais plastique, moralement équivoque et politiquement dangereuse ("peu importe qui"). La conscience qu'ont les hommes de leur fragilité leur inspire un besoin de loi qui explique à la fois les croyances religieuses et l'obéissance aux dictatures – et Kertész assimile souvent celle-ci à celles-là. Mais lorsque ce regard se pose sur l'homme qui s'acharne à écrire, séparé de ses pairs et de *leurs* lois, il devient une question existentielle :

Je serai toujours un écrivain hongrois de second plan, méconnu et incompris [...] Ce que je fais est une illusion et je gaspille ma vie, qui est aussi une illusion. Pourtant, pareil à l'insecte qui recommence à transporter des matériaux de construction dans ses mandibules, juste après que sa fourmilière a été piétinée, inondée par la pluie, etc., j'entame sans cesse une nouvelle phrase, une construction. Qui me voit ? Dieu ?⁴⁰

- §45 Ce Dieu qui observe ainsi de loin sa créature, qu'est-il pour Kertész en réalité ? Une métaphore, un compagnon de solitude, un besoin mystique ? Le substitut du lecteur ? Ou le double de l'auteur ?

Destin et destinataire : l'œuvre et la vie à vivre

§46 Dans *Journal de galère*, Dieu est tout cela à la fois : sa lecture montre comment l'expérience politique de l'exil a forgé l'appréhension théologique du monde. Parler de Dieu, ce n'est pas refonder une religion, ni même établir une croyance, mais chercher le point de vue où l'œuvre se passe d'un public sans renoncer au destin ni au destinataire, où elle se saisit de son propre fondement philosophique, qui est l'expérience d'une contingence absolue : celle de l'homme au destin écrasé, puis du survivant qui erre à la recherche d'un sens et d'une vie. La fiction du regard de Dieu transforme l'errance en quête : il est la boussole sans aiguille du galérien, celui qui fait du "chien égaré" un "exilé" et un "envoyé".

§47 Lecteur absolu - plutôt qu'idéal - Dieu est une évidente projection de l'auteur. Il doit rester présent au monde, caché comme le créateur dans l'œuvre :

Toute œuvre porte l'empreinte de son dieu, toute œuvre d'art porte celle de son auteur ; la transcendance d'un roman, par exemple, c'est l'auteur qui se cache derrière et qui – si c'est un véritable écrivain – reste mystérieux, insaisissable et cependant omniprésent comme le fameux *Gott* qui a soi-disant créé notre monde réel. Par conséquent, éliminer cette transcendance du roman est une erreur aussi grave qu'éliminer Dieu du monde.⁴¹

§48 L'auteur réfléchit sa démiurgie solitaire dans l'acte de création divine - acte au contraire qualifié, lui, de pervers ou d'irresponsable. "Je suis comme Dieu, cette canaille", écrira l'écrivain suicidaire de *Liquidation*⁴². Mais le véritable refus, c'est la vie : la placer sous le regard du "fameux *Gott*", c'est narguer la canaille, répondre de son existence, devenir responsable au contraire. Comme dans la Bible, le Dieu de Kertész est alternativement bon et pervers - mais toujours muet. Pour lui répondre, les hommes devraient organiser une grève du genre humain et décider de se taire tous ensemble. Mais celui qui voudra protester en parlant devra raconter sa vie en triturant les mots dans un coin, devenir à la fois témoin et démon.

§49 Si Dieu reprend du service après Nietzsche, c'est qu'au siècle de la "machine à liquider permanente", l'*amor fati* suppose un refus d'un type nouveau. Lorsque la tragédie semble définitivement interdite, le poète législateur redonne forme à la vie écrasée par le pouvoir, réinvente un héros parlant, se dressant face aux dieux de l'époque. Pour cela il faut revenir au destin, inventer un carrefour où se croisent l'individu et la masse, où la contrainte absolue puisse engendrer une liberté absolue. Dieu est la volonté totalitaire qui dicte aux masses leur destin, privant les individus du leur : le regard d'une "couleur indéfinissable" qui apparaît entre deux nuages au jeune musulman lui rappelle celui du médecin nazi, l'homme qui avait pouvoir de vie et de mort sur chacun (*Être sans destin*). Mais Dieu est aussi le compagnon de galère de l'artiste, qui le fait témoigner de l'acte libre. La contingence est muée en nécessité historique par le pouvoir total, et en liberté créatrice par le génie de l'individu. Dieu est la figure des possibles humains. On lit dans *Journal de galère* en janvier 1991 :

Dieu est Auschwitz, mais également celui qui m'a fait sortir d'Auschwitz. Et qui m'a engagé, voire obligé à rendre compte de tout cela, parce qu'il voulait entendre et apprendre ce qu'il avait fait.⁴³

- §50 Il y a donc bien quelqu'un qui veut entendre le récit de ce qui a eu lieu : celui qui est responsable de tout, y compris du témoignage : le compte rendu est lui aussi obligé. Ce Dieu polyvalent qui exige à la fois la faillite de l'homme et sa bataille spirituelle, est un joker conceptuel, une création littéraire et un mythe : c'est lui qui donne sa trouble puissance au "naturellement"⁴⁴ de Gyurka, puis à son acceptation nourrie de haine.
- §51 Le véritable génie, dit Kertész, est le "génie existentiel"⁴⁵. Il consiste à faire de sa vie sa *propre* vie. Cela suppose un moment de conscience impulsive qui est l'acte de naissance de l'individu, celui où se libèrent nos forces : c'est le moment cathartique représenté à la fin d'*Être sans destin* : celui où l'individu dépossédé par l'histoire se réapproprie son destin, soit une existence rendue à la possibilité de la tragédie, celui d'une chute ou d'un échec *personnel*. Kertész s'en est souvent expliqué : le totalitarisme est la mort de la tragédie, le destin de masse fabrique des sans-destin ; en témoigner c'est vouloir retrouver un destin en racontant une histoire, qui ne pourra que *prendre acte* de ce qui s'est passé ; mais cet acte, lui, peut devenir créateur – de destin. Lorsque l'artiste oppose les puissances de la forme à celles du pouvoir, il redevient le maître dans le royaume dont il est le Dieu, ou qu'il crée en *pensant à lui*.
- §52 L'existence de ce Dieu importe peu, car elle ne se déploie pas dans l'histoire : il faut juste faire comme s'il existait, et savoir pourquoi nous avons besoin d'y croire, dit Kertész à répétition⁴⁶. Lui-même le sait, d'un savoir paradoxal : il a besoin de Dieu pour s'affranchir des dogmes et construire *sa* foi.

