



HAL
open science

La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : une littérature responsable

Gabrielle Napoli

► To cite this version:

Gabrielle Napoli. La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : une littérature responsable. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030018 . tel-00873490

HAL Id: tel-00873490

<https://theses.hal.science/tel-00873490>

Submitted on 15 Oct 2013

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

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

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

École doctorale 120 – Littérature française et comparée

**Centre d'Études et de Recherches Comparatistes
(CERC)**

Thèse de Doctorat Nouveau Régime
Littérature Générale et Comparée

Gabrielle NAPOLI

**La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans les
récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész :
une littérature responsable**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Philippe DAROS

Soutenue le 30 janvier 2010

Membres du jury :

- Madame Perle ABBRUGIATI. Professeur d'italien à l'Université de Provence.
- Monsieur Philippe DAROS. Professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Madame Anne-Rachel HERMETET. Professeur de Littérature Générale et Comparée à l'Université d'Angers.
- Madame Judit MAÁR. Professeur de hongrois à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Je remercie Monsieur Philippe Daros qui m'a guidée dans cette difficile entreprise et m'a sans cesse aidée à approfondir et à préciser ma pensée.

Je remercie Madame Judit Maár qui est restée attentive à mon travail pendant ces quatre années, et dont les précieux conseils m'ont permis d'affiner ma connaissance du champ littéraire hongrois et de la langue hongroise.

Je remercie Monsieur Tamás Szende et Monsieur András Kányádi de m'avoir accompagnée dans l'apprentissage de la langue hongroise.

Je remercie mes amis de Hongrie et d'Italie qui m'ont apporté une aide considérable : Réka Tóth, Botond Bakcsi, Chiara Fumagalli et Chiara Nannicini.

Je remercie mes patients relecteurs en France : Marine Jubin, Alice Pintiaux, Nicole Hermand, Judith Sarfati-Lanter, Geneviève Napoli, Rosette Chétanian, Nadia Cernogora, Sabine Fayon et Mathieu Brosseau.

Table des matières

Table des abréviations	page 11
-------------------------------------	---------

Introduction	page 13
---------------------------	---------

1. Antonio Tabucchi et Imre Kertész : un rapprochement inattendu ?.....	page 15
2. Antonio Tabucchi, Imre Kertész et la littérature du XX ^e siècle.....	page 19
3. Constitution du corpus et formulation du sujet.....	page 25
4. Fiction et savoir : deux notions contradictoires ?.....	page 27
5. Le retour de l’Histoire dans la fiction : questions génériques.....	page 31
6. Éthique et littérature.....	page 42
7. Problématiques et démarches d’analyse.....	page 46

Première partie. La représentation de l’écrivain-personnage dans son rapport à l’Histoire	page 49
--	---------

A. Les personnages d’écrivains comme nœuds fictionnels.....	page 52
1. Le retour de la figure de l’écrivain : aspects théoriques.....	page 52
2. L’inscription narratologique des écrivains dans les récits : une présence incertaine.....	page 61
3. Émergence d’une cartographie littéraire.....	page 73
a. Une littérature contre-modèle.....	page 73
b. Écrire l’événement.....	page 82
c. La traduction ou le détour de l’écriture.....	page 93
B. Surdétermination du personnage d’écrivain à une période historique.....	page 95
1. Le XX ^e siècle et ses désastres.....	page 96
a. Le XX ^e siècle italien : <i>Piazza d’Italia</i> et <i>Le Petit Navire</i>	page 97
b. Fragmentation du XX ^e siècle dans un seul personnage : Tristano.....	page 101
c. Une période historique assez courte et clairement définie : le Portugal de Salazar dans <i>Pereira prétend</i>	page 104
d. <i>Le Refus</i> et <i>Liquidation</i> : d’une dictature à l’autre.....	page 106
2. L’écrasement du personnage comme élément constitutif de la « mise en intrigue » de l’Histoire : du malaise à la liquidation identitaire.....	page 113

C.	Des personnages d'écrivains désorientés ou la tentation du silence.....	page 132
1.	Le monde comme « obscur chaos incohérent ».....	page 133
a.	L'égarement dans les deux récits d'Imre Kertész.....	page 133
b.	Les aléas de l'interprétation.....	page 142
2.	La tentation du silence ou l'œuvre empêchée.....	page 155

Deuxième partie. De l'écrivain-personnage à l'écrivain :

les relais du témoignage.....	page 181
--------------------------------------	-----------------

A.	De l'observation à l'écriture : Histoire et fiction.....	page 184
1.	L'écriture de l'Histoire : du spectacle à l'enquête.....	page 185
a.	« L'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction ».....	page 185
b.	Le spectacle de l'Histoire dans les récits tabucchiens : l'échec de l'écriture.....	page 192
2.	Écrivains-enquêteurs : sur les <i>traces</i> du passé.....	page 200
3.	La question de la représentation du réel.....	page 212
a.	La représentation de l'univers concentrationnaire dans les récits kertésziens.....	page 213
b.	Le problématique rapport de la littérature à la réalité dans les récits tabucchiens.....	page 231
B.	Conditions, fonctions et expressions du témoignage dans la fiction.....	page 239
1.	La mort comme impulsion de l'écriture.....	page 240
2.	Les configurations du témoignage.....	page 250
3.	La métaphore du « chien jaune » dans <i>Tristano meurt</i> (Goya).....	page 258
4.	Témoignage et héritage.....	page 268
5.	La dimension éthique de la littérature.....	page 272
C.	Témoins à la place du témoin.....	page 283
1.	« Qui témoigne pour le témoin ? ».....	page 283
2.	Les relais testimoniaux dans les fictions.....	page 287
3.	L'écrivain et ses doubles : traces, tours et détours.....	page 300
4.	Antonio Tabucchi et Imre Kertész dans le « miroir poreux » de la fiction.....	page 315

Troisième partie. Qu'est-ce qu'une littérature responsable ? page 327

- A. Le retour spectral de l'Histoire dans la fiction page 329
 - 1. Réel, représentation et fantastique : entre mémoire et mensonge page 332
 - 2. Antonio Tabucchi ou le fantastique appliqué au quotidien page 345
 - 3. L'usage du rêve : de l'interrogation sur le réel à la déréalisation
comme représentation du totalitarisme page 355
 - 4. Pères et fantômes : la question de l'héritage page 378

- B. Une poétique de l'inquiétude ou l'égarement provoqué du lecteur :
des fictions spectrales page 405
 - 1. Les temps de l'Histoire : ruptures et discontinuités page 409
 - 2. La mise en abyme : entre béance et exhibition page 431
 - 3. Jeux d'intertextes page 444
 - 4. Une interprétation inquiète : la responsabilité du lecteur page 466

Conclusion page 503

Bibliographie page 515

- I. Œuvres du corpus page 517
- II. Autres écrits d'Antonio Tabucchi page 518
 - a. Entretiens, essais et articles page 518
 - b. Fictions page 518
- III. Autres écrits d'Imre Kertész page 519
 - a. Entretiens, essais et articles page 519
 - b. Fictions page 519
- IV. Bibliographie critique sur Antonio Tabucchi page 520
 - a. Ouvrages collectifs page 520
 - b. Monographies page 520
 - c. Revues page 520
 - d. Articles et chapitres d'ouvrages page 520
 - e. Thèses de doctorat page 523
- V. Bibliographie critique sur Imre Kertész page 523

a.	Ouvrages collectifs	page 523
b.	Monographies	page 524
c.	Articles et chapitres d'ouvrages	page 524
VI.	Théorie littéraire.....	page 526
a.	Ouvrages collectifs	page 526
b.	Ouvrages.....	page 526
c.	Articles et chapitres d'ouvrages	page 528
VII.	Essais et études littéraires	page 529
a.	Ouvrages collectifs et revues	page 529
b.	Ouvrages.....	page 532
c.	Articles et chapitres d'ouvrages	page 536
VIII.	Histoire, anthropologie et philosophie.....	page 539
a.	Ouvrages collectifs.....	page 539
b.	Ouvrages.....	page 540
c.	Articles et chapitres d'ouvrages	page 543
IX.	Œuvres littéraires.....	page 544
	Index	page 547

Table des abréviations

Œuvres d'Antonio Tabucchi :

- *Piazza d'Italia* : *PI*.

- *Il Piccolo Naviglio* : *PN*.
- *Le Petit Navire* : *PN*.

- *Notturmo indiano* : *NI*.
- *Nocturne indien* : *NI*.

- *Sostiene Pereira. Una testimonianza* : *SP*.
- *Pereira prétend. Un témoignage* : *PP*.

- *Tristano muore. Una vita* : *TM*.
- *Tristano meurt. Une vie* : *TM*.

Œuvres d'Imre Kertész :

- *A Kudarc* : *AK*.
- *Le Refus* : *LR*.

- *Felszámolás* : *F*.
- *Liquidation* : *L*.

Dans notre étude, nous citons en langue originale les œuvres du corpus et leur traduction, ainsi que les œuvres critiques non traduites, que nous traduisons.

Concernant les écrits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész traduits en français, nous citons uniquement la traduction.

Introduction

1. Antonio Tabucchi et Imre Kertész : un rapprochement inattendu ?

Le rapprochement des champs littéraires italien et hongrois peut paraître, à première vue, artificiel. Qu'est-ce qui, en effet, peut légitimer la comparaison entre deux écrivains contemporains hongrois et italien qui, à aucun moment, n'ont mentionné leur intérêt l'un pour l'autre ? Si chacun est respectivement traduit en hongrois ou en italien, aucun ne se réclame de l'influence de l'autre. L'intérêt d'Antonio Tabucchi pour l'Histoire de l'Europe centrale tel qu'il se manifeste dans le recueil de nouvelles *Le Temps vieillit vite*¹ ne suffit évidemment pas à justifier un tel rapprochement. C'est donc d'abord du point de vue des écrivains par rapport à l'Histoire que nous montrerons en quoi leur comparaison peut être fructueuse. Les Histoires nationales hongroise et italienne du XX^e siècle offrent de tragiques similitudes : l'Italie comme la Hongrie se sont battues aux côtés de l'Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale et ont fait l'expérience, à des époques différentes, de régimes totalitaires. Ces périodes historiques pour le moins troublées et le joug des régimes autoritaires ont été propices au musellement des intellectuels, répression à laquelle Antonio Tabucchi comme Imre Kertész ont été sensibles, et dont ils ont été, à des degrés divers, les victimes. Par ailleurs, d'après les deux écrivains, le travail de mémoire, en Italie et en Hongrie, s'est effectué de manière insuffisante ou trop rapide. Antonio Tabucchi rappelle régulièrement que le fascisme peut ressurgir à tout moment en Italie, tandis qu'Imre Kertész déplore le traitement qui a été réservé, dans son pays, à l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale et à la responsabilité hongroise dans l'extermination de la plupart des Juifs hongrois. Sans confondre les Histoires italienne et hongroise, il faut donc être attentif au regard porté sur le passé par chacune de ces nations et à la manière dont des écrivains sont susceptibles de réfléchir à ce rapport de la nation au passé. Les deux écrivains ne se sont pas contentés d'écrire des fictions, ils ont clairement pris position en tant qu'intellectuels. Imre Kertész par exemple, lors de conférences qui ont été regroupées dans un recueil récemment traduit en français sous le titre *L'Holocauste comme culture*², ou encore dans l'ouvrage qui peut être considéré comme son autobiographie intellectuelle, *Dossier K.*³, long entretien avec son éditeur, revient sur son enfance, les totalitarismes qu'il a vécus de l'intérieur, la judéité, la situation politique de la Hongrie, sa place dans l'Europe. Antonio Tabucchi, quant à lui, signe régulièrement des

¹ TABUCCHI Antonio. *Le Temps vieillit vite*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Gallimard, 2009.

² KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme Culture*. Trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo. Arles : Actes Sud, 2009.

³ KERTÉSZ Imre. *Dossier K.* Trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo. Arles : Actes Sud, 2009.

billets dans les grands quotidiens européens tels qu'*Il Corriere della Sera*, ou encore *El País*, mais aussi dans *Le Monde* où il n'hésite pas à confier ses inquiétudes sur l'évolution de la société italienne. Il s'est également consacré à l'écriture de deux essais majeurs qui abordent la place de l'intellectuel dans la société au XX^e siècle : *La Gastrite de Platon*⁴, court essai dans lequel l'écrivain réfléchit au devoir de l'intellectuel, sur les traces de Pier Paolo Pasolini, dont il cite un extrait du texte intitulé « Je sais⁵ », et *Au pas de l'oie. Chronique de nos temps obscurs*⁶, paru une dizaine d'années plus tard, qui se présente sous la forme d'un faux jeu de l'oie ; il y dresse le portrait de l'Italie contemporaine et élargit la réflexion à l'Europe et au reste du monde, s'intéressant de près aux différentes manifestations totalitaires des pouvoirs et aux massacres qui ont ensanglanté le XX^e siècle. Il explicite son projet dans la préface :

Malgré tout, il faut bien faire quelque chose. Ne serait-ce qu'essayer de comprendre le pourquoi, le comment et le quand. Car comprendre donne du sens à la vie, bien qu'en soi elle n'ait aucun sens. Les pages de ce livre étaient des articles de journaux et continuent de l'être si on les lit isolément. Ce sont les fragments d'une réalité complexe qui nous entoure et qui ne se laisse observer qu'en partie. [...] Le tout nous est interdit, mais nous pouvons connaître des parties suffisantes du tout pour en comprendre davantage si nous parvenons à les lier, à assembler les fragments des événements qui adviennent et qui nous sont donnés sans chronologie, sans articulation logique, comme autant de palindromes. C'est ce que j'ai tenté de faire dans ce livre conçu sous forme de « roman », de manière peut-être illégitime pour qui conçoit la littérature comme un manuel, mais plus plausible pour qui est convaincu que la littérature est une forme de connaissance à travers l'écriture. Dans le cas présent, il s'agit d'une connaissance de liens et d'analogies entre des faits et des événements suggérés à travers les règles d'un vieux jeu de société, le jeu de l'oie.

Ce livre a trait à *l'ici* et *maintenant*, c'est vrai, et les personnages qui l'habitent sont tous désignés par leur nom et leur prénom. Mais ils sont à leur façon porteurs de littérature, car ils incarnent des caractères, interprètent des rôles immuables, ils sont *acteurs* d'eux-mêmes, se transmettent leur *masque* depuis des temps immémoriaux⁷.

L'attention qu'accorde Antonio Tabucchi à l'actualité, et à la société dans laquelle il vit et écrit, ne contredit son intérêt ni pour la littérature ni pour son rôle d'écrivain. Littérature et société sont étroitement mêlées, et fiction et réalité vont de pair aux yeux de l'écrivain italien. Pour autant, il ne revendique aucune finalité politique mais le caractère posthume de la

⁴ TABUCCHI Antonio. *La Gastrite de Platon*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Mille et une Nuits, 1997.

⁵ PASOLINI Pier Paolo. *Écrits corsaires*. Trad. de l'italien par Philippe Guilhon. Paris : Flammarion, 1976 : « Je sais, parce que je suis un intellectuel, un écrivain qui essaie de suivre tout ce qui se passe, de connaître tout ce qui s'écrit, d'imaginer tout ce qu'on ne sait pas ou qu'on tait, qui coordonne des faits même éloignés, qui met ensemble les morceaux désorganisés et fragmentaires d'un tableau politique entier et cohérent, qui rétablit la logique là où semblaient régner l'arbitraire, la folie et le mystère. » *La Gastrite de Platon. Op. cit.*, p. 25.

⁶ TABUCCHI Antonio. *Au Pas de l'oie. Chronique de nos temps obscurs*. Trad. de l'italien par Judith Rosa ; avec la collaboration de l'auteur. Paris : Seuil, 2006.

⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

littérature, puisque les écrivains ne peuvent écrire que pour les générations à venir, comme il le déclare dans la section intitulée « L'engagement, quel casse-tête⁸ ! » Au sujet du rapport qu'entretient Antonio Tabucchi avec la politique et l'Histoire, Flavia Brizio-Skov écrit :

S'il est indéniable qu'il existe chez Tabucchi une préoccupation éthique et morale, une conscience qui croit aux droits fondamentaux de l'homme pour la survie d'une société démocratique, il existe aussi une progression dans le forage de l'histoire. Tabucchi arrive par degrés à la réalisation de sa réécriture de l'histoire et donc à la représentation indirecte des problèmes du présent. Presque toute la production littéraire de Tabucchi est bâtie sur deux constantes fondamentales : l'histoire et la littérature. [...] Ces textes littéraires révèlent ce que l'histoire a tu et osent dévoiler l'énigme de l'histoire, c'est-à-dire les raisons qui se cachent derrière les nombreux événements de la vie politique italienne de ce siècle. Ces textes [...] parlent en fait de la crise de l'intellectuel d'aujourd'hui, de l'indécision de l'homme de culture pris au piège entre des idéologies fortes et une pensée faible, entre de vieilles valeurs et la fin des grandes idéologies ; ce sont des textes qui racontent comment histoire et littérature sont liées⁹.

Il ne convient donc pas de dissocier les préoccupations historiques de l'écrivain italien de ses préoccupations littéraires puisqu'elles se nourrissent les unes les autres.

Concernant Imre Kertész, on peut dresser le même constat : d'après l'auteur, *Dossier K.*, qui retrace les principales étapes de son existence, de son parcours intellectuel et littéraire, doit être considéré comme « un véritable roman »¹⁰. Il n'y a pas non plus lieu d'opposer ici l'existence d'un écrivain, et ses prises de position, à sa littérature. L'auteur explique d'ailleurs, dans l'avant-propos de *L'Holocauste comme Culture*, qu'opposer ce qu'il dit dans ses essais à ce qu'il écrit dans ses romans serait une erreur¹¹. Comme Antonio Tabucchi, il analyse les monstruosité de l'Histoire et écrit au sujet de l'homme du XX^e siècle dans un essai qu'il intitule « Ce malheureux XX^e siècle¹² » :

Du point de vue spirituel, c'est le meilleur moment¹³ pour formuler une nécrologie émue ou une présentation optimiste. Et, si nous ne faisons ni l'un ni l'autre, c'est que l'orateur n'est pas historien et qu'il suit une tout autre chronologie. Né dans le premier tiers du XX^e siècle, il a survécu à Auschwitz et vécu le stalinisme ; comme habitant de Budapest, il a assisté de près à

⁸ *Ibid.*, p. 160.

⁹ BRIZIO-SKOV Flavia. « Rapport d'Antonio Tabucchi à l'Histoire, au politique ». *Pour Tabucchi. Les rencontres de Fontevraud. Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire (MEET)*, Septembre 2009, (pp.115-131), p. 118.

¹⁰ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 9 : « [Il s'agit d']une autobiographie en bonne et due forme. Mais si on accepte la proposition de Nietzsche qui ramène les sources du genre romanesque aux *Dialogues* de Platon, c'est un véritable roman que le lecteur a entre les mains. »

¹¹ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme Culture. Op. cit.*, pp. 13-14.

¹² *Ibid.*, pp. 113-137.

¹³ Si l'on admet, selon l'historien américain John Lukacs, que le XX^e siècle a duré de 1914 à 1989, l'écrivain Imre Kertész estime qu'au moment où il écrit, nous ne sommes nulle part, ce qu'il considère comme le « meilleur moment ».

un soulèvement national spontané et à sa répression ; en tant qu'écrivain, il a appris à puiser son expérience exclusivement dans la négativité et, six ans après que l'occupation soviétique appelée socialisme a pris fin – de même que le XX^e siècle historiquement parlant –, dans ce vide vertigineux qu'on appelle liberté lors des fêtes nationales, et démocratie dans la nouvelle Constitution, aussi bien d'ailleurs que dans l'ancienne Constitution socialiste, il se demande si son expérience sert à quelque chose ou s'il a vécu pour rien¹⁴.

La position de l'écrivain hongrois doit alors être envisagée du point de vue de son expérience, celle qu'il a vécue et écrite. *Un Autre. Chronique d'une métamorphose*¹⁵ fait entendre sa voix et offre son regard non seulement sur la création littéraire, mais également sur l'Europe d'après Auschwitz. Pour autant, ces analyses et prises de position ne doivent pas nous faire oublier que la seule identité kertészienne qui vaille est celle de l'écriture :

Vous n'attendez quand même pas de moi que je conceptualise mon appartenance nationale, religieuse et raciale ? Vous ne voulez quand même pas que j'aie une *identité* ? Je vais donc vous l'avouer : je n'ai qu'une seule identité, l'écriture. (Eine sich selbst schreibende Identität)¹⁶.

Nous sommes donc confrontés à deux écrivains dont la voix se fait entendre sur la scène intellectuelle européenne, mais également à deux écrivains qui occupent une place problématique dans leurs pays respectifs. Imre Kertész a longtemps été mis au ban de toute vie intellectuelle hongroise, et s'il a choisi de ne pas quitter la Hongrie à un moment où cela aurait été possible, contrairement à d'autres grands écrivains hongrois, c'est pour vivre sa vie d'écrivain dans l'« exil intérieur ». Quant à Antonio Tabucchi, ses relations privilégiées avec le Portugal et les difficultés qu'il peut rencontrer aujourd'hui en Italie, montrent les relations souvent houleuses qu'il entretient avec son pays. Tous deux ont donc réfléchi à la place de l'écrivain dans la société et à l'exil, vécu ou fantasmé, dans l'écriture, étroitement lié à des conditions politiques défavorables. Des similitudes historiques et politiques permettent donc de rapprocher des écritures fictionnelles du XX^e siècle de ces deux pays, deux pays européens et au sujet desquels les deux écrivains ont à cœur d'écrire et de réfléchir tout en y envisageant leur place respective. Nous sommes ainsi face à deux auteurs pour lesquels la place de l'écrivain dans la société est une question lancinante, obsédante, qui parcourt leur œuvre fictionnelle et non-fictionnelle.

¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵ KERTÉSZ Imre. *Un Autre. Chronique d'une métamorphose*. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud Arles : Actes Sud, 1999.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67 (Une identité qui s'écrit elle-même.)

2. Antonio Tabucchi, Imre Kertész et la littérature du xx^e siècle

La recherche en langue française sur l'œuvre d'Antonio Tabucchi n'est pas très développée ; seuls quelques recueils d'articles et compte-rendus de rencontres ou colloques sont publiés. Au sujet d'Imre Kertész, le manque est encore plus flagrant¹⁷ : quelques articles existent, mais aucune monographie ni étude approfondie n'a été, à ce jour, publiée. Les difficultés rencontrées par l'écrivain hongrois dans son propre pays, l'étude de la réception de son œuvre en Hongrie et dans les autres pays d'Europe, avant et après l'obtention du prix Nobel de littérature en 2002, sont, de ce point de vue, tout à fait éclairantes. L'auteur fait lui-même remarquer à quel point il a été peu, puis mal étudié, en Hongrie, lorsqu'il s'explique, dans *Dossier K.* au sujet des divers ouvrages et monographies en hongrois qui sont parus après 2002 : « Je ne veux pas paraître ingrat, mais pas une fois je n'ai senti que ces ouvrages parlaient de moi, encore moins de mes œuvres. [...] Nous parlons une autre langue, nous avons des valeurs différentes¹⁸. » Étudier ces deux auteurs permet de remédier à ces manques, mais aussi de s'interroger sur un phénomène prépondérant dans la littérature européenne de la fin du xx^e siècle, et du début du XXI^e siècle : le retour de l'Histoire comme matériau fictionnel de premier ordre.

Après une période marquée par le formalisme, qui apparaît comme une écriture du désœuvrement, par l'autobiographie et ses variations, c'est le *retour* de l'Histoire dans la fiction et dans la narration qui interpelle le lecteur. De Walter Scott à Romain Rolland en passant par Balzac, le roman historique, particulièrement étudié par Georges Lukács¹⁹, fait désormais partie du paysage littéraire. Le développement du roman-fleuve au début du xx^e siècle, qui s'attache à décrire la destinée d'un personnage, ou d'une famille entière, dans les vicissitudes de l'Histoire, accorde lui aussi une large place à l'Histoire dans une perspective romanesque. De manière assez schématique, l'entreprise consiste à développer une fiction présentée comme vraisemblable par son cadre tant spatial que temporel, et par la dynamique de son action, tout en rendant intelligible le cours parfois tortueux de l'Histoire. La guerre a

¹⁷ Nous ne tenons pas compte ici des nombreux articles parus dans la presse en France après l'obtention du prix Nobel : *Le Monde des Livres*, *L'Express*, *Le Point*, *Lire* etc. Nous n'avons mentionné dans la bibliographie que les articles de presse nous paraissant présenter un véritable intérêt littéraire pour notre étude.

¹⁸ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 153. L'auteur précise pourtant dans une note l'intérêt qu'il porte aux travaux de Sára Molnár, dans *Variations sur un même thème* (inédit en français), seul ouvrage qu'il oserait recommander : MOLNÁR Sára. *Ugyanégy téma variációi. Ironia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. Kolozsvár: Kiadó Koinónia, 2005.

¹⁹ LUKÁCS Georges. *Le Roman historique* [1956]. Trad. de l'allemand par Robert Saille. Paris : Payot, « Petite bibliothèque », 2000.

particulièrement marqué la littérature du ^{xx}e siècle et, dès les années 1930, apparaît, dans le genre romanesque, la figure de l'homme révolté. Le développement de la littérature engagée après la guerre, en France et en Italie et l'expansion du réalisme socialiste en Hongrie, contribuent à donner à l'Histoire et à la société une place de premier ordre dans le récit, mais dans une perspective qui demeure avant tout, de manière plus ou moins marquée, idéologique. Le néo-réalisme a ainsi dominé la littérature italienne dans les années 1940 et 1950. Après la Seconde Guerre mondiale, on reproche aux écrivains leur hermétisme. Aux yeux de beaucoup, il semble nécessaire de promouvoir une littérature qui s'implique dans la société. L'écrivain se voit alors attribuer un rôle de première importance : reprendre contact avec la réalité, et participer, de fait, à la reconstruction du pays. C'est à cette même époque que, dans les colonnes du *Politecnico*, a lieu entre Elio Vittorini et Palmiro Togliatti le débat sur les rôles respectifs que doivent occuper la culture et la politique²⁰. Le premier revendique l'indépendance de la culture par rapport à la politique, ce que le second refuse, estimant que le parti communiste a son mot à dire sur les affaires culturelles, et tout particulièrement sur les publications des intellectuels communistes. Sans entrer dans le détail de cette polémique, retenons simplement l'importance en Italie, après la Seconde Guerre mondiale, des vives discussions autour des liens entre la littérature, ou plus largement la culture, et la politique. D'après le critique François Livi, le néo-réalisme a eu pour mérite de « jeter les bases d'une réflexion féconde sur la responsabilité de l'écrivain et ses rapports avec la société²¹ », les néo-réalistes puisant l'essentiel de leur sujet dans la guerre et la résistance. Or, cette mainmise de l'Histoire et de la politique sur la création littéraire va encourager certains écrivains à explorer d'autres voies d'expression, d'autres moyens plus subtils de réfléchir et d'approfondir cette question de la place de l'écrivain dans la société. Du rejet des problématiques néo-réalistes (radicalisé dans les années 1960) naît, en effet, la néo-avant-garde et le « Groupe 63 »²² qui tiennent pour désuètes ces querelles sur l'engagement ou le désengagement de l'écrivain.

Si Antonio Tabucchi ne se réclame pas de l'avant-garde, il lui reconnaît cependant le mérite d'avoir fait sortir la littérature italienne du courant néo-réaliste qu'il considère comme une impasse, « l'une des périodes les plus pernicieuses de la littérature italienne »²³. L'écrivain reconnaît également une appétence renouvelée de la littérature italienne pour le

²⁰ *Gli anni del « Politecnico »: Lettere (1945-1951)*. A cura di Carlo Minoia. Milano : Einaudi, 1977.

²¹ LIVI François. *La Littérature italienne contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1995.

²² *Gruppo '63. Critica e teoria*. A cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano 1976.

²³ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Entretien avec Carlos Gumpert*. Trad. de l'espagnol par Michel J. Wagner. Genouilleux : La passe du vent, 2001, p. 76.

récit, qu'il interprète ainsi : « Quant à la récupération du récit dans les années 80, je pense qu'il s'agit simplement d'une réaction à la tendance inverse des années précédentes, où on n'écrivait que des essais, et où dominait l'opposition à la narration. Il s'agit donc d'un simple effet de pendule, qui aurait eu lieu de toutes façons, avec ou sans nous²⁴. » De nombreux articles font état de la possible appartenance d'Antonio Tabucchi au postmodernisme, ce qu'il réfute également, sauf à entendre le courant postmoderniste comme une interrogation ontologique, le modernisme pouvant être défini comme une interrogation de caractère épistémologique. Pour mener à bien cette distinction, l'écrivain recourt aux analyses de Brian McHale : « De ce point de vue, il est probable que mon œuvre contribue à offrir une image du monde extrêmement problématique, à dessiner une image de notre vie en forme de point d'interrogation. Pour cela peut-être on peut me considérer comme post-moderniste²⁵. » Le débat sur le postmodernisme en Italie a commencé dans les années 1980, en faisant émerger l'opposition entre force et faiblesse qui préside à l'opposition entre « il moderno » et « il postmoderno ». Gianni Vattimo fait du postmodernisme une catégorie historique qui définit le monde dans lequel nous vivons comme une société de masse et de communication où un changement, dans la façon de penser l'être, semble désormais nécessaire. La modernité est caractérisée par l'idée de progrès, si l'on considère que l'Histoire est « un processus d'émancipation, comme la toujours plus parfaite réalisation de l'homme idéal²⁶ ». La crise de l'idée de modernité vient, toujours selon le philosophe, d'un ensemble de transformations qui rapprochent l'idée de postmodernité de celle de post-historicité. L'Histoire comme processus linéaire est en effet devenue impensable : « L'Histoire parle des existences de ceux qui comptent, des nobles, des souverains, ou de la bourgeoisie quand elle est devenue une classe de pouvoir : mais les pauvres, ainsi que les aspects de la vie qui sont considérés comme "bas" ne font pas l'Histoire²⁷. » Cette analyse est à rapprocher de l'influence qu'exerce la pratique de la *microstoria* sur Antonio Tabucchi. Ainsi, évoquer la postmodernité pour analyser ses

²⁴ *Ibid.*, p. 101.

²⁵ *Ibid.*, p. 155.

²⁶ « un progressivo processo di emancipazione, come la sempre più perfetta realizzazione dell'uomo ideale ». (Nous traduisons ce propos de Gianni Vattimo, *La società trasparente*. Garzanti, Milano, 1989, p. 8). Propos cité par Schwarz-Lausten Pia in *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhague : Museum Tusulanum Press : University of Copenhagen, « Études romanes », 2005, p. 33.

²⁷ « ciò di cui parla la storia sono le vicende della gente che conta, dei nobili, dei sovrani, o della borghesia quando diventa classe di potere: ma i poveri, o anche gli aspetti della vita che vengono considerati "bassi", non "fanno storia" ». Nous traduisons ce propos de Gianni Vattimo, *La società trasparente*. *Op. cit.*, p. 9. Propos cité par Schwarz-Lausten Pia in *L'uomo inquieto: Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. *Op. cit.*, p. 34.

textes n'est pas incongru comme nous incite à le penser l'article de Flavia Brizio-Skov²⁸. La représentation du monde dans les récits tabucchiens semble en effet répondre à des préoccupations postmodernes :

Il existe des auteurs italiens comme Antonio Tabucchi dont les œuvres présentent des caractéristiques métanarratives qui ne sont pas de simples concessions à l'air du temps, mais au contraire qui sont symptomatiques d'une façon différente de voir le monde. Dans les œuvres d'Antonio Tabucchi, à la place d'un monde mimétique où les mots correspondent aux choses, nous trouvons un univers fragmenté où rien n'est certain. Ici la réalité est problématique et « ce qui arrive » a disparu de la page écrite, nous laissant avec l'impression d'avoir lu une non-histoire, l'angoisse de la confrontation avec une réalité forclosée, fuyante, labyrinthique, mystérieuse, et avec le doute qu'il s'agit de la « véritable » image du monde qu'il circonscrit²⁹.

L'écrivain italien revendique ainsi une certaine appartenance à la postmodernité dans la mesure où il s'agit pour lui de représenter un monde en ruines : « Si on entend par postmodernité une culture qui s'est effondrée ou, pour mieux dire, les ruines d'une culture qui s'est effondrée, alors oui, je suis un fils de mon époque. Si la postmodernité est la culture de ces hommes qui surgissent parmi les décombres, je suis l'un des leurs³⁰ ». Cependant, s'il assume parfois cette appartenance au postmodernisme, Antonio Tabucchi fait également remarquer que bon nombre d'aspects qu'il revendique sont antérieurs : « Défini par beaucoup comme un auteur postmoderne à cause de sa prose métanarrative, métatextuelle et ontologique, Tabucchi préfère se déclarer néoromantique, rappelant ainsi que beaucoup de catégories justement reconnues dans le postmodernisme sont des expédients littéraires déjà utilisés dans les siècles précédents surtout en ce qui concerne le dévoilement de la fiction³¹ ». Dans un article sur le rêve dans les fictions tabucchiennes, Laura Lepschy affirme, dès le préambule : « Comme beaucoup d'écrivains italiens des années 80, Tabucchi n'appartient à

²⁸ BRIZIO-SKOV Flavia. « La narrativa postmoderna di Antonio Tabucchi. ». *Página*, 15:6 [1] (1994), pp. 3-17. *Filologia antica e moderna*, Università della Calabria, 1993.

²⁹ *Ibid.*, p. 83 : « Esistono scrittori italiani come A. Tabucchi le cui opere presentano caratteristiche metanarrativa che non sono semplice concessione al gusto del tempo, bensì sintomo di un diverso modo di vedere il mondo. Nelle opere di Tabucchi, al posto di un mondo mimetico dove le parole corrispondono alle cose, troviamo un universo frammentato dove nulla è sicuro. Qui la realtà è problematica e il “che cosa accade” è scomparso della pagina scritta, lasciandoci con l'impressione di avere letto una non-storia, l'angoscia di confrontarci con una realtà preclusa, sfuggente, labirintica, misteriosa e con il dubbio che questa sia la “vera” immagine del mondo che ci circonda. » (Nous traduisons).

³⁰ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. *Op. cit.*, p. 156.

³¹ TRENTINI Nives. *Una Scrittura in partita doppia: Tabucchi fra romanzo e racconto*. Roma: Bulzoni, « Narrativa novecento », 2003, *op. cit.*, p. 25 : « Definito da molti autori postmoderno per la sua prosa metanarrativa, metatestuale, ontologica, Tabucchi preferisce dichiararsi neoromantico ricordando che molte categorie riconosciute proprie del postmoderno sono espedienti letterari già utilizzati nei secoli precedenti soprattutto per ciò che concerne lo svelamento della finzione. » (Nous traduisons).

aucun courant littéraire : son approche caractéristique donne la prééminence à l'art de la narration, qui prête une certaine cohésion à l'existence fragmentée de son monde³².»

Pour des raisons différentes, il est également impossible d'inscrire Imre Kertész dans un quelconque mouvement littéraire. Rappelons tout d'abord que la notion même de courant littéraire n'a pas le même sens en Hongrie qu'en Italie, pays de l'Ouest. En effet, la dictature soviétique a instauré, à partir de 1948, le diktat du réalisme socialiste, qui pèse fortement sur la création littéraire. Cependant, dans les années 1970, émerge en Hongrie une volonté de travailler sur le texte comme forme autonome, valorisant le fragment, la coupure, la désintégration, autant de procédés formels qui permettent de montrer à l'œuvre le processus de création d'un texte littéraire. Nous pouvons mentionner par exemple les œuvres de Mikols Mészöly qui utilise certains procédés du Nouveau Roman. Péter Nádas et Péter Esterházy³³ sont également considérés comme des écrivains originaux et novateurs. Ce dernier se distingue par ses techniques de narration pour le moins innovantes. Le *continuum* du récit est remplacé par un ordre esthétique formel comme dans le récit de Ferenc Temesi, *Poussière 1 et 2*. Une exigence est alors sensible en Hongrie : faire paraître le monde épique, matériau premier de la narration, comme une scène linguistique. Si le sens du monde devient indéchiffrable, le texte est une chaîne de signes indépendants dans laquelle le dépassement du mot devient décisif par les mots prononcés ou écrits. Ce monde qui ne peut pas être raconté ne dispose pas d'autre instrument que la langue pour lui donner un sens et le fixer. Ainsi, la littérature hongroise des années 1980 semble à l'affût d'une forme narrative susceptible de produire une forme valide des paroles sur le monde³⁴. Ses efforts pour épouser les avant-gardes européennes, dont la littérature hongroise a été, dans une certaine mesure, privée par son Histoire, n'exercent pas une grande influence sur Imre Kertész, même si nous pouvons voir dans *Le Refus* et *Liquidation* un incontestable héritage de la modernité³⁵. Dans

³² LEPSCHY A. Laura. « Filling the gaps : dreams in the narrative fiction of Antonio Tabucchi ». *Romance Studies* n°18, Summer 1991, p. 56 : « Like most Italian writers of the Eighties, Tabucchi belongs to no literary group : his idiosyncratic approach gives preeminence to the art of narration, which lends cohesion to the splintered existence of his world. » (Nous traduisons).

³³ La parution de son premier roman en 1979 (qui n'a pas été traduit en français) vise à déconstruire de manière satirique le réalisme socialiste, et place l'écrivain sur le devant de la scène littéraire. Or « cette publication coïncide avec l'émergence du mouvement postmoderne hongrois dont Esterházy apparaît d'emblée comme une des principales figures. » *La Littérature face à l'histoire. Discours historique et fiction dans les littératures est-européennes*, sous la direction de Maria Delaperrière, L'Harmattan, « Aujourd'hui l'Europe », 2005.

³⁴ Nous nous référons ici à l'ouvrage de KULCSÁR-SZABÓ Ernő. *A magyar irodalom története 1945-1991*. Budapest : Argumentum, « Irodalomtörténeti füzetek », 1993, pp. 151-154.

³⁵ La reconnaissance par Péter Esterházy, habituellement considéré comme un écrivain avant-gardiste, des qualités littéraires d'Imre Kertész montre que notre auteur hérite de la modernité narrative du vingtième siècle. Péter Esterházy a écrit, dès la parution du *Procès-Verbal* en 1991 un récit jumeau, et les deux textes sont parus

Dossier K., l'écrivain rappelle à quel point le régime communiste, dans ses périodes les plus dures, a coïncidé avec une absence quasi totale de toute vie intellectuelle, évoquant ce « désert de l'époque stalinienne »³⁶. La plupart des livres sont interdits et c'est au hasard de bouquinistes que le futur écrivain découvre la littérature, essentiellement étrangère. Deux ouvrages ont joué un rôle considérable pour lui, *Les enfants de Wotan*, une nouvelle de Thomas Mann, et *L'Étranger* d'Albert Camus. C'est seulement par la suite que l'auteur s'est penché sur la littérature hongroise : « Krúdy, Szomory, dont j'aime tant la prose, mais aussi Ottlik, Mándy et même Márai, dont les livres ne se trouvaient qu'au marché noir, je ne les ai connus que plus tard³⁷. » De même, l'avant-garde hongroise, qui s'était organisée autour de la revue *Nyugat*, n'a pas constitué un événement littéraire qui aurait pu conduire Imre Kertész à l'écriture. L'auteur se tient à l'écart de son pays et déclare s'être « marginalisé » dans la vie intellectuelle hongroise³⁸. Même s'il a participé au comité de rédaction du mensuel littéraire *Holmi*, il en est écarté vers la fin des années 1990. L'analyse qu'il propose de sa situation en Hongrie est à la fois lucide et amère : « On m'a viré de la nation comme on vire un élément perturbateur récidiviste d'un obscur internat³⁹... » La chute du régime n'apporte pas à la vie de l'écrivain une quelconque amélioration de sa situation. À la marge de toute vie intellectuelle hongroise, il reste, d'après lui, un élément gênant : « En réalité, c'est l'ancien jeu qui continue. Je gêne la prolongation naturelle du régime de Kádár ; je suis une voix discordante dans la convention de l'illusion consensuelle, maintenue au prix d'un effort surhumain⁴⁰. » Cette mise à l'écart de l'auteur explique en partie les difficultés rencontrées pour ancrer Imre Kertész dans la tradition littéraire hongroise. Ainsi, pour des raisons différentes, Antonio Tabucchi et Imre Kertész ne se laissent pas aisément circonscrire dans un courant littéraire. Riches de leurs originalités et de leurs décalages, ils constituent deux figures à part des littératures hongroise et italienne de la fin du XX^e siècle.

dans un petit volume, en hongrois et en allemand, puis en cassette audio-bilingue. (cf *Dossier K. Op. cit.*, p. 192).

³⁶ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 147.

³⁷ *Ibid.*, p. 167.

³⁸ *Ibid.*, p. 168.

³⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 197.

3. Constitution du corpus et formulation du sujet

Concernant l'élaboration du corpus d'étude, nous avons voulu couvrir une période à peu près équivalente. Le roman le plus ancien d'Imre Kertész a paru en 1988 en Hongrie, *A Kudarc*⁴¹, et *Piazza d'Italia*⁴² d'Antonio Tabucchi en 1976 en Italie. La représentation d'un écrivain a constitué un critère important dans le choix des textes à étudier : nous avons ainsi tenté de confronter des textes couvrant une période s'étendant des années 1980 au début du XXI^e siècle, et faisant d'un ou de plusieurs personnages d'écrivains le centre de leur intrigue. *Piazza d'Italia* traverse l'Histoire du XX^e siècle italien en entremêlant plusieurs générations vivant dans une petite ville de Toscane, Borgo. *Tristano meurt*⁴³ et *Le Petit Navire*⁴⁴ retracent également l'Histoire italienne du siècle qui vient de s'achever, mais par le prisme d'un seul personnage, écrivain. Le récit *Pereira prétend*⁴⁵ s'attache au contraire à une période historique assez courte, sous la dictature salazariste au Portugal, à la fin des années 1930. Alors qu'Antonio Tabucchi n'a jamais accepté de republier *Le Petit Navire*, paru en 1978 en Italie, nous avons décidé de l'intégrer à notre corpus. En effet, dans une lettre à Christian Bourgois, l'écrivain italien explique que même s'il n'a pas éprouvé la nécessité de republier ce roman en Italie, il n'en appartient pas moins à sa vie et à son écriture, « ou plutôt à l'excessive envie que cette histoire avait d'être écrite⁴⁶. » Cette approche de l'Histoire par l'écrivain, la place centrale occupée par plusieurs personnages d'écrivains et la période historique couverte par la fiction, nous ont semblé constituer des arguments suffisants pour l'intégration de ce texte au corpus. Par ailleurs, le choix d'une période couvrant plusieurs dizaines d'années permet de mettre en regard plusieurs étapes dans l'écriture. Dans le cas d'Antonio Tabucchi, il est d'autant plus intéressant de pouvoir comparer le premier et le

⁴¹ KERTÉSZ Imre. *A Kudarc*. Budapest: Magvető, 1988, que nous abrègerons *AK*. / *Le Refus*. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai en collaboration avec Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2001, que nous abrègerons *LR*.

⁴² TABUCCHI Antonio. *Piazza d'Italia: favola popolare in tre tempi, un'epilogo e un'appendice*. Milano: Feltrinelli, « Universale economica Feltrinelli », 2005 (*PI*). / *Piazza d'Italia. Conte populaire en trois temps, un épilogue et un appendice* [1976]. Trad. de l'italien par Lise Chapuis, avec la collaboration de l'auteur. *Romans II* Paris : Christian Bourgois, 1998, pp. 15-162 (*PI*).

⁴³ TABUCCHI Antonio. *Tristano muore. Una vita*. Milano: Feltrinelli, « I narratori », 2004, (*TM*). / *Tristano meurt. Une vie*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 2004, (*TM*).

⁴⁴ TABUCCHI Antonio. *Il Piccolo naviglio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1978, (*PN*). / *Le Petit navire*. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Christian Bourgois, « Points », 1999, (*PN*).

⁴⁵ TABUCCHI Antonio. *Sostiene Pereira. Una testimonianza* [1994]. Milano: Feltrinelli, « Universale economica Feltrinelli », 2005 (*SP*). / *Pereira prétend. Un témoignage*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. *Romans II*. Paris : Christian Bourgois, 1998, pp. 177-344, (*PP*).

⁴⁶ TABUCCHI Antonio. « Lettre à Christian Bourgois » *Le Petit Navire*, Paris : Seuil, « Points », 1999, (non paginée).

dernier récit⁴⁷, qu'au cours de sa carrière, l'écrivain italien a alternativement été considéré comme un écrivain postmoderne, par une partie de la critique, et comme un écrivain engagé, notamment lors de la parution de *Pereira prétend*. Par le choix des présents textes, nous avons souhaité réfléchir aux liens entre politique et poétique, en partant de l'hypothèse qu'Antonio Tabucchi articule, dans son écriture, le souci constant de la modernité poétique et de la réflexion sur les relations entre l'écrivain et la société. Le choix d'intégrer *Nocturne indien*⁴⁸, qui peut, dans un premier temps, paraître différent des autres textes du corpus, parce qu'il ne prend pas explicitement comme objet une période historique, est lié à la volonté de montrer qu'Antonio Tabucchi peut être qualifié d'écrivain *responsable*, et ce même dans les romans qui semblent davantage détachés d'une réalité historique.

La cohérence du corpus se fonde non seulement sur le critère fictionnel, la représentation de l'écrivain, mais aussi sur le souci de rassembler des récits qui ont suscité des réactions contradictoires, de manière à penser cette contradiction comme non-exclusive, c'est-à-dire comme représentative de la façon dont l'écrivain italien peut être considéré. Enfin, le critère générique a conduit à exclure tous les récits brefs, très nombreux, d'Antonio Tabucchi, de notre champ d'études. Quant au choix du *Refus* et de *Liquidation*⁴⁹ d'Imre Kertész, il répond également à la préoccupation d'étudier les modalités de représentation de l'écrivain dans l'Histoire hongroise, et permet de comparer un roman d'avant le changement de régime (*Le Refus*) à un roman de l'après-totalitarisme (*Liquidation*), sous l'angle de la place réservée à l'écrivain dans ces deux sociétés, l'une dans laquelle l'individu est privé de liberté, l'autre qui est censée permettre à l'individu de s'exprimer enfin librement. De plus, *Le Refus* traite directement de la réception d'un roman écrit par le personnage d'écrivain principal, ayant pour objet une autre période historique, la Seconde Guerre mondiale. De même, *Liquidation* place au centre de son intrigue un écrivain né dans les camps, Bé, qui a choisi de faire disparaître son œuvre avant de se suicider. Ces deux romans d'Imre Kertész posent explicitement, et de manière insistante, la question du choix des écrivains, et de la place qu'ils peuvent occuper dans une société muselée ou en proie à des bouleversements considérables.

La formulation du sujet : « La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans des récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : une littérature responsable », nous invite à

⁴⁷ Concernant du moins les écrits publiés au moment de la constitution de notre corpus.

⁴⁸ TABUCCHI Antonio. *Notturmo indiano* [1984]. Palermo : Sellerio Editore, 2006, (NI.) / *Nocturne indien*. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. *Romans I*. Paris : Christians Bourgois, 1996, pp. 97-201, (NI.).

⁴⁹ KERTÉSZ Imre. *Felszámolás*. Budapest : Magvető, 2003, (F.) / *Liquidation*. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2004, (L.).

problématiser les liens complexes entre l'Histoire et l'œuvre littéraire. L'utilisation du terme « représentation », permet d'insister sur la *fictionalisation* (pour reprendre un terme ricœurien⁵⁰), notion qui peut d'ores et déjà être considérée comme centrale dans notre réflexion et devra être envisagée dans son rapport à l'Histoire du XX^e siècle européen. La présence de l'écrivain nous permettra d'élaborer une dialectique fructueuse entre l'écrivain, l'Histoire et la fiction, par le prisme de la représentation, pour définir le caractère *responsable* de l'écriture. Il est dès lors nécessaire de considérer quelles questions cela pose concernant le rapport de la fiction à l'Histoire, et plus largement à la réalité, et par conséquent, de quelles possibilités heuristiques la fiction peut jouer. Le rapport de la littérature à l'Histoire, et celui de la représentation à la réalité, posent de manière accrue la question générique. Enfin, l'étude des liens entre l'œuvre littéraire et l'Histoire doit nous amener à considérer les impacts de cette littérature sur le monde et sur le lecteur, pour en définir le caractère *responsable*.

4. Fiction et savoir : deux notions contradictoires ?

La critique a longtemps considéré, conformément à l'héritage platonicien, que la fiction ne pouvait constituer une source fiable de connaissance, voire qu'elle s'y opposait. Jean-Marie Schaeffer analyse en ces termes cette opposition récurrente entre fiction et pensée :

Il y a d'abord le fait que la philosophie défend en général une conception très restrictive des modalités de la connaissance humaine et, notamment, sous-estime l'accès non réflexif au mode que rend possible l'exemplification mimétique. Il y a aussi l'opposition simpliste entre vérité et fausseté c'est-à-dire l'incapacité de reconnaître la diversité des modalités de croyance et la diversité des registres entre lesquels chacun d'entre nous ne cesse pourtant d'alterner. Il y a ensuite notre conception naïve de la vie mentale qui nous rend aveugles au rôle formateur irréductible de la *simulation* et de la *modélisation* mentales (notamment dans nos relations avec nos semblables). Il y a encore la réticence face à la fonctionnalité ludique de la *mimèsis*, ou plutôt l'idée selon laquelle il y aurait une incompatibilité entre connaissance et plaisir d'immersion. Il y a enfin notre conception de l'identité personnelle conçue comme présence à soi autosuffisante qui, méconnaissant la pluralité des *personae* grâce auxquelles nous arrivons à nous couler dans des moules sociaux divers et à adopter des modes existentiels irréductibles les uns aux autres, ne peut penser l'incarnation et l'identification mimétique que sous le mode de l'inauthenticité⁵¹.

Trois types de *mimèsis* existent, toutes trois fondées sur la ressemblance : la *mimèsis* comme imitation, la *mimèsis* comme feintise et la *mimèsis* comme représentation. La psychologie

⁵⁰ RICŒUR Paul. *Temps et Récit 3. Le temps raconté* [1985]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991, p. 331.

⁵¹ SCHAEFFER Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil « Poétique », 1999, p. 57.

cognitive met l'accent sur le lien étroit existant entre *mimèsis* et connaissance, puisque la plupart des apprentissages fondamentaux de l'enfant se font grâce à l'imitation. De même, une grande partie des apprentissages qui sont à l'origine de notre rapport à la réalité se fait par « l'imitation de modèles exemplifiants »⁵², c'est-à-dire par immersion. On ne peut alors parler d'acquisition par une « enquête individuelle fondée sur un calcul rationnel »⁵³, même si la *mimèsis* contribue à l'acquisition de connaissances. Peut-on pour autant appliquer ce qui vaut pour l'apprentissage par imitation à la fiction ? Le rapport à la *mimèsis* comme représentation est complexe. L'immersion fictionnelle est ce rapport à la fiction qui se définit par « l'existence conjointe de leurre mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurre par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente⁵⁴. » À partir de John Rogers Searle, la fiction est envisagée d'un point de vue pragmatique. L'immersion fictionnelle est considérée comme le moyen d'accéder à « l'univers de la fiction »⁵⁵ et implique des modalités particulières. Il nous faut alors distinguer l'immersion de la modélisation. La fiction ne cherche pas à nous tromper, mais à nous engager dans l'activité de modélisation qui consiste à nous faire entrer dans la fiction. De fait, elle appartient à la réalité, et la question serait plutôt de savoir comment elle opère dans la réalité, ou encore dans nos vies. Nous y accédons en nous servant de compétences mentales qui sont les mêmes que celles dont nous disposons pour nous représenter la réalité, et « plus précisément celles que nous mettrions en œuvre si l'univers fictionnel était l'univers dans lequel nous vivions⁵⁶. » Nous pouvons donc affirmer que le dispositif fictionnel exclut tout état d'illusion au niveau de la conscience. En effet, savoir que nous sommes dans un semblant (feintise partagée) empêche le passage des *mimèmes* vécus en état d'immersion au module mental. Ainsi, le dispositif fictionnel peut être considéré comme un opérateur cognitif dans la mesure où il correspond à une activité de modélisation, toute modélisation étant une opération cognitive.

Plus largement, nous pouvons constater qu'une lecture philosophique de la littérature connaît aujourd'hui un regain d'intérêt tout particulièrement en ce qui concerne le genre testimonial. Catherine Coquio constate, dans l'introduction de *Fiction et connaissance*⁵⁷, que

⁵² *Ibid.*, p. 120.

⁵³ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁵ PAVEL Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, « Poétique », 1988.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁵⁷ *Fiction & connaissance : essais sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction*. Textes réunis par Catherine Coquio et Régis Salado, Paris ; Montréal (Québec) ; Torino : l'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, p. 10.

le parti-pris testimonial met en crise la fiction et s'attire la considération des philosophes. Si les fictions du corpus ne peuvent être définies comme des témoignages à proprement parler, elles peuvent pourtant être considérées dans leur oblicité testimoniale. Les relations qu'elles entretiennent avec la réalité conduisent à reconsidérer leur lecture. Nous montrerons que le clivage traditionnellement opéré entre la fiction et la réalité est sans fondement dans la mesure où le réel demeure une construction symbolique. De plus, la fiction peut être considérée comme objet de son savoir : étant à la fois signifié et signifiant, le texte de fiction se donne immédiatement alors qu'il nécessite codes et savoirs.

Aussi est-il indissociable de la caractérisation du savoir que porte, qu'élabore la fiction. À cause de ce caractère indissociable du texte et du savoir, la fiction peut prendre la fiction *per se* comme objet de son savoir. [...] Que la fiction soit présentation d'elle-même, ne récusé pas que des savoirs y soient identifiables, ceux que porte cette présentation, ceux qui sont les conditions de cette présentation. Aussi internes à la fiction que soient ces savoirs, celle-ci suppose toujours un dehors de ces savoirs, c'est-à-dire d'autres savoirs⁵⁸.

Jean Bessière distingue trois sortes de récits qui présentent chacun un rapport différent au savoir : le mythe, le récit historiographique et le récit de fiction. Nous pouvons dès lors observer la relativité caractérisée du savoir du texte fictionnel qui propose une interrogation sur le savoir qu'il expose. Sa pertinence peut alors se définir de deux manières. Lorsqu'on considère que la fiction offre un savoir authentique, ce que Henry James appelle un « *equipment for living* », il s'agit de considérer que le lecteur peut prêter aux énoncés littéraires un minimum de correspondance avec ses savoirs relatifs, non pas forcément dans une adéquation parfaite entre le savoir exposé dans la fiction et celui que nous avons de la réalité, mais dans une « correspondance construite et interprétative de ces savoirs »⁵⁹. Ainsi, « en d'autres termes, le savoir qu'expose la fiction peut recevoir une lecture qui place ce savoir sous le signe d'une allégorèse. Allégorèse fait simplement entendre : la fiction se lit doublement, d'une part, suivant sa lettre et le savoir que celle-ci peut formuler, et, d'autre part, suivant le savoir qui peut être prêté à cette lettre⁶⁰. » La fiction est par conséquent communicable de manière explicite et reçue comme fiction, mais elle est également communicable de manière implicite. Son savoir est donc double et, en jouant sur différents points de vue et perspectives, elle se donne comme présentation de ces points de vue, figurant les « conditions de la reconnaissance et de tout savoir que l'on peut avoir d'autrui, du réel et

⁵⁸ BESSIÈRE Jean. « Savoir et fiction. Impropiété, aporie et pertinence de la fiction ». *Fiction et connaissance : essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*. *Ibid.*, p. 160.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 161.

de la fiction⁶¹. » Pourtant, le défaut de réciprocité qui caractérise le texte fictionnel engendre sa finitude, qui permet à l'écrivain, mais aussi au lecteur, d'en jouer. Ainsi, l'intentionnalité de la fiction, qu'elle soit considérée du point de vue de l'écrivain ou du point de vue du lecteur, lui fait porter cet argument implicite et paradoxal : le discours et la fiction sont leur propre fait, et sont donnés comme ce qui appartient aux discours et à la réalité des hommes, mais ce fait reste irréductible aux autres faits et aux autres discours. Il fait entrer un contre-univers ou une contre-phase : « L'impropriété de la fiction résulte de l'intention même de fiction : faire jouer dans nos discours et nos représentations le discours et la représentation dépragmatisés et donc les constituer comme des comparants⁶². » La fiction est duelle, pour l'écrivain comme pour le lecteur, dans la mesure où, d'une part elle n'est qu'elle-même, d'autre part elle attend sa sortie d'elle-même, son « exode dans les savoirs qui lui sont contemporains et dans les savoirs à venir⁶³. » Elle ne peut alors être considérée hors de tout savoir car elle est au moins dans le savoir porté par la reconnaissance de la fiction et « par là-même, dans le savoir propre à la fiction que suppose cette reconnaissance⁶⁴. » On passe ainsi de la question, impropre, de l'adéquation de la fiction au réel à ce que Jean Bessière appelle « la caractérisation du jeu de savoir comme le moyen de faire de la fiction littéraire un objet pour lui-même – la facticité de la fiction –, mais aussi un objet transitif et transitionnel. En un sens [...] qui fait entendre que la fiction littéraire est un objet de transition. Dire le savoir ou le non-savoir de la fiction équivaut à dire une pertinence possible et, par là, une transitivité de la fiction et une transition de la fiction au sens où, par la reconnaissance qu'elle induit, elle rendrait possible le passage d'un savoir à l'autre⁶⁵. » Le passage d'un savoir à un autre, la transitivité évoquée rend alors pertinente la question des liens possibles entre éthique et fiction.

⁶¹ *Ibid.*, p. 168.

⁶² *Ibid.*, p. 171.

⁶³ *Ibid.*, p. 172.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 173-174.

5. Le retour de l'Histoire dans la fiction : questions génériques

La place prépondérante accordée à l'Histoire dans les récits du corpus et dans la formulation du sujet exige une rapide mise au point générique. En effet, nous distinguerons nos récits des différents genres traditionnellement associés à l'usage de l'Histoire dans la fiction pour montrer qu'ils tendent à redéfinir un rapport au monde et au réel d'une littérature qui ne néglige pas la question éthique. L'Histoire engendre une instabilité générique des récits. Si nous considérons tout d'abord les caractéristiques générales du roman historique (mise en avant d'un passé glorieux, valorisé par rapport à un présent plus médiocre, exaltation de valeurs patriotiques, voire nationales, susceptible de fédérer un peuple, et volonté allégorique qui renvoie à la démonstration d'une thèse historique ou politique, voire philosophique ou religieuse), nous nous apercevons qu'aucune d'elles n'apparaît dans les textes étudiés. En effet, les événements historiques sont considérés du point de vue de personnages ordinaires, ils sont fragmentés dans le récit et n'offrent aucune vision épique du passé, de la guerre ou du conflit. La visibilité est au contraire réduite, les personnages pris dans l'Histoire s'égarant, en proie à un fort sentiment de désorientation, soumis aux vicissitudes de l'interprétation et de la représentation. Aucune fresque, aucune volonté didactique des auteurs, aucune reconstitution historique n'est lisible. L'Histoire est morcelée, présente en creux et ne se donne pas à comprendre, même si elle est l'objet principal des fictions.

Le retour de l'Histoire dans la fiction peut surprendre dans un contexte littéraire qui a privilégié, pendant une bonne partie du siècle, la séparation du mot et de son référent, en mettant de côté le « dehors » du texte. Cette séparation de l'esthétique et du réel est liée à l'émergence, vers le milieu du XIX^e siècle, « d'une conception du littéraire identifié à une réalité sociale autonome, c'est-à-dire capable de se soustraire aux injonctions extérieures, qu'elles viennent du politique ou de l'ordre économique, avec lesquelles la littérature moderne entend rompre radicalement⁶⁶. » Si le mot est coupé de son référent, il se distingue par son absence au monde, unifiant ainsi le sujet et le style. La littérature se tourne alors vers elle-même pour puiser l'objet et la manière de la représentation. Chez Gustave Flaubert déjà, cette idée prend forme dans la volonté revendiquée d'écrire « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la

⁶⁶ DENIS Benoît. « Engagement littéraire et morale de la littérature ». *L'engagement littéraire*. Sous la direction de BOUJU Emmanuel, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005, (pp. 31-42), p. 32.

terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut⁶⁷. » Animée par un principe contradictoire, la littérature doit, d'après Jacques Rancière, trouver « un compromis entre l'ancienne et la nouvelle poétique, entre le primat représentatif de la fiction et le principe anti représentatif d'expression⁶⁸. » Sans ce compromis, l'échec d'une poétique du langage qui se détache de toute représentation (parce que le compromis évoqué plus haut n'est pas admis) semble inévitable. Le philosophe écrit : « Pour que la littérature soit, il faut lui donner sa terre propre, une réalité qui soit adéquate à son langage, un monde dont les formes sensibles correspondent aux formes que dessine un langage qui ne s'occupe que de lui-même, c'est-à-dire qui ne s'occupe que de refléter les formes essentielles et leurs rapports⁶⁹. » Il s'agit donc de trouver un sujet et un livre qui permettent de fondre le sujet et le style. L'écrivain moderne s'exile, faisant de l'œuvre d'art un objet irréductible aux logiques sociales ordinaires. Pourtant cette posture moderne débouche sur une aporie qui conduit, d'après Benoît Denis, à une nouvelle forme d'engagement dans la fiction :

Dans une large mesure, on peut ainsi avancer que la notion d'engagement est apparue pour faire pièce aux apories de la posture moderne. Dans le cas de Sartre, en particulier, on observe ainsi un renversement des valeurs et des priorités littéraires : au mouvement centripète qui caractérise la position moderne, Sartre oppose un mouvement centrifuge, qui consiste à définir la littérature comme devant participer pleinement, et dans la positivité d'une démarche volontaire et réfléchie, au débat social et politique⁷⁰.

Nous ne pouvons opposer brutalement la littérature engagée de l'après-guerre et les expériences formalistes. Par exemple, la crise traversée dans les années cinquante par le néoréalisme italien n'empêche pas Italo Calvino ou Pier Paolo Pasolini de conserver au cœur de leurs préoccupations littéraires la question sociale. Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*⁷¹ évoque une « responsabilité de la forme » qui montre que la littérature d'avant-garde, si elle est le plus souvent considérée dans sa dimension intransitive, n'est pourtant pas exempte de toute interrogation sociale ou politique, loin s'en faut. La distinction parfois opérée entre « littérature engagée » et « engagement littéraire » est discutable. En effet, il s'agit dans les deux cas de mettre au jour des politiques de la littérature « qui visent à affirmer la présence sociale de la chose littéraire pour faire reconnaître l'univers de valeurs qui lui est propre. Les divergences n'apparaissent qu'ensuite : elles portent sur les formes et les

⁶⁷ FLAUBERT Gustave. *Correspondance* [1973]. Paris : Gallimard, « Folio classique », 1998, p. 156.

⁶⁸ RANCIÈRE Jacques. *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature* [1998]. Paris : Hachette Littérature, « Pluriel », 2005, p. 122.

⁶⁹ RANCIÈRE Jacques. *Ibid.*, p. 124.

⁷⁰ DENIS Benoît. « Engagement littéraire et morale de la littérature ». *L'engagement littéraire. Op. cit.*, p. 33.

⁷¹ BARTHES Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1953.

modalités de cette présence au monde, et sur les valeurs qui la forment⁷². » Si la littérature engagée, dans l'analyse qu'en fait Benoît Denis, succède à une période d'autonomie formelle et esthétique, il n'est pourtant pas question de qualifier les récits étudiés de récits engagés à proprement parler, puisqu'aucune volonté idéologique ne précède l'écriture. C'est au contraire dans l'écriture, et dans sa forme, que se révèle un engagement qui n'est ni politique, ni idéologique, mais existentiel. Alors que le roman engagé de l'après-guerre visait à la construction d'un futur, il semblerait qu'un renversement ait eu lieu au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle. Désormais, l'engagement littéraire semble aspirer au témoignage. Nous pouvons nous référer au propos éclairant d'Alexandre Gefen :

De la complexifications des postures idéologiques et de l'émergence de nouvelles questions appelant l'engagement de l'écrivain à partir des années 1980, je retiendrais essentiellement une double tendance : le passage d'une saisie collective à des exigences individuelles ou locales, et le déplacement de programmes politiques prospectifs à des questionnements rétrospectifs [...]. Au lieu de nous promettre un futur, l'engagement de l'écrivain vise désormais à fixer le passé en corrigeant l'oubli par la mémoire littéraire, faisant de la vérité présente du passé la condition *sine qua non* de la proposition d'une histoire⁷³.

Ce critère du rapport au temps conduit à parler d'engagement littéraire plutôt que de littérature engagée, et à le considérer comme un « projet et moyen, dont la vérité engage celle des œuvres particulières⁷⁴. » Il s'agit de réaffirmer les trois niveaux de construction de la valeur distingués par Vincent Jouve dans la *Poétique des valeurs* :

[...] le niveau discursif, celui de l'auteur, en donnant à voir, malgré le désengagement illocutoire propre à toute parole de fiction, un énonciateur incarné et immédiatement assignable et réassuré par l'immanence de la présence autobiographique d'un auteur à l'ethos explicite, le niveau narratif où le choix de personnages mineurs et de détails exemplaires tend à contrarier la remontée inductive de la réalité brute vers l'exemplaire ; le niveau programmatique où ce que Vincent Jouve appelle « la captation du lecteur » et la fabrication de valeurs épistémiques sur les mondes et les personnages dévoilés est délibérément contrarié par l'écrivain, qui donne à voir des vérités indécidables⁷⁵.

Le choix d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész de représenter l'Histoire, dans une fiction traitant d'un écrivain écrivant, ou tâchant d'écrire une expérience historique, attire l'attention du lecteur sur la volonté auctoriale de réfléchir aux enjeux de la fictionalisation de l'Histoire, et par conséquent de la place de l'écrivain dans la société.

⁷² *Ibid.*, p. 111.

⁷³ GEFEN Alexandre. « Responsabilité de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain. » *L'Engagement littéraire. Op. cit.*, (pp. 75-84), p. 78.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 79.

L'appellation « roman engagé » semble définitivement trop réductrice par rapport à ce à quoi tendent les récits d'Imre Kertész et d'Antonio Tabucchi, qui sont d'ailleurs les premiers à refuser cette appellation. On l'a souvent en effet évoquée au sujet de l'écrivain italien lors de la parution de *Peirera prétend* (en 1994 en Italie). L'avant-propos de la traduction de *La Gastrite de Platon* rappelle que beaucoup de critiques ont vu à la sortie du récit *Pereira prétend* un retour d'Antonio Tabucchi à ses premières amours, à savoir aux « préoccupations politiques » pour lesquelles il avait montré son intérêt dans son premier roman *Piazza d'Italia*. Or,

c'était oublier que la préoccupation politique a toujours habité l'œuvre de Tabucchi, de façon plus ou moins sous-jacente, relative tantôt au fascisme italien, tantôt au salazarisme qui étouffa si longtemps le Portugal. Même s'il est vrai que *Pereira prétend*, par sa dénonciation explicite de la censure et de la sanglante répression sous le régime dictatorial de Salazar, et par sa puissance métaphorique qui en a fait l'emblème de la résistance au "berlusconisme" alors au pouvoir en Italie, marquait une inflexion nouvelle⁷⁶.

Antonio Tabucchi définit dans le même ouvrage la mission de l'écrivain : « Pour ce qui me concerne, cher Adriano Sofri, aujourd'hui, maintenant en tant qu'intellectuel (ou mieux en tant qu'écrivain, ce qui est différent, mais substantiellement égal) je veux vivre dans mon aujourd'hui et dans mon maintenant : dans l'Actuel. Je veux être en synchronie avec mon Temps, avec mon monde, avec la réalité que la Nature (ou le Hasard ou Quelque chose d'autre) m'a concédé de vivre en cet instant précis du Temps⁷⁷. » Par ailleurs, dans un entretien avec un journaliste, il explique à propos de son roman *Pereira prétend* : « C'est un roman qui d'une certaine façon est à contre-courant de la littérature contemporaine parce que c'est un roman engagé qui réfléchit à ces moments cruciaux de l'Histoire desquels je pense que tout vient ; la Seconde Guerre mondiale, les idéologies fascistes dans leur prolongement⁷⁸. » Cependant, il est impossible pour l'écrivain de réduire ce roman à cette étiquette de roman engagé. C'est en effet à ses yeux un de ses aspects seulement : « [...] un de ses points cruciaux est lorsque le personnage commence à éprouver un sentiment de remords sans savoir exactement pourquoi : il a des remords au sujet d'un passé dont il n'arrive pas à faire le deuil, dont il ne parvient pas à s'extirper et qui continue à vivre dans son présent.

⁷⁶ COMMENT Bernard. « avant-propos » de *La Gastrite de Platon*. *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁷⁸ TABUCCHI Antonio, dans un entretien avec Oreste Pivetta, rapporté dans le journal *L'Unità* le 27 septembre 1993, cité dans l'édition critique de Bruno Ferraro de *Sostiene Pereira*. Torino : Loescher, 1995, p. 9 : « È un romanzo che va in un certo modo controtendenza, rispetto alla letteratura contemporanea, perché è un romanzo impegnato, che riflette su quei momenti cruciali della storia d'Europa, dai quali io penso sia derivato tutto : intanto la seconda guerra mondiale, poi le ideologie fasciste nel loro stesso perdurare. »

Quand il se trouve envahi par ce grand remords, c'est en 1938, alors que l'Europe est sur l'abîme de la catastrophe⁷⁹.» De plus, Antonio Tabucchi montre une méfiance certaine à l'égard de ce que nous appelons communément littérature engagée :

En réalité, ce problème de l'engagement des écrivains dans la littérature est plutôt complexe car la vérité est qu'il a généré bon nombre de mauvais romans. L'engagement idéologique, explicitement idéologique, a produit des œuvres exécrables. [...] En revanche, il y a d'autres écrivains qui ne se sont pas uniquement compromis d'un point de vue idéologique, mais aussi d'un point de vue humain, en regardant l'histoire comme un énorme organisme, et en donnant une grande importance à l'aspect humain de cette dernière, avec tout ce que cela comporte d'enquête sur la souffrance la solidarité, le sacrifice, etc. Ces auteurs ont été capables d'écrire de magnifiques romans, et le mien tend fondamentalement à leur rendre hommage⁸⁰.

Dans la fiction, les auteurs qui finissent par s'imposer à Peirera ne sont pas à proprement parler des auteurs engagés, comme si la puissance de la littérature était telle que même les auteurs jugés inoffensifs possèdent une vraie force : « C'est quelque chose comme ça que je voulais faire comprendre plutôt que de me référer à l'engagement humain de la littérature qui, selon moi, est la constante de toute bonne littérature⁸¹. » Il faut dépasser l'engagement idéologique, conjoncturel, pour atteindre l'engagement humain, celui qui fait se tenir l'écrivain du côté de l'humanité. Ainsi, la seule possibilité pour Antonio Tabucchi de se considérer comme un écrivain engagé revient à considérer l'écrivain dans son rapport à l'Homme :

J'ai toujours présente dans ma mémoire une phrase de Jean-Paul Sartre qui, à propos de la définition de l'écrivain engagé, affirme qu'un écrivain engagé est celui qui s'occupe des affaires des autres. Cette définition est toujours d'une grande pertinence. S'occuper des affaires des autres est le signe de l'engagement. Je ne crois pas que Sartre prétendît que sa phrase fût entendue exclusivement d'un point de vue idéologique. Si je décris un vieux retraité, par exemple, avec ses problèmes de santé, financiers, moraux, existentiels, etc., je ferais inévitablement acte de littérature engagée, parce que je ne parle pas de moi-même ni de ce qui me concerne, mais des affaires d'une autre personne et, dans ce cas, d'une personne âgée, pauvre, peut-être souffrante. De ce point de vue, assumant cette conception sartrienne, je peux parfaitement me considérer comme un écrivain engagé⁸².

⁷⁹ TABUCCHI Antonio. *Conversazione con Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?* A cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini. Roma : Omicron, 1995, p. 19 : « Ma è solo uno degli aspetti di Pereira : uno dei punti cruciali di Pereira è quando il protagonista comincia a provare un senso di rimorso senza sapere esattamente per che cosa: rimorso di un passato di cui non riesce ad elaborare il lutto, da cui non riesce a staccarsi e che continua a vivere anche nel suo presente. Quando viene invaso da questo grande rimorso, è nel 38 e nell'Europa che sta sul baratro della catastrofe. » (Nous traduisons).

⁸⁰ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Op. cit.*, p. 261.

⁸¹ *Ibid.*, p. 261.

⁸² *Ibid.*, p. 272.

La présence de l'autre, dans la définition tabucchienne de l'engagement, revient de manière récurrente dans ses propos⁸³ et rapproche l'engagement de l'éthique. Benoît Denis rappelle ce que l'on entend habituellement par littérature engagée, en se référant principalement à Jean-Paul Sartre : « l'affirmation positive d'un Bien collectif, que la littérature aurait pour fonction de dévoiler au lecteur par l'exercice de la rationalité critique et l'usage transitif du langage⁸⁴ ». Imre Kertész refuse cette conception de l'engagement liée à la position d'une figure d'écrivain toute puissante :

Ma réserve, à l'égard de « l'engagement » français, vient de la possibilité du choix, de ce rôle seigneurial de l'écrivain qui peut se pencher sur des destins, choisir celui-ci ou celui-là et écrire sur eux. L'écrivain n'a pas le choix. Il n'a pas non plus le droit de choisir ; il doit – pour user d'une formule excessive – mourir des problèmes qui se posent à lui, puis ressusciter et réfléchir de façon existentielle à ses problèmes propres. Quand je parle ici de l'écrivain, c'est à moi que je pense. J'ai eu un destin, ou une absence de destin, comme on voudra le nommer. Mais au moment précis où je réfléchis à tout cela, j'ai mon destin. Pour un écrivain, apprendre à ne pas mentir est une tâche déjà bien suffisante. Elle suffit à toute une vie⁸⁵.

L'écrivain hongrois dépasse largement le cadre de la littérature engagée, donnant à son travail une dimension vitale. Nous constatons dans ses écrits le refus récurrent de l'idéologie, qui est, écrit-il dans « La liberté d'être soi », « l'instrument de la destruction »⁸⁶. Il ajoute :

Au XX^e siècle, ce siècle terrifiant de perte des valeurs, tout ce qui était autrefois valeur est devenu idéologie. Et le grand malheur est que la foule moderne qui n'a jamais participé à la culture intègre les idéologies comme s'il s'agissait de culture. Il peut y avoir de nombreuses raisons à cela, l'une étant certainement que cette foule est apparue lors de l'une des plus profondes crises des valeurs de la civilisation occidentale – si ce n'est la plus profonde ; mais n'insistons pas sur les corrélations des causes et des conséquences. Contentons-nous de dire

⁸³ *Scrittori a confronto: incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Marandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*. A cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini. Roma: Bulzoni, « Novecento live », 1997, pp. 181- 182 : « Mi viene in mente una frase di un altro scrittore (prima ho ricordato Conrad, ora vorrei ricordare Sartre), che è stato veramente lo scrittore impegnato del nostro secolo, il quale, rispondendo alla domanda di qualcuno che gli chiedeva che cosa fosse uno scrittore engagé rispose: “uno scrittore engagé è uno scrittore che si occupa dei fatti altrui”. Io credo nella mia narrativa di essermi sempre occupato degli altri, di avere fatto una lettura del mondo e delle persone piuttosto che una lettura introspettiva. Evidentemente una particella, un piccolo atomo di autobiografia scivola sempre nelle cose che leggiamo, perché è lo scrittore che le sente, lo scrittore che le prova ; sono le sue emozioni, le sue maniere di vedere il mondo. Tuttavia ho cercato di guardare fuori. » / « Il me vient à l'esprit une phrase d'un autre écrivain (avant j'ai rappelé Conrad, maintenant je voudrais évoquer Sartre) qui est vraiment l'écrivain engagé de notre siècle, qui, en répondant à une question qui consistait à demander ce qu'était un écrivain engagé, répondit : “un écrivain engagé est un écrivain qui s'occupe de faits qui concernent les autres”. Je crois que dans ma prose, je me suis toujours occupé des autres, j'ai toujours fait une lecture du monde et des personnes plutôt qu'une lecture introspective. Évidemment une parcelle, un petit atome d'autobiographie se glisse toujours dans les choses que nous lisons, parce que c'est l'écrivain qui ressent, qui tente ; il s'agit de ses propres émotions, de sa manière de voir le monde. Dans tous les cas, j'ai cherché à regarder dehors. » (Nous traduisons).

⁸⁴ DENIS Benoît. « Engagement littéraire et morale de la littérature ». *L'engagement littéraire*. Op. cit., p. 39.

⁸⁵ KERTÉSZ Imre. « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente ». *Parler des camps, penser les génocides*. Textes réunis par Catherine Coquio. Paris : Albin Michel, 1999, (pp. 87-92), p. 92.

⁸⁶ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture*. Op. cit., p. 232.

qu'il y a des hommes qui, à l'aide des appareils de partis politiques développés grâce à une technique sophistiquée, se sont mis à diriger puis à utiliser ces foules⁸⁷.

L'art possède, d'après Imre Kertész, une mission : « La souffrance s'abat sur l'homme comme un mot d'ordre et l'art est aujourd'hui une protestation solennelle contre celle-ci, il ne saurait être autre chose⁸⁸. » L'écrivain meurt et renaît de ses cendres, accordant ainsi à son œuvre la dimension éthique qui lui est indispensable pour la parachever. Dans le discours prononcé à Stockholm à l'occasion de la remise du prix Nobel, il rappelle qu'il ne peut rejoindre les préoccupations de Jean-Paul Sartre parce qu'il est impossible de considérer que l'on écrit pour quelqu'un d'autre que pour soi. Prendre en compte un public pour l'influencer implique de moduler son style en fonction de cet objectif, ce qui lui apparaît comme une hérésie :

Jean-Paul Sartre par exemple, a consacré tout un opuscule à la question de savoir pour qui on écrit. La question est intéressante, mais elle peut également être dangereuse et je suis en tout cas reconnaissant à la vie de n'avoir jamais eu à y réfléchir. Voyons en quoi consiste le danger. Par exemple, si on vise une classe sociale qu'on voudrait non seulement divertir mais aussi influencer, il faut avant tout prendre en considération son propre style et se demander s'il est adapté à l'objectif qu'on s'est fixé. L'écrivain est bientôt assailli de doutes : le problème est qu'il est dès lors occupé à s'observer lui-même. De plus, comment pourrait-il savoir quelles sont les vraies attentes de son public, ce qui lui plaît vraiment ? Il ne peut tout de même pas interroger chaque individu. D'ailleurs cela ne servirait à rien. En définitive, son seul point de départ est l'idée qu'il a lui-même de son public, les exigences que lui-même lui attribue, l'effet qu'aura sur lui-même l'influence qu'il souhaite exercer. Pour qui donc l'écrivain écrit-il ? La réponse est évidente. Pour lui-même⁸⁹.

Pour Imre Kertész, l'écriture reste essentielle et aucune volonté ne doit la précéder, si ce n'est celle d'exister. Il est amené à se livrer dans l'écriture, à dépasser les clivages sociaux et politiques pour accéder à sa vérité. Antonio Tabucchi quant à lui écrit dans *L'Atelier de l'écrivain* : « À mon avis, la seule obligation de l'écrivain est d'écrire ses œuvres. Par conséquent, il ne doit se consacrer durablement et fondamentalement à rien de plus, quoi que cela puisse être : la politique, le spectacle, la télévision etc. L'écrivain ne s'exprime lui-même et il n'enrichit le monde qu'à travers l'écriture, et son devoir est de s'y consacrer. [...] Je ne veux pas dire par là que l'écrivain doit s'enfermer dans sa tour d'ivoire. L'engagement de tout artiste consiste à dire la vérité à propos de ses sentiments⁹⁰. » Ainsi, pour les deux écrivains,

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 232-233.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁹ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture*. « Eurêka ! ». *Op. cit.*, p. 255.

⁹⁰ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Conversation avec Carlos Gumpert*. *Op. cit.*, p. 50.

l'écriture se doit de dépasser les contingences matérielles, historiques et idéologiques, pour engager celui qui la pratique sur les chemins d'une réflexion personnelle et profonde.

La place prépondérante accordée à l'Histoire dans nos fictions ne contredit en rien cette volonté. C'est en effet par les qualités *spectrales* de son traitement, que nous analyserons, que les récits accèdent à une réflexion existentielle, pour les écrivains comme pour les lecteurs. Nous notons avec Dominique Viart l'impossibilité aujourd'hui de considérer ce retour de l'Histoire et de l'éthique dans la littérature comme le retour d'une littérature engagée : « Mais si la *question* de l'engagement – ou plus largement celle du discours critique que la littérature peut tenir sur l'état du monde, la réalité sociale et sur les options politiques – est bien à nouveau à l'ordre du jour, ce n'est certes plus sous la forme d'une *littérature engagée* dont le procès a été fait depuis plusieurs décennies⁹¹. » La littérature qui opère un retour au réel a retenu les leçons de la modernité. Le réel n'est plus considéré comme un en-soi, mais comme une donnée subjective : « plus que le réel vu, c'est le réel *vécu* qui est envisagé, et ce réel tel qu'il se vit ne se comprend qu'à travers le réel tel qu'il se dit⁹² ». Il n'est plus question de « récit exemplaire » ou de structure « antagonique » tels que pouvait les étudier Susan Suleiman dans l'essai *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*⁹³. Vincent Jouve de son côté précise d'ailleurs l'antagonisme que l'on peut voir entre la notion d'exemplarité et celle de fiction : « La prétendue exemplarité de la fiction n'est donc jamais qu'une illusion d'exemplarité : elle ne vient pas du texte, mais de la façon dont on choisit de le lire⁹⁴. » Seule l'incertitude peut constituer un facteur de connaissance dans la fiction. C'est l'*inexemplarité* qui, d'après le critique, peut être considérée comme critère esthétique : « Si l'œuvre littéraire peut servir d'avertissement ou de leçon, c'est en montrant qu'il n'y a pas de sens certain ni de vérité définitive. Roland Barthes⁹⁵ le disait à sa manière en insistant sur cette fonction "vitale" de la littérature : "chaque fois que l'on fait comme si le monde signifiait sans cependant dire quoi, alors l'écriture libère une question. En somme, la littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer" »⁹⁶. La notion d'*inexemplarité* semble particulièrement

⁹¹ VIART Dominique. « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique » in *Formes de l'engagement littéraire* (XV^e. XXI^e siècles). Sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz. Lausanne : Antipodes, 2006, (pp. 185-204), p. 185.