Qu'est-ce qui me distingue d'eux ? Eux, ils affrontent les systèmes, moi, pour ainsi dire, j'affronte Dieu. Qui affronte un système doit croire en un autre système. Qui affronte Dieu n'a pas besoin de croire, seulement de vivre sous Son regard : c'est amplement suffisant comme foi. (*JG* : 231)

- §53 Cette foi suffisante conduit Kertész à se dire mystique, mais un mystique interdit de langage mystique : le respect du mystère impose de s'exprimer "dans la langue de la raison"⁴⁷. Rédigeant *Journal de galère*, Kertész lit Wittgenstein en même temps que Kafka ; les relisant ensemble, dans *Un autre*, il y verra deux mystiques⁴⁸.
- §54 Le mystique voué à la "langue de la raison" remplace la prière par le roman, comme le disait le vieux du *Refus*, et par une conversation intime avec d'autres créateurs. Dans *Journal de galère*, l'activité de lecture joue un rôle décisif : elle balise l'existence en traçant des voies et des signes entre les œuvres, dessinant des espaces d'affinités (Kafka, constamment relu et déchiffré), d'admiration curieuse (Simone Weil, dont Kertész admire "l'âme étrange", grande mais étroite), mais aussi d'hostilité profonde (Béla Balázs, qui est "l'erreur même", le "contraire d'un artiste", quoiqu'obsédé par le "grand art", "type remarquable" du dilettante religieux voué à devenir homme de parti) (*JG* : 126). Parfois la lecture fait apparaître une correspondance majeure, historique, destinale : lisant le journal de Sandor Márai à la date du 3 juillet 1944, jour du bombardement aérien sur Budapest, Kertész reconnaît dans la briqueterie évoquée par l'auteur, pleine de 7000 Juifs parqués, celle où il était enfermé, attendant la déportation :

Il avait quarante-quatre ans, moi, quatorze. Il a vu l'enfant à étoile jaune que j'étais parmi les séchoirs à briques ; et il savait ce que cet enfant ignorait, il savait que cet enfant serait bientôt déporté à Auschwitz. Il a écrit tout cela dans

son Journal – que peut faire d'autre un écrivain ? (Et ce journal est accessoirement l'empreinte intellectuelle la plus pure, la plus exhaustive et la plus importante de l'époque). (*JG* : 246-247)

- §55 Éprouvant une "joie intense et émue" à l'idée d'avoir été *vu* par Sandor Márai ce jour-là, Kertész y perçoit une "constellation singulière", un signe plein d'une "valeur profonde, indépendante de nous deux", comme des "ondes [qui] se propagent dans l'éther malgré le vacarme général". Il arrive que l'autre écrivain – ici le hongrois non-juif - joue le rôle de Dieu, ou du témoin : celui du regard posé sur la créature exposée, derrière le mur qui l'enferme. Dans *Kaddish*, le survivant deviendra témoin de l'autre à son tour : il fera signe aux Juifs assassinés en faisant jaillir de sa prose les derniers vers de Radnóti.
- §56 Le destin est une affaire d'artiste, comme le récit est l'affaire du poète. Il consiste à donner un sens à la vie sans lui retirer son obscurité. Kertész écrit le 7 mars 1989 :
- L'existence, toute existence est sans aucun doute une narration. Et cette narration dit sans aucun doute toujours la même chose : elle dit l'existence, que les arts condensent dans cette narration pour ceux à qui elle s'adresse, et qui sans aucun doute veulent l'entendre. Ainsi, toute vie est un exemple et doit être vécue comme tel. Toute vie *s'adresse à quelqu'un* et c'est dans cette mesure – uniquement dans cette mesure – qu'elle a un sens, même si le sens de la vie reste par ailleurs totalement obscur. (*JG* : 217)
- §57 Croire en un Dieu qui n'existe pas, c'est pouvoir encore raconter une histoire à quelqu'un. De ce Dieu il n'y a pas lieu de douter. Le doute concerne ceux qui existent, à qui s'adresse le récit, et qui "sans aucun doute veulent l'entendre", dit Kertész, frappé d'optimisme. On comprend ici la nécessité de faire de *l'esprit du récit* un mythe anthropologique. Seul cet universel besoin de récit et de valeur morale garantit à l'auteur que quelqu'un veut l'entendre et l'écouter un jour – "sans aucun doute".
- §58 La narration qui veut se *faire entendre* utilise une forme qui condense l'existence. Une forme composée, musicale, rythmique – différente à chaque fois, qui place chaque livre sous le regard d'un auteur élu : Camus dans *Être sans destin*, Kafka dans *Le Refus*, Thomas Bernhard et Paul Celan dans *Kaddish*. Mais il en va dans cette forme d'autre chose encore que d'un choix d'écriture. Le mot *forme* est polysémique lui aussi :
- Le mot 'forme' signifie qu'en tant que phénomène spirituel, la vie renaît dans une œuvre, que la 'forme' est la forme d'existence spirituelle de la vie – et non que c'est une 'forme romanesque' ou une 'forme poétique' etc. Mais la 'forme' n'est pas seulement la vie de l'être, de l'essence, elle est aussi une métaphore – une comparaison possible du mystère. (*JG* : 231)
- §59 La forme est la vie de l'être et la métaphore de son mystère. Le mystique a donc bien une religion : celle de la forme comme image du mystère de la vie, qui fait croire que "la vie renaît dans une œuvre". Dieu, destinataire de substitution pour un auteur privé de réception, est aussi le principe espérance de l'œuvre, le garant de sa création continue.
- §60 La présence d'une figure divine ne doit donc pas induire en erreur : le religieux reste un repoussoir pour Kertész, et le mystique n'a que l'histoire humaine en tête. Se

placer "*sub specie aeternatis*" est une erreur décisive, écrit-il en lisant Simone Weil – qui, dit-il, a compris en quelques mois de vie ouvrière ce que lui a compris à l'épreuve de deux totalitarismes successifs. Parler de Dieu, c'est faire de l'Histoire l'impératif catégorique de l'époque, et même se donner l'unique possibilité de la comprendre. "On peut comprendre la Bible sans l'histoire, mais l'histoire sans la Bible, jamais", lit-on dans *Journal de galère* en 1990 (JG : 244).

§61 Il y a bien chez Kertész une théologie de l'histoire, mais il la tire de sa propre expérience davantage que de ses lectures philosophiques. Rien ne transparait de la "querelle de la sécularisation" qui mobilisait les intellectuels allemands dans les mêmes années (Jakob Taubes, Hans Blumenberg, Carl Schmitt), ni des penseurs juifs du messianisme profane (F. Rosenzweig, G. Scholem, W. Benjamin). Walter Benjamin est expédié en quelques lignes comme un auteur brillant et malheureux qui se livra corps et âme au marxisme. Kertész cite en revanche Adorno, qui faisait de la rédemption l'horizon nécessaire d'une pensée de l'histoire dans *Minima moralia* ; mais Kertész en retient plutôt l'idée d'un art qui mettrait en hibernation la "vie mutilée" - et son agacement ira ici croissant : dans *Dossier K* la sentence de la poésie barbare après Auschwitz est comparée à une boule puante qui corrompt l'atmosphère.

§62 La théologie de l'histoire de Kertész est née d'une image forte et simple : celle du point de vue supérieur à trouver sur l'expérience totalitaire ; et elle conduit au témoignage incessant d'une vie. La mystique, loin d'être la porte de sortie de l'histoire, est le lieu où l'histoire fait son entrée dans chaque vie humaine, donnant à celle-ci sa validité d'exemple :

Sans l'histoire, la vie intérieure est en quelque sorte dépourvue de validité. [...] On ne peut pas se défaire de la matière de l'époque. L'âme doit refaire la route à travers la matière historique dans l'autre sens, vers elle-même ; et elle doit porter et emporter la matière (la boue) qui s'est collée sur elle. (JG : 146)

§63 Derrière la question théologique il y a donc la question de la liberté telle que la pose l'époque, qui conduit à celle de l'être et de la personnalité : si cette personnalité est elle aussi une question, c'est que l'homme peut l'opposer à la totalité qu'on exige de lui : "c'est dans ce recoin de liberté invisible et généralement inconscient, écrit Kertész en 1975, qu'il faut chercher le facteur mystérieux et imprévisible", la raison qui fait que le pouvoir ne peut *tout* obtenir". Cette question-là, ajoute-t-il, est la plus importante, mais on ne peut vraiment y répondre si l'on veut "*vraiment* être sérieux" (JG : 44). La seule *vraie* réponse, c'est l'œuvre, qui dispose ses paradoxes en une forme vivante.