⁹² *Ibid.*, p. 187.

⁹³ SULEIMAN Susan. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

⁹⁴ JOUVE Vincent. « Quelle exemplarité pour la fiction ? » *Littérature et exemplarité*. Sous la direction de Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, (pp. 239-248), p. 244.

⁹⁵ BARTHES Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.

⁹⁶ JOUVE Vincent. « Quelle exemplarité pour la fiction ? » *Op. cit.*, p. 248.

opératoire dans le cas de nos fictions. Alexandre Gefen la définit comme « une suspension par la littérature de l'exemplarité de l'exemple et une interrogation de l'ordinaire comme exemple⁹⁷. » Nous ne disposons pas d'une « autorité fictive » qui préside à l'agencement du récit, mais au contraire d'un système énonciatif constamment troublé par des incertitudes. Il s'agit donc moins d'une représentation du réel que d'une « investigation »⁹⁸ de ce réel. Dominique Viart écrit au sujet des *fictions critiques* : « Elles adoptent au contraire volontiers la position de l'enquête. Soit la position de qui ne sait rien a priori, et élabore son information au cours de l'écriture. [...] Elle assume sa position historique et épistémologique au cœur même de l'œuvre. Nous assistons à l'apparition d'un modèle narratif nouveau, *archéologique*, qui déenfouit des vérités inconnues, oubliées, ou dissimulées⁹⁹. » Les *fictions critiques* présentent donc de nombreux points communs avec nos récits, dans leur volonté de dire quelque chose au sujet de la société, en refusant le modèle désuet de la littérature engagée, en intégrant l'héritage de la (post)modernité, pour remettre au cœur du débat la question éthique : « Écritures du scrupule, elles configurent la littérature en dialogue, et affichent constamment leur souci éthique¹⁰⁰. »

Puisque la fiction fait de l'Histoire, dans son rapport à l'écriture, son objet principal, elle traite aussi du politique en tant que science de la conduite d'un groupement humain constitué en État. L'Histoire met en jeu des groupes de forces qui s'opposent, elle a trait à la fois au politique et à la politique dans la mesure où elle implique un discours axiologique. Les fictions étudiées ne constituent pas des romans engagés, l'engagement des auteurs dépassant l'aspect conjoncturel de l'Histoire au profit de l'humanité tout entière. De même, contrairement à ce que nous observons dans le roman à thèse, la fiction n'est pas mise au service d'une idéologie. Il s'agit donc moins pour nos auteurs d'élaborer une réflexion sur la politique que sur le politique, car ce qui rapproche dans une certaine mesure les récits tabucchiens et kertésziens, du roman politique est : « [...] l'exposition des rouages du politique, au-delà du pragmatisme et de la partialité d'un parti. Ainsi c'est le politique plus que la politique qui est son objet¹⁰¹, à la différence de ce qui préoccupe la littérature

⁹⁷ GEFEN Alexandre. « L'adieu aux exemples : sérendipité et inexemplarité de la littérature moderne ». *Littérature et exemplarité*. Sous la direction de Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé. *Op. cit.*, (pp. 249-262), p. 251.

⁹⁸ Nous empruntons cette expression à Dominique Viart. « "Fictions critiques" : la littérature contemporaine et la question du politique ». *Op. cit.*, p. 199.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰¹ Sous-entendu « du roman politique ».

engagée¹⁰². » Il n'est pas question de mettre une construction intellectuelle au service d'une idée ou d'une thèse, mais d'exprimer une conscience critique visant à démystifier le pouvoir et / ou l'idéologie. Ainsi, Nicola Kovac écrit : « La politique dans le roman n'est pas traitée comme une conviction ; elle fait partie de la condition existentielle que l'homme assume comme sa propre destinée¹⁰³. » Dans le roman politique, le monde réel se transforme en « données de l'expérience » qui « s'ouvrent sur un vaste horizon d'incertitudes. Sur le plan formel, la perception prend la forme d'une représentation imaginaire ; la réalité du monde perd ses qualités physiques et matérielles pour aboutir à un univers visionnaire dont le romancier détient les secrets¹⁰⁴. » Jacques Rancière évoque la « politique de la littérature » qui suppose « qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou plutôt se consacrer à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire¹⁰⁵. » C'est sur l'idée de communauté que Jacques Rancière fonde sa définition de la politique, cette « constitution d'une sphère d'expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet¹⁰⁶. » La littérature est, quant à elle, « un régime nouveau d'identification de l'art d'écrire¹⁰⁷ », c'est-à-dire une « certaine manière d'intervenir dans le partage du sensible qui définit le monde que nous habitons : la façon dont il est pour nous visible, et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là¹⁰⁸. » Or, nous le montrerons, les liens entre littérature et politique, et le rôle de la littérature, ne peuvent s'exercer que dans l'action conjointe du texte et du lecteur, en passant par l'auteur, qui permet de circonscrire sa dimension éthique, et son caractère *responsable*.

L'importance accordée dans nos récits au témoignage interroge les rapports entre littérature et non-littérature, non pas dans une quelconque inscription générique qui se résumerait à l'antinomie fiction vs non-fiction, mais du point de vue de la réception de la fiction et de l'usage qui en est permis par le lecteur. Le cognitif est alors étroitement lié au poétique, et le témoignage a tendance à la réflexivité, à la littérature et à la littérature

¹⁰² KOVAC Nicola. *Le roman politique, fictions du totalitarisme*. Paris : Michalon, 2002, p. 13.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰⁵ RANCIÈRE Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 2007, p.11.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

réflexive. À ce sujet, Catherine Coquio écrit : « L'expérience étant aussi celle d'une destruction des formes de l'existence subjective, la méditation porte aussi sur l'expérience du témoignage comme invention d'une forme d'écriture et de vie possibles. Cette double confusion – entre la vie et le témoignage comme finalité de l'existence, entre l'écriture et la vie comme formes d'existence – devient à son tour l'objet d'une méditation infinie¹⁰⁹. » Les spécificités testimoniales sont alors peut-être le signe du dépassement de la fiction, dans un questionnement essentiel :

Peut-être peut-on imaginer une philosophie des témoignages littéraires qui se souviendraient de « l'idéal du problème » selon W. Benjamin : la compréhension de la pensée violente à l'œuvre dans les témoignages et l'éclairage de l'espérance cachée que portent ces dictions d'un désespoir étrange, passeraient par l'immersion critique dans les *formes* textuelles de ce violent retour à l'humain. Ce serait ainsi l'ensemble de ces *textes*, pris dans leur irréductible pluralité, qui questionnerait « l'unité de la philosophie ». La littérature, délivrée de son statut de document ou de modèle philosophique, prendrait alors la place qui est la sienne : celle d'une réponse vitale donnée à une question absente¹¹⁰.

Or c'est la dimension testimoniale des œuvres du corpus qui attirera toute notre attention car c'est elle qui, dans ses spécificités, nous oriente vers la définition de la *responsabilité* des fictions. La lecture du témoignage invite à la méditation considérée par Philippe Bouchereau comme un « impératif existentiel. » Il ajoute : « Là s'inscrit la possibilité pour l'être moderne d'être conscience humaine responsable répondant de l'humanité. Le devoir de mémoire sans le devoir de méditer n'est que le spectacle d'une commémoration vide¹¹¹. » La place tenue par l'Histoire dans nos fictions et leur dimension testimoniale dans leur oblicité ne sont pas étrangères au rapprochement qui peut s'opérer, dans le cadre de notre étude, entre littérature et éthique, dans le sens où c'est à un questionnement permanent que nous conduisent nos fictions. Or c'est en déstabilisant la préfiguration dans une énigmatization du réel, qui fait perdre à celui-ci de sa lisibilité, que la dimension *responsable* des œuvres sera mise au jour.

¹⁰⁹ COQUIO Catherine. « Récits de rescapés : y a-t-il une philosophie des témoignages ? Sur quelques lectures philosophiques d'écrivains ». *Littérature et philosophie*. Colloque organisé par le CRELID, Centre de recherches littéraires Imaginaire et didactique, à l'Université d'Artois, les 5 et 6 avril 2001. Études réunies par Anne Tomiche et Philippe Zard. Arras : Artois presses université, « Manières de critiquer », 2002, (pp. 261-289), p. 265.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹¹¹ BOUCHEREAU Philippe. « La désappartenance. Penser et méditer le génocide. ». *L'intranquille*, Notre-Dame de Bondeville, n°4-5, 1999, (pp.163-211), p. 187.

6. Éthique et littérature

Ces dernières années, une tendance à un retour de la question éthique dans la littérature, mais également dans la critique littéraire, se profile et montre la volonté de marquer la fin de l'autonomie de l'œuvre littéraire et le retour du sujet dans le champ critique. Un numéro de la revue *Études littéraires* a été entièrement consacré à ce sujet ; dans sa préface, les rédacteurs soulignent l'urgence qu'il y a à dresser, en langue française, un panorama de cette tendance de la littérature et de la critique littéraire, sur laquelle les Américains se sont penchés avant les Européens :

Depuis le siècle dernier, la littérature s'est conquis un espace esthétique autonome, terrain de jeu volontiers figuré comme en-deçà ou au-delà des normes sociales. Ce qui n'a jamais empêché des voix critiques de contester cette autonomie, comme le faisait encore Sartre, dont l'exigence d'engagement de l'écrivain comme du lecteur ou du critique a sans doute pour quelques décennies saturé la critique de moralisme. Cependant, la théorie littéraire, sous le coup du structuralisme notamment, a doublement cherché à évacuer l'éthique : en reprenant la conception de l'œuvre littéraire comme objet autonome, dont la littérarité résiderait principalement dans la forme ; et en se donnant pour idéal une approche scientifique, c'est-à-dire délivrée de tout « subjectivisme ». Or l'éthique a affaire au sujet – à son rapport à lui-même et à autrui, à ses valeurs et ses actions, à sa responsabilité¹¹².

Le désintérêt de la critique littéraire européenne pour l'éthique, alors qu'aux États-Unis le débat est engagé depuis maintenant quelques années, s'explique en partie par le soupçon qui ne cesse de peser sur la notion même d'éthique. Il est en effet difficile de convoquer la responsabilité d'un écrivain sans revenir sur le refus de l'unité et de l'autonomie du sujet :

Les notions de sens, de valeur, de vérité ont été pareillement disséminées, renversées, mises impitoyablement à nu sous le scalpel de Nietzsche, puis des différents philosophes de notre (post)modernité. Évoquer l'éthique à propos de la littérature semble alors un retour à une manière de penser « humaniste » (mot péjoratif bien sûr), « petit-bourgeois », qui croirait à l'illusoire maîtrise d'un sujet conscient sur son discours¹¹³.

Nous constatons pourtant un regain d'intérêt des philosophes pour la littérature, qui soulignent « le rôle des récits comme complément pratique indispensable à toute philosophie

¹¹² *Études littéraires*. Sous la direction de Liesbeth Korthals Altes. « Éthique et littérature », Volume 31, n°3, Été 1999, Québec : Presse de l'Université de Laval, p. 7.

¹¹³ *Ibid.*, p. 8.

morale, condamnée à rester abstraite. La littérature mettrait alors à l'épreuve notre compréhension éthique et donnerait forme à notre recherche du bien et du bonheur¹¹⁴ ».

En s'interrogeant sur la représentation de l'Histoire dans la fiction, les récits du corpus posent la question du lien entre fiction et réalité, mais aussi celle des difficultés et des impacts de cette représentation de la réalité sur le monde de l'auteur et sur le monde du lecteur. Ils abordent donc le problème du rapport entre texte et hors-texte et du rapport à la réalité ou à la vérité, suscitant alors une interrogation quant à leur portée éthique. Cependant, nous ne pouvons considérer que ces mêmes récits opèrent, par le questionnement qu'ils suscitent, une forme de régression vers une littérature moralisatrice, prise dans le carcan d'une certaine bonne conscience. Imre Kertész refuse d'ailleurs le statut de moraliste parce qu'« après Auschwitz, il est inutile de juger la nature humaine¹¹⁵. » Le retour à la question éthique à la fin du XX^e siècle ne peut faire fi de la déconstruction qui ne signifie pas nécessairement l'absence pure et simple de la question éthique, ce que fait remarquer Jacques Derrida :

[...] ce qui est parfois hâtivement appelé déconstruction n'est pas [...] une nouvelle herméneutique travaillant sur des textes ou des énoncés à l'abri d'une institution donnée et stable. C'est aussi, au moins, une manière de prendre position, dans un travail d'analyse, concernant les structures politiques et institutionnelles qui rendent possible notre pratique et règnent sur elle [...] Précisément parce qu'elle ne se limite jamais au contenu signifié, la déconstruction [...] devrait s'attacher à un nouvel examen de la responsabilité [...] qui remet en question les codes hérités de l'éthique et de la politique¹¹⁶.

Ainsi la déconstruction derridienne n'évince pas la question de l'éthique de la littérature, mais la place en son centre, comme le souligne Barbara Johnson : « Quelles sont les conséquences politiques du fait que le langage n'est pas un mode d'expression transparent ? [...] Comment l'étude de messages réprimés, disséminés ou marginalisés à l'intérieur de textes, peut-elle nous équiper en vue d'intervenir contre l'oppression et l'injustice dans le monde¹¹⁷ ? » Cette question est au cœur des préoccupations d'Imre Kertész et d'Antonio Tabucchi. Alors que ni l'un ni l'autre ne revendique une transativité totale du langage, ils s'interrogent tous deux sur la possibilité de représenter le réel, ici l'Histoire, et de donner à penser à propos de ce réel, en acceptant le soupçon déconstructiviste qui pèse sur le langage, et en dépassant ainsi la dialectique soupçon vs confiance. Le retour de l'éthique dans la littérature et dans la critique

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9. L'auteur cite alors comme exemples P. Ricœur, M. Rorty, ou P. Lyotard.

¹¹⁵ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 78.

¹¹⁶ *Études littéraires. Op. cit.*, p. 42, extrait de Bernstein Richard J. *The New Constellation. The Ethical and Political Horizons of Modernity and Postmodernism*. Cambridge : the Mit Press, 1991.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 42-42.

littéraire doit nous rappeler qu'il n'y a pas de stricte dichotomie entre éthique et esthétique, contrairement à une idée communément admise dans la critique ces dernières décennies, comme il n'y a pas d'opposition nette entre fiction et savoir, et, nous le verrons, entre fiction et réalité. Le terme *éthique*

suggère notamment une fausse opposition avec l'esthétique, qui rend le domaine du jeu gratuit et irresponsable, l'éthique correspondant à la « vraie vie » avec ses responsabilités. [...] Les deux sont souvent intimement liés, puisque les positions esthétiques les plus extrêmes se laissent décrire comme une éthique qui tient à se démarquer de la morale ou des mœurs courantes, au nom d'une idée plus élevée de la responsabilité de l'art¹¹⁸.

La littérature peut en effet constituer une nouvelle manière d'aborder l'éthique, en dehors du jugement ou d'une quelconque ontologie morale. Jacques Bouveresse refuse cette idée, si répandue dans la critique structuraliste, que les textes communiquent d'abord et avant tout la langue en dénonçant l'idée reçue qui consiste à penser que discuter le contenu éthique d'un texte revient à négliger sa « textualité », les textes se référant à d'autres textes plutôt qu'à la vie humaine¹¹⁹. Martha Nussbaum analyse ainsi les raisons du rejet de l'éthique du champ des études littéraires :

L'une d'entre elles est constituée par le discrédit dans lequel sont tombés à un moment donné la conception que l'on peut appeler « humaniste » de la littérature et l'humanisme en général. Une autre par la prédilection pour une approche que l'on peut qualifier au sens large, de « formaliste », qui semblait plus scientifique et plus prometteuse et qui a dominé pendant longtemps la critique et la théorie littéraire contemporaines. Une troisième enfin, par la nécessité, pour la littérature, de revendiquer une autonomie complète par rapport à la morale et de se protéger contre le risque d'être obligée de se soumettre à une instance morale qui lui est extérieure et à laquelle elle estime ne pas avoir à rendre de compte¹²⁰.

Jacques Bouveresse élargit l'idée de connaissance morale développée par Martha Nussbaum, en mettant à distance le moralisme kantien et sa méfiance à l'égard de ce qui est indéterminé : « Il semblerait que les situations les plus susceptibles d'intéresser le romancier et son lecteur soient justement celles dans lesquelles la distinction entre le bien et le mal et les distinctions du même genre n'ont pas leur place, et qui ne peuvent être traitées que d'une façon qui fait intervenir de façon essentielle la contemplation et l'imagination morale. Ceux qui attendent du romancier qu'il se comporte en moraliste voudraient qu'il prenne la responsabilité

¹¹⁸ KORTHALS ALTES Liesbeth. « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? » *Études littéraires. Op. cit.*, (pp. 39-56), p. 54.

¹¹⁹ BOUVERESSE Jacques. « La littérature, la connaissance et la philosophie morale ». *Éthique, littérature, vie humaine*. Sous la direction de Sandra Laugier. Paris : Presses Universitaires de France, 2006, (pp. 95-146).

¹²⁰ Citée par Jacques Bouveresse, *ibid.*, p. 107.

d'exercer son jugement moral et d'appliquer la distinction du bien et du mal même dans les cas de cette sorte¹²¹. » C'est ainsi qu'il parvient à réconcilier littérature et morale, dépassant une vision trop étroite de l'éthique, et les accents aristotéliens que l'on peut donner à cette éthique de la littérature, sur les traces de Martha Nussbaum, pour au contraire mettre l'accent sur l'importance de l'expérience et de l'indétermination : « C'est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale, qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine. Pour reprendre à nouveau une expression de Wittgenstein, elle peut nous apprendre à regarder et à voir – et à regarder et à voir beaucoup plus de choses que ne nous le permettrait à elle seule la vie réelle – là où nous sommes tentés un peu trop tôt et un peu trop vite de penser¹²². » Jean-Jacques Rosat, dans une réflexion sur *1984* d'Orwell reconnaît que le roman peut être source de connaissance, mais de manière oblique : « Ce n'est pas un savoir propositionnel, c'est une *capacité à voir la société, les hommes et soi-même sous une perspective nouvelle*. [...] Un roman ne décrit pas à proprement parler le monde réel. Mais il construit son monde fictif comme *une image à travers laquelle* le monde réel peut être vu et mieux compris. Le roman est un appareil optique au moyen duquel le lecteur peut ensuite redécrire le monde où il vit. Il ne soutient lui-même ni thèse ni hypothèse ; il m'offre un élargissement et éventuellement une transformation de ma vision du monde¹²³. » Il s'agit alors d'accéder à une meilleure compréhension du monde, et de soi-même, grâce à la fiction. Ce sont probablement les analyses de Paul Ricœur qui montrent le mieux comment la médiation essentielle à cette compréhension : la fiction permet au lecteur de refigurer dans son monde le « monde du texte »¹²⁴. Nous aborderons la dimension éthique de la lecture mais signalons déjà à quel point les analyses ricoeuriennes, en mettant l'accent sur la phénoménologie herméneutique, et donc sur la constitution du *soi* comme interprétation et explicitation des signes, des symboles et des textes qui le médiatisent, seront fructueuses dans l'interrogation qui consiste à se demander si littérature et éthique peuvent être réconciliées, et comment déterminer le caractère *responsable* de la fiction, et de l'écrivain.

¹²¹ *Ibid.*, p. 124.

¹²² *Ibid.*, p. 145.

¹²³ ROSAT Jean-Jacques. « Éducation politique et art du roman. Réflexions sur *1984* ». *Éthique, littérature, vie humaine. Op. cit.*, (pp. 309-330), pp. 324-325.

¹²⁴ RICŒUR Paul. *Temps et Récit 3. Le temps raconté. Op. cit.*, « Monde du texte et monde du lecteur », pp. 284-328.

7. Problématiques et démarches d'analyse

D'avantage encore que les liens entre Histoire et fiction, c'est la notion de *retour* que nous devons interroger, ce retour qui implique une nouveauté et une différenciation, fécondes dans l'analyse des liens entre Histoire et fiction, parce qu'après une période de recherches formelles, l'Histoire *revient* dans la fiction. Il est alors nécessaire de se demander ce qui peut motiver un tel retour et de s'interroger sur ses modalités, ceci afin d'examiner l'évolution de la littérature et du rôle qu'elle est susceptible de jouer dans la société. Ce phénomène invite à réfléchir sur les liens entre littérature et société, sans qu'il s'agisse pour autant de nous prêter à une réception sociologique de la littérature, pour déterminer les modalités du retour de l'Histoire et par conséquent le rôle nouvellement imparti au texte littéraire et à son auteur : « On n'entend pas même lire la littérature comme preuve, témoignage, construction de la mémoire collective. On compte la lire comme la figuration de la mise en œuvre d'une représentation de cette mémoire¹²⁵. » Sans que nous puissions parler d'un retour de la littérature engagée, il nous faut pourtant examiner comment l'auteur, et son texte, procèdent d'une forme de responsabilité. Émerge alors une éthique dans la littérature, qui pourrait peut-être ouvrir sur une éthique de la littérature. Ainsi, ce regain d'intérêt pour l'Histoire observé ces dernières années dans la fiction romanesque nous semble riche de ressources pour tenter de définir l'émergence d'un possible nouveau courant littéraire.

L'articulation, dans les fictions du corpus, de personnages d'écrivains et d'une période historique bouleversée et bouleversante invite à s'interroger sur les rapports qui s'instaurent, ou ne s'instaurent pas, entre le monde et l'écriture, entre l'écrivain et la société, mais également sur le rapport entre l'écriture et l'expérience du temps. Les personnages d'écrivains fictifs apparaissent écrasés par l'Histoire, et avant de pouvoir dire qu'ils se placent « face à » l'Histoire, nous devons considérer qu'ils sont « dans » ou plutôt « sous » l'Histoire. La démarche de création littéraire peut-elle justement leur permettre de se trouver « face » à l'Histoire, dans une tentative de saisir le monde par l'écriture qui ne lui restaurerait pas son sens, mais qui pourrait éventuellement redonner du sens au temps perdu de l'écrivain, et ce dans la narration ?

¹²⁵ BESSIÈRE Jean. « Achronie, littérature du XX^e siècle, instauration de la mémoire ». *Instaurer la mémoire*. A cura di Jean Bessière e Philippe Daros. Con un racconto di Daniele Del Giudice. Roma: Bulzoni, « Quaderni di storia della critica e delle poetiche ; 24 », 2005, (pp. 75-108), p. 75.

Ainsi, grâce à la « mise en intrigue »¹²⁶, le temps historique inhumain, parce qu'écrasant, peut-il accéder à la possibilité de redevenir humain ? La question de la place de l'écrivain et celle de ses possibilités de saisir le monde et le temps sont inséparables de celle de son statut même. C'est en effet parce qu'elle intervient à la fin du XX^e siècle, et au début du XXI^e siècle, que la représentation de l'écrivain est tout particulièrement problématique. Il ne s'agit plus désormais de prendre en considération l'autorité de l'auteur et de juger sa place comme centrale dans la société, même si cela pouvait encore être le cas dans la première moitié du XX^e siècle, ni de constater le manque d'intérêt total pour le personnage d'écrivain en tant qu'individu, dans la première partie de la deuxième moitié du XX^e siècle, mais plutôt d'interroger cette place alors même que l'écrivain ne peut être envisagé ni comme notion fondamentale, inséparable du texte, ni comme notion à rejeter de toute force, pour ne se concentrer que sur le texte. C'est donc en fonction de ces diverses places que l'écrivain a occupées que nous devons examiner les choix fictionnels tabucchiens et kertésziens, en réfléchissant à ce que la *fictionalisation* de l'écrivain implique. Le choix des périodes historiques représentées n'est pas sans influencer le rôle accordé aux personnages d'écrivains, et la possibilité de la création littéraire. Ainsi, lorsque le monde dans lequel ils évoluent est chaotique, dominé par la violence et l'inhumanité, comment les personnages d'écrivains peuvent-ils représenter ce monde, s'ils sont en mesure de le faire ? À moins que cette violence ne fasse exploser toute possibilité de création poétique, auquel cas il faudra réfléchir aux enjeux de la représentation de la violence et aux possibilités dont dispose l'écrivain pour passer d'une pré-compréhension du monde à sa mise en forme narrative, à supposer que ce passage soit possible. Les périodes historiques retenues permettent donc d'élaborer une réflexion sur les éventuels empêchements d'écrire, et aux stratégies d'évitement, ou encore aux renoncements que peuvent manifester certains personnages d'écrivains. En quoi l'univers référentiel des personnages d'écrivains exerce-t-il une influence sur la création littéraire ? Peut-on alors poser la corrélation entre le monde réel et l'écriture ?

La démarche de création des personnages d'écrivains se rapproche, dans les récits du corpus – dans une certaine mesure seulement – de la démarche historiographique. C'est en effet à la question de la représentation du réel, et de sa violence, que sont confrontés ces personnages d'écrivains, et c'est ce réel qu'ils vont vouloir ou devoir écrire. En cela, ils se font les dépositaires d'une réalité dont ils vont témoigner. Pour autant, ils demeurent des

¹²⁶ RICŒUR Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. [1983]. Paris : Seuil, « Points Essais », p. 107.

écrivains à part entière et ne se substituent ni à l'historien, ni au témoin. La question est alors de savoir comment ils parviennent à articuler Histoire et fiction, dans la volonté de témoigner d'une réalité historique écrasante. Si l'articulation entre *mimèsis* I et *mimèsis* II¹²⁷ est problématique, les particularités des écritures kertésziennes et tabucchiennes et les spécificités de l'écriture testimoniale ne permettent-elles pas de surmonter, ou de contourner ces difficultés ? Les personnages d'écrivains, s'ils dépassent les pièges d'une écriture aporétique, peuvent-ils être considérés comme les reflets des écrivains Antonio Tabucchi et Imre Kertész ? La prépondérance des personnages d'écrivains dans les récits, les périodes historiques convoquées, les difficultés poétiques et politiques rencontrées doivent nous interroger quant au lien entre le monde de l'œuvre et le monde de l'écrivain, et nous conduire à réfléchir aux jeux de miroirs que les écrivains ne manquent pas d'élaborer en choisissant de fictionaliser des écrivains. Pouvons-nous lire, dans les fictions étudiées, le reflet, certes déformé, des problématiques littéraires et politiques qui animent Antonio Tabucchi et Imre Kertész ? La *mimèsis* I et la *mimèsis* II fictionalisées peuvent-elles offrir un éclairage quant à la *mimèsis* I et la *mimèsis* II tabucchiennes et kertésziennes que le lecteur aura alors pour tâche de reconstituer, reconstitution qu'il entamera à partir de sa lecture fictionnelle ? De cette hypothèse, nous pourrions déduire le ou les rôle(s) que les écrivains Antonio Tabucchi et Imre Kertész accordent à la littérature. Si fiction et réalité, si œuvre littéraire et monde sont liés, si le monde a un impact sur l'œuvre et sa création, quel impact l'œuvre a-t-elle sur le monde ? Est-il possible d'imaginer, au début du XXI^e siècle, qu'une œuvre littéraire puisse agir sur le monde ? Il faudra alors envisager cette question sans pour autant réactualiser le concept de « littérature engagée », mais au contraire, en s'en distinguant fermement, et en examinant ce que les différentes réflexions littéraires ont pu apporter, au cours du XX^e siècle, notamment dans le domaine de la représentation et de la lecture. Cette analyse nous permettra de déterminer comment il nous est possible, à partir des récits tabucchiens et kertésziens, de définir une littérature *responsable*.

¹²⁷ RICŒUR Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. « Temps et récit : la triple mimèsis ». Paris : Seuil, « Points Essais », *Ibid.*, 1991, pp. 105-162.

Première partie

La représentation de l'écrivain-personnage
dans son rapport à l'Histoire

Le choix des récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész a été déterminé par la volonté d'examiner comment les modalités de représentation de personnages d'écrivains étaient susceptibles de nous éclairer sur les différents rôles assignés à la littérature à la fin du xx^e siècle et sur l'intérêt accordé à la figure de l'écrivain, récusant ainsi l'autonomie du texte littéraire prônée par une certaine modernité lors des dernières décennies. Les récits retenus mettent en intrigue un ou plusieurs personnages d'écrivains, fictifs ou réels. Les intrigues s'articulent alors autour de ces figures qui évoluent dans un contexte historique fortement déterminé. L'association, dans la fiction, de la représentation d'un personnage d'écrivain et de la représentation d'une période historique marquée par ses tourments et ses bouleversements permet d'analyser les rapports entre le monde et l'écriture, entre l'écrivain et la société. Nous utilisons pour cette analyse le terme « représentation » en référence à la *mimèsis* aristotélicienne, qui se distingue de la *mimèsis* platonicienne, s'envisageant d'après Paul Ricœur non comme « quelque redoublement de présence » mais au contraire comme « [...] la coupure qui ouvre l'espace de fiction [...], ce décrochage qui [...] instaure la littérarité de l'œuvre littéraire¹. » Le personnage d'écrivain, en butte à un monde qui l'écrase, est alors confronté à la question de la possibilité de l'écriture et est amené à penser le rapport entre l'œuvre et la société, entre l'œuvre et l'Histoire, à penser son écriture comme le reflet possible d'un univers à représenter, à assumer le geste de l'écriture comme un geste responsable. La « mise en intrigue » des récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész conduit ainsi à une réflexion socio-poétique. L'articulation de l'Histoire et du personnage d'écrivain est féconde dans la mesure où elle éclaire plusieurs aspects de la pensée de la littérature de la fin du xx^e siècle en induisant une réflexion sur le rapport de l'écrivain et de son écriture à l'Histoire. Elle permet d'interroger les relations entre le personnage de l'écrivain et son expérience du temps, ou son expérience historique, et les liens, parfois problématiques, entre expérience du temps et récit. La question du sens à trouver, à retrouver, ou à construire est essentielle. En effet, les personnages d'écrivains fictionalisés par Antonio Tabucchi et Imre Kertész, désorientés, écrasés par l'Histoire peuvent-ils, par l'écriture, donner ou redonner un sens à l'expérience historique ? Peut-on, avec Paul Ricœur, considérer que le temps ne devient temps humain qu'à partir du moment où il est articulé de manière narrative, ce qui implique la nécessité du récit ? Les récits auxquels se livrent, ou essaient de se livrer, les personnages d'écrivains des fictions étudiées peuvent-ils être considérés comme l'inespérée

¹ RICŒUR Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique. Op. cit.*, p. 93. La « transposition mimétique », ce déplacement de l'éthique à la poétique nécessite d'envisager aussi la *mimèsis* comme lien, ce mouvement essentiel de *mimèsis* I à *mimèsis* II (p. 96).

possibilité du sens ? La « mise en intrigue » jouerait alors un « rôle médiateur » entre le « stade de l'expérience pratique qui la précède » et le « stade qui lui succède »². Peut-on penser l'écrivain capable, par son travail, de saisir le monde, de révéler ses entrelacs, et supposer que « l'écriture demeure la gérante de la totalité individuelle, du sens non-fragmenté, personnellement réalisable de la vie » pour citer Jan Patočka dans *L'Écrivain, son objet. Contribution à la philosophie de la littérature*³ ? Ou faut-il voir justement dans l'écriture la possibilité de dire la fragmentation du sens ? Telles sont les questions qui guideront notre argumentation dans cette première partie.

A. Les personnages d'écrivains comme nœuds fictionnels

Les mises en intrigue effectuées par Antonio Tabucchi et Imre Kertész accordant une importance capitale aux personnages d'écrivains relèvent d'un choix poétique et narratif qui fait sens parce qu'il réhabilite une figure largement décriée au cours du XX^e siècle ; la notion d'auteur apparaît en effet comme l'une des plus controversées des études littéraires et « l'auteur » devient au XX^e siècle une figure aporétique. En quoi la place que lui accordent les récits tabucchiens et Kertésziens intègre-t-elle les différents stades de son évolution lors des dernières décennies tout en la replaçant au centre de la réflexion littéraire ? Comment s'inscrit, dans le récit, le retour de la figure de l'écrivain, après sa mise à mort radicale dans les années 1970 ? Peut-on lire ce *retour* autrement que comme une réhabilitation de l'écrivain, et à quel prix cette réhabilitation est-elle possible ?

1. Le retour de la figure de l'écrivain : aspects théoriques

L'auteur, du latin *auctor*, est à la fois le garant d'une certaine autorité et la cause première, l'origine. *Écrivain* est attesté dès le XII^e siècle mais il désigne d'abord le préposé *aux* Écritures, avant de désigner le préposé *à* l'écriture. Il est avant tout un scribe, un copiste, et jusqu'au XVIII^e siècle on préférera le terme *auteur* à celui d'*écrivain*, comme garant de

² RICŒUR Paul. *Ibid.*, p. 107.

³ PATOCKA Jan. *L'Écrivain, son « objet »*. *Contribution à la philosophie de la littérature* [1990]. Trad. du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams. Paris : Presses pocket, 1992, p. 99.

l'authenticité de l'œuvre. L'apparition progressive d'un statut social donne toute sa place à l'auteur. *Écrivain*, pour autant, est un terme plus précis dans la mesure où il ne s'utilise que dans le cadre de l'écriture alors que l'*auteur* peut tout aussi bien être l'auteur d'un roman, d'un article journalistique, d'une photographie ou d'un dessin. Nous utiliserons la plupart du temps le terme *écrivain* en nous gardant d'omettre les idées d'autorité et de garantie contenues dans l'étymologie même du terme *auteur*.

La question de l'importance accordée ou non à l'écrivain est une question à la fois historique et poétique. La notion d'auteur reste ambiguë et donne lieu à des interprétations multiples et contradictoires car elle se situe au croisement de la littérature, des sciences sociales et de la théorie littéraire tout en s'articulant à l'histoire de l'individu. Pour autant, il faut éviter de la rattacher à son seul historicisme pour ne pas la confondre avec lui. L'historicité de l'auteur reste en effet une question équivoque comme le montre Arnaud Bernardet dans un article intitulé « L'historicité de l'auteur : une catégorie problématique ». Il distingue l'écrivain du locuteur, refusant de considérer le premier comme entretenant le même rapport au sujet du poème que celui que le locuteur entretient avec le sujet du langage :

Parce qu'il s'inscrit dans l'ordre des pratiques sociales, il est inséparable du concept de *littérature*. Rappelons à cet égard que l'objet de la poétique n'est pas la littérature mais, pour retenir la terminologie des formalistes russes, la *littéarité*. L'historicité de l'auteur, sa place, son rôle, ne sauraient en aucun cas être déduites des critériologies institutionnelles ou des acquis culturels d'une époque. C'est la littéarité qui modifie les figures de l'auteur et déplace l'idée même de littérature⁴.

La figure de l'auteur est ainsi construite dans et par le texte. La façon dont la critique a abordé sa place ces dernières décennies montre cette volonté de considérer la « littéarité » comme seul marquage de sa présence dans la fiction.

Pour mesurer l'impact de la fictionalisation de l'écrivain dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész sur une réflexion au sujet de la place de l'auteur au xx^e siècle, nous rappellerons quelques étapes importantes. C'est dans la première moitié du xviii^e siècle qu'Alain Viala⁵ situe la naissance de l'auteur, au moment où être écrivain revient à occuper une fonction sociale, et ce de manière de plus en plus évidente, comme l'a montré Paul

⁴ *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Sous la direction scientifique de Nicole Jacques Lefèvre, avec la collaboration de Frédéric Regard, publications de l'Université Saint-Étienne, 2001. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche LIDISA (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, E.N.S Fontenay-Saint-Cloud. p. 17.

⁵ VIALA Alain. *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Minuit, 1985.

Bénichou dans *Le Sacre des écrivains*⁶. L'acquisition d'un statut juridique dans le Code de la propriété intellectuelle et la reconnaissance d'un droit d'auteur sont les signes décisifs d'une reconnaissance sociale et professionnelle incontournable. La critique littéraire au XIX^e siècle accorde une place de plus en plus importante à l'auteur et à sa biographie. Nous n'entrerons pas dans le détail des diverses pratiques de cette critique littéraire mais il faut préciser que la pratique du biographisme a suscité des réactions assez vives, programmant la mort à venir de l'auteur. Nous retiendrons principalement les critiques formulées par Marcel Proust dans son recueil d'articles *Contre Sainte-Beuve*. Il n'est plus question, aux yeux de l'auteur, d'assimiler de manière aussi systématique et maladroitement l'œuvre à l'écrivain, le texte à l'homme⁷. Outre son moralisme, Marcel Proust reproche principalement à la critique beuvienne de se tromper d'objet. En voulant étudier l'auteur en tant que personne sociale, elle oublie le texte, mais également celui qui a écrit le texte, qui se distingue de la personne sociale étudiée par la critique. En effet, le *moi* profond du poète ne s'exprime que dans le texte, et non dans sa vie en société : « Cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : « [...] un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices⁸. » Nous pouvons dès lors constater la volonté, pour Marcel Proust, non de faire disparaître l'auteur, mais de tenir à l'écart la personne sociale du *moi* qui écrit. Cela dit, l'auteur existe bien en tant que tel et reste présent dans l'écriture, se distinguant par l'originalité de son style⁹. Le rejet du biographisme et la volonté de confondre *style* et *auteur*, dans la mesure où le style est la marque personnelle de l'écrivain, ouvre la voie à la disparition progressive de l'écrivain en tant qu'être social. Les réflexions de Stéphane Mallarmé ont également joué un rôle important dans l'évacuation de l'auteur du paysage littéraire du XX^e siècle. Maurice Blanchot, commentant le propos du poète au sujet de l'œuvre d'art, écrit : « [Elle] ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de

⁶ BÉNICHOU Paul. *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*. Paris : J. Corti, 1973.

⁷ PROUST Marcel. *Contre Sainte-Beuve* [1954]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1998, pp. 133-134 : « Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redeviennent écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu. »

⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹ *Ibid.*, p. 295 : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent. »

sa création et jusqu'au nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même¹⁰. » L'œuvre d'art est rendue à elle-même, à cette fulgurance qui fait événement. Le poète ne vient qu'après, il « n'existe que poétiquement, comme la possibilité du poème et, en ce sens, après lui, quoique uniquement en face de lui. L'inspiration n'est pas le don du poème à quelqu'un existant déjà, elle est le don de l'existence à quelqu'un qui n'existe pas encore [...]»¹¹.

C'est probablement dans un article de Roland Barthes que culminent, au xx^e siècle, les objections contre l'auteur. Le critique voit en effet dans sa mort la condition *sine qua non* de l'existence du lecteur. Or toute la réflexion sur l'auteur est inséparable d'une réflexion sur le lecteur. C'est la raison pour laquelle elle est parfois confuse, à la croisée entre théories poétiques et théories de la lecture. Dans cet article célèbre intitulé « La Mort de l'auteur¹² », Roland Barthes proclame la fin définitive de l'auteur¹³. Cette affirmation catégorique semble sans appel et volontairement polémique. Rappelons cependant avec Maurice Couturier que « la critique française des années soixante-dix était encore essentiellement lansonienne et allait puiser la plupart du temps ses interprétations du texte littéraire chez l'auteur [...] ». Ce texte de Barthes était un manifeste, c'est-à-dire un acte militant qui visait à déboulonner le dieu qu'adorait depuis plus d'un siècle la critique française, à savoir l'auteur en tant que garant du sens¹⁴. » La notion d'auteur, pour Roland Barthes, reste une notion bourgeoise, et en cela l'article est fortement contextualisé. Cependant, les controverses au sujet du biographisme et de l'historicisme dans la critique littéraire apparaissent dès le début du siècle, comme nous avons pu le montrer. L'article de Roland Barthes entérine une critique déjà ancienne de la place de l'auteur. Il utilise d'ailleurs des arguments que Marcel Proust a développés dans le *Contre Sainte-Beuve* :

[...] l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions ; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie, celle de Tchaïkovski, c'est son vice : *l'explication* de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie

¹⁰ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire* [1955]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2007, p. 292.

¹¹ *Ibid.*, p. 302.

¹² BARTHES Roland. « La Mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, « Poétique », 1984, pp. 61-67.

¹³ *Ibid.*, p. 67 : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur ».

¹⁴ COUTURIER Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1985, p. 12.

plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa « confidence »¹⁵.

De fait, Roland Barthes choisit d'aller plus loin dans le refus de la critique biographique. Le texte n'est plus le lieu où une personne exprime quelque chose, dans une intention. Il n'y a pas, dans le texte littéraire, de volonté d'une personne extérieure au texte ; la domination de la figure de l'auteur dans la critique littéraire aboutit au refus total de l'auteur, d'où le titre ouvertement provocateur de l'article. Il ne faudra désormais s'en tenir qu'au texte. Aucune volonté, si infime soit-elle, ne préexiste et le développement de la linguistique contribue à la disparition de l'auteur-personne : « linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser¹⁶ ». Rien ne précède le texte littéraire à l'exception d'autres textes littéraires. L'intertextualité devient alors fondamentale :

Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*¹⁷.

Le texte littéraire est un ensemble de textes déjà écrits, « un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture¹⁸ ». L'intertextualité contribue à réduire l'importance de l'auteur et sa disparition partielle entraîne la disparition d'un sens, secret, du texte qu'il aurait fallu découvrir :

Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret » c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi¹⁹.

Ce refus idéologique implique le refus de toute intention dans l'écriture. L'œuvre existe en tant que telle, et elle existe seule. Elle se présente comme la somme d'autres œuvres déjà

¹⁵ BARTHES Roland. « La Mort de l'auteur ». *Op. cit.*, p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64. Cette conception de l'intertextualité comme moyen d'évacuer la figure de l'auteur se retrouve également chez des critiques comme Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine ou Julia Kristeva : « On retrouve là la théorie bakhtinienne puis kristevienne de l'intertextualité : l'auteur n'invente rien, il ne fait que bricoler des textes et obéir aux lois de la langue ou du genre. » COUTURIER Maurice. *La Figure de l'auteur. Op. cit.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

écrites, mais en aucun cas comme le résultat d'une intention, celle de l'auteur ; par conséquent, son sens n'est lié ni à l'auteur ni à un contexte quelconque. L'œuvre semble se fermer sur elle-même et n'entretenir de rapport qu'avec son lecteur :

[...] le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, et cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit²⁰.

Le caractère iconoclaste de l'article de Roland Barthes (dont la date²¹, et donc le contexte, sont loin d'être anodins) semble tout de même réduire le texte et sa portée et laisser des zones d'ombre. Si l'article peut nous paraître aujourd'hui daté, nous devons pourtant reconnaître son impact sur la critique littéraire de l'époque. La mort de l'auteur a constitué une rupture épistémologique. La fracture avérée entre l'œuvre et l'auteur a fait de la critique littéraire un champ plus autonome, se consacrant exclusivement à l'analyse des textes littéraires. Pour autant, Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte*, ouvre une nouvelle perspective, celle de la présence fantasmée de l'auteur dans le texte :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion, avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)²².

Sans « représentation » ni « projection », l'espace qui se dessine dans le texte pour permettre à l'auteur d'exister fait naître une nouvelle conception de l'écrivain qui n'est pas très éloignée de ce que Marcel Proust décrivait dans *Contre Sainte-Beuve* : tous deux rejettent l'auteur promu par Sainte-Beuve et ses comparses tout en reconnaissant avoir besoin d'une figure de l'auteur, définie en creux, dans l'acte même de lecture. C'est alors le désir du lecteur qui la rend possible. Ainsi, une réflexion sur l'auteur ne peut exclure l'acte de lecture. Il y est question du sens, de l'intention et de la construction d'une figure fantasmatique. En refusant une intention pré-établie et un sens à découvrir, Roland Barthes semble donner au lecteur une grande liberté.

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ En 1968 pour la première édition de « La Mort de l'auteur ».

²² BARTHES Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1973, pp. 45-46.

La place vide laissée par l'auteur dans la mise à mort qu'effectue Roland Barthes reste alors inoccupée. Michel Foucault, lors d'une conférence intitulée « Qu'est ce qu'un auteur²³? » souhaite « repérer, comme lieu vide – à la fois indifférent et contraignant –, les emplacements où s'exerce sa fonction²⁴. » C'est l'écriture même qu'il faut revoir. Le philosophe refuse catégoriquement de s'en tenir à la disparition de l'auteur, sans réfléchir à ses enjeux, « dans la lumière grise de la neutralisation » :

La disparition de l'auteur, qui depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas, se trouve soumise au verrouillage transcendantal. N'y a-t-il pas une ligne de partage importante entre ceux qui croient pouvoir penser les ruptures d'aujourd'hui dans la tradition historico-transcendantale du XIX^e siècle et ceux qui s'efforcent de s'en affranchir définitivement²⁵ ?

L'effacement de l'auteur donne lieu à l'avènement d'une nouvelle catégorie : la fonction-auteur. L'idéal de Michel Foucault se trouve dans l'étude du texte littéraire seul, mais il sait, contrairement à Roland Barthes, qu'il ne peut en aucun cas faire l'économie totale de l'auteur, d'où la fonction, selon quatre critères, qui permet d'envisager la relation qui unit un auteur à son texte²⁶. On pourrait alors arriver à cet idéal :

Tous les discours, quel que soit leur statut, leur forme, leur valeur, et quel que soit le traitement qu'on leur fait subir, se dérouleraient dans l'anonymat du murmure. On n'entendrait plus les questions si longtemps ressassées : « Qui a réellement parlé ? Est ce bien lui ou nul autre ? Avec quelle authenticité, ou quelle originalité ? Et qu'a-t-il exprimé du plus profond de lui-même dans son discours ? » Mais d'autres comme celles-ci : « Quels sont les modes d'existence de ce discours ? D'où a-t-il été tenu, comment peut-il circuler et qui peut se l'approprier ? Quels sont les emplacements qui y sont ménagés pour des sujets possibles ? Qui peut remplir ces diverses fonctions de sujet ? » et derrière toutes ces questions, on n'entendrait guère que le bruit d'une indifférence : « Qu'importe qui parle »²⁷.

L'auteur ne s'adresse pas au lecteur et la création littéraire ne relève pas d'une intention, d'une volonté ou d'un pouvoir de dire le sens. Les différentes étapes de l'évincement de l'auteur du paysage littéraire du xx^e siècle permettent de mieux saisir les enjeux de l'étude que nous menons. S'interroger, au début du XXI^e siècle, sur la représentation de l'écrivain

²³ FOUCAULT Michel. *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, « Quarto », 2001, pp 817-849.

²⁴ *Ibid.*, p. 817.

²⁵ *Ibid.*, pp. 823-824.

²⁶ Nous rappelons ici très rapidement ces quatre critères, notre propos n'étant pas de discuter la fonction-auteur mais de montrer que la disparition totale de l'auteur telle que Roland Barthes pouvait l'affirmer dans « La Mort de l'auteur » est aporétique. Ces quatre critères sont l'appropriation du discours et sa garantie, son attribution, sa projection qui est le résultat d'une opération complexe, et la « pluralité d'égos » : « il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance. On dira, peut-être, que c'est là seulement une propriété singulière du discours romanesque ou poétique : un jeu où ne s'engagent que ces quasi-discours. » *Ibid.*, p. 831.

²⁷ *Ibid.*, p. 840.

conduit à prendre en considération les évolutions que nous traçons ici. Nous citerons José-Luis Diaz, dans l'avant-propos « Pour une histoire des représentations de l'écrivain » du numéro de la revue *Textuel* consacré aux « Images de l'écrivain » :

Pendant toute la mêlée structuraliste, l'affrontement de ces deux stéréotypes a retardé longtemps la prise en considération réelle de la question de l'auteur. Barthes avait beau revenir, dès 1971, sur le joyeux hymne funèbre qu'il entonnait en 1968 pour célébrer « la mort de l'auteur » ; Foucault avait beau, dès 1969, réclamer qu'au lieu de chanter trop vite la mort de l'homme et l'avènement de l'écriture, on prît garde aux tours et aux détours de la « fonction auteur », rien n'y fit. [...] la critique d'avant-garde, bientôt diffusée hors de ses limites traditionnelles, a imposé ce nouveau préjugé à la mode qui veut que l'auteur ne compte pas, qu'il faut se délivrer de sa tutelle pour apprécier en liberté le « travail du texte »²⁸.

La mort de l'auteur impose alors au critique d'exercer son travail en toute liberté, c'est-à-dire sans les barrières que lui imposerait la prise en compte de l'auteur comme individu marqué par son histoire et sa société et par une volonté d'autorité, celle de l'auteur qui transmet. Pour autant, est-ce à dire qu'il est possible de ne tenir compte que du texte ? José-Luis Diaz rappelle que l'auteur est une figure composite et irréductible :

Il forme une instance complexe, qui se meut sur le triple plan du réel, du textuel et de l'imaginaire. Après l'avoir réduit tour à tour à une chose biographique, puis à une chose grammaticale, on devine qu'il est aussi une illusion, un profil : un objet virtuel mais étonnamment actif, une figure improbable mais combien présente, dont l'ombre s'allonge sur l'œuvre, avec toute la prestance d'un maître absent et toute l'ambiguïté d'un mirage²⁹.

L'auteur devient alors cette forme fuyante qu'il s'agit de cerner. Le critique insiste sur la complexité d'une figure qui est à la fois réelle, poétique et imaginaire. Il est nécessaire de tenir compte de l'histoire de l'auteur, de son inscription dans l'Histoire, de sa construction textuelle, c'est-à-dire de son inscription dans le texte, et des échos que cette construction textuelle entretient avec l'auteur réel, enfin de la projection fantasmatique de l'auteur par le lecteur, cette construction imaginaire dont il était déjà question dans *Le Plaisir du texte*³⁰. La figure de l'auteur est donc également indissociable d'une théorie de la lecture. C'est en effet la question de la réception qui a détruit la figure de l'auteur, le lecteur étant, d'après Roland Barthes, complètement écrasé par la figure auctoriale autoritaire, mais c'est également la réception qui provoque une remise en question de cette disparition. Maurice Couturier écrit : « [...] la lecture n'est pas une appropriation du texte (par le lecteur) mais un échange entre

²⁸ *Images de l'écrivain*. Textes réunis et présentés par José-Luis Diaz. Paris : Université Paris VII, « Textuel », n°22, 1989, p. 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 8.

³⁰ BARTHES Roland. *Le Plaisir du texte*. *Op. cit.*

deux sujets séparés dans le temps et dans l'espace³¹. » La situation de communication dans le texte littéraire diffère d'une situation de communication traditionnelle dans la mesure où le lecteur est absent lorsque l'écrivain écrit, de même que l'écrivain est absent lorsque le lecteur lit. Elle est donc fondamentalement marquée par une absence et, de fait, faussée. Cette absence remet en question l'intention qui préside à toute forme de communication. Or c'est probablement sur l'intention que le conflit entre divers courants est le plus important. Les structuralistes ne peuvent en effet concevoir le texte comme un discours. Il est un énoncé et non une énonciation. De plus, la survie de l'œuvre à son auteur étend sa réception dans un espace et une temporalité qui dépassent largement les cadres d'une vie humaine. La signification totale de l'œuvre ne peut donc se réduire à sa production ni à sa première intention si l'on veut bien considérer qu'intention il y a.

Si nous pouvons distinguer le sens originel de l'œuvre et sa signification, en différenciant le sens (*meaning*) de la signification (*significance*) comme le fait E.D Hirsch³², la question qui se pose est celle du sens à donner à la volonté de représenter, dans des fictions, des écrivains. Ne doit-on pas considérer que lorsqu'un écrivain choisit de fictionaliser un ou plusieurs écrivains, il dit quelque chose de sa condition même d'écrivain, *a fortiori* lorsqu'il les représente pris dans des problématiques très particulières posées par le rapport entre l'écriture, le réel et le lecteur ? Antonio Tabucchi et Imre Kertész, en plaçant au centre de leurs fictions des personnages d'écrivains, en en faisant des figures constitutives du mode de production d'un texte et de son sens, ne montrent-ils pas la volonté de donner du sens, à défaut d'un sens, à un monde qui semble l'avoir perdu ? La représentation des personnages d'écrivains dans les textes du corpus permet incontestablement de réfléchir aux enjeux littéraires d'une figure toujours fuyante, souvent difficile à cerner et à interpréter. Les écrivains représentés ont de l'importance par rapport à l'œuvre qu'ils ont écrite, ou qu'ils tentent d'écrire, et dans l'œuvre que nous-mêmes sommes en train de lire, puisqu'ils en constituent le nœud fictionnel. Ce choix signale le *retour* de la figure de l'écrivain comme une figure prépondérante, qui n'est pas coupée du texte littéraire, mais qui tisse avec lui des liens étroits et complexes. Nous lisons dans les fictions d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész une volonté de réhabiliter, par sa présence même et la position centrale qu'il occupe dans nos récits, l'écrivain. De l'auteur réel dans la critique biographique, au narrateur extra et hétéro-diégétique créé par la critique narratologique, à l'auteur impliqué ou implicite formé par

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² HIRSCH E. D. *Validity in interpretation*. Yale : University Press, 1967.

Wayne Booth, à la « figure de l'auteur » à propos de laquelle Maurice Couturier écrit qu'elle « n'est pas un personnage de fiction comme le serait un narrateur hétérodiégétique ou un auteur impliqué mais un énonciateur singulier qui, malgré toutes ses esquives, est bel et bien une projection parcellaire de l'auteur lui-même³³», il s'agira de déterminer comment la représentation fictionnelle d'écrivains dans les fictions tabucchiennes et kertésziennes tient compte de ces différentes évolutions. Nous verrons alors si, comme l'écrit Dominique Maingueneau « les énoncés littéraires sont indissociables d'institutions de parole », si on ne « peut pas séparer le dispositif institutionnel de la littérature et l'énonciation comme configuration d'un monde à travers un texte³⁴. » Alors que la mort de l'auteur est étroitement liée au rejet des thèses intentionnalistes, son retour pourrait éventuellement constituer un regain d'intérêt accordé à l'intention. La présence d'un contexte historique largement représenté dans les fictions confirme, nous le montrerons, la nécessaire interrogation sur ce que veut dire l'écrivain. Il faudrait alors prendre en considération l'amont et l'aval du texte, véritable tâche de l'hérméneutique qui est de « reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son avenir³⁵. » À l'inverse d'une analyse sémiotique qui ne considérerait que les lois internes du texte, la représentation de l'écrivain dans la fiction rend indispensable une démarche herméneutique : « [...] la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre³⁶ ».

2. L'inscription narratologique des écrivains dans les récits : une présence incertaine

D'un point de vue narratologique, les personnages d'écrivains occupent une place fondamentale dans la construction de la fiction puisqu'ils jouent souvent le rôle de narrateur. Pour autant, cette inscription narratologique de l'écrivain dans le récit ne va pas forcément de soi. Nous montrerons qu'elle est soumise à des questionnements nés d'interprétations parfois problématiques. Ainsi, le *retour* de la figure de l'écrivain dans la fiction, par le biais de la narration tout d'abord, s'opère sur un mode aléatoire, parfois équivoque. Le bannissement de

³³ COUTURIER Maurice. *La Figure de l'auteur. Op. cit.*, p. 132.

³⁴ MAINGUENEAU Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*. Paris : Belin, 2006, p. 49.

³⁵ RICŒUR Paul. *Temps et récit 1. Op. cit.*, pp. 106-107.

³⁶ *Ibid.*, p. 107.

l'écrivain du paysage littéraire n'est pas sans conséquence sur les modalités mêmes de son retour. Dans plusieurs des récits, la narration est assumée par un personnage qui est lui-même un personnage d'écrivain. Il est une « voix »³⁷ au sens genettien du terme, c'est-à-dire celui qui « rapporte » l'action, « et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative³⁸. » Le personnage qui assume les choix narratifs est également, de manière fictionnelle, celui qui est à l'origine d'une production littéraire. Il s'agit alors de lier ces deux fonctions, écrivain et narrateur, de redonner à l'écrivain, par le biais de la fictionalisation, une place de choix en construisant des personnages écrivains-narrateurs, plus ou moins facilement identifiables.

Dans *Nocturne indien*, le personnage principal du roman, qui est aussi le narrateur, se dévoile peu à peu comme écrivain. Peu d'informations sur sa vie antérieure sont délivrées au lecteur à l'exception de son amitié avec Xavier, personnage qu'il cherche en Inde. Son identité reste incertaine, son nom n'est jamais mentionné dans le récit³⁹. Nous savons qu'il est à la recherche d'un ami, mais aussi d'archives, et peut-être principalement d'archives : « Je suis venu faire des recherches dans les archives, c'est mon métier, cette bibliothèque est presque inconnue en Occident. Je cherche des chroniques anciennes⁴⁰. » Lors de son repas avec Christine à la toute fin du récit, le narrateur révèle qu'il est en train d'écrire un livre : « Eh bien, supposons que je suis en train d'écrire un livre, par exemple⁴¹. » Pourtant, il refuse d'être désigné comme un romancier et continue de se définir comme un chercheur qui « fouille dans de vieilles archives » à la recherche « des chroniques anciennes, des choses englouties par le temps » ce qu'il appelle aussi ses « rats morts⁴² ». L'identification du narrateur comme écrivain reste du domaine de l'hypothèse : « Et puis je ne l'écris pas, j'ai dit *supposons* que je sois en train de l'écrire⁴³. » Le récit *Nocturne indien* se déroule entièrement du « point de vue »⁴⁴ du personnage principal, écrivain supposé, à la recherche de son double.

³⁷ GENETTE Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, « Poétique », 1972, p. 226.

³⁸ *Ibid.*, p. 226.

³⁹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 121 : « Je lui dis moi aussi mon nom avant de m'éloigner. » / *NI.*, p. 32 : « Anch'io gli dissi il mio nome prima di allontanarmi. »

⁴⁰ *NI.*, pour la trad. fr. p. 169 / *NI.*, p. 77 : « Sono venuto a fare ricerche d'archivio, è il mio mestiere, questa biblioteca è quasi sconosciuta in Occidente. Cerco antiche cronache. »

⁴¹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 192 / *NI.*, p. 100 : « Mah, supponiamo che stia scrivendo un libro, per esempio. » C'est également le moment où le lecteur apprend son nom : « Io mi chiamo Roux » (*NI.*, p. 98).

⁴² *NI.*, pour la trad. fr. p. 192 / *NI.*, p. 100 : « Frugo in vecchi archivi, cerco cronache antiche, cose inghiottite dal tempo. È il mio mestiere, lo chiamo topi morti. »

⁴³ *NI.*, pour la trad. fr. p. 193 / *NI.*, p. 101 : « E poi non lo sto scrivendo, ho detto *supponiamo* che lo stia scrivendo. »

⁴⁴ Nous utilisons ici l'expression employée par RABATEL Alain dans *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne ; Paris : Delachaux et Niestlé, 1998.

Le caractère généralement hypothétique de la désignation du narrateur comme écrivain confère à son statut même une forme d'instabilité, qui lui est peut-être inhérente dans la mesure où il doit être considéré, à la fin du XX^e siècle, comme une figure problématique. L'inscription narratologique des personnages d'écrivains dans les fictions participe ainsi, dans le même temps, à une réhabilitation et à un vacillement qu'il faut interroger. Dans *Liquidation*, la construction narrative de l'ouvrage, complexe, accorde une place prépondérante aux personnages d'écrivains-narrateurs. Un premier niveau de narration, qui ouvre le récit, est pris en charge par un narrateur omniscient, dont nous ne savons presque rien. La troisième strate narrative est ce qu'il reste de l'œuvre de l'écrivain Bé, notamment de sa pièce qui s'intitule elle aussi « Liquidation »⁴⁵. La deuxième strate narrative, constituée par le récit de Keserű, nous intéresse plus particulièrement. Ce personnage, décrit dès les premières pages du roman comme un personnage amer, comme son nom l'indique, est inventé par le narrateur omniscient évoqué précédemment :

Nous appellerons notre homme, le héros de cette histoire, Keserű, « amer ». On imagine un homme, puis le nom qui lui convient. Ou au contraire : on commence par imaginer un nom, puis l'homme qui convient. Mais on peut faire l'impasse là-dessus puisque notre homme, le héros de cette histoire, s'appelle Keserű dans la réalité⁴⁶.

Ce premier narrateur prend en charge les éléments fondamentaux du récit, comme par exemple la construction d'un personnage, et mêle dans cette première page le vocabulaire de la fiction et celui de la réalité⁴⁷. Nous remarquons l'emploi de « héros » ou encore « cette histoire ». De plus, il fait explicitement référence au processus de création : « nous appellerons notre homme ». Il assume la narration et les procédés poétiques d'invention. La présence de l'écrivain narrateur, qui est possiblement l'écrivain de la fiction, est confirmée

⁴⁵ Pour distinguer la pièce écrite par Bé du récit écrit par Imre Kertész, nous n'utiliserons pas les mêmes marques typographiques.

⁴⁶ *L.*, p. 11 / *F.*, p. 9 : « Hívjuk emberünket, e történet hősét Keserűnek. Elképzelünk egy embert, és hozzá egy nevet. Vagy megfordítva: elképzeljük a nevet, és hozzá az embert. Ámbár mindez mellőzhető is, hiszen a mi emberünket, e történet hősét a valóságban is Keserűnek hívják. »

⁴⁷ Ce qui constitue une entorse au pacte de représentation. Il s'agirait selon Monika Fludernik de la première sorte de métalepse genettienne, qui met à nu l'illusion mimétique selon laquelle le narrateur se borne à raconter une histoire sur laquelle il n'a aucun pouvoir. Ici, le narrateur se confond avec l'auteur. FLUDERNICK Monika « Changement de scène et mode métalectique ». *Métalepses. Entorses au pacte de représentation*. (Sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaffer), Paris, EHESS, 2005, (pp. 73-94). Nous soulignerons tout de même ici avec Jean Bessière que considérer la métalepse comme une rupture de l'attente réaliste, comme le font certains critiques, présente une méconnaissance de la nature même de la fiction, qui est d'emprunter à la réalité ses éléments constitutifs : « les notations de la transgression et du trouble traduisent le refus de considérer le paradoxe du récit de fiction – être une présentation actuelle du passé – et que ce paradoxe commande inévitablement des anachronies dans la procédure narrative et des jeux de niveau narratifs qui paraissent disparates, complexes, difficilement reconstituables, si on les examine à partir d'un contexte et d'une situation, concrets, réels, pragmatiques, à partir des normes du récit dans un tel contexte. » *Ibid.*, p. 283.

par la présence, toujours dans ces premières lignes, d'un hors-texte, et la référence généalogique insiste également sur le caractère référentiel de la fiction : « Son père l'appelait déjà ainsi. Et son grand-père aussi⁴⁸. » Il en est de même pour la mention de l'état-civil : « Par conséquent, Keserű figure sous ce nom dans les registres de l'état-civil : c'est donc la réalité⁴⁹. » Alain Rabatel, en s'appuyant sur les analyses de Käte Hamburger, écrit : « Le fait que le narrateur puisse accéder de manière certaine aux pensées d'autrui est la marque de la fiction⁵⁰ ». Nous pouvons désigner ce narrateur comme « l'écrivain de fiction »⁵¹ pénétrant sans mal les pensées de son personnage, Keserű, qui deviendra ensuite narrateur : « Tandis qu'il regardait les clochards, Keserű se rendit soudain compte qu'il était de nouveau en train de regarder les clochards⁵². » Le personnage est alors responsable du discours qui suit, narrateur de la deuxième strate narrative, et il prend complètement en charge le récit de l'histoire de B. : « Je vais essayer de résumer brièvement au moins le début de cette histoire – celle de B.⁵³ », pour l'écrire. Par conséquent, pour le temps de l'histoire au moins, il choisit d'endosser l'habit de l'écrivain⁵⁴ :

Je me demande pardon à moi-même d'être obligé d'écrire des inepties pareilles ; je découvre les difficultés que peuvent rencontrer ceux qu'on appelle les écrivains (ou qui le sont parfois vraiment), pour dompter le matériau brut, la réalité objective, tout ce monde de significations, pour arriver à l'essentiel qui se cache derrière – si tant est qu'il existe⁵⁵.

La principale difficulté soulignée par le narrateur est la nécessité de passer du hors-texte au texte, de la *mimèsis* I à la *mimèsis* II pour reprendre les termes de Paul Ricœur. Cette interrogation, par sa teneur poétique, le place d'emblée dans la catégorie de l'écrivain, celui

⁴⁸ L., p. 11 / F., p. 9 : « Már az apját is így hívták. De már a nagyapját is. »

⁴⁹ L., p. 11 / F., p. 9 : « Keserűt ennélfogva a Keserű néven jegyezték be az anyakönyvbe: ez a valóság tehát. »

⁵⁰ RABATEL Alain. *La Construction textuelle du point de vue. Op. cit.*, p. 142. Ce type de narrateur est également appelé « narrateur représenté » par L. Danon-Boileau, ou « narrateur explicite » s'il n'est pas instancié. Il ne s'agit pas ici de nous livrer à une étude narratologique détaillée, mais de montrer que dans ce cas, aucune terminologie ou définition ne nous convient vraiment. Nous choisirons donc de retenir l'expression d'Alain Rabatel « écrivain de fiction ».

⁵¹ *Ibid.*, p. 142.

⁵² L., p. 12 / F., p. 11 : « Miközben a hajléktalanokat nézte, Keserű egyszerre arra eszmélt, hogy megint a hajléktalanokat nézi. »

⁵³ L., p. 33 / F., p. 36 : « Meg is próbálom röviden összefoglalni ennek a történetnek legalább az elejét – tehát B. » L'orthographe B. ou Bé est utilisée de manière indistincte dans le récit, conformément au propos du narrateur : « [...] appelons-le brièvement B. (ou encore Bé, ainsi qu'il aimait se désigner lui-même). » L., p. 20 / F., p. 21 : « [...] nevezzük röviden B.-nek (vagy Bének, ahogyan ő maga szerette nevezni magát) ».

⁵⁴ Le narrateur est en focalisation interne. Il utilise la première personne du singulier et raconte l'histoire de son propre point de vue. Il peut être considéré comme le personnage principal du récit *Liquidation*.

⁵⁵ L., p. 34 / F., p. 38 : « Bocsánatot kérek magamtól, hogy ilyen ökörségeket kényszerülök leírni; most látom csak, hogy klienseimnek, az úgynevezett (vagy netalán valódi) íróknak milyen nehéz lehet megbirkózniuk a pusztá matériával, a tárgyi valósággal, ezzel az egész jelenségvilággal, hogy azután eljussanak a mögöttes derengő lényeghez – már ha persze létezik ilyen. »

qui sait opérer la délicate médiation entre *mimèsis* I et *mimèsis* II pour accéder à « l'intesection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur »⁵⁶, restituant le récit « à son sens plein »⁵⁷, c'est-à-dire « au temps de l'agir et du pâtir »⁵⁸, la *mimèsis* III ricœurienne. Nous pouvons dès lors affirmer que les narrateurs de *Liquidation* entretiennent toujours un rapport très étroit avec la figure de l'écrivain. Les deux strates narratives que nous venons d'évoquer sont prises en charge par des écrivains : Keserú est explicitement désigné comme tel, et le narrateur omniscient du début du récit en présente les principales caractéristiques. Dans les deux cas, la désignation du narrateur comme écrivain est vacillante, même si les personnages occupent une place stratégique dans le récit. Pour le premier, il s'agit d'une hypothèse de lecture, pour le second, l'indication est claire mais le texte insiste sur le prétendu dilettantisme du personnage, remettant en cause la légitimité de cette identité d'écrivain.

Dans *Le Refus*, le narrateur prenant en charge la première partie du récit, s'il ne se désigne pas explicitement comme un écrivain, tient un discours qui évoque de manière assez claire des problématiques de création littéraire. Contrairement au narrateur qui ouvre le récit de *Liquidation*, il est en focalisation externe. Gérard Genette précise que l'on peut parler de focalisation externe lorsque « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage »⁵⁹. Or le narrateur fait mine d'en savoir moins que le personnage mais la profusion d'informations délivrées remet en question cette focalisation externe. Alain Rabatel souligne d'ailleurs le caractère délicat des frontières entre les différentes focalisations :

Ce critère vise l'impossibilité d'accéder à « l'intériorité » des personnages, et sous-estime trop les relations du narrateur à l'histoire (ou à la diégèse selon une parasynonymie critiquable). Quant aux relations entre le narrateur et la narration de l'histoire, qu'il s'agisse « d'interventions d'auteur » portant sur les personnages ou sur le récit, elles ne sont pas intégrées directement à la définition⁶⁰.

Le terme *métalepse*, dans le sens employé par Gérard Genette, pourrait constituer un terme approprié : « Je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le

⁵⁶ RICŒUR Paul. *Temps et récit* 1. *Op. cit.*, p. 136.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁹ GENETTE Gérard. *Figures* III. *Op.cit.*

⁶⁰ RABATEL Alain. *Une Histoire du point de vue*. Recherches textuelles, publication du Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, Université de Metz, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, p. 63.

producteur d'une représentation à cette représentation elle-même⁶¹.» Nous pouvons en effet remarquer que le narrateur fait aussi référence à un hors-texte, non à la réalité comme dans *Liquidation*, mais à la vérité : « C'est la vérité, inutile de l'embellir⁶². » Il souligne son incapacité à pénétrer l'intériorité de ses personnages : « On ne peut pas savoir exactement à quoi il réfléchissait. On voyait seulement qu'il réfléchissait, pas ses pensées⁶³. » Il est simplement le « chroniqueur fidèle de son histoire »⁶⁴ et se plaît également à souligner sa responsabilité dans la description du décor : « À cet endroit, il nous paraît inévitable de dire quelques mots du secrétaire⁶⁵ », ou quelques lignes plus bas : « On a maintenant la possibilité de compléter le tableau en précisant d'autres circonstances⁶⁶. » L'écriture elle-même est commentée par le narrateur, de manière ironique :

Cette comparaison, comme d'ailleurs toutes les comparaisons judicieuses, est censée favoriser, par le foisonnement des associations d'idées, l'appréhension de la scène par les sens⁶⁷.

Le critique hongrois Péter Szirák écrit au sujet du premier narrateur du *Refus* : « Dans la première partie, les spécifications permanentes et les autocommentaires entre parenthèses suggèrent un narrateur "littéraire professionnel" de la fin du xx^e siècle et rendent ces descriptions ironiques⁶⁸ ». Soucieux de son lecteur qu'il souhaite « attentif »⁶⁹, ce narrateur souligne l'importance du choix des mots et de l'idée qu'ils sont susceptibles d'évoquer, préoccupation majeure d'un écrivain :

Afin d'éviter que ne se fixent certaines idées qui se sont sûrement déjà formées, il faut apporter quelques éclaircissements sur la façon objective que nous avons eue jusque-là d'employer les mots⁷⁰.

Ainsi, le narrateur use de la métalepse de manière récurrente dans ce début de récit, au sens où l'entend Gérard Genette. Il se désigne explicitement comme un narrateur écrivain et

⁶¹ GENETTE Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, « Poétique », 2004, p. 14.

⁶² LR., p. 5 / AK., p. 5 : « Ez az igazság, nincs rajta mit szépíteni. »

⁶³ LR., p. 5 / AK., p. 5 : « Hogy min gondolkodott, nem tudhatjuk pontosan. Csak annyi látszott rajta, hogy gondolkodik, a gondolatai nem. »

⁶⁴ LR., p. 90 / AK., p. 106 : « hű krónikásai akarunk maradni történetének. »

⁶⁵ LR., p. 5 / AK., p. 5 : « Aligha kerülhetjük el, hogy e ponton szót ne ejtsünk erről az iratszokrénnyről. »

⁶⁶ LR., p. 6 / AK., p. 6 : « Most módunkban áll ezt további körülményekkel is kiegészíteni. »

⁶⁷ LR., p. 6 / AK., p. 7 : « Ez a hasonlat – mint egyébként a találó általában – a felpeszdlő asszociációk révén előálló fokozott érzékletességet kívánja szolgálni. »

⁶⁸ SZIRÁK Péter. *Kertész Imre*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2003, p. 104 : « Az első részben az állandó pontositások, önkomentáló közbevetések "profi", amolyan huszadik század végi "irodalmi" elbeszélőt sejtetnek, és ironikussá hangolják a leírásokat ». (Nous traduisons).

⁶⁹ LR., p. 10 / AK., p. 11 : « figyelmes olvasó. »

⁷⁰ LR., p. 11 / AK., p. 12 : « Hogy elejét vegyük a máris bizonyára kialakult képzetek végleges megrögzülésének: eddigi elfogulatlan szóhasználatunk e ponton alighanem némi tisztázásra szorul. »

raconte l'histoire du vieil écrivain dont il fait mine d'ignorer les pensées et les sentiments. Pourtant, la précision des descriptions et la finesse des suggestions empêchent le lecteur de penser que ce narrateur est véritablement en focalisation externe et brise, dans une certaine mesure seulement, le pacte de représentation. De plus, il rompt le pacte mimétique dans la mesure où il introduit une forte dose d'ironie. Nous citerons ici l'analyse de Péter Szirák :

Nous pouvons remarquer que ce sont les conventions réalistes de la descriptions que cette description « riche en détails » transgresse lorsqu'elle en exagère les traits : elle traite les aménagements et les matières des objets d'une manière tellement détaillée qu'elle ôte à la description sa fonction première dans la mesure où elle désarticule la proportion discursive de certains éléments de la narration [...]. L'effet ironique naît d'une part de la discordance entre le discours et son objet, c'est-à-dire du fait que le narrateur entreprend la description minutieuse de lieux insignifiants [...], d'autre part du recours par le narrateur à des formulations qui se situent « hors » des clichés de la langue littéraire, et aux dépens de ceux-ci. À ces procédés de la description s'ajoutent la répétition et le procédé métanarratif, c'est-à-dire le changement de contexte des signes et la voix autocommentatrice du façonnement de la narration. Ces procédés détruisent à leur tour la vraisemblance mimétique des descriptions, en soulignant l'écueil du cliché, et renvoient en permanence à cette question indécidable : la vision est-elle la cause du texte, ou le texte engendre-t-il la vision⁷¹ ?

Ce narrateur donne la parole au personnage d'écrivain qui devient lui-même narrateur. Ce glissement d'un narrateur à l'autre se fait par la lecture de vieux papiers que le vieil écrivain est en train de lire. Il est présenté par le premier narrateur comme un écrivain professionnel : « Car le vieux écrivait des livres. C'était sa profession⁷² », et fait lui aussi référence à sa condition d'écrivain dès lors qu'il est devenu narrateur⁷³. Comme dans *Liquidation*, on trouve dans *Le Refus* un premier narrateur qui ouvre le récit, présente des caractéristiques de l'écrivain, raconte l'histoire d'un autre écrivain qui devient ensuite le narrateur du récit. C'est donc d'après son point de vue que le récit se poursuit. Le personnage est alors explicitement le « sujet percevant »⁷⁴, ou en focalisation interne, si l'on souhaite conserver la terminologie

⁷¹ SZIRÁK Péter. *Kertész Imre. Op. cit.*, p. 107 : « Jól megfigyelhető, hogy a "részletgazdag" leírás éppen a realista leíráskonvenciókat sérti meg, amikor eltúlozza az interieur bemutatását: a tárgyak elhelyezkedését és anyagát olyan részletességgel taglalja, hogy meg is fosztja a leírást eredendő funkciójától, amennyiben megbontja a narráció egyes elemeinek [...] diskurzív arányát. Az ironikus hatás egyrészt a diskurzus és tárgya össze-nem-illéséből fakad, vagyis abból, hogy az elbeszélő jelentéketlen [...] helyszín tüzetes leírására vállalkozik, másrészt abból ered, hogy az irodalmi nyelv kliséinek rovására – elvileg – azon "kívüli" nyelvhasználati formákhoz [...] folyamodik. A leírásoknak ezekhez a műveleteihez társul az ismétlés és a metafiktív eljárás, vagyis a jelek kontextuscseréje és az elbeszélés alakításának önkomentáló szövege. Ezek pedig szintén rombolják a leírások mimetikus valószerűségét, amennyiben a klisészerűségét hangsúlyozva folyvást arra utalnak, hogy eldönthetetlen: vajon a látvány oka-e a szövegnek, vagy a szöveg a látványnak? (Nous traduisons).

⁷² LR., p. 14 / AK., p. 16 : « Az öreg ugyanis könyveket írt. Ez volt a foglalkozása. »

⁷³ LR., p. 84 : « Pourquoi ai-je écrit un roman et surtout, oui, surtout, pourquoi y ai-je placé toute ma confiance ? » / AK., p. 99 : « Miért írtam meg egy regényt, és főként miért vettem belé minden bizalmamat? »

⁷⁴ Terminologie utilisée par Alain Rabatel in *La construction textuelle du point de vue. Op. cit.*

de Gérard Genette. Dans les deux récits d'Imre Kertész, l'histoire est racontée du point de vue d'un écrivain, et cette inscription narratologique s'opère de relais en relais. Nous pouvons dès lors nous demander si la fictionalisation de l'écrivain n'implique pas forcément cette instabilité de l'inscription dans le récit. En multipliant les personnages d'écrivains responsables de la narration, Imre Kertész place au centre de la création littéraire la figure de l'auteur tout en la fragmentant, en opérant un décentrage qui contredit son autorité même.

Dans *Le Petit Navire* d'Antonio Tabucchi, plusieurs narrateurs se partagent également la tâche d'assumer le récit. Capitaine Sesto est explicitement désigné comme un écrivain. Or son récit est commenté par un autre narrateur, omniscient, dont on ignore quasiment tout. Sa tâche semble consister à aider le lecteur à comprendre les choix narratifs et esthétiques du personnage d'écrivain :

Depuis le commencement de cette histoire, quand Leonida (ou Leonido) traversait à la nage un torrent glacé, bien des années devaient se passer avant que Sesto se mette à parcourir à rebours tout ce périple⁷⁵.

Il aime à souligner sa volonté de reconstituer des faits : « En quelle année cela se passait, il fut également impossible de le préciser, malgré toute la bonne volonté que Capitano Sesto mit à faire les calculs⁷⁶ » et présente explicitement Sesto comme un écrivain, en relatant précisément les circonstances dans lesquelles il décide de se mettre à écrire, après avoir acheté « à la petite boutique sur la place » un « cahier » sur lequel « [...] il avait écrit le nom de Leonida, et, entre parenthèses, celui de Leonido⁷⁷. » Il commente la démarche littéraire du personnage de l'écrivain⁷⁸ et le degré de subjectivité de son écriture :

⁷⁵ *PN.*, pour la trad. fr. p. 13 / *PN.*, p.11 : « Ne sarebbero dovuti passare degli anni dall'inizio di questa storia, quando Leonida (O Leonido) stava attraversando a nuoto un torrente gelido, prima che Capitano Sesto si mettesse a percorrere a ritroso tutta la sua rotta. »

⁷⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 13 / *PN.*, p. 11 : « Anche l'anno in cui tutto questo succedeva fu impossibile stabilirlo con sicurezza, nonostante tutta la buona volontà con cui Capitano Sesto cercò di fare i calcoli. »

⁷⁷ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 15-16 / *PN.*, pp. 12-13 : « Certo il luogo e le circostanze in cui Capitano Sesto cominciò a raccontare non erano le più propizie alla ricostruzione storica. [...] Capitano Sesto teneva fra le mani il quaderno comprato alla bottega sulla piazza, sul quale aveva scritto il nome di Leonida e, fra parentesi, quello di Leonido. Provava quel vago senso di eccitazione e di meraviglia che viene dallo sconosciuto, e insieme un senso di ebbrezza e di turbamento per la libertà che si prendeva, perché si rendeva conto che tutto ciò che era stato dipendeva unicamente da lui. Poi, con decisione, accanto al nome di Leonida (o Leonido), scrisse anche quello di Argia. »

⁷⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 62 : « Quand il en arriva à ce point de son histoire, Capitano Sesto, craignant peut-être d'avoir exagéré dans ses conjectures, chercha un renfort de vérité dans les chroniques bien documentées d'un historiographe local » / *PN.*, p. 48 : « Quando Capitano Sesto arrivò a questo punto della sua storia, forse temendo di avere ecceduto nell'immaginazione, cercò un conforto di verità nelle autorevoli cronache di uno storiografico locale. »

Il ne fut pas facile, pour Capitano Sesto, de raconter l'adolescence du premier Sesto de son histoire. Il s'entrava dans un nœud d'émotion et de nostalgie comme s'il parlait d'un ami très cher, ou d'un proche en compagnie duquel on aurait passé ses plus belles années. Une sympathie naturelle le liait à cet homonyme inconnu ; et peut-être parce qu'il se sentait avec lui trop d'affinités de caractère et de vie, jamais il ne parvint à en parler avec le détachement qu'il eût souhaité⁷⁹.

Ce commentaire exprime d'une part l'intérêt que le narrateur prend à l'écriture de Sesto, d'autre part un jugement esthétique, indiquant ainsi qu'il est familier de l'écriture. De même, il commente les analepses ou les prolepses de Sesto, en les justifiant éventuellement : « Pour raconter la suite de l'histoire, Capitano Sesto fut obligé de faire un bond en avant de quatre à cinq ans⁸⁰. » Ce narrateur, s'il n'est pas désigné comme un écrivain et s'il n'utilise pas la première personne du singulier, comme dans *Le Refus* par exemple, n'en domine pas moins toute la démarche littéraire de Sesto. Il peut alors éventuellement être considéré comme « l'écrivain de fiction » évoqué par Alain Rabatel ou encore comme un « narrateur anonyme » d'après Danon-Boileau, c'est-à-dire comme celui qui « [...] constitue le support des qualifications et l'origine des repérages de son énoncé sans avoir pour autant d'identité référentielle⁸¹. »

Les deux narrations se fondent quasiment l'une dans l'autre et Sesto se confond parfois avec cet « écrivain de fiction ». Souvent, une remarque du narrateur premier introduit le récit pris en charge par le personnage d'écrivain ; les deux strates narratives se distinguent par l'emploi des temps. Nous remarquons en effet que Sesto, contrairement au narrateur premier, préfère l'utilisation du présent. Dans l'extrait suivant, nous notons que le narrateur introduit la narration de Sesto en faisant, comme à son habitude, un commentaire sur son écriture :

En commençant donc à raconter cette lointaine fuite, Capitano Sesto reconstruisit la scène dans son imagination, et revit la figure maigre d'un jeune homme moustachu, la tête et les pieds nus, la veste au vent, courant sur l'étroite berge d'un ruisseau qui, à cette époque-là, marquait la frontière entre le Grand Duché de Toscane et le Royaume de Sardaigne⁸².