§64 Cette forme vise une possibilité de tragédie, mais aussi l'humour. En lecteur cette fois de Freud et de Schnitzler – l'auteur d'aphorismes qui voyait dans l'humour un "enfant du divin" -, Kertész écrit en 1979 : "Écrire une œuvre, élaborer une construction organique et humaine ici, maintenant, dans cette situation, est une activité humoristique, pour ne pas dire comique"⁴⁹. Parler à Dieu ici et maintenant, c'est garder le sens de l'humour – à l'exemple de ce Dieu qui n'existe pas. "Si Dieu est mort, écrit Kertész en 1973, qui rira le dernier ?"⁵⁰

**“Un document humain, rien de plus, rien d’autre” :
foi hérétique et théologie moderne.**

- §65 Toutes ces questions ressurgissent dans le journal suivant, mais dans une tonalité différente. *Journal de galère* et *Un autre. Chronique d'une métamorphose* semblent former, plutôt qu'une suite ou un diptyque, un contrepoint ou un chiasme. Après les ruminations de la vie enfermée, soulevée d'un espoir sourd qui confine à l'attente d'une libération – l'espoir existe, dit Kertész après Kafka, mais pas pour nous -, vient l'expression lumineuse d'un bonheur incrédule, lié à la découverte d'une liberté différente, et d'un amour heureux.
- §66 Mais l'euphorie est faite aussi de nostalgie. Kertész se retourne sur sa vie passée, et, relisant *Journal de galère*, il est pris d'une "nostalgie incoercible" pour cette "force puisée dans l'isolement", cette façon de "vivre constamment face à des forces destructrices", "telle une flèche sur l'arc bandé" : "c'était une grande aventure, une joie que je vivais délibérément sans joie, et à présent je la regarde comme un vieillard considère sa jeunesse" (*JG* : 36). La prédiction du *Refus* s'accomplit. Le temps de l'initiation est passé. *Journal de galère* devient le livre d'un moment partagé par un homme et un pays, qui raconte le drame minuscule d'une créativité presque inexcusable : dans la galerie de l'histoire, "le voile tombe et apparaît un paysage dévasté, dans un tout petit coin se dresse un bâtiment né des décombres" (*JG* : 35).
- §67 Revenu du tournis des aéroports, Kertész dit adieu. *Un autre* s'achève sur l'évocation bouleversante de sa première épouse disparue, Albina, avec qui il vécut quarante ans en Hongrie : il évoque leur amour malheureux comme une alliance d'enfants blessés, une solidarité de détenus. S'impose l'idée d'un devoir de bonheur désormais, sur fond d'un pessimisme qui n'en démord pas : la culture occidentale connaît peut-être ses derniers soubresauts, et "l'Europe barbu" s'accroche à ses frontières et sa fortune : Kertész la compare au "vieil avare, qui pendant le quart d'heure américain, frappe de sa canne la jeune fille qui l'invite à danser car il ne peut s'empêcher de penser qu'on en veut à son argent" (*JG* : 38).
- §68 Mais la vision d'apocalypse devient une figure, un confort, presque un mensonge. Un beau mois de mars, dans un café de Vienne, Kertész entre en conversation avec un homme de lettres sympathique, pessimiste comme lui : ils s'accordent sur cette époque pleine des "signes avant-coureurs de l'horreur", qui exige de "faire appel à la langue ancienne, celle de la Bible, qui connaît le diable et la fin du monde" ; ce faisant, ajoute Kertész, "nous mentons perfidement, confortablement", tandis que "le ciel étincelant, le printemps proche et la douce sensation d'être libre dansent une ronde heureuse" (*JG* : 27). Relisant *Journal de galère*, Kertész prend quelque distance avec Dieu :

Vers la fin du *Journal de galère*, je parle beaucoup de Dieu. Mais là, c'est une question qui est fautive, parce qu'il me semble qu'on ne peut pas parler de Dieu. Dieu n'est pas une personne ni un objet, je crains qu'on ne soit confronté à un problème linguistique. Ce que je dis, c'est que dans un état donné, l'homme doit penser Dieu, ou plutôt penser à Dieu – pur acte de témoignage, document humain, rien de plus, rien d'autre, donc. (*JG* : 81)

- §69 Dieu, à l'heure de la libération, apparaît comme une question fautive. Il n'est qu'un objet de pensée permettant à l'acte de témoignage d'avoir lieu, à la vie de prendre

forme, à l’auteur de s’adresser à quelqu’un, bref de créer une possibilité d’éthique : de produire un “document humain, rien de plus, rien d’autre”.

- §70 Dieu est aussi le témoignage d’une époque. Si l’on ne peut dire aux hommes ce qu’on vit, c’est du fait d’un état donné, indexé sur l’histoire politique : l’inhumanité inhérente aux totalitarismes. Kertész pense ici à son état de survivant d’Auschwitz forcé de vivre dans la “baraque la plus gaie du Goulag”. Il devait alors penser à Dieu comme l’exilé au Royaume, pour livrer le combat l’arrachant à l’histoire. Mais où s’arrête l’état donné qui exige de penser à Dieu pour vivre sa vie ? Privé de galère, l’écrivain est-il privé de royaume ? Qu’en est-il de l’exil en démocratie, et de *l’esprit d’Auschwitz* à l’heure où chacun parle de témoignage ?
- §71 Si cette œuvre put longtemps poursuivre sa guerre intérieure sans public, le succès et la liberté politique modifient fatalement son équilibre intime. Dans ce genre de situation, la reconnaissance publique peut devenir une nouvelle charge ; elle n’en est pas moins le matériau obligé de l’œuvre : il faut l’intégrer dans le récit de vie, non comme un hasard impropre à lui assurer un sens, mais comme un tournant qui en modifie le sens. Dans le deuxième journal, celui de la vie sociale recouvrée par excès, la dimension du destinataire humain, jusque-là refoulée hors les murs du tunnel, ressurgit en plein jour. Kertész l’affronte, sans pouvoir répondre autrement qu’en continuant d’écrire, questionnant les figures du salut et de l’apocalypse.
- §72 Un regard continue de se distinguer de celui du public empirique – ou plutôt *des* publics, pluriel qui prend tout son sens lorsqu’on sait les démêlés de Kertész avec ses lecteurs hongrois⁵¹. À distance de Budapest, Kertész s’adresse à un public européen et confie à son témoignage une tâche d’universalisation. Mais une fonction transcendante mobilise toujours l’écriture, par quoi ce témoignage reste conscient de son extrême particularité : elle garantit son principe d’exil, confié à la forme.
- §73 Dans *Un autre*, Kertész envisage de s’attaquer un jour à la “forme impassible”, tout en avouant préférer les joies de la langue et les “plaisirs infâmes de l’écriture” aux explications sur Auschwitz, qui recule dans une “transcendance inaccessible”. L’idée de Dieu est reconduite à “l’hypothèse de l’intégrité mentale”, selon laquelle la vie particulière continue de requérir un récit particulier, et même une *foi* dans cette particularité. “Je suis travaillé, écrit Kertész, par l’impression que la vie n’est pas cet amas de phénomènes primaires incohérents qu’elle paraît être, mais qu’elle a une *trame*”⁵². Cette impression concerne aussi l’histoire collective, qu’il faut regarder également du point de vue de l’artiste :

Cela devait se passer, et puisque cela s’est passé, cela ne s’effacera plus. En ce sens je considère que ni la croix ni Auschwitz ne sont *passagers*.

S’agit-il là d’une pensée ‘éclairée’ ? Je ne sais pas, mais du point de vue de l’artiste, elle est féconde, car elle ouvre de bonnes perspectives d’écritures.

Seule la foi (même hérétique) est réalité. Seule la foi (même hérétique) crée une réalité.⁵³

- §74 L’événement ineffaçable continue d’ouvrir des perspectives d’écritures pour qui est doté de cette foi hérétique : celle qui mesure le réel à sa fécondité artistique, qui seule permet de prendre acte de l’histoire. Évoquant la mythologie née d’Auschwitz, Kertész trace le dessin de l’œuvre idéale, livrant ainsi la clé utopique – ou hérétique - de son œuvre réelle.

J’imagine une théologie moderne qui serait une *science* rassemblant exclusivement les expériences funestes de la création, sa composition serait imprégnée d’un style divin, d’un contrepoint métaphysique, mais seulement en tant qu’art et non en tant qu’argumentation articulée.⁵⁴

- §75 L’œuvre s’imagine en science sélective de l’histoire, savoir du destin, qu’une théologie moderne aurait à charge de *composer* en travaillant à un style divin. Le “contrepoint métaphysique” est l’affaire de l’art et non de l’argumentation doctrinale. C’est en mimant la création divine que l’œuvre peut mimer la destruction humaine – seule la fiction, dit Kertész, peut dessiner la structure totalitaire et réinventer Auschwitz dans la langue⁵⁵. La sécularisation esthétique retire Dieu au monde des concepts pour en faire une question de jugement sur la vie:

À présent nous pouvons ressortir nos concepts préfabriqués : Dieu, l’absurde, la catastrophe, la relativité générale, ou comme on voudra... Cependant, pour l’homme – allons quel “homme” : pour moi, tant que je vivrai, tout cela apparaîtra comme une question de jugement, sous la forme de l’appréciation ou de la dépréciation de ma vie, plus précisément comme le devoir de créer des valeurs dont je ferai dépendre ce que je ferai de ce feu follet qu’est ma vie.⁵⁶

La catharsis à la charge du lecteur. Retour sur un “très long voyage”.

- §76 Kertész évoque alors la découverte que fut pour lui l’activité de tenir un journal, à huit ou neuf ans, ayant reçu à Noël le cahier demandé : “quelque chose frémissait en moi, dit-il, que je ne pouvais canaliser que par une activité systématique, minutieuse : je gribouille longuement, disons une feuille de papier avec un crayon, et cette activité solitaire finit par m’apaiser”. Cette activité d’écriture, il la compare à l’apprentissage confiant de la langue par l’enfant. Si un tel apaisement fut possible, alors qu’il s’agissait de trouver des repères dans un néant déjà familier, c’est qu’une foi enfantine dans les “valeurs originales, ou originelles” était restée intacte. Cette confiance devint pour l’adulte un pari, et une attente : “il faut comprendre ici la confiance, dit Kertész, comme le fait de miser sa vie sur ces valeurs et de rester ensuite seul avec elles, tel dans sa cellule un prisonnier qui n’attend même plus son procès, mais seulement le verdict”⁵⁷. Du point de vue du verdict – c’est-à-dire du destin - un échec ne signifie rien au regard de la “dimension inhabituelle” que “créé chaque vie humaine”.
- §77 Prononcer le nom de Dieu était déjà le moyen d’arriver à chaque vie humaine sans passer par l’abstraction de l’homme. Dieu devient nuisible si son concept fait obstacle à la “foi hérétique” de la création, et à la forme souveraine qu’il inspire. Mais le sens de cette forme est elle-même fonction de l’histoire. Et la “conviction esthétique inébranlable” peut se laisser pénétrer par le doute à son tour.
- §78 Le succès, sur fond de culture de l’holocauste, représente un enjeu moral nouveau. Si Dieu est l’inconnue d’une équation entre soi et l’autre, l’humanité, elle, prend la forme d’un public international, devenu compagnon de galère historique. La galère est cette fois le chaos de l’après-Auschwitz, l’ombre profonde du deuil et le visage grimaçant de *L’Holocauste comme culture*. C’est le public lui-même qu’il faut dorénavant placer, *avec l’œuvre*, sous un regard propre à assurer un sens – opération

difficile en l'absence d'un sens de l'histoire, et alors que l'espoir a été désigné comme l'instrument du mal politique⁵⁸.

§79 C'est bien pourtant l'espoir qui inspire la fin du Discours de Stockholm, et la montée en puissance de la notion de catharsis, tout au long de *L'Holocauste comme culture*. Or la catharsis est dorénavant une proposition collective. Libérée du totalitarisme, l'Europe doit travailler à une autre liberté encore, en prenant en charge son inacceptable passé. Et si la culture de l'holocauste ne remplit pas cette fonction cathartique, la forme devient là aussi inutile ou mauvaise. Dans *Un autre*, Kertész oscille entre la pensée du salut et celle de la forme souveraine. Et il repose la question du regard, "finalement":

Qui voit par nous ? Parce que, finalement, nous devons savoir, et par conséquent vivre comme si quelqu'un voyait – non pas nous-même ni avec nos yeux, mais à travers notre vie.

Qu'est-ce que cela veut dire au sens strict ? En aucun cas une *solution*. 'Je refuse d'errer avec une âme sauvée dans un monde damné', dit Buber (cité par Ervin Vályi Nagy).⁵⁹

§80 "Qui me voit ?" est devenu "Qui voit par nous ?" Et le *nous* importe autant que le *par*. Il avait déjà remplacé le *je* à la fin du *Drapeau anglais* (1991): "Qui voit par nous ? Vivre, ai-je pensé, est une faveur qu'on fait à Dieu"⁶⁰. Mais qui est ce *on* ?

§81 Penser à Dieu reconduit à ce qui du monde humain lui-même devrait être sauvé. Témoignage *pour tous*, le récit de la vie doit plus que jamais prendre la valeur d'un *document exemplaire* : celui, dit Kertész, d'un mode de vie dont la radicalité figure parmi d'autres modes de vie possibles, dans un labyrinthe dont il faut chercher le principe de conception⁶¹. Dans ce labyrinthe, la littérature reste un "espace spirituel" fait d' "écrivains qui se tendent la main à travers le temps infini"⁶². Mais qu'en est-il de la main tendue aux simples lecteurs ?