⁷⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 48 / *PN.*, p. 38 : « Non fu agevole, per Capitano Sesto, parlare dell'adolescenza del primo Sesto della sua storia. Si inceppò in un nodo di commozione e di nostalgia quasi stesse parlando di un amico carissimo o di un congiunto assieme al quale si sono passati gli anni migliori. Lo legava una naturale simpatia a quel suo sconosciuto omonimo; e forse perché sentiva con lui troppe affinità di carattere e di vita, non riuscì mai a parlarne col distacco che avrebbe voluto. »

⁸⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 36 / *PN.*, p. 29 : « Per raccontare il resto, Capitano Sesto fu poi costretto a fare un balzo in avanti di quattro o cinque anni. »

⁸¹ Cité par Alain Rabatel dans *Une Histoire du point de vue. Op. cit.*, p. 161.

⁸² *PN.*, pour la trad. fr. p. 14 / *PN.*, pp.11-12 : « Cominciando dunque a raccontare quella lontana fuga, Capitano Sesto ricostruì la scena con la sua immaginazione, e rivide la magra figura di un giovanotto baffuto, scalzo e a capo scoperto, con la giubba svolazzante, che correva sull'arginello di un fiumiciattolo che a quel tempo segnava il confine fra il Granducato di Toscana e il Regno delle Due Sardegne. »

Cette phrase appartient incontestablement au discours du premier narrateur. Or il semblerait que les phrases suivantes soient celles que Capitano Sesto a écrites :

La campagne est immobile, tenaillée par le froid et un clair de lune livide illumine le paysage, la silhouette qui court dans ce paysage ainsi que deux ombres lancées à sa poursuite⁸³.

Le changement brutal des temps verbaux (passage des temps du passé au présent), la disparition du Capitaine Sesto dans la narration, sans oublier que la description qui suit est bien celle annoncée par le narrateur, nous conduisent à voir dans cet extrait le passage assez subtil, presque invisible, du premier au deuxième niveau de narration. Ces glissements sont assez fréquents dans le roman et sont parfois davantage marqués⁸⁴. Les deux narrateurs du *Petit Navire* sont extrêmement proches : le narrateur premier sait tout de l'écrivain Sesto, ce qui nous laisse supposer qu'il est probablement un personnage d'écrivain.

L'identification du narrateur comme personnage d'écrivain ne va ainsi jamais de soi dans les récits du corpus. Dans *Le Refus* et *Liquidation*, le narrateur écrivain commençant le récit et mettant en scène un autre personnage écrivain qui deviendra narrateur, n'est pas clairement identifiable et reste hétérodiégétique. Ce n'est que par son truchement que l'écrivain personnage deviendra narrateur. Dans *Nocturne indien*, le refus par le narrateur d'endosser la responsabilité d'écrivain, tout en laissant *supposer* qu'il l'est, élabore un jeu avec le lecteur. Être un écrivain ou ne pas l'être participe dans ce cas de l'élaboration de la fiction. Or le récit est pris en charge par ce narrateur à l'identité fuyante. *Le Petit Navire* montre aussi des narrateurs proches de la démarche de l'écriture, qu'il la pratique, comme Capitano Sesto ou qu'il la commente de l'intérieur, comme le narrateur premier, prenant également en charge le récit. Nous devons retenir de ces premières observations que narrateur

⁸³ *PN.*, pour la trad. fr. p. 14 / *PN.*, p. 12 : « La campagna è immobile, attanagliata dal freddo, e un livido chiaro di luna illumina il paesaggio, la figura che corre nel paesaggio e due ombre inseguatrici. »

⁸⁴ Nous pouvons remarquer à la page 45 de la traduction française un autre de ces glissements, plus visible celui-là. Le narrateur annonce encore une fois la narration de Sesto : « C'est pourquoi lorsque Capitano Sesto se mit à imaginer ce que le premier Sesto pouvait avoir imaginé devant la tombe de son père, il lui vint à l'idée une scène carnavalesque d'une lointaine pantomime qui avait eu lieu sur les bords d'une montagne blanche dominant la place d'un village rempli de poussière. » / *PN.*, p. 35 : « Perciò quando Capitano Sesto si mise a immaginare che cosa poteva avere immaginato il primo Sesto davanti alla tomba spoglia di suo padre, gli venne da pensare alla scena carnavalesca di un carnevale lontano che si svolge sulle balze di una montagna bianca prospicienti la piazza di un paese pieno di polvere. » Le récit de Sesto suit immédiatement cette phrase, marqué là aussi par une rupture temporelle mais également par la reprise de termes assez proches de ceux que le narrateur avait utilisés : « C'est une scène d'une tragédie burlesque, légère et voilée comme les choses du rêve. » p. 45 / *PN.*, p. 35 : « È la scena di una tragedia ilare, lieve e velata come le cose del sogno. » Nous soulignons les éléments lexicaux qui permettent de faire le lien entre les deux strates narratives. Ces glissements contribuent à créer une forme d'instabilité de la narration corrélative à l'instabilité de la figure de l'écrivain.

et écrivain, s'ils ne sont pas explicitement identifiables, ne sont pourtant jamais très éloignés. Les personnages d'écrivains au cœur de la narration s'inscrivent de manière problématique dans le récit parce qu'ils demeurent instables et aléatoires. De relais en dédoublement, la figure de l'écrivain échappe à toute tentative de circonscription.

Dans *Tristano meurt*, contrairement aux autres récits du corpus, l'identification du narrateur à un personnage d'écrivain est plus claire. En effet, Tristano prend en charge le récit du début à la fin⁸⁵. Or il est aussi un écrivain, et mentionne à plusieurs reprises son expérience de création littéraire. Cependant, cet aspect a tendance à être occulté par le fait même qu'il s'adresse à un écrivain qu'il n'appelle pas autrement que « l'écrivain ». Ainsi, le lecteur a tendance à oublier que les deux personnages du récit sont des écrivains. Il s'agit alors d'une autre tactique de dissimulation du personnage d'écrivain-narrateur qui va dans le sens de l'hypothèse avancée précédemment à savoir qu'il est difficile d'inscrire sans détour la présence d'un écrivain-narrateur dans un récit de la fin du xx^e siècle.

Pereira prétend et *Piazza d'Italia* occupent une place à part dans cette analyse. Le récit *Pereira prétend* est pris en charge par un narrateur qui n'est pas un personnage d'écrivain mais qui apparaît comme la voix dédoublée du personnage. Nous reviendrons sur cet aspect au cours de notre développement. Dans *Piazza d'Italia*, l'identification du narrateur ne se fait pas aisément. Cependant, l'étude des titres donnés à chacun des brefs chapitres qui composent l'histoire, titres tantôt ironiques, tantôt sérieux, laisse entendre un choix assez tranché. Peut-on supposer qu'il s'agit d'une entité supérieure qui organise le récit ? En effet, jamais dans le récit un personnage d'écrivain ne prend explicitement en charge la narration. Pour autant, l'organisation des chapitres par un narrateur omniscient semble nous autoriser à établir un rapprochement entre la figure de l'écrivain et celle du narrateur. Prenons comme exemple le titre du premier chapitre : « On a encore un peu de temps⁸⁶. » Cette courte phrase est prononcée, dans le chapitre, par le père de Garibaldo, alors à l'agonie. L'instance supérieure qui préside à l'agencement des chapitres du récit et qui prend en charge ce récit, cite des propos des personnages sans qu'aucune marque de citation apparaisse dans le texte. Le quatrième chapitre de cette première partie fonctionne également comme une citation, à la différence que rien ne peut faire savoir au lecteur qu'il s'agit d'une citation, exceptée une note

⁸⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 113 : « nous avons appris que tu écrivais des poèmes, et nous nous en réjouissons » / *TM.*, p. 89 : « abbiamo saputo che scrivi poesie, e ce ne ralleghiamo ».

⁸⁶ *PI.*, p. 19 pour la trad. fr. / *PI.*, p. 15 : « C'è ancora un po' di tempo. »

dans la traduction française. Le titre « Ici on fait l'Italie ou on meurt⁸⁷ » est un propos tenu par Garibaldi en Sicile le 15 mai 1860, lorsque les chemises rouges se battaient contre les troupes du roi. Les titres des chapitres peuvent également exprimer un point de vue sur l'action du récit, ou un point de vue ironique, comme ce titre « Pas de chance avec les pieds⁸⁸. » Ce narrateur, qui est en focalisation zéro, et semble hétérodiégétique, utilise pourtant parfois le pronom indéfini « on » qui donne l'impression au lecteur qu'il est dans le récit : « Le lendemain, on apprit que la guerre avait éclaté⁸⁹ », ou aussi « Être pauvre, à Borgo, cela voulait dire qu'on coupait des roseaux dans les marais⁹⁰. » Or le récit couvre une période très étendue : plusieurs générations de personnages, plusieurs régimes politiques se succèdent. Le regard du narrateur donne son unité au récit, et ce « on » mystérieux est présent de son début à sa fin. Notons par exemple au début du « troisième temps » : « On le vit déboucher du fond de la place, du côté de la grand-route qui menait à la plage⁹¹. » Les titres des chapitres peuvent faire apparaître le pronom indéfini, et jouer ainsi de l'ambiguïté quant à l'identité du narrateur : « On change de maître⁹² ». Le narrateur connaît les secrets de chacun et semble faire partie intégrante de Borgo, sans pour autant qu'il soit jamais incarné dans aucun personnage. Rappelons ici les propos d'Antonio Tabucchi à propos du recueil de nouvelles de James Joyce, *Gens de Dublin* :

Lorsque j'ai lu ce livre, j'ai ressenti une grande admiration non dépourvue d'une certaine envie, relative à cette capacité qu'a l'auteur de s'absorber dans ses personnages sans pour autant se trouver à l'intérieur de ces derniers, c'est-à-dire sans apparaître comme le Moi narrateur, tout en imposant sa présence, mais sans personnaliser ou dépersonnaliser en même temps ses récits ; [...] j'ai toujours vu cela comme une grande leçon de narration que je me suis parfois efforcé d'appliquer à mes récits, en disparaissant dans l'un de leurs recoins ; de sorte que nul lecteur ne puisse savoir où se dissimule le véritable narrateur, et que pas même la présence d'un personnage qui userait du « je » narratif ne puisse ôter l'impression qu'un autre narrateur se cache, quelque part, dans le récit⁹³.

Le jeu avec le narrateur semble particulièrement maîtrisé dans le premier roman d'Antonio Tabucchi. Entre présence et absence, il est à la fois tangible et complètement évanescent. Ce

⁸⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 23 / *PI.*, p. 18 : « Qui si fa l'Italia o si muore. »

⁸⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 69 / *PI.*, p. 62 : « Sfortuna nei piedi. »

⁸⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 67. / *PI.*, p. 60 : « Il giorno dopo si seppe che era scoppiata la guerra. » (Nous soulignons).

⁹⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 22. / *PI.*, pp. 17-18 : « Essere poveri, a Borgo, voleva dire tagliare cannelle di padule. » (Nous soulignons).

⁹¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 131 / *PI.*, p. 121 : « Lo videro spuntare in fondo alla piazza, dalla parte dello stradone che portava alla marina. »

⁹² *PI.*, pour la trad. fr. p. 20 / *PI.*, p. 16 : « Si cambia padrone » ou encore : « On improvise » p. 77 de la trad. fr. / *PI.*, p. 70 : « Si recita a soggetto. »

⁹³ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Op cit.*, pp. 129-130.

« véritable narrateur » dont parle l’auteur dans les propos cités ci-dessus échappe à toute analyse systématique. *Piazza d’Italia* n’est pas le seul récit du corpus dans lequel ce narrateur s’échappe, « disparaissant dans l’un de leurs recoins », mais c’est peut-être celui dans lequel il est le mieux caché. Or c’est également le récit dans lequel la représentation de l’écrivain est la moins évidente. Nous pouvons dès lors établir un rapprochement entre la figure du narrateur et celle du personnage de l’écrivain. Où le narrateur disparaît, le personnage d’écrivain est moins visible, parfois même absent. Cette analyse confirme les liens étroits qui se tissent dans nos fictions entre les personnages d’écrivains et les narrateurs. Leur inscription dans l’intrigue donne lieu à des dédoublements qui compliquent le jeu fictionnel et mettent en question la présence même du personnage de l’écrivain ainsi que sa légitimité. Entre présence et absence, il joue un rôle central dans les fictions étudiées. Il n’est pas forcément narrateur et peut aussi s’inscrire dans la fiction comme un personnage. Il n’en reste pas moins centré sur des problématiques propres à la création littéraire, permettant à la fiction de tenir un discours métalittéraire.

3. Émergence d’une cartographie littéraire

On accède, dans les récits du corpus, à une large représentation de l’activité même d’écrire, engendrée par la présence d’un nombre important de personnages d’écrivains. Nous sommes alors en mesure de dresser une cartographie des types d’écritures et d’écrivains représentés dans ces récits, d’envisager de quelles manières l’activité littéraire peut être considérée à la fin du ^eXX siècle et comment certaines pratiques d’écriture sont écartées par la construction fictionnelle proposée. De même, les récits permettent de réfléchir aux enjeux des rapports entre l’écrivain et la société dans laquelle il évolue. C’est donc le rapport de l’écrivain à son œuvre et le rapport de l’écrivain à la société que les textes étudiés nous permettent d’analyser, l’articulation entre des préoccupations poétiques et des préoccupations sociales.

a. Une littérature contre-modèle

Différents personnages d’écrivains de nos fictions pratiquent une écriture qui est considérée dans la fiction comme un contre-modèle. La littérature peut divertir, et peut même n’avoir que ce seul usage. Dans les deux parties du *Refus*, il est question pour les personnages

d'écrivains de cultiver une écriture facile et lucrative, destinée à distraire leurs lecteurs. Le personnage d'écrivain de la première partie du roman le reconnaît et sa mère commente : « Tu tombes de plus en plus bas : d'abord tu écrivais des pièces, ensuite un roman, et maintenant des traductions [...] »⁹⁴, ce qui montre le peu de cas qu'elle fait de l'écriture théâtrale ou romanesque, sans compter la traduction, sur laquelle nous reviendrons. Cette écriture est également discréditée par le vieil écrivain, qui, contrairement à son épouse, n'a jamais nourri d'illusion quant à ce type de pratique :

J'écrivais mon roman et en même temps, je fabriquais des comédies musicales plus débiles les unes que les autres pour gagner ma vie (trompant ainsi ma femme qui, les soirs de mes « premières », attendait dans la pénombre de la salle que j'apparaisse devant le rideau dans le vacarme des applaudissements, vêtu du costume gris confectionné à cet effet, et elle croyait que notre vie allait se désembourber des hauts-fonds où elle s'était échouée.)⁹⁵

C'est pour l'écriture de ces comédies qu'il est connu, et non pour l'écriture de son roman qui a pourtant une importance sans commune mesure⁹⁶. Köves, le personnage principal du deuxième récit du *Refus*, recourt également à cette écriture pour gagner de l'argent, alors qu'il rencontre des difficultés pour publier la seule œuvre qui lui importe vraiment, « son roman »⁹⁷. Une fois son camarade Sziklai retrouvé, les deux écrivains décident d'écrire des comédies⁹⁸, voyant ainsi le moyen de se sortir d'une situation peu confortable. C'est le succès que Sziklai espère, et Köves est tout simplement « [...] pris d'une envie de meurtre contre les amoureux imaginaires qu'il devait conduire vers un havre de bonheur tout au long de la comédie⁹⁹. » Il est coupable de son insuccès et désespère son compagnon¹⁰⁰, car incapable de

⁹⁴ LR., p. 91 / AK., p. 107 : « Egyre lejjebb csúszol: először színdarabokat írtál, aztán regényt, most meg már fordítasz [...] ».

⁹⁵ LR., p. 26 / AK., pp. 30-31 : « Regényt írtam, miközben hülyébbnél hülyébb vígjátékokat állítottam elő a zenés műfajban, hogy kenyérkeresethez jussak (becsapva feleségemet aki "premierjeimen" a nézőtéri félhomályban várta, hogy e célra varratott középszürke öltönyömben megjelenjek a függöny előtt a tenyerek okozta zsvivajban, és azt hitte, hogy megfeneklett életünk lassacskán végre mégiscsak eloldódik zátonyáról;) »

⁹⁶ LR., p. 94 : « Sas lui dit que j'écris des comédies à succès ; il aimerait en voir une » / AK., p. 111 : « azt hallja Sastól, hogy sikeres vígjátékokat írok; nos, szeretné megnézni az egyiket. » La remarque qui suit montre l'incompréhension manifeste des amis du vieil écrivain. Ceux-là voient dans cette écriture un succès, alors qu'il s'agit pour lui d'une activité presque honteuse. LR., p. 95 : « Personne, depuis la mer Jaune jusqu'à l'Elbe, ne s'est débrouillé comme lui, dit Sas avec un sourire paternel, fier de moi. » / AK., p. 111 : « A Sárga-tengertől az Elbáig senki így nem rendezte be az életét – büszkélkedett velem Sas, atyai mosollyal. »

⁹⁷ LR., p. 119 : « Comme l'écriture de son roman ne lui permettait plus d'amuser les gens, les revenus occasionnels qu'il tirait de l'industrie du spectacle baissèrent dangereusement ; » / AK., p. 140 : « A szórakoztatóiparból származó alkalmi jövedelmei – minthogy a regényírás Kövest mind alkalmatlanabbá tette az emberek szórakoztatására – veszedelmesen elapadtak; »

⁹⁸ LR., p. 179 : « Mon vieux, entendit-il le cri victorieux de Sziklai, on est sauvés, on va écrire une comédie ! » / AK., pp. 208-209 : « Öregem – halotta Sziklai diadalmas kiáltását –, meg vagyunk mentve: vígjátékot fogunk írni! »

⁹⁹ LR., p. 247-248 / AK., p. 287 : « [...] mint akiben máris gyilkos indulatok ébrednek a képzeletbeli szerelmespár ellen, akiket a boldogság révébe kell kalauzolniuk a vígjáték során. »

se livrer à cette écriture du divertissement, ce qui est d'ailleurs aussi le cas du vieil écrivain de la première partie du roman :

[...] je filais à la maison avec une mauvaise conscience de voleur pour me remettre à mon roman, et l'enthousiasme qui s'emparait alors de moi a fait que, ces dernières années, je n'ai pas pu offrir de nouvelles comédies à mon public qui désirait s'amuser, ni des honoraires à moi-même¹⁰¹...

Une opposition claire se lit dans les propos du vieil écrivain entre « son roman » et les pièces destinées à un public qui semble bien éloigné de ses préoccupations. L'un empêche l'autre, l'un peut par conséquent être considéré comme contraire à l'autre, ce qui explique peut-être l'impossibilité dans laquelle Köves se trouve de se livrer à cette écriture dont l'intérêt semble être principalement lucratif.

À l'inverse des deux personnages d'écrivains du *Refus*, l'écriture de Melchiorre, dans *Piazza d'Italia*, qui peut aussi être considérée comme une écriture du divertissement, est pratiquée avec plaisir et lui apporte une notoriété appréciable. C'est alors la narration qui contribue à discréditer cette figure d'écrivain de seconde zone. Cette écriture est secrète, mais abondante : « Il écrivait en secret des récits exotiques et il en avait déjà publié un ou deux épisodes dans l'édition dominicale de *La Tribuna della Riviera*, sous le pseudonyme de Melchi¹⁰². » Elle se fonde essentiellement sur l'histoire de l'Italie, et c'est dans le réel que Melchiorre trouve son inspiration :

En fouillant au grenier dans de vieilles malles de famille, Italo avait retrouvé les papiers et le journal intime d'un de ses aïeux, intrépide explorateur de l'Afrique australe¹⁰³.

Cela lui vaut un certain succès puisqu'il gagne « [...] en secret une médaille d'argent ornée de deux voiliers et d'un faisceau de licteurs qui avait été mise en jeu par *La Tribuna della*

¹⁰⁰ LR., p. 248 « Bref, tu n'as pas d'idée, constata Sziklai, et le silence coupable de Köves équivalait à un aveu » / AK., p. 287 : « Szóval nincs ötleted – szögezte le Sziklai, és Köves további, büntudatos hallgatása beismeréssel ért fel. »

¹⁰¹ LR., p. 26 / AK., p. 31 : « [...] egy tolvaj lelkiismeretével rögtön hazasurrantam újra regényt írni, és elhatalmasodó szenvedélyem a közvetlenül mögöttem álló esztendőkből már abban is megakadályozott, hogy mulatságra vágyó öközönségemet újabb vígjátékokkal, magamat pedig ismételt tantiémokkal ajándékozzam meg... »

¹⁰² PI., pour la trad. fr. p. 88 / PI., p. 80 : « Scriveva in segreto racconti esotici e ne aveva già pubblicato uno in due puntate sull'edizione domenicale delle *Tribune della Riviera*, con lo pseudonimo di Melchi. »

¹⁰³ PI., pour la trad. fr. p. 88 / PI., pp. 80-81 : « Frugando in soffitta fra vecchi bauli di famiglia, Italo aveva rinvenuto le carte e il diario di un suo antenato, intraprendente esploratore dell'Africa Australe. » Ce personnage annonce, du moins dans la quête du passé et l'évocation du grenier, Capitano Sesto du *Petit Navire*.

Riviera¹⁰⁴. » Même si elle est pratiquée à l’abri des regards, elle est cautionnée par le pouvoir qui, alors, refuse à bon nombre de citoyens, *a fortiori* d’écrivains, de s’exprimer. Elle est décrite comme une écriture d’aventure, assez descriptive, qui puise ses racines dans un fond mythologique, s’inspirant principalement de l’*Énéide*¹⁰⁵. Ces récits correspondent à l’idée que Melchiorre se fait du continent africain et c’est toute la mythologie mussolinienne de la conquête de l’Afrique qui l’inspire. Cette écriture est ainsi contaminée par le discours du pouvoir et par un imaginaire naïf :

[...] il rêvait de l’Afrique et des déserts, qu’il connaissait à travers les romans et les illustrations : les palmiers, les étendues de sable doré avec des palais habités par des reines mystérieuses que l’on appelait à table au son de gongs en bronze, et puis des trésors enfouis dans des grottes, des forêts pleines d’aventures¹⁰⁶.

Melchiorre avait été séduit par les discours de Mussolini sur l’Afrique, et sa santé l’avait empêché de partir en Libye alors qu’il l’aurait tant souhaité¹⁰⁷. Ce personnage d’écrivain se distingue par sa médiocrité, dans son écriture, comme nous avons pu le montrer, mais également dans son attitude. Il rejoint par exemple le camp fasciste sans aucune conviction politique :

Mais il était devenu fasciste non tant parce que les bolchéviks étaient athées et voulaient détruire la propriété, que pour se faire des camarades. Il espérait que l’engagement politique favoriserait cette chaleur humaine que donne l’amitié et qu’il avait vainement recherchée durant ses études¹⁰⁸.

Cette inconsistance politique le conduira à la responsabilité du massacre d’une partie de la population de Borgo. L’écriture pratiquée par Melchiorre ne laisse aucune trace et n’offre

¹⁰⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 89 / *PI.*, p. 81 : « Con questo racconto a puntate Melchiorre aveva vinto in segreto una targa d’argento con due barche a vela e un fascio littorio messa in palio dalla Tribuna della Riviera. »

¹⁰⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 89 : « La fin du récit, que Melchiorre considérait comme la partie la plus réussie quoique calquée sur l’*Énéide*, décrivait le suicide de Luana : désormais reniée par son peuple et blessée dans son amour, elle se faisait brûler vive sur un bûcher de bois aromatiques tandis que son palais, ébranlé par un biblique tremblement de terre, périssait avec elle » / *PI.*, p. 81 : « Il finale del racconto, che Melchiorre considerava la parte più riuscita, sebbene modellata sull’*Eneide*, descriveva il suicidio di Luana, che oramai ripudiata dal suo popolo e ferita nell’amore, si lasciava bruciare viva su una pira di legni aromatici mentre il suo palazzo, scosso da un terremoto biblico, periva con lei. »

¹⁰⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 88 / *PI.*, p. 80 : « [...] sognava l’Africa e i deserti, che conosceva dai romanzi e dalle illustrazioni: le palme, le distese di sabbia dorata con palazzi di mattoni abitati da regine misteriose chiamate a tavola da gong di bronzo, tesori sepolti in caverne, foreste piene di avventure. »

¹⁰⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 66 : « Il avait tant rêvé de la botanique et de la Libye, et voilà qu’il revenait ingénieur et réformé. » / *PI.*, p. 59 : « Aveva sognato tanto la botanica e la Libia, e invece tornava ingegnere e riformato. »

¹⁰⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 87 / *PI.*, pp. 79-80 : « Ma era diventato fascista non tanto perché i bolscevichi erano ateï e volevano distruggere la proprietà, quanto per cercare compagnia. Sperava che la militanza politica avrebbe favorito quel calore umano dato dall’amicizia vanamente inseguito negli anni universitari. »

aucune rédemption à son auteur. La fiction insiste sur la médiocrité du personnage, qu'elle lie à la médiocrité de sa production littéraire, et met à distance sa pratique littéraire. Sans efficacité, elle est le résultat d'illusions et de naïveté, l'expression de l'absence de courage qui caractérise aussi le personnage dans ses agissements politiques. Ainsi Melchiorre incarne dans *Piazza d'Italia* l'écrivain sans valeur, sans espoir, sans conviction. Il a manqué de goût dans ses choix esthétiques et politiques, il manque également de goût en mourant, sans courage, sa « figure prête à éclater tellement elle était gonflée » comme « un ballon de foire »¹⁰⁹. Figure grotesque, Melchiorre montre un visage lâche et pathétique. Son écriture, rocambolesque, ne laissera pas plus de trace que son personnage sans envergure. L'écriture est contaminée par le pouvoir et perd son propre pouvoir. Est-ce à dire que la pratique littéraire doit sortir de la sphère d'influence du régime pour s'exercer dans toute son amplitude ? C'est en effet probablement hors du pouvoir et loin du public que la création littéraire est à même d'être la plus féconde.

En revanche, le modèle de littérature populaire également présent dans *Piazza d'Italia*, qui est aussi considéré comme un moyen de se divertir, échappe à la médiocrité de l'écriture de Melchiorre. Cette littérature prend au contraire une importance considérable dans le récit et les conteurs ou marionnettistes jouent un rôle dans la fiction. Apostolo Zeno, qui porte le nom d'un écrivain du XVII^e siècle, traverse les villages pour donner des spectacles « car il faisait du théâtre pour le plaisir plus que pour le profit » et, de sa carriole, il servait aussi bien pour « les drames de Felice Cavallotti [...] et les farces de Chiobadura¹¹⁰ ». Ce personnage, qui porte le nom d'un écrivain mort, désigné « avant tout comme un marionnettiste »¹¹¹, fait référence à un fantôme d'écrivain, Apostolo Zeno, poète, dramaturge, historien et musicien viennois. Le récit qu'il prend en charge passe par la théâtralisation. Il suscite le rêve parce qu'il est libre¹¹² et qu'il raconte des histoires « pour le plaisir ». Il joue mais il vend aussi des livres et c'est à lui que Garibaldo et Gavure achetèrent « [...] un livre abondamment illustré, plein de monstres et de papes en flammes, qu'il avait suffi à Gavure de lire une fois pour le savoir par

¹⁰⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 121 / *PI.*, p. 112 : « Perché non ho mai avuto il coraggio, balbettava. Il viso gli scoppiava di gonfiore, sembrava un pallone da fiera. »

¹¹⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 64 / *PI.*, p. 58 : « [...] perché faceva teatro per piacere, più che per soldi. Rialzava la fiancata, sollevava il telone e il teatro era pronto. Lo scenario era lo stesso ogni anno: un balcone con fiori scarlatti su un giardino fosco e bizzarro, e serviva per i drammi di Felice Cavallotti come per le farse di Chiorbadura. »

¹¹¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 64 / *PI.*, p. 57 : « Ma era principalmente burattinaio ».

¹¹² *PI.*, pour la trad. fr. p. 64 : « Ils rêvaient de s'enfuir avec Apostolo Zeno [...] » / *PI.*, p. 57 : « Immaginavano di scappare con Apostolo Zeno [...] ».

cœur¹¹³.» Il n'est pas un personnage d'écrivain mais il fait vivre d'autres écrivains désormais disparus. Garibaldo lui-même ira de village en village raconter son histoire et celle de ses compagnons :

Garibaldo monta sur le podium avec son accordéon. Au début, il avait le cœur qui battait la chamade, mais cela passa, il se ressaisit et exécuta son répertoire avec brio. Il conclut par la chanson qu'il avait préparée, une ballade en tercets de rimes assonancées, de style dantesque, où il parlait d'un enfer produit par l'essence¹¹⁴.

Il s'agit de montrer son talent en divertissant les populations rurales : « Tu vas voir, on ne va pas mourir de faim. Je connais la musique et des tas de chansons¹¹⁵. » Garibaldo rencontre un franc succès : « Il devint célèbre dans toute la plaine, et même au-delà¹¹⁶. » L'impact sur le public est important¹¹⁷, et la référence à Dante citée précédemment le place au rang des plus grands écrivains italiens. Il est d'ailleurs fait explicitement référence à son activité d'écriture : « [...] il écrivait des chansons sur des feuillets du calendrier, il adaptait des paroles partisans sur des musiques de tangos argentins¹¹⁸. » Antonio Tabucchi dans *Piazza d'Italia* accorde une place importante aux traditions orales, ce que le sous-titre de l'œuvre indiquait déjà : « Conte populaire en trois temps, un épilogue et un appendice¹¹⁹. » Les conteurs, chanteurs, marionnettistes racontent, divertissent, et, nous le verrons plus loin, témoignent, au même titre que les écrivains. Nous reconnaissons certains aspects développés par Walter Benjamin au sujet du conteur. Son expérience, qui doit passer de « bouche en bouche »¹²⁰, le distingue de l'écrivain. D'après le philosophe, le conteur « emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte à son tour

¹¹³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 65 / *PI.*, p. 58 : « [...] un libro con molte illustrazioni, pieno di mostri e di papi in fiamme, che Gavura bastava leggesse per imparare a memoria. »

¹¹⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 144 / *PI.*, p. 133 : « Garibaldo salì sul podio con la fisarmonica. Dapprincipio aveva il batticuore, ma poi si sciolse, ritrovò se stesso e eseguì il repertorio con maestria. Chiuse con la canzone che aveva preparato, una ballata in terzine di rime assonate, di stile dantesco, in cui parlava di un inferno fatto con la benzina. » Nous verrons que Garibaldo raconte l'histoire que nous sommes en train de lire et que les représentations qu'il donne dans les villages avoisinants, et au Splendid sont une mise en abîme du roman dans son entier.

¹¹⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 142 / *PI.*, p. 131 : « Vedrai che non si muore di fame. So la musica e un mucchio di canzoni. »

¹¹⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 143 p / *PI.*, p. 132 : « Diventò celebre in tutta la piena, e anche più in là. »

¹¹⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 144 : « [...] bien des personnes pleurèrent et allèrent lui donner l'accolade. » / *PI.*, p. 133 : « [...] e molti piansero, andarono ad abbracciarlo. »

¹¹⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 144 / *PI.*, p. 133 : « [...] scriveva canzoni sui foglietti del calendario, adattava parole partigiane su musiche di tanghi argentini. »

¹¹⁹ *PI.*, « Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice. »

¹²⁰ BENJAMIN Walter. « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». *Œuvres III*. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2000, (pp. 114-151), p. 116.

devient expérience en ceux qui écoutent son histoire¹²¹», contrairement à l'écrivain qui est en retrait : « Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne veut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner¹²². » Le conteur appartient à la communauté et ne peut raconter que ce qu'il a vécu, ou ce qu'on lui a raconté avoir vécu. Son lien avec l'expérience le rapproche du témoin et la mort proche lui octroie une autorité qui se déploie de manière évidente dans *Tristano meurt*. Walter Benjamin explique : « C'est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais en premier chef la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires¹²³. » Si le philosophe distingue nettement écrivain et conteur, il semblerait qu'Antonio Tabucchi, dans certains de ces récits, tende au contraire à rapprocher ces deux figures, mettant en avant l'importance de l'expérience et le désir de la partager au sein d'une communauté. Ainsi, et plus particulièrement dans *Piazza d'Italia*, ils ne sont pas des figures autoritaires d'écrivains mais se fondent dans un ensemble de traditions populaires littéraires, soucieux de faire passer l'expérience de « bouche en bouche » pour reprendre une expression utilisée par Walter Benjamin.

La littérature d'avant-garde qui, *a priori*, ne se présente pas comme la littérature du pouvoir, n'est pas plus un modèle à suivre que l'écriture pratiquée par Melchiorre. C'est du moins ce que nous pouvons constater dans *Le Petit Navire*. En effet, le narrateur laisse paraître une certaine ironie à l'égard des avant-gardistes. L'ami poète de Sesto, qui signe des poèmes du pseudonyme Roxi, est présenté dans la fiction comme la figure caricaturale de l'intellectuel :

[...] diplômé en droit, aliéné et, à l'époque, occupé à résoudre en vers de vingt-et-un mots le problème du narcissisme dans la poésie contemporaine. Adalberto faisait également sur le narcissisme de prolixes et telluriques conférences à la Caverne, un théâtre de poche installé dans une cave proche de l'imprimerie Favilla, où l'on jouait les œuvres des auteurs préférés d'Adalberto. L'aliénation, comme l'on disait alors, régnait sur les soirées culturelles de la Caverne : sur la scène se donnaient la réplique des poètes improvisés et inconnus que l'aliénation liait fraternellement. Mais nonobstant cette eucharistique incommunicabilité, Sesto ne trouva jamais le courage, malgré les exhortations d'Adalberto, d'exprimer à ceux qui se trouvaient là son insondable vide¹²⁴.

¹²¹ *Ibid.*, p. 121.

¹²² *Ibid.*, p. 121.

¹²³ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁴ *PN*, pour la trad. fr. p. 191 / *PN*, p. 150 : « [...] laureato in giurisprudenza, infelice, alienato e all'epoca impegnato a risolvere con versi di ventuno parole il problema del narcisismo nella poesia contemporanea. Sul narcisismo Adalberto teneva anche prolisse e telluriche conferenze alla Caverna, un teatrino ricavato in suo

Le narrateur met l'accent sur le caractère avant-gardiste de ces réunions d'écrivains, avec ironie, notamment par l'emploi de l'expression « eucharistique incommunicabilité » qui sonne comme un oxymore moqueur. Cette littérature est donnée comme illisible. Les poèmes pratiqués par Roxi laissent apparaître une recherche formelle qui peut sembler vaine à celui qui souhaite véritablement dire quelque chose, comme Sesto : « Le texte poétique qui ne dépassait jamais vingt-et-un mots était rythmé par des “stop” cadencés qui remplaçaient les signes de ponctuation. Le résultat se nommait télépoème¹²⁵. » Le goût de la performance est également raillé par cette image plutôt comique de la « lecture à la lueur des bougies, avec une danseuse qui exécuterait une danse rythmant les deux-points par une mimique¹²⁶. » Sesto, alors en pleine crise d'écriture, ne comprend pas ce que cette écriture signifie, rangée au rang des écrits les plus prosaïques : « À la mi-août arriva un télépoème sur formulaire signé Roxi. Sesto le posa sur le gaz et l'y laissa tout le reste du mois, *essayant de le déchiffrer* tout en mangeant des sardines à l'huile décapitées. Puis arriva la facture d'électricité qui se superposa au poème mystérieux, et cela l'éloigna d'une *tentative qui devenait désespérée*¹²⁷. » Détachée du réel, elle ne présente pas de sens et ne se laisse donc pas lire. Une simple « facture d'électricité » éloigne cette littérature qui ne provoque que perplexité et incompréhension. C'est le quotidien le plus prosaïque qui la relègue aux oubliettes, comme si le réel était plus puissant que cette littérature inaccessible. Melchiorre refuse le réel car il n'est pas capable de représenter autre chose qu'un réel mythifié par l'idéologie fasciste, Roxi s'écarte du réel et du sens pour pratiquer une écriture avant-gardiste qui se refuse à la lecture. Le rapport de la pratique littéraire au réel, à un avant-texte, semble alors déterminant.

Cependant, l'illisibilité ne caractérise pas la seule avant-garde. L'écriture liée au régime en place peut également se refuser au sens et par conséquent à la lecture. En effet,

scantinato vicino alla tipografia che Adalberto prediligeva. L'alienazione, com'era di moda dire, imperava nelle serate culturali della Caverna, quando sulla pedana si davano il cambio poeti improvvisati e sconosciuti affratellati dal vincolo dell'alienazione. Ma, nonostante questa eucaristica incommunicabilità, Sesto non trovò mai il coraggio, anche se bombardato dalle insistenze di Adalberto, di esprimere ai presenti il suo incolmabile vuoto. »

¹²⁵ *PN.*, pour la trad. fr. p. 191. L'ironie est d'autant plus frappante que le poète est « employé à l'agence postale de la rue des Médailles d'Or, au guichet des télégrammes. » / *PN.*, p. 150 : « [...] impiegato all'ufficio postale, sportello telegrammi, di via Medaglie d'Oro. »

¹²⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 191 / *PN.*, p. 151 : « una lettura al lume di candela, con una ballerina che avrebbe eseguito una danza ritmando i due punti con la mimica. »

¹²⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 193. / *PN.*, p. 152 : « Alla metà di agosto arrivò un telepoema su modulo firmato Roxi. Sesto lo posò sul gas e ve lo lasciò per tutto il resto di agosto cercando di *decifrarlo* mentre mangiava sardine decapitate in scatola. Poi arrivò la bolletta della luce che si sovrappose alla poesia misteriosa e ciò lo distrasse da un *tentativo che si andava facendo disperato*. » (Nous soulignons).

l'écriture pratiquée par Köves pour un ministère dans *Le Refus* est aussi indéchiffrable que les poèmes d'avant-garde de Roxi dans *Le Petit Navire*. Embauché pour ses « capacités littéraires », expression employée à plusieurs reprises qui suscite à la fois sa surprise et son inquiétude¹²⁸, Köves se livre à une écriture officielle. Grâce à certains appuis que le personnage lui-même semble ignorer, il quitte la ferronnerie pour « se présenter sans délai au service de presse du ministère de la Production »¹²⁹ où on lui offre un poste important de rédacteur. Il éprouve alors de nombreuses difficultés à écrire les articles qu'on exige de lui : « [...] dès qu'il se mettait à écrire, il se rendait compte qu'il s'empêtrait aussitôt dans tout un tissu de contradictions insolubles et non résolues¹³⁰. » Cette impression va aller en s'accroissant : Köves se révèle incapable d'écrire quelque chose qu'il puisse comprendre, de la même manière qu'il ne comprend pas les rapports qu'il est supposé lire dans le cadre de sa fonction :

[...] d'autant moins qu'après les premières phrases, ses yeux se mettaient à glisser de-ci de-là entre les lignes, de plus en plus bas, jusqu'à déraiper hors de la feuille et, à son grand effroi, il se rendait soudain compte qu'il s'était assoupi¹³¹.

Le passage à l'écriture a eu lieu sans que Köves lui-même en manifestât la volonté :

Le fait est là : un jour, Köves se rendit compte qu'il ne se contentait plus de lire les reportages, communiqués et essais du rédacteur en chef, mais qu'il en écrivait lui aussi, si toutefois il menait à bien cet exploit, ce dont il n'était nullement convaincu, puisqu'en général il ne comprenait pas, et par conséquent ne pouvait pas juger, les textes qu'il écrivait pourtant de sa propre main, et même avec sa propre tête¹³².

Le rythme de la phrase, propre à l'écriture d'Imre Kertész, qui se construit par amplification, usant de l'épanorthose, traduit les difficultés rencontrées par le personnage. L'écriture « lui faisait le même effet que le limage à la ferronnerie¹³³ » et l'incompréhension de sa propre

¹²⁸ LR., p. 237 / AK., p. 275 : « az irodalmi képességeim ».

¹²⁹ LR., p. 237 / AK., p. 275 : « jelenjék meg velük a Termelési Minisztérium sajtóosztályán, mégpedig haladéktalanul ».

¹³⁰ LR., p. 246 / AK., p. 286 : « [...] amint írni kezd, így kellett tapasztalnia Kövesnek, tüstént tisztázhatatlan és tisztátalan ellentmondások egész szövevényébe bonyolódik az ember. »

¹³¹ LR., p. 254 / AK., p. 294 : « [...] annál is kevésbé, mert szeme mindjárt az első mondatok után elkezdett a sorok közt ide-oda csúszkálni, mind lejjebb és lejjebb csúszott, m íg csak magáról a papirosról is le nem siklott, és Köves – nagy rémületére – egyszerre azon kapta magát, hogy elbóbiskolt. »

¹³² LR., p. 255 / AK., pp. 295-296 : « Tény és való: egy napon Köves arra eszmélt, hogy most már nem csupán olvassa, de írja is a főmunkatárs tudósításait, közleményeit és értekezéskéféleségeit – ha ugyan sikerült neki ez a teljesítmény, amiről Köves korántsem volt meggy őződve, minthogy többnyire egyáltalán nem értette – és így meg sem ítéltette – azokat a fogalmazványokat, amiket pedig a saját kezével, sőt a fenjével is, megírt. »

¹³³ LR., p. 256 / AK., p. 297 : « [...] úgy volt ezekkel az írásművekkel, mint a vasgyárban ».

production va grandissant : « [...] il ne comprenait plus ses textes et encore moins quels buts ils étaient censés atteindre¹³⁴. » Ainsi, Köves, désigné comme un écrivain dès le début du roman inséré, s'adonne à un certain type d'écriture qu'on exige de lui et devient un instrument du pouvoir. Cette écriture se caractérise par son illisibilité pour celui-là même qui la pratique. Le sens est soustrait des activités d'écriture mais aussi de lecture. Outre ses occupations bureaucratiques, il est amené à écouter et à évaluer des textes de fiction écrits par son directeur. Or c'est à la même incompréhension que le personnage se heurte :

Assurément l'avis de Köves était toujours favorable : pour autant qu'il pût en juger, les poèmes du directeur relevaient en majorité de la poésie lyrique – en général Köves n'y comprenait pas grand-chose, ils étaient soit trop courts, si bien qu'ils étaient finis avant qu'il ait eu le temps de se concentrer, soit trop longs, et donc, la voix mélodieuse du directeur qui s'élevait et s'abaissait, les rimes qui se succédaient par vagues le berçaient et le plongeaient dans une sorte d'agréable somnolence avant qu'il ait pu se forger une opinion¹³⁵.

Cette écriture est très floue d'après Köves : « [...] il se souvenait seulement que l'histoire se déroulait à une époque vague, en un lieu complètement absurde, et que le texte était écrit dans une langue tarabiscotée, archaïsante, et selon lui incorrecte¹³⁶. » Sa critique porte à la fois sur la langue et sur la construction de l'espace fictionnel. Ainsi l'écriture fictionnelle pratiquée par le directeur se caractérise par sa médiocrité et par son illisibilité. D'une illisibilité à l'autre, le défaut de rapport au réel, les liens avec le pouvoir en place et l'absence de sens semblent constituer des critères non-négligeables de pratiques d'écriture que les fictions du corpus tendent à écarter.

b. Écrire l'événement

Les représentations de l'écriture dans les récits étudiés ne sont pas toutes dénigrées. Nous avons pu constater que les liens entre écriture et réel étaient soulignés à plusieurs reprises. L'écriture de l'événement nous conduit maintenant à élargir la figure de l'écrivain à tout écrivain, de manière à envisager ce qui, dans le rapport au réel, peut fonder une écriture

¹³⁴ LR., p. 257 / AK., p. 298 : « [...] írásművét immár nem értette, s még kevésbé, hogy mi célt szolgál. »

¹³⁵ LR., p. 260 / AK., pp. 300-301 : « Szó se róla, Köves ítélete rendszerint kedvezően hangzott: ammenyire kivehette, a sajtófőnök versei többnyire lírai költemények voltak – tartalmukat Köves általában nem nagyon értette, vagy túl rövidnek voltak, úgyhogy mire figyelni kezdett volna rájuk, már véget is értek, vagy túl hosszúak, hogy mire ítéletet alkothatott volna róluk, addigra a sajtófőnök fel-alá csúszkáló, dallamos hangja meg a csengő-bongó rímek már kellemes, félálmoszerű bódulatba ringatták. »

¹³⁶ LR., p. 265 / AK., p. 307 : « [...] mindössze a történet időpontjának ködösségére, a helyszín teljes képtelenségére és az elbeszélés valamiféle régieskedő, nyakatekert, sőt az ő, Köves véleménye szerint hibás nyelvezetére emlékezett. »

susceptible de fonctionner comme modèle, par opposition aux contre-modèles précédemment évoqués. Pour autant, toutes les tentatives d'écrire le réel ne sont pas considérées dans les récits comme des succès. Il s'agira donc, en réfléchissant à l'écriture de l'événement, de penser ces relations complexes entre société, auteur et écriture.

Le Petit Navire pose explicitement la question de l'écriture historiographique. Les références aux *Annales* de Fonzio, très nombreuses dans le récit, apparaissent comme un contrepoint de l'écriture pratiquée par Capitaine Sesto. Elles permettent de dater les événements racontés par Sesto, en les situant dans une chronologie historique, car elles se distinguent par leur précision : « [...] *les très respectables Annales de la ville de *** et des villages limitrophes, remaniées, enrichies de nombreux faits et augmentées jusqu'à l'an mille neuf cent ****¹³⁷ ». Ces *Annales* présentent les événements de manière brute :

« Décédés dans la carrière de marbre », tel était l'intitulé du paragraphe : des noms et des dates. Le seize janvier mille neuf cent, par exemple, les cloches avaient sonné pour un certain Quinto, l'unique Quinto de ce village plein de pierres¹³⁸.

Pourtant l'exactitude des dates n'est pas, aux yeux de Sesto, nouvel écrivain, une qualité appréciable. Il ne cessera d'évoquer l'imprécision des *Annales* de Fonzio, qui laissent de côté les véritables acteurs de l'Histoire :

Mais Fonzio, dans son souci statistique, était avare de détails ; il faisait de l'Histoire, et non des histoires comme celle de Capitaine Sesto. C'est pourquoi il ne parlait pas d'une certaine Addolorata [...] Fonzio ne disait rien de tout ceci, parce que ceci n'est pas l'Histoire. Alors Capitano Sesto n'eut d'autre recours que son imagination¹³⁹.

L'écriture de l'Histoire telle que la conçoit l'historien dans les *Annales* prétend à l'objectivité et à l'exhaustivité, mais elle oublie une part importante de ceux qui font l'Histoire et donc une part importante de l'Histoire :

¹³⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 62 / *PN.*, p. 48 : « i fededegni *Annali della città di *** e dei paesi limitrofi, rifiuti, arricchiti di molti fatti e seguitati fino all'anno Millenovecento e **** ».

¹³⁸ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 62-63 / *PN.*, p. 48 : « “Deceduti nelle cave di marmo”, era la dizione del paragrafo: nomi e date. Il sedici gennaio del Millenovecento, per esempio, le campane avevano rintoccato per un certo Quinto, unico Quinto di quel paese pieno di sassi. »

¹³⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 63 / *PN.*, pp. 48-49 : « Ma il Fonzio era avaro di particolari, nel suo impegno statistico: faceva Storia e non storie come quella di Capitano Sesto. Non parlava perciò di una certa Addolorata [...] Il Fonzio non diceva niente di tutto questo, perché tutto questo non è Storia. E allora a Capitano Sesto non restò altro che ricorrere all'immaginazione. »

Ainsi ce Fonzio, qui s'exprime par des phrases toutes faites et des lieux communs, décrit scrupuleusement les faits mais ignore l'âme humaine¹⁴⁰.

Nous pouvons en lire des extraits dans le récit : « Voici ce qu'elles disent, par contre, à la page 132 du tome IV : Monsieur Corrado Zanardelli, fidèle sujet de la maison de Savoie, administra de manière très avisée la carrière que la générosité royale lui avait attribuée par adjudication¹⁴¹. » Les *Annales* s'abstiennent de s'intéresser aux individus pour s'en tenir aux événements historiques :

La page 294 du tome IV, cette page justement où l'on s'attendrait à ce qu'on parle enfin de cet accouchement, est tout occupée du regret que cette année-là, une héroïque défaite des troupes italiennes à Adoua ait contraint le pays, pour payer ses dettes, à fondre les monnaies d'argent portant l'effigie d'Humbert Ier¹⁴².

Antonio Tabucchi blâme une conception de l'Histoire qui aurait pour seul objectif de représenter les grands de ce monde. C'est exactement l'inverse qu'il souhaite faire et cette tendance est très visible dans ses deux premiers romans, *Piazza d'Italia* et *Le Petit Navire*. Il s'agit de ne pas oublier une partie de ceux qui font l'Histoire mais qui sont le plus souvent tenus à l'écart de toute entreprise historiographique. Walter Benjamin écrit à ce sujet dans « Sur le concept d'histoire » : « Le chroniqueur, qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire. Certes, ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit pleinement son

¹⁴⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 65 / *PN.*, p. 50 : « Così, testualmente, il Fonzio, che parla per stilemi e luoghi comuni, conosce i fatti ma ignora l'animo umano. » Ou encore : « Même cela, les *Annales* de Fonzio, généralement si riches de détails, ne le disent pas. », *PN.*, pour la trad. fr. p. 65 / *PN.*, p. 50 : « Neanche questo dicono gli Annali del Fonzio, di solito così ricchi di particolari. » Notons que la mention d'absence d'un événement dans les *Annales* de Fonzio est un leitmotiv. Relevons : « Ceci également, comme d'habitude, les *Annales* de Paolo Fonzio ne le disent pas. » *PN.*, pour la trad. fr. p. 66 / *PN.*, p. 51 : « Anche questo, come al solito, gli Annali di Paolo Fonzio non lo dicono », « Mais ceci, les *Annales* de Paolo Fonzio ne le disent pas. » *PN.*, pour la trad. fr. p. 71 / *PN.*, p. 54 : « Ma questo gli Annali di Paolo Fonzio non lo dicono », « et les *Annales* de Paolo Fonzio se gardent bien de le supposer » *PN.*, pour la trad. fr. p. 71 / *PN.*, p. 55 : « e gli annali del Fonzio si guardano bene dal supporlo » ; « Les paroles d'Argia furent brèves, mais les *Annales* de Paolo Fonzio ne les rapportent pas. » *PN.*, pour la trad. fr. p. 70 / *PN.*, p. 54 : « furono brevi le parole di Argia, ma gli Annali di Paolo Fonzio non le riportano » ; « pudiquement occulté par le clerc Fonzio » *PN.*, pour la trad. fr. p. 67 / *PN.*, p. 52 : « taciuto dai pudori del chierico Fonzio ».

¹⁴¹ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 66-67 / *PN.*, p. 51 : « Gli Annali di Fonzio dicono invece, a pagina 132 del tomo IV, che il signor Corrado Zanardelli, suddito fedele del Regno Sabauda, amministrò oculatamente la cava che la generosità regia gli aveva concesso in appalto. »

¹⁴² *PN.*, pour la trad. fr. p. 74 / *PN.*, p. 57 : « La pagina 294 del tomo IV, proprio in quella pagina che ci si aspetterebbe parlasse finalmente del parto, è occupata dal rammarico che in quell'anno, a causa di un'eroica sconfitta subita dalle truppe italiane a Adua, le monete d'argento con l'effigie di Umberto vennero fuse per pagare i debiti. »

passé¹⁴³.» Ce n'est pas des vainqueurs que l'historien doit s'occuper, il doit au contraire « brosser l'histoire à rebrousse-poil »¹⁴⁴. De plus, l'écriture de l'Histoire pratiquée par Fonzio dans les *Annales*, contrairement à ce que tâche de faire Sesto, ne permet pas d'en donner une vision juste et totale. L'histoire officielle écrit Flavia Brizio-Skov, dans son semblant d'objectivité, « a l'air de se faire toute seule, les événements ont l'air d'arriver pour des raisons impénétrables sur lesquelles l'homme a peu, voire aucune maîtrise, dans un flux continu qui semble reproduire à une large échelle les heurs et les malheurs naturels qui frappent l'individu¹⁴⁵.» Il semblerait, d'après les choix opérés par Capitano Sesto, mais également par Antonio Tabucchi, que l'écriture de l'histoire nécessite analyse et interprétation, ne pouvant se réduire au simple récit des événements. C'est précisément ce que choisit de faire Capitano Sesto :

La reconstruction historique de Capitano Sesto, d'un autre côté, se concentre au contraire sur les raisons des événements. Capitano Sesto écrit plutôt une métahistoire, ou une histoire qui va au-delà de l'Histoire connue par tous, celle écrite et réécrite dans les historiographies officielles, et par Fonzio en particulier¹⁴⁶.

L'Histoire officielle est présentée ici comme une suite de réécritures sans ajout d'aucune explication, sans analyse, ce que refuse catégoriquement de faire Capitano Sesto. Elle est ainsi considérée comme une sempiternelle répétition des mêmes événements, alors que la démarche de l'écrivain fictif vise à une reconstruction, ce que Keserú fait également lorsqu'il entreprend d'écrire l'histoire de B. dans *Liquidation*.

L'écriture journalistique constitue un autre aspect de l'écriture de l'événement telle qu'elle est représentée dans les fictions du corpus. Étroitement liée à l'Histoire et à sa représentation, elle est généralement soumise aux aléas des différents régimes. François Mauriac dans un article du quotidien *Le Figaro* définit l'écrivain journaliste comme un « animal très bizarre »¹⁴⁷. Illustrée par de grandes figures au xx^e siècle comme Charles Péguy,

¹⁴³ BENJAMIN Walter. « Sur le concept d'histoire » [1991]. Trad. De l'allemand par Maurice de Gandillac. *Œuvres III. Op. cit.*, (pp. 54-74), p. 429.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 433.

¹⁴⁵ BRIZIO-SKOV Flavia. *Antonio Tabucchi: Navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: L. Pellegrini, 2002, p. 70 : « pare farsi da sola, gli eventi paiono accadere per imperscrutabili ragioni sulle quali l'uomo ha poco o nessun controllo, in un flusso perenne che sembra riprodurre su larga scala le fortune e sfortune naturali che colpiscono l'individuo. » (Nous traduisons).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 70 : « La ricostruzione storica di Capitano Sesto, d'altro canto, si concentra invece sulle ragioni degli eventi. Capitano Sesto scrive una metaStoria, ovvero una Storia che va al di là della Storia da tutti conosciuta, quella scritta è riscritta nei testi degli storiografi ufficiali e da Fonzio in particolare. » (Nous traduisons).

¹⁴⁷ *Le Figaro*, « L'écrivain journaliste », supplément gratuit du 16 novembre 1966, repris dans *François Mauriac*, Paris, L'Herne n° 48, 1985, p. 310.

François Mauriac, Jean Cocteau, Roger Vailland, et Georges Bernanos, force est de constater que la pratique du journalisme par un écrivain n'a rien de surprenant. De fait, l'activité même du journaliste contient des problématiques qui ne sont pas très éloignées de notre sujet, dans le cadre de la représentation du réel par exemple, ou encore des liens entre société, pouvoir et écriture. Il paraît donc judicieux de rapprocher le journaliste de l'écrivain d'autant plus que les fictions elles-mêmes légitiment ce rapprochement.

Köves dans *Le Refus* est à la fois écrivain et journaliste. Licencié depuis peu, il définit le journalisme comme « un mensonge, ou au moins une frivolité insensée »¹⁴⁸. Dans *Pereira prétend*, alors que Monteiro Rossi est l'auteur d'un mémoire sur la mort, Peirera lui demande d'écrire des nécrologies d'écrivains encore vivants :

[...] tout simplement parce que, dans un journal, il faut faire les éloges funèbres des écrivains, ou une nécrologie à chaque fois qu'un écrivain important meurt, or une nécrologie, on ne peut pas la faire au pied levé, il faut l'avoir déjà prête, et je cherche quelqu'un qui écrive des nécrologies anticipées pour les grands écrivains de notre époque, imaginez un peu si Mauriac venait à mourir demain, comment est-ce que je m'en tirerais¹⁴⁹ ?

Pereira demande donc au jeune homme de falsifier la réalité, de tuer, au moins fictionnellement, des écrivains encore vivants, et de fictionaliser leur mort. Dans le même temps, de manière tout à fait paradoxale, il lui reproche d'user de fiction :

Cher Monteiro Rossi, vous êtes un parfait romancier, mais mon journal n'est pas le lieu adapté pour écrire des romans, sur les journaux on écrit des choses qui correspondent à la vérité ou qui ressemblent à la vérité, vous ne devez pas dire d'un écrivain comment il est mort, dans quelles circonstances et pourquoi, vous devez simplement dire qu'il est mort, puis vous devez parler de son œuvre, des romans et des poésies, et faire certes une nécrologie, mais qui au fond doit être une critique, un portrait de l'homme¹⁵⁰.

Le journaliste distingue ce qui « correspond » à la vérité de ce qui lui « ressemble », non pour écarter de l'écriture journalistique la simple ressemblance, mais au contraire pour l'intégrer.

¹⁴⁸ LR., p. 154 / AK., p. 180 : « hazugság, vagy legalábbis esztelen könnyelműség ».

¹⁴⁹ PP., p. 196 / SP., p. 23 : « semplicemente perché in un giornale bisogna fare gli elogi degli scrittori o un necrologio ogni volta che muore un scrittore importante, e il necrologio non si può fare da un momento all'altro, bisogna averlo già preparato, e io cerco qualcuno che scriva necrologi anticipati per i grandi scrittori della nostra epoca, immagini se domani morisse Mauriac, io come me la caverei? »

¹⁵⁰ PP., p. 207 / SP., p. 37 : « Caro Monteiro Rossi, lei è un perfetto romanziera, ma il mio giornale non è il luogo adatto per scrivere romanzi, sui giornali si scrivono cose che corrispondono alla verità, o che assomigliano alla verità, di uno scrittore lei non deve dire come è morto, in quali circostanze e perché, deve dire semplicemente che è morto e poi deve parlare della sua opera, dei romanzi e delle poesie, e fare sì un necrologio, ma in fondo deve fare una critica, un ritratto dell'uomo e dell'opere ».

Le mensonge, pour être légitime, doit donc être vraisemblable. La fictionalisation ne peut excéder certaines limites aux yeux de Pereira, du moins dans le cadre du journalisme.

Pour autant, il peut être le lieu de toutes les fictionalisations, en particulier sous des régimes autoritaires. L'écriture de l'événement devient dans ce cas subordonnée à l'idéologie dominante. Alors qu'une boucherie juive a été vandalisée, Pereira sait qu'il ne trouvera pas l'information dans la presse portugaise¹⁵¹. La censure est couramment pratiquée et les journalistes ne peuvent pas exercer librement leur travail, même pour une page culturelle¹⁵². Leur activité doit alors s'exercer clandestinement (c'est d'une certaine manière le choix de Pereira lorsqu'il traduit des auteurs). *Piazza d'Italia* n'omet pas cet aspect. La presse officielle fait en effet l'apologie du pouvoir fasciste :

Les journaux glorifièrent le Milan des Baléares, qui volait parmi les nuées d'avions des rouges, esquivaient les rafales de mitraillettes, faisait soudain un looping pour les attaquer par l'arrière ; et pour les rouges, il n'y avait plus rien à faire¹⁵³.

Le journalisme fasciste participe de la propagande et crée de la désinformation : « Barcelone est tombée hier. Si tu ne crois pas ce que disent les journaux fascistes, regarde celui-là. Et il ouvrit un *vrai* journal qu'il tira de dessous sa veste¹⁵⁴. » Gavure est informé parce qu'il lit les « vrais » journaux, pour reprendre l'expression utilisée par le narrateur. Dans son kiosque, il contribue à diffuser la presse interdite, ce qui lui vaudra d'être assassiné par les fascistes¹⁵⁵. Journaliste, pouvoir et informations sont évidemment liés. L'intérêt des fictions pour cet aspect rappelle que l'activité journalistique participe d'une écriture de l'événement et livre ainsi des éclairages sur les liens entre écriture et société. Son traitement dans les récits offre

¹⁵¹ *PP.*, pp. 221-222 : « Il aurait pu se faire apporter un journal du matin, mais il doutait que les journaux portugais fissent mention de l'événement auquel le garçon se référait. » / *SP.*, p. 57 : « Magari poteva farsi portare un giornale del mattino, ma dubitava che i giornali portoghesi riportassero l'avvenimento a cui si riferiva il cameriere. »

¹⁵² Le propos du docteur Cardoso au sujet de la censure au Portugal est explicite : « [...] ça m'est déjà arrivé de voir des journaux portugais avec de grands espaces blancs, cela inspire une grande rage et une grande mélancolie. » *PP.*, p. 129 / *SP.*, p. 278 : « [...] mi è già capitato di vedere i giornali portoghesi con degli ampi spazi bianchi, fanno una grande rabbia e una grande malinconia. »

¹⁵³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 100 / *PI.*, p. 91 : « I giornali magnificarono il Nibbio delle Baleari, che volava fra nugoli di aeroplani dei rossi, schivava le mitragliate, all'improvviso faceva una piroetta e li attaccava alle spalle: e per i rossi non c'era più niente da fare. »

¹⁵⁴ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 100-101 / *PI.*, p. 91 : « “Barcelona è caduta ieri. Se non credi ai giornali fascisti guarda questo.” E aprì un giornale *vero*, tirandolo da sotto la giacca. » (Nous soulignons).

¹⁵⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 103 : « Ils l'avaient emmené dans les marais asséchés pour le battre jusqu'au sang, et le soir une voiture l'avait déchargé sur la place, sans connaissance. Il n'avait pas tenu le coup, à cause de sa faible constitution. Il était à l'agonie. » / *PI.*, p. 94 : « L'avevano portato nella bonifica, per picchiarlo a sangue, e la sera un'automobile lo aveva scaricato in piazza privo di conoscenza. Non aveva retto, per la sua costituzione. Era in agonia. »

une mise en perspective du rapport de l'écriture à la réalité, qui se situe, à cause du pouvoir, entre camouflage et dévoilement. Ainsi l'écriture de l'événement, dans le cadre journalistique, peut tout aussi bien être au service du pouvoir que constituer un contre-pouvoir.

Peirera se situe entre l'écrivain et le journaliste. Il est responsable de la page culturelle du *Lisboa*, et cette fonction est précisée au lecteur dès les toutes premières lignes du récit :

Il semble que Peirera se trouvait alors à la rédaction, il ne savait que faire, le directeur était en vacances, son souci consistait à devoir monter la page culturelle, parce que le *Lisboa* avait dorénavant une page culturelle, dont on lui avait confié la responsabilité¹⁵⁶.

Le narrateur fait référence de manière récurrente à la fonction de journaliste du personnage, tout en insistant sur la spécificité de son champ d'investigation, la culture¹⁵⁷. Proche des milieux littéraires¹⁵⁸, le fait d'être responsable de la page culturelle semble le dispenser d'écrire sur l'actualité, du moins aux yeux de son ami Silva qui opère une dichotomie entre

¹⁵⁶ *PP.*, p. 179 / *SP.*, p. 7 : « Pare che Pereira stesse in redazione, non sapeva che fare, il direttore era in ferie, lui si trovava nell'imbarazzo di mettere sulla pagina culturale perché il "Lisboa" aveva ormai una pagina culturale, e l'avevano affidata a lui. »

¹⁵⁷ Relevons à titre d'exemple, quelques pages après le début du récit : « [...] et que certes, le *Lisboa* était pour l'heure un journal de l'après-midi, c'est-à-dire un journal qui bien sûr ne pouvait pas rivaliser avec les autres journaux de la capitale, mais dont il était certain qu'il ferait son chemin tôt ou tard [...] à présent ils avaient décidé de publier une page culturelle qui sortait le samedi et la rédaction n'était pas encore au complet » *PP.*, p. 182 / *SP.*, p. 9 : « [...] e che, certo, per ora, il "Lisboa" era un giornale del pomeriggio, insomma un giornale che non poteva certo competere con gli altri giornali della capitale, ma che era sicuro che avrebbe fatto la sua strada [...] ora avevano deciso di pubblicare una pagina culturale che usciva il sabato e la redazione non era ancora completa » ou encore « [...] je ne dépends pas de mon directeur dans mes choix littéraires, c'est moi qui dirige la page culturelle et c'est moi qui choisis les auteurs qui m'intéressent » *PP.*, p. 203 / *SP.*, p. 30 : « [...] io non dipendo dal mio direttore nelle mie scelte letterarie, la pagina culturale la dirigo io e io scelgo gli scrittori che mi interessano », ou encore « Pereira lui expliqua patiemment que cette pièce n'était pas le journal, c'était seulement une rédaction culturelle détachée, et que lui, il était la rédaction culturelle, il croyait le lui avoir déjà dit. » *PP.*, p. 207 / *SP.*, p. 36 : « Pereira li spiegò con pazienza che quella stanza non era il giornale, era solo una redazione culturale distaccata, e che lui, Pereira, era la redazione culturale, credeva di averglielo già detto. »

¹⁵⁸ *PP.*, p. 211 : « Cela lui parut un choix qui leur était adapté, parce que au fond ils étaient deux intellectuels, et c'était le café et le restaurant des lettrés, il avait connu la gloire dans les années vingt, c'est sur ses petites tables qu'avaient été faites les revues d'avant-garde. » / *SP.*, p. 43 : « Gli parve una scelta adatta a loro, perché in fondo erano due intellettuali, e quello era il caffè e il ristorante dei letterati, negli anni venti era stato una gloria, ai suoi tavolini si erano fatte le riviste di avanguardia. » C'est à plusieurs reprises que Pereira fait référence au milieu littéraire. Par exemple : « Il s'arrêta sur la place et eut l'idée de prendre quelque chose au British Bar du Quai de Sodré. Il savait que c'était un lieu fréquenté par des lettrés et il espérait y rencontrer quelqu'un. Il entra et se mit à une table d'angle. À la table voisine se trouvait en effet le romancier Aquilino Ribeiro qui déjeunait avec Bernardo Marques, le dessinateur d'avant-garde, celui qui avait réalisé les illustrations des meilleures revues du modernisme portugais. » *PP.*, pp. 255-256 / *SP.*, p. 104 : « Nella piazza scese e pensò di prendere qualcosa al British Bar del Cais de Sodré. Sapeva che quello era un luogo frequentato da letterati e sperava di incontrare qualcuno. Entrò e si mise a un tavolo d'angolo. Al tavolo vicino, infatti, c'era il romanziere Aquilino Ribeiro che pranzava con Bernardo Marques, il disegnatore d'avanguardia, colui che aveva fatto le illustrazioni delle migliori riviste del modernismo portoghese. »

culture et politique¹⁵⁹. Par ailleurs, Pereira non plus n'hésite pas à se saisir de ce prétexte pour ne pas écrire ce qu'il voudrait écrire. Il se distingue alors de son plein gré d'un écrivain qui, lui, peut écrire à propos de ce qui se déroule en Europe, comme le lui demande Madame Delgado, qu'il rencontre lors d'un voyage en train. Paradoxalement, le journaliste a moins de possibilité de représenter la réalité que l'écrivain :

Je ne suis pas Thomas Mann, je ne suis que l'obscur directeur de la page culturelle d'un modeste journal de l'après-midi, je rends hommage à quelques écrivains illustres et je traduis des récits du XIX^e siècle français, ce n'est pas possible de faire plus¹⁶⁰.

Pourtant, les problématiques abordées par Peirera dans le récit rejoignent étroitement celles posées par les personnages fictionnels d'écrivains lorsqu'il choisit par exemple de traduire des auteurs ou qu'il prépare des nécrologies d'écrivains encore vivants. Les événements portugais seront alors représentés à travers ce prisme, une fois que Peirera aura pris conscience de la nécessité de les évoquer. Antonio Tabucchi établit la distinction suivante, qui fait pencher le personnage du côté de la littérature plutôt que de celui du journalisme :

Je crois que le devoir d'un écrivain est de choisir le bon angle et d'arriver là où la presse n'arrive pas. Je suis partisan d'une écriture réflexive qui traite des causes d'un problème plutôt que du problème lui-même. L'obligation de le décrire reviendrait à un bon journaliste¹⁶¹.

Il ne se contente donc pas de décrire le monde qui l'entoure mais il procède à une fictionalisation, par le choix des textes qu'il traduit. Nous pouvons également relever quelques lignes¹⁶² au sujet de la figure du journaliste dans *Peirera prétend* :

L'information culturelle est en réalité un piège : un terrain neutre en apparence, à l'écart de toute bataille politique, en réalité un monde dans lequel il est au final plus difficile de truquer les cartes. [...] le roman offre une délicieuse intuition ; la capacité de transformer les nouvelles en faits, ce qui est l'art du journaliste, sa vocation à substituer à la réalité la représentation de la réalité, c'est comme une barrière qui l'éloigne toujours plus de ce qu'il écrit. Manipulateur de

¹⁵⁹ *PP.*, p. 227 / *SP.*, p. 65 : « Allora devo essere libero, disse Pereira e informare la gente in maniera corretta. Non vedo il nesso, disse Silva, tu non scrivi articoli di politica, ti occupi della pagina culturale ».

¹⁶⁰ *PP.*, p. 233 / *SP.*, p. 73 : « Io non sono Thomas Mann, sono solo un oscuro direttore della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio, faccio qualche ricorrenza di scrittori illustri e traduco racconti dell'Ottocento francese, di più non si può fare. »

¹⁶¹ TABUCCHI Antonio. *Sostiene Pereira*, Bruno Ferraro : Introduzione e analisi del testo « Sostiene Pereira ». Torino: Loescher, 1995, p. 9 : « Credo che il compito di uno scrittore sia quello di girare l'angolo e di arrivare laddove la macchina da presa non arriva. Sono partigiano di una scrittura riflessiva, che parla delle cause di un problema piuttosto che del problema stesso. Il compito di descriverlo toccherebbe ad un buon giornalista. » (Nous traduisons).

¹⁶² PAPUZI Alberto. « L'indice dei libri del mese ». Maggio 1994, cité par Bruno Ferraro, *ibid.*, p. 35.

mots, [...] la vraie éthique du journaliste est un remords qui lui permet de retourner au contact du réel, prétend Pereira¹⁶³.

Comme un écrivain, il s'éloigne du journalisme tel qu'on l'entend habituellement, pour « substituer à la réalité la représentation de la réalité ». Un des auteurs qu'il admire est Georges Bernanos, cité dans le récit pour le *Journal d'un curé de campagne*, et qui est aussi une des grandes figures du journalisme du XX^e siècle. Il écrit dans *Journal de la guerre d'Espagne* :

Le voudrais-je qu'il me serait impossible de parler le même langage que les journalistes qui ne connaissent des événements d'Espagne que les dépêches d'agence, les potins de salles de rédaction ou de chancellerie. Chacun prend dans le tas de nouvelles ce qui lui convient et, à coups de ciseaux, fait entrer le tout, vaille que vaille, dans son argumentation quotidienne¹⁶⁴.

Le journalisme relève d'un devoir pour Georges Bernanos, il s'agit pour lui de « dire chaque fois tout ce qu'[il] pense, avec toute la force dont [il est] capable¹⁶⁵. » L'admiration de Peirera est liée à ses œuvres fictionnelles, mais l'activité de journaliste telle que l'expose l'écrivain dans certains de ses écrits, qui relève d'une volonté de dire à tout prix ce qui s'est réellement passé, ne lui est sans doute pas étrangère. Comment la représentation de la réalité peut-elle se substituer à la réalité de l'événement ? La question posée par Pereira lui-même de l'usage, à bon escient, de la fiction, conduit à se demander comment la fiction peut être utile à la représentation de la réalité. Elle légitimerait alors, nous y reviendrons, l'emploi de la fiction, dans l'activité littéraire, pour dire quelque chose sur le monde de l'écrivain par exemple, ou sur son expérience historique. Le récit fictionnel serait alors le passage obligé de la représentation de la réalité.

Pour autant, certains récits insistent sur l'importance d'être fidèle aux faits tels qu'ils se sont déroulés. Dans *Tristano meurt*, l'écrivain fictif a pour projet d'écrire la biographie de Tristano. Il souhaite en effet raconter la vie du personnage éponyme, à sa demande, alors qu'il a déjà écrit un livre sur lui, un roman qui s'inspirait de son existence. Désormais, il s'agit

¹⁶³ *Ibid.*, p. 45 « L'informazione culturale si rivela una trappola: in apparenza un terreno neutrale, sgombro dalla battaglia politica, in realtà un mondo in cui è perfino più difficile truccare le carte. [...] il romanzo ci offre una deliziosa intuizione; la capacità di trasformare i fatti in notizie, che è l'arte del giornalista, la sua vocazione a sostituire alla realtà la rappresentazione della realtà, sono come un diaframma che lo spinge sempre più lontano dalle cose di cui scrive. Manipolatore di parole [...], la vera etica del giornalista è un pentimento che gli consenta di tornare a contatto con il reale, sostiene Pereira ». (Nous traduisons).

¹⁶⁴ BERNANOS Georges. *Journal de la guerre d'Espagne*. Cité dans *L'Écrivain journaliste, Op. cit.*, p. 196.

¹⁶⁵ BERNANOS Georges. *Le Chemin de la Croix des Âmes*. Cité dans *L'Écrivain journaliste, Ibid.*, p. 202.

d'écrire la vie de Tristano, sans artifice ni détour : « Et si tu écris la vie de Tristano, sache que ceci est la vérité, toute la vérité [...] »¹⁶⁶. » Tristano revient sur les épisodes qui ont marqué son existence afin que l'écrivain en rende compte dans un livre. Il s'agit, à première vue, de représenter par l'écriture des événements qui ont eu lieu. Le sous-titre du récit, « Une vie », fait référence à la dimension biographique de l'œuvre. Se pose alors pour l'écrivain fictif la question de représenter le réel fidèlement à partir des fragments que Tristano lui livre :

[...] bref, la vie, cette vie que tu es en train de transformer en biographie, fût-ce un morceau par-ci un morceau par-là... mais je te parlerai de ce voyage plus tard, car je m'en souviendrai mieux demain... et j'arriverai à demain, sois tranquille, et à après-demain aussi, quand ce sera la fin du film c'est moi qui te préviendrai, car je le sais mieux que toi, et toi pendant ce temps écris la biographie de Tristano, fais ce que tu peux, ce qui est possible¹⁶⁷...

Ce n'était pas le cas du premier livre que l'écrivain a écrit sur Tristano, en utilisant la première personne :

[...] à propos de vies et de romans, je crois avoir omis le troisième type de biographies, celles qui sont romancées, excuse-moi d'insister, mais le livre que tu as écrit en t'inspirant de Tristano pour ton personnage, quelqu'un qui écrit à la première personne en écrivant la vie d'un autre comme si c'était la sienne, a au fond du fond quelque chose de ce troisième type¹⁶⁸.

Le récit que nous étudions n'est pas une biographie romancée au sens où l'entend Tristano. Le personnage insiste sur la nécessité de raconter les éléments tels qu'ils se sont réellement déroulés. Il ne s'agit pas non plus d'une biographie au sens où on l'entend habituellement, puisque nous n'observons pas une volonté d'organisation de la vie de Tristano pour la rendre lisible, mais plutôt de *l'écriture de l'écriture* de la biographie. En rendant compte des dernières paroles de Tristano, l'écrivain retrace également la vie du personnage. Le prisme choisi pour la représenter est celui de la question de sa représentation. Comme le narrateur de *Tristano meurt*, Keserű, dans *Liquidation*, prétend « reconstruire »¹⁶⁹ l'histoire de B. Pour

¹⁶⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 73 / *TM.*, p. 57 : « E se scriverai la vita di Tristano, questa è la verità, tutta la verità [...] ».

¹⁶⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p.131. / *TM.*, p. 104 : « insomma, la vita, quella vita che tu stai trasformando in biografia, anche se un pezzo qua e un pezzo là... ma di questo viaggio ti parlerò poi, perché domani mi lo ricorderò meglio... e a domani ci arrivo, stai tranquillo, e anche a dopodomani, quando sarà la fine della pellicola ti avviso io, che lo so meglio di te, e tu intanto scrivi la biografia di Tristano, quel che si può, quel che è possibile... »

¹⁶⁸ *TM.*, pour la trad. fr. pp. 131-132 / *TM.*, p. 104 : « [...] a proposito di vite e di romanzi, credo di avere traslasciato il terzo tipo delle biografie, quelle romanzate, scusa se insisto, ma il libro che hai scritto ispirandoti a Tristano per il tuo personaggio, uno che scrive in prima persona scrivendo la vita di un altro come se fosse la sua, in fondo in fondo ha qualcosa di questo terzo tipo. »

¹⁶⁹ *L.*, p. 36 : « Si je rassemble tout ce que lui et d'autres personnes m'ont appris, je peux reconstruire en gros l'histoire suivante. » / *F.*, p. 41 : « Ha rekonstruálom mindazt, amit végül is tőle, meg másoktól összeszedtem,

cela, il se sert de ses souvenirs, des notes qu'il a prises lors de leurs discussions. Sa démarche pourrait alors être considérée comme celle d'un biographe. Pourtant deux différences existent dans la manière d'appréhender ces deux écritures ; d'une part, lorsque Keserű décide de raconter l'histoire de B., il a disparu. D'autre part, l'éditeur raconte lui-même l'histoire de B., la reconstruit à son gré, tâche que l'écrivain ne semble pas pouvoir accomplir dans *Tristano meurt*.

Plusieurs personnages de nos récits pratiquent également l'écriture autobiographique. Berg dans *Le Refus* plaide pour une écriture réflexive, qui pose les questions de sa propre existence, ce qu'il explique à Köves : « On écrit toujours l'écriture poursuit-il. Ou du moins, c'est ce qu'il faudrait écrire quand on écrit¹⁷⁰. » Elle n'est pas présentée comme une occupation honorable mais plutôt comme « une passion honteuse »¹⁷¹. Pourtant, c'est par l'écriture que Berg prétend témoigner de son expérience, en racontant « la véritable histoire de [s]a vie, ou, du moins, le récit fidèle d'une vie instructive et intéressante¹⁷². » C'est également le cas du vieil écrivain de la première partie du récit qui s'est efforcé d'écrire sa propre expérience ; alors qu'il rencontre d'anciens amis au cours d'une promenade, il leur fait part, à regret, du sujet du roman qui a été refusé, Auschwitz, ce à quoi on lui répond : « Bien sûr, remarque Van de Gruyn avec une compassion réservée, comme s'il parlait à un lépreux à moitié guéri, tu as été à Auschwitz¹⁷³. » Or les difficultés rencontrées par le vieil écrivain pour écrire ce roman, sur lesquelles nous reviendrons, sont essentiellement dues à la dimension autobiographique du roman : « [...] sur le papier, et exclusivement sur le papier, je pouvais juger conforme à *mon expérience*¹⁷⁴. » Köves dans la deuxième partie du récit a également écrit un roman, également refusé. Rien n'indique dans le texte de manière précise que ce roman avait pour objet la propre expérience du personnage mais le lecteur peut le déduire : ce roman constitue sa « seule chance de survie », ce que le narrateur précise peu après avoir mentionné que Köves avait survécu alors que tout était prévu pour sa mort¹⁷⁵. Cette « chance

körülbelül a következő történet alakítható ki. » Le verbe kialakít signifie plutôt « rassembler », que le traducteur a choisi de traduire par « reconstruire ». Comme dans *Tristano meurt*, il s'agit, à partir d'une matière éparpillée, de procéder à un récit.

¹⁷⁰ LR., p. 284 / AK., p. 327 : « [...] mindig az írást írja; vagy legalább is mindig azt kellene írnia, ha ír. »

¹⁷¹ LR., p. 284 / AK., p. 326 : « kárhóztatott szenvedélyén. »

¹⁷² LR., p. 287 / AK., p. 330 : « [...] amely életem igaz történetét tartalmazza majd – mindenesetre egy érdekes és tanulságos élet hiteles történetét. »

¹⁷³ LR., p. 96 / AK., p. 113 : « – Persze – jegyezte meg Van de Gruyn vonakodó részvétellel, mint aki egy félig gyógyult leprással beszélget-, te Auschwitzban voltál. »

¹⁷⁴ LR., p. 71 / AK., p. 84 : « [...] a papiroson – s kizárólag a papiroson – *élményeim* megfelelőjének ítélttem. » (Nous soulignons).

¹⁷⁵ LR., p.117 / AK., p. 138.

de survie » dans l'écriture est probablement le récit de l'expérience concentrationnaire, ce sur quoi nous reviendrons. L'écriture liée au réel, si elle peut falsifier ce réel, notamment pour des raisons idéologiques, est aussi susceptible de le recréer, pour le rendre plus lisible.

c. La traduction ou le détour de l'écriture

Pour compléter cette cartographie des différentes écritures pratiquées dans les récits du corpus, il faut évoquer la traduction à laquelle s'exercent plusieurs des personnages d'écrivains. C'est le moyen pour certains de retarder le moment où il faudra écrire un roman comme par exemple dans *Le Refus* : « S'il acceptait la traduction, il ferait d'une pierre deux coups : il gagnerait de l'argent (une somme modeste mais assurée) et n'aurait pas à écrire de livre. (Provisoirement)¹⁷⁶. » Bé dans *Liquidation* est également un traducteur¹⁷⁷. Sára fait allusion à un de ses projets de traduction peu avant sa mort, celui de traduire *La Marche de Radetzky* « dont la traduction disponible sur le marché ne le satisfaisait en aucune manière »¹⁷⁸, roman de Joseph Roth¹⁷⁹ qui s'attache à décrire le déclin de l'empire austro-hongrois. La traduction possède un statut particulier dans les pays d'Europe Centrale à l'époque communiste, pays dans lesquels, d'après l'écrivain roumain Gabriela Adamesteanu¹⁸⁰, la conscience européenne a été construite et préservée par la traduction. Les régimes totalitaires interdisent des titres, détruisent des livres, mais ils ne peuvent venir à bout de tous les ouvrages étrangers qui restent dans les greniers, dans les armoires etc. De plus, la censure ne peut pas s'exercer avec la même force sur des écrivains étrangers morts depuis longtemps, que sur des auteurs contemporains. Ainsi, le régime totalitaire explique l'intérêt manifesté par les personnages d'écrivains kertésziens pour la traduction, qui est aussi un moyen de maintenir un lien avec d'autres pays, d'autres régimes, et avec une certaine conscience européenne.