§82 Kertész répond en posant une question de confiance au lecteur. C'est à lui qu'il confie la tâche de la catharsis, qui devient clairement une catégorie de la réception. Dans un entretien donné en 2003 à un journal hongrois⁶³, Kertész distingue entre sa situation et celle des lecteurs : il n'a pas choisi mais accepté son destin juif, afin d'agir en homme libre et de répondre par un travail créateur. Le lecteur, lui, a le *choix* de répondre à la sollicitation contenue dans le témoignage, qui, tel qu'il a été écrit, ne peut rester sans réponse : il peut accepter la charge, et ainsi retrouver la catharsis ; s'il choisit de ne pas le faire, il dira oui à Auschwitz. Ce oui aura le sens contraire de l'acceptation du survivant. Si l'auteur et le lecteur peuvent se rencontrer, c'est que la catharsis est l'instrument d'un Non qu'il appartient à chacun de prononcer, chacun différemment.

§83 L'écrivain ne peut, lui, que poursuivre son travail en racontant sa vie bientôt achevée, explorant désormais l'expérience du vieillissement, adressant des signes d'espoir au public tout en l'invitant à la liberté du refus. Ce refus conserve un sens politique, en particulier en Hongrie. Dans une conférence prononcée à Munich en 1996, "Patrie et pays", il résume ainsi son parcours :

Ayant survécu au camp de concentration, il est revenu dans ce même pays sans qu'on sache exactement pourquoi : peut-être mû par l'instinct du chien égaré, ou peut-être parce que du haut de ses seize ans, il considérait cet endroit

comme son pays ; puis durant les quarante années d’occupation russe appelée socialisme, il y a été de fait un émigré de l’intérieur pour ensuite, passé l’euphorie du renversement de 1989, reconnaître enfin sa nature irrémédiable d’étranger, comme au terme d’un très long voyage, alors que, géographiquement parlant, il n’avait pas bougé.⁶⁴

- §84 La Hongrie est le pays où l’état d’étranger devient une “nature irrémédiable”. Cette naturalisation de l’exil le fait aller vivre à Berlin, ville traversée par l’histoire du siècle, où un peuple affronte au mieux son passé, et où la mémoire du nazisme prend la forme d’une culture.
- §85 Mais c’est alors en tant que survivant bientôt disparu que Kertész reconstruit son étrangèreté au sein de la “culture de l’holocauste”. Sans désavouer celle-ci, il dit le malaise du rescapé pris en otage dans les commémorations, et préfère aux débats sur les monuments le document humain : “si la mémoire reste vivace, dit-il à propos de Jean Améry, ce ne sera pas grâce aux discours officiels, mais grâce au témoignage de vies exemplaires”⁶⁵. La notion de vie exemplaire est au cœur de la parabole qu’est *Liquidation* (2003) : on y retrouve, mêlées, la philosophie du ressentiment de l’auteur de *Par-delà le crime et le châtement*, et les questions que posait Kertész dans “L’holocauste comme culture” (1992). Dans ce roman du deuil annoncé, la figure du destinataire ressurgit au prix de l’élimination fictionnelle de soi : le disparu existe à travers des proches qui, monologuant et dialoguant, s’interrogent sur cette vie et son sens.
- §86 La distance discrète qu’exprimait Kertész lors de la réception du Nobel, devient une réserve irritée dans *Dossier K*, qui en parle comme d’une affaire classée. L’ironie s’applique désormais aux mirages d’une mémoire consensuelle, tout en devenant l’aide-mémoire et le poil à gratter politique du public hongrois – un public emporté avec lui dans la galère du film à grand budget de Lajos Koltai, en 2006, qui fit prononcer à plus d’un critique le mot de kitsch, et à Kertész celui de fatalité⁶⁶.
- §87 À la fin de *Dossier K*, l’éditeur rappelle à l’auteur les paroles du *Refus* (“Je ne possède pas le verbe qui sauve [...] Je considère l’aspiration aux honneurs comme un onanisme de vieillard, et l’immortalité, tout simplement ridicule”) et résume sa situation actuelle : “les gens t’écourent, ils attendent et cherchent dans tes œuvres les mots qui sauvent... [...], tu es auréolé de gloire...” ; à la question de la contradiction, Kertész répond : “Bien sûr. Je vois des contradictions partout. Mais j’aime les contradictions”⁶⁷.
- §88 L’écriture dialoguée de *Dossier K* orchestre ces contradictions dans le jeu brillant de la stichomythie, emporté dans une trame narrative inspirée cette fois de l’ironie maïeutique : les deux personnages reprennent le récit de vie depuis le départ, et se titillent tout au long. Au détour de la conversation, *Un autre* devient un roman. Et le prologue explique que *Dossier K*, issu d’une interview approfondie donnée à son ami et éditeur Zoltán Hafner, est une autobiographie en bonne et due forme, mais aussi un véritable roman, si l’on songe que Nietzsche “ramène les sources du genre romanesque aux *Dialogues* de Platon”⁶⁸.
- §89 Si le journal ou l’entretien peut devenir un roman, alors que le roman au sens strict, lui, ne peut être autobiographique⁶⁹, c’est que la vie elle-même ne cesse de devenir un roman. “Je suis, dit Kertész dans *Un autre*, le personnage légèrement sceptique mais néanmoins réceptif de mon roman d’apprentissage *in vivo*”⁷⁰. La vie dont parle

Kertész est une vie à vivre et non une vie vécue. S'il continue de faire parler l'*esprit d'Auschwitz* à l'usage de ses "frères humains", c'est que la question du comment vivre et du que faire ne cesse d'occuper le survivant qu'il est. Son récit de vie, polarisé vers l'avenir, se mue comme organiquement en fiction cathartique. Le paradoxe d'une "vie invivable à vivre", formulée à la fin d'*Être sans destin* et reprise dans chaque livre, fait de tout état donné un matériau de création fictionnelle, alchimie que le dialogue critique de *Dossier K* suit à la trace.

- §90 Le propos sur Dieu et les hommes est un roman de soi qui invente une philosophie à distance des systèmes : distance où s'invente le lecteur idéal, invité à partager l'énigme de la forme où se réfléchit l'expérience. Cette forme, Kertész l'imaginait atonale : dans *Être sans destin*, il avait tenté de transposer le modèle de la musique sérielle dans la composition structurale et linéaire du roman, comme il l'explique dans *Journal de galère*, longtemps après encore. Car l'expérimentation formelle n'a pas épuisé l'imagination de la forme : l'atonalité reste une question, presque une Toison d'or, une invention éthique qui attend son heure. En 1976, un an après la parution d'*Être sans destin*, Kertész écrivait :

Écrire un roman atonal. Qu'est-ce que la tonalité du roman ? Une basse continue morale définie, une note fondamentale qui résonne tout au long du texte. Une telle note fondamentale existe-t-elle ? Si oui, elle est tarie. Et donc écrire un roman où ne se trouverait aucune morale statique, seulement les formes originales du vécu, l'expérience au sens propre et mystérieux du terme. (JG : 67)

- §91 Il y va dans la forme atonale d'une éthique nouvelle : celle de la vie sans fondement, "au sens propre", à vivre et écrire chaque jour. La mystique de Kertész, c'est sa poétique, et cette poétique est sa philosophie : une "philosophie sous forme littéraire", dit-il lui-même⁷¹.
- §92 Qui peut se libérer ainsi ? Le génie existentiel, dit Kertész, est en germe chez tous. Kertész ne cesse jamais de croire en cette possibilité individuelle, alors qu'il ne peut qu'*imaginer* une catharsis collective. La vie qui témoigne d'elle-même peut tout au plus servir d'exemple à travers le récit né des formes originales du vécu. Le génie existentiel n'est pas un existentialisme, mais un art de témoigner. Car le libre choix n'est pas celui d'une idée, mais d'une étoile :

En fin de compte, qu'est-ce que la liberté ? Diriger nos pas chancelants dans la nuit polaire vers une étoile que nous avons choisie tout en sachant pertinemment que nous ne l'atteindrons jamais. Mais pourquoi avons-nous choisi une étoile ? Parce qu'il fait sombre, à l'évidence.⁷²

- §93 Avec ou sans public, l'existence aura été un jeu impropre au choix abstrait de l'intellectuel selon Sartre, comme à la question sartrienne du "pour qui écrire ?", sur laquelle Kertész revient dans son discours de réception du Nobel à Stockholm. Question intéressante, dit-il, mais dangereuse, qu'il se félicite de n'avoir pas eu à se poser.