¹⁷⁶ LR., p. 40 / AK., p. 47 : « Ha elvállalja a fordítást, egy csapásra két legyet üthet: pénzt kereshet (ha kevés pénzt is, de biztosat), s könyvet sem kell írnia. (Átmenetileg). »

¹⁷⁷ L., p. 60 : « Il apparaît qu'il avait envisagé à un moment d'écrire sa pièce en vers libres, à la manière de Peter Weiss ou plutôt celle de Thomas Bernhard dont il était le traducteur patenté. » / F., p. 72 : « Úgy látszik, egy időben azt latolgatta, hogy hátrahagyott színdarabját szabad versekben írja meg, Peter Weiss vagy még inkább Thomas Bernhard modorában, akiknek avatott fordítója volt. »

¹⁷⁸ L., p. 74 / F., p. 91 : « De nem hiszi, mondta, hogy nagyobb szabású írói tervei lettek volna, eltekintve attól, hogy újra akarta fordítani a Radetzky-marsot, amelynek a közkezen forgó fordításával sehogyan sem volt megelégedve. »

¹⁷⁹ ROTH Joseph. *La Marche de Radetzky* [1934]. Trad. de l'allemand par Blanche Gidon et revu par Alain Huriot. Paris : Points, 2008.

¹⁸⁰ Conférence tenue lors de la cinquième édition de « Mare Nostrum » à Marseille, le 19 juin 2009, qui s'intitule « La traduction, langue de l'Europe ».

Dans *Peirera prétend*, le journaliste se livre à plusieurs traductions. Il s'agit moins de repousser l'écriture d'un roman que l'on ne peut, ou que l'on ne sait écrire, comme dans les deux récits d'Imre Kertész, que d'accorder une place de choix à la littérature dans la page culturelle du *Lisboa*. La traduction constitue pour le journaliste un moyen d'exprimer des idées que sa fonction, d'après lui, ne lui permet pas d'exposer sous le régime de Salazar. Il considère la traduction d'*Honorine* de Balzac comme « un message dans une bouteille pour quelqu'un qui le recueillerait »¹⁸¹. C'est un moyen de côtoyer des auteurs morts, ce dont le personnage est féru, tout en disant quelque chose que lui-même ne parvient pas exactement à formuler, et que les autres, notamment le directeur, ne sont pas prêts à entendre¹⁸². La traduction d'un texte d'Alphonse Daudet extrait des *Contes du lundi*, qu'il présente au directeur du journal comme un « récit patriotique »¹⁸³ est à cet égard éclairante. Elle lui permet de s'effacer derrière un auteur et c'est d'ailleurs après avoir publié ce récit qu'il refuse de signer les textes qu'il traduit¹⁸⁴. Ce récit d'Alphonse Daudet se heurtera à la censure¹⁸⁵, mais sa traduction permet à Peirera d'exprimer une opinion sur ce qui se passe au Portugal. Antonio Tabucchi a lui même pratiqué la traduction, et la reconnaît capable d'influencer durablement un écrivain. Dans les exemples évoqués, elle est un moyen de pallier les difficultés de l'écriture : le vieil écrivain du *Refus* qui n'arrive pas à écrire se dissimule derrière des obligations de traduction, Peirera peut tenter de contourner la censure et trouver progressivement la substance du message à délivrer en traduisant des auteurs français du XIX^e siècle.

La fictionalisation de personnages d'écrivain permet d'accorder une large part à la représentation de formes d'écriture variées. Les récits offrent ainsi un panorama intéressant des différentes pratiques littéraires du xx^e siècle. Un nombre important d'écrivains incarnent une manière d'écrire qui contient en elle-même sa propre critique. Que ce soit une écriture lucrative qui éloigne le personnage d'écrivain de ses préoccupations fondamentales, une

¹⁸¹ *PP.*, p. 236 / *SP.*, p. 78 : « E poi si era messo a tradurre un racconto di Balzac. Aveva scelto *Honorine*, che era un racconto sul pentimento e che avrebbe pubblicato in tre o quattro puntate. Non sa perché, Pereira, ma credeva che quel racconto sul pentimento sarebbe stato un messaggio nella bottiglia che qualcuno avrebbe raccolto. »

¹⁸² *PP.*, p. 282 : « Au fond, il s'agissait vraiment d'un message chiffré, que seul pouvait recevoir celui qui était à même de l'entendre. Le directeur ne pouvait ni l'entendre ni le recevoir. » / *SP.*, p. 136 : « In fondo quello era davvero un messaggio cifrato, e solo chi poteva ascoltarlo poteva riceverlo. Il direttore non poteva né ascoltarlo né riceverlo. »

¹⁸³ *PP.*, p. 283 / *SP.*, p. 137 : « un racconto patriottico ».

¹⁸⁴ *PP.*, p. 297 : « Il prétend qu'il s'abstint parce qu'il lui semblait que le directeur d'une page culturelle n'avait pas à signer la traduction d'un récit. » / *SP.*, p. 153 : « Sostiene che lo fece perché non gli sembrava bello che il direttore di una pagina culturale firmasse la traduzione di un racconto. »

¹⁸⁵ *PP.*, p. 311.

écriture pervertie par l'Histoire ou encore rendue illisible par le pouvoir, il s'agit dans les textes étudiés de critiquer une écriture qui refuse la distance nécessaire entre son sujet et son objet. Sous couvert d'exhaustivité et d'objectivité, l'écriture historiographique pratiquée par Fonzio dans *Le Petit Navire* en est un excellent exemple. L'avant-garde est également raillée en tant que modèle aporétique de l'illisibilité. Cependant, d'autres écritures semblent trouver leur juste place. La reconstruction d'une vie, de la sienne ou de celle d'un autre par exemple, la traduction, les traditions populaires semblent trouver grâce aux yeux des différents narrateurs. La nécessité d'une distance mesurée semble être la caractéristique de ces écritures que les fictions mettent en avant. Il est nécessaire de trouver la juste distance de l'événement. La question semble bien alors être celle du rapport de la réalité à la fiction dans la création littéraire. Elle est d'autant plus cruciale que les personnages d'écrivains évoluent dans des contextes historiques particulièrement mouvementés et se trouvent donc en prise directe avec l'Histoire. Leur condition d'écrivain est ainsi étroitement liée à leur condition historique et ces périodes troublées exercent une influence certaine sur les pratiques d'écriture : non seulement leur inscription dans le récit est vacillante mais ces personnages d'écrivains apparaissent comme surdéterminés par l'Histoire. Une double fragilité semble alors les frapper, celle inhérente à leur état d'écrivain et celle liée à leur condition d'homme historique. Cette double fragilité a des conséquences sur les modalités de représentation de ces écrivains et sur leur propre production littéraire.

B. Surdétermination du personnage d'écrivain à une période historique.

Dans les récits du corpus, la condition même de l'écrivain (ou des écrivains) est définie par l'Histoire. Les personnages d'écrivains sont en effet confrontés, à un moment ou à un autre, à la nécessité de dire l'Histoire, ou leur histoire dans l'Histoire. Si l'historiographie et le récit de fiction diffèrent, en particulier par « l'asymétrie indéniable entre [leurs] modes référentiels »¹⁸⁶, les récits empruntent à l'Histoire un nombre non négligeable de ses éléments et de fait tirent de « la référence par traces une partie de [leur] dynamisme référentiel »¹⁸⁷. La notion même de « mise en intrigue », que nous empruntons à l'analyse ricœurienne du *muthos* aristotélicien, empêche une conception statique de la structure du seul texte au profit d'une

¹⁸⁶ RICŒUR Paul. *Temps et récit 1. Op. cit.*, p. 154.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 154.

« activité structurante »¹⁸⁸. Parce que « la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action¹⁸⁹ », il nous faut examiner, dans les fictions, quel monde est livré à la pré-compréhension des personnages d'écrivains et quelles sont les corrélations entre cette « pré-compréhension » et la « mise en intrigue », c'est-à-dire comment le monde de l'écrivain agit sur la création de l'œuvre. La pré-compréhension de « l'agir humain »¹⁹⁰ est indispensable à la représentation de l'action. La littérature, pour être compréhensible, doit venir « configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure¹⁹¹. » Nous nous interrogerons donc dans notre développement sur les critères de pré-compréhension nécessaires à la configuration. Nous observerons d'abord les périodes historiques traitées dans les fictions et montrerons que la violence semble être l'élément constitutif de la « mise en intrigue », ce qui posera par la suite le problème de savoir si la pré-compréhension du monde référentiel, et donc sa « mise en intrigue », sont possibles sachant que ce monde est fondé essentiellement sur l'anéantissement de l'individu, et, dans les fictions, des personnages d'écrivains.

1. Le XX^e siècle et ses désastres

De manière fondamentale, l'écriture constitue pour Antonio Tabucchi un moyen de se souvenir, ce qui explique l'importance qu'il accorde, dans nombre de ses récits, à l'Histoire :

[...] parce qu'il est probable que j'ai eu conscience dès mon plus jeune âge que la littérature est en grande partie mémoire et aussi, bien sûr, mémoire collective dont la survie dépend presque entièrement de la tradition écrite. Que resterait-il, sans l'écriture, du passé des hommes ? La discipline de l'histoire elle-même ne serait pas concevable sans elle¹⁹².

Quant aux fictions d'Imre Kertész, elles ont toutes pour cadre une situation historique clairement déterminée, qu'il s'agisse de la Seconde Guerre mondiale ou de l'évolution de l'État hongrois après la guerre. Nous commencerons par observer quelles sont les périodes historiques représentées dans nos récits et les liens que les personnages d'écrivains entretiennent avec ces périodes, c'est-à-dire comment la condition historique des personnages d'écrivains est mise en valeur dans l'élaboration de la fiction.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹² TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Op. cit.*, p. 53.

a. Le xx^e siècle italien : *Piazza d'Italia* et *Le Petit Navire*

Piazza d'Italia et *Le Petit Navire* couvrent des périodes assez longues et mettent en place des histoires familiales qui permettent aux récits de s'étendre sur plusieurs générations. Dans *Piazza d'Italia* :

Il s'agit d'une saga familiale qui se déroule dans un bourg toscan durant une période qui va de 1848 jusqu'à 1955, quasiment cent ans. Tabucchi ne raconte pas tant cent ans de solitudes (même si certains de ses personnages se sentent seuls) mais surtout cent ans d'injustices et de destins tragiques, d'événements ou des replis dans l'Histoire dont les livres d'Histoire ne parlent pas¹⁹³.

L'histoire commence par l'épilogue qui se situe après la Seconde Guerre mondiale, après donc l'abdication du roi Victor-Emmanuel III en faveur de son fils et le référendum qui a instauré la République (le 2 juin 1946) : « [...] le roi désormais avait plié bagage, et c'était la constitution de la république fondée sur le travail qui était en vigueur¹⁹⁴. » Une analepse permet d'opérer un retour à l'époque de Garibaldi par la substitution d'une statue à une autre « C'est Garibaldi qui remet l'Italie au roi¹⁹⁵ », le « Héros des deux mondes »¹⁹⁶, le roi étant dorénavant le « nouveau maître »¹⁹⁷. Le lecteur peut donc situer cette période aux alentours de l'année 1861, puisque c'est le 27 avril 1861 que Victor-Emmanuel II a été proclamé roi d'Italie. Les faits d'armes de Garibaldi et des chemises rouges reviennent de manière récurrente au début du récit : « Garibaldi avait les cheveux au vent et regardait dans sa longue-vue. [...] La côte de la Sicile était une ligne à l'horizon, et les chemises rouges commençaient à poindre¹⁹⁸ ». La figure garibaldienne hante le récit à travers différents

¹⁹³ SCHWARZ-LAUSTEN Pia. *L'Uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhague : Museum Tusulanum Press : University of Copenhagen, 2005 « Études Romanes », p. 117 : « Si tratta di una saga familiare che si svolge in un paesino toscano in un arco di tempo che va dal 1848 circa al 1955, coprendo quasi cento anni. Tabucchi racconta non tanto di cent'anni di solitudine (anche se alcuni personaggi si sentono soli), ma soprattutto di cent'anni di ingiustizia e di destini tragici, degli eventi o delle pieghe nella Storia, di cui non parlano i libri di storia. » (Nous traduisons).

¹⁹⁴ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 15-16 / *PI.*, p. 11 : « [...] il re ormai aveva fatto fagotto e vigeva la costituzione della repubblica fondata sul lavoro. »

¹⁹⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 21 / *PI.*, p. 17 : « È Garibaldi che consegna l'Italia al re. »

¹⁹⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 21 / *PI.*, p. 17 « l'eroe dei due mondi ».

¹⁹⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 21 / *PI.*, p. 17 : « il nuovo padrone ».

¹⁹⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 23 / *PI.*, p. 18 : « Garibaldi aveva i capelli al vento e guardava col cannocchiale. [...] La costa della Sicilia era un filo sull'orizzonte e le camicie rosse albeggiavano. » Nous pouvons remarquer la présence d'un titre d'un autre récit de Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*. Nous pouvons également noter dès à présent que la figure de Garibaldi est également présente dans *Tristano meurt*, à travers la figure du grand-père de Tristano. Telle une figure mythique, la figure patriarcale garibaldienne hante l'imaginaire historique d'Antonio Tabucchi.

personnages et les enfants qui naissent ont un nom lié à cette figure mythique de l'histoire italienne : « Si c'est un garçon, appelle le Garibaldo, et sinon, Anita¹⁹⁹ ». Quarto et Volturno sont également deux noms liés à l'expédition des Mille menée par Garibaldi : elle commence à Quarto, bourgade proche de Gênes, et prend fin près de Naples, près du fleuve Volturno où Garibaldi battit les Bourbons. Le prénom Asmara est inspiré de la ville d'Éthiopie prise par les Italiens en 1889, et qui fut la capitale de l'Érythrée jusqu'en 1941. Ainsi les prénoms des personnages participent d'une fictionalisation de l'Histoire et de son poids écrasant. Notons également le surprenant prénom « Quarante-Huit »²⁰⁰, rappel d'une année particulièrement agitée de l'histoire italienne. Borgo et ses habitants vivent au rythme de l'Histoire du pays. Chaque événement historique a des répercussions sur ce village, que les villageois le veuillent ou non :

Dans le désintérêt général, et malgré la grande banderole déployée au balcon de la mairie, les autorités décidèrent d'ordonner des réjouissances pour la naissance du dauphin et de tapisser Borgo d'affiches explicatives. Pour aller plus vite, étant donné qu'il n'y avait pas d'imprimerie dans le village, on dicta par télégraphe le texte de l'affiche à une honorable imprimerie de la ville la plus proche. Mais soit par distraction du télégraphiste, soit par négligence du typographe, quand les paquets de cinq cents arrivèrent en gare, au crépuscule, il y avait une erreur d'impression, centrale, et irrémédiable parce qu'il commençait à faire nuit²⁰¹.

L'Histoire officielle est traitée avec désinvolture par les habitants de Borgo. L'empressement du pouvoir à écrire l'Histoire se heurte aux contingences matérielles qui sont le reflet de résistances plus profondes. Antonio Tabucchi retrace dans *Piazza d'Italia* l'histoire de l'Italie sur plusieurs décennies : les conquêtes coloniales italiennes qui commencent à la fin du XIX^e siècle, les deux guerres mondiales, le conflit entre communistes et anarchistes qui s'incarne dans l'opposition entre Gavure et Garibaldi, les actions de résistance menées par Asmara qui prend le parti des communistes²⁰², l'agression d'Apostolo Zeno par des fascistes²⁰³, la

¹⁹⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 25 (Anita est le prénom de la première femme de Garibaldi) / *PI.*, p. 20 : « Se è maschio chiamalo Garibaldo, e se no, Anita ».

²⁰⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 151 : « – C'est le fils de Quarante-Huit. – On a fait la guerre ensemble, dit Garibaldi. » / *PI.*, p. 139 : « È il figliolo di Quarantotto. – Si è fatto la guerra insieme, disse Garibaldi. »

²⁰¹ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 60-61 / *PI.*, p. 54 : « Nel disinteresse generale, nonostante la grande bandiera al balcone del municipio, le autorità decisero di indire festeggiamenti per la nascita del delfino e di tappezzare Borgo di manifesti esplicativi. Per fare prima, visto che in paese non c'era una tipografia, dettarono per telegrafo il manifesto alla premiata tipografia della città più vicina. Ma forse per distrazione del telegrafista o per incuria del tipografo, quando all'imbrunire arrivarono al nodo ferroviario i pacchi dei cinquecento manifesti, c'era un errore di stampa, centrale e irrimediabile, perché si stava facendo buio. »

²⁰² *PI.*, pour la trad. fr. p. 97 : « Gavure n'a pas de maîtres. Et rappelle-toi que quand on est seul, on reste seul, et que tout seul on ne peut rien faire, rien de rien. » / *PI.*, p. 88 : « Gavure non ha padroni. Ricordati che da soli si resta soli, e soli non si fa niente di niente ».

violence nazie dans Borgo²⁰⁴, rien n'est omis d'un siècle de violences et de conflits. Le récit constitue « la reconstruction de la mémoire collective d'un village toscan durant un siècle d'Histoire »²⁰⁵. L'Histoire italienne n'a ici d'intérêt que dans la mesure où elle est vécue par des hommes et des femmes qui n'ont rien de personnages officiels :

L'Histoire officielle est seulement suggérée car elle ne préoccupe pas notre narrateur ; elle existe et elle influence la vie des personnages, mais ce qui intéresse le narrateur est la perception de l'Histoire par ceux qui l'ont vécue²⁰⁶.

Il s'agit de *microstoria* : le narrateur « recrée une mémoire collective dont il n'existe pas de traces dans les textes de l'Histoire officielle²⁰⁷. »

Nous rencontrons les mêmes caractéristiques dans *Le Petit Navire* : l'étendue temporelle du récit et la volonté d'accorder une place primordiale aux acteurs cachés de l'Histoire. Sesto, le narrateur, choisit, à partir d'objets familiers trouvés dans un grenier, de retracer l'histoire de sa famille sur plusieurs générations. Le XX^e siècle italien s'inscrit alors dans le récit : l'unification du pays, les deux guerres mondiales, le fascisme, la contestation communiste. Comme dans *Piazza d'Italia*, les événements sont suggérés plutôt que décrits, envisagés par le biais de l'expérience personnelle et individuelle des personnages. Les événements historiques marquants du siècle sont toujours présentés comme à la marge de l'Histoire alors même qu'ils sont habituellement considérés comme faisant partie de ce qui fait l'Histoire :

Pendant ce temps, le monde allait son train, il portait des noms exotiques mais déjà italiens [...] Humbert 1^{er}, le Bon Roi, était extrêmement bon, selon Paolo Fonzio, et n'avait pas encore été assassiné par un anarchiste inconnu²⁰⁸.

²⁰³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 81 : « Faisons lui crier *Vive le Duce* ! grommela un type sec avec une mèche blondasse sur le front. » / *PI.*, p. 73 : « Facciamogli gridare *Viva il Duce!*, bofonchiò uno secco, con un ciuffo biondastro sulla fronte. »

²⁰⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 117 : « Les SS firent l'enfer exactement comme Don Milvio l'avait toujours décrit du haut de sa chaire, le dimanche : un mur de flammes immenses, crépitantes, pleines de hurlements. Mais ils le firent artificiellement, avec de l'essence, et ils le situèrent dans l'église. Et les crépitements étaient les rafales des mitraillettes qui jetaient du feu sur le feu. » / *PI.*, p. 107 : « Le SS fecero l'inferno proprio come don Milvio lo aveva sempre descritto la domenica dal pulpito: un muro di fiamme alte e crepitanti, piene di urla. Ma lo fecero artificiale, con la benzina, e lo collocarono nella chiesa, e il crepitio era lo scoppio della mitraglia, che buttava fuoco sul fuoco. »

²⁰⁵ BRIZIO-SKOV Flavia. *Antonio Tabucchi: Navigazioni in un arcipelago narrativo. Op. cit.*, p. 49 : « *Piazza d'Italia* è la ricostruzione della memoria collettiva di un paese toscano durante un secolo di Storia ». (Nous traduisons).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 41 : « La Storia ufficiale è solo menzionata perché non è la preoccupazione del nostro narratore; essa esiste e influenza le vite dei personaggi, ma quello che interessa al narratore è la percezione della Storia di coloro che l'hanno vissuta ». (Nous traduisons).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 50 : « [...] ricrea una memoria collettiva della quale [...] non esiste traccia nei testi ufficiali di Storia. » (Nous traduisons).

Il n'est pas question de dater les événements auxquels il est fait allusion. L'usage de la prolepse rappelle le caractère inéluctable de l'Histoire mais la mention temporelle « pendant ce temps » la relègue au second plan. Ces incursions de l'Histoire officielle sont des extraits remaniés des *Annales* de Paolo Fonzo. Elles ponctuent le récit sous forme d'allusions à certains épisodes de la guerre d'Éthiopie, comme la défaite d'Adoua²⁰⁹, ou au socialisme chrétien²¹⁰, à l'entrée en guerre de l'Italie en 1915, contre l'Autriche et la Turquie, puis en 1916 contre l'Allemagne²¹¹, et à l'Italie fasciste, à la Seconde Guerre mondiale, avec ses arrestations et ses déportations. Les références historiques permettent de dater les événements de la fiction par rapport à l'histoire officielle, mais comme dans *Piazza d'Italia*, il ne s'agit que de références laissant la possibilité d'envisager la manière dont cette Histoire officielle est vécue par les personnages. Sesto, dans sa démarche de reconstitution, l'utilise pour compléter l'histoire de ses ancêtres. Elle devient alors un outil pour l'élaboration d'une autre histoire, d'un autre texte. Cette volonté est également présente dans *Piazza d'Italia* lorsqu'il s'agit par exemple de retracer l'Histoire de Borgo :

En ce temps-là, probablement, Borgo s'appelait encore Borgo quelque chose. Peut-être Borgo la Torre, à cause de cette espèce de vieille tour en ruine dont la seule utilité apparente était de servir de logis aux corbeaux ou aux corneilles. Ou peut-être Borgo ai Paduli, à cause des marais que le fascisme devait bonifier par la suite, avec ordre de faire des fêtes agraires auxquelles personne ne prit part²¹².

L'utilisation de l'expression « En ce temps-là » et l'anticipation sur une période historique donnée, le fascisme, conduisent le lecteur à penser que l'écriture a également pour dessein de retracer l'Histoire. Antonio Tabucchi dans un entretien souligne à quel point les périodes représentées dans ces deux romans sont essentielles à ses yeux :

²⁰⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 69 / *PN.*, p. 53 : « E intanto correva il mondo, che aveva nomi esotici ma già italiani [...] il Re Buono era buonissimo, secondo Paolo Fonzo, e non ancora morto per mano di un anarchico sconosciuto. » Notons également dans *PN.*, pour la trad. fr. p. 69 : « Et pendant ce temps les semaines passaient et le monde allait son train : l'Afrique orientale était italienne ou allait l'être bientôt, et des daguerréotypes montraient les images des voitures toutes brillantes, sans chevaux mais avec un volant de direction, que l'on nommait automobiles » / *PN.*, p. 53 : « E intanto passavano le settimane e correva il mondo: l'Africa Orientale era italiana o lo sarebbe stata, e dagherrotipi cartonati ritraevano carrozze lucidissime, senza cavalli e con timone da guida, dette automobili. »

²⁰⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 74.

²¹⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 92.

²¹¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 95.

²¹² *PI.*, pour la trad. fr. p. 21 / *PI.*, p. 17 : « A quei tempi, probabilmente, Borgo si chiamava ancora Borgo. Magari Borgo alla Torre, per quella torraccia in rovina la cui unica apparente utilità era di offrire alloggio a corvi e cornacchie; o Borgo ai Paduli, per i paduli densi di cannelle poi bonificati dal fascismo con l'ordine di feste agrarie cui non partecipò nessuno ».

Je crois avoir été assez fidèle à mes deux premiers romans. Par exemple, j'ai depuis toujours éprouvé le plus grand intérêt et la plus profonde considération pour les anarchistes historiques, protagonistes, en Italie, du grand développement de ce courant politique à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles ; c'est pour cette raison que ce sont précisément les anarchistes de la Toscane qui ont servi de fondement à ces romans en question. Je pense que j'ai continué à éprouver cette sympathie par la suite, bien qu'elle ne concernât pas les anarchistes politiques, mais ceux que nous pourrions appeler aujourd'hui des anarchistes existentiels²¹³.

Les deux premiers récits d'Antonio Tabucchi qui couvrent les événements majeurs de l'Histoire italienne du XX^e siècle montrent la volonté de se placer du côté des exclus et des opprimés tout en mettant l'accent sur des situations extrêmement individualisées dans des contextes très marqués.

b. Fragmentation du XX^e siècle italien dans un seul personnage : Tristano.

On trouve dans *Tristano meurt* la même volonté de couvrir une période importante et d'envisager l'Histoire autrement que par des discours officiels. Tristano, ce vieil homme à l'agonie, était un jeune homme pendant la Seconde Guerre mondiale. Il a participé à plusieurs actions de résistance. Il est désormais considéré par beaucoup comme un héros, raison pour laquelle il a été choisi comme personnage de roman par l'écrivain-personnage. Les occurrences de l'Histoire ponctuent son récit et des épisodes, parfois fragmentés, reviennent de manière récurrente. Deux scènes fondamentales révèlent un contexte historique bouleversé et des références à des événements du XX^e siècle sont présentes presque à chaque page.

L'Italie occupe une partie de la Grèce à partir de 1941. Or un événement fondamental pour l'existence de Tristano se déroule à Plaka. Après avoir abattu un soldat allemand qui venait de tuer un jeune garçon et une vieille femme, il se réfugie dans une maison grecque où il rencontre une jeune femme qui hantera tout le récit. Tristano se sent perdu après avoir tué « un allié de son pays, tout lui semblait insensé²¹⁴. » Cette scène de violence historique s'inscrit dans l'histoire individuelle du personnage puisqu'elle lui fera prendre la décision de s'engager dans la Résistance. L'autre scène fondamentale du récit, qui est le pendant de la scène de Plaka, se déroule dans les montagnes italiennes. Fragmentée tout au long du récit de Tristano, cette scène fait de lui un héros et elle est considérée par le personnage principal

²¹³ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Op. cit.*, p. 184.

²¹⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 30 / *TM.*, p. 23 : « quel soldato italiano invasore che senza sapere bene perché aveva appena ammazzato un ufficiale nazista, un alleato del suo paese, e tutto gli sembrava insensato. »

comme un moment capital : « [...] c'est le morceau de choix, ce sera le moment fort de ton livre [...] »²¹⁵ ». Autour de ces deux scènes centrales gravite un nombre impressionnant de références à l'Histoire européenne du xx^e siècle.

La figure du grand-père apparaît comme le moyen de faire entrer une autre strate temporelle de l'Histoire italienne dans l'intrigue en faisant référence à Garibaldi. Tristano fait plusieurs fois mention de ce vieil homme, mort au moment du récit, et ce symbole de la résistance garibaldienne est un moyen pour le personnage de revendiquer un héritage historique :

Il voit une nuit d'août d'il y a beaucoup d'années, mais vraiment beaucoup, il est un enfant assis sur les genoux de son grand-père, et ils sont dans la cour de cette ferme et le grand-père connaît bien le ciel et lui a promis que ce soir-là il le lui expliquera, le grand-père est un homme bourru, il est descendu jusqu'en Sicile pour tirer sur les Bourbons et il garde une chemise rouge dans une commode qui sent le camphre [...] ²¹⁶

La filiation de Tristano avec ce passé révolutionnaire, en plus de ses propres activités de résistant, donne une légitimité au regard qu'il porte désormais sur la société italienne. Ses observations sont acides et ironiques, notamment au sujet du communisme auquel il a refusé d'adhérer :

[...] conduits par un bureau politique qui concevait les personnes non comme des individus mais comme les instruments d'une machine supérieure à eux, les petites dents insignifiantes qui broyaient pour la grande roue, pour une société sans classe où nous aurions tous été égaux [...] Tu veux un peu de bonheur, celui qui te revient de droit camarade ?, tu as la carte du parti ?, tu as la carte de ravitaillement du bonheur collectif ²¹⁷?

²¹⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 54 / *TM.*, p. 43 : « [...] è il pezzo forte, nel tuo libro sarà il pezzo forte [...] ». Nous reviendrons plus longuement sur cette scène, fondamentale pour l'étude de la représentation de l'Histoire dans la fiction.

²¹⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 200 / *TM.*, pp. 158-159 : « Sta vedendo una notte d'agosto di tanti anni fa, ma tanti, lui è un bambino seduto sulle ginocchia di suo nonno, e sono sull'aia di questa fattoria e il nonno conosce bene il cielo e gli ha promesso che quella sera glielo spiegherà, il nonno è un uomo burbero, è sceso fino in Sicilia per sparare ai Borboni e custodisce una camicia rossa in un cassetto che odora di canfora [...] » ou encore *TM.*, pour la trad. fr. p. 173 : « Le grand-père gardait dans son armoire une chemise rouge car il avait été garibaldien, et un sabre posé sur la chemise rouge. » / *TM.*, p. 137 : « il nonno custodiva nell'armadio una camicia rossa perché era stato garibaldino, e una sciabola posata sulla camicia rossa. »

²¹⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 111 / *TM.*, pp. 87-88 : « guidato da un ufficio politico che concepiva le persone non come individui ma come congegni di una macchina a loro superiore, piccoli denti di piccole rotelle insignificanti che macinavano per la grande ruota, per una società senza classi dove tutti saremmo stati uguali [...] Vuoi un po' di felicità, quella che ti spetta, compagno?, hai la tessera del partito ? hai la tessera annonaria della felicità collettiva? »

Il dénonce l'absurdité d'une argumentation politique bipolaire qui ne s'exprime qu'en termes de lutte des classes ainsi que la variété des interprétations qu'il est possible de donner à un quelconque engagement :

Nous savons que tu es allé vivre dans une ville d'art, tu ne serais pas un peu esthète ? [...] excuse la franchise mais tu sembles un peu bourgeois, tu sais, l'idéologie libertaire au début était révolutionnaire mais si tu la pratiques en cachette c'est une chose petite-bourgeoise²¹⁸.

Le regard que Tristano porte sur la fin du siècle n'est pas plus indulgent. Une dictature intellectuelle a remplacé la dictature politique. En effet, à l'absence de sens, à l'incohérence de périodes politiques troublées, s'est substituée la vacuité de la pensée représentée par ce nouveau dieu des médias, Dingodingue, qui hante Tristano jusque dans ses rêves : « [...] ne pense pas, souviens-toi de ne pas penser, laisse-moi penser pour toi, Tristano, tu as combattu pour la liberté et à présent celle-ci est arrivée, cela consiste à être affranchi de la pensée, à ne plus penser... la vraie liberté est d'être pensé²¹⁹. » Cette éclipse de toute pensée est probablement ce qu'il y a de plus désespérant en regard de cette quête de justice que l'ancien partisan a cru bon de mener durant son existence.

Il n'a de cesse de souligner la cruauté de l'Histoire et la difficulté pour l'Homme d'y trouver sa place en tant qu'individu mais aussi de simplement la comprendre :

[...] l'Histoire est une créature glaciale, elle n'a pitié de rien ni de personne, le philosophe allemand qui se suicida dans une petite pension proche de la frontière en fuyant Franco et Hitler et tous les autres et peut-être lui-même avait trop réfléchi à cette dame dépourvue de pitié et que les hommes courtisent en vain²²⁰.

Cette allusion à Walter Benjamin reflète la volonté de Tristano, tout au long de son récit, de dresser une critique virulente de l'Histoire et de ses violences et d'inscrire dans son propos les événements majeurs de l'Histoire européenne du XX^e siècle, parfois oubliés comme

²¹⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 112-113 / *TM.*, p. 89 : « Sappiamo che sei andato a vivere in una città d'arte, non sarai un po'esteta ? [...] scusa la franchezza, ma mi sembri un po' borghese, sai, l'ideologia libertaria all'inizio era rivoluzionaria, ma se tu la pratici di nascosto è una cosa piccoloborghese. »

²¹⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 164 / *TM.*, p. 130 : « [...] non pensare, ricordati di non pensare, lascia che io pensi per te, Tristano, hai combattuto per la libertà e ora essa è arrivata, è essere affrancati dal pensiero, è il non pensare più. »

²²⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 136 / *TM.*, p. 108 : « [...] la Storia è una creatura glaciale, non ha pietà di niente e di nessuno, quel filosofo tedesco che si suicidò in una pensioncina di confine fuggendo da Franco e da Hitler e da tutti e forse anche da se stesso aveva riflettuto troppo su questa dama priva di pietà che gli uomini corteggiano invano... »

l'occupation de la Grèce par l'Italie, interprétée par Antonio Tabucchi lui-même comme un véritable matricide.

c. Une période historique assez courte et clairement définie : le Portugal de Salazar dans *Peirera prétend*.

Les conditions d'exercice du journaliste Peirera sont étroitement liées à la situation politique portugaise. Le récit est en effet fortement contextualisé mais contrairement aux fictions que nous venons d'évoquer, il s'agit dans le cas de *Pereira prétend* de limiter les cadres du récit à une période bien définie et à un pays en particulier. L'histoire de Peirera se déroule au Portugal, pendant la période salazariste. Les références à l'Histoire sont nombreuses parce qu'elle joue un rôle important dans l'existence de Peirera, journaliste culturel muselé par le pouvoir :

Devant la porte d'entrée se trouvait le marché du quartier, deux camionnettes de la Guarda Nacional Republicana y étaient stationnées. Peirera savait que le marché était en agitation, car le jour d'avant, dans l'Alentejo, la police avait tué un charretier qui était un des fournisseurs du lieu et qui était socialiste. C'est pour cela que la Guarda Nacional Republicana stationnait devant les grilles du marché. Mais la direction du *Lisboa* n'avait pas eu le courage de passer l'information, c'est-à-dire le vice-directeur, car le directeur était en vacances [...] et de toute façon, qui aurait pu avoir le courage d'informer qu'un charretier socialiste avait été massacré sur sa charrette dans l'Alentejo et qu'il avait couvert de sang tous ses melons ? Personne, car le pays se taisait, il ne pouvait pas faire autrement que se taire, et pendant ce temps, les gens mouraient et la police agissait à sa guise. [...] Et il se dit : cette ville pue la mort, toute l'Europe pue la mort²²¹.

L'antisémitisme se développe, la police est omniprésente et les citoyens ont peur. *Pereira prétend* accorde une très large part aux événements portugais de l'avant-guerre. Lisbonne apparaît comme livrée à Salazar et à ses hommes, la police occupe les points stratégiques de la ville²²² et les accointances du dictateur portugais avec le régime de Franco sont également

²²¹ *PP.*, pp. 185-186 / *SP.*, pp. 13-14 : « Davanti al portone c'erano i mercati rionali e la Guardia Nacional Republicana vi stazionava con due camionette. Pereira sapeva che i mercati erano in agitazione, perché il giorno prima, in Alentejo, la polizia aveva ucciso un carrettiere che riforniva i mercati e che era socialista. Per questo la Guarda Nacional Republica stazionava davanti ai cancelli di mercati. Ma il "Lisboa" non aveva avuto il coraggio di dare la notizia, o meglio, il vicedirettore, perché il direttore era in ferie [...] e chi poteva avere il coraggio di dare una notizia del genere, che un carrettiere socialista era stato massacrato in Alentejo sul suo barroccio e aveva cosparsi di sangue tutti i suoi meloni? Nessuno, perché il paese taceva, non poteva fare altro che tacere, e intanto la gente moriva e la polizia la faceva da padrone. [...] E pensò: questa città puzza di morte, tutta l'Europa puzza di morte. »

²²² *PP.*, p. 191 : « Peirera prétend que, ce soir-là, la ville semblait aux mains de la police. Il y en avait partout. [...] ils occupaient les points stratégiques de la ville [...] mais il n'eut pas le courage de passer devant ces

soulignées : « Puis il vit une banderole de tissu déployée entre deux arbres de la place, qui portait une énorme inscription : *Honneur à Francisco Franco*. Et en dessous, en lettres plus petites : *Honneur aux militaires portugais en Espagne*²²³. » La rencontre de l'étrangère dans le train permet de rappeler qu'il ne fait pas bon vivre dans le Portugal des années trente lorsqu'on est d'obédience juive :

Oui, j'aime bien, répondit madame Delgado, mais je ne crois pas que j'y resterai longtemps, j'ai rendu visite à mes parents de Coimbra, j'ai retrouvé mes racines, mais ce n'est pas un pays fait pour le peuple auquel j'appartiens, j'attends le visa de l'ambassade américaine, dans peu de temps je partirai aux États-Unis, du moins je l'espère²²⁴.

Il ne faut pas occulter les liens entre le fascisme italien et la dictature portugaise mentionnés dans le récit et l'intérêt d'Antonio Tabucchi pour un sujet comme la montée du fascisme en Europe.

Peirera est un journaliste qui souhaite, par le biais de ses chroniques culturelles, écrire l'histoire de son pays. Le contexte historique est fortement déterminé et influence non seulement son mode d'existence, marqué par un climat de suspicion permanente mais également sa volonté d'écrire. La façon dont Salazar a éliminé toute presse indépendante explique que le personnage voit sa vie de journaliste déterminée par le danger qu'il court à écrire librement. Il doit trouver le moyen d'écrire alors qu'il se trouve pris dans l'Histoire, ce qui n'était pas le cas du Capitaine Sesto dans *Le Petit Navire*, qui lui au contraire décide de remonter le temps, ni de Tristano qui porte également un regard rétrospectif sur son existence et sur l'Histoire. De la même manière, la période couverte par *Piazza d'Italia* exclut ce type d'approche immédiate, puisque nous avons vu que le narrateur adoptait un point de vue surplombant. Ainsi, l'utilisation du contexte historique dans *Pereira prétend* diffère quelque

militaires sinistres, et prit donc le tram qui parcourait Rua dos Franqueiros pour aboutir à Praça de Figueira. Il descendit là, prétend-il, et trouva d'autres policiers. Cette fois il dut passer devant les détachements, et il en éprouva un léger malaise. » / *SP.*, p. 19 : « Peirera sostiene che la città sembrava in mano alla polizia, quella sera. Ne trovò dappertutto. [...] presidiavano i punti strategici della città [...] ma non ebbe il coraggio di passare davanti a quei militari sinistri, e così prese il tram che percorreva Rua dos Franqueiros e che finiva in Praça da Figueira. Qui scese, sostiene, e trovò altra polizia. Questa volta dovette passare di fronte ai drappelli, e questo gli procurò un leggero malessere. »

²²³ *PP.*, p. 192 / *SP.*, p. 20 : « Poi vide uno striscione di stoffa teso da un albero all'altro della piazza dove c'era un'enorme scritta: *Onore a Francisco Franco*. E sotto, in lettere più piccole: *Onore ai militari portoghesi in Spagna*. »

²²⁴ *PP.*, p. 232 / *SP.*, p. 72 : « Mi piace, rispose la Signora Delgado, ma non credo che vi resterò a lungo, ho visitato i miei parenti di Coimbra, ho ritrovato le mie radici, ma questo non è il paese che fa per me e per il popolo a cui appartengo, sono in attesa del visto dell'ambasciata americana, fra poco, almeno spero, partirò per gli Stati Uniti. »

peu des autres récits d'Antonio Tabucchi. Pereira n'est pas le narrateur, il n'est pas non plus un écrivain *stricto sensu*, et il n'entame pas un récit rétrospectif qui s'étendrait sur une assez longue période. Pour autant, il présente aussi des points communs avec les autres personnages d'écrivains, confrontés à l'Histoire et à sa possible représentation. Les liens entre écriture et société ou entre Histoire et écriture sont pour lui une question essentielle.

d. *Le Refus et Liquidation : d'une dictature à l'autre*

L'écrivain hongrois fait également le choix de revenir sur une période particulièrement troublée de l'Histoire hongroise. Les deux récits d'Imre Kertész sont très fortement enracinés dans l'Histoire de la Hongrie communiste. L'existence et l'activité des personnages d'écrivains sont entièrement déterminées par ce contexte : situation socio-économique, censure, main-mise de l'État sur les maisons d'édition, autant de faits qui ont des conséquences déterminantes sur l'écriture elle-même. Auschwitz plane également comme une ombre sur les deux récits où l'écriture s'ancre profondément dans un contexte historique, voire même est déterminée par ce contexte.

Le poids de l'Histoire se fait sentir dès le début du *Refus*. Le narrateur insère, de manière surprenante, des éléments qui n'appartiennent pas au discours littéraire mais qui font référence à des normes industrielles de fabrication, ce qui permet d'ancrer le discours littéraire dans l'Histoire. Nous lisons par exemple, dans la description de l'appartement du « vieux » :

[...] au nord duquel, plutôt à l'ouest, en comptant les espaces adéquats, se trouvaient deux fauteuils (type Maya II, matériaux utilisés : hêtre, laque, sangles PP, mousse polyuréthane, tissu d'ameublement, qualité conforme à la norme hongroise 8976/4/72 et 8977-68, TENIR À L'ABRI DE L'HUMIDITÉ)²²⁵.

Le mélange de vocabulaire littéraire et de vocabulaire technique crée une hétérogénéité qui produit un certain effet de réel, voire même est propice à la création d'une illusion mimétique. L'activité même de l'écrivain est déterminée par un certain nombre de facteurs socio-économiques que le premier narrateur du *Refus* évoque dès les premières pages. Il souligne en

²²⁵ LR., p. 10 / AK., pp. 10-11 : « [...] a cserépkályhától északra, illetve nyugatra – a megfelelő hézagok beszámításával – egy-egy karosszék (Maya II típus, a felhasznált anyagok: bükkfa, nitró-lakk, P.P heveder, poránhab, bútorszövet, a bútor minősége megfelel a 8976/4/72 és a 8977-68 sz. MSZ előírásainak, NEDVESSÉGTŐL ÓVNI!)

effet l'absurdité de sa condition dans la Hongrie communiste en rappelant les contraintes économiques qui pèsent sur ses projets littéraires :

[...] il devait s'appliquer à écrire de préférence de gros livres, dans son propre intérêt bien compris, compte tenu du fait que les gros livres rapportent plus que les minces, lesquels, vu qu'ils sont peu épais, ont des honoraires plus minces (en fonction de leur épaisseur) (et indépendamment de leur contenu) (selon le décret du ministère de la Culture en collaboration avec le ministre des Finances, le ministre du Travail, le président de l'Office national de répartition des matériaux et des prix ainsi qu'avec la Fédération nationale des syndicats, numéro 1/1970/III.20.MM portant sur les conditions des contrats d'édition et les honoraires)²²⁶.

Nous notons ici la même volonté d'insérer d'autres discours dans le discours littéraire, ce qui ne souligne que mieux la subordination de l'écrivain à des contraintes purement matérielles. De plus, les intellectuels ne sont pas libres de s'exprimer comme bon leur semble. Keserű, en tant qu'éditeur, subit des pressions de sa hiérarchie. La seule fois où il décide de ne pas se plier aux règles dictées de manière le plus souvent implicite, il voit son existence basculer. Alors qu'il lit un énième manuscrit d'un auteur dont il sait qu'il « figurait en troisième ou quatrième place de la nomenklatura, ce qui était encore une place très honorable » et qu'il faudrait donc « publier le livre en priorité »²²⁷, il décide de refuser ces règles, à cause d'une « nausée »²²⁸ de plus en plus insistante :

J'écrivis que le style de l'œuvre était affligeant, la structure banale et l'histoire inintéressante – par conséquent, mon avis était défavorable. Il fallut alors refaire le circuit jusqu'à ce que deux autres rédacteurs délivrent la recommandation souhaitée ; en attendant, l'auteur avait porté plainte contre les éditions, pour le temps perdu, mobilisant ses protecteurs en « haut lieu », et, moi, je fus reclassé dans un autre sous-groupe de l'humanité, parmi ceux à qui on ne peut pas faire confiance²²⁹.

²²⁶ *LR.*, p. 15 / *AK.*, p. 17 : « [...] lehetőleg vastag könyvek írására kellett törekednie, a saját jól megfontolt érdekében, lévén a vastagabb könyveknek a tiszteletdíja is vastagabb a vékonyabb könyvekénél, melyeknek – minthogy vékonyabbak – a tiszteletdíjuk is vékony (vékonyságuktól függően) (s tartalmuktól függetlenül) (a művelődésügyi miniszternek – a pénzügyminiszterrel, a munkaügyi miniszterrel, az Országos Anyag-és Árhivatal elnökével, valamint a Szakszervezetek Országos Tanácsával egyetértésben – hozott 1 / 1970. III. 20. MM számú rendelete értelmében, a kiadói szerződések feltételeiről és a szerzői díjakról). »

²²⁷ *L.*, p. 49 / *F.*, pp. 57-58 : « Emlékszem egy forró nyári délutánra, melyet egy kézirat megemésztésével kellett eltöltenem. Egy úgynevezett regényről volt szó, szerzője nevét a nomenklatura harmadik vagy negyedik helyén, tehát még mindig igen előkelő helyen jegyezték. Ilyenkor formálisan körbeadják a kéziratot, s a szerkesztő, aki véleményezésre kézhez kapja, már tudja a dolgát, hogy így mondjam. Általában sürgős az ilyen ügy, a könyvet rendszerint soron kívül kell kiadni. »

²²⁸ *L.*, p. 48 / *F.*, p. 57 : « undor ». »

²²⁹ *L.*, p. 49 / *F.*, p. 58 : « Megírtam, hogy a mű nyelve csapnivaló, a szerkezet banális, a történet érdektelen – a regény kiadását nem javasolom. Újra kellett kezdeni a rotációt, amíg két másik szerkesztő az elvárt lektori ajánlást leszállította; a szerző közben az idővesztés miatt a kiadót feljelentette, pártfogóit »felsőbb helyeken« mozgósította, én magam pedig az emberiség egy másik alcsoportjába kerültem, az olyanok közé, akikben nem lehet megbízni. »

Keserű décrit précisément le circuit de publication d'une œuvre littéraire sous un régime autoritaire. Les critiques énoncées par l'éditeur sont des critiques esthétiques qui concernent le style et la structure. Pour autant, ce n'est pas en fonction de critères esthétiques que les œuvres littéraires doivent être jugées mais selon la place de leur auteur dans la société politique du pays. La trame même du récit *Le Refus*, qui retrace l'histoire d'un manuscrit refusé, porte sur ces pressions. Le narrateur, qui est à ce moment du récit le vieil écrivain, « le vieux », pose un regard pour le moins ironique sur les maisons d'édition et leurs pouvoirs, lorsqu'il évoque par exemple cette secrétaire « entourée de l'aura mystérieuse et tellement indéfinissable de la responsabilité »²³⁰. Ce refus, qui consiste à rejeter l'écrivain en le mettant au ban de sa propre société, est également présent dans *Liquidation*. En effet, Bé confie à Keserű un manuscrit qu'il proposera à sa maison d'édition et qui sera aussi refusé²³¹. Bé et sa littérature sont relégués à un rang inférieur : « Le récit finit par paraître dans une revue insignifiante – plus précisément rendue insignifiante par l'État – qui paraissait deux fois par an à tirage limité et où je l'avais moi-même apporté²³². » L'impossibilité pour un écrivain de faire paraître un ouvrage est un thème récurrent. Keserű se fait arrêter et emprisonner « pour menées subversives, publication et diffusion de revues illégales »²³³ et la police de l'État se montre violente à son égard et à l'égard de sa famille :

Trois hommes avaient investi l'appartement, ils avaient renversé les tiroirs, fouillé les armoires, déplacé les meubles. La pauvre n'avait pas la moindre idée de ce qu'ils cherchaient. L'un des hommes l'avait bousculée, un autre lui avait « par hasard » pressé le sein au point de lui laisser des bleus à cet endroit, notre fils de deux ans hurlait à pleine gorge²³⁴.

Cette impossibilité s'explique par la volonté de l'État de tout contrôler. Ce refus est confirmé par trois des amis du « vieux » dans *Le Refus*, qui ne remettent pas en question l'impossibilité de publier un récit en Hongrie, parce que le traitement du sujet ne correspond pas à ce que

²³⁰ *LR.*, p. 35 / *AK.*, p. 41 : « [...] akit az illetékességnek az a titokzatos aurája lengett körül, amit annyira nehéz meghatározni ».

²³¹ *L.*, p. 48 : « - C'est cynique, dit mon directeur et patron après que j'eus recommandé à son attention le récit de B., le présentant comme "l'œuvre la plus importante que j'ai eue entre les mains ces dernières années" » / *F.*, p. 56 : « - Cinikus – mondta róla főnököm és igazgatóm, akinek Bé elbeszélését a »legfontosabb műként« ajánlottam szíves figyelmébe, »a legfontosabb műként, ami az utóbbi években a kezembe került.« »

²³² *L.*, p. 48 / *F.*, pp. 56-57 : « Az elbeszélés végül egy jelentéktelen, pontosabban egy államilag jelentéktelenített, félévente, s akkor is csupán korlátozott példányszámban megjelenő kiadványban láthatott csak napvilágot, ahová én magam vittem el. »

²³³ *L.*, p. 50 / *F.*, p. 50 : « [...] illegális folyóiratok készítésében és terjesztésében való részvétel vádjával tartóztattak le ».

²³⁴ *L.*, p. 51 / *F.*, pp. 60-61 : « Állítólag három ember szállta meg a lakást, feltúrták a fiókokat, kutattak a szekrényekben, elmozdították a bútorokat. Szegénynek fogalma sem volt róla, hogy mit keresnek. Az egyik ember meglökte, egy másik »véletlenül« megszorította a mellét, úgy, hogy a helyén kék foltok támadtak, kétéves kisfiunk torka szakadtából üvöltött. »

l'État attend. Auschwitz est en effet un sujet qui ne convient pas. Une fois cette règle édictée, il n'est plus possible de considérer l'œuvre et ses qualités littéraires :

Je réponds que je ne connais pas la raison, mais que j'ai reçu une lettre idiote où il apparaît clairement qu'ils ont mal compris mon roman ou qu'ils n'ont pas voulu le comprendre, parce que, dis-je, ils ont pris toutes les trouvailles pour des hasards, les audaces pour des maladresses, et toute la logique du roman pour une aberration²³⁵.

Alors que le vieil écrivain attendait de la part de ses amis un soutien, il ne trouve qu'incompréhension et soumission au système instauré par les maisons d'édition d'État. La société telle qu'elle s'organise refuse de lire ce qu'écrit l'écrivain. Nous observons, dans les récits d'Imre Kertész, une dichotomie explicite et totale entre l'écrivain et la société. C'est probablement dans ces deux récits de notre corpus que la figure de l'écrivain est autant à la marge de son monde, rejetée par un pouvoir politique qui le considère comme un ennemi.

Le manque de liberté de l'écrivain constaté dans la première partie du *Refus* est également mentionné dans la deuxième partie du récit. Tous les écrivains n'ont pas droit de cité dans l'univers de ce roman inséré. Köves est en effet à la recherche d'un écrivain : « Un certain Sziklai... qui est devenu par la suite Stone... et actuellement il s'appelle Sassone, le célèbre scénariste et auteur de comédies²³⁶ », ce à quoi on lui répond : « Vous savez très bien qu'ici, nous ne pouvons pas connaître un écrivain de ce nom, dit l'autre²³⁷. » La réponse d'un des douaniers fait implicitement référence à un État que nous ne connaissons pas : le « ici » et la formule « vous savez très bien » suggèrent une complicité entre les deux individus dont le lecteur est *a priori* exclu, comme Köves. Le pianiste rencontré peu de temps après son arrivée est lui aussi soumis à l'autorité de l'État. Toute création artistique est soumise à un contrôle rigoureux dont pourtant les règles ne sont pas clairement énoncées, ce qui engendre une forte confusion :

Ce qui était interdit était interdit : c'était clair, c'était sur la liste, il ne le jouerait pour rien au monde. Sauf que, poursuivit-il, il y avait d'autres morceaux, des morceaux, comment dire, délicats ; qui ne figuraient sur aucune liste et dont personne ne pouvait affirmer qu'ils étaient

²³⁵ LR., p. 96 / AK., p. 112 : « Azt feleltem, hogy az okot nem tudom, de kaptam egy ostoba levelet, amelyből nyilvánvaló, hogy a regényt vagy félreértették, vagy nem akarják megérteni, mert – magyaráztam – úgy tűnik, hogy valamennyi találatát esetlegességnek, a vakmerőségeit ügyefogyottságoknak, egész következetességét pedig eltévelyedésnek nézik. »

²³⁶ LR., pp. 113-114 / AK., p. 134 : « Bizonyos Sziklait... később Stones-t... jelenlegi nevén pedig Sassonét, a világhírű vígjáték- és forgatókönyvíró ».

²³⁷ LR., p. 114 / AK., p. 134 « Ön nagyon jól tudja, hogy ilyen nevű író itt mi nem ismerhetünk – mondták neki. »

interdits : pourtant il n'était pas conseillé de les jouer, alors que la plupart des clients demandaient justement ceux-là²³⁸.

L'interdiction est assimilée par les artistes dont la production va être influencée par ces importantes pressions du pouvoir. La création se joue dans cette étroite marge de liberté, toujours incertaine, qu'évoque le pianiste au sujet de ces morceaux qui ne sont pas interdits, mais qu'il est pourtant recommandé de ne pas jouer. Cet entre-deux, source de la plus grande confusion pour certains des artistes, semble caractéristique de l'univers décrit dans la deuxième partie du récit.

Outre ces pressions politiques, les personnages d'écrivains du *Refus* et de *Liquidation* doivent faire face à une situation économique et sociale difficile dans un univers qui porte les stigmates de l'Histoire : « La première moitié des années quarante tombait au milieu du côté est de la rue. Ces années étaient marquées par la guerre, les constructions érigées alors en toute hâte étaient bâclées, à cause des investissements précipités et des pénuries dues à la guerre²³⁹. » Le récit *Liquidation* commence « au début du printemps 1999 »²⁴⁰, c'est-à-dire dix ans après la chute du régime. Dès le début, le narrateur est explicite : des « trottoirs maculés de cambouis, jonchés d'ordures et de crottes de chien » aux « murs lépreux des immeubles »²⁴¹, sans oublier la « pelouse galeuse » et les nombreux clochards en bas de chez Keserű, laissent supposer une situation économique désastreuse. Il est fait plusieurs fois référence à la misère dans *Le Refus*, autant dans la première partie du roman que dans le roman dans le roman. Köves contemple, au début de la deuxième partie du roman, l'étendue de la pauvreté après avoir erré de longues heures dans une ville quasiment en ruines :

L'autobus, une vieille guimbarde délabrée, bringuebalait terriblement : Köves voyait des usines, d'interminables faubourgs désolés, des maisons en ruine ; puis plus rien ; un nouveau cahot le fit sursauter : l'autobus s'était engouffré dans des rues secondaires à peine éclairées, les fenêtres étaient sombres, une odeur d'insecticide émanait des maisons, les rues étaient désertes²⁴².

²³⁸ LR., p. 139/ AK., p. 162 : « Ami tilos, az tilos: világos dolog, rajta van a listán, ő semmi pénzért el nem játsza. Csakhogy, folytatta, akadnak más számok is, hogy úgy mondja: kényes számok; olyan számok, amelyek egyetlen listán sem szerepelnek, így tehát senki sem állíthatja róluk, hogy tilos számok: másrészt azonban mégsem tanácsos eljátszani őket – a legtöbb vendég persze épp azokat kéri. »

²³⁹ LR., p. 8 / AK., p. 8 : « Ezeket az esztendőket a háború, építkezéseit a sürgős tőkebefektetés, az ezzel, valamint a háborús anyagiánnyal együtt járó hevenyészetség jellemezte. »

²⁴⁰ L., p. 11 / F., p. 9 : « éppen 1999 kora tavaszán ».

²⁴¹ L., p. 12 / F., p. 10 : « A szenny-, olaj- és kutyapiszokfoltos járdán [...] leprásan málladozó házfalak ».

²⁴² LR., p. 132 / AK., pp. 154-155 : « Az autóbusz – kiszolgált, ócska batár – a lelkélt is kirázta: köves gyárakat látott, hosszú, sivár külvárost, elhanyagolt, romos házakat; aztán semmit; majd egy zökkenő ismét felriasztotta:

Tout a l'air abandonné, oublié de tous, et c'est une des premières choses que Köves remarque en arrivant à l'aéroport²⁴³. La ville se réduit, dans les descriptions, à une ville fantôme dont les habitants déambulent comme des âmes en peine.

À la pauvreté s'ajoutent les pressions politiques présentes dans les trois strates narratives de *Liquidation*. La colère et le désespoir de Kürti contre le système politique de son pays, neuf ans auparavant, donc en 1990, dans la pièce écrite par Bé, en sont des exemples éclairants²⁴⁴. Le titre de l'ouvrage d'Imre Kertész, mais également le titre de la pièce de Bé, rappellent à leurs lecteurs respectifs que le monde dans lequel ils évoluent est en état de faillite totale. L'année 1990 fait référence à une période tourmentée en Hongrie, période d'espoir après la chute du communisme. C'est en octobre 1989 que la République hongroise a été proclamée et les premières élections libres ont lieu en 1990, après des décennies de dictature communiste. Dans ce monde sans repère, chaotique, la littérature elle-même est superflue. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire le jugement du fils de Keserű sur son père « qui mène une vie d'intellectuel devenu inutile, qui est éditeur dans une ville où il n'y aura bientôt plus besoin de littérature, alors que dire des éditeurs²⁴⁵... » La souffrance semble être devenue une habitude, et elle n'est évidemment pas réservée aux écrivains et aux intellectuels. Lorsque Keserű évoque sa famille, c'est pour les décrire comme « des gens sérieux dont l'âme, le caractère et la personnalité avaient été liquidés par les guerres et diverses dictatures²⁴⁶ ». Ils ont été habitués à la soumission et le récit fait état de la succession des catastrophes qui se sont déroulées en Hongrie :

alig világított mellékutcákban kanyarogtak, az ablakok sötétek voltak, a házakból rovarirtó szaga szivárgott, az utcák néptelenek. »

²⁴³ LR., p. 112 « [...] personne ne venait à sa rencontre, l'aéroport était sombre et semblait totalement abandonné. Que se passait-il ? Une grève ? Une guerre avait éclaté et c'était le black-out ? Ou était-ce simplement de la négligence et laissait-on les étrangers se débrouiller pour trouver leur chemin ? » / AK., p. 132 : « [...] senki sem sietett elébe, a repülőtér sötét volt és teljesen elhagyottnak látszott. Mi történt itt?! Sztrákolnak? Vagy egyszerű hanyagság, az idegenre bízzák, hogy kifürkésze az utat? »

²⁴⁴ L., p. 15 : « Vous restez là, assis sans rien faire, comme tout le monde dans ce pays. Vous supportez toutes les escroqueries, tous les mensonges, toutes les exécutions. Vous vous résignez déjà aux exécutions qui auront lieu après votre exécution à vous. » / F., pp. 14-15 : « Ültök és túrtök, ahogyan mindent eltűrnek ebben az országban. Minden becsapást, minden hazugságot, minden agyonlövést. Mint ahogyan máris eltűritek azokat az agyonlövéseket, amelyeket még csak a ti agyonlövésetek után fognak foganatosítani. » / L., p. 19 : « J'ai fait de la prison pour rien, j'ai trébuché mon casier judiciaire pour rien, mes années de silence n'ont servi à rien, je ne suis pas un héros, j'ai seulement raté ma vie. » / F., p. 19 : « Semmiért ültem, semmiért hordoztam a priuszomat, semmiért volt a több éves szilenciumom, és nem hős vagyok, csak elszűrtam az életemet. »

²⁴⁵ L., p. 52 / F., pp. 62-63 : « [...] aki irodalmi szerkesztő egy városban, ahol lassan irodalomra sincs szükség, nemhogy szerkesztőre → »

²⁴⁶ L., p. 40 / F., p. 45 : « jőzan emberek közt nőttem fel, akiknek lelkét, jellemét és egyéniségét háborúk és különféle diktatúrák számolták fel ».

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, mon père quitta la Transylvanie pour s'installer à Budapest, car il craignait la vengeance des ... (peu importe ce que je pourrais écrire à la place de ces trois points : Roumains, Russes, communistes, juifs, nazis, légitimistes, socialistes)²⁴⁷.

Les personnages d'écrivains ont tous un rapport étroit avec la Shoah. Certains ont été déportés comme les personnages du *Refus*. B. est quant à lui né à Auschwitz²⁴⁸. Leur condition de survivant ou de rescapé déterminera une certaine pratique de l'écriture chez ces personnages d'écrivains qui devront, dans le même temps, tenir compte des conditions dans lesquelles ils vivent, sous le régime autoritaire hongrois de l'immédiat après-guerre pour la deuxième partie du *Refus*, sous le régime de Kádár pour sa première partie, et après la chute du régime dans *Liquidation*.

En regard des fictions évoquées et retenues dans le corpus, *Nocturne indien* est le récit où les références à l'Histoire sont les moins nombreuses, presque inexistantes. Il ne s'agit pas d'ancrer la fiction dans un contexte historique déterminé par des événements qui font date ni d'adopter un point de vue rétrospectif qui tendrait à la reconstruction d'une période historique longue. Nous pouvons seulement noter quelques remarques du narrateur qui évoquent le passé de l'Inde et ses rapports avec l'Occident :

Je ne sais pas bien pourquoi, mais il me sembla qu'il conservait la marque du goût fasciste de l'époque : peut-être à cause du hall, vaste comme la salle d'attente d'une gare, ou encore à cause de ce mobilier de bureau de poste ou de ministère, impersonnel et déprimant²⁴⁹.

Si l'ancrage historique est ici moins important, il n'en demeure pas moins que c'est ce rapport au monde, dominé par l'incertitude, voire par l'incompréhension, qui conditionne l'écriture.

Aucun récit n'omet d'accorder une place importante à l'Histoire et de la mettre en rapport avec le personnage de l'écrivain, dont l'écriture va être influencée par une époque et par un contexte précis. L'articulation, dans les récits étudiés, de la fictionalisation de l'écrivain et de l'Histoire du XX^e siècle va nous permettre de déterminer les inévitables

²⁴⁷ *L.*, p. 40 / *F.*, p. 46 : « Erdélyből apám költözött fel a második világháború során Budapestre, mert félt a ... (mindegy, mit írnék e három pont helyére: a románok, az oroszok, a kommunisták, a zsidók, a nácik, a legitimisták meg a szocialisták) bosszújától. »

²⁴⁸ *L.*, p. 37 : « La mère met au monde son fils dans le baraquement de l'hôpital, et bien qu'on le lui enlève aussitôt, l'enfant reste en vie. » / *F.*, p. 42 : « Az anya a kórházbarakkban megszüli gyermekét, s bár azonnal elveszik tőle, a gyermek valahogyan mégis életben marad. »

²⁴⁹ *NI.*, pour la trad. fr. pp. 182-183 / *NI.*, p. 91 : « Non so bene in che cosa ma mi parve che conservasse una traccia del gusto fascista dell'epoca: forse per l'atrio grande come una sala d'aspetto ferroviaria, o per quella mobilia impersonale e deprimente, da ufficio postale o da ministero. »

interactions entre le monde et l'écrivain, et d'examiner comment ce monde s'inscrit dans l'œuvre. La question qui se pose est celle de savoir si l'œuvre peut être considérée indépendamment de son contexte, dans une autonomie totale ou si au contraire la prise en compte des conditions d'écriture en révèle des aspects inconnus. Les violences subies par ces personnages d'écrivains ont-elles un impact sur le mode de création littéraire et sur l'œuvre elle-même ? L'auteur s'efface-t-il totalement dans sa création ou au contraire inscrit-il d'autant plus fortement sa présence dans le texte littéraire qu'il est en prise avec les vicissitudes de l'Histoire ?

2. L'écrasement du personnage comme élément constitutif de la « mise en intrigue » de l'Histoire : du malaise à la liquidation identitaire

Le XX^e siècle abonde en violences et en totalitarismes. Le choix de représenter des périodes plus ou moins longues de ce qu'Imre Kertész appelle le « vingtième siècle malheureux »²⁵⁰ témoigne d'une volonté d'interroger ces tristes pages de l'histoire européenne. Nous rencontrons en effet dans nos différents récits un élément constant : l'écrasement de l'individu par l'Histoire dont la violence frappe les personnages d'écrivains de plein fouet. La situation de l'écrivain fictif peut-elle avoir un impact sur ses choix d'écriture ? Pourquoi faut-il nécessairement prendre en compte sa situation historique avant de considérer sa démarche de création littéraire ? N'est-ce pas ici une manière de heurter de front la théorie dominante au XX^e siècle qui consiste à récuser toute prise en compte de la référence au nom de « la stricte immanence du langage littéraire à lui-même »²⁵¹ ? Le choix de fictionaliser des écrivains conduit, nous l'avons observé, à tenir compte de l'univers dans lequel ils sont représentés. Qu'est-ce à dire de l'impact de l'Histoire sur la création littéraire ?

Le Petit Navire souligne à maintes reprises le caractère dévorateur du temps et de l'Histoire et la nécessité qui en découle de construire un espace temporel dans lequel l'individu trouve sa juste place. Les années filent, les événements se succèdent :

Pendant ce temps, l'Histoire déchaînée désormais, broyait entre ses mâchoires les années, les dates et les événements. Les Italiens apprenaient par un livre intitulé *Notre terre promise* que leur terre promise était la Libye, et cette idée fut également inculquée à un enfant qui se prénommait Mariana, sans qu'il puisse soupçonner que dans son village plein de pierres, les

²⁵⁰ KERTÉSZ Imre. *A száműzött nyelv*. Budapest: Magvető, 2001, p. 11.

²⁵¹ RICŒUR Paul. *Temps et récit 1. Op. cit.*, p.149.

carrières de Corrado Zanardelli étaient bloquées en signe de protestation contre l'agression italienne en Afrique²⁵².

Or cette Histoire dévoratrice ne se donne pas à lire à l'individu. Elle file dans un mouvement tellement rapide qu'il empêche toute possibilité de comprendre : « Amortis par la voix de ceux qui en faisaient le récit, parvenaient jusqu'à ses oreilles les éclats du bombardement de Tripoli, les glorieuses marches italiennes, les cris de victoire des soldats italiens en Afrique, les vers des plus grands poètes italiens. C'est ainsi qu'arriva l'été mais celui-ci dura fort peu car le temps l'égrèna en un instant²⁵³ ». L'accélération du temps qui s'écoule donne l'impression que tout échappe à l'individu, comme si une machine s'était emballée et était devenue incontrôlable²⁵⁴. La rapidité de l'écoulement du temps non seulement dépasse le temps humain, mais elle le rend incompréhensible. Les individus, soumis aux aléas de l'Histoire, souffrant dans leur quotidien, ne semblent avoir aucune prise sur le déroulement des événements : « [...] et le calendrier, de manière inexplicable, indiquait l'année 1914²⁵⁵ ». Un écart considérable entre le temps vécu par l'individu et le temps de l'Histoire se profile : « Ce fut l'année la plus longue de la jeunesse de ce Sesto²⁵⁶ », alors que le récit vient tout juste de préciser qu'on s'était retrouvé en 1914 sans même s'en être aperçu. Le « temps personnel » et le « temps historique » diffèrent donc, le premier étant dévoré par le second²⁵⁷. Les hommes sont happés par l'Histoire, leur courte existence ne représente presque rien en regard du temps historique qui passe inlassablement. L'écriture est alors un moyen de

²⁵² *PN.*, pour la trad. fr. p. 91 / *PN.*, pp. 69-70 : « E intanto la Storia, ormai scatenata, macinava fra le sue mandibole anni, date e avvenimenti ; gli italiani imparavano da un libro intitolato: *La nostra terra promessa* che la loro terra promessa era la Libia; e tale concetto fu inculcato anche nella mente di un ragazzo che una volta chiamavano Marianna, senza che potesse sospettare che al suo paese pieno di sassi le cave di Corrado Zanardelli erano bloccate per protestare contro l'aggressione italiana in Africa. »

²⁵³ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 91-92 / *PN.*, p. 70 : « smorzati dalla voce di chi raccontava; gli scoppi del bombardamento di Tripoli, le gloriose marce italiane, le grida vittoriose dei soldati italiani in Africa, le rime dei sommi poeti italiani. In queste circostanze arrivò l'estate, ma durò pochissimo perché il tempo la stritolò in un attimo; »

²⁵⁴ *PN.*, pour la trad. fr. p. 92 : « Le temps qui suivit fut encore plus mince sous les mâchoires de l'Histoire désormais lancée qui mastiquait, par-delà les vitres du pensionnat, des faits, des faits, encore des faits » / *PN.*, p. 71 : « Il tempo che seguì fu ancora più esiguo sotto le mandibole della Storia ormai lanciata che masticava, al di là dei vetri del convitto, fatti e fatti e fatti. »

²⁵⁵ *PN.*, pour la trad. fr. p. 93 / *PN.*, p. 71 : « [...] e il calendario segnava inspiegabilmente il 1914 ».

²⁵⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 93 / *PN.*, p. 71 : « Quello fu l'anno più lungo della giovinezza di quel Sesto ».

²⁵⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 109 : « Sesto ouvrit la fenêtre et chiffonna le journal maculé de vin où survivait le front d'un héros de la révolution fasciste, sans penser encore à Amelia Degli Angeli, qui n'était pas encore entrée dans son temps personnel. Mais ce temps-là allait venir, parce que le temps se hâte toujours, même s'il ne le montre pas, et qu'il peut engloutir des années et des années en une seule bouchée » / *PN.*, p. 84 : « Sesto aprì la finestra, appallottolò il giornale cerchiato di vino dove sopravviveva la fronte di un eroe della rivoluzione fascista, senza pensare ancora ad Amelia Degli Angeli, che non era ancora entrata nel suo tempo. Ma anche quel tempo sarebbe venuto, perché il tempo ha sempre fretta, anche se non lo dimostra, e sa ingoiare anni e anni in un boccone. »

contrebalancer les effets néfastes du temps et de redonner un espace temporel, dans la fiction, à ces existences. La décision d'écrire est étroitement liée à cette nécessité de (re)construire un temps humain.

La violence de l'Histoire sur les personnages fictionnels a des conséquences diverses, que nous pouvons rapidement évoquer en soulignant leur gradation. L'angoisse ressentie face à une situation historique complexe peut se manifester par de simples malaises physiques. Le récit *Pereira prétend* accorde une large part aux troubles ressentis par son personnage principal, qui sont toujours liés au sentiment de peur. Ils sont accentués par la chaleur écrasante régnant sur Lisbonne. Troubles physiques, angoisses, phénomènes météorologiques se lient ainsi dans l'expression d'une forte crise politique et historique. Dès le deuxième chapitre, le sentiment d'étouffer à cause de la chaleur est mentionné : « Pereira prétend que, cet après-midi-là, le temps changea. Soudain la brise atlantique cessa, un épais rideau de brume arriva de l'océan et la ville se trouva enveloppée dans un suaire de chaleur²⁵⁸. » L'usage de l'image du « suaire » est assez peu étonnante si nous nous souvenons que Pereira, et ce dès les premières lignes de son « témoignage », dit son intérêt pour la mort. En effet, alors qu'il remarque la clarté du jour, cette lumière semble se projeter dans son esprit sous une forme de lucidité totale : « un ciel d'un bleu jamais vu, prétend Pereira, d'une netteté qui blessait presque les yeux, il se mit à songer à la mort²⁵⁹. » La « chaleur atroce »²⁶⁰ devient un leitmotiv du récit. Les manifestations physiques de l'angoisse de Pereira sont liées à sa conscience, pas encore complètement assumée, d'une situation politique extrêmement critique au Portugal : « Pereira commençait de transpirer, parce qu'il songea de nouveau à la mort. Et il se dit : cette ville pue la mort, toute l'Europe pue la mort²⁶¹. » Or c'est après avoir appris le meurtre du charretier socialiste dans l'Alentejo qu'il ressent cette angoisse. Il éprouve le même sentiment lorsqu'il refuse la première nécrologie de Rossi²⁶². L'étouffement physique

²⁵⁸ *PP.*, p. 185 / *SP.*, p. 13 : « Pereira sostiene che quel pomeriggio il tempo cambiò. All'improvviso la brezza atlantica cessò, dall'oceano arrivò una spessa cortina di nebbia e la città si trovò avvolta in un sudario di calura. »

²⁵⁹ *PP.*, p. 179 / *SP.*, p. 7 : « un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nitore che quasi feriva gli occhi, lui si mise a pensare alla morte. »

²⁶⁰ *PP.*, p. 201 / *SP.*, p. 29 : « quel caldo atroce ».

²⁶¹ *PP.*, p. 186 / *SP.*, p. 14 : « Pereira cominciò a sudare, perché pensò di nuovo alla morte. E pensò: questa città puzza di morte, tutta l'Europa puzza di morte. »

²⁶² *PP.*, p. 208 : « Pereira prétend que, tandis qu'il disait cela, il sentait un filet de transpiration lui couler le long du dos. Pourquoi commença-t-il de transpirer ? Qui sait. Cela, il n'est pas en mesure de le dire avec exactitude. Peut-être parce qu'il faisait une grande chaleur, ça c'est hors de doute, et que le ventilateur ne suffisait pas à rafraîchir cette pièce exigüe. Mais aussi parce que, peut-être, ce jeune homme à l'air ahuri et déçu, qui s'était mis à se ronger un ongle tandis qu'il parlait, lui faisait de la peine. » / *SP.*, p. 38 : « Sostiene Pereira che mentre diceva questo sentiva un filo di sudore che gli colava lungo la schiena. Perché cominciò a sudare? Chissà. »

est associé à l'angoisse engendrée par une situation historique. Au fil du récit et de la progressive prise de conscience de Pereira, l'été s'achève, et les remarques sur la chaleur se font plus rares. Lorsque Pereira héberge Rossi et décide de l'aider réellement, la fraîcheur de la pluie contribue à son soulagement²⁶³. Nous retrouvons dans les autres récits d'Antonio Tabucchi cette importance accordée aux phénomènes météorologiques. Dans *Le Petit Navire*, par exemple, l'inéluctable succession des saisons marque l'absence d'écriture, et l'aridité de l'été, soulignée à maintes reprises, renvoie également à l'absence de souvenirs et d'écriture. Dans *Tristano meurt*, le personnage principal rapporte tout son récit au mois d'août, ce mois trompeur qui peut s'interrompre brutalement, mois de la tragédie de Tristano. Le temps cosmique s'articule au temps historique et individuel du personnage pour donner l'expression d'un malaise qui le dépasse et l'effraie.

Le malaise des personnages d'écrivain face à l'Histoire provoque parfois une véritable scission identitaire. Les souffrances éprouvées par Pereira le conduisent progressivement à douter de sa propre personne. Au cours de ses discussions avec le docteur Cardoso, il prend connaissance d'une théorie qui l'aide à mieux comprendre son état psychologique : « [...] c'est une théorie de deux philosophes français qui sont aussi psychologues, ils soutiennent que nous n'avons pas une âme unique, mais une confédération d'âmes qui est guidée par un moi hégémonique, et de temps en temps, ce moi hégémonique change, de sorte que nous rejoignons une norme, mais ce n'est pas une norme stable, c'est une norme variable²⁶⁴. » La découverte de cette théorie du « moi hégémonique » est capitale pour Pereira car elle lui permet de trouver une explication au déchirement de sa conscience. C'est Cardoso qui le met sur cette voie d'interprétation, lorsqu'il lui dit :

[...] peut-être y a-t-il en vous un moi hégémonique qui, après une lente érosion, après toutes ces années passées dans le journalisme à suivre les faits divers en croyant que la littérature était la chose la plus importante du monde, peut-être y a-t-il un moi hégémonique qui prend la conduite de la confédération de vos âmes, et vous le laissez venir à la surface, de toute façon vous ne

Questo non sa dirlo con esattezza. Forse perché faceva un gran caldo, questo è fuori di dubbio, e il ventilatore non era sufficiente a rinfrescare quella stanza angusta. Ma anche perché, forse, gli faceva pena quel giovanotto che lo guardava con aria imbambolata e delusa e che aveva preso a rosicchiarsi un'unghia mentre lui parlava. »

²⁶³ *PP.*, p. 323 : « Il s'était réveillé plusieurs fois pendant la nuit et avait entendu la pluie qui tombait à verse sur les palmiers de la caserne d'en face. » / *SP.*, p. 183 : « Durante la notte si era svegliato varie volte e aveva sentito una pioggia che scrosciava sulle palme della caserma di fronte. »

²⁶⁴ *PP.*, pp. 289-290 / *SP.*, pp. 143-144 : « [...] è una teoria di due filosofi francesi che sono anche psicologi, sostengono che noi non abbiamo un'anima sola ma una confederazione di anime che viene guidata da un io egemone, e ogni tanto questo io egemone cambia, così che noi raggiungiamo una norma, ma non è una norma stabile, è un norma variabile. »

pourriez pas faire autrement, vous n’y arriveriez pas, vous entreriez en conflit avec vous-même [...]»²⁶⁵

La théorie de la confédération des âmes permet à Pereira de vivre l’Histoire en s’échappant de carcans qui l’empêchent de trouver sa place. Il peut ainsi dépasser le conflit qui l’anime entre le besoin d’agir et la peur qui l’envahit. L’unité du moi en butte aux conflits historiques qui l’entourent est brisée. Le poids de l’Histoire s’inscrit dans le personnage dont il bouleverse les fondements identitaires. Il faut alors retrouver une stabilité et une unité qui semblent se dérober.

Sesto dans *Le Petit Navire* est interné dans un hôpital psychiatrique judiciaire après le meurtre de sa fiancée Ivana²⁶⁶. La décision de l’internement est prise à l’issue d’un procès au cours duquel le personnage se souvient avoir perdu l’esprit, tout entier absorbé dans une hallucination morbide qui est le fruit de la violence de l’Histoire, celle qui a provoqué la mort d’Ivana : « il le revécut comme un cauchemar peuplé de bêtes, comme la représentation d’un zoo macabre et funèbre²⁶⁷. » La façon dont Sesto rend compte de son procès insiste sur l’état de crise du personnage. Il se déroule pendant qu’il est tout entier occupé à observer des vers :

Le fait est qu’un rayon de soleil, qui filtrait à travers la couche de poussière accumulée par les ans sur les vitres crasseuses, coupait la salle en diagonale jusqu’à l’appuie-main vermoulu du banc des accusés. À cet endroit-là, comme un réflecteur circulaire, il éclairait un spectacle qui se déroulait parallèlement au stupide spectacle donné dans la salle, et qui, pour être minuscule, n’en était pas moins véritable et important. L’appuie-main du banc était habité par une paisible famille de vers [...]»²⁶⁸

²⁶⁵ *PP.*, p. 272 / *SP.*, pp. 123-124 : « [...] forse c’è un io egemone che in lei, dopo una lenta erosione, dopo tutti questi anni passati nel giornalismo a fare la cronaca nera credendo che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, forse c’è un io egemone che sta prendendo la guida della confederazione delle sue anime, lei lo lasci venire alla superficie, tanto non può fare diversamente, non ci riuscirebbe e entrebbe in conflitto con se stesso [...] » C’est à Paris que Cardoso a étudié Binet et Ribot, *PP.*, p. 271 : « ce sont leurs textes que j’ai étudiés à Paris, ils sont médecins et psychologues mais aussi philosophes, ils soutiennent une théorie qui me paraît intéressante, celle de la confédération des âmes. [...] croire qu’on est “un” et qu’on se suffit à soi-même, détaché de l’incommensurable pluralité des propres mois, représente l’illusion, au demeurant ingénue, d’une âme unique de la tradition chrétienne ; le docteur Ribot et le docteur Janet voient la personnalité comme la confédération de plusieurs âmes, car nous avons plusieurs âmes en nous, n’est-ce pas, une confédération qui se place sous le contrôle d’un moi hégémonique. » / *SP.*, p. 123 : « è sui loro testi che ho studiato a Parigi, sono medici e psicologi, ma anche filosofi, sostengono una teoria che mi pare interessante, quella della confederazione delle anime. [...] credere di essere “uno” che fa parte a sé, toccato dalla incommensurabile pluralità dei propri io, rappresenta un’illusione, peraltro ingenua, di un’unica anima di tradizione cristiana, il dottor Ribot e il dottor Janet vedono la personalità come una confederazione di varie anime, perché noi abbiamo varie anime dentro di noi, nevero, una confederazione che si pone sotto il controllo di un io egemone. »

²⁶⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 231.

²⁶⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 220 / *PN.*, p. 175 : « lo rivisse come un incubo popolato di bestie, come la rappresentazione di un zoo macabro e grottesco. »

²⁶⁸ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 224-225 / *PN.*, p. 178 : « Il fatto è che da una delle sudicie finestre dell’aula un raggio di sole, attraversando lo strato annoso di polvere dei vetri, tagliava la stanza in diagonale andando a

L'emploi du terme « réflecteur » conduit le lecteur à considérer la scène animale observée par Sesto comme un reflet déformé de la réalité. Il voit, alors que se déroule le procès, le corps d'Ivana en passe d'être dévoré par les vers²⁶⁹. L'avancée de la famille de vers sur le cadavre de la jeune fille est écrite à la manière burlesque. Ce spectacle effrayant éloigne le personnage de la réalité, celle de son procès, pour le plonger dans une autre réalité. Écrasé par son hallucination morbide, incapable d'exprimer sa douleur, il est en même temps hors de toute maîtrise²⁷⁰. Le décalage entre ce qu'il voit et ce qu'il vit pendant le procès, et ce qui se passe réellement autour de lui, mêle vérité et hallucinations, dans une déclaration décalée :

Moi, Sesto degli Angeli, ici présent, déclare publiquement, dans cet infâme tribunal, avoir été offensé et humilié par une loi qui n'est que mensonges et âneries, que je ne reconnais pas mais pour laquelle je n'ai que mépris et dérision. Je déclare en outre avoir été jugé par un gorille et un équidé déguisés en juges, ou par deux juges déguisés respectivement en gorille et en équidé ; ce qui est un double déguisement, ces individus-là étant en réalité des vers²⁷¹.

Il est un individu seul face à un système judiciaire qui tend justement à nier cet individu, arrêté pour avoir distribué des « documents subversifs »²⁷² et d'avoir accusé les forces de l'ordre de l'assassinat d'Ivana, avec violences à l'appui²⁷³. Entraîné dans le cours de l'Histoire, dépassé par ses forces, il fait l'expérience historique de l'anéantissement de

battere sul bordo parlato del banco degli imputati; e quivi, come un riflettore di forma circolare, illuminava uno spettacolo allestito nell'aula. Nella ringhiera del banco abitava una piccola e discreta famiglia di tarli [...]. »

²⁶⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 228 : « Sur le tibia, la famille se mit à marcher en file indienne, assez rapidement sur cette ligne droite, et sans s'arrêter jusqu'au genou. C'est là que commençait le bord de la cotonnade, un peu éraillé et maculé de sang. La famille exploratrice s'arrêta, indécise. Le sang caillé méritait bien un petit casse-croûte, mais le chef de famille refusa son accord et, avec opiniâtreté, se remit en chemin vers le fond du paysage. » / *PN.*, p. 181 : « Sullo stinco la famiglia prese a marciare in fila indiana, abbastanza velocemente grazie al rettilineo, senza nessuna sosta fino al dosso del ginocchio. Qui cominciava l'orlo della cotonina, un po' sfilacciato e chiazzato di sangue. La famiglia esploratrice si fermò indecisa. Il sangue raggrumato valeva pure uno spuntino; ma il capofamiglia negò il consenso e si rimise testardamente in cammino verso la fine del paesaggio. »

²⁷⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 229 : « Sesto ne pouvait pas supporter cela, il ne pouvait en supporter plus, il devait intervenir, il devait crier. La main tendue pour chasser les bêtes, Sesto degli Angeli bondit sur ses pieds dans le banc des accusés. » / *PN.*, p. 182 : « Sesto non poteva sopportarlo, non poteva tollerare ancora, doveva intervenire, doveva gridare! Con la mano tesa par cacciare le bestie, Sesto Degli Angeli balzò in piedi nel banco degli imputati. »

²⁷¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 230 / *PN.*, pp. 182-183 : « Io, qui presente Sesto degli Angeli, vi accuso formalmente di aver assassinato con premeditazione Rosa Luxemburg; dichiaro pubblicamente, in questo sudicio tribunale, di essere stato offeso e avvilito da una legge subdola e asinina che non riconosco, ma che disprezzo e derido. Dichiaro inoltre di essere stato giudicato da un gorilla e da un equino travestiti da giudici, o da due giudici travestiti rispettivamente da gorilla e da equino; il che è un doppio travestimento essendo costoro in realtà due vermi. »

²⁷² *PN.*, pour la trad. fr. p. 223 / *PN.*, p. 177 : « materiale sovversivo ».

²⁷³ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 223-224 / *PN.*, p. 178.

l'individu en tant que conscience propre au cours de ce procès qu'il décrit comme une grotesque mascarade.

La folie apparaît dans plusieurs des récits du corpus et elle est le plus souvent décrite comme une conséquence de cette impossibilité de vivre en tant qu'individu sous un régime autoritaire, ce que montre *Le Refus*. Elle fait partie du quotidien de ces hommes qui vivent dans un monde dont les raisons et les lois leur échappent :

[...] de l'autre côté marchait une femme entre deux âges, deux plis profonds et tragiques labouraient son visage agréable qu'il n'avait pas vu depuis longtemps. À côté d'elle – ou plutôt derrière, en retrait – avançait un homme corpulent : crâne ovale dégarni, visage charnu – comment Köves avait-il pu ne pas le reconnaître immédiatement, et pourtant il ne le reconnut pas mais resta simplement cloué sur place. En effet, il manquait à ce visage quelque chose qui le rendait d'habitude si reconnaissable et si unique – et quant à savoir ce qui manquait, Köves le murmura de longues minutes plus tard de ses lèvres glacées d'horreur : la raison²⁷⁴.

Le sentiment d'avoir été trahi par l'Histoire mine l'individu en l'obligeant à reconnaître la vanité de ses actions et de ses engagements. La violente et profonde remise en question de l'héroïsme dans *Tristano meurt* s'accompagne d'une crise de l'individu car elle participe d'une remise en question de toute une existence. Dans l'action de résistance, le personnage n'est rien moins qu'un homme effrayé. On attend pourtant du récit de son exploit une représentation héroïque dont il se moque : « Vas-y, Tristano, avance vers les proies abattues, mets un pied sur leur poitrine et soulève ta mitrailleuse en un geste triomphateur, c'est ainsi que nous voulons nous souvenir de toi [...] »²⁷⁵. Il rappelle la remise de la croix de guerre avec beaucoup d'ironie, dénonçant l'héroïsme qui finit le plus souvent « de façon merdique »²⁷⁶. Le discours officiel, en niant la réalité historique, efface simultanément l'action de Tristano : « C'était moi qui rêvais, pense Tristano, je ne combattais contre personne, les fascistes n'ont jamais existé, c'est moi qui me l'imaginai²⁷⁷... » En luttant contre le fascisme et contre le nazisme, Tristano a cru qu'il préparait un avenir meilleur. Pourtant, à « l'adrénaline

²⁷⁴ LR., p. 339 / AK., pp. 388-389 : « [...] a túloldalon se öreg, se fiatal nő haladt – két mély, tragikus vonás barázdálta tiszta, rég nem látott, kellemes arc. Mellette – vagy mögötte inkább, le-lemaradozva – termetes férfi: kopasz tetejű, tojásdad fej, húsos arc – hogyne ismert volna rá mégsem, csak állt ott egy helyben, mozdulatlan. Valami ugyanis hiányzott erről az arcról, éspedig épp az, ami máskor annyira felismerhetővé és félreismerhetetlenné tette – hogy mi ez a hiány, azt Köves csak pillanatok múlva, a rémülettől kihűlt ajkakkal suttopta el magában: az értelem. »

²⁷⁵ TM., pour la trad. fr. p. 63 / TM., p. 49 : « Vai, Tristano, avanza verso le prede cadute, mettilgli un piede sul petto e solleva in alto il tuo mitra in un gesto da trionfatore, vogliamo ricordarti così [...] ».

²⁷⁶ TM., pour la trad. fr. p. 98 / TM., p. 77 : « spesso gli eroismi finiscono in merda, anzi, per lo più, ma questo non si deve dire, non è adatto all'educazione dei fanciulli ».

²⁷⁷ TM., pour la trad. fr. p. 99 / TM., p. 78 : « Ero io che sognavo, pensa Tristano, combattevo contro nessuno, i fascisti non sono mai esistiti, me li immaginavo io... »

guerrière » succèdent « les monstruosités des vainqueurs »²⁷⁸. Il dresse une critique sévère de ce « joyeux siècle »²⁷⁹, avec sa bombe atomique qui a anéanti deux cent mille personnes, ce moyen pour les vainqueurs de faire « comprendre au monde que les nouveaux patrons, c'était eux²⁸⁰... » L'écoulement du temps n'a pas apporté à Tristano la satisfaction escomptée, puisque son siècle se réduit à une suite de malheurs²⁸¹ dont le succès de Dingodingue, le présentateur d'émissions télévisées à succès est l'aboutissement : « Tristano comprit pour qui il avait lutté, pour qui il avait combattu, pour qui il avait tué, pour qui il avait risqué d'être tué... et le pourquoi de tant de peines et de tourments et d'idéaux. Pour dingodingue²⁸². » Le personnage mêle l'ironie et l'amertume. La désillusion, en cette fin de siècle et d'existence, semble dominer. Alors qu'il pensait se battre pour un monde meilleur, défendre des valeurs qu'il pensait être celles de son pays, il s'aperçoit que son propre pays l'a trahi. L'engagement de Tristano, la violence à laquelle il s'est confronté, pour un monde meilleur se sont soldés par un mensonge permanent dans lequel il vit encore. C'est la violence de ce mensonge, l'hypocrisie de l'héroïsme tel qu'il est décrit par Tristano qui le conduisent à perdre pied.

Dans les régimes politiques des fictions étudiées, l'homme est seul face à un système qui le dépasse, visant à son anéantissement en tant que conscience libre et indépendante. En cela, le personnage de Kürti dans *Liquidation* nous paraît éclairant. Dans le récit comme dans la pièce écrite par Bé, il se distingue des autres personnages par un profond ressentiment : « Je n'ai que de la haine. Du dégoût. J'ai envie de vomir. Cette maison. Un ancien palais, au cas où vous l'ignorerez. Ces escaliers. Cette pièce. Tout ça²⁸³. » Au moment de la chute du régime communiste, Kürti, toujours dans la pièce de théâtre, remarque :

Le système s'est effondré et je n'ai même pas envie de mentir et de prétendre que c'est grâce à moi. C'est la liquidation générale et je n'ai pas envie d'avoir ma part du gâteau. Je suis devenu un spectateur. Et je ne suis même pas assis dans les premiers rangs mais quelque part au poulailler. Je suis peut-être fatigué. Il se peut aussi que je n'aie jamais cru à ce que je croyais.

²⁷⁸ *TM.*, pour la trad. fr p. 135 / *TM.*, p. 107 : « le mostruosità dei vincitori ».

²⁷⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 135 / *TM.*, p. 107 : « questo allegro secolo ».

²⁸⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 136 / *TM.*, p. 108 : « capire al mondo che i nuovi padroni erano loro... »

²⁸¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 39 : « [...] avec tout ce que le temps traîne avec lui de faim, de guerres et de disettes, et les désastres qu'il provoque en nous, et surtout les morts, ils sont tous morts » / *TM.*, p. 30 : « [...] con tutto quello che il tempo porta con sé, fame, guerre e carestie, e i disastri che ci provoca dentro, e soprattutto morti, sono morti tutti ».

²⁸² *TM.*, pour la trad. fr. p. 162 / *TM.*, p. 128 : « Tristano capi per chi aveva lottato, per chi aveva combattuto, per chi aveva ucciso, per chi aveva rischiato di essere ucciso... e perché tante pene e tormenti e ideali. Per pippopippi. »

²⁸³ *L.*, p. 14 / *F.*, p. 14 : « Gyűlölem. Undorodom. Okádhátnékom van. Ez a ház. Egy volt palota, ha nem tudnátok. Azok a lépcsők. Ez a szoba. Ez az egész. »

Ce serait la moins bonne version de l'histoire. Parce qu'alors, il m'aurait crevé le tympan pour rien. Aujourd'hui, je penche pour cette dernière hypothèse²⁸⁴.

L'individu ne prend aucunement part à l'Histoire, même lorsqu'elle semble tourner en sa faveur, dans le cas de la chute du régime en Hongrie par exemple. Kürti montre toute sa déception, transformée en aigreur, voire en « haine » pour reprendre ses propres termes. Le propos de son épouse à son sujet le confirme : « Mais lui, il s'ennuie radicalement. C'est tout ce qui lui reste des temps héroïques. L'ennui. Il l'emporte partout avec lui comme un roquet hargneux qu'il lâche de temps en temps sur les gens²⁸⁵. » Cette figure d'intellectuel brisé est représentative de ce qu'a été le sort de toute une partie des intellectuels hongrois sous le régime communiste. Il « avait été un sociologue et, dans les années 1970-1980, il s'était planqué dans un poste insignifiant tout en écrivant avec un enthousiasme inébranlable sa grande étude sur “la conscience intempestive et ses origines dans la mentalité hongroise”. Au préalable, il avait connu la prison et même si la police politique ne passait plus les gens à tabac il avait si malheureusement encaissé une gifle qu'il avait perdu l'ouïe de l'oreille gauche²⁸⁶. » Comme Tristano, Kürti a cru possible de s'engager dans une action pour son pays, a cru en un système qui l'a anéanti. Sa vie s'est révélée « bâtie sur de vaines espérances. [Il] croyait à la politique et la politique l'avait trompé, comme elle trompe tout le monde²⁸⁷. » Le désenchantement est un trait commun des personnages de la pièce de Bé. Relevons à titre d'exemple ce propos d'Obláth : « Ici tout le monde a raté sa vie. C'est la spécificité, le génie du lieu. Par ici, si on n'a pas raté sa vie, c'est qu'on est tout simplement

²⁸⁴ L., p. 19 / F., p. 19 : « Megdőlt a rendszer, és nincs kedvem azt hazudni, hogy én döntöttem meg. Folyik az általános felszámolás, és nincs kedvem osztozkodni. Néző lettem. És még csak nem is az első sorokból nézelődöm, hanem valahonnan a karzatról. Lehet, hogy elfáradtam. De az is lehet, hogy sohasem hittem igazán, amit hittem. Ez lenne a rosszabbik változat. Mert akkor semmiért verték szét a fületem. Ma már hajlok erre a feltevésre. »

²⁸⁵ L., p. 15 / F., p. 14 : « De ő radikálisan unatkozik. Ma már ez az ő egyetlen radikalizmusa. Ez maradt meg neki a nagy időkből. Az unalom. Mindenhova magával viszi, mint egy mérges, szőrös pulikutyát, amit időnként ráuszít a többiekre. »

²⁸⁶ L., p. 18 / F., p. 18 : « Ez a Kürti szociológus volt egykor, a hetvenes-nyolcvanas években valami jelentéktelen állásban húzta meg magát, miközben törhetetlen lendülettel írta nagy monográfiáját „a korszerűtlen tudatról és ennek mentalitásbeli gyökereiről Magyarországon”. Előzőleg a börtönt is megjárta, és bár a politikai rendőrségen akkor már nem vertek, Kürtit mégis olyan szerencsétlenül találták felpofozni, hogy a bal fülére megsüketült. »

²⁸⁷ L., p. 73 / F., pp. 89-90 : « Kürti épp akkoriban kezdett meghasonlani a világgal, mondta. Megkérdeztem tőle, hogy miben nyilvánult ez meg. Elsősorban végeláthatatlan szónoklatokban, mondta Sára. Reggelente ezzel kezdte, esténként ezzel végezte. Moralizáló szónoklatok voltak ezek, amelyek során Kürti mindannyiszor újra meg újra kifejtette, hogyan kellene lennie annak, ami nincs úgy, s hogy miért nincs úgy az, aminek pedig úgy kellene lennie. Ezek a szónoklatok egyhangúak voltak, túrhételnek, és többnyire ijesztő, groteszk dührohamba torkolltak. De ha Sára netalán félbeszakította, hogy a dührohamt megelőzze, akkor is dührohamt kapott. Feldúlt ez a történet, mert egykori barátom története volt, s mert leplezetlenül feltárta, hová vezet a megalapozatlan reményekre épített élet. Kürti a politikában hitt, s a politika becsapta őt, mint ahogy a politika mindenkit becsap. »

dépourvu de talent²⁸⁸ ». La main-mise de l'État sur les maisons d'édition empêche l'individu de trouver une voie d'expression, même dans la littérature. La liquidation d'une maison d'édition qui fait écho à la liquidation du régime communiste est le signe de l'écrasement de l'individu en général, de l'écrivain en particulier, à qui l'on interdit, en tant qu'individu, de trouver dans la création littéraire le moyen de restaurer une identité et un sens : « L'État est toujours le même. Il a toujours financé la littérature pour pouvoir la liquider. Quand l'État subventionne la littérature c'est toujours une manière cachée de la liquider²⁸⁹. » Le remplacement d'un système par un autre n'est pas source d'espoir pour les personnages. Si « tout va disparaître sous sa forme actuelle, les gens et les choses »²⁹⁰, la méfiance et l'aigreur demeurent. Cela s'explique par l'asservissement de l'individu depuis des décennies. Le propos de Judit met en avant la soumission de bon nombre de ses compatriotes, soumission à laquelle elle a eu l'impression d'échapper en vivant aux côtés de Bé²⁹¹. L'existence de ce dernier fait aussi état d'une cassure. Il s'est complètement exclu de la société et ses principales occupations étaient celles qui nécessitaient sa présence à son bureau²⁹².

Pour autant, Keserű montre une certaine ironie à l'égard de ses mésaventures politiques. Son arrestation qui lui a valu d'être classé dans « un sous-groupe de l'humanité » est dédramatisée. Il refuse d'occuper une position que trop d'intellectuels ont choisie, celle consistant à décrire son « calvaire » dans ses moindres détails²⁹³. Il tourne en ridicule sa situation de « prisonnier politique », évoque un « malentendu » digne d'un « vaudeville »²⁹⁴. Sa révolte contre un système complètement étouffant n'a été comprise ni par son épouse ni par la société. En aucun cas Keserű n'a voulu se comporter comme un héros ou comme un

²⁸⁸ *L.*, p. 19 / *F.*, p. 19 : « Itt mindenki elszúrja az életét. Ez az itteni specifikum, a géniusz loci. Aki itt nem szúrja el az életét, az egyszerűen tehetségtelen. »

²⁸⁹ *L.*, p. 16 / *F.*, p. 15 : « Az állam mindig ugyanaz. Eddig is csak azért finanszírozta az irodalmat, hogy felszámolja. Az irodalom állami támogatása az irodalom állami felszámolásának államilag leplezett formája. »

²⁹⁰ *L.*, p. 16 / *F.*, p. 16 : « De hát ebben a formájában minden és mindenki megszűnik. »

²⁹¹ *L.*, p. 110 : « La plupart de mes consœurs et confrères avaient courbé l'échine. Ils avaient tous une vieille guimbarde, une cabane à la campagne, quelques enfants, un mariage plus ou moins réussi. Tous les trois ans, ils achetaient ce fameux truc touristique et, avec quelques dollars en poche, ils partaient en voyage en Occident. » / *F.*, p. 137 : « Orvos kollégáim többnyire mind beadták a derekukat. Mindegyiknek volt egy ócska autója, egy úgynevezett vidéki »vityillója«, néhány gyereke, meg egy rossz vagy egy jó házassága. Háromévente kiváltották azt a bizonyos turista-micsodát, és néhány dollárral a zsebükben nyugati turistautakra indultak. »

²⁹² *L.*, pp. 99-100. Judit confie : « Il était toujours en train d'écrire, de traduire ou de lire. La plupart du temps, je ne voyais que son dos. » / *F.*, p. 124 : « Mindig írt, vagy fordított, vagy olvasott. Én többnyire mindig csak a hátát láttam. »

²⁹³ *L.*, pp. 49-50 : « Il est inutile que je dépeigne les stations de mon calvaire, pour ainsi dire, même si c'est devenu dernièrement la distraction préférée – et lucrative – des intellectuels. » / *F.*, p. 58 : « Nincs értelme, hogy, úgymond, a kálváriám stációit ecseteljem, ami mostanában az értelmiségi ember kedvenc – és jól jövedelmező – szórakozásává fajult. »

²⁹⁴ *L.*, p. 50 / *F.*, p. 59 : « egy olcsó bohózatban ». Dans le texte original, Keserű utilise l'expression « comme dans un vaudeville bon marché » qui insiste davantage sur la piètre qualité de la pièce.

« révolutionnaire »²⁹⁵ ; il a simplement souhaité briser la monotonie de son existence : « En réalité, c'était une plaisanterie innocente, une sorte d'acte gratuit, comme dirait Gide, qu'on ne prend au sérieux que dans les sociétés totalement dépourvues d'humour que sont les dictatures dont le seul et unique principe est une vision policière du monde²⁹⁶. » Il se moque de sa situation, du sentiment d'importance éprouvé par ceux qui ont été emprisonnés et de la prestance que lui donne sa mésaventure²⁹⁷. Il appartient désormais, grâce à cet incident, à ce milieu d'intellectuels qui s'opposent au régime : « Je devais trouver une adresse au centre-ville, pour ainsi dire clandestine où des intellectuels du même acabit célébraient l'opposition polonaise, la parution du dernier samizdat²⁹⁸ et la nouvelle année²⁹⁹», mélange « d'idéalistes désespérés, de positivistes déterminés et de réformateurs qui essayaient échec sur échec³⁰⁰». Bé est en marge de ces intellectuels dont Keserű se moque. Les individus sous le régime hongrois sont livrés au bon vouloir des autorités, mais également à des jeux de pouvoir entre les blocs de l'Est et de l'Ouest, réduits à une simple monnaie d'échange³⁰¹. L'individu est largement dépassé par un jeu de forces dans lequel il n'a aucune prise. Il est tenu à l'écart de toute possibilité d'être : « dans une société qui définissait ses idées et sa pratique uniquement par une vision du monde policière et n'offrait aucune issue, aucune explication satisfaisante

²⁹⁵ L., p. 50 / F., p. 59 : « forradalmár ».

²⁹⁶ L., p. 50 / F., pp. 59-60 : « Valójában ártatlan csíny volt az egész, afféle action gratuit, ahogyan Gide mondaná, amit csak az olyan humortalan társadalmakban vesznek komolyan, mint amilyen egy diktatúra, amelynek egyes egyedül a rendőri világnézet az alapelve. »

²⁹⁷ L., pp. 52-53 : « Kürti m'indiqua l'adresse, il connaissait Fenyvessy qui connaissait Halasz qui connaissait le légendaire Bornfeld en personne dont les articles paraissaient de temps en temps dans le *New-York Times*, dans le *Monde*, dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Quelqu'un remarqua que Bornfeld était justement aux États-Unis. Je n'avais jamais encore été invité à une telle réunion ; je pense que je devais à mon arrestation de m'être fait un nom dans ces milieux extrêmement distingués. » / F., p. 62 : « Kürtitől kaptam meg a címet, aki ismerte Fenyvessyt, aki ismerte Halászt, aki magát a legendás Bornfeldet ismerte, akinek időnként cikkei jelentek meg a New York Timesban, a Le Monde-ban, a Frankfurter Allgemeine Zeitungban. Bornfeld egyébként éppen az Egyesült Államokban tartózkodik, mondta valaki. Ilyen összejövetelre engem még sohasem hívtak; gondolom, a letartóztatásomnak köszönhetem, hogy e szerfölött finnyás körökben, úgy látszik, némi nevet szerezhettem. »

²⁹⁸ Il s'agissait d'un moyen de diffusion clandestine en URSS et dans les pays du bloc communiste, que l'on pourrait traduire du russe par auto-édition, par opposition au *gozisdát* qui désigne la presse d'État.

²⁹⁹ L., p. 53 / F., p. 63 : « Egy belvárosi címre kellett eljutnom, úgyszólván konspirációs címre, ahol csupa hasonszörű értelmiségiek ünneplik majd a lengyel ellenállást, a legújabb samizdat kiadványt és a beköszöntő újesztendőt. »

³⁰⁰ L., p. 53 / F., p. 63 : « Mit keresett itt, kétségbeesett hívők, elszánt pozitivisták és örökké kudarcot valló reformerek közt? Hogyan került ide, ő, aki tartózkodott a cselekvéstől, mosolygott a reményeken, nem hitt, nem tagadott, semmin sem kívánt változtatni és semmit sem kívánt jóváhagyni? »

³⁰¹ L., p. 50 : « Finalement, je fus arrêté pour menées subversives, publication et diffusion de revues illégales, mais ils renoncèrent à m'inculper officiellement et je fus relâché après une dizaine de jours de garde à vue. Par la suite, j'ai entendu dire qu'il y avait eu en arrière-plan des négociations pour un emprunt d'État assez important et que l'une des conditions de l'obtention des garanties internationales était la libération des prisonniers politiques » / F., p. 59 : « Végül államellenes izgatás, illegális folyóiratok készítésében és terjesztésében való részvétel vádjával tartóztattak le, ám a hivatalos vádemeléstől azután eltekintettek, s mintegy tíznapos vizsgálati fogság után futni hagytak. Később olyasmit hallottam, hogy épp egy nagy összegű állami hitelfelvételi tárgyalás állott a háttérben, s a nemzetközi garancia egyik feltétele a politikai foglyok szabadon bocsátása volt. »

[...] je n'étais nullement concerné par ce que je faisais ou par ce qu'on faisait de moi³⁰². » La deuxième partie du *Refus*, le roman de Köves, montre de manière plus nette encore comment s'opère, à l'intérieur de la conscience de l'individu soumis à la violence de l'Histoire, une fracture totale. Le personnage ignore tout de sa situation³⁰³, ne sait plus qui il est. Alors qu'il assiste à l'arrestation, au petit matin, du vieil homme qui habite dans son immeuble, un des douaniers lui demande son identité :

[...] Köves frémit : il fut soudain envahi par la vague impression que son imprudence allait lui attirer des ennuis, bien qu'il ne sût pas quelle imprudence il avait commise, à part, bien sûr, celle d'être là. La contrariété, due à l'intimidation prenant visiblement le dessus sur la peur, il rétorqua au douanier sans même savoir s'il se défendait, attaquait ou disait simplement la vérité : « Qui voulez-vous que je sois ? Personne »³⁰⁴.

Le personnage est comme dépossédé de sa propre identité par les événements historiques qui se déroulent autour de lui. Aucune des positions qu'il pourrait occuper n'a de sens. Il va progressivement se détacher de sa propre personnalité. Ouvrier à l'usine et témoin d'un accident, il « ne suivit plus qu'avec une sorte de distraction résignée ce qui arriva ensuite et se produisit autour de lui, comme lorsqu'on dépose les armes et qu'on attend la suite des événements, lesquels n'étaient certes pas très importants³⁰⁵ ». Ouvrier forcé, il est absent de sa propre vie : « En un mot, Köves vivait à l'usine – il était là en quelque sorte sans y être, ce n'était pas lui qui était là : impression illusoire, bien sûr, puisque c'était bien lui³⁰⁶ ». Les hommes sont licenciés, deviennent ouvriers, se font arrêter sans pouvoir opposer aucune

³⁰² *L.*, p. 58 / *F.*, p. 69 : « Rá kellett eszmélnem a puszta tényre, hogy az ember fizikailag is, erkölcsileg is, maradéktalanul kiszolgáltatott lény; s ezt nem könnyű tudomásul venni a társadalomban, amelynek eszméit és gyakorlatát egyedül rendőri világszemlélete határozza meg, s ahonnan semmiféle kiút nincsen, és ahol semmiféle magyarázat nem kielégítő, akkor sem, ha ezeket az alternatívákat nem én magam, hanem a külső kényszer veti elém, így hát tulajdonképpen semmi közöm hozzá, hogy mit teszek vagy hogy mit tesznek velem. »

³⁰³ *LR.*, p. 157. La méconnaissance de sa propre identité est un motif du récit. Dès sa rencontre avec le pianiste sur le banc, Köves est incapable de lui dire qui il est : « Qui tu es toi au juste ? [...] Embarrassé, Köves chercha en vain une explication ou une justification concernant son identité et se contenta de hausser les épaules : “Qui veux-tu que je sois ? dit-il. Je m'appelle Köves.” » *LR.*, p. 136 / *AK.*, p. 159 : « Ki is vagy te tulajdonképpen? – [...] hirtelen zavarában Köves, aki hasztalan törte a fejét, hogy valamilyen magyarázattal vagy igazolással szolgáljon a kilétére vonatkozóan, végül ennyit mondott csupán: – Ki volnék? – és vállat vont. – Kövesnek hívnak. »

³⁰⁴ *LR.*, p. 215 / *AK.*, p. 250 : « [...] Köves összerezzenett kissé: hirtelen az a tétova érzés kerülgette, hogy még őt magát is bajba sodorhatja a vigyázatlansága, jóllehet nem tudta, mi vigyázatlanságot követett el, azon kívül persze, hogy itt van. S mint akiben a megfélemlítése miatti bosszúság végül magán a félelmen is felkülkerekedik, úgy vágta oda a vámosnak, hogy maga sem tudta, támad-e vagy védekezik, vagy pedig egyszerűen csak a való igazat mondja: – Ki volnék? Senki! »

³⁰⁵ *LR.*, pp. 222-223 / *AK.*, p. 258 : « Azt Köves már csak egyfajta megadó szórakozottsággal követte, mint aki letette a fegyvert és hagyja, hogy elsodorják a – persze nem túl fontos – események. »

³⁰⁶ *LR.*, p. 221 / *AK.*, p. 257 : « Egyszerűen Köves elvolt itt – némileg úgy volt itt, mintha itt se lenne, vagy mintha nem ő lenne, aki itt van: csalóka érzés persze, mert hiszen ő volt. »

forme de résistance et sans même trouver de raison de résister. La secrétaire, le supérieur hiérarchique à l'usine, autant de personnages que Köves rencontre et qui, dans des élans exaltés, vantent ce régime qui empêche les hommes d'être eux-mêmes. Les propos suivants sont éclairants :

« Comment ça, vous ? Qui parle de vous ? Quel rôle vous attribuez-vous si ce n'est obéir ? » Et, le visage en feu, n'étant plus en mesure de retenir plus longtemps son lyrisme, il s'écria : « Nous sommes des serviteurs, des serviteurs, tous autant que nous sommes. Nous sommes des serviteurs et vous aussi vous êtes un serviteur : qu'y a-t-il de plus sublime, qu'y a-t-il de plus merveilleux³⁰⁷ ? »

L'individu est nié dans un dévouement total à une cause collective qui dépasse l'entendement. Lors de l'arrestation du vieil homme de son immeuble, Köves hésite entre rentrer immédiatement dans son appartement ou dévaler l'escalier. Il cherche de toute évidence une solution pour éviter d'être confronté à ces manifestations de l'Histoire, toujours plus inquiétantes. Lorsqu'il pressent une possible violence d'un des policiers, il pense être incapable de supporter d'en être le témoin³⁰⁸. Réduit à l'état de non-être, le personnage n'a plus les moyens de résister et n'est plus capable d'être témoin.

Liquidation est le premier roman qu'Imre Kertész a écrit après le changement de régime, changement vécu difficilement par les personnages. Cette libération, que l'auteur compare à sa libération de Buchenwald³⁰⁹, constitue en réalité une nouvelle confrontation à d'autres problèmes, comme celui de la survie, une nouvelle fois : « On est heureux et incrédule. Cet empire gigantesque s'est effondré comme un immense chêne rongé de l'intérieur par les vers. Eh oui... Et alors ont commencé à apparaître des problèmes de survie que personne n'avait envisagés, moi non plus³¹⁰. » L'effondrement du régime provoque des souffrances inattendues : « Les gens jettent un coup d'œil furtif dans le gouffre qui bée non

³⁰⁷ LR., p. 234 / AK., p. 271 : « - Hogy magáról? Ki beszél itt magáról? Milyen szerepet szán itt önmagának, azon kívül, hogy engedelmessékedik?! – És áttüzesedett arccal, mint aki immár képtelen rá, hogy féken tartsa a lelkesültségét, felkiáltott : – Szolgák vagyunk, szolgák, valamennyien! Szolga vagyok én, és szolga maga is: hát van ennél felemelőbb, van ennél csodálatosabb? »

³⁰⁸ LR., p. 215 : « Sa main libre se leva et Köves eut vraiment peur de risquer d'être le témoin impuissant d'une scène de violence, cela, du moins il le ressentait à cet instant, serait au-dessus de ses forces. » / AK., p. 249 : « Még a szabad keze is felemelkedett, és Köves most komolyan megrémült : hogy netalán valami erőszakoskodásnak legyen a tétlen szemlélője, az – e pillanatban legalábbis így érezte Köves – már meghaladná az erejét. »

³⁰⁹ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 191 : « Les libérations se déroulent presque toujours selon le même schéma. Il y a des signes précurseurs, puis on entend au loin le bruit de la bataille, et après un moment de silence quelqu'un se met à hurler : Nous sommes libres ! »

³¹⁰ *Ibid.*, p. 191.

pas devant eux, mais derrière. Et ce gouffre, c'est leur vie.³¹¹» Cet aspect est évoqué dans *Liquidation* lorsque les personnages s'étonnent que la police n'ait pas fait le rapprochement entre le tatouage de Bé et Auschwitz. C'est l'occasion de rappeler les défaillances de l'État hongrois, même si cet État peut désormais être considéré comme libre : « Il nous fallut bien l'admettre, ne fût-ce qu'en pensant à l'ignorance, à la bêtise, à la barbarie et à la méchanceté qui se répandaient dans le pays comme une épidémie avec la bénédiction des autorités – mais nous le fîmes en passant, avec l'apathie de ceux qui ont renoncé depuis longtemps à améliorer la situation ou à changer quoi que ce soit³¹². » L'identité même de l'individu ne peut subsister de manière continue face à tous les changements que les personnages ont connus. Imre Kertész explique : « Je crois que cette génération – la mienne – a vécu trop de changements brutaux pour que son identité reste continue, sans rupture³¹³. » Des êtres brisés par l'Histoire subissent des changements de régimes et passent d'une dictature à l'autre, incapables de synthétiser leurs expériences historiques. Le rapprochement, sur lequel nous reviendrons, entre le régime totalitaire nazi et la dictature communiste, que fait Imre Kertész dans ses fictions et ses essais, doit être considéré de ce point de vue :

Historiquement, ce n'est pas du tout comparable. Mais la structure, la psychologie et le langage, ce processus d'adaptation, la violence et l'impuissance de la société sont les mêmes. Je vois la véritable différence dans la dynamique propre à chaque régime. Le nazisme avait une dynamique terrible qui allait jusqu'à la guerre. Tandis que le socialisme, après la mort de Staline, était tout immobile, comme un grand marécage où on a stagné sans pouvoir plus avancer³¹⁴.

C'est cette perte de destin que les personnages d'écrivains des fictions kertésziennes expérimentent : « Je dirais seulement que l'homme devient différent dans des événements de masse. On n'y trouve plus d'individu³¹⁵. »

Lorsque Bé parle de l'absence de destin liée à l'expérience concentrationnaire, il établit également un rapprochement avec ce régime qui empêche l'individu d'exister dans ce qu'il nomme « l'ère de la catastrophe ». L'homme qui a vécu au XX^e siècle le nazisme puis la

³¹¹ *Ibid.*, p. 193.

³¹² *L.*, p. 35 / *F.*, p. 39 : « Ezzel mindnyájunknak egyet kellett értenünk, megemlékezve a pusztító műveletlenségről, ostobaságról, barbárságról és gonoszságról, mindennek járványszerű elterjedtségéről és hatósági jóváhagyásáról az országban – de úgyszólván csak mellékesen és apatikusan, mint akiknek régóta nem szándékunk már a közállapotok javítása, vagy bárminemű megváltoztatása. »

³¹³ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.* p. 85.

³¹⁴ KERTÉSZ Imre. Entretien avec Philippe Mesnard et Carola Hähnel. MESNARD Philippe. *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*. Paris : Kimé, 2001, (pp. 386-398), p. 393.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 388.

dictature communiste s'est vu bafouer sa volonté intérieure, a l'impression de ne pas avoir vécu sa propre vie parce que cette existence prenait corps dans un univers incompréhensible, conduit par des forces inhumaines³¹⁶. C'est cet anéantissement de l'individu qui laisse la possibilité d'exercer le mal. Bé dans *Liquidation* explique à Keserű que « l'être de la catastrophe » n'est plus capable d'exercer une réflexion éthique, il devient cet « être sans Moi » désormais « capable de tous les méfaits »³¹⁷. C'est aussi ce que dit Berg dans *Le Refus*, lorsqu'il est alternativement le bourreau et la victime. L'avènement de l'homme sans éthique, l'homme du Mal, est peut-être la conséquence la plus pernicieuse de la violence historique car en résulte une auto-crédation du Mal. Imre Kertész revient sur cette particularité de l'individu détruit par l'Histoire, en évoquant l'acte « chimiquement pur ». Berg peut devenir un bourreau car il a perdu son destin. Selon lui, « dans les dictatures, l'homme est devenu superflu. Il ne peut atteindre la grâce qu'à travers ce qu'il appelle le "service", "servir le système"³¹⁸. » Le séjour de Köves à l'armée a également contribué à la disparition progressive de son individu³¹⁹. Dans la lettre qu'il écrit à Berg, il explique qu'il s'est rendu à la caserne « comme une bête à l'abattoir »³²⁰. Son expérience de gardien de prison fait état de son manque de lucidité subtilement programmé par le pouvoir. La description par Köves de la prison fait état d'un ordre toujours explicable sans pour autant qu'il puisse lui trouver un sens³²¹. Il mentionne les exécutions, mais l'ensemble reste dans des limites qu'il peut supporter, moins horribles que ce qu'il pouvait imaginer avant de pénétrer dans la prison militaire : « Mais on ne m'a pas immédiatement assommé : je n'ai pas vu de salle de torture ni d'homme mourant de faim. Dans la cour, certaines nuits, il y avait certes des exécutions, mais d'une part, je ne les voyais pas, d'autre part, elles se déroulaient sous le couvert de la loi³²². » Or en décrivant la prison militaire, Köves reconnaît être hors de toute possibilité d'explication

³¹⁶ KERTÉSZ Imre. *A száműzött nyelv. Op. cit.*, p. 11.

³¹⁷ *L.*, p. 59 : « L'être sans Moi, c'est la catastrophe, le Mal véritable et bizarrement, dit Bé, sans être mauvais lui-même il est capable de tous les méfaits. » / *F.*, pp. 70-71 : « Ez az Én nélküli lény a katasztrófa, az igazi Gonosz, mondta Bé, komikus módon anélkül, hogy ő maga gonosz lenne, habár minden gonosztetre képes. » Les traducteurs ont traduit « komikus módon » par l'expression « bizarrement ». Nous préférons une traduction plus littérale : « de manière comique » ou même « de manière grotesque » qui insiste sur la dimension farcesque du mal, que le « bizarrement » français ne rend pas.

³¹⁸ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 129.

³¹⁹ *LR.*, p. 307 : « [...] il fut complètement absorbé, englouti par le service ». / *AK.*, p. 353 : « [...] elmaradt szolgálatának letöltését tüstént kezdje meg ».

³²⁰ *LR.*, p. 321 / *AK.*, p. 369 : « mint vágóbarom megy a vágóhídra ».

³²¹ *LR.*, p. 325 : « Rien ne dépassait les proportions et les limites que, visiblement, je pouvais accepter. » / *AK.*, p. 374 : « Semmi sem haladta meg azokat a méreteket és arányokat, amelyeket még – úgy látszik – elfogadhattam. »

³²² *LR.*, p. 325 / *AK.*, p. 374 : « De hát nem csaptak azonnal fejbe: nem láttam kínzókamrákat, sem halálra éheztetett embereket. Az udvaron némely éjszakákon, igaz, kivégzések folytak – de ezeket részint nem láttam, részint a törvény leplébe burkolták őket. »

rationnelle parce que l'Histoire a agi sur lui au point de le transformer en un être qui ne peut plus essayer de comprendre : « Il y a très longtemps que je me suis résigné à ne jamais savoir où je vis et quelles sont les lois qui me gouvernent et à devoir me contenter de l'expérience immédiate de mes sens, bien qu'ils soient également trompeurs, et peut-être le sont-ils plus que tout³²³. » Il est donc condamné à suivre le cours des événements. Alors qu'il se décrit comme un « bon gardien »³²⁴, vivant à la prison dans un état de « familiarité hallucinante »³²⁵, une distance s'instaure entre celui qui a vécu ces événements et celui qui les raconte. En effet, Köves déplore à plusieurs reprises dans cette lettre ce qu'il a été obligé de faire tout en reconnaissant qu'il l'a fait de manière satisfaisante. L'expérience qu'on lui inflige le désindividualise : « Quand j'essaie de me la rappeler, c'est comme si je voyais la vie d'un autre homme avec lequel je n'ai jamais rien eu en commun et dont je préférerais ne plus entendre parler. Sauf que, et c'est le *hic*, on me parle sans cesse de lui, et celui qui parle, c'est moi³²⁶. » Il se compromet en giflant un prisonnier, franchissant la limite qu'il était parvenu jusque-là à s'imposer. Imre Kertész revient sur cet épisode dans *Dossier K.* et explique l'attitude de Köves par l'égarement total du personnage, provoqué par la violence que l'Histoire inflige à l'individu : « Köves ne peut pas non plus se connaître lui-même : c'est ce que nous avons dit tout à l'heure, en disant qu'il était exilé dans la futilité. Tu pénètres avec Köves dans un monde où l'individu errant n'a aucun appui, et si "ton être est engourdi", tu le fais facilement, ou disons plutôt il *t'arrive facilement de faire* le premier pas décisif, après lequel il n'y a plus de retour possible³²⁷. » Cette expérience du renversement de la victime en bourreau que Berg évoquait dans son récit *Moi, le bourreau*, provoque en Köves un tel choc qu'il en est réduit à utiliser tous les moyens pour quitter ce poste, mimant la folie. Le personnage voit donc une distance de plus en plus grande s'établir entre *lui* et *lui*, et la prise de conscience finale, qui lui permettra d'écrire, qui le décidera à rester dans ce pays parce qu'il s'agit de son pays, est une prise de conscience de l'unité de son individu : « [...] justement de ce point de vue, il lui était arrivé quelque chose d'irréversible : tout ce qui arrivait et arriverait, c'était à lui que cela arrivait et arriverait, et plus rien ne pourrait jamais

³²³ LR., p. 326 / AK., p. 374 : « Réges-rég beletörődtem már, hogy sosem fogom megtudni, hol élek és milyen törvények uralkodnak rajtam, s hogy egyedül a saját érzékszerveimre meg a legközvetlenebb tapasztalataimra vagyok rászorítva, ámbar még azok is csalókák, sőt talán a leginkább. »

³²⁴ LR., p. 329 / AK., p. 378 : « a jó börtönőr ».

³²⁵ LR., p. 330 / AK., p. 378 : « a kísérteties otthonosságra. »

³²⁶ LR., p. 330 / AK., p. 378 : « Ha megpróbálom felidézni, akár egy idegen ember életét látnám, akihez soha sem volt semmi közöm és akiről lehetőleg hallani sem szeretnék többé. Csak hát – ez a bökkenő – folyton mesélnek róla nekem, és aki beszél, én vagyok. »

³²⁷ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 127.

lui arriver sans la conscience aiguë de cette présence³²⁸. » Il y a un paradoxe qui semble se résoudre dans la volonté de faire quelque chose de cette vie qu'il a lui-même vécue mais qui lui semble si étrangère :

[...] quelque chose qui serait palpable, limité à l'essentiel, indiscutable et accompli comme une catastrophe, quelque chose qui se détacherait petit à petit de cette vie, comme un cristal de glace que n'importe qui peut prendre pour regarder ses structures définitives et le faire passer dans d'autres mains, en tant que produit étonnant de la nature³²⁹...

La décision d'écrire un roman, raison pour laquelle Köves refuse de partir est liée à ce désir d'unité de soi, à cette volonté de considérer son existence comme un tout, et non comme un ensemble fragmenté, suite d'événements sur lesquels il n'a aucune possibilité d'agir. Cette prise de conscience est totale, dépasse les conditions historiques pour n'englober que l'aspect essentiel de cette existence, métaphorisé ici par un « cristal de glace ».

Les individus dans nos récits sont brisés par l'Histoire au point de ne plus considérer la mort comme effrayante. Le suicide de Péter, le fils de la logeuse de Köves dans *Le Refus*, semble lié à ce sentiment de honte inévitablement éprouvé par celui qui tente de résister, coûte que coûte, à la négation de l'individu. Nous apprenons, dès les premiers échanges entre Köves et sa logeuse, que Péter ne supporte pas l'idée que son père s'est laissé emmener et « est mort là-bas »³³⁰ puisqu'il ne cesse de se demander « pourquoi il s'est laissé faire »³³¹. Le sentiment de honte du garçon pour ce qu'il pense être une faiblesse de son père, qui s'est fait arrêter et déporter, est la raison avancée par sa mère pour expliquer son comportement pour le moins étrange. La honte ressentie est alors considérée par Köves comme le résultat d'un « raisonnement puéril »³³² puis comme un sentiment normal, car il est effectivement honteux de se faire arrêter, « Malgré le fait que dans ce cas-là [...] il n'y a rien à faire : on est emmené et on meurt³³³. » Hannah Arendt dans un essai consacré au procès d'Eichmann remarque que le procureur a utilisé de manière trop systématique ce sentiment : « Pourquoi n'avez-vous pas

³²⁸ LR., p. 343 / AK., p. 394 : « [...] éppen e tekintetben történt vele valami visszavonhatatlan fordulat: minden, ami történt és történik, vele történt meg és történik, és többé semmi sem történhet vele e jelenlét metsző tudata nélkül. »

³²⁹ LR., p. 344 / AK., p. 394 : « [...] ami már-már nem is ehhez az élethez tartozik; valamit, ami érzékletes, a lényegre szorítókozó, vitathatatlan és bevégzett, akár egy fagyos kristály, amelyket bárki felvehet, hogy végleges alakzatait elnézegebbe, és a természet valamely bámulatos képződményeként, megtekintésre egy másik kézbe továbbadja... »

³³⁰ LR., p. 186 / AK., p. 217 : « odapusztult ».

³³¹ LR., p. 186 / AK., p. 217 : « miért hagyta magát? »

³³² LR., p. 186 / AK., p. 217 : « gyerekes érvelés ».

³³³ LR., p. 186 / AK., p. 217 : « Annak ellenére [...] hogy olykor nincs mit tenni: az embert elhurcolják és odapusztul. »

protesté ? Pourquoi êtes-vous montés dans le train ? Il y avait quinze mille personnes et devant vous des centaines de gardes ; pourquoi ne vous êtes-vous pas révoltés ? Pourquoi n'avez-vous pas attaqué³³⁴ ? » Le sentiment du jeune garçon rejoint, semble-t-il, ces interrogations du procureur qui s'étonne, ou fait mine de s'étonner, de l'absence de résistance d'un peuple que l'on a décidé d'exterminer. Or l'anéantissement de la personnalité est l'explication de ce renoncement à imposer sa propre volonté d'exister. Hannah Arendt cite à ce propos un extrait d'un ouvrage de David Rousset : « Le triomphe des SS exige que la victime torturée se laisse mener à la potence sans protester, qu'elle se renie et s'abandonne au point de cesser d'affirmer son identité³³⁵. » La description de la douleur de la mère face à la mort du fils met en avant la douleur et l'injustice d'une mort qui semble déterminée par une autre mort, celle du père, inexplicable et mystérieuse puisqu'il a été emporté « là-bas », pour des raisons que l'on ignore. La violence de l'Histoire conduit au désespoir et à la mort. Les hommes sont soumis à cette violence qui peut s'abattre sur eux à n'importe quel moment. En faisant le choix de dormir sur un banc, le pianiste se tient prêt à mourir chaque nuit. Ces hommes, ces femmes et ces enfants sont emmenés, on ne sait pourquoi, sous les yeux de tous, vers un endroit inconnu et dont on ignore s'ils reviendront. La violence sur l'individu est telle que la mort n'est plus effrayante. Elle est considérée comme une simple issue à une situation qui n'a guère de sens. Le spectacle permanent de l'anéantissement de la volonté de l'individu contribue à l'oubli de soi auquel est soumis Köves.

Dans les récits du corpus, l'Histoire n'est qu'un vaste piétinement, ce qui constitue peut-être sa plus grande violence. Cette « créature froide et glaciale » dont parle Tristano pèse sur les hommes, les asservit, les tue. L'Homme est soumis à son pouvoir écrasant. Tristano a eu le sentiment d'être trahi parce qu'il croyait, au moment où il s'est battu dans les montagnes, que cette action allait entraîner une amélioration de la situation, que la libération de l'Italie des fascistes et des nazis signerait le début de jours meilleurs, ce qu'il n'a pas constaté, une dictature ayant laissé la place à une autre dictature. Peirera ne croit pas à une vision hégélienne de l'Histoire³³⁶, Sesto enquête dans *Le Petit Navire* sur la violence de l'Histoire faite à ses ancêtres parce qu'il a lui-même dû la subir. Les rapprochements établis par Imre Kertész entre la dictature nazie et la dictature communiste sont à interpréter dans le

³³⁴ ARENDT Hannah. *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1966]. Trad. de l'anglais par Anne Guérin. Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 2002, p. 57.

³³⁵ ROUSSET David. *Les Jours de notre mort* [1974]. Paris : Hachette Littératures, 2005. Propos cités par Hannah Arendt in *Eichmann à Jérusalem. Op. cit.*, p. 57.

³³⁶ *PP.*, p. 252.

même sens. Alors qu'en 1945 les Hongrois ont cru être libérés des Allemands par les Russes, ils ont finalement été soumis au joug de l'URSS et ont eu à vivre une autre dictature³³⁷. Le « monde de l'œuvre » que « toute œuvre de fiction [...] projette hors d'elle-même »³³⁸ est un monde effrayant dans lequel le personnage d'écrivain est tenu de vivre, et d'écrire.

Niés dans leurs caractéristiques individuelles, les personnages d'écrivains sont donc soumis au malaise, à l'angoisse, parfois à la folie. Cette pression de l'Histoire sur l'individu peut aller jusqu'à gommer en lui toute aspérité, toute capacité ou volonté de choisir. Il devient alors « l'être sans destin » kertészien, « l'homme de la catastrophe ». La discontinuité, la fragmentation identitaire induites par la violence historique peuvent-elles se réduire *dans* et *par* l'écriture ? Il faudra nous interroger sur la possibilité de rédemption offerte par la création littéraire dans la mesure où elle peut peut-être donner une unité à ce qui n'en a pas, c'est-à-dire aux existences de ces personnages d'écrivains déchirées par l'Histoire. Ils devront surmonter plusieurs difficultés. Nous avons pu constater que le contexte politique et social pouvait constituer un frein à la création littéraire dans la mesure où il ne lui offre pas d'espace propre. Il faudra également déterminer comment un écrivain ballotté dans un monde sans repères franchit le pas de la création littéraire, autrement dit comment il parvient – ou ne parvient pas – à passer de l'expérience historique à l'écriture de cette expérience. La question de la possibilité de l'écriture se pose alors à ces personnages d'écrivains, liée à une situation historique qu'ils sont en train de vivre ou qu'ils ont vécue.

³³⁷ Nous renvoyons sur ce sujet aux romans de MÁRAI Sandor, et notamment à l'ouvrage qui s'intitule *Mémoires de Hongrie*. (Trad. du hongrois par Georges Kassai et Zéno Bianu. Paris : Albin Michel, 2004) dans lequel l'auteur expose à quel point la libération n'a en réalité été qu'une autre aliénation. Ce thème est aussi présent dans *Tristano meurt* dans la critique qu'il fait d'une politique américaine dans le monde. L'hégémonisme américain est en effet dénoncé par Tristano, de l'hégémonisme culturel *TM.*, pour la trad. fr. p. 53 : « [...] surtout après que ton premier roman a triomphé aux États-Unis, c'est typique, d'abord ils ne te regardent même pas mais si tu gagnes un prix aux États-Unis tu deviens une star et tu ne peux pas échapper à dingodingue... » / *TM.*, pp. 41-42 : « [...] specie dopo il premio che il tuo romanzo ha vinto negli States, è tipico, prima non ti guardano neppure, ma se vinci un premio negli States diventi una star e non puoi sfuggire a pippopippi... », et politique *TM.*, pour la trad. fr. p. 127 : « ... de l'autre côté de l'océan un autre Occident avec un flambeau dans la main et une bombe atomique dans l'autre soutient que le vrai Occident c'est lui, et qu'est-ce qu'on fait, de quel côté le soleil va-t-il se coucher ? » / *TM.*, p. 100 : « ... di là dall'oceano un altro Occidente con una fiaccola in una mano e una bomba atomica nell'altra sostiene che il vero Occidente è lui, e come la mettiamo, da che parte va a cuccia il sole? »

³³⁸ RICŒUR Paul. *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction* [1984]. Paris : Seuil, « Folio Essais », 1991, p. 15.

C. Des personnages d'écrivains désorientés ou la tentation du silence

L'Histoire, dont la place est déterminante dans nos récits, se caractérise par la violence qu'elle commet sur l'individu dans le sens où elle ne lui permet pas d'exister, où elle le prive de destin, et dans le cas des personnages d'écrivains, où elle constitue un obstacle à l'écriture. L'absence de sens de cette Histoire qui se répète dans ses manifestations violentes rend chaotique le monde dans lequel vivent les personnages d'écrivains. En quoi la perte de sens des univers dans lesquels ces personnages évoluent peut-elle empêcher la possibilité de l'écriture ? Comment les personnages d'écrivains, désorientés dans cet « obscur chaos incohérent », peuvent-ils trouver dans l'écriture le geste herméneutique qui va (re)donner du sens à leur expérience ? Le passage des événements à une histoire prise comme un tout, ce passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II qui transforme *les* incidents individuels en *une* histoire, s'opère par la « mise en intrigue ». Or il nécessite une « pré-compréhension du monde de l'action »³³⁹ qui s'appuie, d'après Paul Ricœur, sur trois critères : « [...] ses structures intelligibles, ses ressources symboliques et son caractère temporel³⁴⁰. » Ces traits structurels, symboliques et temporels permettent une pré-compréhension du monde, de « l'agir-humain », une intelligibilité pratique qui autorisera une « intelligibilité narrative ». Cela suppose que l'expérience possède une « narrativité inchoative », c'est-à-dire une « structure pré-narrative de l'expérience »³⁴¹. L'action peut être considérée comme en quête de récit : « [...] sans quitter l'expérience quotidienne, ne sommes-nous pas inclinés à voir dans tel enchaînement d'épisodes de notre vie des histoires “non (encore) racontées”, des histoires qui demandent à être racontées, des histoires qui offrent les points d'ancrage au récit³⁴² ? » La « mise en intrigue » permet d'établir une « continuité entre l'histoire potentielle ou inchoative et l'histoire expresse dont nous assumons la responsabilité³⁴³. » Paul Ricœur souligne que « les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées »³⁴⁴, parce que « toute l'histoire de la

³³⁹ RICŒUR Paul. *Temps et récit* 1. *Op. cit.*, p. 108.

³⁴⁰ Paul Ricœur explicite en ces termes l'application de ces trois critères à la pré-compréhension du monde de l'action : « D'abord, s'il est vrai que l'intrigue est une imitation d'action, une compétence préalable est requise : la capacité d'identifier l'action *en général* par ses traits structurels ; une sémantique de l'action explicite cette première compétence. En outre, si imiter, c'est élaborer une signification *articulée* de l'action, une compétence supplémentaire est requise : l'aptitude à identifier ce que j'appelle les *médiations symboliques* de l'action, en un sens du mot symbole que Cassirer a rendu classique et que l'anthropologie culturelle à laquelle j'emprunterai quelques exemples a adopté. Enfin, ces articulations symboliques de l'action sont porteuses de caractère plus précisément *temporels*, d'où procèdent plus directement la capacité même de l'action à être racontée et peut-être le besoin de la raconter. » *Ibid.*, pp. 109-110.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

³⁴² *Ibid.*, p. 141.

³⁴³ *Ibid.*, p. 142.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

souffrance crie vengeance et appelle récit³⁴⁵». À quels degrés de pré-compréhension de l'agir-humain les personnages d'écrivains se situent-ils dans nos récits ? La caractéristique principale de leur rapport au monde se résume à la perte de repères. Lorsque la désorientation des personnages d'écrivains dans un monde qui n'a plus de sens est un élément essentiel de la « mise en intrigue », est-il tout de même possible de passer de *mimèsis* I à *mimèsis* II ? Autrement dit, ces personnages d'écrivains peuvent-ils accéder à l'écriture (*mimèsis* II) alors même que, nous allons le montrer, le monde qui les entoure (*mimèsis* I) est incohérent ?

1. Le monde comme « obscur chaos incohérent »³⁴⁶

L'univers dans lequel vivent les personnages d'écrivains est présenté comme un univers dont le sens est absent, illisible et indéchiffrable. L'ordre du monde apparaît comme bouleversé et il semble impossible à ces personnages d'en donner une interprétation univoque, dont nous devons tenir compte en analysant leurs approches de l'écriture.

a. L'égarement dans les deux récits d'Imre Kertész

Dans *Liquidation*, Keserű évolue dans un « monde des causes obscures »³⁴⁷, un univers qu'il comprend mal et dont les causes et les effets lui échappent. Ce monde « obscur et incohérent » provoque chez lui une « nausée »³⁴⁸ grandissante qui le pousse à agir autrement lorsqu'il décide de dire la vérité, sans qu'il ait l'impression d'avoir le choix³⁴⁹. Il décide de dire enfin ce qu'il pense d'un ouvrage d'un auteur de la *nomenklatura*, ce qui lui vaudra son reclassement « dans un autre sous-groupe de l'humanité, parmi ceux à qui on ne peut pas faire confiance³⁵⁰ ». Son passage en prison contribue à obscurcir davantage sa vision du monde. Il est pris, dès sa libération, par un très fort sentiment d'étrangeté, voire d'irréalité, accentué par la présence du brouillard qui peut être lue comme une métaphore de l'illisibilité du monde :

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁴⁶ *L.*, p. 96 / *F.*, p. 120 : « összefüggéstelen, sötét káosz ».

³⁴⁷ *L.*, pp. 48-49 / *F.*, p. 57 : « a felderíthetetlen okok világában ».

³⁴⁸ *L.*, p. 48 / *F.*, p. 57.

³⁴⁹ *L.*, p. 49 : « [...] je sentais au battement de mon cœur que le train m'emportait » / *F.*, p. 58 : « [...] a vérkeringésem hirtelen lökésén éreztem, hogy elindult velem a vonat » et aussi *L.*, p. 49 : « [...] j'étais emporté par une force que je ne pouvais plus arrêter, comme un train mal aiguillé » / *F.*, p. 57 : « [...] egyszerűen elindult velem valami, amit, akár a rossz váltóra tévedt vonatot, többé nem tarthattam féken »

³⁵⁰ *L.*, p. 49 / *F.*, p. 58 : « én magam pedig az emberiség egy másik alcsoportjába kerültem, az olyanok közé, akikben nem lehet megbízni. »

Il y avait du brouillard le soir de la Saint-Sylvestre, la ville était à la fois déserte et animée – des visages et des silhouettes surgissaient de l’obscurité, soudains, imprévisibles et inévitables comme la fatalité. J’étais cerné par des visages rieurs ou hébétés cachés dans l’ombre de méchants chapeaux ou de casquettes³⁵¹ ;

Nous notons la présence d’antithèses, « déserte et animée », « rieurs ou hébétés » (nous préférons traduire « vigyorgó » par « ricanneur » plutôt que « rieur »). Entouré de créatures inquiétantes qu’il ne parvient pas à distinguer, Köves vit une descente aux Enfers. Les sons rendent compte de cette atmosphère cauchemardesque : « De temps en temps, un immense clairon en carton décoré de pompons qui hurlait juste à côté de mon oreille me remplissait de sombres pressentiments, on eût dit une image cauchemardesque de la résurrection, parfois des pétards aveuglants éclataient devant mes pieds³⁵². » L’évocation du Jugement dernier marqué par son caractère factice – la trompette est en carton – traduit l’étrangeté de la situation. Keserű s’égare dans cette ville en proie à une liesse inquiétante. Sans trajet défini au préalable, il ne peut nommer ceux qu’il rencontre ou ceux qui sont intervenus après son arrestation :

J’allai çà et là, je rencontrai un tel et un tel : je ne peux rien dire de plus précis ; quelqu’un me fit savoir qu’il y aurait une « sacrée fête » pour la saint-Sylvestre. Quelqu’un voulait me parler. Quelqu’un voulait m’aider à retrouver mon emploi³⁵³.

L’indéterminé domine : aucune indication plus précise n’est donnée si ce n’est « un tel » ou « quelqu’un ». À la fête « pour ainsi dire clandestine »³⁵⁴ à laquelle Keserű finit par se rendre, il se trouve confronté aux mêmes difficultés que dans la ville : impossible de s’orienter ou de reconnaître les convives, d’envisager cette fête comme un ensemble cohérent qui fait sens. La vision du personnage est fragmentée, fragmentation dont l’abondance de virgules rend compte :

D’ailleurs, la même obscurité régnait dans cet appartement où jusqu’au bout je ne réussis pas à m’orienter. Immenses pièces en enfilade où se pressait une foule grouillante ; plafonds élevés, murs de couleur sale, noircis par la fumée, peu de meubles ; partout des gens en train de

³⁵¹ L., p. 53 / F., pp. 62-63 : « Köd volt ezen a Szilveszter éjszakán, a város egyszerre volt kihalt és népes – a homályból váratlanul merültek fel az arcok és az alakok, hirtelen, kiszámíthatatlanul, elkerülhetetlenül, akár a végzet. Vigyorgó, bamba arcok kerülgettek, rossz kalapok vagy sapkák árnyékában; »

³⁵² L., p. 53 / F., p. 63 : « A fülem mellett időnként megfűjtak egy-egy rojtokkal díszített, hatalmas papírtrombitát, amelynek rikoltása balsejtelmekkel töltött el, akár a feltámadás lidérces képzete, a lábam közelében olykor villogó petárdák durrantak. »

³⁵³ L., p. 52 / F., p. 62 : « Ide-oda mentem, ezzel-azzal találkoztam : ennél pontosabban nem mondhatok. Valaki tudtomra adta, hogy Szilveszterkor „nagy buli” lesz. Valaki beszélni akar velem. Valaki segíteni akar, hogy visszakapjam az állásomat. »

³⁵⁴ L., p. 53 / F., p. 63 : « úgyszólván konspirációs címre ».

manger, de boire, assis par terre, assis sur les canapés, assis (ou vautrés) à tous les endroits possibles³⁵⁵.

Keserű ignore qui a organisé cette réception dans une ville fantomatique dont les habitants n'existent peut-être pas³⁵⁶. Le sentiment d'étrangeté est accentué par l'ébriété du personnage. En proie à l'inquiétude, sa perception des événements est rendue encore plus difficile par l'alcool. Il ne peut saisir les articulations de ce qu'il voit ou de ce qu'il entend :

Si seulement je n'avais pas été tellement soûl ! Une ou deux phrases lucides et significatives arrivèrent jusqu'à ma conscience, mais comme je n'en saisisais pas les corrélations, j'ai tout oublié³⁵⁷.

Mémoire et compréhension semblent liées : c'est l'absence de liens logiques entre les différents éléments qui ont occasionné l'oubli. Keserű ne parvient pas à définir le sens du monde dans lequel il lui est donné de vivre, monde dont le sens lui apparaît comme déconstruit.

Dans *Le Refus*, l'arrivée de Köves dans un pays inconnu, au début du récit dans le récit, est aussitôt marquée par ses difficultés à donner un sens à ce qu'il voit³⁵⁸. Non seulement sa première interprétation est erronée mais l'arrivée du personnage est placée sous le sceau de l'instabilité. La ville qu'il distingue à grand-peine est faiblement éclairée. L'étonnement grandissant de Köves est accentué par le fait qu'il est le seul à descendre de l'avion à « cet endroit »³⁵⁹, alors qu'il a voyagé avec une compagnie multinationale. Son pas est peu assuré et la semi obscurité qui règne aux abords de l'aéroport est accentuée par le surgissement brutal d'une lumière très forte qui « plongeait tout le reste dans une obscurité profonde [...]

³⁵⁵ L., pp. 53-54 / F., pp. 63-64 : « Homály uralkodott a lakásban is, amelyben tulajdonképpen mindvégig nem sikerült kiismernem magam. Egymásba nyíló hatalmas, a bennük nyüzsgő tömeg miatt áttekinthetetlen szobák; magas mennyezet, dohányfüst marta, piszkos színű falak, hiányos berendezés ; mindenütt esznek, isznak, ülnek a földön, ülnek a kanapékon, ülnek (vagy hevernek) minden elképzelhető helyen. »

³⁵⁶ L., p. 54 : « Le propriétaire de l'appartement resta cette personne que nul ne connaissait, dont le nom figurait sur la plaquette fixée sur la porte et qui n'existait peut-être même pas. » / F., p. 64 : « A lakás tulajdonosa mindvégig megmaradt annak a senki által nem ismert személynek, akinek a névtáblája az ajtóra volt kiszegezve, s aki talán nem is létezett. »

³⁵⁷ L., p.55 / F., p. 66 : « Bárcsak ne lettem volna annyira részeg! Egy-egy lucidus, jellemző mondata így is eljutott hozzám, de az összefüggésekből kihullva, így mindet elfelejtettem. »

³⁵⁸ LR., p. 111 : « Pendant que l'avion décrivait des cercles, une poudre de points lumineux clignotants apparaissait à l'horizon qui chavirait ; on eût dit une flotte naviguant sur l'océan obscur. Mais c'était la terre ferme. » / AK., p. 131 : « A repülőgép fordulatai közt minduntalan fölbillenő látóhatár szegélyein elszórt, pislá fények mutatkoztak; akár imbolygó hajókaravánnak is nézhette volna a sötét óceánon. Ám alattuk szárazföld volt. »

³⁵⁹ LR., p. 112 : « Il était le seul à descendre à cet endroit. » / AK., p. 132 : « az egyetlen kiszálló volt ezen a helyen ».

³⁶⁰ ». Un metteur en scène invisible semble avoir pensé à tous les moyens d’aveugler le voyageur. Les premiers mots de la silhouette humaine qu’il distingue tant bien que mal, car il est « aveuglé par la lumière »³⁶¹ frappent le voyageur, et le lecteur, par leur ironie : « – Eh bien, vous voyez³⁶² ». Impossible d’identifier cet individu qui n’est qu’un « occupant provisoire » de son uniforme, de la même manière qu’il est impossible d’interpréter son propos.

Après avoir quitté l’aéroport, Köves se retrouve dans les rues d’une ville qu’il ne connaît pas. Il cherche son chemin, déambule parmi des immeubles à moitié détruits. Interrogeant l’espace en vain, il est en quête du moindre point de repère :

Köves voyait les statues au milieu de la place, les épaules et la poitrine du personnage principal, un homme assis, juché sur un haut piédestal, étaient couvertes de fientes ; il s’approcha pour le regarder dans les yeux, ce regard lugubre lui indiquerait peut-être la route, mais la tête baissée fixait les ténèbres, silencieuse, impénétrable³⁶³.

Le signe ne fait plus sens, le signifiant ne renvoie pas à un signifié. Le face-à-face entre la statue et le personnage est stérile. La statue ne voit ni ne donne à voir, exceptées les « ténèbres ». Aveugle et muette, elle attire l’attention du lecteur sur l’opacité du signe et annonce les prochaines difficultés de Köves. De la même manière qu’il ne parvient pas à se repérer, il ne peut pas non plus se souvenir : « À cet endroit, ses souvenirs devenaient fragmentaires, voire errants comme ses pas³⁶⁴ ». La déambulation dans cette étrange ville devient, dans les propos du narrateur, une représentation métaphorique de la mémoire de Köves. La construction du sens est liée à la possibilité de se souvenir.

C’est précisément à ces difficultés que Keserű se heurte lorsqu’il entreprend d’écrire l’histoire de Bé, tâchant de déchiffrer cette énigme. La jeunesse du personnage est décrite comme « une époque de raisons obscures »³⁶⁵. Se mêlent le caractère pour le moins trouble de cette période pendant laquelle il est impossible de se procurer certains ouvrages par

³⁶⁰ LR., p. 112 / AK., p. 133 : « minden egyebet vaksötétbe borított körülötte ».

³⁶¹ LR., p. 113 / AK., p. 133 : « Köves a fénytől ezúttal sem látott ».

³⁶² LR., p. 113 / AK., p. 134 : « No lám ».

³⁶³ LR., p. 133 / AK., p. 156 : « A tér közepén Köves itt is szoborcsoportozatot látott, a magas talapzaton tornyosuló főalak – egy ülő férfi – vállán, mellén madarak piszka; Köves közelebb lépett, hogy a szemébe nézen – e komor tekintet talán majd útbaigazítja – , de a leszegett kőfej, hallgatagon, kifürkészhetetlenül, a sötétségbe merült. »

³⁶⁴ LR., p. 134 / AK., p. 157 : « Emlékezete ezen a ponton kezdett szakadozottá, sőt iránytalanná válni, akárcsak a léptei ».

³⁶⁵ L., p. 42 / F., p. 48 : « a felderíthetetlen okok korszakában ».

exemple³⁶⁶, et le désordre qui règne dans son existence. Cette confusion est telle qu'elle déteint sur son intimité même. Hanté par l'idée du suicide, il ne peut trouver de véritable sens à ce qu'il est en train de vivre et se retrouve dans l'impossibilité d'articuler les événements de son existence de manière à leur donner un sens, de rassembler les incidents en *une* histoire : « J'avais tout simplement perdu la faculté de donner à ma vie l'apparence d'une vie sensée³⁶⁷ ». Cette mention de l'absence de sens est récurrente dans la parole de Keserű. La littérature elle-même contribue à maintenir un certain désordre parce qu'elle donne un « agréable flou aux cruels contours de la vie »³⁶⁸. C'est elle qui lui a permis d'accepter le suicide de Bé « avec tant de facilité, voire de légèreté » parce qu'elle l'a « lessivé au point que la logique naturelle de la vie n'atteignait même plus [s]a pensée »³⁶⁹.

Les sentiments d'incompréhension et de désorientation de Keserű semblent constituer une caractéristique de son personnage. Son ex femme souligne son incapacité à comprendre, liée à un décalage temporel, comme si le personnage ne vivait pas à la bonne époque³⁷⁰. Dans *Le Refus*, outre le fait d'être géographiquement perdu dans cette ville étrange, l'impossibilité de comprendre les autres ou de s'en faire comprendre domine. Les dialogues entre Köves et les autres personnages du récit se soldent généralement par un échec quasi total de toute communication. La réponse qu'il fait au pianiste rencontré presque immédiatement après son arrivée, et qui s'étonne de sa méconnaissance du monde dans lequel il vit est éclairante :

« Tu ne le savais pas ? demanda le pianiste en regardant Köves de haut, par dessus l'épaule. » – Si, bien sûr, dit Köves, et comme répondant à autre chose, peut-être à plus qu'il ne lui avait été demandé, il s'écria : « Bien sûr que je le savais, je devais le savoir, comment pourrais-je dire que je ne le savais pas ! » – au point que le pianiste le regarda avec étonnement³⁷¹.

³⁶⁶ *L.*, p. 42 « [...] il était pour une raison obscure impossible de se procurer ce livre » / *F.*, p. 48 : « [...] valamilyen felderíthetetlen okból nem lehetett hozzájutni ».

³⁶⁷ *L.*, p. 46. / *F.*, p. 54 : « Egyszerűen cserben hagytam a képesség, hogy életemet az értelmes élet képzetével ruházzam fel. » Nous relevons quelques lignes plus haut p. 46 : « J'étais en grand désarroi à cette époque, tant moralement qu'à tout point de vue – pour être bref, j'avais le sentiment que ma vie, déjà en ruine, s'effondrait –, j'étais vulnérable, ouvert à toutes les influences. » / *F.*, pp. 53-54 : « Nagy bajban voltam akkoriban, erkölcsileg is, más tekintetben is – hogy rövid legyek, összedőlni látszott amúgy is romokban heverő életem –, kiszolgáltatottságomban minden hatás befogadására készen álltam. »

³⁶⁸ *L.*, p. 43 / *F.*, p. 50 : « a rajtunk uralkodó élet kegyetlen körvonalait. »

³⁶⁹ *L.*, pp. 71-72 / *F.*, p. 87 : « Miért fogadtam el ilyen könnyen, sőt könnyelműen B. öngyilkosságát? Az irodalom lehetett az oka, semmi más: az irodalom, amely annyira kilúgozta belőlem az életet, hogy annak természetes logikája már meg sem érinti a gondolkodásmodomat. »

³⁷⁰ *L.*, pp. 126-127 : « Tu ne comprends pas le langage de l'époque, lui avait-elle dit et il était d'accord avec elle, parce qu'elle avait toujours raison, c'est pourquoi il l'avait toujours méprisée. » / *F.*, p. 159 : « „Nem érted az idők szavát” – mondta neki egykori felesége, és Keserű egyetértett vele, fölényesen és megvetően, mert az asszonynak mindig igaza volt, és Keserű ezért mindig megvetette. »

³⁷¹ *LR.*, p. 143 / *AK.*, pp. 167-168 : « –Nem tudtad? nézett le rá a válla magasából a zongorista. – Tudni tudtam – mondta Köves; s mintha valami másra, talán többre vlaszolna annál, amit kérdeztek tőle, csaknem felkiáltott: –

Sa réponse excède la question. Köves semble considérer son ignorance, ou l'insuffisance de son interprétation, comme une faute dont il faudrait se disculper. C'est de cet excès que naît la surprise de son interlocuteur. Il est comme en marge du réel, toujours en léger décalage, et la surprise du pianiste montre également qu'il n'a probablement pas bien interprété sa question, lui octroyant plus de sens qu'elle n'en a, soupçonnant un sens caché qu'elle ne contenait probablement pas. Il remarque lui-même, lorsqu'il repense à cette première conversation avec le pianiste qui deviendra ensuite son ami, qu'il n'était pas capable de comprendre tout ce qui se déroulait autour de lui et dans quel univers il évoluait. Le fait de ne pas pouvoir raconter les propos qui ont été échangés et l'absence de souvenirs précis résultent de l'incompréhension régnant entre les personnages. Si les propos du pianiste semblent obscurs à Köves, ils réveillent pourtant en lui une sorte de souvenir :

[...] par ailleurs, il avait écouté le pianiste en hochant vivement la tête, il avait eu l'impression d'entendre des choses intéressantes et même si certaines articulations lui avaient échappé, bien sûr, il trouvait que ce que disait le pianiste ne lui était pas tout à fait étranger³⁷².

Les « articulations » du discours échappent à Köves, comme certaines « corrélations » échappent à Keserű. Le sentiment d'incompréhension et les malentendus envahissent de nouveau le personnage lors de sa première conversation avec la logeuse. Alors qu'il ne connaît pas les motifs de son licenciement, l'étrange femme montre la plus grande compassion et pense pouvoir se confier à son nouveau locataire :

« Pauvre homme », ajouta-t-elle, et Köves haussa les sourcils, s'apprêtant à protester sans toutefois savoir que dire. Elle reprit donc la parole et, sur le ton de la confiance, comme s'ils n'avaient plus rien à se cacher, et en même temps tout bas pour ne pas être entendue par quelqu'un d'autre, alors qu'ils étaient seuls dans la chambre, elle lui demanda : « Et pourquoi ? » Köves répondit : « Peut-on le savoir ? », et manifestement, cette réponse fit à nouveau son effet³⁷³.

Hogyne tudtam volna, tudnom kellett, hogyan is mondhatnám, hogy nem tudtam! – úgyhogy a zongorista meglepetten pillantott rá. »

³⁷² LR., p. 139 / AK., pp. 162-163 : «Köves is célszerűtlennek tartott; egyébként sűrű bólogatással kísérte a zongorista szavait, úgy érezte, érdekes dolgokról hall, s ha minden vonatkozásában nem is érthette persze, azt találta, hogy mégsem egészen idegen neki, amit a zongorista mondott. »

³⁷³ LR., p. 182 / AK., pp. 212-213 : « – Szegény – tette még hozzá, Köves felvonta a szemöldökét, mint aki tiltakozni készül, bár még nem tudja, mit mondjon. Így hát a háziasszony szólalt meg újra, és most már bizalmasan, mint akiknek immár nincs mit takargatniuk egymás elől, s egyúttal halkan, mintha nem akarná, hogy mások is meghallják őket – noha rajtuk kívül persze senki sem volt a szobában –, megkérdezte : – És miért?... – Lehet azt tudni? és ez a válasz, úgy látszott, most sem téveszti el hatását. »

Alors que la réponse de Köves n'apporte aucune information mais souligne que la société dans laquelle vivent les personnages reste en dehors de toute possibilité d'interprétation, la logeuse acquiesce, comme soulagée de s'entendre dire que l'incompréhension est un fait établi pour tous. Un peu plus tard, alors qu'elle vient d'évoquer la disparition de son époux, Köves, probablement pour satisfaire aux exigences de la conversation, répond : « Effectivement, il vous a quittés bien vite³⁷⁴... » Or son interlocutrice semble ignorer de quoi il est question, ce qui, au vu du contexte, paraît improbable³⁷⁵. Les dialogues sont assez souvent contaminés, dans cette partie du roman, par des malentendus ou des quiproquos. La rencontre entre Köves et Berg en est également un exemple éclairant. Köves a du mal à contenir son impatience face à Berg « qui se complaisait dans le déchirement et ce discours énigmatique »³⁷⁶.

Confronté sans cesse à une impossible construction du sens, son séjour dans cette ville inconnue est pour le moins difficile. Il est licencié par un journal pour lequel il ne se souvient pas avoir travaillé. Il doit alors enquêter sur sa propre existence dont le sens semble se déliter depuis son arrivée. La rencontre à la rédaction est significative de cette application à empêcher les individus d'y voir clair. Nous remarquons en effet les mêmes usages qu'à l'aéroport³⁷⁷. La situation est tellement confuse que Köves, contaminé par l'absence de sens, perd l'usage d'une parole articulée et ordonnée :

Mais ce qui pèse encore davantage dans la balance fut que Köves sentait qu'il ne saurait présenter ses arguments, il serait incapable de raconter les événements du matin, du moins tels qu'ils avaient eu lieu – là, devant le bureau du portier, où tout le restreignait à l'essentiel et au rationnel, il comprit soudain que cette histoire était tout simplement impossible à raconter. Si cependant il avait essayé de le faire, il se serait vraisemblablement embrouillé, se serait perdu dans toutes sortes de digressions qui auraient révélé ses sentiments au grand jour, or ceux-ci lui apparurent comme s'ils n'étaient pas les siens et que, telle une bande mal intentionnée, ils ne le harcelaient que pour faire de lui leur complice, alors qu'il n'était coupable de rien si ce n'était d'être venu en retard³⁷⁸.

³⁷⁴ LR., p. 185 / AK., p. 216 : « Bizony, elég hamar elment... »

³⁷⁵ LR., p. 185 : « Mais ses paroles avaient dû être obscures, car Mme Weigand le regarda d'un air perplexe : “qui donc?”, demanda-t-elle. » / AK., p. 216 : « De homályosan beszélhetett, mert Weigandné értetlenül nézett rá : – Kicsoda? – kérdezte. »

³⁷⁶ LR., p. 206 / AK., p. 240 : « most leplezetlen ingerültséggel ».

³⁷⁷ LR., p. 168 : « C'est donc ça que vous me réservez, dit-il lentement, presque dans un murmure, cherchant en vain de ses yeux aveuglés un visage quelconque, mais qui fût au moins visible dans cette lumière. » / AK., p. 197 : « Tehát ezt szánják nekem – mondta lassan, szinte suttogva, vakoskodó tekintetével hasztalan keresve egy akármilyen, de legalább látható arc támpontját a fényben. »

³⁷⁸ LR., pp. 217-218 / AK., pp. 252-253 : « De még ennél is súlyosabban esett a latba, hogy Köves úgy érezte: nem tudja előadni az érveit, egyszerűen képtelen lett volna elmondani a főportásnak a reggel történetek, legalábbis úgy, ahogyan megtörténtek – itt, a főportás íróasztalánál, ahol minden a lényegre és az ésszerűsége szorítja, Köves hirtelen úgy látta, hogy ez a történet egyszerűen elmondhatatlan. Ha mégis előhozakodik vele,

Le monde n'est pas lisible, la pré-compréhension de l'agir-humain semble illusoire. La lecture dans les fictions est à l'image de celle du monde : impossible. La pièce écrite par B., dont la lecture par Keserű constitue un des fils conducteurs du roman *Liquidation*, reste un mystère pour le personnage : « Toutefois, à cause du caractère arbitraire de l'intrigue donnée, Keserű avait perdu de vue la réalité donnée et il la cherchait des yeux de la même manière qu'il contemplait la lointaine ondulation des grains de poussière qui étaient comme un langage de signes suprasensoriels : captivant et incompréhensible³⁷⁹. » À chaque lecture, elle engendre chez Keserű « l'impression d'avoir été floué et dépouillé »³⁸⁰. Il entend par là que le sens d'un texte doit faire partie du texte, et que sans ce sens, un texte est forcément incomplet. Embauché au ministère, Köves est chargé de lire des documents dont le sens lui échappe :

[...] chacun de ces textes commençait comme s'il s'agissait de communiquer avec beaucoup d'enthousiasme au monde extérieur une information, un événement, peut-être un renseignement que soit l'auteur avait oublié de mentionner en écrivant son texte, soit que Köves ne comprenait tout simplement pas, d'autant moins qu'après les premières phrases, ses yeux se mettaient à glisser de-ci de-là entre les lignes, de plus en plus bas, jusqu'à déraper hors de la feuille, et à son grand effroi, il se rendait soudain compte qu'il s'était assoupi³⁸¹.

Le rythme de la phrase par les énumérations et la multiplication des propositions donne l'impression d'épuiser toutes les possibilités d'interprétation du texte, exercice qui se solde d'ailleurs par une perte de conscience. Devenu lui-même auteur, Köves essaie d'être fidèle à ce qu'il a fini par considérer comme une caractéristique essentielle du réel : l'absence de sens. En effet, dans une « incertitude constante et pénible », il s'attache à corriger ses textes « jusqu'à ne plus les comprendre lui-même, car tant qu'il les comprenait, il voyait bien qu'ils n'avaient aucun sens³⁸². » La démarche de Köves se situe à l'inverse de la démarche

valószínűleg belezavarodna, mindenféle kitérőkre kényszerülne, melyek során napvilágra kerülnének az érzései – ezek az érzések most úgy jelentek meg Köves előtt, mintha nem ő érezné őket, s valamilyen rosszindulatú banda módján, csakis azért kerülgetnék, hogy a bűnrészessékké tegyék, holott Köves semmiben sem volt bűnös persze, hacsak abban nem, hogy elkésett ».

³⁷⁹ L., p. 124 / F., p. 155 : « Csakhogy a Keserű számára adott valóság az adott cselekmény önkénye folytán egyszerűen eltűnt Keserű szeme elől, s ő most úgy bámult utána, mint ahogy a porszemek távoli, moszatszerű mozgását bámulta, amely olyan volt, akár valamilyen érzékfölköti jelbeszéd: lenyűgöző és érthetetlen. »

³⁸⁰ L., p. 123 / F., p. 155 : « becsapták és kifosztották ».