Pour qui donc l'écrivain écrit-il ? La réponse est évidente : pour lui-même. Moi, au moins, je peux dire que j'étais arrivé à cette réponse sans aucun détour.⁷³

§94 Plus difficile, la question du "pourquoi on écrit ?" n'a pas été tranchée non plus : elle fut réglée par un "eurêka !" salutaire en un instant intense. Tout en se disant loin de tout mysticisme, Kertész raconte à nouveau la "révélation soudaine", d'allure surnaturelle, et "on pourrait dire révolutionnaire", qu'il avait narrée dans *Le Refus*. Dans le couloir désert d'un immeuble administratif, un jour, un bruit de pas lourds fit soudain sentir au jeune homme ce que signifiait se perdre dans la masse, et ce vertige le conduisit à une décision : il fallait "sortir du cortège enivrant, de l'histoire qui dépouille l'homme de sa personnalité et de son destin", pour chercher les "chemins tortueux de la liberté intérieure" ; et revenir à l'histoire de ce dépouillement dont il aurait dû mourir. Une fois cela décidé, dit-il en 2002 à Stockholm, restait à trouver le moyen de "garder une fidélité formelle et linguistique à mon sujet, rien d'autre"⁷⁴.

Catherine Coquio
Université de Paris 8-Saint-Denis

-
- ¹ Imre Kertész, *Journal de galère*, trad. N. et Ch. Zaremba, Actes Sud, 2008. Désormais abrégé en *JG*.
 - ² *Gályanapló*, Holnap Kiado Budapest, 1992 ; *Valaki más. A változás krónikája*, Magvető, Budapest, 1997 ; *K. dosszié*, Magvető, Budapest, 2006. Les trois livres ont paru en français chez Actes sud, respectivement en 2010, 1999, 2008. Toutes les traductions françaises de Kertész sont signées de Natalia Zaremba-Huszvai et Charles Zaremba.
 - ³ *Sorstalanság, A Kudarc*, Szépirodalmi, Budapest, 1988 (*Le Refus*, Actes Sud, 2001 - désormais abrégé en *R*) ; *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Magvető, Budapest, 1990 (*Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Actes Sud, 1995) ; *Felzámolás*, Magvető, Budapest, 2003 (*Liquidation*, Actes Sud, 2004.)
 - ⁴ *L'Holocauste comme culture*, Actes Sud, 2009, reprend des conférences et essais parus en Allemagne, en Hongrie et en France entre 1990 et 2003, dont le Discours de réception du Nobel à Stockholm (2002) intitulé "Eurêka ! (Heurêka !)".
 - ⁵ Cette formule de J. Goude est approuvée par l'auteur ("Le galérien sans qualités", *Le Matricule des anges*, n°118, nov-déc 2010, p. 44). "L'écriture d'un tel livre m'obligeait à réfléchir. Il me fallait bâtir l'arrière-plan d'*Être sans destin*". [...] Le roman est le fruit de réflexions profondes, souvent très théoriques, abstraites, alors que *Journal de galère* en est le déroulement progressif".
 - ⁶ Voir sur Baudelaire pages 77 et 173-174, sur Márai p. 214, 226 et 246, sur Hebbel p. 241, sur Mann p. 213. Fasciné par la figure de Gyula Krúdy, séduit par son *Sinbad ou la nostalgie*, Kertész se met en quête auprès d'une proche d'éventuelles notes de l'auteur (p. 121-122).
 - ⁷ Sur *Journal de galère*, voir Péter Dávidházi "Hányatott múlt az utószerkesztés jegyé-ben", recension parue dans *Holmi* en 1993, reproduite dans *Per passivam resistenciam. Változatok hatalom és irás témájára*, Budapest, Argumentum, 1998, p. 344-351. Lors de la parution en France, Jérôme Goude a conduit un entretien avec l'auteur d'une précieuse précision: "Le galérien sans qualités", *Le Matricule des anges*, n°118, nov-déc 2010, p. 42-49.
 - ⁸ La question de l'adresse propre aux œuvres témoignant de la violence historique est au cœur du livre de Claude Mouchard, *Qui, si je criais... ? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XXe siècle*, Paris, Éd. Laurence Teper, 2007. Voir "Lien non-lien : le *Kaddish* d'Imre Kertész", p. 129-152, sur le rapport du romancier aux poètes, Celan et Radnóti en particulier.
 - ⁹ *Ibid.* p. 180 (novembre 1985).
 - ¹⁰ Kertész fait sienne la formule de Heine, elle-même reprise par Hannah Arendt.
 - ¹¹ Il faut entendre "vie" ici au sens du *bios* autant que de la *zoe* : le propos de Kertész ne cesse de réunir dans sa propre expérience ce que la philosophie aristotélicienne a disjoint. Je renvoie à ce qu'en dit Giorgio Agamben dans *Homo sacer* et *L'Ouvert*. Il serait intéressant de confronter ce que fait Kertész et ce qu'entreprend celui-ci à travers la notion de "forme de vie", qui lui fait étudier les règles de vie monacales (séminaire de Paris VIII, mars 2011). Ici la forme passe par l'activité solitaire d'un "cœur mis à nu" dans un monde sans Dieu, qui se concentre sur la relation entre le Rien et la Création.
 - ¹² J'ai tenté d'en rendre compte dans "*Apocalypsis cum figuris*. Messianisme et témoignage du camp", in V. Ferré et D. Mortier (dir.), *Littérature, Histoire et politique au XXe siècle : hommage à Jean-Pierre Morel*, Le Manuscrit, <L'Esprit des Lettres>, 2010, p. 191-207.
 - ¹³ Voir le chapitre que Lucie Campos consacre à cette question dans sa thèse *Conscience historique et fiction contemporaine : Coetzee, Kertész, Sebald*, à paraître chez Garnier. Sur son actualité en relation avec l'héritage des violences historiques je renvoie à mon texte "Une catharsis sous