³⁸¹ LR., p. 254 / AK., p. 294 : « [...] és mind úgy kezdődött, mintha valamiről izgatottan tájékoztatni akarná a külvilágot, valamilyen hírről, eseményről, tudnivalóról talán, amiről azonban az írásművek során a szerzőjük vagy megfélelmedkezhetett, vagy amit Köves egész egyszerűen nem értett meg, annál is kevésbé, mert szeme mindjárt az első mondatok után elkezdett a sorok közt ide-oda csúszkálni, mind lejjebb és lejjebb csúsott, míg csak magáról a papírosról is le nem siklott, és Köves – nagy remületére – egyszerre azon kapta magát, hogy elbóbiskolt. »

³⁸² LR., p. 257 / AK., p. 297 : « [...] míg végezetül ő maga sem értette őket, mert amíg értette, addig maga is láthatta, hogy semmi értelmük sincs. »

herméneutique habituelle. Au lieu de découvrir le sens et de l'écrire, il s'attache à le faire disparaître.

Le personnage d'écrivain de la première partie du roman se trouve également confronté à l'incompréhension lorsqu'il entreprend de relire son roman :

[...] je l'ai ouvert pour lire mon roman. Après environ une heure et demie de lutte acharnée, j'ai été obligé d'admettre que j'avais entrepris une tâche impossible. Au début, j'avais été content de trouver quelques phrases bien tournées, des adjectifs bien trouvés. Mais j'ai bientôt remarqué que mes yeux fuyaient, que je devais sans cesse revenir en arrière, parce que mes yeux ne faisaient que balayer des pages devenues vides, dénuées de sens³⁸³.

Alors que l'écrivain a retracé dans ce premier roman son expérience, la lecture de l'écriture, transformation d'une réalité vécue en objet littéraire, est impossible parce que le texte a perdu de son sens. Ludwig Wittgenstein évoque cette particularité dans ses notes, bien connues d'Imre Kertész puisqu'il les a traduites : « Un écrit que l'on peut lire aisément, au fil des pages, agit sur nous tout autrement qu'un écrit que l'on est bien capable d'écrire, mais non de déchiffrer *facilement*. Dans celui-ci on enferme ses pensées comme dans une cassette³⁸⁴. » L'écrivain s'est montré « capable » d'écrire ce roman, même si cette écriture a parfois posé des difficultés, mais sa (re)lecture est empêchée par la disparition du sens. Il semblerait que le déchiffrement révèle la densité des pensées que l'on nourrit, dans la lecture comme dans l'écriture. Les difficultés rencontrées par le personnage de l'écrivain pourraient ainsi révéler la densité de « pensées » qu'il a cachées dans ce roman, ce que l'emploi du mot « cassette » suggère. Cette remarque met le lecteur sur la piste d'un sens caché qu'il s'agirait de découvrir, ou de redécouvrir, à la lecture, donnant au texte sa complétude finale. Maurice Blanchot explique dans *L'Espace littéraire* que l'auteur ne peut lire son œuvre qui demeure pour lui « l'illisible, un secret en face de quoi il ne demeure pas »³⁸⁵. L'œuvre fait de son auteur « le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte dont l'art ne dépend pas »³⁸⁶, et cette impossibilité de lire peut se résoudre seulement dans ce que le critique appelle une remise à

³⁸³ LR., p. 68 / AK., p. 80 : « [...] felnyitottam a fedelét, hogy elolvassam a regényemet. Körülbelül másfél órányi elszánt küzdelem után be kellett látnom, hogy lehetetlen feladatra vállalkoztam. Eleinte még örültem egy-egy jól ülő mondatnak, egy-egy találó jelzőnek. De csakhamar azon kaptam magam, hogy el-elkalandozik a tekintetem, hogy minduntalan vissza kell lapoznom, mert értelmüktől megfosztott, üressé silányított oldalakat öröl csak a szemem. »

³⁸⁴ WITTGENSTEIN Ludwig. *Remarques mêlées* [1984]. Trad. de l'allemand par Gérard Granel. Paris : Flammarion, « Garnier-Flammarion », 2002, p. 83.

³⁸⁵ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire*. *Op. cit.*, p. 17.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

l'œuvre. Ainsi, « écrire est maintenant l'interminable, l'incessant »³⁸⁷, et l'impossibilité de lire engage de nouveau l'écriture, ce que l'intrigue du *Refus* confirme.

L'égarément prononcé des personnages d'écrivains dans les deux récits d'Imre Kertész constitue le reflet d'une instabilité du monde qui a perdu de son sens. L'errance spatiale de Köves dans *Le Refus* est l'inscription physique de son errance mentale, pris entre deux mondes, entre deux *moi* dont il se révèle incapable d'effectuer la synthèse. Nous constatons dans *Liquidation* la même instabilité de Keserű qui, dans son projet d'écrire l'histoire de Bé, s'accroche à une réalité aussi problématique que l'est sa propre réalité. La violence de l'Histoire se manifeste ainsi jusqu'à la dichotomie entre signifiant et signifié. Les tentatives de lecture du monde par les personnages d'écrivains semblent vouées à l'échec, ce qui met en péril la possibilité d'une écriture en rapport avec le réel.

b. Les aléas de l'interprétation

Les récits tabucchiens représentent également des personnages d'écrivains qui se trouvent dans l'impossibilité d'interpréter le monde, et donc de l'écrire. Dans *Le Petit Navire*, c'est le prisme de l'enfance qui est utilisé pour traduire cette nécessité de déchiffrer une réalité qui échappe à l'entendement. En effet, la période de l'enfance est marquée par l'incompréhension du monde des adultes :

Le petit Alcide, maître d'un registre de souvenirs encore presque vierge, s'initia au déchiffrement du monde avec l'unique moyen que la réalité familiale lui offrait : il laissa la porte entrebâillée, se glissa dans le lit et ouvrit largement les archives désertes de ses facultés mémoratives aux voix qui montaient du salon³⁸⁸.

La voix des adultes est un filtre placé devant l'Histoire. Notons par exemple : « Puis il enregistra la fermeture à gauche et la société interclassiste, la campagne électorale et les masses rurales, les femmes chrétiennes et l'action catholique³⁸⁹. » Le jeune Sesto a pris

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁸⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 139 / *PN.*, p. 110 : « Il piccolo Alcide, che aveva a sua disposizione un archivio di ricordi ancora da riempire, si iniziò alla decifrazione del mondo con l'unico mezzo che la realtà casalinga gli consentiva. Dimenticò la porta socchiusa, si introdusse nel letto e spalancò il deserto schedario delle sue facoltà memoriali alle voci che venivano dal salotto. »

³⁸⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 139 / *PN.*, p. 110 : « Poi registrò la chiusura a sinistra e la società interclassista, la campagna elettorale e le masse rurali, le donne cristiane e l'azione cattolica. »

l'habitude d'évoluer dans un monde qu'il ne comprend pas et qu'il faut déchiffrer³⁹⁰. Cette caractéristique de son enfance aura une influence sur le personnage d'écrivain qu'il va devenir, décidé à partir d'objets à déchiffrer l'Histoire et à la reconstituer. L'emploi récurrent du verbe « enregistrer »³⁹¹ met d'ores et déjà l'accent sur les qualités d'observation et de mémorisation de son personnage d'écrivain. Dans *Tristano meurt*, la parole de Tristano rend également compte d'une réalité passée problématique :

Tristano a dormi dans la cabane à la lisière de la forêt, où les paysans abritaient auparavant leurs cochons, il avait choisi d'y dormir, cette nuit-là, plutôt que dans la grotte en bas le long du torrent, où il dort d'habitude avec ses compagnons. Pourquoi ? Tristano ne sait dire pourquoi. Pourquoi, pourquoi, pourquoi³⁹²...

Les événements de sa propre existence ne lui apparaissent pas clairement. La répétition par trois fois de l'interrogation ainsi que l'usage des points de suspension insistent sur le désarroi du personnage. Il éprouve alors des difficultés à en rendre compte, tout en étant extrêmement lucide, paradoxalement, sur ces difficultés et leurs raisons. Tristano semble montrer dans son récit qu'aucun événement passé, aussi simple qu'il paraisse, n'est univoque. Il pose ce problème de manière très claire en abordant la question de l'héroïsme. La frontière qui sépare le héros du traître est infime : « [...] ce n'est pas si facile de devenir un héros, un millimètre par-ci et tu es un héros, un millimètre par-là et tu es un lâche, c'est une affaire de millimètre³⁹³ ». Il a dû faire un choix dans la montagne, et ce fut celui de la démocratie, mais ce choix ne peut s'expliquer aussi clairement que ce qui est dit dans le premier livre écrit par le personnage de l'écrivain. Il refuse la schématisation des personnages qui font l'Histoire parce que l'Histoire est complexe et subtile et que ses agencements échappent à l'individu. L'« écrivain » est peut-être lui aussi confronté à une perte de repères. Seul avec Tristano, il écoute le récit d'une vie, récit qui ne présente aucun agencement. Le silence qui lui est imposé l'empêche de poser la moindre question et par conséquent d'obtenir le moindre éclaircissement, mais il empêche également le lecteur de mesurer le désarroi du personnage. Quant à *Nocturne indien*, le paradigme de la nuit constitue une expression métaphorique pour

³⁹⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 142 : « Le petit Alcide essayait de déchiffrer des signes inconnus gravés sur des sarcophages de pierre... » / *PN.*, p. 112 : « Il piccolo Alcide cercava di decifrare segni ignoti scolpiti su sarcofaghi di pietra ... »

³⁹¹ « registrare » dans le texte italien.

³⁹² *TM.*, pour la trad. fr. p. 57 / *TM.*, p. 45 : « Tristano ha dormito nel casale al limitare del bosco dove prima i contadini tenevano i maiali, aveva scelto di dormire lì, quella notte, piuttosto che nella grotta lungo il torrente in basso dove dorme di solito con i compagni. Perché? Tristano non sa dire il perché. Perché, perché, perché... »

³⁹³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 98 / *TM.*, p. 77 : « [...] non è mica facile diventare un eroe, un millimetro di là e sei un eroe, un millimetro di qua e sei un vigliacco, è un fatto di millimetro [...] ».

le moins explicite de l'égarement du narrateur supposé être un personnage d'écrivain. Alors que le récit se présente comme une enquête sur un ami disparu, son cadre même implique une forme de désorientation. De plus, l'Inde est un continent propice à l'errance. Antonio Tabucchi joue du décalage entre le continent indien et l'Occident. Les propos du médecin rencontré dès le début du récit sont explicites : « En Inde beaucoup de gens se perdent, dit-il. C'est un pays qui est fait exprès pour cela³⁹⁴. » Dès le paratexte, le récit est placé sous le signe de l'égarement. Il est fait mention dans la note liminaire écrite par l'auteur de « ce Nocturne dans lequel on cherche une Ombre »³⁹⁵ aux « parcours illogiques »³⁹⁶. Effectivement, le narrateur est en quête d'un personnage mystérieux, qui jamais ne s'incarne dans le récit, et la plupart des démarches entreprises pour trouver enfin cette « Ombre », comme la désigne Antonio Tabucchi, se déroule la nuit, évoquée dès l'épigraphe par la référence à Maurice Blanchot : « Les gens qui dorment mal apparaissent toujours plus ou moins coupables : que font-ils ? Ils rendent la nuit présente³⁹⁷. » Incarner l'absence, le mystère, en permettant à une absence d'être présente, voilà une des tâches qui incombent au personnage d'écrivain. Sans cesse confronté à un univers qu'il ne comprend pas, dans ses égarements et au fil de ses rencontres, le narrateur va toujours plus loin dans la solitude et le sentiment d'étrangeté. Le choix de ne jamais passer deux nuits au même endroit³⁹⁸ et les incertitudes qui entourent la recherche de son ami contribuent à faire de lui un être solitaire et égaré. Les personnages qu'il rencontre au fil de son enquête ont tous quelque chose d'énigmatique. Une rencontre en particulier nous semble éclairante dans le cadre de notre étude parce qu'elle opère une forme de mise en abyme de l'égarement et de l'incompréhension du narrateur. Il s'agit de la rencontre avec un des membres de la Theosophical Society. Le chapitre s'ouvre sur deux citations de Victor Hugo en français qui évoquent immédiatement la problématique de l'obscurité et de l'apparence³⁹⁹. Il est dès lors placé sous le symbole de l'ombre et de la lumière, et ce par le narrateur lui-même, sous une forme d'ailleurs quelque peu ironique :

³⁹⁴ *NI.*, pour la trad. fr. p. 113 / *NI.*, p. 23 : « In India si perde molta gente, disse, è un paese fatto apposta per questo. » Xavier est d'ailleurs désigné par le narrateur, à la même page, comme « un Portugais qui s'est perdu en Inde ». *NI.*, pour la trad. fr. p. 113 / *NI.*, p. 23 : « un portoghese che si è perduto in India ».

³⁹⁵ *NI.*, p. 9 : « questo Notturmo in cui si cerca un'Ombra ».

³⁹⁶ *NI.*, p. 9 : « percorsi incongrui ».

³⁹⁷ Cette citation de Maurice Blanchot est placée en tête du récit et pose déjà la question de la représentation de la réalité.

³⁹⁸ *NI.*, pour la trad. fr. p. 116 : « J'y ai dormi la nuit dernière, mais demain je changerai, j'essaie de ne pas rester plus d'une nuit dans le même hôtel, quand c'est possible ». / *NI.*, p. 26 : « Ci ho dormito la notte scorsa, ma domani cambierò, cerco di non restare nello stesso albergo più di una notte, quando è possibile. »

³⁹⁹ Les deux citations, en français dans le texte italien, ce qui permet, par la langue étrangère, d'ajouter un élément à la réflexion sur la compréhension, sont les suivantes : « Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence », puis quelques lignes plus loin : « Il cache notre réalité, il s'épaissit sur notre lumière ou sur notre ombre. » *NI.*, pour la trad. fr. p. 145.

« Un toast à quoi ? pensai-je. Et je levai mon verre moi aussi en disant : “À la lumière et à l’ombre⁴⁰⁰”. » La conversation porte sur l’ami disparu, mais également sur l’Inde et sur la façon de percevoir ce gigantesque pays. Il est fait référence à plusieurs ouvrages traitant de ce sujet, alors que le narrateur exprime son étrange sentiment de désorientation⁴⁰¹. La conversation s’embourbe, de Friedrich Schlegel à Hermann Hesse, et aucun échange ne semble réellement possible entre les deux hommes⁴⁰². C’est en évoquant le poète Fernando Pessoa qu’ils paraissent trouver une possibilité de discussion. Le narrateur rapporte une anecdote qui contient en elle-même la problématique du récit dans son entier, celle de l’articulation entre visibilité et compréhension. En citant les dernières paroles prononcées par le poète⁴⁰³, il attire l’attention de son interlocuteur sur la possibilité de rendre l’au-delà visible. La thématique de l’illisible se prolonge dans ce chapitre par la référence que le narrateur fait à une note qu’il a retrouvée de Fernando Pessoa, particulièrement difficile à lire :

Quelques instants auparavant, il avait écrit un petit mot en anglais ; dans ses notes personnelles, il se servait souvent de l’anglais, c’était sa seconde langue, il avait passé son enfance en Afrique du Sud. Ce mot, j’ai réussi à le photocopier ; l’écriture est très brouillée, naturellement, Pessoa était à l’agonie, mais on peut le déchiffrer. Voulez-vous que je vous dise ce qu’il avait écrit⁴⁰⁴ ?

Les difficultés liées à la lisibilité s’accumulent : la langue utilisée et la lisibilité graphique. L’homme avant de quitter le narrateur lui dit : « La science aveugle laboure des terres stériles, la foi folle vit le rêve de son culte, un dieu nouveau n’est qu’un mot, ne crois pas, ne cherche pas, tout est occulte⁴⁰⁵. » Le narrateur ne comprend pas immédiatement le sens de ces paroles, même si la dernière formule est particulièrement frappante dans le cadre de l’enquête qu’il

⁴⁰⁰ *NI.*, pour la trad. fr. p. 145 / *NI.*, p. 53 : « A che cosa?, pensai. E poi alzai il bicchiere anch’io e dissi : “alla luce e all’ombra”. »

⁴⁰¹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 147 : « Non, répondis-je, c’est la première fois que je viens et je n’ai pas encore très bien réalisé où je suis. » / *NI.*, p. 55 : « “No”, risposi, “è la prima volta che ci vengo, non mi sono ancora reso bene conto dove sono”. »

⁴⁰² *NI.*, pour la trad. fr. p. 149 : « Suivit un silence prolongé et embarrassant. Mon hôte gardait l’immobilité, les yeux clos, et l’espace d’un instant, je crus qu’il s’était endormi. J’essayai de deviner son âge sans y parvenir. » / *NI.*, p. 57 : « Segui un lungo e imbarazzante silenzio. Il mio ospite stava ad occhi chiusi, immobile, per un attimo pensai che si fosse addormentato. Cercò di calcolare la sua età senza riuscirci. »

⁴⁰³ *NI.*, pour la trad. fr. p. 150 : « “Donnez-moi mes lunettes”, dis-je. Il était très myope et voulait entrer dans l’autre monde avec ses lunettes. » / *NI.*, p. 58 : « “Datemi i miei occhiali” dissi. Era molto miope e volle entrare dall’altra parte con gli occhiali. »

⁴⁰⁴ *NI.*, pour la trad. fr. p. 150 / *NI.*, p. 58 : « Pochi minuti prima aveva scritto un bigliettino in inglese, nelle sue note personali usava spesso l’inglese, era la sua altra lingua, lui era cresciuto in Africa del Sud. Quel bigliettino sono riuscito a fotocopiarlo, la scrittura è molto incerta, naturalmente, Pessoa era in agonia, ma è decifrabile. Vuole che le dica cosa scrisse? »

⁴⁰⁵ *NI.*, pour la trad. fr. p. 153 / *NI.*, p. 61 : « La scienza cieca ara vane zolle, la fede pazza vive il sogno del suo culto, un nuovo dio è solo una parola, non credere o cercare: tutto è occulto. »

mène. Nous observons ici une forme de mise en abyme de l'incompréhension et de sa dissipation : « Puis je compris brusquement, et me retournai rapidement : c'étaient les vers d'un poème de Pessoa, mais il les avait dits en anglais, c'est pourquoi je ne les avais pas reconnus tout de suite⁴⁰⁶. » Non seulement le sens n'est pas absolu mais il n'est pas non plus immédiat. Le recours à Fernando Pessoa dans ce cadre semble significatif. Poète du masque et de la dissimulation, il attire par sa présence l'attention du narrateur, et du lecteur, sur cette nécessité de considérer ce qui se donne à lire ou à entendre comme contenant un possible sens caché qu'il faudrait découvrir ou reconstruire. Il l'exhorte ainsi à la construction d'une herméneutique qui lui serait propre. La lenteur de l'échange entre cet étrange membre de la Theosophical Society et le narrateur, l'absence de révélation ou d'information au sujet de l'enquête, ainsi que sa conclusion « tout est occulte », que le narrateur ne comprend pas immédiatement, révèlent l'état de trouble permanent qui est le sien. Le motif de la nuit et l'oscillation continue entre réel et imaginaire contribuent à l'égarement du narrateur qui mène une enquête mystérieuse sur un continent mystérieux dont il ne possède pas les clés de décryptage. Nous n'assistons pas dans *Nocturne indien* à une représentation chaotique de l'Histoire comme dans les deux récits d'Imre Kertész par exemple, ou dans *Tristano meurt* où les nuances infinies à donner aux actions historiques leur font perdre de leur lisibilité. Il n'est pas non plus question de voir le monde à travers un prisme déformant comme pour Sesto dans *Le Petit Navire*. Il s'agit plutôt dans ce cas d'un sens en fuite permanente, qui se soustrait au désir de savoir et de comprendre du narrateur. Alors que nous avons pu observer dans les récits kertésziens, ou dans *Tristano meurt*, une surreprésentation du sens qui entraîne la dissolution, dans la multiplication des signes et une saturation d'informations qui tend à la désinformation, c'est l'inverse qui se produit dans *Nocturne indien*, une fuite inéluctable du sens que le narrateur poursuit pourtant inlassablement, fuite du sens incarnée dans la fuite de l'ami perdu.

Comme les autres personnages d'écrivain de notre corpus, Pereira n'échappe pas aux difficultés de lecture du monde. Ses propos, parfois incertains, sont empreints d'hésitations et d'incertitudes. Ses difficultés s'inscrivent dans sa parole, parole du doute par excellence. Son principal objet d'observation et de réflexion est la situation politique de son pays. Très souvent, particulièrement au début du récit, le journaliste fait preuve de candeur, voire de

⁴⁰⁶ *NI.*, pour la trad. fr. p. 153 / *NI.*, p. 61 : « Poi capii all'improvviso, e mi voltai rapidamente: erano versi di una poesia di Pessoa, solo che me li aveva detti in inglese, per questo non li avevo riconosciuti subito. »

naïveté. Il met du temps à interpréter justement ce qu'il voit, comme s'il écartait le plus longtemps possible l'interprétation la plus fâcheuse. Alors qu'il a rendez-vous avec Rossi à une fête, il ne comprend que tardivement qu'il s'agit d'une fête salazariste, lorsqu'il peut lire les banderoles accrochées⁴⁰⁷. Il a besoin de sur-titres pour interpréter le réel dont le sens lui échappe. Le déploiement important de la police dans les rues de Lisbonne le fait s'interroger sans pour autant qu'il tire des conclusions de ses observations. En entendant des chefs de police ordonner à leurs agents de bien ouvrir l'œil, à la recherche d'éléments « subversifs », le narrateur fait remarquer, de manière ironique, la naïveté du personnage⁴⁰⁸. Pourtant, c'est bien lui qui doit effectivement faire preuve de vigilance. Cette naïveté s'exprime à plusieurs reprises dans le récit. Lorsque le médecin s'inquiète de la situation au Portugal, employant le mot « désastre », Pereira s'étonne⁴⁰⁹. Il choisit de rester en retrait, ne considérant pas qu'il est personnellement en mesure d'agir et de lutter contre une situation de plus en plus déplaisante : « Le problème, c'est que le monde est un problème et que ce ne sera certainement pas nous qui le résoudrons, aurait voulu répondre Pereira⁴¹⁰. » Il semble à mille lieues de soupçonner la gravité des événements qui se produisent au début du récit, comme lorsque, après que la boucherie juive a été vandalisée, il conseille très naïvement d'appeler la police, ce qui provoque la stupeur de son interlocuteur⁴¹¹. De même, il met du temps à comprendre que le directeur du journal est un proche du régime, et ne saisit pas, ou fait mine de ne pas saisir le sens de ses propos lorsque celui-ci lui téléphone pour lui demander des comptes sur les traductions publiées dans le *Lisboa* : « [...] bon, patience, voyons ce que veut le directeur, il n'a pas de reproches à me faire, en tout cas pour ce qui concerne le journal, je ne fais rien

⁴⁰⁷ *PP.*, p. 192 : « Pereira prétend qu'il comprit à ce moment-là seulement qu'il s'agissait d'une grande fête salazariste, et que, pour cette raison, elle n'avait pas besoin d'être encadrée par la police. » / *SP.*, p. 20 : « Sostiene Pereira che solo in quel momento capì che quella era una festa salazarista, e per questo non aveva bisogno di essere presidiata dalla polizia. »

⁴⁰⁸ *PP.*, p. 191 « Pereira regarda autour de lui, comme si c'était à lui que le conseil avait été donné, et il ne lui parut pas qu'il y eût besoin de garder les yeux particulièrement ouverts. » / *SP.*, p. 19 : « Pereira si guardò intorno, come se quel consiglio fosse stato dato a lui, e non gli parve che bisognasse stare con gli occhi aperti. »

⁴⁰⁹ *PP.*, p. 300 : « Le désastre, demanda Pereira, quel désastre ? » / *SP.*, p. 156 : « Il disastro, chiese Pereira, che disastro? »

⁴¹⁰ *PP.*, p. 213 / *SP.*, p. 45 : « Il problema è che il mondo è un problema e certo non saremo noi a risolverlo, avrebbe potuto dire Pereira. »

⁴¹¹ *PP.*, p. 221 : « Vous avez appelé la police ? demanda Pereira. Eh ben voyons, fit David, eh ben voyons. [...] Vous avez entendu ce qui se passe, doutor Pereira ? Pereira écarquilla les yeux et interrogea : la boucherie juive ? Quoi, la boucherie juive, répondit Manuel en s'en allant, il y a bien pire que cela. » / *SP.*, p. 57 : « Ha chiamato la polizia?, chiese Pereira. Figuriamoci, fece David, figuriamoci. [...] Ha sentito cosa succede, dottor Pereira?, disse Manuel. Pereira sgranò gli occhi e interloqui: la macelleria ebraica? Macché macelleria ebraica, rispose Manuel andandosene, ce n'è di peggio. »

d'autre que traduire des récits du XIX^e siècle français⁴¹². » Pour Pereira, littérature et politique sont deux domaines distincts qui n'entretiennent aucun lien. Il fait pourtant parfois preuve d'éclairs de lucidité, qui montrent son lent cheminement vers une prise de conscience de la situation telle qu'elle se présente. Il s'offusque par exemple des hardiesses de Monteiro Rossi : « [...] il ne m'a envoyé que des articles délirants et révolutionnaires, comme s'il ne savait pas dans quel pays nous vivons⁴¹³. » Il y a un paradoxe intrinsèque au personnage, conscient et inconscient de la situation politique au Portugal, à la fois soucieux de son pays et en même temps obstiné à se voiler la face.

Si le récit dans son entier peut être considéré comme une lente prise de conscience, Pereira se caractérise moins par son incompréhension totale, comme c'était le cas pour les autres personnages d'écrivains, que par le manque d'information ou tout simplement le refus d'en prendre connaissance. Deux conversations avec son ami prêtre, à des moments clés du récit, permettent de mettre en évidence un certain type d'ignorance caractéristique de Pereira. La colère du prêtre révèle à quel point le personnage se tient en retrait du monde alors même qu'il est journaliste :

Comment, tu n'es pas au courant ? Ils ont massacré un homme de l'Alentejo sur sa charrette, il y a des grèves, ici en ville et ailleurs, mais dans quel monde vis-tu, toi qui travailles dans un journal ? écoute-moi Pereira, tu ferais bien d'aller un peu t'informer⁴¹⁴.

Lors d'une de leur deuxième conversation, Pereira soulève lui-même cette question : « [...] pourtant, je suis dorénavant un peu troublé, et puis, bien que je sois journaliste, je ne suis pas informé de ce qui se passe dans le monde [...]. Mais dans quel monde vis-tu, Peirera⁴¹⁵ ! » Cette remarque sous-entend la coexistence de deux mondes qui ne se répondent pas l'un l'autre, le monde de la réalité et le monde de l'imaginaire. Le personnage évolue dans le monde de l'imaginaire, dans un autre monde qui le protège d'une situation qu'il ne supporte pas et il éprouve lui-même cet étrange sentiment de désappartenance. La question posée par le

⁴¹² *PP.*, p. 307 / *SP.*, pp. 164-165 : « [...] beh, pazienza, sentiamo cosa vuole il direttore, io rimproveri da farmi non ne ho, almeno per quanto riguarda il giornale, non faccio altro che tradurre racconti francesi dell'Ottocento. »

⁴¹³ *PP.*, p. 301 / *SP.*, p. 156 : « [...] mi ha solo mandato articoli deliranti e rivoluzionari, come se non sapesse in che paese viviamo ». (Il tient ces propos au docteur Cardoso).

⁴¹⁴ *PP.*, p. 187 / *SP.*, p. 15 : « Ma come, non hai saputo?, hanno massacrato un alentejano sulla sua carretta, ci sono scioperi, qui in città, ma in che mondo vivi, tu che lavori in giornale?, senti Pereira, vai un po' a informarti. »

⁴¹⁵ *PP.*, p. 291 / *SP.*, p. 145 : « [...] però ora sono un po' confuso e poi, per quanto faccia il giornalista, non sono informato su quello che succede nel mondo [...] ma in che mondo vivi, Pereira [...] ».

prêtre est une interrogation qu'il formule dès le début du récit⁴¹⁶. Pereira oscille entre deux univers et il a conscience d'être à la marge. Nous reviendrons sur cette conception dichotomique que le récit s'efforce de résoudre, cette séparation absolue entre réalité et littérature à laquelle Pereira semble vouloir tenir.

Ce décalage est accentué par la profession du personnage. Comme un leitmotiv, il demande systématiquement à Manuel, le garçon de café, quelles sont les nouvelles, ce qui ne manque pas de l'étonner ou de l'agacer : « Si vous n'êtes pas au courant, dottor Peirera, vous qui êtes journaliste⁴¹⁷ ». C'est par Manuel que Pereira apprend la prise de position de Bernanos :

Qu'est-ce qui se passe ? demanda-t-il au garçon quand celui-ci s'approcha. Des choses incroyables, répondit Manuel, des choses incroyables, dottor Pereira. Pereira lui posa la main sur le bras. Des choses incroyables, dans quel sens ? demanda-t-il. Vous ne savez pas ce qui se passe en Espagne ? répondit le garçon. Je l'ignore, dit Pereira. Il paraît qu'il y a un grand écrivain français qui a dénoncé la répression franquiste en Espagne⁴¹⁸.

Pereira prend progressivement conscience de sa désinformation et de la situation délicate dans laquelle se trouvent les journalistes sous le régime de Salazar. Manuel devient quasiment son unique source d'informations, et probablement la plus fiable puisqu'il a un ami qui « prend Radio Londres »⁴¹⁹. Nous assistons à un renversement : le journaliste ne sait rien et le garçon de café, l'habitué des propos de comptoir détient, quant à lui, la véritable information. Après que Pereira a écrit son article sur Rossi et la façon dont la police portugaise l'a assassiné, il se comporte toujours de la même façon avec Manuel, même s'il est de plus en plus conscient du monde qui l'entoure. La recherche d'informations fonctionne comme un leitmotiv du récit : la fameuse question « Des nouvelles ? » est aussi posée à Céleste, la concierge prétendument

⁴¹⁶ *PP.*, p. 187 : « Il se domanda : dans quel monde est-ce que je vis ? » / *SP.*, p. 15 : « Si chiese: in che mondo vivo? E gli venne la bizzarra idea che lui, forse, non viveva, ma era come fosse già morto. » Cette interrogation est récurrente dans le récit : « Je ne sais pas dans quel monde je vis, dit Pereira au portrait » *PP.*, p. 188 / *SP.*, p. 16 : « Non so in che mondo vivo, disse Pereira al ritratto ».

⁴¹⁷ *PP.*, p. 237 / *SP.*, p. 79 : « Se non lo sa lei, dottor Pereira, che sta nel giornalismo ».

⁴¹⁸ *PP.*, p. 286. / *SP.*, pp. 139-140 : « Cosa sta succedendo?, chiese al cameriere quando si avvicinò. Cose turche, rispose Manuel, cose turche, dottor Pereira. Pereira gli pose la mano sul braccio. Cose turche in che senso?, chiese. Non sa cosa sta succedendo in Spagna?, rispose il cameriere. Non lo so, disse Pereira. Pare che ci sia un gran scrittore francese che ha fatto una denuncia sulla repressione franchista in Spagna. » Manuel semble être la principale source d'informations de Pereira tout au long du récit. L'histoire du Portugal est alors vue à travers son regard. Notons une autre occurrence, *PP.*, p. 298 : « Quand le garçon arriva avec la citronnade, Pereira lui demanda : quelles nouvelles y a-t-il, Manuel ? » / *SP.*, p. 154 : « Quando il cameriere arrivò con la limonata Pereira gli chiese: che notizie ci sono, Manuel? »

⁴¹⁹ *PP.*, p. 327 / *SP.*, p. 187 : « un amico che prende radio Londra, se vuole domani le racconto tutto. »

informatrice de la police⁴²⁰. Il y a une opposition entre les deux mêmes questions, selon l'interlocuteur. Pereira attend de Manuel de prendre connaissance des événements qui se produisent dans cette Europe bouillonnante des années 1930, informations auxquelles le citoyen portugais n'a pas accès, alors que la question posée à Céleste exprime la crainte d'un événement fâcheux. Pereira, sans l'exprimer clairement, a en effet conscience de la situation délicate dans laquelle il se trouve en prêtant main-forte à Monteiro Rossi et à Marta.

Ses difficultés et ses réticences s'inscrivent dans sa parole. Il a parfois du mal à se faire comprendre comme, par exemple, lors de sa première rencontre avec Monteiro Rossi⁴²¹. Il a également du mal à justifier ses propos alors même qu'il s'obstine à vouloir tout justifier :

Pereira prétend qu'il ne sait pas pourquoi il dit cela, peut-être simplement parce qu'il détestait la concierge et la police salazariste, toujours est-il que ça lui vint ainsi, mais ce ne fut pas pour créer une complicité fictive avec ce jeune homme qu'il ne connaissait pas encore : non, ce ne fut pas pour ça, et le motif exact, il l'ignore, prétend Pereira⁴²².

Coexistent sans cesse dans les propos du personnage la nécessité et l'impossibilité de se justifier. Lors de sa rencontre avec Marta, Pereira ignore également pourquoi il lui pose certaines questions : « Sans vraie raison, il vint en tête à Pereira de lui poser une question. Il ne saurait dire pourquoi il la lui posa⁴²³. » Il a souvent du mal à prendre des décisions, même dans les moments les plus simples, car il a tendance à mettre systématiquement tout en question, à s'interroger sur tout ce qui l'entoure, considérant que tout est incertain. Il est un homme de la parole plutôt que de l'action, mais cette parole est problématique. Non-contrôlée, elle n'est pas forcément porteuse d'informations. Close sur elle-même lorsque le personnage se perd dans des justifications infinies, elle semble parfois inutile, perdue dans son auto-référentialité.

Puisque Pereira ne sait, ou ne veut expliquer les raisons de certains propos, ou de certains agissements, le narrateur intègre au récit, à plusieurs reprises, une série d'hypothèses susceptibles d'expliquer son comportement. L'adverbe « peut-être » revient de manière

⁴²⁰ *PP.*, p. 324- 327.

⁴²¹ *PP.*, pp. 181-182 « En résumé, Pereira s'embrouilla, prétend-il. » / *SP.*, p. 9 : « Insomma, Pereira si impappinò, sostiene. »

⁴²² *PP.*, p. 204 / *SP.*, p. 31 : « Pereira sostiene che non sa perché disse questo, forse perché semplicemente detestava la portiera e la polizia salazarista, il fatto è che gli andò di dirlo, ma non fu per creare una complicità fittizia con quel giovanotto che ancora non conosceva: non fu per questo, il motivo esatto non lo sa, sostiene Pereira. »

⁴²³ *PP.*, p. 284 / *SP.*, p. 138 : « Chissà perché a Pereira venne in mente di farle una domanda. Non saprebbe dire perché gliela fece. »

quasiment obsédante. Nous pouvons relever la référence, au tout début du récit, alors que Pereira vient de téléphoner pour la première fois à Monteiro Rossi, à une pièce de Pirandello intitulée *Je rêve mais peut-être que non*⁴²⁴. Cette citation donne à l'ensemble du récit sa tonalité puisqu'il fonctionne sur ce système d'hypothèses, comme si tout était mis en question dans la narration même, traduisant ainsi les incertitudes permanentes de Pereira :

Il se leva avec désinvolture, ou plutôt sans y penser, et il s'en alla, simplement, laissant son journal et son chapeau sur la table, peut-être parce que avec cette chaleur il n'avait pas envie de se le mettre sur la tête, ou parce qu'il avait pour habitude d'oublier les objets⁴²⁵.

Lorsque Pereira n'est pas en mesure d'expliquer ses propos ou ses actions, la narration fournit un certain nombre d'interprétations possibles. Ce procédé intègre dans le récit une suite d'hypothèses qui laisse le lecteur libre d'opter pour celle qui lui semble la plus plausible. Lorsque le journaliste lit dans une revue catholique un article sur la résurrection de la chair, il a une réaction assez vive qu'il ne peut pourtant expliquer. C'est alors au narrateur d'avancer différentes explications de cette réaction, sans pour autant que le lecteur sache si Pereira lui-même a fait ces hypothèses :

Pereira prétend qu'au début il eut une lecture distraite de l'article, qui n'avait pas de titre, puis il revint machinalement en arrière et en recopia un morceau. Pourquoi le fit-il ? Cela, Pereira n'est pas en mesure de le dire. Peut-être parce que cette revue d'avant-garde catholique le dérangeait, peut-être parce que ce jour-là il en avait assez de l'avant-garde et du catholicisme, bien que lui-même fut profondément catholique, ou peut-être parce qu'à ce moment-là, dans cet été étincelant de Lisbonne, avec toute cette masse qui lui pesait dessus, il détestait l'idée de la résurrection de la chair, toujours est-il qu'il se mit à recopier l'article, peut-être pour pouvoir jeter la revue dans la corbeille⁴²⁶.

La narration fonctionne comme un relais. Pas moins de trois hypothèses dans ce passage sont susceptibles d'éclairer le comportement de Pereira. Cette construction syntaxique par emboîtements successifs permet d'établir un système de possibilités qui confortent le lecteur

⁴²⁴ *PP.*, p. 183 / *SP.*, p. 10 : « *Sogno ma forse no* ».

⁴²⁵ *PP.*, p. 187 / *SP.*, pp. 14-15 : « Si alzò con nonconcuranza, anzi, senza pensarci, e se ne andò, semplicemente, e sul tavolo lasciò il suo giornale e il suo cappello, perché forse con quella calura non aveva voglia di metterselo in testa, o perché lui era fatto così, che si dimenticava gli oggetti. »

⁴²⁶ *PP.*, pp. 180-181 / *SP.*, p. 8 : « Sostiene Pereira che da principio si mise a leggere distrattamente l'articolo, che non aveva titolo, poi macchinalmente tornò indietro e ne ricopiò un pezzo. Perché lo fece? Questo Pereira non è in grado di dirlo. Forse perché quella rivista d'avanguardia cattolica gli dava fastidio, forse perché quel giorno era stufo d'avanguardia e di cattolicismi, anche se lui era profondamente cattolico, o forse perché in quel momento, in quell'estate sfavillante su Lisbona, con tutta quella mole che gli pesava addosso detestava l'idea della resurrezione della carne, ma il fatto è che si mise a ricopiare l'articolo, forse per poter buttare la rivista nel cestino. »

dans l'idée que la perception du monde par le personnage est loin d'être aisée. Ces hypothèses sont également avancées pour expliquer les propos tenus par le personnage :

Pourquoi Pereira dit-il cela ? Parce que Monteiro Rossi lui faisait de la peine ? Parce qu'il avait été aux thermes et qu'il avait parlé de manière si décevante avec son ami Silva ? Parce que dans le train il avait rencontré Madame Delgado qui lui avait dit qu'il fallait malgré tout faire quelque chose ? Pereira ne le sait pas, prétend-il. Il sait seulement qu'il comprit qu'il s'était mis dans une sale situation et qu'il devait en parler à quelqu'un⁴²⁷.

La naïveté de Pereira, ses difficultés à accéder à l'information et à l'interpréter, sa volonté de ne pas voir le monde tel qu'il est engendrent un doute permanent chez le personnage, doute qui contamine sa parole et la narration.

Assez fréquemment, le narrateur signale que Pereira aurait voulu dire quelque chose, mais qu'il finit par choisir de se taire. La formule verbale, au conditionnel passé de « aurait voulu dire Pereira »⁴²⁸, au cours de son échange avec Rossi, opère comme s'il y avait deux conversations entre Rossi et Pereira, celle qui a vraiment lieu et celle qui aurait pu avoir lieu. Lors d'un déjeuner avec Cardoso, le personnage est encore une fois incapable de dire ce qu'il ressent⁴²⁹, et préfère dire autre chose. La coexistence de deux conversations coïncide avec la coexistence de deux univers pour Pereira. Ces réticences sont quasiment systématiques lorsqu'elles concernent sa vie privée :

Pereira prétend qu'il pensa à son enfance, une enfance passée à Povoá do Varzim, avec ses grands-parents, une enfance heureuse, ou qu'il considérerait comme heureuse, car il prétend que cela n'a rien à voir avec cette histoire, ni avec cette journée de la fin du mois d'août où l'été commençait de décliner et où lui se sentait tellement perdu⁴³⁰.

⁴²⁷ *PP.*, p. 240. / *SP.*, p. 82 : « Perché Pereira disse così? Perché Monteiro Rossi gli faceva pena? Perché era stato alle terme e aveva parlato in maniera così deludente con il suo amico Silva? Perché sul treno aveva trovato la signora Delgado che gli aveva detto che bisognava fare qualcosa comunque? Pereira non lo sa, sostiene. Sa soltanto che capì di essersi messo nei guai e che doveva parlarne con qualcuno. » Nous notons également, à titre d'exemple : « Pourquoi Pereira parla-t-il ainsi ? Parce qu'il était seul et que cette pièce l'angoissait, parce qu'il avait vraiment faim, parce qu'il pensa au portrait de sa femme, ou pour quelque autre raison ? Cela, il ne saurait le dire, prétend Pereira. » *PP.*, p. 209 / *SP.*, p. 39 : « Perché Pereira disse così? Perché era solo e quella stanza lo angosciava, perché aveva veramente fame, perché pensò al ritratto di sua moglie, o per qualche altra ragione? Questo non saprebbe dirlo, sostiene Pereira. »

⁴²⁸ *PP.*, pp. 213-214 / *SP.*, p. 45 : « avrebbe voluto dire Pereira ».

⁴²⁹ *PP.*, p. 300 « Ne m'abandonnez pas, docteur Cardoso, aurait voulu dire Pereira, je vous en prie, ne m'abandonnez pas. Et il dit au contraire : ne nous abandonnez pas, docteur Cardoso, n'abandonnez pas les gens d'ici [...] » / *SP.*, p. 156 : « Non mi lasci, dottor Cardoso, avrebbe voluto dire Pereira, la prego, non mi lasci. E invece disse: non ci lasci, non lasci la nostra gente [...] ».

⁴³⁰ *PP.*, pp. 294-295 / *SP.*, p. 148 : « Sostiene Pereira che pensò alla sua infanzia, un'infanzia passata a Povoá da Varzim, con i suoi nonni, un'infanzia felice, o che lui almeno considerava felice, ma della sua infanzia non vuole parlare, perché sostiene che non ha niente a che vedere con questa storia e con quella giornata di fine agosto in cui l'estate stava declinando e lui si sentiva così confuso. »

Ce qu'il souhaite ne pas dire relèvent toujours de la sphère intime. Le personnage opère ainsi une forme de censure dans son propos même, et c'est alors au lecteur de remplir ces blancs, ces vides de la narration. Ainsi, la place accordée au lecteur est considérable puisque les incertitudes du personnage, ses silences, ses réticences le conduisent à élaborer un tissu d'interprétations complexe.

L'emploi récurrent du verbe « sostiene », dès le titre du récit, n'est pas sans lien avec ce rapport problématique du personnage à la réalité, et par conséquent avec la narration comme expression de ce rapport. La construction narrative du récit et le retour de l'expression impliquent en effet une mise à distance de ce qui est raconté. Antonio Tabucchi revient dans un entretien sur l'emploi permanent de ce verbe dans le récit, et sur ses particularités d'emploi, notamment dans le rapport à la réalité :

C'est ce que nous nous sommes dit, Pereira et moi, et Pereira, je crois, aurait été d'accord en fin de compte ; il a décidé de s'exprimer de cette façon, d'assumer ses propres responsabilités, d'être celui qui soutient. Le terme « sostiene » en italien est vrai, demeurant d'une certaine manière un verbe de policier, mais pas seulement, se rattachant aussi à un témoignage, je ne sais pas... moi je soutiens que j'ai vu au croisement de la rue San Gallo un motard qui a heurté une voiture. Pourtant c'est mon point de vue, ce sont mes mots, c'est ce que je soutiens, moi, et il n'est pas certain qu'il s'agisse de la vérité. Par le biais de ce stratagème, j'ai pris de la distance et fait en sorte que ce soit Pereira qui raconte l'histoire, c'était lui, c'était vraiment lui, à la décrire ainsi, de son point de vue et de sa responsabilité, même si j'ai été le médium à travers lequel lui s'est exprimé. C'est un paradoxe, mais c'est un paradoxe qui peut-être peut expliquer, d'une certaine manière, ce type de narration⁴³¹.

Les pages blanches entre les chapitres fonctionnent également comme des pauses, c'est-à-dire comme l'expression d'une suspension du jugement, d'un silence, et l'existence de Peirera n'est composée de rien d'autre que de cette suspension.

Le personnage d'écrivain Pereira peut alors être considéré comme un personnage vide de sens, pur produit linguistique né, d'après Claudio Pezzin, de la « rupture irrémédiable entre

⁴³¹ *Scrittori a confronto. Op. cit.*, p. 188 : « Questo è quello che ci siamo detto io e Peirera, e Peirera, credo, tutto sommato, sia stato d'accordo; ha deciso di esprimersi in questo modo, di assumersi le proprie responsabilità, di essere lui che sosteneva. La parola sostiene in italiano, è vero, rimanda in qualche modo a un verbale di polizia, ma non soltanto, rimanda a una testimonianza, non so... io sostengo che all'incrocio di via S. Gallo ho visto un motorino che è finito contro una macchina. Però è il mio punto di vista, è la mia parola, è quello che sostengo io, e non è detto che sia la verità. Attraverso questo stratagemma ho preso le distanze da Peirera e ho lasciato che la storia la raccontasse lui, fosse lui, veramente lui, a descrivercela, con il suo punto di vista e con la sua responsabilità, anche se io ero il mezzo attraverso il quale lui si esprimeva. È un paradosso, ma è un paradosso che forse può spiegare, in qualche modo, questo tipo di narrazione. » (Nous traduisons).

signifiant et signifié »⁴³². C'est le résultat de la terreur que fait régner le régime salazariste sur les citoyens portugais. Il est alors possible de rapprocher ici la désorientation, l'égarement et les incertitudes du personnage de la situation politique portugaise des années trente :

La narration est une ligne plate qui, brutalement, sombre sous le signe du crime, pour se bloquer à un stade de suspension quasi métaphysique, aérienne, volatile, de fumée. C'est l'épique du quotidien qui semble destiné à durer à l'infini, mais lentement il se fragmente, donnant naissance à un roman de la terreur, terreur paralysante du pouvoir sur l'individu et terreur des mots à sortir du texte, à découvert, devenant action⁴³³.

La musicalité du récit et son rythme reposent sur des récurrences, que nous avons pu évoquer précédemment, mais dont la principale est bien évidemment celle de « sostiene » qui résonne à la manière d'un refrain, comme le fait remarquer Giorgio Bertone⁴³⁴. La mise en doute de la parole de Pereira contribue donc à donner un certain rythme au récit, le faisant parfois plonger dans une sorte d'hallucination propre au rêve.

Pereira prétend montre un personnage qui refuse de voir ce qui se donne à voir, à l'inverse des personnages d'écrivains d'Imre Kertész par exemple qui vont de mésinterprétation en surinterprétation, ou du narrateur de *Nocturne indien* pour qui la soustraction du sens dans le réel se distingue essentiellement par son altérité. Dans nos récits, les personnages d'écrivains ne parviennent pas à une perception juste ou stable de la réalité historique qui les entoure parce que cette réalité elle-même est fluctuante, multipliant les codes de lecture, empêchant ainsi une interprétation univoque, soit qu'elle se pare de mystères, soit que sa lecture soit définitivement trop violente. Par conséquent, ces personnages d'écrivains sont confrontés à la question du sens à donner au monde. Leur manière de percevoir l'écriture de l'œuvre est alors à envisager à l'aune de ces difficultés à trouver un sens au monde qui les entoure. La tentation du silence à laquelle certains d'entre eux cèdent est étroitement liée à cette question de la lisibilité du monde. Si la pré-compréhension est impossible, comment la mise en intrigue peut-elle avoir lieu ?

⁴³² À propos de l'expression « sostiene », Claudio Pezzin écrit qu'il s'agit d'« un automatismo del linguaggio, un significante vuoto, che è l'emblema del vuoto interiore e gestuale di Peirera stesso, un'assurdità formale che riprende la "Grammatica" vagante di Il piccolo, nel segno dello scollamento irrimediabile tra significante e significato », in *Antonio Tabucchi. Op. cit.*, p. 92. (Nous traduisons).

⁴³³ PEZZIN Claudio. *Ibid.*, p. 93 : « La narrazione è una linea piatta che improvvisamente si inabissa nel segno del delitto, per bloccarsi in uno stato di sospensione quasi metafisica, aerea, volatilizzata, di fumo. È l'epica del quotidiano che sembra destinata a durare all'infinito, ma lentamente si frantuma, dando luogo ad un romanzo del terrore, terrore immobilizzante del potere sull'individuo e terrore della parola ad uscire dal testo, allo scoperto, facendosi azione. » (Nous traduisons).

⁴³⁴ BERTONE Giorgio. « Su Antonio Tabucchi: una lettura ». *Op. cit.*, p. 656.

2. La tentation du silence ou l'œuvre empêchée

Il s'agit de se demander comment se conjuguent les difficultés de lecture rencontrées par les écrivains, difficultés qui vont parfois jusqu'à une totale illisibilité, et l'empêchement de l'œuvre littéraire manifeste dans plusieurs de nos fictions. Comment alors articuler le hors-texte et le texte ou *mimèsis I* et *mimèsis II* (autrement dit les difficultés de lecture du monde et celles liées à la configuration fictionnelle) ? Il paraît indispensable de réfléchir aux enjeux des liens entre le monde et l'écrivain, de manière à revenir sur l'illusion de l'autonomie référentielle de l'œuvre d'art. De l'impossibilité d'écrire à la destruction de l'œuvre, où et pourquoi l'écriture, en lien avec le monde du personnage de l'écrivain, achoppe-t-elle ? Ces écrivains à l'écriture périlleuse, parfois hésitante, parfois muette, inscrivent au cœur de la fiction un silence, une absence qui, paradoxalement, peuvent se matérialiser par l'évocation, plus ou moins insistante, de l'absence de l'œuvre, ou de sa dissémination dans l'œuvre elle-même parce que le silence de l'œuvre qui ne s'écrit pas est un silence qui laisse des *traces*. Comment peut-on écrire le monde et l'Histoire si, comme l'écrit Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, « Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps [...] »⁴³⁵, l'écriture détruisant la notion de temps comme succession linéaire ? Nos personnages d'écrivains tendent au contraire à inscrire le temps dans l'écriture, ce temps historique qui les écrase en les empêchant d'être eux-mêmes. Est-il possible cependant de représenter le temps dans le récit, d'établir un passage entre *mimèsis I* et *mimèsis II* ? De l'opposition entre la parole brute et la parole essentielle, Maurice Blanchot tire comme qualité de la parole essentielle, c'est-à-dire celle du poète, d'être « l'absence de tout : langage de l'irréel, fictif et qui nous livre à la fiction, il vient du silence et il retourne au silence »⁴³⁶. » Le langage utilisé par le personnage d'écrivain tend-il forcément à retourner au silence parce qu'en lui le monde se tait ? Le récit n'est-il possible qu'à condition d'être « un espace unifié et souverainement autonome »⁴³⁷ ? Si l'œuvre n'est jamais saisissable, demeure toujours l'approche, indéfiniment répétée de l'œuvre, comment peut-on, dans nos récits circonscrire l'œuvre des personnages d'écrivains ? L'impossibilité de l'œuvre, constatée pour plusieurs d'entre eux, vient peut-être de cette volonté d'approcher sans cesse l'œuvre pour ne jamais la définir, seul moyen pour elle d'exister en tant qu'œuvre. Le silence de l'écrivain naîtrait alors de « la nécessité pour chacun de chercher à se dégager de ce monde et c'est une tentation pour tous

⁴³⁵ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire*. *Op. cit.*, p. 25.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 42.

de le ruiner avant de le reconstruire pur de tout usage antérieur, ou mieux encore de laisser la place vide. Écrire sans “écriture”, amener la littérature à ce point d’absence où elle disparaît, où nous n’avons plus à redouter ses secrets qui sont des mensonges, c’est là le “degré zéro de l’écriture”, la neutralité que tout écrivain recherche délibérément ou à son insu et qui conduit quelques-uns au silence⁴³⁸.» Ainsi, plusieurs de nos écrivains, tentés par cette paradoxale écriture du silence, s’attachent à dire sans dire, à écrire sans écrire. Or nous aimerions nous demander si cette écriture du silence est liée au contexte dans lequel le personnage d’écrivain doit écrire et à l’objet qu’il donne à son écriture, et savoir s’il est possible d’établir un lien entre l’expérience du personnage d’écrivain et ses difficultés d’écriture, entre son impossible lecture du monde et l’impossibilité de l’écriture.

Piazza d’Italia occupe une place particulière dans le corpus car c’est dans ce récit que la représentation des personnages d’écrivains est la moins évidente. Nous avons en effet pu constater au début de notre développement qu’Antonio Tabucchi privilégiait, dans ce « conte populaire en trois temps » d’autres formes d’expression artistique. Ce choix n’exclut pourtant pas la présence d’une figure de l’écrivain silencieux : Volturmo. Assez peu présent puisqu’il meurt rapidement, écrivain sans œuvre, il est une figure à la marge du récit qui pourtant creuse le récit de son absence dans la présence. Enfant déjà, il intrigue sa mère, par son silence et sa prostration :

Il passait ses journées dans un coin qu’il s’était fabriqué avec des planches au fond du foyer, une sorte d’enceinte. Il ne voulait pas en sortir : il exigeait, avec un mutisme obstiné, que sa mère lui porte à manger. Vêtu de futaine, il suivait de ses yeux mi-clos la vie de la famille dans la cuisine. Il ne parlait pas, comme s’il avait su mais s’y était refusé⁴³⁹.

À l’écart de toute vie familiale, l’enfant apparaît comme un être à part, qui exerce avec acuité son esprit d’observation. Notons le « mutisme obstiné » et les « yeux mi-clos » qui font de lui un observateur inquiétant de la vie familiale. Volturmo est d’ores et déjà considéré comme détenteur d’un savoir qui est refusé aux autres membres de la famille. Son silence est lié à une forme de connaissance incommunicable et peut-être supérieure. Le narrateur insiste sur cet aspect: « comme s’il connaissait l’autre côté des choses »⁴⁴⁰, plaçant Volturmo au rang des

⁴³⁸ BLANCHOT Maurice. *Le Livre à venir* [1959]. Paris : Gallimard, « Idées », 1971, p. 303.

⁴³⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 27 / *PI.*, p. 22 : « Passava le giornate in un angolo che si era formato in fondo al focolare con delle assi di legno, quasi un recinto. Di lì non voleva uscire: esigevo, con ostinato mutismo, che sua madre gli portasse il cibo. Vestito con una tuta di fustagno, con gli occhi socchiusi, seguiva la vita della famiglia in cucina. Non parlava, come se sapesse, ma non volesse. »

⁴⁴⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 27 / *PI.*, p. 22 : « come se conoscesse l’altra parte dei gesti ».

êtres extraordinaires. La mère inquiète apprend alors par Zelmira, la sorcière, que son fils est un poète :

Zelmira brûla de l'huile dans une soucoupe, la recueillit avec de l'étope et la versa sur un papier jaune. L'huile se sépara en quatre rigoles, formant une croix. « C'est un poète », dit Zelmira. « Il a le Mal du Temps »⁴⁴¹.

Le mystère du personnage est lié à l'écriture de la poésie, et cette découverte n'est possible que par des pratiques occultes, dont Zelmira détient le secret. Observateur muet, vivant quasiment comme un animal dans sa tanière, il écrit sans que personne puisse le lire⁴⁴². Son écriture est ainsi liée au secret, à l'autre monde, à la divination et au refus de l'univers dans lequel il vit :

Avec ses cheveux flamboyants sur son visage de neige, il traversait furtivement le village et passait des journées entières au bord du fleuve. Le soir, il retournait à son placenta de cendre comme à un vice ancien, pour y écrire des secrets. Il transcrivait ses peurs, que la cendre avait recueillies auparavant, en minuscules gribouillages serrés et invisibles : des pages et des pages qu'il laissait tomber dans le feu, comme des papillons, avant d'aller se coucher⁴⁴³.

Ainsi, il parcourt le village tel un fantôme aux prises avec les forces de la nature, le fleuve ou le feu. La cendre reste son élément de prédilection et le support de son écriture. L'emploi du verbe « transcrire » exclut de la démarche poétique de Volturmo tout travail de recomposition. L'expression « placenta de cendre » semble particulièrement significative. L'œuvre n'a pas pris forme et ne peut s'écrire. Deux éléments oxymoriques servent à la définir, le placenta, élément de l'origine, utilisé dans certaines pratiques rituelles pour signifier le renouveau et la fertilité, et celle de la cendre qui au contraire, évoque la fin et la mort, l'ultime décomposition du cadavre. Volturmo est à la fois au début et à la fin, à l'alpha et à l'oméga de l'univers. Sa conception du temps et ses qualités surnaturelles confirmeront cette caractéristique du personnage. L'écriture naît de l'angoisse, elle est secrète et indéchiffrable, et est vouée à la

⁴⁴¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 31 / *PI.*, pp. 25-26 : « La Zelmira bruciò l'olio in una scodella, lo raccolse con la stoppa e lo versò su una carta gialla. L'olio si divide in quattro rivoli, a croce. “È poeta”, disse la Zelmira. “Ha il Mal del Tempo” ».

⁴⁴² *PI.*, pour la trad. fr. p. 28 : « Volturmo continua à grandir tapi dans l'obscurité de sa prison, refusant le monde et traçant des signes sur la cendre avec une baguette. » / *PI.*, p. 23 : « Volturmo continuò a crescere acquattato nel buio della sua prigione, rifiutando il mondo, disegnando figure sulla cenere con un bastoncino. »

⁴⁴³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 32 / *PI.*, pp. 26-27 : « I capelli fiammeggianti sul viso di neve, traversava in fretta il paese, passava giornata al fiume. La sera tornava alla sua placenta di cenere, come a un vizio antico, per scrivere segreti. Trasferiva le sue paure, che già la cenere aveva raccolto, in minuscoli scarabocchi fitti e illeggibili: pagine e pagine che prima di andare a letto lasciava cadere sul fuoco come farfalle. »

destruction. Au caractère urgent, elle ne suffit parfois pas à Volturmo qui doit alors parler, sans pour autant que cette parole soit plus accessible aux autres que son écriture :

Quand la mélancolie devenait plus urgente, il abandonnait ses feuillets secrets et racontait ses histoires à haute voix, même si personne ne parvenait à les déchiffrer, car de son Mal du Temps, il avait gardé l'habitude d'intervertir les faits, et il racontait les choses en partant de la fin pour remonter vers le début, ou en mêlant de manière chaotique les histoires les plus variées⁴⁴⁴.

Volturmo se trouve à la fois aux origines et à la fin de tout, sa conception du temps étant par conséquent entièrement modifiée. Il intervertit les faits, ou commence par la fin, refusant toute chronologie qui caractérise l'existence humaine. Sa parole est « chaotique », parole dans laquelle les auditeurs sont incapables de se retrouver, probablement parce qu'ils sont incapables d'en trouver le fil conducteur. Pourtant, le personnage parvient tout de même à dire, d'une autre manière : « Volturmo aimait les peurs⁴⁴⁵ ». Il reste, tout au long de son existence, associé à la cendre⁴⁴⁶. Sa prétendue connaissance de ce qui n'est pas accessible aux autres êtres humains, son silence, sa vie dans l'obscurité et la cendre le rangent dans la catégorie des êtres marginaux. Il est assez rapidement désigné par le narrateur comme un devin :

Au seuil de l'adolescence, Volturmo manifesta les symptômes d'une nouvelle maladie ; il répondait à l'improviste à une question qu'on lui avait posée la veille, se souvenait de choses qui n'étaient pas encore arrivées, souffrait deux fois de la même déception. Cela ressemblait à des blagues, des petites histoires innocentes et personne n'y attachait d'importance. Mais le jour où il prétendit se souvenir parfaitement que Quarto était mort en Afrique dans un fortin assiégé, Esterina trouva que la chose prenait une tournure inquiétante⁴⁴⁷.

Volturmo voit le futur comme le passé. Son prénom n'est d'ailleurs pas étranger à cette capacité de divination, de retournement de la réalité. Tel un écrivain, il possède une perception totale de la réalité, mais il rencontre des difficultés à l'exprimer, que ces visions se

⁴⁴⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 32 / *PI.*, p. 27 : « Quando la malinconia era più urgente abbandonava i fogli segreti e raccontava le sue storie ad alta voce, anche se nessuno riusciva a decifrarle, perché del Mal del Tempo gli era rimasto l'uso di invertire i fatti e così raccontava partendo dalla fine e risalendo al principio o mescolando caoticamente le storie più diverse. »

⁴⁴⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 30 / *PI.*, p. 24 : « Volturmo calamitava paure. »

⁴⁴⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 30 : « où Volturmo, qui se confondait avec la cendre, suait ses incompréhensibles fièvres quartes » / *PI.*, p. 25 : « dove Volturmo, mimetizzato con la cenere, sudava le sue incomprensibili terzane. »

⁴⁴⁷ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 30-31 / *PI.*, p. 25 : « Sulla soglia dell'adolescenza Volturmo dichiarò una nuova malattia. Rispondeva all'improvviso a una domanda che gli avevano fatto il giorno prima, si ricordava fatti non ancora successi, soffriva due volte la stessa delusione. Parevano scherzetti e fole innocenti, nessuno ci dava peso. Ma il giorno in cui sostenne di ricordarsi perfettamente che Quarto era morto in Africa in un fortino assediato, l'Esterina pensò che la cosa stava assumendo delle dimensioni preoccupanti. »

réduisent à des signes dans la cendre ou qu'elles soient prises pour des « blagues, des petites histoires innocentes »⁴⁴⁸. C'est sans aucun doute ce décalage entre les événements et la réalité qui est à la source de cette incompréhension. La mère de Volturmo n'aspire qu'à une chose, sa guérison⁴⁴⁹, méconnaissant ainsi les pouvoirs du garçon, et par extension les pouvoirs de l'écrivain. Le personnage semble avoir pour autre particularité de s'imprégner des angoisses de l'humanité⁴⁵⁰. Très vite, il va disparaître, tué pendant une campagne en Afrique. Ce personnage d'écrivain marqué par la dépossession est même dépossédé de sa propre mort. C'est Quarto, son frère, que l'on prend pour mort. Seule Esperia est capable de savoir qui est le véritable défunt⁴⁵¹. Rapidement, le principal personnage d'écrivain disparaît du texte de fiction mais sa présence continue de hanter le récit.

Volturmo est une figure de l'écrivain cantonné au silence parce qu'il ne trouve pas de mode d'expression susceptible d'atteindre l'autre, auditeur ou lecteur. L'œuvre est vouée à disparaître, détruite par celui-là même qui l'a conçue. Voix de l'au-delà, de ce qui ne se dit ou ne s'imagine, il se heurte à l'impossibilité de l'œuvre alors même que sa vision est totalisante. Porte-parole d'un monde qu'il échoue à représenter, il semble destiné à rejoindre l'autre versant des choses, laissant pourtant sa trace dans le texte. Alors que ce personnage d'écrivain de *Piazza d'Italia* est présenté comme appartenant à l'autre monde, à l'autre côté des choses, susceptible d'accéder à une connaissance qui lui est réservée, il ne trouve pas le moyen de faire vivre cette écriture qui, chargée d'angoisses et de douleurs, est destinée à la destruction. En cela, il semble que nous pouvons rapprocher Volturmo de B. dans *Liquidation*.

B. rencontre des difficultés à publier certaines de ses œuvres, difficultés que Keserú, en tant qu'éditeur, peut rapporter avec exactitude. Ses œuvres ne rencontrent pas d'accueil favorable du public⁴⁵². La publication lui est refusée, sauf dans une revue sans importance,

⁴⁴⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 31 / *PI.*, p. 25 : « scherzetti e fole innocenti ».

⁴⁴⁹ Nous vous renvoyons ici à l'échange avec Zelmira à la page 31 de la traduction française : « Et ça se guérit ? » / *PI.*, p. 26 : « Ma si può guarire? »

⁴⁵⁰ Pendant l'accouchement d'Esterina par exemple, il manifeste physiquement son angoisse, *PI.*, pour la trad. fr. p. 28 : « Il avait passé la journée dans une mélancolie languide à pleurer en silence des larmes avares et à lutter stoïquement contre sa fièvre quarte. Puis, dans l'après-midi, il fut pris d'un violent accès de fièvre, un frisson ininterrompu qui faisait perler la sueur sur les cils roux bordant ses yeux clairs. » / *PI.*, p. 23 : « Aveva passato la giornata in una languida malinconia, piangendo in silenzio lacrime avara e resistendo stoicamente alla sua terzana. Poi, nel pomeriggio, lo scosse una febbre violenta, un brivido costante che gli disegnava perline di sudore sulle ciglia rosse che orlavano gli occhi chiari. »

⁴⁵¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 37 : « C'est Volturmo, dit-elle. Ce fou de Volturmo. » / *PI.*, p. 32 : « È Volturmo, disse. Quel matto di Volturmo. »

⁴⁵² *L.*, pp. 47-48 : « Dans ce récit qui compterait plus tard parmi ses œuvres fondamentales – certes uniquement dans un cercle restreint – B. exposait pour la première fois son idée de base selon laquelle le Mal était le principe de la vie. Toutefois son récit était l'histoire d'un acte moral, c'est-à-dire une manifestation du bien. [...] »

quasiment pas lue. Le sujet traité, Auschwitz, n'est pas étranger à ce refus de voir ses œuvres données à lire au plus grand nombre. La question du choix du sujet est primordiale, abordée dans *Liquidation* sensiblement dans les mêmes termes que dans *Le Refus*. Au-delà des difficultés éditoriales rencontrées, le personnage d'écrivain se trouve dans une impasse de l'écriture, d'une part en exigeant que son œuvre soit détruite, d'autre part en se donnant la mort. Il refuse, dans *Liquidation*, de communiquer son expérience, car il n'a pas réussi à trouver la juste expression de ce qu'il voulait dire. En cela, nous pouvons le rapprocher du personnage de Volturno qui, lui non plus, n'est pas parvenu à faire lire à autrui ce qu'il avait à « transcrire ». Alors que B. vient de raconter son histoire à Keserű, ce dernier l'engage à l'écrire, ce que l'écrivain refuse de faire : « C'est bien comme ça, poursuivit-il. Informe et sanguinolent, comme du placenta. Si je l'écris, ça deviendra une histoire. Toi, en tant que rédacteur exigeant, comment qualifierais-tu une telle histoire⁴⁵³ ? » Ce que le personnage d'écrivain revendique en refusant d'écrire son histoire, c'est à la fois l'absence de construction, c'est-à-dire l'absence de forme, le caractère brut de l'histoire, mais également son caractère répulsif. C'est du moins ainsi que se laisse interpréter l'utilisation de la comparaison avec le « placenta ». Nous avons noté qu'Antonio Tabucchi utilise lui aussi la métaphore du placenta dans *Piazza d'Italia*. Cette métaphore renvoie l'écriture, et ici l'écriture qui dit quelque chose à *propos de.*, qu'il s'agisse des peurs de Volturno dans *Piazza d'Italia*, ou de l'expérience du camp de concentration dans le cas de B. dans un autre univers, de l'autre côté des choses, celui d'avant la formulation ou celui de l'impossibilité de dire. Après la mort de son ami, Keserű entreprendra de trouver le manuscrit qui, à ses yeux, a dû exister, parce que l'idée que B. a pu ne pas écrire son histoire lui semble insensée. C'est au cours de ses recherches qu'il découvrira des éléments expliquant pourquoi B. a refusé d'écrire son histoire, ou du moins en a progressivement abandonné l'idée. Dans sa lettre d'adieu à Sára, il exprime en effet son incapacité à écrire ce dont il voulait témoigner :

Tu m'as vu me pencher sur une montagne de papiers. Tais ce que sçais. L'homme de lettres va te questionner. J'ai essayé de formuler le... Peu importe. Ça n'a pas marché. Il n'y a rien. Je ne lui ai rien laissé. Il n'y a rien à dire. Je ne veux pas dresser ma tente au milieu du bazar littéraire, je ne veux pas étaler ma camelote, vile marchandise à ne pas mettre entre les mains

La thèse était audacieuse, à l'image de la prose dans laquelle elle était formulée. De surcroît, cela se déroulait dans le décor d'un camp de concentration nazi. » / *F.*, p. 56 : « Ebben a később – igaz, csak egy igen szűk körben – alaplúnék számító elbeszélésében fejtette ki B. először az alapvető nézetét, amely szerint az életprincípium a Gonosz. Maga az elbeszélés azonban mégis egy etikus cselekedet történetét, tehát a Jó megtörténtét beszéli el. [...] Merész állítás volt, amiképpen a próza is merész, amelyben ez az állítás megfogalmazást nyert. Ráadásul mindez egy náci koncentrációs tábor díszletei közt játszódik le. »

⁴⁵³ *L.*, p. 38 / *F.*, p. 43 : « – Így rendben van – folytatta. – Formátlanul és véresen, mint egy méhlepény. De ha megírom, történeté válik. Te, mint igényes szerkesztő, hogyan minősítenél egy ilyen történetet? »

*des gens. Mais je ne voudrais pas non plus qu'ils la saisissent, la soupèsent et la repoussent. J'ai accompli ma tâche et elle n'appartient à personne*⁴⁵⁴.

Plusieurs moyens sont utilisés pour désigner ce que B. n'a pas réussi à exprimer dans son écriture. La ponctuation suspend la narration qui refuse de dire ce dont il est question, alors même que B. ne se situe pas dans une démarche de fictionalisation mais dans l'explicitation, pour Sára, de l'échec de sa tentative de fictionalisation. Pour autant, l'informulable semble résister à l'explicitation. La mention de la « montagne de papiers », aussitôt suivie de l'injonction « Tais ce que sçais » rappelle que l'opération de transmission, à partir de l'importante quantité de documents tirés de l'expérience vécue, fut un échec. Nous relevons une opposition entre le savoir et le silence. Il n'est pas permis de dire ici ce que l'on sait, comme si cette connaissance pouvait être néfaste à celui qui la reçoit. Comme Volturmo dans *Piazza d'Italia*, B. sait des choses qu'il doit taire. Sa connaissance se réduit alors à néant. Notons la répétition de « rien » dans les propos précédemment cités, et ce à trois reprises : « Il n'y a rien. Je ne lui ai rien laissé. Il n'y a rien à dire⁴⁵⁵. » La volonté de B. de ne rien laisser à Keserű, « l'homme de lettres », est encadrée par le constat du néant de l'expérience, comme si la volonté de ne rien dire était subordonnée à l'évidence de l'absence. Pourtant, dans la suite du propos, c'est la volonté de B. qui est mise en avant, par la reprise du verbe « vouloir » utilisé à la forme négative. Le personnage d'écrivain se défend de faire de son récit un objet digne de marchandages ou autre⁴⁵⁶. Outre le caractère répulsif de ce que B. doit écrire, son œuvre peut se révéler dangereuse pour le lecteur qui pourrait en faire un objet. En refusant que les « gens », les lecteurs en l'occurrence, le lisent, il occupe une double position. Il considère d'une part que ce qu'il a à écrire ou ce qu'il a écrit peut être considéré comme nocif, d'autre part que les lecteurs potentiels ne sont pas dignes de cette lecture. La création, à partir de l'expérience, est impossible, comme il l'écrit dans sa lettre à Sára : « Rien n'a eu de sens ; je n'ai rien su créer ; la seule chose que j'ai réussie dans la vie, c'est comprendre à

⁴⁵⁴ L., p. 78 / F., p. 96 : « Láttál papírhalom fölé görnyedni. Ha mit tudsz, hallgass. Az irodalmár faggatni fog. Megpróbáltam megfogalmazni a... Mindegy. Nem ment. Nincsen semmi, semmi. Semmit sem hagytam neki. Nincs miről beszélni. Nem akarom felütni sátram az irodalmi zsibvásár piacterén, nem akarom kitergetni a portékámat. Csúnya áru, nem való emberkézbe. De azt se akarnám, hogy kézbe vegyék, megtapogassák, és aztán visszalökjék. Elvégeztem a dolgomat, és ez nem tartozik senkire sem. »

⁴⁵⁵ La répétition est accentuée dans le texte hongrois : « Nincsen, semmi, semmi » que nous pouvons traduire par : « il n'y a rien, rien. »

⁴⁵⁶ Cette problématique est assez fréquente dans les récits d'Imre Kertész. Il n'est en effet pas question pour lui d'utiliser le témoignage de l'expérience concentrationnaire comme une marchandise, ou même une affaire touristique. À cet égard, la description dans *Le Chercheur de traces*, d'un camp ouvert aux touristes, en tant que devoir de mémoire, est tout à fait éclairante. Elle permet de montrer que la mémoire ne passe pas par la mise en forme d'un souvenir agencé et cadré, bien loin justement de « l'informe et du sanguinolent ».

*quel point je suis étranger à ma propre vie. J'étais mort de mon vivant*⁴⁵⁷. » Notons encore une fois la répétition du mot « rien ». Donner du sens à l'expérience aurait permis de la raconter, de l'écrire et de la partager, mais cette expérience ne peut être racontée et partagée. B. ne se contente pas de reconnaître ici l'échec de l'écriture, il se donne la mort. Sa disparition est la conséquence logique de l'absence de l'écriture. B. vivant reste un témoignage de ce dont on ne peut témoigner. Il doit donc disparaître : « Je dois disparaître avec tout ce que je porte en moi comme une peste, pour ainsi dire. Je porte en moi d'incroyables forces destructrices, on pourrait détruire le monde entier avec mon ressentiment, pour rester poli et ne pas dire vomissure⁴⁵⁸. » Se donner la mort revient à choisir le silence le plus total. Ce choix est radical et étroitement lié à l'impossibilité de la formulation. Le livre ne dit pas dans le livre, il dit ailleurs, aux frontières de ce livre. Dans *Liquidation*, l'absence du livre écrit par B., ce roman que Keserű cherche avec acharnement, dit davantage que le livre que nous sommes en train de lire. La conversation entre Judit et Keserű permet de mieux comprendre la démarche du personnage de l'écrivain. Dans la lettre adressée à Sára, il n'est pas dit que B. n'a pas écrit, mais qu'il n'a pas réussi à écrire parce qu'il refuse un certain type d'écriture, celle-là même qui consiste à donner une forme à ce qui n'en a pas. B. avant de détruire son être, dernière *trace* de l'expérience, a fait en sorte que son roman soit détruit en s'adressant pour cela à Judit : « Sans aucune arrière-pensée, sans aucun pathos, sans la moindre intention de chantage au sentiment, je te demande, et même j'exige que tu détruises ce manuscrit, comme une lettre personnelle de l'au-delà que personne n'a écrite et qui ne s'adresse à personne⁴⁵⁹. » Notons ici la répétition de « personne », qui désigne d'abord l'écrivain, puis le lecteur. Ici B. nie toute forme habituelle d'écriture, l'un écrivant pour que l'autre le lise. L'écriture qu'il pratique ne peut que rejoindre les Enfers dont elle est issue : « Jette-le au feu, qu'il brûle, car c'est par le feu qu'il arrivera là où il doit arriver⁴⁶⁰ ... » Or l'écriture dont il est question ici, et qui est niée, visait à rendre toute la violence de l'expérience du personnage, celle du survivant :

⁴⁵⁷ L., p. 77 / F., pp. 94-95 : « *Semmi értelme nem volt semminek; semmit sem sikerült létrehoznom; életem egyetlen eredménye, hogy megismerhettem az idegenséget, amely az életemtől elválaszt.* »

⁴⁵⁸ L., p. 77 / F., p. 94 : « *El kell tűnnöm innen, mindazzal együtt, amit – hogy is mondjam csak – magamban hordozok, akár a pestist. Hihetetlen pusztító erőket hordozok magamban, az egész világot el lehetne pusztítani az én ressentiment-ommal, hogy finom legyek, s ne okádkodhatnékot mondjak.* »

⁴⁵⁹ L., p. 117 / F., p. 147 : « *Minden hátsó gondolat nélkül, minden pátosz nélkül, az érzelmi zsarolás legcsekélyebb szándéka nélkül kérlek, sőt követelem, hogy ezt a kéziratot semmisítsd meg, akár egy túlvilágról érkezett magánlevelet, amit senki sem írt és senkinek sem szól.* »

⁴⁶⁰ L., p. 118 / F., p. 147 : « *A tűzbe dobd, hogy elégjen, mert a tűz által jut oda, ahová jutnia kell...* »

Il voulait consigner – il aimait ce mot : consigner – les forces destructrices, l’obsession de survivre, les mécanismes d’adaptation, comme ces anciens médecins qui s’inoculaient du poison pour en mesurer sur eux-mêmes les effets⁴⁶¹.

L’écriture n’a pu rendre ce que B. voulait montrer, et l’existence est alors apparue comme le dernier moyen de dire quelque chose. C’est du moins ainsi qu’il l’entendait au moment où il a demandé à Judit de détruire son œuvre :

Mon imagination était insuffisante, mes moyens étaient insuffisants, et cela ne me console guère que d’autres ne les aient pas trouvés non plus... Moi au moins je sais que notre seul et unique moyen est en même temps notre seul et unique bien : c’est notre vie⁴⁶².

C’est en cela même que cette vie doit finalement être détruite. Son suicide signe ainsi l’échec total de la formulation, même par son existence. L’écriture n’a pu dire, l’existence non plus. L’état même de survivant n’est pas tenable, comme il l’écrit à Sára : « *Le prétexte de ma vie a disparu, l’état de survivant a disparu* »⁴⁶³. La démarche d’écrivain de B. se solde par l’échec : celui de donner forme à l’informe, qui résulte d’une volonté du personnage d’écrivain de ne pas trahir le caractère informe de l’expérience. L’impossibilité de dire nécessite la destruction de la tentative même de dire et, au-delà, de l’existence qui pourrait laisser voir, ou lire, l’expérience informulable. B. connaît l’autre versant des choses et il est condamné à disparaître comme Volturino dans *Piazza d’Italia*. L’écriture n’ouvre que sur une aporie. La destruction de l’œuvre se double de la destruction de l’être, par le suicide. Nous pouvons dès lors établir un parallèle entre l’être et l’œuvre, entre l’écrivain et ce qu’il écrit. C’est peut-être de ce parallèle, de cette absence de distance que naît l’aporie de l’écriture dans la mesure où c’est la distance entre l’œuvre et l’écrivain, spécifiquement dans la démarche d’Imre Kertész, qui permet l’émergence de l’œuvre littéraire, détachée du silence aporétique auquel est cantonné B.

Dans *Le Petit Navire*, le personnage d’écrivain vainc cette tentation du silence. En effet, la décision que prend Sesto d’écrire l’histoire de ses ancêtres naît après une longue période de crise de l’écriture. Ses débuts sont paradoxalement liés au silence. Le personnage pratique en

⁴⁶¹ L., p. 109 / F., p. 136 : « Önmagán akarta regisztrálni – szerette ezt a szót: regisztrálni – a pusztító erőket, a túlélési kényszert, az alkalmazkodási mechanizmust, ahogy a régi orvosok beoltották magukat a méreggel, hogy önmagukon tapasztalják meg a hatást. »

⁴⁶² L., p. 118 / F., p. 147 : « *Elégtelen volt a képzeletem, elégtelenek voltak eszközeim, és nem vigasztal, hogy mások sem találták meg az eszközöket... De én legalább tudom, hogy egyetlen eszközünk egyszersmind az egyetlen birtokunk is: az életünk.* »

⁴⁶³ L., p. 77 / F., p. 95 : « *Megszűnt a létezésem ürügye, megszűnt a túlélési létállapot.* »

effet une sorte d'écriture mentale dans un chapitre qui s'intitule d'ailleurs : « Le silence est d'or⁴⁶⁴ ». Après la mort de sa mère, Sesto décide de ne plus parler⁴⁶⁵. Le silence dont il s'entoure est alors décrit comme une protection qui lui permet de mieux enregistrer ce qui se passe autour de lui et par conséquent de préparer l'écriture à venir :

Protégé par sa cloche de silence, Sesto commença à enregistrer dans son fichier de souvenirs mémorables de tout petits signes, des barres, des crochets et des cercles, des petites bulles d'encre, jambages et tirets : il apprit à lier tous les signes, à les séparer quand il fallait, à les interrompre d'un tiret quand il arrivait au bout de la ligne, à les faire avancer comme des trains ; puis il recommença à les lire, mais seulement mentalement⁴⁶⁶.

Les signes semblent marquer le début de cette écriture si particulière. Il ne s'agit pas pour l'instant de donner du sens, mais de marquer, au sens premier du terme. Le silence dont le personnage s'entoure, qui lui permet de s'exercer à cette écriture mentale que nous venons d'évoquer, le place hors du temps⁴⁶⁷. Alors que Volturno dans *Piazza d'Italia* concevait le temps à l'envers, Sesto se trouve hors du temps et hors du monde. Dans les deux cas, nous pouvons noter l'isolement du personnage d'écrivain. Ce silence dans lequel l'enfant s'enferme, réceptacle de ses premières écritures, a pour conséquence la mort du père, ou du moins empêche le fils d'éviter au père de mourir. Pour échapper à la mort, le père aurait dû savoir déchiffrer le message, silencieux, du fils, ce dont il est incapable :

Il aurait voulu crier, dire « attention ! », émettre un cri d'alarme, ou faire un geste, quelque chose. [...] Son visage transmet sans doute un message de stupeur ou d'affolement, mais comment Anselmo Zanardelli aurait-il pu le déchiffrer, lui qui était si sûr de lui, de son habileté et de son empire de béton ? Comment aurait-il pu comprendre, [...] que le regard affolé et stupéfait de son beau-fils indiquait le danger⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ *PN.*, pour la trad. fr. p. 163 / *PN.*, p. 129 : « Il silenzio è d'oro ».