- condition : représentation et témoignage des catastrophes historiques", prononcé lors du colloque "Catharsis : littérature et thérapeutique des passions" dirigé par J.Ch. Darmon, ENS-Ulm, printemps 2011, à paraître.
- 14 Dans *Dossier K*, Kertész dit qu'il n'écrivit *Être sans destin* que faute de mieux, parce qu'il ne parvenait pas à faire aboutir un texte de fiction, dont il a gardé une trace placée dans *Le Refus*, dans le fragment "Moi, le bourreau".
- 15 R : 348. Plus important que le roman, écrit le narrateur, est "ce qu'il aura vécu à travers lui", le "combat" auquel il était "destiné".
- 16 Clara Royer a analysé ce champ en détail dans *Le Royaume littéraire*, Paris, Champion, <Bibliothèque d'études juives>, 2011.
- 17 JG : 50-51. "Je n'ai jamais pensé au fait que j'étais juif sauf quand j'étais en danger", écrit Kertész, mais "ma judéité m'a permis de vivre l'expérience universelle d'une existence humaine assujettie au totalitarisme" (p. 50).
- 18 Absente du *Journal de galère*, mais présente à travers la serveuse de bar du *Refus*, et évoquée à la fin d'*Un autre*.
- 19 JG : 75. Kertész ajoute ensuite : "Je pourrais me demander si ce n'est pas justement ce que je veux. En fait, je me demande si ce n'est pas ce que je dois vouloir. Parce que cette question parachève le paradoxe, or le paradoxe est ce qui me préserve de toute idée fausse".
- 20 Dans un fragment elliptique, il voit dans l'ostéoporose qui atteint les corps vieillissants une "preuve lumineuse de la théorie auschwitzienne de la Nature" qui envoie à la fosse les êtres humains après qu'ils ont perpétué la race (JG : 221).
- 21 Décivant un jour un militaire galonné et bouffi qui "respire le sadisme", Kertész pose la question : "a-t-on déjà représenté toute l'horreur de la vie de manière à pouvoir y être confronté dans la réalité ?" (JG : 250).
- 22 JG : 51. "Pourquoi faites-vous, ajoute Kertész, comme s'il y avait besoin d'un capitaine, d'un barreur, d'un second et de matelots ?"
- 23 À J. Goude qui lui demande si "l'errance" du galérien était "une manière de clin d'œil à la figure médiévale du Juif errant", Kertész répond : "Oui, et le Juif erre toujours, même depuis Auschwitz. Il erre parce qu'il n'a pas de lumière devant les yeux et ignore le chemin qu'il a à parcourir" ("Le galérien sans qualités", *art. cit.*, p. 47).
- 24 JG : 257. Il s'agit des *Fourberies de Scapin*.
- 25 Le "Discours de Suède". La formule "Discours de Suède" prête à confusion : il s'agit en réalité d'un discours prononcé en Suède le 14 décembre 1957 dans le grand amphithéâtre de l'université d'Upsal, sous le titre "L'artiste et son temps" (repris dans le tome IV de la *Pléiade*). Mais les deux discours sont proches dans leur inspiration. Dans le discours de réception du Prix Nobel de littérature prononcé à Oslo, le 10 décembre 1957, Camus frayait un chemin entre nihilisme et espérance, vérité et "vie libre", et, pour l'artiste, sentiment de la différence individuelle et ressemblance avec tous.
- 26 JG : 35. À ce duo d'un *vous* et d'un *nous* enfermés ensemble, Kertész oppose une figure idéale d'artiste dandy, inspirée par Duchamp : un homme "grand et sec", que seul intéresse sa passion du jeu, et "dont chaque geste est dicté par une finalité anarchique", mais qui bénéficie du luxe indispensable à l'individu créateur : "il ne vit pas en Europe – sans parler de l'Europe de l'Est ! – mais à New York" (JG : 257).
- 27 "*Journal de galère* est plus une méthode qu'une autobiographie fragmentaire. Une méthode à travers laquelle j'essaye d'aider certains, qui en ont besoin, à vivre : un être qui souffrirait sous une dictature, par exemple [...]", ("Le galérien sans qualités", *art. cit.*, p. 44).
- 28 Dans "Eurêka" Kertész reprend l'expression de ses électeurs de Stockholm : "et puisqu'il s'agit d'une littérature, qui est aussi selon l'argumentation de votre Académie, un acte de témoignage..." (*L'Holocauste comme culture*, *op. cit.*, p. 262).
- 29 Le Drapeau anglais (Az angol lobogó), Actes Sud, 2005, p. 69.
- 30 *A nyomkereső*, 1998. *Le Chercheur de traces*, Actes Sud, 2003. Ce texte raconte le retour d'un "envoyé" sur les "lieux du crime", soit la visite d'un ex-déporté à Buchenwald, et Weimar. Lors de la rencontre de la femme au voile de crêpe, l'envoyé dit à celle-ci, d'un ton grandiloquent, qu'il est venu pour "réparer", en "portant témoignage de tout ce que j'ai vu" (*Le Drapeau anglais et autres récits*, Actes Sud, 2005, p. 146). À la fin le mot apparaît dans une acception négative, car la visite à Buchenwald a été le contraire d'une expérience, sinon apocalyptique : "C'était donc cela qu'il cherchait ? Il voulait avoir un témoignage ferme de son existence douteuse ?" (p. 176).
- 31 Un ancien professeur raconte comment, entouré de ses étudiants, il leur a raconté son histoire qui était aussi celle des lendemains de la révolution de 1956 : "J'ai compris qu'ici je n'aurais pu être créateur que par le reniement de moi-même, que dans ce monde la seule œuvre possible est le reniement de soi comme œuvre. [...] j'ai dit qu'en [...] tirant les conséquences de cette prise de conscience, j'avais vécu, compris et accompli l'expérience pour ainsi dire moralement obligatoire de

- la vie – de la vie *ici* – et qu'en ce sens ma vie était un acte de témoignage – je suis donc serein. Je leur ai rappelé les formules citées dans mon histoire, dans l'histoire du drapeau anglais : 'Je suis venu pour rendre témoignage à la vérité', et 'J'étais Erno Szép'. Il n'y a pas de sagesse plus définitive, d'expérience plus totale. [...] Mais à quoi bon tout cela, à quoi bon *justement* cela, à quoi bon l'expérience – c'est une tout autre question, ai-je pensé par la suite. Qui voit par nous ? Vivre, ai-je pensé, est une faveur qu'on fait à Dieu [...]" (p. 68-69)
- 32 Cf. C. Coquio, "Envoyer les fantômes au musée ? La critique du kitsch concentrationnaire chez Imre Kertész et Ruth Klüger", in *Sismographie des terreurs, Gradhiva*, 2008.
- 33 "Pourquoi une culture apocalyptique ? Parce que la culture créative est finie. La vie morale, la vie éthique de l'homme a reçu un coup mortel. Toute parole prononcée sans en tenir compte est inauthentique [...] faute de culture et d'autres moyens festifs, pour vivre et réaliser l'état du monde – ce à quoi ce dernier aspire toujours – on ne dispose plus que de la catastrophe". (*JG* : 206)
- 34 *JG* : 252. La figure d'artiste de Dürer est liée chez Kertész à l'apocalypse davantage qu'à la mélancolie.
- 35 "Allusion à un épisode d'*Être sans destin*", dit l'éditeur en note p. 254 : il s'agit du déporté qui donne sa part de pain au jeune garçon, et qui devient le symbole de l'inexplicable acte gratuit, du Bien comme refus.
- 36 L'Holocauste comme culture, op. cit.
- 37 *Ibid.* p. 43.
- 38 "Existe-t-il une 'continuité du droit' de l'esprit ? (Camus, citant Shelley je crois : Les poètes sont les législateurs du monde" (1974 - *JG* : 35).
- 39 Je renvoie sur ce point aux éclaircissements qu'en donne Lucie Campos dans sa thèse *Conscience historique et fiction contemporaine : J.M. Coetzee, I. Kertész, W.G. Sebald*, à paraître chez Garnier.
- 40 On note la parenté de cette image avec celle qu'utilise Piotr Rawicz à propos de l'écrivain survivant dans *Sang du ciel*.
- 41 *JG* : 106. Écoutant la Passion selon Saint-Jean un jour de Pâques, Kertész note : '*Mein Reich ist nicht von dieser Welt*' : ainsi parle celui qui n'est pas de ce monde, éternellement, le savant, l'artiste. '*Ich bin gekommen, die Wahrheit zu sagen*'. Sur quoi, Pilate, également voix de basse : '*Was ist Wahrheit?*' Dialogue immense, dépouillé, comme dans un roman moderne" (*JG* : 137). Une interrogation sur la Vérité et les vérités parcourt l'ensemble du *Journal de galère*. "La vérité sur la vérité, voilà ce qui m'accapare depuis *Être sans destin*", dit Kertész à J. Goude ("Le galérien sans qualités", art. cit., p. 46).
- 42 *Liquidation*, trad. Ch et N. Zaremba, Actes Sud, 2004, p. 77. Aurélia Kalisky a repris cette formule pour titre d'un article où elle évoque la transvaluation des valeurs qui conduit à une "restauration ironique de la transcendance, que dieu prenne la forme de la loi du père, du Parti, ou celle d'Auschwitz". ("Je suis comme Dieu, cette canaille..." : celui qui nomme et non celui qui est nommé", in *L'Animal, Cahier Imre Kertész*, n°18, automne 2005, p. 140). La figure de Dieu qui m'intéresse ici constitue son envers. Le personnage nommé B. est un double négatif.
- 43 *Ibid.* Suit la phrase suivante : "Quand tu seras mort, tu apprécieras le silence".
- 44 J'ai tenté de commenter ce point dans "Naturellement : déportation et acceptation", in *L'Animal, Cahier Imre Kertész*, n°18, automne 2005.
- 45 "Le génie est en germe dans chacun. Mais tout homme n'est pas capable de faire de sa vie sa *propre* vie. Le véritable génie est le génie existentiel" (*JG* : 16). L'expression réapparaît après une citation de Simone Weil au sujet de l'idée de vocation : elle voit la plus belle vie comme celle qui obéit à l'impulsion et non celle qui résulte d'un choix (*JG* : 72).
- 46 Ainsi en 1971 : "en feuilletant le livre de Mary Mc Carthy : mais pour l'amour de Dieu ! Ce qui compte ce n'est pas de savoir s'il existe ou non, c'est uniquement de savoir pourquoi nous croyons qu'il existe ou non." (*JG* : 29).
- 47 "Comme je suis mystique, je n'aime pas qu'on mystifie le mystère. / Le mystère n'est pas notre langage, voilà pourquoi nous ne pouvons pas le faire parler. (Et si on s'y essaie quand même, on obtient de l'horreur, du kitsch ou un conte pour enfants). Nous devons nous exprimer dans la langue de la raison et accepter que notre voix parfois se brise ou dérape" (*JG* : 182.)
- 48 Il le relira en écrivant *Un autre*, comme il relira Kafka : deux mystiques travaillant avec deux matériaux différents : le récit et la logique (*Un autre*, op. cit. p. 26).
- 49 *JG* : 77. Dans *Dossier K*, Kertész dit du roman *Le Refus* qu'il est "fondé sur une idée humoristique". (p. 122).
- 50 *JG* : 32. Kertész rit beaucoup dans ses entretiens – y compris de lui-même (voir dans l'entretien donné au *Matricule des anges* sur ses "phrases terribles" et sur la "course" du Juif errant dont l'errance cesse lorsqu'il voit un objectif au bout de la route, art. cit. p. 47-48.)
- 51 Kertész les évoque dans *Dossier K*, et dit même le peu de cas qu'il fait de la critique hongroise qui s'est penchée sur son œuvre, en dehors du travail de Sara Molnár mentionné en note. Il est fait

-
- allusion par ailleurs p. 17 à l'étude de György Spiro, présenté en note comme "l'un des premiers à avoir compris l'importance de Kertész" : "Non habent fata", *Elet es Irodalom*, 1983, reproduit dans *Magániktató* ["Dictaphone"], Budapest, Szépirodalmi, 1985. Un colloque a été consacré à Kertész à Budapest en avril 2002, organisé par le critique Peter Davidhazi, "Az értelmezés szükségességéről" ("L'interprétation nécessaire"). D'autre part, le dictionnaire de l'œuvre de Kertész paru en Allemagne a été codirigé par deux chercheurs d'origine hongroise, László F. Földényi & Akos Doma, *Schicksallosigkeit: Ein Imre-Kertész-Wörterbuch*, Reinbek, Rowohlt, 2009.
- 52 Un autre, op. cit., p. 118.
- 53 *Ibid.* p. 119.
- 54 *Ibid.* p. 118-119.
- 55 "Le XXe siècle est une machine à liquider permanente", entretien avec Gerard Mohser, traduit de l'allemand par B. Franco et reproduit en liminaire du recueil C. Coquio éd., *Parler des camps, penser les génocides*, Albin-Michel, 1999.
- 56 Un autre, op. cit., p. 122.
- 57 *Ibid.* p. 123.
- 58 "Eurêka", in *L'Holocauste comme culture*, op. cit.
- 59 *Un autre*, p. 86.
- 60 *Le Drapeau anglais*, op. cit. p. 70.
- 61 Un autre, op. cit., p. 121.
- 62 Dossier K, op. cit., p. 122.
- 63 "Être sans destin est une métaphore du régime de Kádár", entretien avec Esther Radai, *Elet es Irodalom*, 30 mai 2003 ; trad. J. Frühling, in *Dossier Imre Kertész, Bulletin de la Fondation Auschwitz*, 2005.
- 64 "Patrie et pays", in *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 137-138.
- 65 "L'Holocauste comme culture", *ibid.*, p. 80.
- 66 J'ai tenté de rendre compte des malentendus portés par la conception de ce film et sa réception contrastée dans "Être sans destin : le film", in *La Shoah, théâtre et cinéma aux limites de la représentation ? Colloque organisé les 8-10 décembre 2010 à Paris Ouest-Nanterre*, par Ph. Mesnard et A. Kleinberger, actes à paraître.
- 67 Dossier K, op. cit., p. 201.
- 68 *Ibid.* p. 9.
- 69 Dans *Dossier K* Kertész dit ne reconnaître aucune pertinence à la notion de "roman autobiographique", dès lors que le roman invente là où l'autobiographie se souvient.
- 70 Un autre, op. cit. p. 75.
- 71 Entretien avec Jérôme Goude, *art. cit.* p. 44, à propos d'*Être sans destin* : "Je ne voulais pas produire quelque chose de descriptif, mais au contraire de la philosophie sous forme littéraire. Cela demandait beaucoup de réflexions".
- 72 *Ibid.* p. 41. L'image de l'étoile polaire est utilisée également à propos de Camus et Thomas Mann, qui lui ouvrirent l'horizon de la littérature.
- 73 "Eurêka !", *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 255.
- 74 *Ibid.* p. 256.