⁴⁶⁵ *PN.*, pour la trad. fr. p. 166 : « Il ne dit ni oui ni non et continua à manger ses merlans car il s'exerçait secrètement au silence. » / *PN.*, p. 131 : « Non disse né di sì né di no e continuò a mangiare i suoi naselli perché si stava segretamente esercitando al silenzio. »

⁴⁶⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 168 / *PN.*, pp. 132-133 : « Protetto dalla sua campana di silenzio, Sesto cominciò a registrare nel suo archivio dei ricordi ricordabili, ben salva guardato da ogni indiscrezione, piccoli segni, asticelle, gancetti e cerchi, bollicine d'inchiostro, gambette e trattini; imparò a congiungere tutti i segni, a staccarli quando era opportuno, a spezzarli con due piccole linee quando arrivava in fondo alla pagina, a farle correre come treni. E poi ricominciò a leggerli, ma solo mentalmente. »

⁴⁶⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 172 : « Préservé par l'innocence de ce silence qui le maintenait hors du temps, il se contentait de le regarder comme une photo que l'on reconnaît mais qui ne nous concerne pas » / *PN.*, p. 135 : « Si limitava a guardarlo scorrere, preservato dall'innocenza del silenzio che lo teneva fuori del tempo, e che poteva guardare come una fotografia che si capisce ma non ci concerne. »

⁴⁶⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 180 / *PN.*, p. 142 : « Sesto avrebbe voluto gridare. Avrebbe voluto dire "Attento!", oppure emettere un urlo d'allarme, o fare un gesto, qualcosa. [...] Forse il suo sguardo trasmise un messaggio di stupore, di meraviglia, di disorientamento, di terrore; ma come avrebbe potuto decifrarlo Anselmo Zanardelli così sicuro di sé, della sua abilità e del suo impero di calcestruzzo? Come avrebbe potuto capire, [...] che lo sguardo disorientato e stupefatto del suo silenzioso figliastro voleva dire "pericolo, pericolo, pericolo"!!! »

Sesto est incapable de se faire comprendre. Alors que son message est d'une importance vitale, sa formulation demeure impossible. Il est alors destiné à se perdre, dans le silence.

Au cours de son adolescence, le jeune garçon traverse une véritable crise de l'inspiration. Ce sont d'abord des poèmes complètement hermétiques que Sesto écrit. Il s'agit pour lui d'essayer de se connaître. Or cette écriture qui vise à mieux se connaître, d'une part est incompréhensible, d'autre part est destinée à disparaître. C'est Sesto lui-même qui laisse ses poèmes s'envoler sur le fleuve :

À cette époque-là, comme par jeu, en enquêtant sur lui-même, Sesto commença à écrire de brefs, intenses et indéchiffrables poèmes, calligraphiés d'une écriture minuscule sur des feuilles de cahier dont il faisait ensuite de légers avions de papier qu'il envoyait planer sur l'Arno du haut des ponts de Florence. Qui sait combien de poèmes Sesto degli Angeli envoya vers la mer durant ce printemps où il commença de croire qu'il allait se connaître en écrivant. Il blanchit l'Arno de feuillets qui parlaient d'une réalité impénétrable disposée en vers libres que plus tard Capitano Sesto, malgré tous ses efforts, ne parvint plus à se remémorer⁴⁶⁹.

La connaissance de soi dans l'écriture débouche sur une aporie. Le même constat peut être fait en ce qui concerne la tentative de formuler cette « réalité impénétrable ». La poésie pratiquée par Sesto est à la fois secrète et illisible. Destinée à la disparition, elle fait de lui un « poète sans poème »⁴⁷⁰.

La progressive prise de conscience du temps qui passe, grâce à l'observation héraclitéenne de l'Arno, va conduire Sesto à une écriture qui ne nécessitera plus d'être dispersée au gré du vent : « Et tout à coup le monde qui jusqu'alors avait été immobile à côté de lui se déchaîna et se mit à passer⁴⁷¹ ». Il y a alors un lien très étroit entre l'écriture, le temps et le sens. À partir du moment où Sesto prend conscience de l'écoulement du temps, et de lui dans ce temps qui passe, l'écriture prend du sens car il s'agit de déchiffrer un mystère insondable, et non de faire de l'écriture un mystère insondable : « [...] les feuillets d'un poème dans lequel il tentait, en quelques signes noirs sur la page blanche, de formuler un

⁴⁶⁹ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 185-186 / *PN.*, p. 146 : « A quel tempo, come per gioco, indagando su se stesso, Sesto cominciò anche a scrivere brevi poesie intense e indecifrabili, vergate con una calligrafia minuscola su fogli di quaderno, dalle qualli ricavava poi leggeri aeroplani di carta che faceva planare sull'Arno dai ponti di Firenze. Quante poesie mandò verso il mare Sesto degli Angeli, quella primavera in cui cominciò a credere di conoscere se stesso scrivendo? Innumeravoli. Ambientò l'Arno di foglietti che parlavano o di una realtà impenetrabile disposta in versi liberi che poi più tardi Capitano Sesto, nonostante tutti i suoi sforzi, non riuscì più a ricordare ». Nous lisons quelques lignes plus bas : « il allait trouver Socrate pour qui également il écrivait des poèmes secrets » pour la trad. fr. p. 186 / *PN.*, p. 146 : « Andava a trovare Socrate e anche per lui scriveva poesie segrete ».

⁴⁷⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 188 / *PN.*, p. 147 : « poeta senza poesia ».

⁴⁷¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 188 / *PN.*, p. 148 : « E all'improvviso il mondo che fino allora era stato fermo accanto a lui si scatenò e si mise a scorrere. »

nœud qui l'encombrait et qu'il cherchait à défaire, comme on déploie une voile⁴⁷². » Nous observons, comme chez Volturmo, un rapport complexe de l'écrivain au temps dans la mesure où la possibilité de l'écriture se fait dans la prise de conscience de l'écoulement temporel. Ainsi, écriture et temps ont partie liée. Si l'écriture est la possibilité de dire le temps, elle apparaît comme étroitement liée au hors texte, au monde de *mimèsis* I. Sesto doit alors revenir sur une conception erronée de la poésie, celle d'une poésie purement formelle exprimée par la métaphore du jardin⁴⁷³. Ce n'est pas pour autant qu'il peut enfin écrire mais du moins peut-il aspirer à autre chose. C'est peut-être le moment où la crise que traverse l'écrivain en herbe est la plus violente. Plusieurs saisons se succèdent, avec leurs lots de silences et d'échecs, et Sesto continue d'attendre : « Peut-être n'était-ce pas encore l'époque, pensait-il, armé d'espérance ; peut-être sa moisson allait-elle arriver au moment où il s'y attendrait le moins, insouciant des cycles naturels et de la météorologie. Il fallait être confiant et attendre⁴⁷⁴. » Pendant plusieurs mois, le personnage connaît l'aridité de l'absence de l'écriture⁴⁷⁵ et la solitude : « Le poème de Sesto degli Angeli n'enregistra aucune amélioration. [...] Il lisait et relisait les quelques mots qui s'achevaient sur deux-points et s'enfonçait dans un état de torpeur et d'insensibilité⁴⁷⁶. » C'est au moment où il s'y attend le moins, dans une sorte d'hallucination rimbaldienne⁴⁷⁷, que Sesto, enfin, distingue autre chose au-delà de ces deux-

⁴⁷² *PN.*, pour la trad. fr. pp. 190-191 / *PN.*, p. 149 : « [...] esse i foglietti di una poesia in cui tentava di sillabare un nodo che lo ingombrava e che tentava di sciogliere, come si scioglie una vela, con qualche segno nero sulla pagina bianca. »

⁴⁷³ *PN.*, pour la trad. fr. p. 190 : « Il s'était en effet imaginé qu'il suffisait de planter les mots comme des sequins dans le champ aux miracles de la poésie et de les arroser avec constance pour avoir une floraison magnifique à la saison suivante. » / *PN.*, p. 149 : « Perché egli si era illuso che bastava piantare le parole come zecchini nel campo dei miracoli della poesia e innaffiarle con costanza per avere una fantastica fioritura nella prossima stagione. »

⁴⁷⁴ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 192-193 / *PN.*, pp. 151-152 : « Forse non era ancora l'epoca, pensava armato di speranza; il periodo di incubazione delle sue sementi non rispettava i cicli della natura, non era come il frumento che cova sotto la terra ghiacciata; forse la sua messe sarebbe arrivata quando meno se l'aspettava, senza badare a scadenze e meteorologie. Bisognava aver fiducia e attendere. » Nous notons que la traduction française est incomplète ; elle n'a pas traduit : « la période d'incubation de ses semences ne respectait pas les cycles de la nature, ce n'était pas comme le blé qui mûrit sous la terre gelée »

⁴⁷⁵ *PN.*, pour la trad. fr. p. 193 : « Cependant vint encore une saison sans bourgeons. Vint un été visqueux et suffocant, traversé de vents humides qui laissaient sur le rebord de la fenêtre un voile de vapeur et de poussière. [...] Sesto tenta en vain d'accoupler les quelques mots desséchés qui lui restaient, mais dans la canicule solitaire, ceux-ci se desséchaient encore plus. » / *PN.*, p. 152 : « Ma arrivò un'altra stagione senza germogli. Arrivò un'estate vischiosa e soffocante, percorsa da venti umidi che lasciavano sul davanzale un velo di vapore e di polvere. [...] Sesto, con le poche parole rinsecchite che gli erano rimaste, tentò un piccolo allevamento disperato, sperimentò due o tre incroci, cercò accoppiamenti riproduttivi. Invano. Nella calura solitaria le parole seccavano ancora di più ».

⁴⁷⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 194 / *PN.*, pp. 152-153 : « La poesia di Sesto Degli Angeli, invece, non registrò nessun miglioramento. [...] Leggeva e rileggeva le poche parole che si chiudevano coi due punti e sprofondava in uno stato di torpore e di insensibilità. »

⁴⁷⁷ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 194-195 : « Sur le toit, à côté du drapeau italien flottant dans le ciel, on voyait bouger quelques petits signes qui, d'en bas, ressemblaient à des voyelles animées, des petits i foncés surmontés d'un point jaune. Au moment où le jeune poète sans poème, mâchonnant un brin d'herbe, s'arrêta intrigué pour

points : « Il sentit cela avec une immense sensation de vide, tout le vide qu'il y avait au delà des deux-points qui terminaient son poème inachevé et se mit à courir sans but⁴⁷⁸. » La possibilité de l'écriture coïncide avec la rencontre d'une jeune femme. Après des années de silence, Sesto se libère complètement dans une écriture qui s'inspire du réel mais qui demeure, dans un premier temps, incompréhensible pour celui qui n'a pas connu ce réel. Pourtant, à la différence de Volturno dans *Piazza d'Italia*, Sesto a franchi une étape supplémentaire. Il ne s'agit plus de signes indéchiffrables dessinés dans des cendres, ni même de signes mentaux comme il pouvait les marquer durant sa propre enfance. L'achat d'un cahier qui fixe le début de l'écriture de l'histoire de ses ancêtres et de sa propre histoire contraste avec l'utilisation des feuilles volantes. Il s'agit désormais de fixer l'expérience. Nous verrons que cette écriture est étroitement liée à la mort mais qu'elle ne peut être comprise que comme le terme d'un parcours pour le moins périlleux, tout en opérant un retour aux premières amours de Sesto avec le silence, puisqu'il s'agira, entre autres processus, de puiser dans ses souvenirs.

Cependant, s'adonner à l'écriture n'est pas forcément synonyme de libération. En effet, l'écriture kertésziennne est le plus souvent considérée comme une captivité. Le personnage principal de la première partie du *Refus* doit écrire un roman alors qu'il n'a pas d'idées. Progressivement dans le récit se profile l'idée d'un nouveau roman né d'anciens écrits et souvenirs que le « vieux » consulte. L'idée de l'histoire qui va suivre naît de deux phrases, inscrites sur un des « bouts de papier » : « Köves a déposé deux fois une demande de passeport et elle a été rejetée trois fois ; bien que cela puisse être la conséquence d'une erreur administrative, Köves y voit une signification symbolique et décide de partir quoi qu'il arrive⁴⁷⁹. » Or le récit dans le récit débute par l'arrivée de Köves dans un pays étranger. Le

considérer ces bizarres voyelles, il lui sembla voir un de ces i se mettre à glisser sur le plan incliné du toit rouge, dépasser la gouttière et se mettre à tomber avant d'atterrir avec un bruit sourd de l'autre côté de la palissade. » / *PN.*, p. 153 : « Sul tetto, già quasi ultimato, sventolava nell'azzurro la bandiera italiana, e vicino a essa si muovevano alcuni segnetti che dal basso sembravano vocali animate: alcune piccole i scure sormontate da un puntino giallo. Perciò il giovane poeta senza poesia si fermò a considerare la bizzarria di quelle vocali e pensò che era proprio curioso quel tetto rosso difeso dal tricolore e popolato da piccole i scure sormontate da un puntino giallo. Ma proprio mentre pensava così, masticando un trifoglio che teneva fra i denti, una di quelle i, per un motivo a lui ignoto, cominciò a slittare sul piano inclinato del tetto rosso, oltrepassò senza far rumore la linea nera della grondaia, prese a precipitare con una determinazione e con un peso insospettabili in una piccola i scura sormontata da un puntino giallo, perse il suo puntino giallo nell'aria e atterrò con un tonfo oltre la staccionata. » Nous constatons ici encore que la traduction française a sérieusement tronqué le texte italien.

⁴⁷⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 195 / *PN.*, p. 154 : « Sentì, con un'immensa sensazione di vuoto, tutto il vuoto che c'era oltre i suoi due punti, e si mise a correre senza meta. »

⁴⁷⁹ *LR.*, p. 109 / *AK.*, p. 129 : « Köves kétszer adta be útlevelkérelmét, és háromszor utasították vissza; jöllehet nyilvánvalóan adminisztrációs hiba történetett, Köves mégis jelképes értelmet látott az esetben, és ezzel végleg eldöntötte; most már mindenképp utazik. »

lecteur a l'impression d'assister à la naissance de ce roman dans la mesure où l'écriture s'inscrit dans l'écriture. Le narrateur se plaît à décrire dans les moindres détails les gestes qui accompagnent le livre à venir :

Sur ce, il sortit sa machine à écrire (du compartiment supérieur de son secrétaire) (dans lequel compartiment ne se trouvaient que quelques dossiers, deux boîtes en carton et, derrière, un dossier gris sur lequel était posé, en guise de presse-papiers, une pierre également grise, mais d'un gris plus foncé), et tout en haut de la feuille qu'il introduisit derrière le rouleau, au milieu de la ligne et en lettres capitales (comme on écrit un titre) (disons le titre d'un livre en général), il tapa :⁴⁸⁰

Le titre du récit est inscrit sur la page, dans le fil de la narration qui précède. Un bruit interrompt l'écrivain, interruption qui est matérialisée sur la page : « CHAPITRE PRE ⁴⁸¹ », puis par une exclamation qui montre la colère de l'écrivain d'avoir été interrompu dans son travail : « Putain de merde ! », suivie d'une suite de malédictions adressées à l'encontre du voisin perturbateur. C'est à la page suivante que commence alors réellement le roman du vieil écrivain dans une partie cette fois distinctement séparée de la première partie. Il y a ici une volonté d'inclure le roman dans le roman, et par conséquent de matérialiser dans le récit la démarche d'écriture du personnage d'écrivain.

La fictionalisation de la démarche d'écriture dans le récit permet de représenter ses divers empêchements qui ralentissent la narration. Le vieil écrivain est sans cesse dérangé par une voisine qui constitue une importante source de nuisances. Déshumanisé par l'écrivain dans une référence intertextuelle à Franz Kafka⁴⁸², la voisine envahit son espace, l'empêchant de travailler à son roman. Métaphore de l'impossibilité d'écrire, elle est intériorisée par le personnage de l'écrivain, tel un empêchement intrinsèque à l'écriture : « Il n'y avait rien à faire. Il fallait se résigner⁴⁸³. » Les interruptions qu'elle provoque, donnant lieu à des proférations d'insultes chuchotées⁴⁸⁴, rythment le récit et ralentissent la progression de la

⁴⁸⁰ LR., p. 110 / AK., pp. 129-130 : « Minélfogva elővette az írógépet (az iratszekrény legfelső rekeszéből) (amely rekeszben így csupán néhány dosszié, két papírdoboz, mögöttük egy szürke dosszié, azon pedig, mintegy nehezkül, egy úgyszintén szürke – noha sötétebb szürke – kődarab maradt), s a belécsavart papiroslap tetejére, középre tördelve és csupa nagy betűvel (ahogyan az ember valamilyen címet) (mondjuk, egy könyvet) (szokott) (az általános szokás szerint) (leírni), az alábbiakat kopogtatta: ».

⁴⁸¹ LR., p. 110 / AK., p. 130 : « ELSŐ FE » / « Az isten bassza meg! »

⁴⁸² Pour l'intertextualité et Kafka, nous renvoyons aux pages 448-449 de la troisième partie. LR., p. 23 : « Ce n'était ni une femme, ni un homme, ni un animal, encore moins un être humain. » / AK., p. 27 : « Nem nő, nem férfi, nem állat, még kevésbé ember. » /- LR., p. 23 : « Le vieux habitait en-dessous d'un cyclope féminin qui se nourrissait de bruits. » / AK., p. 27 : « Egy női Küklopsz alatt lakott az öreg, amely zajokkal táplálkozott. »

⁴⁸³ LR., p. 24 / AK., p. 28 : « Nem volt mit tenni. Bele kellett törödni. »

⁴⁸⁴ LR., p. 25 : « Putain de ta malheureuse tante nazie... » / AK., p. 29 : « Hogy azt a jó, kurva, búbánatos, náci nénikédet... »

lecture. Ces ralentissements peuvent être considérés, d'après Ákos Teslár comme une radicalisation de la poétique du Nouveau Roman français qui démontre l'échec de la transmission⁴⁸⁵. C'est ce que le critique appelle « la poétique négative de Kertész » dans la mesure où l'auteur montre que l'incapacité d'écrire constitue une expérience esthétique qui, tout en suscitant l'impatience du lecteur, exprime la situation du personnage d'écrivain pour qui seule compte l'écriture comme activité, comme éternel retour, et non forcément comme aboutissement⁴⁸⁶.

Nous pouvons également noter que l'écriture apparaît, dès le début du récit, comme une obligation pour le personnage du vieil écrivain. En effet, une fois qu'il est considéré comme tel, il se doit de continuer d'écrire des livres sans réel enthousiasme. L'écriture est fondamentale chez les personnages d'écrivains kertésziens dans la mesure où elle est à la fois un principe vital et un enfermement insupportable. Sára Molnár écrit à ce sujet : « La vie des personnages-écrivains réside dans l'écriture, dans la création ; c'est la réponse donnée au monde, le seul moyen de l'exprimer, et en même temps de la vie. C'est pour cela que le but n'est pas l'œuvre, mais l'acte de création, l'action (comme chez Sisyphé), qui les maintient en vie⁴⁸⁷. » Ce n'est qu'en écrivant qu'il pourra devenir un écrivain à la retraite, c'est-à-dire accéder à la possibilité de ne plus écrire, ce qui peut sembler assez paradoxal : « Encore quelques petites années, et il atteindrait la limite d'âge : il pourrait alors devenir un écrivain retraité (à savoir un écrivain qui par ses livres a mérité le droit de ne plus écrire) (bien qu'il puisse continuer à le faire s'il en a envie, bien sûr.)⁴⁸⁸ » Ainsi, « pour pouvoir ne plus écrire de livres, il devait en écrire encore quelques-uns⁴⁸⁹ ». Dès le début du récit donc, l'écrivain est présenté comme un professionnel de l'écriture et doit se plier à des règles professionnelles. Cette caractéristique propre à l'écrivain du *Refus* semble l'éloigner d'écrivains comme Volturmo ou B. ou encore Sesto, pour lesquels l'écriture relève non d'une obligation professionnelle, mais d'une activité intime, secrète, et souvent douloureuse. Le vieil écrivain

⁴⁸⁵ TESLÁR Ákos. « Élmi és (újra) írni. Morál és poétika *A Kudarcban*. SCHEIBNER Tamás. *Az értelmezés szükségessége - Tanulmányok Kertész Imréről*. Budapest : L'Harmattan Kiadó, 2002, (pp. 151-166), p. 158.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁸⁷ MOLNÁR Sára. *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. Kolozsvár : Koinónia kiadó, 2005, p. 143 : « Az író-főhősök élete az írásban, az alkotásban áll, ez a "válasz" a világukra, a kifejezés és egyben az élet egyetlen lehetséges módja. Ezért nem a mű a cél, hanem a létrehozás aktusa, a cselekvés (ahogyan Sziszüphosznál is), mely életben tartja őket. » (Nous traduisons).

⁴⁸⁸ *LR.*, p. 15 / *AK.*, p. 17 : « Nem oly sok esztendő még, és eléri a korhatárt: nyugdíjas író válhat belőle (olyan író tehát, aki könyveivel kiérdemelte, hogy nem kell több könyvet írnia) (noha megteheti persze, ha mégis úgy tartja kedve). »

⁴⁸⁹ *LR.*, p. 15 / *AK.*, p. 18 : « Ahhoz tehát, hogy ne kelljen több könyvet írnia, néhányat meg kellett írnia még. »

est soumis à l'obligation⁴⁹⁰ et c'est ce caractère obligatoire de l'activité d'écrivain qui semble constituer un obstacle à l'écriture d'un nouveau roman : « Seulement il n'avait pas d'idées ; (Ce qui lui était déjà arrivé auparavant, certes, mais ne se produisait régulièrement que depuis que l'écriture des livres était sa profession)⁴⁹¹ ». Outre les difficultés conjoncturelles, liées à la présence du voisin par exemple, le personnage d'écrivain rencontre des obstacles liés à sa condition même d'homme de lettres.

À la lecture de ses notes et souvenirs, le « vieux » réfléchit à sa pratique de l'écriture. Le personnage semble déchiré entre deux états : écrire et ne pas écrire. Durant toutes les périodes de sa vie, ces deux possibilités se sont offertes à lui, et il semble qu'à aucun moment il n'ait pu éviter d'écrire :

J'aurais écrit comme si j'avais voulu éviter une catastrophe, sans doute celle de ne pas écrire. J'aurais donc écrit pour ne surtout pas rester sans écrire ; j'aurais écrit pour à tout moment maîtriser le temps, pour oublier ce que je suis : un produit de déterminations, un naufragé de hasards, une victime de la biologie électronique, un homme maussade surpris par son propre caractère⁴⁹².

La répétition anaphorique de la formule au conditionnel passé « j'aurais écrit », ainsi que le rythme construit par amplification donnent au propos du personnage d'écrivain une ampleur solennelle. L'écriture devient matière vitale, non pour exister mais au contraire pour *inexister*, « oublier ce que je suis » dans une maîtrise du temps qui n'est pas sans rappeler les autres personnages d'écrivains. Écrire un roman s'est imposé à l'écrivain comme une nécessité et l'a rendu tributaire de sa propre écriture en le rendant captif. Alors qu'il pensait « avoir parcouru un chemin qui a changé [s]a vie, il s'est rendu compte que « le cadre réel de [s]a vie réelle est cette cage où il s'est « emprisonné [lui]-même⁴⁹³. » L'écriture est considérée par l'écrivain comme une forme de captivité : « j'étais devenu le prisonnier de ces deux cent cinquante feuillets que j'avais écrits moi-même⁴⁹⁴ », créant un cercle infernal qui nécessite toujours

⁴⁹⁰ LR., p. 16 : « Par conséquent, bien qu'il ne brûlât pas de l'envie d'écrire un nouveau livre, il y avait longtemps qu'il aurait dû se mettre à écrire » / AK., p. 18 : « S ennélfogva, bár nem mintha égett volna a vágtyól, hogy megírjon egy újabb könyvet, de már rég hozzá kellett volna látnia. »

⁴⁹¹ LR., p. 16 / AK., p. 18 : « Csakhogy nem volt semmi ötlete. (Ami egyébként máskor is előfordult már velem, rendszeresen azonban csak azóta, amióta a könyvírás volt a foglalkozásom). »

⁴⁹² LR., p. 54 / AK., p. 63 : « Írtam volna, mintha valami katasztrófát akarnék elkerülni – azt a katasztrófát nyilván, hogy nem írok; írtam volna tehát, nehogy, Isten ments', ne írjak; írtam volna, hogy minden percben magam alá gyűrjem az időt, s hogy elfelejtsem, mi vagyok: meghatározottságok végterméke, véletlenek hajótöröttje, egy biológiai elektronika kiszolgáltatottja, jellemem kellelten meglepettje. »

⁴⁹³ LR., p. 29 / AK., p. 34 : « az a ketrec, ahová bebörtönöztem magam. »

⁴⁹⁴ LR., p. 41 / AK., p. 48 : « foglya lettem ennek a kétszázötven oldalnyi papirosköteggnek, amit én magam állítottam elő. »

d'écrire à nouveau : « J'avais à peine terminé mon roman que je pensais déjà à écrire autre chose⁴⁹⁵. » L'œuvre n'est jamais terminée mais se dit dans un perpétuel recommencement. En recourant à ses notes et ses papiers, le « vieux » tente d'échapper à l'infini de l'œuvre dont il vient d'être question. Il évite ainsi ce que Maurice Blanchot appelle « l'extrême de la littérature », c'est-à-dire le « règne fascinant de l'absence de temps⁴⁹⁶ ». Pourtant, la métamorphose à laquelle sa condition d'écrivain l'expose le rattrape. Le personnage d'écrivain ne peut cesser d'écrire parce que « l'écrivain n'est jamais devant l'œuvre, et là où il y a œuvre, il ne le sait pas, ou plus précisément son ignorance même est ignorée, est seulement donnée dans l'impossibilité de lire, expérience ambiguë qui le remet à l'œuvre⁴⁹⁷. » L'écrivain utilise à plusieurs reprises le terme « captivité »⁴⁹⁸ pour évoquer sa condition d'écrivain, considérant l'écriture de ce premier roman comme un « piège »⁴⁹⁹. L'achèvement du premier roman n'est pas ici considéré comme un aboutissement mais comme l'origine de sa captivité, celle-ci étant déterminante pour sa condition même d'écrivain. De plus, l'achèvement du livre à défaut de l'œuvre, selon la distinction blanchotienne, implique une publication. L'écriture semblait être pour lui une fin en soi, et il n'avait alors pas conscience de ce qu'elle impliquait à savoir la lecture par d'autres. Le résultat est l'existence du roman qui l'enjoint d'agir, le maintenant ainsi captif. Il a été amené à détruire plusieurs fois son œuvre avant de parvenir au roman qui lui convient : « Je l'ai écrit, puis je l'ai déchiré ; je l'ai réécrit, je l'ai déchiré à nouveau. Les années passaient ainsi. J'écrivais sans cesse, et à un moment j'ai senti que j'étais enfin tombé sur le roman qui correspondait à mes possibilités⁵⁰⁰. » La destruction n'aboutit pas au silence de l'écrivain mais au contraire à une écriture toujours réitérée qui se poursuit inlassablement jusqu'à trouver un éventuel point d'aboutissement. Floué au terme de l'écriture, l'écrivain est comme dépossédé de ce qui l'a occupé pendant de longues années :

Et puis plus rien : c'était fini, terminé. Je suis tombé dans une certaine hébétude. [...] Mon labeur quotidien a produit cette montagne de papiers. Et je suis resté dépouillé, les mains vides. Je me suis retrouvé face à mon cauchemar immatériel et informe : le temps⁵⁰¹.

⁴⁹⁵ LR., p. 41 / AK., p. 48 : « alighogy a regényemet befejeztem, máris újabb írnivalón kezdtem törni a fejem. »

⁴⁹⁶ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire. Op. cit.*, p. 25.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁸ LR., p. 41 / AK., p. 48 : « fogság ».

⁴⁹⁹ LR., p. 41 / AK., p. 48 : « csapda ».

⁵⁰⁰ LR., p. 26 / AK., p. 30 : « Írtam, és összetéptem; újraírtam, megint összetéptem. Így szálltak az évek. Írtam, írtam, míg úgy nem éreztem, hogy végre rábukkantam a számomra lehetséges regényre. »

⁵⁰¹ LR., p. 31 / AK., p. 36 : « Aztán nem volt tovább: kész, vége. Némileg bárgyú érzés fogott el. [...] Napi szorgoskodásom ezzé a papírhalmommá lényegült át. Itt maradtam üres kézzel, kifosztva. Egyszerre szemben találtam magam az anyagtalán és alaktalan rémmel: az idővel. »

L'écriture telle qu'elle est représentée par le vieil écrivain est possible au terme de longues années. Elle n'est pas destinée à l'aporie comme l'écriture de Bé ou les tentatives d'écriture de Volturmo. Pour autant, elle se façonne dans des difficultés exigeant de celui qui veut s'y exercer une « hargne forcée ».

Dans la deuxième partie du récit, Köves rencontre également des difficultés pour écrire un roman qui lui apparaît pourtant comme une évidence. Il sait qu'il doit l'écrire mais il ignore *comment* il doit l'écrire. Comme pour le vieil écrivain, la nécessité d'écrire apparaît plus clairement que l'écriture elle-même. En cela, la progression du roman est freinée. Le silence ne naît pas d'une impossibilité de formuler mais d'une incapacité à formuler parce que les règles d'écriture sont méconnues :

Cependant, il s'avéra bientôt qu'il ne remplissait pas les conditions requises pour cette tâche : par exemple, il ne savait pas en quoi consistait le travail d'écriture ; il voyait seulement dans les grandes lignes quelle sorte de roman il devait écrire, nullement dans les détails, alors qu'un roman se compose en premier lieu de détails particuliers ; de plus, il n'avait pas idée de ce qu'est un roman, en termes généraux ; il ne savait pas pourquoi certains individus écrivaient des romans, pourquoi lui-même en écrivait un, quel était l'intérêt de tout cela en général et dans son cas en particulier, qui il était en fait et ainsi de suite : autant d'interrogations dont chacune pouvait remplir toute une vie. Finalement, au bout de dix ans, le roman fut achevé ; pendant ce temps Köves s'était retiré du monde⁵⁰².

Le narrateur insiste sur la méconnaissance de Köves en matière de littérature. L'idée du roman est incontournable mais il semble manquer au personnage le savoir-faire. Comme pour l'écrivain de la première partie, l'écriture est un travail de longue haleine et son achèvement n'apparaît pas comme une victoire. Köves semble lui aussi s'être fait prendre à son piège :

Donc rien n'était plus évident à ses yeux que d'être dans une impasse, et d'avoir par dessus le marché irrémédiablement gaspillé son temps. Il était définitivement écoeuré par l'écriture ; comme dégrisé après dix ans d'ivresse ininterrompue, incapable désormais de comprendre pourquoi il s'était entièrement consacré à cette tâche insensée⁵⁰³.

⁵⁰² LR., pp. 118-119 / AK., pp. 139-140 : «Csakhamar kiderült azonban, hogy Köves nincs birtokában a feladatához szükséges feltételeknek: nem ismeri például a regényírás gyakorlatát; csak nagy távlatában látja, pontosabb részleteiben azonban korántsem, hogy miféle regényt is kell tulajdonképpen megírnia, már pedig egy regény elsősorban mégiscsak a tulajdon részleteiből áll; fogalma sincs róla továbbá, hogy mi a regény, amúgy általában; hogy miért írnak regényt egyes emberek, hogy ugyan miért írna ő maga, hogy mi az értelme ennek általában, és az ő számára speciálisan, hogy kicsoda is ő tulajdonképpen, és így tovább – megannyi fogas kérdés tehát, mindegyik külön-külön is alkalmas rá, hogy akár egy életre fennakadjon rajtuk az ember. Végül tíz év alatt mégiscsak elkészült a regény; Köves ezalatt kikopott a világból. »

⁵⁰³ LR., p. 121 / AK., pp. 142-143 : « Köves előtt mi sem vált nyilvánvalóbbá tehát, mint hogy zsákutcába jutott ráadásul az idejét is jóvátehetetlenül elfecsérelte. A regényírástól végképp megcsömörlött; sőt, mintegy

Köves et le vieil écrivain apparaissent comme des personnages d'écrivains pour qui l'écriture est une nécessité qu'il faut pourtant s'approprier. Elle ne devient possible qu'au prix d'un travail acharné pendant de longues années mais qui, aux yeux mêmes de ceux qui la pratiquent, constituent une aporie. Temps perdu, gaspillage, captivité, non-sens, autant d'expressions utilisées par ces personnages d'écrivains pour qualifier ce qui a pourtant déterminé la plus grande part de leur existence. Peut-on pour autant établir une distinction entre les apories de l'écriture pratiquée par Bé ou par Volturmo et ce constat pour le moins négatif des personnages d'écrivains du *Refus* ? Il semblerait que ces personnages aient franchi une étape supplémentaire dans la mesure où l'écriture n'est finalement pas détruite. Elle est une nécessité qui maintient l'écrivain captif, ce que montre de manière évidente la fin du récit. Le vieil écrivain matérialise dans son récit cette captivité que lui-même évoquait dans la première partie du récit. Alors que la liberté s'offre enfin à lui, que la possibilité d'un départ à l'étranger se concrétise, par la proposition de Sziklai, Köves refuse de partir, parce qu'il « doit écrire un roman⁵⁰⁴. » Il doit rester dans cet étrange pays, vivre dans l'incompréhension, voire l'absurdité, car il ne connaît qu'une langue, et qu'« [Il] n'y a qu'un seul roman qu'[il] puisse écrire⁵⁰⁵. » Il s'oppose alors ici, par sa condition d'écrivain, à ses amis qui veulent vivre⁵⁰⁶. C'est l'écriture qui aura été la véritable épreuve et la véritable aventure de l'existence de Köves dans ce qu'elle a de plus ardu :

C'était pourtant un choix et un combat : justement le genre de combat qui lui était destiné. Une liberté confrontée à lui-même et à son destin, une force qui s'affranchit des circonstances, un attentat qui sape le nécessaire, car qu'est une oeuvre, qu'est toute oeuvre humaine si ce n'est ça⁵⁰⁷ ?

L'œuvre littéraire est aussi une œuvre humaine par les qualités qu'elle engage. C'est dans et par l'écriture que l'écrivain de la première partie du récit et Köves existent. Écrire a partie liée avec leur destin. L'acceptation du destin d'écrivain et des affres de l'écriture constitue

kijózanodva egy tíz esztendeig tartó szakadatlan részszegségből, tiszta fejjel Köves most már fel sem bírta fogni valójában, hogy miként is adhatta fejét ilyen esztelen vállalkozásra. »

⁵⁰⁴ LR., p. 346 / AK., p. 396 : « meg kell írnom egy regényt. »

⁵⁰⁵ LR., p. 346 / AK., p. 397 : « Én csak a számomra lehetséges regényt írhatom meg. »

⁵⁰⁶ LR., p. 346 : « autour d'eux se déchaînaient les cris : "nous voulons vivre !" » / AK., p. 397 : « Élni akarunk! »

⁵⁰⁷ LR., p. 348 / AK., p. 400 : « Ez pedig választás volt és küzdelem: a küzdelemnek éppen az a neme, amely éppen öneki adatott. Önmagával és a sorsával szembeszegezett szabadság, a körülményeken vett erő, a szükségyszerű aláaknázó merénylet – hiszen mi egyéb is a mű, minden emberi mű, ha nem ez?... »

l'aboutissement du récit. Le vieil écrivain est rendu à l'évidence même, qui lui semblait difficilement acceptable au début du récit, celle de son être d'écrivain :

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 vie⁵⁰⁸.

L'être qu'il était trouve sa place, comme objet, dans le roman. Il est ainsi entendu que le roman est constitué de parcelles de l'écrivain, de lambeaux de son existence qui, à force de constituer la chair du livre, font de l'écrivain un « squelette ». L'écriture est alors étroitement liée à la mort parce qu'elle fait partie intégrante du destin de l'écrivain. Köves a également compris le lien indéfectible entre son destin et l'écriture, destin qu'il accepte en refusant de quitter une terre d'aliénations.

L'écriture, si difficile et douloureuse soit-elle, finit toujours par être liée à la compréhension d'un élément capital. Köves et le vieil écrivain ont tous deux accédé à une vérité dans l'écriture, celle de leur être profond. En acceptant leur destin d'écrivain, ils renoncent à tout sauf à l'essentiel, leur existence dans l'inexistence, constituée par ces difficultés d'écriture qu'il leur a fallu braver chaque jour, avec acharnement. L'empêchement de l'œuvre guette sans cesse ces personnages d'écrivains, et une fois cet empêchement surmonté, l'écriture est considérée comme une aporie, cette écriture qui est à la fois destin et captivité, constitutive de l'inexistence de l'écrivain. Elle ne relève pas pour l'écrivain d'un passage vers « un monde plus sûr, plus beau, mieux justifié, où tout s'ordonnerait selon la clarté d'un jour juste⁵⁰⁹ ». Au contraire, l'écrivain « n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne⁵¹⁰ ».

Keserú décide dans *Liquidation* d'écrire l'histoire de Bé tout en écrivant sa propre histoire. Il va se heurter à un certain nombre de difficultés, inhérentes au fait de raconter l'histoire de quelqu'un d'autre, difficultés encore accentuées par les spécificités de l'histoire du personnage. Ainsi, son discours est dominé par un sentiment d'incompréhension, qu'il formule régulièrement. Les difficultés rencontrées sont de plusieurs ordres. Il doit comprendre l'histoire de B. alors que certains éléments de sa biographie manquent, il doit saisir les spécificités de cette histoire, la naissance d'un être dans un camp de la mort, et il doit

⁵⁰⁸ LR., p. 349 / AK., p. 401 : « Élete egy író életévé lesz, aki írja, írja a könyveit, míg teljesen ki nem fosztja magát és pusztá csontvázzá nem tisztul, megszabadulva a fölös sallangtól: az élettől. »

⁵⁰⁹ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire*. Op. cit., p. 23.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

concevoir l'univers qui a permis cette histoire, l'univers de l'Holocauste⁵¹¹. La mort de B. apparaît comme un mystère, auquel il faut trouver des explications. C'est ce que décident de faire ses amis qui ne sont pas d'accord sur ce qui a pu conduire leur ami à se suicider :

De ce point de vue, indépendamment de leur deuil, le suicide de B. constitue pour eux un choc : l'annonce de cette mort est comme un déni imparable et narquois. Ils essaient prudemment d'en deviner les causes⁵¹².

Obláth opte pour un « suicide philosophique »⁵¹³, ce que contredit Kürti : « Il ne vivait pas comme quelqu'un qui se prépare au suicide. Dans son genre, il avait un certain art de vivre⁵¹⁴. » Cette mort brutale conduit ce groupe d'amis à s'interroger sur l'existence et la disparition de B. Ces tentatives d'éclaircissement, d'explication, sont rapportées par Keserű dans *Liquidation*, et le personnage semble insister sur le fait qu'il ne s'agit effectivement que de tentatives :

Il me sera peut-être plus facile de la raconter si je reviens à la situation originale, aux questions idiotes et aux réponses encore plus idiotes avec lesquelles nous autres, individus que la disparition de B. a soudain privés d'histoire, avons essayé de l'interpréter⁵¹⁵.

Nous notons l'emploi du verbe « essayer »⁵¹⁶ et l'importance accordée à l'interprétation. Nous pouvons également souligner l'utilisation, et ce à deux reprises, de l'adjectif « idiot » dans la traduction⁵¹⁷. Le sentiment dominant ici est celui de l'incompréhension, et le fait d'essayer de comprendre n'est pas justifié, comme s'il ne pouvait y avoir d'explication raisonnable au geste de B. Sa disparition renvoie le groupe d'amis à des interrogations auxquelles ils ne peuvent répondre. Keserű, ami intime de B., a le plus souvent du mal à comprendre ce que lui dit B., même si ce sentiment d'incompréhension ne saurait l'empêcher d'éprouver pour lui une

⁵¹¹ Nous utilisons volontairement ce terme qu'Imre Kertész utilise dans tous ses essais. Dans *Dossier K.*, il s'explique sur cet emploi. Le terme ne lui convient pas, pour des raisons que Giorgio Agamben dans *Ce qu'il reste d'Auschwitz* a, d'après l'écrivain hongrois, parfaitement exposées : « Le terme malheureux Holocauste vient de la nécessité inconsciente de donner une justification à la mort *sine causa*, de donner un sens à quelque chose qui paraît absolument insensé. » Il rajoute, après avoir cité le philosophe italien : « En ce qui me concerne, j'utilise ce mot parce qu'on l'a rendu inévitable, mais je le considère pour ce qu'il est : un euphémisme, une facilité lâche et sans fantaisie. » *Op. cit.*, pp. 71-72.

⁵¹² *L.*, p. 24 / *F.*, pp. 25-26 : « Ebben a tekintetben, teljesen függetlenül a gyászuktól, B. öngyilkossága csapásként éri őket: olyan ez a halálhír, akár egy kaján és kivédhetetlen cáfolat. Óvatosan találgatják okait. »

⁵¹³ *L.*, p. 25 / *F.*, p. 27 : « filozófiai öngyilkosságra ».

⁵¹⁴ *L.*, p. 25 / *F.*, p. 27 : « – Nem úgy élt, mint aki öngyilkosságra készül. A maga nemében életművész volt. »

⁵¹⁵ *L.*, p. 33 / *F.*, p. 37 : « Talán könnyebben elmondhatom, ha visszatérek az eredeti helyzethez, az ostoba kérdésekhez és még ostobább válaszokhoz, ahogyan mi, B. eltűnével egyszeriben történet nélkül maradt emberek, ezt a történetet interpretálni próbáltuk. »

⁵¹⁶ « próbáltuk » : nous avons essayé.

⁵¹⁷ « ostoba » et « ostobább », le deuxième adjectif étant utilisé sous sa forme comparative.

profonde admiration. Ce n'est qu'*a posteriori*, lorsqu'il décide, dans *Liquidation*, de raconter l'histoire de l'ami défunt, que certains aspects s'éclairent. Du vivant de B., il se contentait le plus souvent de l'écouter⁵¹⁸ dans des conversations où il reconnaissait « un rêve lointain et inimaginable »⁵¹⁹. L'incompréhension, tangible dans les rapports entre B. et Keserű, est un sentiment que Keserű éprouve également dans son intimité. Il n'y a pas de logique des événements survenus dans son existence, ce qui a des conséquences sur son écriture. En effet, il ignore parfois pourquoi il rapporte des faits, conscient que si leur agencement n'a pour l'instant pas de sens clair, ce même sens pourrait apparaître par la suite :

Pourquoi est-ce que je note tout cela ? Je l'ignore, puisqu'il n'en résulte rien. Dans le monde qui m'était donné, les effets ne découlaient pas toujours des causes, et les causes n'étaient pas toujours des points de départ suffisamment fondés : et, ainsi, une logique qui pensait induire les causes à partir des effets était dans ce monde une logique fausse. Je crois que dans le monde qui m'était donné il n'y avait pas de logique du tout⁵²⁰.

Les souvenirs mêmes du personnage sont décrits comme un « amas douteux et trouble d'images, de paroles et d'événements »⁵²¹. Le monde qui entoure Keserű semble bien constituer cet « obscur chaos incohérent que seule l'écriture peut maintenir »⁵²². C'est probablement cette foi profonde en l'écriture⁵²³ qui le pousse à écrire et à rendre compte de l'étrangeté du monde. L'écriture devient alors le lieu de l'expression de cette étrangeté, mais également le moyen d'interroger le monde, et éventuellement d'apporter des réponses, d'éclairer ces « raisons obscures » évoquées précédemment. Pour autant, nous pouvons remarquer qu'il souligne à plusieurs reprises les difficultés rencontrées dans l'entreprise de raconter : « Je ne sais pas comment poursuivre⁵²⁴ », puis : « Il faut que je revienne à la

⁵¹⁸ L., p. 38 : « À l'époque, au début de notre amitié, je ne comprenais pas encore très bien de quoi il parlait. Il est possible que je n'en ai toujours pas une compréhension suffisante. » / F., p. 44 : « Akkoriban, ismeretségünk kezdetén, még nem nagyon értettem, hogy miről beszél. Lehet, még ma sem értem eléggé. »

⁵¹⁹ L., p. 39 / F., p. 44 : « képtelen álomra ismernék ».

⁵²⁰ L., p. 41 / F., pp. 47-48 : « Miért jegyzem fel mindezt? Nem tudom, hiszen nem következik belőlük semmi. A világban, amely az én számomra adatott, a következmények nem mindig az okokból származtak, s az okok sem mindig bizonyultak a kellően megalapozott kiindulópontoknak: így aztán az olyan logika, amely a következmények felfejtése útján vélt az okokhoz elérni, ebben a világban téves logika volt. Azt hiszem, hogy a világnak, amely az én számomra adatott, egyáltalán nem volt logikája. » L'absence de logique est également soulignée lorsque Keserű fait remarquer qu'il note des propos de B. sans bien savoir pourquoi : « C'est bizarre que j'ai noté ses propos. Ou peut-être pas si bizarre que ça. » L., p. 36. / F., p. 41 : « Érdekes, hogy feljegyzéseket készítettem róla. Vagy talán nem is olyan érdekes. » Les traducteurs ont traduit « érdekes » par bizarre, alors que le sens premier de l'adjectif est « intéressant » ou « curieux ».

⁵²¹ L., p. 23 / F., p. 25 : « szavak és események kétes és zavaros halmazától ».

⁵²² L., p. 96 / F., p. 120 : « a világ széthulló cserepekből áll, összefüggéstelen, sötét káosz, amit egyedül az írás tart fenn ».

⁵²³ L., p. 96 : « Mais je crois en l'écriture. En rien d'autre, seulement en l'écriture. L'homme vit comme un ver mais écrit comme un dieu. » / F., p. 120 : « De én hiszek az írásban. Semmi másban, egyedül az írásban. Az ember úgy él, mint a féreg, de úgy ír, akár az istenek. »

⁵²⁴ L., p. 61 / F., p. 73 : « Nem tudom, hogyan folytassam. »

situation de base, pour ainsi dire⁵²⁵ ». Keserű est conscient de la complexité qu'il y a à raconter une histoire, celle de B., et la sienne, qu'il ne comprend pas. Notons par exemple : « Mais je sens que je deviens incohérent. Il faudrait peut-être que je revienne à une espèce de chronologie, que je raconte par exemple comment j'ai fait la connaissance de Bé⁵²⁶. » Il reconnaît l'étrangeté de son récit, lorsqu'il s'interroge: « Serait-ce très étrange si j'écrivais qu'en plein milieu de cet effondrement je ressentis une sorte de soulagement⁵²⁷? » L'expérience est étrange, et par conséquent l'écriture de cette expérience l'est aussi, parce qu'elle prend place dans un monde « incohérent ». L'écriture doit remettre de l'ordre tout en rendant compte de cette étrangeté. Keserű veille à garder une ligne directrice dans son récit, et se montre conscient du danger permanent de s'égarer⁵²⁸. Nous lisons également quelques lignes plus haut : « Qu'est-ce que je fais ? Je vais finir par raconter des anecdotes. Je me rends compte à quel point il est difficile de maintenir une structure claire, un développement subtil, des motifs et un style cohérents, c'est-à-dire tout ce qui distingue le véritable écrivain d'un dilettante de mon espèce⁵²⁹. » Les qualités que Keserű reconnaît à celui qu'il considère comme un « véritable écrivain » sont avant tout des qualités d'organisation du propos : l'écriture doit être structurée et cohérente et impose une discipline sévère. La question de la destruction de l'œuvre ne lui est pas étrangère. Comme les autres personnages d'écrivains de Kertész, il laisse planer cette possibilité de réduire l'œuvre au silence ; après avoir lu les écrits de Bé sur son ordinateur, il semble oublier le texte :

Le soir tombait. L'obscurité envahissait la chambre à laquelle Keserű tournait le dos puisqu'il regardait par la fenêtre. Seul l'écran de son ordinateur répandait une lueur fantomatique dans un coin de la pièce ; il avait visiblement omis de l'éteindre. Il avait entamé une manipulation qu'il avait dû oublier ou abandonner en cours et la machine faisait clignoter dans son dos ses questions vaines et obsédantes :

Étape suivante

Annuler⁵³⁰

⁵²⁵ L., p. 61 / F., p. 73 : « Vissza kell mennem a, hogy úgy mondjam, alaphelyzethez »

⁵²⁶ L., p. 46 / F., p. 54 : « De érzem, kezdek követhetlenné válni. Talán valamiféle kronológiához kellene visszatérnem, elbeszélni mondjuk, hogyan ismertem meg Bét »

⁵²⁷ L., p.51 / F., p. 60 : « Furcsa lenne, ha azt mondanám, hogy az összeomlás kellős közepén inkább egyfajta megkönnyebbülést éreztem? »

⁵²⁸ L., p. 45 : « Je crains toutefois de m'égarer dans un terrain bourbeux si je continue de la sorte. » / F., p. 53 : « De félek, ha így folytatnám, igencsak ingoványos talajra jutnék. »

⁵²⁹ L., p. 44 / F., p. 51 : « Miket beszélek itt? Végül még majd anekdotázni kezdek. Most látom csak, hogy milyen nehéz kitarítani a világos szerkezet, a motívumok finom fejlesztése és a következetes stílus mellett, ami az igazi író az afféle dilettánsoktól, amilyen én is vagyok, megkülönbözteti. »

⁵³⁰ L., p. 127 / F., pp. 159-160 : « Alkonyodott. Szobájára, melynek Keserű – lévén az ablaknál állt – a hátát fordította, kezdett rátelepedni a sötétség. Csak a számítógép lidérces fénye villódzott a homályos sarokból; úgy látszik, Keserű elfelejtette kikapcsolni. Utoljára egy műveletet kezdeményezett rajta, amelyről időközben

Le récit se termine ainsi par la possibilité de réduire à néant l'écriture, celle de B. ou celle de Keserű. Alors que l'entreprise du personnage d'écrivain est présentée comme la nécessité de donner forme à l'histoire de B., ce qu'il a lui-même échoué à faire, elle se solde tout de même par son éventuelle disparition. Est-ce à dire que cette écriture, comme celle des autres personnages d'écrivains d'Imre Kertész, est destinée à l'aporie ? Retenons que l'écriture des écrivains kertésziens est minée de l'intérieur par la possibilité de sa destruction. Aux yeux de ces personnages d'écrivains, aucune rédemption ne semble résider dans l'écriture. Du silence de Bé, matérialisé dans le récit par les traces de son œuvre, et dans la fiction par son suicide, au ressassement du personnage du vieil écrivain de la première partie du *Refus*, ni Keserű ni Köves n'offrent la possibilité de considérer l'écriture autrement que comme une errance aporétique qui mène à la captivité. Pourquoi alors poursuivre coûte que coûte cette lutte acharnée pour continuer à écrire ?

L'histoire des personnages d'écrivains de nos fictions inscrit une présence en filigrane dans le texte qui met l'accent sur le caractère aléatoire de leur existence. Certains d'entre eux sont morts. Volturno dans *Piazza d'Italia* disparaît très tôt dans le récit. *Liquidation* commence alors que B. s'est déjà suicidé. Dans *Tristano meurt*, Tristano, qui s'est lui aussi adonné à l'écriture, est mourant, et l'écrivain à son chevet est muet. L'écrivain du *Refus* est un vieil écrivain bientôt à la retraite, dont la mort est envisagée à la fin du récit, et Köves est captif d'un monde qu'il ne comprend pas. Son roman est relégué dans un passé lointain et nébuleux, celui qu'il doit écrire à un futur incertain. Dans *Nocturne indien* et dans *Pereira prétend*, les écrivains sont en fuite. Le double du narrateur de *Nocturne indien*, cet « oiseau de nuit » est insaisissable, et le narrateur, lui-même probable personnage d'écrivain, est en fuite aussi, à la recherche de ce double fantasmagorique. Quant à Pereira, c'est sous une nouvelle identité qu'il s'enfuit, et, nous pouvons le supposer, quitte le Portugal. Ainsi, la présence des personnages d'écrivains dans les récits est conditionnée par leurs difficultés même à exister. Nous avons étudié ici comment les difficultés à écrire apparaissent dans les textes pour ces personnages d'écrivains. Nous pouvons y ajouter une difficulté même à être. Les crises d'écriture traversées par les personnages d'écrivains sont doublées de crises existentielles. La présence des personnages d'écrivains dans les récits est une présence de la fugacité, du

megfelekedezhetett, vagy amelyet félbehagyott, s most a gép, a maga kínzóan makacs módján, sürgetően villogtatta Keserű háta felé a hiábavaló kérdéseit:

Következő lépés
Mégse »

fantasme, de la fuite, voire de l'absence. Ce creusement de la fiction par cette représentation en creux du personnage d'écrivain est encore accentuée par la façon dont leurs œuvres apparaissent dans les récits. Évoquées, commentées, critiquées, elles n'en demeurent pas moins, peu ou prou, inaccessibles au lecteur, laissant comme un vide dans la fiction qu'il est en train de lire, un vide qui l'interpelle et fait sens. Le personnage d'écrivain laisse des traces de silence dans la fiction, volontairement ou pas, qui contribuent à déstabiliser la lecture dans la mesure où elles bouleversent la construction des œuvres que nous sommes en train de lire, compliquant en cela leur lisibilité.

Ainsi, les personnages d'écrivains dans nos récits, très paradoxalement, n'écrivent pas, ou plus. Leur œuvre est détruite ou mentionnée seulement par des allusions disséminées dans le récit que nous sommes en train de lire. L'absence est par conséquent étroitement liée au personnage de l'écrivain qui n'a pas ou plus d'œuvre, ou dont l'œuvre est reléguée dans un passé éloigné et confus. La figure même de l'écrivain ne s'inscrit pas toujours concrètement dans le récit. Tel un fantôme, il hante les personnages et le lecteur. Il semblerait que le passage de l'expérience historique à l'écriture soit difficile, voire impossible pour les personnages d'écrivains de nos fictions. L'écriture contient en elle-même la possibilité de sa destruction. Si nous constatons, dans tous les récits, cette nécessité de raconter évoquée par Paul Ricoeur dans *Temps et récit* 1, il semblerait que cette nécessité se heurte à une impossibilité. Pourtant, par un détour que nous étudierons dans la suite de notre développement, le récit deviendra possible.

La conjugaison de personnages d'écrivains et de l'expérience historique permet d'aborder des problématiques différentes. Tout d'abord, elle redonne une place à part entière au personnage d'écrivain dans un contexte littéraire qui l'a longtemps écarté de son champ. Replacer au centre de la réflexion la figure de l'écrivain, mais dans le cadre bien particulier des rapports qu'il entretient avec l'Histoire, et plus précisément avec son expérience historique, oblige à prendre en compte les processus de la création dans leurs contextes spécifiques. Cette caractéristique de la « mise en intrigue » permet également de mettre à distance certaines pratiques d'écritures pour accorder davantage de place à une écriture ancrée dans le monde, dans des situations historiques complexes. Nous sommes alors amenés à nous interroger sur le rapport entre le monde et l'écrivain, entre le texte et l'avant-texte. Ces fictions peuvent donc être lues, dans une certaine mesure, comme des discours sur l'écriture et son rapport au monde. En tenant compte des liens entre la création littéraire et l'expérience historique, elles interrogent la possibilité d'écrire l'expérience historique. Dans des mondes

bouleversés qui se situent pour l'essentiel au XX^e siècle, les personnages d'écrivains en butte à l'incompréhension et à la désorientation sont confrontés à la mort et à l'absence de sens. Leur condition d'écrivain est corrélée à l'Histoire et c'est en cela que peuvent s'élaborer les liens complexes entre le fait littéraire et le fait historique. De la crise historique à la crise du sens, les personnages d'écrivains sont condamnés à une crise de l'écriture. Peut-on alors poser comme hypothèse le lien entre écriture et sens du monde ? L'écriture peut-elle constituer le geste du sens comme moyen de donner ou de redonner du sens ? Impossible, vouée à la destruction, synonyme de captivité ou aporétique, l'écriture pratiquée par les personnages d'écrivains se réduit à une absence dans le texte, absence qui se manifeste paradoxalement par des traces dont nous devons tenir compte. À cette étape de la démonstration, il semblerait que l'écriture, dans ce contexte bouleversé, soit condamnée à l'échec. Les personnages d'écrivains eux-mêmes apparaissent dans les fictions comme des personnages fantomatiques, à la présence incertaine, parfois spectrale. Ainsi, le retour de la figure de l'écrivain ne s'opère pas sans questionnements et difficultés. La préoccupation majeure reste de savoir si le récit peut tout de même constituer une réhabilitation du sens. Le personnage d'écrivain dans un monde bouleversé peut-il surmonter les difficultés précédemment envisagées pour retrouver, par l'écriture, le sens ? Il faudra alors se demander quel type d'écriture est susceptible de lui fournir la possibilité d'inventer, pour dire le sens.

Deuxième partie

De l'écrivain-personnage à l'écrivain :
les relais du témoignage

Les personnages d'écrivains font l'épreuve des empêchements d'écrire et échouent, dans un premier temps, à joindre l'expérience historique et l'expérience littéraire. La volonté, voire la nécessité de dire, s'inscrit pourtant dans les fictions et l'écrivain fictif, témoin d'un univers marqué par l'Histoire, va éprouver de manière accrue le besoin d'écrire l'expérience qu'il a vécue ou à laquelle il a assisté. Cependant, la nécessité de trouver un sens au monde et à l'expérience historique est le préalable indispensable à une écriture qui en rende compte. Les personnages d'écrivains doivent donc s'adonner à une construction ou à une reconstruction du sens destinée à sauver l'écriture de l'aporie. Cette démarche, qui se fonde essentiellement sur le paradigme de la *trace*, rapproche le personnage de l'écrivain de celui de l'historien, et conduit à s'interroger sur la teneur des liens entre le récit de fiction et l'historiographie. Les personnages d'écrivains se heurtent à la question de la possibilité de représenter le réel dans la fiction, question liée aux difficultés d'articuler, dans le même texte, fiction et Histoire. Pour Antonio Tabucchi comme pour Imre Kertész, la mort joue un rôle fondamental dans la naissance de l'écriture, qu'il s'agisse de celle à laquelle on assiste, de celle à laquelle on a échappé ou encore de celle à laquelle il est nécessaire de se préparer. Or ce lien entre la mort et l'écriture amène à réfléchir aux enjeux de l'écriture testimoniale dans la démarche créatrice des personnages d'écrivains des récits. Les configurations propres au témoignage qui conjugue événement, esthétique et éthique leur permettent en effet de dépasser l'aporie de l'écriture de l'événement, car témoigner de l'impossibilité du sens implique une reconstruction préalable. Le passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II, si problématique soit-il¹, peut-il être facilité par les spécificités de l'écriture du témoignage ? Il faudra définir les configurations spécifiques de cette transition pour montrer que c'est précisément par les caractéristiques propres aux écritures tabucchienne et kertészienne que peuvent s'articuler *mimèsis* I et *mimèsis* II, à savoir par la mise en place d'un système de relais dans le dispositif testimonial, au sein des fictions. Cela introduit, dans le témoignage, une dimension oblique qui va permettre aux personnages d'écrivains d'échapper aux pièges de l'écriture aporétique. Cette oblicité va ensuite nous conduire à effectuer un parallèle entre les personnages d'écrivains fictifs et les écrivains Antonio Tabucchi et Imre Kertész. L'oblicité est cette *trace* des auteurs qui deviennent eux-mêmes des *témoins pour le témoin*². Les spécificités de nos récits nous conduisent à opérer un dédoublement des différentes *mimèsis*. Nous devons donc distinguer deux *mimèsis* I qui se répondent et s'interpellent : la *mimèsis* I fictionalisée, qui

¹ Nous renvoyons au « monde comme obscur chaos incohérent », pp. 133-154.

² La suite de notre développement se chargera d'apporter un éclairage à cette expression.

correspond au monde dans lequel vivent les personnages d'écrivains, et la *mimésis* I des écrivains eux-mêmes, Antonio Tabucchi et Imre Kertész. À ce dédoublement de *mimésis* I correspond le dédoublement de *mimésis* II, la *mimésis* II fictionalisée, c'est-à-dire les œuvres entreprises par les personnages d'écrivains fictifs, et la *mimésis* II non-fictionalisée qui correspond aux œuvres que nous étudions, autrement dit les œuvres fictives, achevées ou non, et les œuvres écrites par Antonio Tabucchi et Imre Kertész. Nous tâcherons ainsi, dans cette partie de notre développement, en passant par l'étude du passage de *mimésis* I à *mimésis* II dans les fictions, d'étudier comment les auteurs se reflètent dans les récits, par le prisme éclaté de la représentation de l'écrivain, c'est-à-dire de passer de *mimésis* I fictionalisée à *mimésis* I en opérant un détour par *mimésis* II fictionalisée. Que peuvent nous dire les démarches littéraires des personnages d'écrivains et leurs œuvres ou tentatives d'œuvres sur les écrivains Antonio Tabucchi et Imre Kertész et sur leurs démarches de création ? Comment peut-on considérer que les écrivains laissent dans les fictions des *traces* nous permettant de prendre les écrivains fictifs pour des reflets déformés des écrivains ? Nous montrerons alors en quoi Antonio Tabucchi et Imre Kertész peuvent être tenus pour des *témoins de témoins*, assignant à leur écriture une mission éthique.

A. De l'observation à l'écriture : Histoire et fiction

La « mise en intrigue » telle qu'elle se présente dans les fictions du corpus place l'écrivain au centre d'une démarche d'écriture qui s'inscrit dans la réalité historique. En partant de ce réel, le personnage d'écrivain va essayer d'écrire une œuvre littéraire que l'aporie guette³. Pour autant, ce danger ne constitue pas un frein à la volonté d'écriture de l'écrivain fictif, volonté qui s'apparente à un besoin de témoigner. Pour écrire l'Histoire, le personnage d'écrivain se doit d'observer et de comprendre. Son attitude face au réel est déterminante dans la mesure où elle a d'inévitables répercussions sur son approche de la création littéraire. Il peut mêler à bon escient l'Histoire et la fiction, élaborant par là sa propre identité d'écrivain. Pour cela, il doit maîtriser le jeu subtil entre Histoire et fiction, opérant par là le délicat passage de *mimésis* I à *mimésis* II et surmontant les écueils propres à la représentation du réel. Comment, dans les récits étudiés, les personnages d'écrivains parviennent-ils à articuler l'Histoire et la fiction ? Quel rôle l'imagination joue-t-elle dans le

³ Nous renvoyons à la tentation du silence ou l'œuvre empêchée pp. 155-180.

dépassement des difficultés à représenter le réel ? Si construction du sens et imagination se conjuguent dans la démarche de création littéraire entreprise par l'écrivain fictif fermement ancré dans l'Histoire, en quoi la fiction peut-elle être considérée comme l'unique moyen d'écrire le réel ?

1. L'écriture de l'Histoire : du spectacle à l'enquête

L'écriture expérimentée par les personnages d'écrivains des récits est étroitement liée à un univers qu'ils peinent à représenter, et elle est frappée par leur égarement. L'expérience historique, dont l'absence de sens se manifeste violemment, creuse l'écriture de l'intérieur et conduit le personnage d'écrivain à adapter sa démarche à cette particularité du réel dans lequel il vit. Il est entendu que ce réel influe sur leur démarche littéraire. Ce caractère distinctif de la « mise en intrigue » des récits nous enjoint d'analyser les liens entre l'Histoire et la fiction puisque l'expérience historique des personnages d'écrivains gouverne leurs approches de la création littéraire. Ainsi, fiction et non-fiction entretiennent des relations particulières dans les textes du corpus : la « mise en intrigue » permet l'élaboration du cadre fictionnel nécessaire à la représentation de l'Histoire, et, en retour, l'Histoire influence, modifie cette « mise en intrigue ». Émerge alors une incertitude épistémologique à l'égard de l'Histoire tandis qu'elle est, dans le même temps, mise en valeur par la place que ces fictions lui accordent. En nous interrogeant sur les rapports entre l'Histoire et la fiction, il faut réfléchir à ce qui les rapproche et observer la démarche du personnage d'écrivain à l'aune de celle de l'historien. Il s'agit enfin de remettre en cause le primat du langage du réel sur celui de la fiction et par là-même l'autonomie de l'œuvre littéraire dans le sens où elle serait l'expression d'un langage autotélique.

a. « L'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction »

Nous distinguons habituellement deux grandes classes dans le discours narratif, le récit de fiction et le récit historique, séparées par leurs dimensions référentielles distinctes, mais rapprochées par leurs caractères structurels communs. Roland Barthes réfléchit en 1967 aux

spécificités du discours historique dans « le discours de l'Histoire »⁴ et s'interroge sur la possibilité de distinguer la « narration des événements passés » et la « narration imaginaire ». Il conclut son article ainsi : « le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou pour être plus précis, imaginaire⁵. » Le rapprochement entre le récit fictionnel et l'Histoire va devenir monnaie courante dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les thèses développées par Hayden White dans *Metahistory*⁶ ont joué un rôle essentiel dans l'avancée des thèses narrativistes car elles ont permis de placer l'Histoire dans l'espace de la fiction narrative. Hayden White s'est fondé sur trois présuppositions. La première est d'ordre formel : l'Histoire et le récit appartiennent, en effet, à la même classe, à savoir la structure narrative. La deuxième est d'ordre structurel : il s'agit d'envisager les critères de composition de l'une et de l'autre. Quant à la troisième présupposition, elle tente de réduire les frontières entre l'Histoire des historiens et la philosophie de l'Histoire. La dénomination commune reste le concept de « mise en intrigue », c'est-à-dire « l'imposition par le narrateur d'un ordre temporel cohérent à une succession d'événements qu'il perçoit dans le passé, en vue de les structurer pour en faire une histoire unifiée, avec un début, un milieu et une fin⁷. » Le critère formel est essentiel dans le développement de la thèse de Hayden White : « [...] considérés simplement comme des artefacts verbaux, les récits historiques et les romans ne peuvent être distingués les uns des autres⁸. » Pour le critique, ce qui est historique n'est pas la connaissance des faits passés mais ce qui est raconté au sujet de ces faits passés. Hans-Jürgen Goertz⁹ explique que pour Hayden White, il n'y a connaissance historique que lorsque les faits sont mis en relation les uns avec les autres, « c'est-à-dire présentés en relation avec un récit possédant un début, des péripéties et une fin ayant valeur de conclusion provisoire¹⁰. » L'élément fictionnel se situe donc dans l'utilisation des tropes et les faits sont construits par l'historien. Il ne peut, dans un premier temps, rien tirer de ce fait, du moins tant qu'il n'a pas repéré en lui « les traces d'un ensemble plus grand, qui permettraient de deviner quelle était

⁴ BARTHES Roland. « Le discours de l'Histoire ». *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, « Poétique », 1984, pp. 163-177.

⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶ WHITE Hayden. *Metahistory the historical imagination in 19th century Europe*. Baltimore, London : Johns Hopkins University Press, 1973.

⁷ WHITE Hayden. *Tropics of discourse : essays in cultural criticism*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 83, cité par Cohn Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Paris : Seuil, « Poétique », 2001, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ GOERTZ Hans-Jürgen. « Où l'on reparle de Clio : “linguistic turn” et “référentialité historique” ». *La Fabrique de l'Histoire*. Carlos Garcia Gual, Carlo Ossola, François Hartog. Belfort : Circé, Cahier n°9, août 1999, pp. 79-96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

sa signification et son utilisation première¹¹. » Ainsi, l'expression « réalité historique » présente indéniablement un caractère problématique :

La réalité ne se rencontre que sur le mode du présent, elle nous comble, nous assaille, nous frappe maintenant. Ce qui est passé n'est plus et n'est donc plus réel non plus. Ce qui reste n'est que butin – et il n'est pas éternel. La « réalité historique » est un concept vide. Il pourrait tout au plus qualifier ce qui était réel pour les contemporains. Mais ce ne serait qu'une réalité partielle, l'idée que les uns ou les autres se font de l'histoire, pas la réalité elle-même. Et l'on ne parviendrait toujours pas à distinguer si une telle image de la réalité décrit aussi effectivement une réalité partielle ou s'il ne s'agit là que d'une idée de réalité correspondant à un désir. Si elle existe, la « réalité historique » est une construction de l'historien, dans la mesure où son regard embrasse un ensemble fermé d'événements qu'il se charge de nous présenter¹².

Le discours historiographique contient intrinsèquement une part de fiction. Cette caractéristique est particulièrement intéressante par les liens qu'elle entretient avec le récit de fiction et *a fortiori* avec le récit de fiction qui se donne pour objet une expérience historique. Notons avec Hans-Jürgen Goertz : « White a donc montré que l'idée de réalité n'apparaît plus – comme autrefois – dans ce qu'elle peut avoir de reproductif, reflet du passé dans l'écriture de l'Histoire, et que la vérité du factuel ne peut pas être fixée une fois pour toutes, en se demandant chaque fois si ce qui est dit sur le passé – dans la réduction de la perspective certes, mais toujours point par point – correspond au passé même¹³. » Dorrit Cohn réfléchit elle aussi à ce qui sépare la fiction de la non-fiction et s'étonne que Roland Barthes, tout comme Gérard Genette d'ailleurs, ignorent la séparation entre récit fictionnel et récit non-fictionnel. Elle choisit pour sa part d'utiliser des critères narratologiques pour distinguer les deux types de récits et voit en effet dans l'argumentation de Hayden White une faiblesse, celle de ne se préoccuper que « de la structuration au niveau de l'histoire » et non « au niveau du discours », là où justement « la narratologie peut entrer en jeu et mettre au jour des caractéristiques formelles très différentes qui, dans notre pratique de lecture quotidienne, nous empêchent de prendre des récits historiques pour des romans et réciproquement¹⁴. » Elle fonde en effet les marqueurs de fictionalité sur des critères narratologiques et distingue trois niveaux d'analyse dans le récit historique, celui de l'histoire, celui du discours et celui de la référence alors qu'il n'y en a que deux dans le récit de fiction, ceux de l'histoire et du discours. La référence dans le récit, réintroduite récemment dans les analyses, est

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² *Ibid.*, p. 85.

¹³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴ COHN Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Trad. de l'anglais, États-Unis, par Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, « Poétique », 2001, p. 175.

généralement qualifiée de *pseudo*, *fictive* ou *non ostensive*, ce qui, d'après Dorrit Cohn, « indique suffisamment ses connotations non factuelles, même lorsque [le récit] dénote des éléments du monde fictionnel empruntés directement au monde réel¹⁵. » Si le concept de « mise en intrigue » pour Paul Ricoeur, celui « d'*emplotment* » pour Hayden White ou celui de « *configurational act* » pour Louis O. Mink sont élaborés pour traiter des récits historiques, il est impossible de parler de « mise en intrigue » pour un roman : « [...] ses différents moments séquentiels ne se réfèrent pas à des données ontologiquement indépendantes et temporellement antérieures, des données qui correspondraient à des événements désordonnés et dépourvus de signification qu'il restructurerait de façon à les ordonner et à leur conférer une signification¹⁶. » Or c'est précisément ce que les personnages d'écrivains du corpus s'attachent à faire dans les récits étudiés, et de ce point de vue leur démarche peut aisément être comparée à celle de l'historien. De plus, le récit de fiction donne accès aux pensées des personnages, ce que John Searle semble oublier lorsqu'il écrit : « Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction¹⁷. » Or le système modal de la narration non-fictionnelle est « déficient » parce qu'il est impossible « de présenter des événements du passé à travers le regard d'une figure historique présente à ces événements, mais uniquement à travers celui de l'historien-narrateur¹⁸. » Enfin, la disjonction entre l'auteur et le narrateur à l'œuvre dans le récit de fiction n'est pas propre au récit historique. Elle constitue le troisième critère de fictionalité développé par Dorrit Cohn et implique une lecture différente : « [...] la lecture des récits fictionnels est une expérience qualitativement différente de la lecture des récits à auteur univoque, un facteur qui leste la lecture d'un texte fictionnel d'un poids de liberté d'interprétation qui est tout à fait unique¹⁹ ». Le retour de la figure de l'auteur dans les récits étudiés conduit à accorder la plus grande attention à ce dernier critère de fictionalité développé par Dorrit Cohn. Il permet, en effet, de mettre l'accent sur les jeux subtils entre narrateurs et auteurs tout en instaurant un critère de fictionalité.

Michel de Certeau n'est pas en reste dans la critique des thèses développées par Roland Barthes ou par Hayden White. Il reproche au premier de méconnaître dans le discours historique le mouvement qui fait de ce discours scientifique l'exposé des conditions de sa

¹⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 175-176.

¹⁷ SEARLE John. « Le Statut logique du discours de fiction ». *Sens et Expression*. Paris : Minit, 1989, p. 109, cité par Cohn Dorrit. *Ibid.*, p. 180.

¹⁸ *Ibid.*, p. 183.

¹⁹ *Ibid.*, p. 199.

production davantage que la simple narration d'événements passés : « Qu'est-ce que *fabrique* l'historien lorsqu'il devient *écrivain* ? Son discours même doit l'avouer²⁰. » Sa réflexion contribue à rapprocher l'Histoire et la fiction mais ce rapprochement n'est pas légitimé par des arguments formels ou structurels. Il montre que l'écriture de l'Histoire fonctionne comme une image inversée dans le sens où elle fait place au manque tout en le cachant. Cette écriture est le « travail de la négation » accordant sa place à l'événement qui introduit de l'intelligible. Ainsi, l'écriture de l'histoire fait passer du désordre à l'ordre qui masque les coupures et les failles, tout en « exorcisant l'incompris pour en faire le moyen d'une compréhension²¹ ». Il ne peut s'agir d'envisager de simples critères formels et structurels pour rapprocher le récit historique du récit de fiction. La démarche même de l'écriture de l'Histoire, de sa *fabrication*, implique une part d'invention qui concerne également le récit de fiction. Le rapport de l'écriture à la mort est essentiel de ce point de vue, nous y reviendrons dans la suite de notre développement. Michel de Certeau souligne l'ambivalence inhérente à l'écriture de l'Histoire : « [...] elle est la condition d'un faire et la dénégation d'une absence ; elle joue tour à tour comme discours d'une loi (le dire historique ouvre un présent à faire) ou comme alibi, illusion réaliste (l'effet de réel crée la fiction d'une autre histoire). Elle oscille entre “faire l'histoire” et “raconter des histoires” sans être irréductible ni à l'une ni à l'autre²². »

Paul Ricœur rappelle dans *Temps et récit* que la question du statut narratif de l'historiographie est née de la critique du modèle nomologique et d'une volonté de réhabiliter le caractère explicatif du récit. Le philosophe s'attache à faire converser l'historiographie, la critique littéraire et la phénoménologie du temps. Rappelons la thèse développée dans *Temps et récit* : le récit permet de résoudre l'aporie de l'expérience temporelle car « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle²³. » Le philosophe, s'il puise un certain nombre d'éléments de sa réflexion dans les thèses narrativistes, prend pourtant ses distances avec elles, leur trouvant comme principal défaut « de ne pas avoir pris suffisamment en compte les transformations qui ont éloigné l'historiographie contemporaine d'une écriture naïvement narrative, et de n'avoir pas réussi à intégrer l'explication par des lois au tissu narratif de l'histoire²⁴. » La filiation qui rattache « l'histoire à la compréhension

²⁰ CERTEAU Michel, (de). *L'Écriture de l'Histoire* [1975]. Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 2002, p. 123.

²¹ *Ibid.*, p. 135.

²² *Ibid.*, p. 142.

²³ RICŒUR Paul. *Temps et récit* 1. *L'intrigue et le récit historique*. *Op. cit.*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, pp. 400-401.

narrative »²⁵ montre un « caractère *indirect* »²⁶ qui se fonde sur les concepts de *quasi-intrigue*, *quasi-personnage* et *quasi-événement* par lesquels « l'historiographie la moins narrative dans son style d'écriture reste tributaire de l'intelligence narrative²⁷. » Le récit de fiction montre davantage de liberté que le récit historique, et en cela il est incontournable : « La fiction littéraire peut produire des “fables à propos du temps” qui ne soient pas seulement des “fables du temps”. Il n'est pas inconcevable, dès lors, qu'il faille attendre le grand détour par le temps de la fiction pour se prononcer définitivement sur le rapport de l'histoire au temps²⁸. » La richesse et la complexité des rapports au temps développés par les récits de fiction seront illustrées par l'analyse que fait le philosophe de trois œuvres majeures, *Mrs Dalloway*, *La Montagne magique* et *À La Recherche du temps perdu*²⁹. Le critère de vérité semble constituer un élément distinctif dans l'élaboration d'une définition du récit de fiction : « Ce que le récit historique et le récit de fiction ont en commun, c'est de relever des mêmes opérations configurantes que nous avons placées sous le signe de *mimèsis* II. En revanche, ce qui les oppose ne concerne pas l'activité structurante investie dans les structures narratives en tant que telles, mais la prétention à la vérité par laquelle se définit la troisième relation mimétique³⁰. » Pour autant, il n'est pas possible de s'en tenir à la traditionnelle dichotomie entre le passé réel et la fiction irréaliste. En effet, les « constructions de l'historien ont l'ambition d'être des *reconstructions* plus ou moins approchées de ce qui un jour fut “réel”³¹ », ce que le philosophe appelle « représentance ». Il faut, d'après Paul Ricœur, tout autant critiquer le « concept naïf de réalité »³² que celui d'irréalité de la fiction. C'est dans l'acte de lecture que se résout cette dichotomie superficielle en tant qu'il est un acte de refiguration. Par sa médiation, « l'œuvre littéraire obtient la signification complète qui serait à la fiction ce que la représentance est à l'Histoire³³. » Nous pouvons par conséquent constater l'existence « d'un certain *parallélisme* » entre « la représentance du passé historique et le transfert du monde fictif du texte au monde effectif du lecteur³⁴. » L'Histoire et la fiction peuvent être considérées comme entrecroisées dans la mesure où chacune emprunte à

²⁵ *Ibid.*, p. 401.

²⁶ *Ibid.*, p. 401.

²⁷ *Ibid.*, p. 403.

²⁸ *Ibid.*, p. 399.

²⁹ RICŒUR Paul. *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction. Op. cit.*, « L'expérience temporelle fictive », pp. 189-286.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ RICŒUR Paul. *Temps et Récit 3. Le temps raconté. Op. cit.*, p. 183.

³² *Ibid.*, p. 285.

³³ *Ibid.*, p. 286.

³⁴ *Ibid.*, p. 329.

l'intentionnalité de l'autre. L'Histoire se sert de la fiction pour refigurer le temps et inversement. Le « rôle de l'imaginaire dans la visée du passé tel qu'il fut »³⁵ contribue à la fictionalisation de l'Histoire, et permet de réinscrire le temps du récit dans le temps de l'univers par le biais de *connecteurs*. La *trace*, sur laquelle nous reviendrons, participe de cette fictionalisation de l'Histoire par « le caractère imaginaire des activités qui [la] médiatisent et [la] schématisent³⁶. » L'imaginaire joue un rôle médiateur par rapport à la passéité du passé et l'effet de fiction du « voir comme » est multiplié par différentes stratégies rhétoriques. Quant à la fiction, elle est historicisée dans la mesure où elle imite le récit historique par sa dimension narrative même : « Raconter quoi que ce soit [...], c'est le raconter comme s'il s'était passé³⁷. » En effet, « le récit de fiction est quasiment historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire³⁸. » L'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction engendre « ce qu'il est convenu d'appeler le *temps humain* où se conjuguent la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps³⁹. » Or de l'union de l'Histoire et de la fiction naît un « rejeton fragile »⁴⁰, à savoir « l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*⁴¹. » La constitution d'une *identité narrative* n'est possible que par l'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction. Seuls les personnages d'écrivains de nos récits capables de véritablement entrecroiser l'Histoire et la fiction seront ainsi à même de dépasser l'empêchement de l'écriture, précisément dans l'élaboration de leur *identité narrative*. Il s'agira donc de réussir à écrire l'Histoire dans la fiction pour accéder à l'*identité narrative* propre à toute démarche éthique en ce sens qu'elle se distingue de l'identité substantielle ou formelle sur le mode de la distinction entre *idem* et *ipse*. Elle permet d'inclure « le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie » et rend le sujet à la fois « lecteur » et « scripteur » de sa propre vie. L'identité narrative se constitue dans le passage au récit qui joue donc un rôle fondamental. Ainsi, le « soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'*Apologie*. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets

³⁵ *Ibid.*, p. 331.

³⁶ *Ibid.*, p. 335.

³⁷ *Ibid.*, p. 343.

³⁸ *Ibid.*, p. 345.

³⁹ *Ibid.*, pp. 347-348.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 442.

⁴¹ *Ibid.*, p. 442.

cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture⁴². » *L'ipséité* possède une dimension éthique dans la mesure où, et nous y reviendrons, l'altérité en est constitutive « à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre⁴³. »

b. Le spectacle de l'Histoire dans les récits tabucchiens : l'échec de l'écriture

Dans certains des récits étudiés, les personnages d'écrivain se comportent comme des spectateurs de l'Histoire, la considérant comme l'agencement d'événements extérieurs à leur propre conscience. Ils opèrent une distinction assez nette entre l'Histoire et la fiction : le réel leur demeure étranger et ils écartent donc toute possibilité de le représenter. Ils sont détachés de l'Histoire par indifférence ou par mésinterprétation. Or cette attitude ne permet pas de dépasser les difficultés d'écriture constatées précédemment puisque seule la volonté d'entrecroiser l'Histoire et la fiction permet de dépasser son aporie et de se constituer une *identité narrative*. Cependant, la distance et la mésinterprétation sont variables selon les récits. Nous en donnerons trois exemples qui chacun manifeste une approche différente de l'Histoire et de la possibilité de l'écrire.

Nocturne indien est peut-être le récit dans lequel le narrateur semble le plus détaché du cours de l'Histoire. Enquêtant sur son ami disparu, il assiste au spectacle de l'Inde dont il rend compte par de nombreuses descriptions, sans pour autant que le propos prenne des accents axiologiques. Rappelons à titre d'exemples les descriptions des différents hôtels, l'hôtel *Zuari*⁴⁴, le *Taj*, mais aussi de paysages comme celui qu'il tente d'observer de l'autobus, ce « paysage de palmeraies et de rizières »⁴⁵, puis de la « baraque basse et allongée »⁴⁶ qui constitue une « salle d'attente »⁴⁷, sans oublier celles des personnages qu'il

⁴² *Ibid.*, pp. 443-444.

⁴³ RICŒUR Paul. *Soi-même comme un autre* [1990]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1996, p. 15.

⁴⁴ *NI.*, pour la trad. fr. p. 173 : « Dans le hall de l'hôtel *Zuari*, il y a un grand comptoir semi-circulaire derrière lequel se tient un réceptionniste gras toujours occupé à parler au téléphone. » / *NI.*, p. 81 : « Nell'atrio dell'hotel *Zuari*, c'è un bancone semicircolare dietro al quale sta un portiere grasso che parla sempre al telefono. » Quelques lignes plus bas : « dans le patio, une petite cour où il y avait des bougainvillées et des fleurs très parfumées, des petites tables basses avec des bancs de bois, le tout très faiblement éclairé. » *NI.*, pour la trad. fr. p. 173 / *NI.*, p. 81 : « nel patio, un cortiletto con bunganvillea e fiori molto profumati e dei tavolini bassi con panchetti di legno e una luce assai fioca. »

⁴⁵ *NI.*, pour la trad. fr. p. 154 / *NI.*, p. 62 : « un paesaggio di palmeti e risaie ».

⁴⁶ *NI.*, pour la trad. fr. p. 157 / *NI.*, p. 65 : « una baracca bassa e lunga ».

⁴⁷ Le narrateur emploie lui-même ce terme, propre à l'Occident, que l'auteur choisit de mettre à distance par l'utilisation de guillemets : « la sala d'aspetto » *NI.*, p. 65.

rencontre. Il n'omet en effet jamais de dresser un portrait rapide mais précis comme celui par exemple du gardien de la bibliothèque, « un petit vieux au visage fripé, dont les cheveux blancs en couronne contrastaient avec sa peau très brune⁴⁸. » Ainsi, au cours de son périple, le narrateur décrit, prête attention aux détails, se place comme un observateur et laisse voir des inégalités, des injustices, sans se prononcer sur ce qu'il observe. L'intrigue se fonde sur la recherche de l'ami disparu et non sur une quelconque expérience historique. En cela, le personnage d'écrivain de *Nocturne indien* se démarque très fortement d'autres personnages tabucchiens comme Sesto ou Pereira. À titre d'exemple, nous lisons de très rares allusions à l'époque de la colonisation⁴⁹. Notons cette remarque du narrateur à propos de l'hôtel *Mandovi* : « Le *Mandovi* est un hôtel de la fin des années cinquante qui a déjà l'air ancien. Il a peut-être été construit à l'époque où les Portugais étaient encore à Goa. Je ne saurais pas bien expliquer pourquoi mais il me sembla qu'il conservait la marque du goût fasciste de l'époque : peut-être à cause du hall, vaste comme la salle d'attente d'une gare⁵⁰. » Cette remarque, directement liée à un contexte historique précis et susceptible d'être critiqué, est réduite à une impression. Il « semble » en effet au narrateur pouvoir reconnaître quelques caractéristiques esthétiques du fascisme, sans pour autant qu'il y ait de sa part une implication quelconque dans cette observation.

Le narrateur s'empare du moindre détail, montre un certain sens de l'observation mais demeure en dehors de ce qu'il observe, à l'instar d'un spectateur, comme lors de son passage au *Taj* :

Et lorsque j'achevai de dîner, il faisait nuit, le *Taj* commençait à s'animer et brillait de mille lumières, sur le gazon, près de la piscine les serveurs en livrée étaient toujours là, prêts à repousser les corbeaux, je m'installai sur un divan au milieu de ce hall grand comme un terrain de football et me mis à regarder le luxe. Je ne sais qui a dit que le regard en soi comporte toujours un peu de sadisme. J'y pensai un moment mais cela ne me revint pas en mémoire, et pourtant je sentis qu'il y avait quelque chose de vrai dans cette phrase : et je regardai donc plus voluptueusement encore, avec la parfaite sensation de n'être que deux yeux qui regardaient pendant que moi j'étais ailleurs, sans savoir où exactement⁵¹.

⁴⁸ *NI.*, pour la trad. fr. p. 165 / *NI.*, p. 73 : « un vecchietto dal viso raggrinzito e cordiale, con una cerchia di capelli candidi che spiccavano sulla pelle olivastria. »

⁴⁹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 172 : « de gens pauvres, vêtus à l'occidentale, héritage de la présence portugaise, ce qui leur donne un aspect de misère dépourvu de mystère. » / *NI.*, p. 80 : « gente povera vestita con abiti occidentali, eredità della permanenza portoghese, e dunque con l'aria di una miseria senza mistero. »

⁵⁰ *NI.*, pour la trad. fr. p. 183 / *NI.*, pp. 90-91 : « Il *Mandovi* è un hotel della fine degli anni Cinquanta, con un'aria già vecchia. Forse fu costruito all'epoca in cui i portoghesi erano ancora a Goa. Non so bene in che cosa, ma mi parve che conservasse una traccia del gusto fascista dell'epoca: forse per l'atrio grande come una sala d'aspetto ferroviaria, o per quella mobilia impersonale e deprimente, da ufficio postale o da ministero. »

⁵¹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 127 / *NI.*, p. 37 : « E poi quando finii di cenare era notte, il *Taj* si stava animando e sfavillava di luci, sul prato vicino alla piscina i servi in livrea stavano pronti a scacciare i corvi, io mi installai in

Les « serviteurs en livrée » et les « corbeaux » offrent à son regard le spectacle de ce continent tout en contrastes. Le narrateur est ici désubjectivé, absent de ce regard sur lequel il met pourtant l'accent. Notons que la traduction française, en ajoutant l'adverbe « exactement », atténue cette dichotomie frappante entre son regard et sa conscience. Le nombre important de descriptions dans *Nocturne indien* confirme la position de spectateur que choisit d'adopter le narrateur. Au fil de son voyage, il est alors dans une tension assez paradoxale : surpris, désorienté par ce voyage quasiment initiatique, il n'a de cesse de révéler au lecteur les moindres détails, impressions ou sensations qui ont pu le surprendre. Il est ainsi réduit à un regard, seule possibilité d'aborder la réalité. Antonio Tabucchi souligne, lors d'un entretien, cette caractéristique du narrateur qu'il compare à « un martien projeté dans une réalité inconnue » qui « ne peut saisir qu'à travers un des sens, la vue. [...] Ce qu'il peut déchiffrer, ce qu'il peut comprendre, il ne peut le comprendre qu'en regardant⁵². » Il semblerait que le seul mode de perception de la réalité par le narrateur soit le regard, mais que de ce regard, l'Histoire soit forcément absente ainsi que la moindre volonté d'interpréter le réel dans une perspective historique.

Piazza d'Italia montre deux personnages d'écrivains qui entretiennent des rapports à l'Histoire très différents, mais se soldant toujours par l'impossibilité de lier Histoire et écriture. Volturmo semble se placer volontairement hors de l'Histoire, à l'écart de ce qui se joue dans l'Italie coloniale. Sa mort est passée sous silence puisque sa dépouille mortelle est donnée comme étant celle de Quarto⁵³. Tout au long de sa brève existence, il assiste au spectacle de la vie et de l'Histoire sans y participer. Réceptacle des émotions des autres, il transcrit les peurs et les souffrances dans les cendres, parce qu'il les ressent également. Il observe, écoute, mais ne prend pas part aux activités qui se déroulent autour de lui. Volturmo est présent sans être là et lorsque sa fiancée choisit d'épouser son frère plutôt que lui, il ne montre aucune réaction si ce n'est cette absence déjà évoquée : « Volturmo sua come jamais dans sa vie, laissant dégouliner ses angoisses sur la cendre. Il se remit à répondre à des questions qu'on lui avait posées des mois auparavant, et il prit congé de sa mère, partant pour

un divano in mezzo a quella hall grande come un campo di calcio e mi misi a guardare il lusso. Non so chi ha detto che nella pura attività del guardare, c'è sempre un po' di sadismo. Ci pensai ma non mi venne in mente, però sentii che c'era qualcosa di vero in quella frase: e così guardai con maggiore voluttà, con la perfetta sensazione di essere solo due occhi che guardavano mentre io ero altrove, senza sapere dove. »

⁵² *Scrittori a confronto. Op. cit.*, p. 200 : « Veramente il fascino di quel viaggio è stato proprio la sensazione di essere un marziano in una realtà che non conoscevo, e che potevo cogliere soltanto attraverso uno dei sensi, gli occhi. Ciò che potevo decifrare, che potevo capire, lo potevo capire soltanto guardando. » (Nous traduisons).

⁵³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 37.

une région lointaine, sans quitter le coin du feu⁵⁴. » Présent dans l'absence, il fait figure de fantôme. Il endosse les sentiments des autres personnages sans lui-même ressentir des sentiments qui lui seraient propres⁵⁵. Lorsque son frère et lui sont appelés en Afrique, le récit ne mentionne aucune réaction de sa part⁵⁶. C'est dans une lettre écrite par Quarto que l'on apprend sa fuite. Son premier geste volontaire et assumé en tant que tel depuis le début du récit est une mise hors de l'espace et hors de l'Histoire :

Il s'était joint à une caravane qui se dirigeait vers le sud de la Libye, et qui transportait des armes et de l'alcool. Il avait perdu la tête pour une Maure voilée et âcre qui calmait ses terreurs par la luxure. Il avait fui pendant la nuit, ne laissant à son frère qu'un billet d'adieu où il demandait qu'on l'oublie et qu'on lui pardonne⁵⁷.

À première vue, rien ne rapproche Volturmo, le poète silencieux, de Melchiorre, l'écrivain proluxe. Pourtant, un parallélisme s'impose dans la mesure où aucun ne se montre capable de tenir compte de l'Histoire dans son écriture. Alors que Volturmo se place à l'extérieur de l'Histoire, Melchiorre est au contraire contaminé par elle au point d'être le réceptacle des mythes fascistes qui vont lui servir de source d'inspiration. En effet, la représentation qu'il en donne ne fait l'objet d'aucun retour critique et reflète l'idéologie mussolinienne. Caractérisé par son apathie, « Melchiorre était mou, mais il comptait sur son poids et sur la force d'inertie⁵⁸ », passionné par les mousses et les lichens « dont la forme de vie lui inspirait une sorte d'affectueuse envie »⁵⁹, il passe des étés de « molle solitude au Bain Margherita »⁶⁰. Son seul rêve, un possible départ pour la Libye en vue d'étudier la botanique, ne peut être exaucé. Inapte à participer à l'Histoire, il ne possède pas les capacités d'observer à bon escient la réalité qui l'entoure puisqu'il a « des yeux lourds dont le regard semblait

⁵⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 33 / *PI.*, p. 28 : « Volturmo fece la più grande sudata della sua vita, sgocciolando angosce sulla cenere. Ricominciò a rispondere a domande fattegli mesi prima e salutò sua madre, partendo per una regione lontana, senza muoversi dal canto del fuoco. »

⁵⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 33 : « Il dit qu'il suait la douleur de Garibaldi, la peur d'Esterina et le futur héroïsme de Quarto » / *PI.*, p. 28 : « Disse che sudava il dolore di Garibaldi, la paura di Esterina e il futuro eroismo di Quarto. »

⁵⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 33 : « L'Afrique les avait réclamés par l'intermédiaire du facteur, un matin de pluie. » / *PI.*, p. 28 : « L'Africa aveva chiesto di loro attraverso il procaccia una mattina di pioggia. »

⁵⁷ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 34-35 / *PI.*, p. 29 : « Si era unito a una carovana diretta al sud della Libia, che portava armi e alcole. Aveva perso la testa per una mora velata e acre che li acquetava i terrori nella libidine. Era scappato di notte lasciando al fratello un bigliettino di saluto dove pregava che lo perdonassero e lo dimenticassero. »

⁵⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 57 / *PI.*, p. 51 : « Melchiorre era flaccido, ma contava sulla mole e sulla forza d'urto. »

⁵⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 62 / *PI.*, p. 56 : « e per la cui forma di vita provava una sorta di affettuosa invidia ». »

⁶⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 63 / *PI.*, p. 56 : « di una molle solitudine ». »

tourné vers l'intérieur⁶¹ ». En cela, il se distingue du narrateur-spectateur tel que nous avons pu le définir dans *Nocturne indien* par exemple, dont le regard manifeste la résolution d'observer ce qui l'entoure. Il va sans dire que son écriture dévoile la passivité du personnage. Parce qu'il ne montre aucune capacité critique et réflexive, il est condamné, d'une part à une écriture sans intérêt, d'autre part à une tragédie politique. Ni l'exclusion ni la fusion ne permettent d'écrire l'Histoire, ce que montrent Volturmo et Melchiorre. La question est alors de savoir quelle est la position propice à adopter pour lier justement Histoire et fiction.

Pereira, contrairement aux personnages d'écrivains évoqués précédemment, a une vision partielle de l'Histoire et sa position évolue au fil du récit. Nous avons noté qu'il faisait preuve d'un certain sens de l'observation, et avait le goût du détail même lorsqu'il prétend ne pas comprendre ce qui se passe autour de lui⁶². Tout au long du récit, le journaliste souhaite se tenir à l'écart de l'Histoire. Son vœu de faire écrire à l'avance des nécrologies d'écrivains célèbres n'a *a priori* rien à voir avec une quelconque volonté d'écrire ou de faire écrire sur l'Histoire. Il s'agit plutôt pour lui de parer à l'imprévu. Lorsque Rossi lui propose des nécrologies d'écrivains susceptibles d'être polémiques, il refuse catégoriquement en prétextant que « Garcia Lorca ne lui semblait pas être le personnage idéal » à moins de s'en tenir « exclusivement à la figure de l'artiste sans toucher à d'autres aspects qui pouvaient être délicats, étant donné la situation⁶³. » Le journaliste suppose que l'on peut distinguer la vie de l'auteur de son œuvre, ce qui dans ce cas paraît problématique comme le montre la nécrologie rédigée par Rossi : « Il y a deux ans, dans des circonstances obscures, le grand poète espagnol Federico Garcia Lorca nous a quittés. On pense à ses adversaires politiques car il a été assassiné. Tout le monde se demande encore comment une telle barbarie a pu avoir lieu⁶⁴. »

⁶¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 73 / *PI.*, p. 66 : « e occhi tardi che sembrava guardassero in dentro ». La mollesse et la lourdeur semblent être des caractéristiques essentielles du personnage puisqu'elles sont rappelées à de nombreuses reprises. Notons par exemple ceci : « Garibaldo alla chez Melchiorre. Il le trouva qui faisait la sieste allongé sur un divan aussi mou que lui. » pour la trad. fr. p. 84. / *PI.*, p. 76 : « Garibaldo andò da Melchiorre. Lo trovò che dormiva il pisolino pomeridiano steso su un divano flaccido come lui. »

⁶² Lorsqu'il se rend au premier rendez-vous avec Monteiro Rossi par exemple, et qu'il se retrouve dans une fête salazariste, il donne par la suite de nombreuses informations et montre qu'il a assez rapidement compris où il se trouvait, malgré la prétendue naïveté qui semble parfois le caractériser : « c'est une fête de la jeunesse salazariste, vous faites partie de la jeunesse salazariste ? » *PP.*, p. 194 / *SP.*, p. 22 : « questa è una festa della gioventù salazarista, lei è della gioventù salazarista? »

⁶³ *PP.*, p. 196 / *SP.*, p. 24 : « Pereira sostiene di aver risposto che Garcia Lorca non gli sembrava il personaggio ideale, comunque si poteva tentare purché se ne parlasse con misura e cautela, facendo riferimento esclusivamente alla sua figura di artista e senza toccare altri aspetti che potevano essere delicati, data la situazione. »

⁶⁴ *PP.*, p. 207 / *SP.*, p. 37 : « Due anni fa, in circostanze oscure, ci ha lasciati il grande poeta spagnolo Federico Garcia Lorca. Si pensa ai suoi avversari politici, perché è stato assassinato. Tutto il mondo si chiede ancora come sia potuta avvenire una simile barbarie. »

Pereira refuse que la page culturelle du *Lisboa* rapporte des faits politiques, et *a fortiori* des événements sur lesquels on porte un jugement :

[...] il y a trop d'aspects de sa vie et de sa mort qui ne conviennent pas à un journal comme le *Lisboa*, je ne sais pas si vous vous en rendez compte, cher Monteiro Rossi, qu'en ce moment en Espagne il y a une guerre civile, que les autorités portugaises voient les choses comme le général Francisco Franco et que Garcia Lorca était un subversif, oui, c'est le mot : un subversif⁶⁵.

Le journaliste dresse une analyse claire de la situation au Portugal qui le conduit à tenter de dissocier l'Histoire et la littérature parce qu'à ses yeux, être responsable de la page culturelle du *Lisboa* et faire de la politique sont deux activités distinctes. Il s'oppose en cela à Marta et Rossi qui se proclament acteurs de l'Histoire⁶⁶. La méfiance du journaliste s'exprime en ces termes :

[...] écoutez, Mademoiselle, l'Histoire est un grand mot, j'ai moi aussi lu Vico et Hegel, autrefois, ce n'est pas une bête qu'on peut domestiquer. Mais peut-être n'avez-vous pas lu Marx, objecta Marta. Je ne l'ai pas lu, dit Pereira, et ça ne m'intéresse pas, j'en ai assez des écoles hégéliennes, et puis, laissez-moi vous répéter une chose que j'ai déjà dite auparavant : je ne pense qu'à moi et à la culture, c'est ça mon monde⁶⁷.

En opposant le monde des Lettres à celui de l'Histoire, Pereira se distingue de Marta et de Rossi, et refuse de prendre en considération d'autres conceptions de l'Histoire que celles qu'il a apprises. Les références à Vico et à Hegel mettent l'accent sur cette position que choisit d'adopter le journaliste, au début du récit au moins, révélant le substrat philosophique de sa formation intellectuelle. Nous retrouvons, dans cet antagonisme entre les jeunes gens et le journaliste, le duel traditionnel entre une philosophie idéaliste de l'Histoire où l'Esprit guide les événements du monde dans une volonté raisonnable et nécessaire, et une conception matérialiste de l'Histoire dans laquelle la Nature n'est qu'un processus de transformations successives selon le mouvement dialectique des classes et des forces.

⁶⁵ *PP.*, pp. 208-209 / *SP.*, p. 38 : « [...] ci sono troppi aspetti della sua vita e della sua morte che non si addicono a un giornale come il "Lisboa", non so se lei si rende conto, caro Monteiro Rossi, che in questo momento in Spagna, c'è una guerra civile, che le autorità portoghesi la pensano come il generale Francisco Franco e che Garcia Lorca era un sovversivo, questa è la parola: sovversivo. »

⁶⁶ *PP.*, p. 252 : « Marta but une gorgée de vin de porto et dit : nous, nous ne défrayons pas la chronique des faits divers, doutor Pereira, et ça, j'aimerais bien que vous le compreniez, nous, nous vivons l'Histoire. » / *SP.*, p. 97 : « Marta bevve un sorso di vino di porto e disse: noi non facciamo la cronaca, dottor Pereira, è questo che mi piacerebbe che lei capisse, noi viviamo la Storia. »

⁶⁷ *PP.*, p. 252 / *SP.*, p. 97 : « [...] senta signorina, Storia è una parola grossa, anch'io ho letto Vico e Hegel; a suo tempo, non è una bestia che si può addomesticare. Ma forse lei non ha letto Marx, obietto Marta. Non l'ho letto, disse Pereira, e non mi interessa, di scuole hegeliane sono stufo, e poi senta, lasci che le ripeta una cosa che le ho già detto prima, io penso a me soltanto e alla cultura, è questo il mio mondo. »

Le récit montre pourtant une progressive prise de conscience du lien qui existe entre la vie littéraire et la vie politique⁶⁸. La nécrologie de Filippo Tommaso Marinetti, écrite par Rossi, fait prendre conscience au journaliste de la possibilité ou non d'exprimer des idées contraires à celles du régime. La conversation entre Pereira et Silvia est à ce propos assez explicite. Alors que le premier s'inquiète de ne pas pouvoir exprimer librement ce qu'il pense dans le *Lisboa*, son compagnon confirme l'évidente distinction entre culture et politique⁶⁹. Pereira continue de se cacher derrière ce prétexte pour se tenir à l'écart de l'Histoire. C'est d'ailleurs ce qu'il rappelle à Madame Delgado qu'il rencontre dans le train : « Je rends hommage à quelques écrivains illustres et je traduis des récits du XIX^e siècle français, ce n'est pas possible de faire plus⁷⁰. » Il ne semble pas avoir conscience de la dimension politique de certains textes littéraires. Lorsque Cardoso émet des réserves sur le récit d'Alphonse Daudet que Pereira souhaite traduire⁷¹, le journaliste s'étonne : « Mais qu'est-ce que vous racontez, docteur Cardoso, dit Pereira, il s'agit d'un texte du XIX^e siècle, c'est du passé⁷². » En employant l'expression « c'est du passé », le journaliste semble nier, ou fait mine de nier l'impact du passé sur le présent et par conséquent la possibilité de lire le présent à l'aune du passé. S'en tenir au XIX^e siècle est une manière rassurante pour lui d'écartier toute possibilité d'action sur le présent, ne serait-ce que par l'écriture.

Les pressions de plus en plus fortes de son directeur le conduisent progressivement à prendre conscience de la nécessaire interaction entre la littérature et l'Histoire. Celui-ci insiste en effet sur l'obligation de donner à la page culturelle du journal une teinte idéologique : « [...] je veux que le *Lisboa* soit un journal très portugais, y compris dans sa page culturelle, et si tu ne veux pas faire une éphéméride sur le jour de la Race, fais-en au moins une sur

⁶⁸ CANNON Joann. *The Novel as investigation*. Toronto University Press, « Toronto Italian Studies », 2006. Notons d'ailleurs que la plupart des articles sur *Sostiene Pereira* évoquent d'abord cet aspect du récit. Par exemple, nous pouvons citer : « Pereira est un journaliste [...] qui prend progressivement conscience de l'étendue des crimes commis par le régime fasciste. Cette conscience naissante a pour pendant une reconnaissance croissante de sa responsabilité en tant que journaliste à révéler ces crimes. » (Nous traduisons). / « Pereira is a monumentally journalist who gradually becomes aware of the extent of the fascist regime's crimes. This dawning awareness parallels a growing recognition of his responsibility as a journalist to expose those crimes. » Nous trouvons également dans l'édition critique italienne de *Sostiene Pereira* faite par Bruno Ferraro un grand nombre d'analyses se rapportant à cet aspect de la personnalité de Pereira.

⁶⁹ *PP.*, p. 227 : « [...] tu n'écris pas des articles politiques, tu t'occupes de la page culturelle. » / *SP.*, p. 65 : « [...] tu non scrivi articoli di politica, ti occupi della pagina culturale. »

⁷⁰ *PP.*, p. 233 / *SP.*, p. 73 : « faccio qualche ricorrenza di scrittori illustri e traduco racconti dell'Ottocento francese, di più non si può fare ».

⁷¹ *PP.*, p. 277 : C'est beau, répondit le docteur Cardoso, mais je ne sais pas si aujourd'hui, au Portugal, les gens apprécieront de lire "Vive la France" vu les temps qui courent » / *SP.*, pp. 128-129 : « Bello, rispose il dottor Cardoso ma non so se oggi in Portogallo sarà apprezzato leggere "Viva la Francia" visto i tempi che corrono ».

⁷² *PP.*, p. 277 / *SP.*, p. 129 : « Ma che dice, Dottor Cardoso, disse Pereira, questo è un racconto dell'Ottocento, è acqua passata. »

Camões, ce sera déjà quelque chose.⁷³ » Or Luís de Camões est très souvent invoqué à l'occasion de revendications nationalistes portugaises. En refusant de publier les auteurs que son directeur lui conseille, le journaliste entre peu à peu dans l'Histoire, par le biais de la littérature. Il montre une forme de résistance passive, continuant à publier les textes de son choix. Considéré par certains critiques comme un anti-héros, il assiste au spectacle de l'Histoire, refusant jusqu'à la tragédie finale d'y participer. Bruno Ferraro écrit : « Pereira ne vit pas l'histoire au premier rôle, c'est un homme consumé, tourmenté, un homme surtout indécis, et par là c'est une sorte de anti-héros, de figure mineure, qui est exclu de l'Histoire⁷⁴. » Cette exclusion se justifie, aux yeux du journaliste, par son appartenance à l'univers des intellectuels, ce qui constitue évidemment un leurre.

Certains personnages d'écrivains de nos récits s'excluent ou sont exclus de l'Histoire alors même que le contexte dans lequel ils évoluent pourrait les amener à entreprendre une démarche d'investigation historique comme peuvent le faire d'autres personnages d'écrivains. Leur œuvre n'est pas connue du lecteur, c'est le cas de celle de Volturmo, ou bien elle ne présente pas d'intérêt parce qu'elle n'apporte aucune autre information que celles délivrées par le régime en place, c'est le cas de l'écriture de Melchiorre. Le narrateur de *Nocturne indien* décrit le continent indien semble-t-il en toute objectivité, mais il ne décide pas d'en faire l'objet de son livre ni de s'impliquer dans cette description. Quant à Pereira, c'est probablement le personnage d'écrivain le plus ambivalent. Déchiré entre deux attitudes, il construira progressivement le lien entre la politique et l'écriture.

Une certaine passivité face à l'Histoire caractérise les personnages d'écrivains tabucchiens qui, par conséquent, sont condamnés à refuser de lier l'Histoire et la littérature, et ce par méconnaissance, indifférence ou incompetence. Cette critique des personnages d'écrivains nous amènent à considérer avec plus d'attention la place qu'ils accordent à l'Histoire. En effet, elle peut apporter un éclairage à la fiction et inversement. L'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction est fécond en ce que chacune emprunte à l'autre certaines de ses caractéristiques dans l'avènement d'une *identité narrative*. En se privant de cette rencontre fructueuse, les personnages d'écrivains tabucchiens réduisent ainsi

⁷³ *PP.* p. 326 / *SP.*, p. 186 : « Voglio che il "Lisboa" sia un giornale molto portoghese anche nella sua pagina culturale e se tu non hai voglia di fare una ricorrenza sul giorno della Razza, la devi fare almeno su Camões, è già qualcosa. »

⁷⁴ Édition critique de Bruno Ferraro. *Op. cit.*, p. 11 : « Pereira non vive la storia da protagonista, è un uomo macerato, è un uomo tormentato, un uomo indeciso soprattutto, quindi è una specie di antieroe, di figura minore, che è escluso dalla storia ». (Nous traduisons).

la puissance de leur écriture, voire l'annihilent. Il leur est impossible de trouver la place juste pour observer l'Histoire, d'où leurs difficultés à écrire, voire leurs empêchements successifs.

2. Écrivains-enquêteurs : sur les traces du passé

Il semblerait nécessaire alors d'adopter une démarche d'investigation, ce que font d'autres personnages d'écrivains, tant dans les récits tabucchiens que dans les fictions kertésziennes, prêts à enquêter, à s'impliquer pour découvrir ce que l'Histoire, le plus souvent, leur cache. Ainsi, la *trace* fonctionne comme un paradigme efficace dans les récits étudiés. Emmanuel Bouju note dans l'essai intitulé *Les Transcriptions de l'Histoire* que les romans européens de la fin du XX^e siècle qui prétendent « transcrire » l'Histoire lui accordent une place de prime importance comme moyen de signifier au présent un passé quasiment invisible : « On assiste à une promotion de la trace qui apparaît dans les romans comme trace matérielle, empreinte et indice du passé, mais aussi comme une trace mnésique vouée à une reconnaissance, une réognition (rappelant l'*Annerkennung* kantienne), d'ordre intersubjectif⁷⁵. » Carlo Ginzburg dans *Mythes, emblèmes, traces* montre comment un véritable « paradigme indiciaire » s'est constitué, prenant racine dans le passé de chasseur de l'homme : « derrière ce paradigme indiciaire ou divinatoire s'entrevoit le geste peut-être le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de la proie⁷⁶. » C'est à partir de la trace que le chasseur peut raconter des histoires « parce qu'il était le seul capable de lire, dans les traces muettes (sinon du moins imperceptibles) laissées par sa proie, une *série cohérente d'événements*⁷⁷. » La démarche de reconstitution d'un ensemble cohérent à partir de traces concerne la plupart des personnages d'écrivains du corpus. La forme de l'enquête, privilégiée dans certains des récits étudiés, met en valeur ce paradigme. Paul Ricœur distingue trois sortes de traces dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*⁷⁸ : la trace écrite ou, sur le plan historiographique, la trace documentaire, la trace psychique qui résulte de « l'impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant »⁷⁹ et la trace corticale ou trace mnésique. En retrouvant ces

⁷⁵ BOUJU Emmanuel. *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 40.

⁷⁶ GINZBURG Carlo. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire*. Paris : Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989, p. 151.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 149. (Nous soulignons).

⁷⁸ RICŒUR Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000]. Paris : Seuil, « Folio Essais », 2003.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 539.

traces et en les interprétant, le personnage d'écrivain agit à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il permet de mettre au jour des événements cachés dont il ne restait presque rien. Il a dans ce cas une fonction de dévoilement. De plus, en rassemblant les traces découvertes dans un ordre cohérent, il fait émerger un sens qui pouvait échapper à ses semblables. Enfin, il réactive le passé, fait par là œuvre de mémoire et lutte contre l'oubli, en opérant un détour par l'écriture fictionnelle.

Les deux principaux personnages de *Tristano meurt* sont des écrivains qui, chacun à leur manière, explorent le passé. Le récit tel qu'il est agencé par le narrateur Tristano met en valeur la curiosité et l'intérêt du personnage d'écrivain pour l'existence de l'ancien partisan. S'il n'intervient jamais, la construction du récit montre la part active qu'il prend à cette enquête. Il connaît suffisamment l'existence de Tristano pour s'en être inspiré et en avoir fait un personnage de roman. Son approche du récit de vie du vieillard est donc chargée de ce qu'il sait déjà de lui. Il manifeste un certain sens critique que les nombreuses remarques de Tristano nous laissent deviner : « Mais à toi, ça te plaît d'être dans mon bureau, j'en suis sûr, tu es venu ici chercher la vérité et c'est comme si elle habitait elle aussi dans cette pièce⁸⁰ ». Plusieurs fois au cours du récit, il rappelle la volonté de l'écrivain de connaître et de comprendre la vie de Tristano, allant jusqu'à le traiter de « voyeur »⁸¹. Ce personnage d'écrivain qui a « tout lâché »⁸² pour connaître la véritable histoire du moribond est, semble-t-il, à l'affût du moindre indice qui pourrait l'aider à reconstituer son histoire. L'utilisation fréquente de questions rhétoriques par le narrateur signale l'intérêt du personnage d'écrivain : « Sais-tu en revanche quand tout devint clair pour lui⁸³ ? », ou encore : « Dommage qu'il n'en soit pas ainsi. Sais-tu quelle est la vraie nature de la trahison⁸⁴ ? » Tristano questionne l'écrivain et répond aussitôt à la question, créant l'illusion d'un dialogue : « Tu le sais,

⁸⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 19 / *TM.*, p. 15 : « Ma a te piace stare nel mio studio, ne sono certo, sei venuto qui a cercare la verità ed è come se in quella stanza ci abitasse anche lei ». Notons également : « [...] je t'ai fait venir exprès à mon chevet pour écrire la vraie vie de Tristano, et toi tu es venu exprès à mon chevet parce que tu es curieux » *TM.*, pour la trad. fr. p. 116 / *TM.*, pp. 91-92 : « [...] ti ho chiamato apposta al mio capezzale, e tu sei venuto apposta al mio capezzale perché sei curioso per scrivere la vera vita di Tristano ».

⁸¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 126 / *TM.*, p. 99 : « Guardone... »

⁸² *TM.*, pour la trad. fr. p. 40 / *TM.*, p. 31 : « Sei venuto per sentire una vita, hai fatto tanti chilometri, hai mollato tutto ». Nous pouvons également relever : « je ne voudrais pas que tu aies la conviction que c'est moi qui t'ai demandé de venir... ça a été toi, tu le sais mieux que moi, moi je t'ai sifflé et tu es accouru aussitôt parce que tu n'attendais que ça... ça te faisait envie... » *TM.*, pour la trad. fr. p. 105 / *TM.*, pp. 82-83 : « non vorrei che tu ti convincessi che sono stato io a chiederti di venire... sei stato tu, lo sai meglio di me, io ti ho fatto un fischio e tu sei corso subito perché non aspettavi altro... ti faceva gola... »

⁸³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 135 / *TM.*, p. 107 : « Sai invece quando tutto gli fu chiaro? »

⁸⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 125 / *TM.*, p. 99 : « Peccato che non sia così. Sai qual è la vera natura del tradimento? »

l'écrivain ? Non tu ne le sais pas⁸⁵ », ou « [...] ça te semble absurde ? Je comprends que ça te semble absurde⁸⁶ ». Outre le dynamisme que ces questions rhétoriques confèrent au long monologue de Tristano, il s'agit aussi d'impliquer le personnage de l'écrivain dans le récit et de signaler qu'il est auprès du vieil homme pour se documenter, s'informer, rectifier des erreurs qu'il aurait écrites dans son précédent roman. Sa démarche est une démarche d'investigation, à l'exception près qu'il ne décide pas du rythme de l'enquête et que ce ne sont pas ses propres questions qui orientent le récit mais celles que se pose Tristano. Ce cheminement s'inscrit donc dans la nécessaire reconstruction du sens préalable à l'écriture d'un nouveau livre. En racontant son histoire et en enjoignant l'écrivain de consulter les archives, il lui livre les traces *documentaires*. Les traces *psychiques* sont constituées pour l'essentiel par l'expérience traumatique de l'Histoire qu'il a vécue. Quant aux traces *mnésiques*, elles sont contenues dans les réminiscences du vieil homme. L'Histoire apparaît alors sous forme de ces traces que le personnage d'écrivain doit interpréter.

Sesto dans *Le Petit Navire* tâche d'écrire l'histoire de ses ancêtres à partir de ses souvenirs et d'anciens objets trouvés dans un grenier. Traces matérielles, psychiques et mnésiques se mêlent dans l'entreprise de reconstruction du passé que s'est fixée le personnage. Lorsque les faits ne peuvent pas être connus, il n'hésite pas à faire appel à son imagination. Première épreuve pour l'écrivain en herbe : se souvenir de manière suffisamment précise pour pouvoir retrouver les traces de ses ancêtres. Enfermé dans une prison de silence qu'il s'est fabriquée, le jeune Sesto tente, en associant divers souvenirs, de remonter sa filiation. Le récit met l'accent sur les démarches d'investigation du personnage d'écrivain :

À penser et à repenser, à fouiller dans un registre où il avait catalogué les souvenirs mémorables, il repêcha de la soupe de poissons dans laquelle flottait une lettre dont l'écriture tendait à s'échapper du cadre de la feuille. De cette lettre, il remonta à un nom qui, durant ces années-là, était resté tapi en bas du registre des souvenirs, peut-être parce qu'il appartenait à une femme noire et minuscule, presque une mouche, avec ses deux valves qui lui tenaient lieu de bouche et embrassaient dans un effleurement : Tante Addolorata⁸⁷.

⁸⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 46 / *TM.*, p. 36 : « Tu lo sai, scrittore? Non lo sai ».

⁸⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 46 / *TM.*, p. 36 : « ti sembra assurdo? Capisco che ti sembri assurdo ».

⁸⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 176 / *PN.*, pp. 138-139 : « E pensando e ripensando, frugando in un archivio in cui aveva schedato i ricordi ricordabili, ripescò dal brodetto in cui galleggiava una lettera scritta con una calligrafia che tendeva a scappare fuori dal foglio. E dalla lettera risalì a un nome che in quegli anni era rimasto acquattato nei fondali dello schedario, forse perché apparteneva a una donna minuscola e nera, quasi una cozza, con due piccole valve per bocca che baciavano sfiorando: zia Addolorata. »

L'emboîtement des souvenirs est rendu avec précision, le mouvement ascendant utilisé pour le décrire permet au lecteur de se figurer cette anamnèse. Le narrateur insiste sur la dimension active du personnage dans l'effort de remémoration. C'est à force de « penser » et de « repenser », de « fouiller » dans ses propres souvenirs qu'il parvient à ce nom de la vieille tante. L'accent est alors mis sur les traces mnésiques. Cette volonté de remémoration est incessante⁸⁸. C'est dans le grenier de la vieille tante, dans le village de ses origines que Sesto, à partir d'objets, va pouvoir tenter la reconstitution du passé familial : « Sesto fouilla parmi des tas de poussière à la recherche *d'improbables témoignages*, chercha sous des paquets de vieux journaux, de bizarres dessins habités par des colonies de souris et de blattes⁸⁹. » La démarche du jeune homme est hasardeuse. À la recherche de son passé, Sesto tente de voir ce qui ne se donne pas à voir, ce qu'il faut trouver en « fouillant ». Il se lance sur les traces de l'Histoire tel un enquêteur du passé : « Au cours de ses recherches, il prit possession d'autres choses. Il trouva un ouvrage historique d'un érudit local et entre les pages humides chercha des noms et des faits qui pourraient le guider⁹⁰. » Alors que les *Annales* de Fonzio privilégient l'Histoire officielle, celle des hommes illustres, rendus célèbres par leurs actions qui ont influencé le cours de l'Histoire, Sesto s'attache à donner leur place aux petits, à ceux qui font l'Histoire sans jamais voir leur nom perennisé dans la pierre. Sa démarche est alors à la marge de celle de l'historien Fonzio. Michel de Certeau montre dans *L'Écriture de l'histoire* que la recherche historique « change de front »⁹¹ : « L'historien n'est plus homme à constituer un empire. Il ne vise plus le paradis d'une histoire globale. Il en vient à circuler autour des rationalisations acquises. Il travaille dans les marges. À cet égard, il devient un rôdeur⁹². »

Sesto se rend sur les lieux de son passé et va reconstituer, à partir des objets de ce passé, une histoire. Pour cela, il doit essayer de voir clair dans les multiples informations auxquelles il a accès. Il passe par les différentes étapes qui constituent le travail de l'historien exposées par Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* : la phase documentaire, la phase d'explication-compréhension et la phase de représentation. Il commence, de manière

⁸⁸ Ce que note l'emploi récurrent du verbe « fouiller », *PN.*, pour la trad. fr. p. 179 : « Sesto, assis sur une poulie, occupé à fouiller sous les détritiques de sa mémoire pour y repêcher le nom véritable d'un village plein de pierres » / *PN.*, p. 141 : « Sesto, seduto su una carrucola, frugando sotto i detriti della memoria per ripescare il nome proprio di un paese sconosciuto ».

⁸⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 233. / *PN.*, p. 186 : « Sesto frugò fra mucchi di polvere alla ricerca di *improbabili testimonianze*, cercò sotto pacchi di vecchi giornali, di bizzarri disegni abitati da colonie di topi e di piattole. » (Nous soulignons).

⁹⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 234 / *PN.*, p. 186 : « Di altre cose si impossessò, cercando. Trovò un'opera storica di un chierico locale e fra le pagine umide cercò nomi e fatti che lo guidassero; »

⁹¹ CERTEAU Michel (de). *L'Écriture de l'Histoire. Op. cit.*, p. 91.

⁹² *Ibid.*, p. 91.

méthodique, par la phase documentaire : « Il se mit à chercher la confirmation d'un autre fait et s'engagea dans ces labyrinthes de papier riches de dates, d'évêques, de pierres tombales, de créances, d'actes de mariages, de confiscations de biens, d'émeutes, de lois et d'épidémies⁹³. » Tous ces éléments lui permettent de faire intervenir dans le présent ce passé qu'il tente de reconstituer, parce que la trace articule le visible et l'invisible, le passé et le présent. Elle illustre l'énigmaticité de la représentation et de son rapport au temps et au passé puisqu'elle est toujours au présent, qu'elle ne dit pas l'antériorité et qu'elle doit par conséquent être dotée d'une dimension sémiotique pour devenir signe. Notons la définition qu'en donne le *Littré* : « vestige qu'un homme ou un animal a laissé à l'endroit où il est passé », et dans un sens plus général : « toute marque laissée par une chose. » C'est par le travail sur la trace signifiante que Sesto pourra remonter l'Histoire. À la phase documentaire doit nécessairement succéder la phase d'explication. Sesto donne du sens à la trace, et lit le passé dans le présent, en liant le passé au présent. Le propos de Paul Ricoeur dans le troisième tome de *Temps et récit* est éclairant : « Ainsi la trace indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche. Or, c'est tout cela qu'est l'histoire. Dire qu'elle est une connaissance par traces, c'est en appeler, en dernier recours, à la *signifiante* d'un passé révolu qui néanmoins demeure préservé dans ses vestiges⁹⁴. » Sesto se livre en effet à une « reconstitution historique »⁹⁵ et va tenter de donner un sens à de multiples événements qui constituent l'histoire de sa famille, ancrée dans l'Histoire de son pays. C'est la « signifiante » de ce passé qu'il met au jour dans une démarche proprement heuristique. Il redonne de l'ordre au monde en désordre, en tâchant de dévoiler les liens entre les événements. Ce travail lui permet de créer un nouveau temps historique, plus humain que le temps historique officiel : « Il cherche à relier entre eux les événements qui lui semblent significatifs, en les circonscrivant à une époque précise. De cette façon, le temps historique est considéré comme un «flux», comme un mouvement de vague dans lequel certaines phrases sont plus significatives que d'autres⁹⁶. » Le narrateur n'a de cesse de rappeler les défaillances de Paolo

⁹³ *PN.*, pour la trad. fr. p. 63 / *PN.*, p. 49 : « Capitano Sesto cercò poi la conferma di un altro fatto, e si inoltrò in quei corridoi cartacei ricchi di date, di vescovi, di lapidi, di credenze, di regi sponsali, di confische, di sommosse, di legiferazioni e di pestilenze; »

⁹⁴ RICŒUR Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconté. Op. cit.*, p. 219.

⁹⁵ *PN.*, pour la trad. fr. p. 15 / *PN.*, p. 12 : « ricostruzione storica ».

⁹⁶ BRIZIO-SKO Flavia. *Navigazioni in un arcipelago narrativo. Op. cit.*, p. 71 : « Cerca di collegare insieme gli eventi per lui significativi restringendoli ad un'area circoscritta. Il tempo storico in questo modo è visto come "flusso", come un movimento ad onde nel quale certe frasi sono considerate più significative di altre ». (Nous traduisons).

Fonzio pour mettre en avant le travail d'investigation fourni par Sesto. Sa « reconstitution historique » apparaît comme une manière de rendre le monde plus lisible : « L'Histoire racontée par Capitaine Sesto est justement un discours qui vise à réunir ce que le temps et la mort ont séparé. En outre, Capitaine Sesto veut arriver à donner une apparence d'ordre au chaos du monde phénoménal⁹⁷. » Outre le fait de permettre aux vivants et aux morts de se retrouver, il s'agit de dévoiler un ordre du monde qui était jusque là camouflé. Il « écrit une métahistoire, ou bien une Histoire qui va au-delà de l'Histoire connue de tous, celle écrite et réécrite dans les textes des historiographes officiels et de Fonzio en particulier⁹⁸ ». Pour cela, le personnage se concentre sur les causes des événements et leurs conséquences. Nous pouvons donner comme exemple l'analyse qu'il fait de la grève des ouvriers de Zanardelli :

On aurait vraiment cru, à se promener par les rues désertes en ce soir lointain d'une année indéterminée, que l'Histoire était encore immobile. Pourtant ses engrenages compliqués et silencieux s'étaient déjà mis en branle derrière les volets fermés, dans la faible lueur des lampes à pétrole. L'Histoire remua de manière imperceptible, s'ébroua et lentement, insensiblement, commença à tracer son chemin⁹⁹.

Dans un événement auquel beaucoup n'accordent pas d'importance, Sesto distingue les mouvements de l'Histoire. En cela, il s'octroie la responsabilité du sens des événements, ce que le premier narrateur souligne dès la fin du premier chapitre : « car il se rendait compte que tout ce qui avait été dépendait de lui seul¹⁰⁰. » Devenu Capitaine de *son* passé grâce à l'élaboration de son identité narrative, Sesto est aussi Capitaine *du* passé et va, par son écriture, en livrer une analyse ainsi qu'une interprétation. Le recours à l'imagination dans la démarche de reconstitution historique ne nuit en rien à son efficacité. C'est en effet en

⁹⁷ *Ibid.*, p. 77 : « La Storia raccontata da Capitano Sesto è appunto un discorso che mira a riunire ciò che il tempo e la morte hanno separato. Ma oltre a preoccuparsi di questo, Capitano Sesto vuole arrivare a porre una parvenza di ordine nel caos del mondo fenomenico. » (Nous traduisons).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 71 : « La ricostruzione storica di Capitano Sesto, d'altro canto, si concentra invece sulle ragioni degli eventi. Capitano Sesto scrive una metaStoria, ovvero una Storia che va al di là della Storia da tutti conosciuta, quella scritta e riscritta nei testi degli storiografi ufficiali e da Fonzio in particolare .» (Nous traduisons).

⁹⁹ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 85 et 86 / *PN.*, p. 65 : « Pareva proprio, a passeggiare per le vie deserte, in quella sera di un anno imprecisato, che la Storia fosse ancora immobile; e invece i suoi ingranaggi complicati e silenziosi avevano già preso a girare dietro le imposte serrate, alla luce fioca dei lumi a petrolio; si mosse appena, si dette una scrollatina, e lentamente, insensibilmente cominciò a tracciare strade. » Notons également ceci : « Tout d'abord l'Histoire commença à frémir avec un bruit de fond, sourd et à peine perceptible. Depuis la belle maison des Zanardelli, on ne pouvait pas l'entendre, mais par contre elle se faufila dans les maisons ocre et lézardées de ce village plein de pierres, et y couva pendant quelques jours, comme un fleuve se gonflant de sa crue prochaine. » *PN.*, pour la trad. fr. p. 84 / *PN.*, pp. 64-65 : « Prima la Storia cominciò a rumoreggiare con un rumore sordo, non molto percepibile, di fondo: ma dalla bella casa degli Zanardelli non la si poteva sentire. Serpeggiò invece nelle case ocre e piene di crepe di quel paese pieno di sassi, e lì covò per qualche giorno, come un fiume che sta covando la piena. »

¹⁰⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 16 / *PN.*, p. 13 : « perché si rendeva conto che tutto ciò che era stato dipendeva unicamente da lui. »

imaginant, notamment les sentiments des personnages évoqués, qu'il parvient à donner une vision plus claire et plus cohérente de ce qui s'est déroulé. L'objectivité à laquelle prétendent les *Annales* est un leurre. La vision que Sesto donne des événements, grâce à ses recherches et à sa capacité d'investigation, est bien plus objective que le récit de Fonzio, car non seulement elle n'oublie personne mais elle peut aussi transformer la simple trace en trace signifiante. Le personnage d'écrivain, en recueillant les faits, reconstruit l'Histoire en l'interprétant. Il participe donc activement à l'élaboration d'un discours historique, plus juste et plus vrai que le discours historique officiel, à partir de nombreuses traces *matérielles* auxquelles se mêlent les traces *mnésiques* et les traces *psychiques*.

Dans *Liquidation*, Keserú enquête sur l'histoire de Bé et sur le roman disparu de l'existence duquel il est persuadé. Nous retrouvons dans ce récit les caractéristiques de ce que Tristan Todorov appelle le « roman à énigme »¹⁰¹. Considéré par le critique comme le roman policier classique, il possède la particularité de mêler deux histoires : celle du meurtre initial et celle de l'enquête sur le meurtre. Or nous lisons dans le récit d'Imre Kertész l'histoire de Bé et l'enquête de Keserú sur l'histoire de Bé, à laquelle se mêle la recherche de son roman disparu qui contient, d'après lui, des informations indispensables à la construction du sens : « Voilà pourquoi je devais retrouver son roman disparu. Il contenait vraisemblablement tout ce que je devais savoir, tout ce qu'il m'était encore possible de savoir¹⁰². » L'entreprise littéraire de Keserú consistera donc à reconstruire l'histoire de Bé en rassemblant les traces *matérielles*, *mnésiques* et *psychiques*. L'écriture de l'enquête est une autre des caractéristiques du roman à énigme étudié par Tzvetan Todorov : « Ce n'est pas un hasard si elle est souvent racontée par un ami du détective, qui reconnaît explicitement qu'il est en train d'écrire un livre ; elle consiste, en fait, à expliquer comment ce récit peut même avoir lieu, comment ce livre même est écrit¹⁰³. » Dans le cas présent, c'est le détective qui pratique l'écriture de l'enquête tout en intégrant l'histoire initiale du crime. Le roman policier, en l'occurrence le « roman à énigme », juxtapose ce que les formalistes russes ont appelé la « fable » et le « récit »¹⁰⁴. Keserú dessine l'itinéraire de son amitié avec B. Il relate des événements dont il

¹⁰¹ TODOROV Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, « Poétique », 1971, p. 57 : « À la base du roman à énigme nous trouvons une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. »

¹⁰² *L.*, p. 32 / *F.*, p. 36 : « Ezért kellett utánajárnom eltűnt regényének. Mert abban valószínűleg minden benne volt, amit tudnom kellene, amit még egyáltalában tudni lehetséges. »

¹⁰³ TODOROV Tzvetan. *Poétique de la prose*. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁴ Nous traitons ici de *Liquidation* mais nous retrouvons cet aspect également dans *Nocturne indien*, où le narrateur enquête sur la disparition de son ami, ainsi que dans *Pereira prétend* puisque, nous le verrons au cours de notre développement, la déposition du personnage principal est un propos sur le propos, le récit de la fable.

n'avait pas forcément saisi l'importance au moment de leur déroulement et tente d'englober les événements dans une logique chronologique¹⁰⁵ tout en mettant l'accent sur le mystère entretenu par son ami :

Peut-être n'en savait-il guère plus. Je n'envisage même pas qu'il ait pu connaître son père et sa mère ; en tous cas, il n'en parlait jamais. Je ne sais rien de son enfance – seulement qu'il avait fugué de l'orphelinat. Je voyais qu'il avait un autre nom quand je rédigeais ses contrats de traduction avec la maison d'édition¹⁰⁶.

C'est en mettant bout à bout tous les éléments qu'il connaît de l'existence de Bé qu'il peut « reconstruire en gros » son histoire¹⁰⁷. Rencontres avec ses anciennes femme ou amantes, lectures de lettres, conversations avec ceux qui l'ont côtoyé, le personnage d'écrivain suit à la trace l'existence de l'ami disparu.

Ses écrits constituent probablement la piste la plus importante aux yeux de l'éditeur. Le jour de sa mort, une évidence s'impose à lui : il faut avant tout sauver les manuscrits. Cette idée occupe toute son attention alors qu'il se trouve près du cadavre de B. : « Quant à moi, en sueur et de plus en plus exaspéré, je me mis à fouiller les armoires, les tiroirs, tous les endroits possibles et imaginables, mais je ne trouvai nulle part le roman, plus précisément le manuscrit du roman que selon mes suppositions B. avait écrit avant sa mort¹⁰⁸. » Cette quête devient alors le principal enjeu de son enquête, objet de toutes les hypothèses :

Quant au roman, dont je ne trouvai pas la moindre trace, je supposai que B. l'avait écrit avant de commencer sa pièce, ou éventuellement parallèlement à celle-ci. Il est possible qu'il y ait travaillé pendant plusieurs années, de même qu'il avait dû écrire sa pièce pendant longtemps à

Même chose pour le *Petit navire* où un narrateur commente à la fois la fable et le récit qu'en fait Sesto. C'est cependant dans le récit d'Imre Kertész qu'il est le plus aisé d'utiliser les analyses de Tzvetan Todorov sur le roman policier. Si nous ne traitons pas ici *Nocturne indien*, c'est parce que, à la différence de l'enquête dans *Liquidation*, ou dans *Le Petit Navire*, celle menée par le narrateur n'a pas un objet que nous pourrions qualifier d'historique.

¹⁰⁵ L., p. 45 : « Je crois que tout a commencé par la conversation que nous avons eue dans le coin le plus reculé d'un café plongé dans la pénombre, peu de temps après ma sortie de prison » / F., p. 52 : « Azt hiszem, azzal a beszélgetéssel kezdődött ez, amelyet egy félhomályos eszpresszó leghátsó zugában folytattunk, nem sokkal azután, hogy engem a börtönből kiengedtek ».

¹⁰⁶ L., p. 36 / F., p. 40 : « Lehet, hogy sokkal többet ő maga sem tudott. Még csak nem is sejtem, hogy ismerte-e anyját, apját: ha ismerte is, sohasem beszélt róluk. Gyerekkoráról semmit sem tudok – mindössze annyit, hogy megszökött a fiúárvaházból. Hogy más neve is van, csak akkor láttam, amikor a fordításaival kapcsolatos kiadói szerződéseket kiállítottam számára. »

¹⁰⁷ L., p. 36 / F., p. 40 : « erről a tényeknek csupán néhány töredékét tudtam kihúzni belőle. » Nous pourrions traduire littéralement : « de ces faits j'ai pu seulement tirer des fragments » Le texte hongrois insiste davantage sur le caractère fragmentaire des informations alors que la traduction française a préféré insister sur l'imprécision des informations recueillies, ce dont témoigne l'expression « en gros ».

¹⁰⁸ L., p. 70 / F., pp. 84-85 : « Én pedig izzadva, egyre elkeseredettebben kutattam a szekrényekben, a fiókokban, minden elgondolható helyen, ugyanis sehol sem találtam a regényt, illetve a regény kéziratát, amelyet feltevésem szerint B. még a halála előtt megírt. »

moins que ce ne fût par intermittence ? En témoignaient les notes autographes qui permettaient de suivre les différentes variantes formelles qu'il avait expérimentées¹⁰⁹.

Les interrogations successives de Keserű rythment le récit et ressemblent à s'y méprendre aux interrogations d'un policier au cours d'une enquête. La piste du roman disparu devient obsédante, la deuxième lettre d'adieu qu'il finit par trouver renforce sa conviction qu'un roman existe bel et bien : « Toutes les preuves de ce que je pensais étaient rassemblées sous mes yeux. Il y avait le roman – ou plutôt il n'y était pas, mais il y avait les preuves indiscutables que B. l'avait écrit, qu'il existait bel et bien, que son existence était un fait et une réalité indéniables¹¹⁰. » Il finit par remonter les traces de B. jusqu'à Judit, sa première épouse, visiblement agacée par sa tenacité, qui lui fait remarquer le peu d'envergure du rôle qu'il a choisi de jouer : « Tu es comme un détective privé dans un mauvais roman américain, se plaint-elle. Tu me soumetts à un véritable interrogatoire¹¹¹. » Elle ajoute d'un ton moqueur : « Le grand moralisateur ! [...] Le détective privé¹¹² ! » Si le personnage d'écrivain se retrouve dans la peau d'un mauvais détective privé, il n'en demeure pas moins que l'objet de son enquête est l'écriture de B.

Ses incessantes interrogations ainsi que sa persévérance découlent de sa foi en l'écriture, conforme à ce que l'on attend d'un éditeur : « De deux choses l'une : ou bien je ne crois pas qu'il soit mort, ou bien je ne crois pas qu'il n'ait rien laissé. Le fait est qu'il est mort. Reste l'autre hypothèse : le testament n'est pas complet. Il manque quelque chose. La synthèse, le LIVRE. Sans cela, il ne serait pas parti¹¹³. » À force de questions et d'insistance¹¹⁴, Keserű apprendra ce qu'il souhaitait tant savoir depuis la mort de son ami : Bé a bien écrit un roman que Judit, exécutant ainsi sa volonté, a détruit. Pour atteindre son but, il

¹⁰⁹ *L.*, pp. 70-71 / *F.*, pp. 85-86 : « A regényt pedig, amelynek, mondom, hűlt helyét sem leltem, az én föltevésém szerint még mielőtt a színdarabba kezdett volna, esetleg a darabbal párhuzamosan írhatta meg B. Meglehet, több évig dolgozott rajta, mint ahogy a darabot is sokáig – vagy megszakításokkal? – írhatta; erre vall, hogy annyi formai változaton ment keresztül, amint ez az autográf jegyzetek alapján nyomon is követhető. »

¹¹⁰ *L.*, pp. 78-79 / *F.*, pp. 96-97 : « Együtt láttam itt minden bizonyítékát annak, amit gondoltam. Itt a regény – illetve nincs itt, de itt vannak kétségbevonhatatlan nyomai annak, hogy megírta, hogy a regény, igenis, létezik, s hogy a léte tény és cáfolhatatlan valóság. »

¹¹¹ *L.*, p. 87 / *F.*, p. 107 : « – Olyan vagy, mint egy magánnyomozó valamelyik amerikai ponyvaregényből – panaszkodik. – Keresztkérdéseket tesz fel. »

¹¹² *L.*, p. 89 / *F.*, p. 111 : « a nagy moralista. A magánnyomozó ».

¹¹³ *L.*, p. 96 / *F.*, p. 119 : « Vagy azt nem hiszem el, hogy meghalt, vagy azt, hogy nem hagyott maga után valamit. Hogy meghalt, ez tény. Marad a másik következtetés: hogy nem teljes a hagyaték. Valami hiányzik. Az összefoglaló mű, a KÖNYV. Anélkül nem ment volna el. »

¹¹⁴ *L.*, p. 96 : « Je lui demandai comment elle était entrée en possession du manuscrit.

- Quel manuscrit ? Encore ce roman ? Pourquoi ne voulais-tu pas croire qu'il n'existait aucun roman ?

- Parce que, dis-je, il devait exister. » / *F.*, p. 119 : « Akkor hogyan került hozzá a kézirat? – kérdeztem.

- Miféle kézirat? Hogy megint a regény? Miért nem akarom elhinni, hogy semmiféle regény nem létezik?

- Azért, mondtam, mert léteznie kell. »

s'est effectivement comporté comme un « détective privé d'un mauvais roman américain », allant jusqu'à menacer l'ancienne épouse : « Tu dois me donner le manuscrit. Il faut que je le lise, que je l'édite, que je le communique aux gens. Tu ne peux pas te dérober, tu me dois une réponse, Judit. J'irai jusqu'au bout. Quitte à te faire chanter¹¹⁵. » La construction du récit accorde une place centrale aux investigations de l'éditeur et converge dans son entier vers la révélation finale de Judit. Keserű fait de l'histoire de Bé sa propre histoire, et de l'expérience de Bé, sur laquelle nous reviendrons, sa propre expérience. Le non-sens de la vie de Bé, aux yeux de ses compagnons, ou de l'éditeur, réduite à néant par le suicide, enlève du sens à leur propre existence, d'où la nécessité de retrouver ce roman disparu, seule possibilité de (re)donner du sens à l'ensemble. Il n'est pas possible pour le personnage de l'écrivain de distinguer son existence de celle de son ami¹¹⁶, et l'enquête de Keserű sur Bé devient une enquête sur lui-même. Ainsi, histoires individuelles et Histoire se mêlent dans une tentative de reconstruction qui leur donnerait leur unité propre. C'est donc par la littérature que le personnage atteint l'Histoire, la littérature de Bé dans un premier temps, la sienne dans un second temps.

D'autres personnages d'écrivains ne sont pas seulement des enquêteurs, mais ont vécu une expérience historique. Écrire leur histoire et écrire l'Histoire deviennent alors des démarches assez proches, et l'écriture peut dans ce cas recouvrir des accents autobiographiques tout en montrant une nécessaire mise à distance des événements vécus¹¹⁷. Dans *Tristano meurt*, Tristano demande à l'écrivain d'écrire sa vie. Il adopte dans son récit un point de vue rétrospectif, s'attachant à analyser les causes et les conséquences de son comportement. Il revient par exemple sur des faits de son enfance, rappelle l'histoire de son père, prisonnier en Autriche, qui a miraculeusement échappé à la grippe espagnole¹¹⁸.

¹¹⁵ *L.*, p. 97 / *F.*, p. 120 : « Ide kell adnod a kéziratot. El kell olvasnom, meg kell szerkesztenem, el kell juttatnom az emberekhez. Nem térhetsz ki a válasz elől, Judit. Elmegyek a legvégsőkig. Akár meg is zsarollak. » Notons également quelques lignes plus bas, face à la peur de Judit, cette réponse de Keserű : « Tu ne pourras pas me convaincre. Tu ne pourras pas m'émouvoir. Je ne crains rien. Je suis prêt à tout, Judit. » *L.*, p. 97 / *F.*, p. 121 : « Nem tudsz lebeszélni. Nem tudsz meghatni. Nem riadok vissza semmitől. Mindenre képes vagyok, Judit. »

¹¹⁶ *L.*, p. 45 : « [...] jusqu'à ce que je me mêle à son histoire que je ne peux toujours pas distinguer de la mienne. » / *F.*, p. 52 : « [...] amíg azután a történetébe is belekeveredtem, amelytől azóta sem tudom különválasztani a sajátomat. »

¹¹⁷ Au sujet de l'écriture de soi et de l'écriture de l'Histoire, nous signalons l'ouvrage collectif suivant : *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?* Sous la direction de Jean-François Chiantaretto. Paris : BPI en actes, 2002 et l'ouvrage *Se raconter, témoigner*. Sous la direction de Carole Dornier. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2001.

¹¹⁸ *TM.*, pour la trad. fr. pp. 90-91 : « [...] il était prisonnier en Autriche et il a attrapé la grippe espagnole, il pensait ne plus rentrer, il est au contraire rentré quelques années après la fin de la guerre et il a ainsi trouvé ce fils déjà petit garçon » / *TM.*, p. 71 : « [...] era prigioniero in Austria e gli è venuta la spagnola, pensava di non

L'ancien partisan utilise dans son discours des souvenirs de manière traditionnelle¹¹⁹, l'enfance constituant un *topos* du récit de vie. Il souligne à maintes reprises l'effort de mémoire ou au contraire son caractère inopiné. Par son récit, il donne l'impression d'écrire à haute voix son autobiographie à la troisième personne. C'est du moins le contrat de lecture établi entre lui et le personnage de l'écrivain. Lorsque l'écrivain fictif écrira, s'il le fait, le récit de la biographie de Tristano, il pourra choisir de conserver – ou pas – la distanciation induite par l'emploi de la troisième personne. La différence sera de taille : l'énonciateur ne sera plus Tristano, comme dans le roman que nous sommes en train de lire, mais le personnage d'écrivain qui fera parler Tristano de lui à la troisième personne. Nous nous trouverons alors dans le cas de ce que Philippe Lejeune appelle une « autobiographie à narrateur fictif », alors que, si l'on accepte le pacte de lecture fourni par Tristano au début du récit, nous sommes dans le cadre d'une autobiographie à la troisième personne¹²⁰.

Cette mise à distance de l'expérience historique est également présente dans *Le Refus*, illustrée par le personnage de Berg. Alors qu'il prétend écrire sa propre vie, en lisant le début de ce livre « qui contiendra la véritable histoire de [s]a vie »¹²¹, il reconnaît qu'il n'est pas forcément celui dont il raconte la vie à la première personne. Ce personnage est plutôt « l'une de [s]es possibilités », comme il l'explique à Köves, « l'une des voies possibles de la grâce »¹²². Nous pouvons aussi constater une mise à distance de l'expérience du vieil écrivain de la première partie. Le personnage de Köves est une projection fictionnelle de l'écrivain et de ce qu'il a vécu. Il s'agit pour lui de raconter son expérience à la troisième personne, en la fictionalisant. Lorsqu'il décide de reprendre des fragments qui serviront de point de départ à l'écriture du récit dans le récit, le « vieux » mentionne en effet divers refus essayés par son personnage pour sa demande de passeport¹²³. Aussitôt suivent deux répliques qui explicitent le lien entre cette anecdote et le personnage de l'écrivain. Il mentionne tout d'abord le souvenir de cet événement, se l'appropriant de manière explicite : « Je m'en souviens »¹²⁴,

tornare più, e invece è ritornato qualche anno dopo che è finita la guerra e così ha trovato questo suo figlio già ragazzino ».

¹¹⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 90 : « Il lui vint en tête un petit village blanc sur la côte » / *TM.*, p. 71 : « A lui venne in mente un paesino bianco sulla costa ».

¹²⁰ LEJEUNE Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, « Poétique », 1980, p. 34 : « Le recours au système de l'histoire et à la “non-personne” qu'est la troisième personne fonctionne ici comme une *figure d'énonciation* à l'intérieur d'un texte qu'on continue à lire comme discours à la première personne. »

¹²¹ *LR.*, p. 287 / *AK.*, p. 330 : « életem igaz történetét ».

¹²² *LR.*, p. 299 / *AK.*, p. 344 : « az egyik lehetőségem ».

¹²³ *LR.*, p. 109 / *AK.*, p. 129.

¹²⁴ *LR.*, p. 109 / *AK.*, p. 129 : « Emlékszem. »

puis un détail administratif : « Je n'avais pas la recommandation de l'employeur¹²⁵. » Ces deux précisions conduisent le lecteur à lire le récit dans le récit comme une projection fictionnelle de la vie du vieil écrivain qui se méfie cependant de l'écriture autobiographique, même s'il la pratique¹²⁶. Il déplore d'ailleurs l'adéquation du fait littéraire à la réalité et la sincérité : « ça commence comme une confession, marmonna-t-il. Ce n'est pas mauvais, mais ça peut le devenir. Le problème, c'est qu'il est sincère. Ce n'est pas très heureux¹²⁷. » La définition qu'il donne du roman parfait met également l'accent sur la nécessaire distance à prendre avec les événements racontés, distance qui peut aller jusqu'à l'effacement de l'auteur : « “Voilà comment il faut écrire un roman : matériau contingent, construction objective, technique soignée, trois pas de recul, pas d'autobiographie, rien de personnel, l'auteur n'existe même pas.”¹²⁸ »

Plusieurs personnages d'écrivains ont vécu une expérience historique qu'ils racontent dans une œuvre qui ne nous est pas forcément donnée à lire, tout en mettant à distance cette expérience. Tristano use de la troisième personne pour raconter sa vie à l'écrivain, Berg utilise diverses possibilités et reconnaît leur nécessité pour faire de l'écriture une « grâce », le vieil écrivain du *Refus* invente un personnage de fiction qu'il appelle Köves. D'autres personnages d'écrivains choisissent quant à eux la distanciation de l'expérience historique. Ne se contentant pas d'assister à l'Histoire, ceux-ci tâchent de mieux la connaître et de la comprendre pour ensuite l'écrire en l'articulant à leur expérience individuelle, manifestant ainsi leur volonté de trouver le sens, et, nous le verrons, de le dévoiler par une écriture qui délivre un témoignage. Cette quête de sens caractéristique des personnages d'écrivains dans les récits étudiés les montre à l'affût des différentes *traces* de l'Histoire, dans une démarche active de reconstruction. L'Histoire appartient au passé qu'ils doivent intégrer au présent pour le représenter dans l'écriture. Ils sont obligés pour cela d'adopter une démarche de recréation, en conjugant Histoire et fiction dans la mesure où, en tant que personnages d'écrivains, ils adoptent une démarche d'investigation du passé et rendent présent ce passé dans l'écriture fictionnelle. Leur approche associe les caractéristiques de l'écrivain, en particulier par l'usage

¹²⁵ LR., p. 109 / AK., p. 129 : « Nem volt munkahelyi ajánlás ».

¹²⁶ LR., p. 27 : « il puisait en général ses sujets dans sa propre expérience. » / AK., p. 32 : « témáit többnyire a saját tapasztalataiból merítette. »

¹²⁷ LR., p. 27 / AK., p. 31 : « úgy indul, mintha valami gyónás akarna lenni – mormogta. – Rossznak nem rossz; bár később még elromolhat. Az a baja, hogy őszinte. Ez nem valami szerencsés. »

¹²⁸ LR., p. 80 / AK., p. 94 : « Így kell regényt írni [...] másodlagos anyag, tárgyas megformálás, jólfésült technika, három lépés hátra, semmi önéletrajz, semmi személyes, a szerző nem is létezik. »

de l'imagination, dans une approche historique. En cela, ils se forgent une *identité narrative* qui leur permettra de témoigner.

3. La question de la représentation du réel

Intégrer l'Histoire dans la fiction nécessite de s'interroger sur le rapport que les personnages d'écrivains entretiennent avec le réel. Or le rapport au réel est capital pour les personnages d'écrivains de nos récits, et le caractère problématique de ce réel, tant pour Antonio Tabucchi que pour Imre Kertész, ajoute encore aux difficultés déjà mentionnées précédemment. C'est parce que le réel est idiot qu'il échappe à la représentation, explique Clément Rosset dans *Le Réel. Traité de l'idiotie*¹²⁹. Après avoir rappelé l'étymologie grecque d'idiot (*idiôtès* : simple, particulier, unique), il précise : « c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt *autre* : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère¹³⁰. » L'écriture du réel le transforme nécessairement dans la mesure où elle prétend le redoubler. À cette particularité s'ajoute la question de la nécessité d'interpréter ce réel avant même de prétendre le représenter. Nous avons vu que les personnages d'écrivains de nos fictions étaient en quête du sens de l'événement dans une reconstitution qui passe essentiellement par la *trace*. Or la compréhension du réel semble passer par son redoublement, et ce depuis Platon¹³¹. Pour autant, elle n'en demeure pas moins ardue. « La réalité devient problématique uniquement si tu commences à l'interpréter, c'est-à-dire à la sortir de la pénombre », écrit Imre Kertész dans *Dossier K.*¹³². Citons pour commencer la façon dont Bé décrit la réalité dans *Liquidation*, alors qu'il écrit au sujet de la pièce que Keserű est en train de lire :

La base de la pièce, disait la note, est un roman. La réalité de l'œuvre est donc une autre œuvre. De plus, nous ne connaissons pas cette deuxième œuvre – à savoir le roman – dans son intégralité. Exactement comme la Création. Elle est donc aussi vague que le monde donné que nous désignons aussi sous le nom de réalité¹³³.

¹²⁹ ROSSET Clément. *Le Réel. Traité de l'idiotie* [1977]. Paris : Minuit, « Reprise », 2003.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹³¹ Clément Rosset note à ce sujet : « C'est le propre de la métaphysique, depuis Platon, que de comprendre le réel grâce à une telle duplication : de doubler l'ici d'un ailleurs, le ceci d'un autre, l'opacité de la chose de son reflet. » *Ibid.*, p. 49.

¹³² KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 74.

¹³³ *L.*, pp. 123-124 / *F.*, p. 155 : « A színdarab létalapja – így szólt az írás – egy regény. A mű valósága tehát egy másik mű. Ráadásul e másik művet – a regényt – teljes egészében nem is ismerjük. Úgyannyira nem, ahogy a Teremtést sem: ugyanannyira homályos tehát, mint amennyire homályos a számunkra adott világ, amelyet más néven a valóságnak nevezünk. »

Il est signifié ici que la « réalité de l'œuvre » n'est pas l'œuvre que nous pourrions lire mais une autre œuvre, à laquelle nous n'avons pas accès. Ce qui nous intéresse à ce stade de l'analyse est la définition que donne Bé de la réalité : c'est le « monde donné », c'est-à-dire le monde de l'expérience. Aucun caractère précis ne lui est attribué, puisqu'il s'agit de quelque chose d'aussi « vague » que « le monde ». Le texte hongrois insiste davantage sur ce caractère indéterminé. En effet, le terme « *homalyos* » peut également être traduit par « obscur » ou « opaque ». Il vient de « *homaly* » dont le sens premier en hongrois est « obscurité, brume, ténèbre ». L'adjectif « vague » choisi par les traducteurs n'insiste pas assez, nous semble-t-il, sur le caractère insaisissable de la réalité, alors que ce trait est capital dans le cadre d'une réflexion sur sa possible représentation. La notion de réalité est remise en question par le premier narrateur très tôt dans le récit : « c'est donc la réalité, et ces temps-ci, la réalité, il n'en avait pas une haute opinion¹³⁴. » Il ajoute : « la réalité était devenue pour Keserű non seulement une notion problématique, mais qui pis est un *état* problématique¹³⁵. » Le premier narrateur, dès le début du récit, souligne les inévitables incertitudes qui gouvernent notre rapport à la réalité. Il semblerait que cette particularité soit accentuée par le choix de la période historique à représenter.

a. La représentation de l'univers concentrationnaire dans les récits d'Imre Kertész.

La question de la naissance de Bé puis de sa survie dans un camp de la mort est une question sans réponse dans *Liquidation*. Le non-dit et l'empêchement de la parole sont capitaux dans l'œuvre de l'écrivain Bé. Au début de sa pièce, il rappelle d'ailleurs le caractère honteux et indicible d'un passé qui ne trouve pas son expression : « Le passé en tant que communauté fortuite de destins entassés à la fourche. En tant que monde commun dont ils gardent ensemble le secret honteux. Ils ne l'ont jamais nommé et éviteront toujours de le faire¹³⁶. » Le sentiment de honte des rescapés a été analysé dans de nombreuses études sur les témoignages dans les camps. Il est ici lié à la collectivité et naît du regard de l'autre. Le passé

¹³⁴ L., p. 11 / F., p. 9 : « ez a valóság tehát, amiről – mármint a valóságról – Keserű mostanában nem túl sokat tartott. »

¹³⁵ L., p. 11 / F., p. 9 : « Keserű számára a valóság problematikus fogalom, de ami még súlyosabb: problematikus *állapot* vált. »

¹³⁶ L., p. 23 / F., p. 25 : « A múlt mint vasvillával összehányt sorsok véletlenszerű közössége. Mint közös világ, amelynek együtt őrzik szégyenletes titkát. »

est alors lié au secret, corollaire de ce sentiment de honte. En quoi les détenus sont-ils susceptibles d'être complices de ce qu'ils ont subi ? C'est la question implicite que les rescapés entendent à l'ouverture des camps et qui est susceptible d'entraver le témoignage. Nous pouvons citer les propos de Renaud Dulong :

C'est au moment où elle est révoquée que la condition de détenu éveille la conscience éthique d'une complicité objective dans l'abaissement. Pendant la détention, les multiples manquements au devoir et à la dignité n'étaient pas ressentis comme tels, ou ils étaient rachetés par l'excès de la punition. Il a fallu le départ des bourreaux pour que les yeux se dessillent et que les survivants se redécouvrent responsables. En témoignant, ils continuent à l'éprouver dans les yeux et les réactions de ceux qui les écoutent¹³⁷.

La dimension collective du passé des survivants et le sentiment de honte qui y est attaché plongent Bé dans le désarroi et font obstacle à l'écriture. Or la mise en forme de l'histoire de Bé est impossible¹³⁸, non parce que la réalité dans toute son horreur ne peut être rendue par le langage, mais parce que, même si l'anecdote a réellement eu lieu, elle ne ressemble en rien à ce qui aurait pu, ou ce qui aurait dû se passer.

Il m'expliqua que le problème résidait justement là. Cela s'était passé et pourtant ce n'était pas vrai. C'était une exception. Une anecdote. Un grain de sable tombé dans le mécanisme à broyer les cadavres. Quel intérêt pouvait avoir sa vie, cet accident industriel unique en son genre qu'il devait à quelques dignitaires du camp ? Et où se placerait l'histoire du succès aussi extraordinaire qu'inexistant de B. dans la Grande Histoire Universelle¹³⁹ ?

Le personnage oppose ici explicitement vérité et réalité : « Cela s'était passé et pourtant ce n'était pas vrai. » Le caractère antithétique de ces deux propositions amène Keserű et le lecteur à s'interroger sur le lien entre la réalité et la vérité. Bé affirme que l'on ne peut écrire que ce qui est vrai, et non ce qui est seulement réel. La réalité ne correspond donc pas forcément à la vérité, et la naissance de Bé, qui n'aurait pas dû avoir lieu, si l'on considère l'expérience concentrationnaire dans son ensemble, ne peut donc être considérée comme vraie. Nous pensons ici aux propos de Ludwig Wittgenstein, au tout début du *Tractatus logico-philosophicus*, lorsqu'il écrit : « Le monde est l'ensemble des faits, non pas des choses.

¹³⁷ DULONG Renaud. *Le Témoin oculaire*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998, pp. 106-107.

¹³⁸ L., p. 32 : « B., lui, il avait une histoire, même si elle est indicible et incompréhensible. » / F., p. 36 : « B.nek legalább volt történet, még ha ez a történet elmondhatatlan és érthetetlen is. »

¹³⁹ L., p. 38 / F., p. 44 : « Éppen ez a baja, magyarázta. Megtörtént, és mégsem igaz. Kivételek. Anekdota. Homokszem kerül a hullaszételező gépezetbe. Kíváncsi, mondta, az ő kivételek, láger-prominenseknek köszönhető élete, ez a szabálytalan és egyszeri üzemi baleset? És hol a helye a B. nevű nevelő kivételes sikertörténetének az Általános Nagy Történetben? »

Le monde est déterminé par les faits, ces faits étant la *totalité* des faits¹⁴⁰. » Mais le philosophe montre que les choses ne connaissent des changements que s'ils ont des causes : « En logique, rien n'est accidentel : si la chose *peut* arriver dans un état de choses, il faut que la possibilité de l'état de choses soit préalablement inscrite dans la chose¹⁴¹. » Sans causalité, il n'y a donc pas de changement. La naissance de B. dans un camp de concentration, le sauvetage d'un nourrisson juif n'ont pas de cause dans le système logique nazi. Il n'est donc pas possible de considérer ce fait, car ce fait n'entraîne aucune conséquence, le reste du monde demeure « inchangé ».

La distinction opérée par Bé entre la vérité et la réalité est primordiale. Elle constitue un véritable sujet de réflexion en littérature et pose de manière cruciale la question de la réalité. Qu'est ce qui doit être représenté lorsque l'écrivain prétend témoigner de quelque chose ? Relevons à propos de la pièce de Bé :

Pour chaque scène, il y avait des instructions, des remarques complémentaires, des rappels, des notes, des descriptions, mais les dialogues définitifs composés à partir de ces notes ne différaient guère de celles-ci, qui à leur tour ne différaient guère de la réalité (ou plutôt de la prétendue réalité), c'est-à-dire de l'amas douteux et trouble d'images, de paroles et d'événements que Keserű avait gardé en mémoire¹⁴².

La définition donnée ici de la réalité, elle-même mise en question par l'utilisation de la parenthèse, pose évidemment le problème de sa représentation. Désordre, oubli et autres accidents placent un filtre entre ce qui s'est passé et ce que l'on va écrire à propos de ce qui s'est passé. Il ne peut y avoir d'exacte représentation de la réalité parce qu'elle est opaque.

L'histoire de Bé constitue ainsi une problématique capitale du roman *Liquidation*. Il n'a vécu qu'en tant que survivant, s'efforçant de réfléchir et d'écrire sans relâche sur l'expérience ultime. En tant que survivant d'Auschwitz, il possède une responsabilité à laquelle il répond parfaitement, par la destruction de ce manuscrit. Ce silence maintenu par Bé sur son existence évoque ce propos de Maurice Blanchot dans *L'Écriture du désastre* : « Garder le silence. Le silence ne se garde pas, il est sans égard pour l'œuvre qui prétendrait le garder – il est l'exigence d'une attente qui n'a rien à attendre, d'un langage qui, se supposant totalité de

¹⁴⁰ WITTGENSTEIN Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* [1961.]Trad. de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris : Gallimard, « Tel », 2001, p. 29.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴² *L.*, p. 23 / *F.*, pp. 24-25 : « Valamennyi jelenethez karaktervázlatok készültek, kiegészítő feljegyzések, emlékeztetők, jegyzetek, leírások, bár a jegyzetektől létrejött végleges dialógusok azután alig különböztek maguktól e jegyzetektől, ez utóbbiak pedig a valóságtól (mármint az úgynevezett valóságtól), azaz a Keserű memóriájában tárolt képek, szavak és események kétes és zavaros halmazától ».

discours se dépenserait d'un coup, se désunirait, se fragmenterait sans fin¹⁴³. » Le silence de l'œuvre est criant, résultat de la destruction du langage, de sa fragmentation infinie. Bé, par ce silence, parvient ainsi à témoigner de ce qui ne se dit pas, en perdant toute subjectivité et en s'adressant à tous. L'Auschwitz construit et vécu à Budapest par le personnage d'écrivain est, aux yeux de Judit, plus réel que le lieu d'Auschwitz. Alors qu'elle décide de se rendre à l'endroit où ses parents ont été déportés, elle éprouve un sentiment étrange : ce qu'elle voit ne correspond pas à la réalité. Le rôle de l'imagination est par conséquent primordial dans la représentation de la réalité dans la mesure où, paradoxalement, elle lui octroie un caractère plus réel que la réalité elle-même : « Il y avait là tout ce que je connaissais bien par les photos. L'inscription au-dessus du portail, les fils de fer barbelés tendus entre des poteaux recourbés en béton, les bâtiments en pierre d'un étage – tout semblait invraisemblable, comme une copie de l'original¹⁴⁴. » Nous notons, comme dans les propos de Bé, cette opposition paradoxale entre réalité et copie de la réalité. Un renversement s'opère entre le réel et sa copie puisque la copie supplante le réel. Le seul moyen d'accéder à la réalité de l'Holocauste est d'user de ce qu'Imre Kertész appelle « l'imagination esthétique », à même de donner une teneur éthique à la représentation :

Il y a là une contradiction très profonde : on ne peut créer une image réelle de l'Holocauste, de cette réalité inconcevable et impénétrable, qu'à l'aide de l'imagination esthétique. En revanche, penser l'Holocauste est en soi une entreprise démesurée, un travail intellectuel écrasant au point de dépasser les capacités de ceux qui s'y attellent. Il a réellement eu lieu, il est donc difficile à imaginer. Au lieu de devenir un jouet de l'imagination – au même titre que les paraboles inventées, les fictions littéraires –, l'Holocauste se révèle être un fardeau pesant et inamovible comme les tristement célèbres blocs de pierre de Mauthausen : on ne veut pas s'écraser dessus. L'accumulation d'images de crimes est désespérément lassante : elle ne fait pas marcher l'imagination. Comment l'horreur peut-elle devenir un objet esthétique, si elle n'a rien d'original ? Au lieu d'une mort exemplaire, les faits bruts fournissent uniquement des monceaux de cadavres. Nous voyons donc que seule l'imagination esthétique permet de se faire une idée de l'Holocauste. Pour être plus précis, ce que nous imaginons n'est pas seulement l'Holocauste, mais la conséquence éthique de celui-ci reflétée dans la conscience universelle, cette cérémonie de deuil dont le sombre éclat luit désormais pour l'éternité, semble-t-il, dans la civilisation universelle que nous considérons comme nôtre, à laquelle nous appartenons¹⁴⁵.

Les lieux du souvenir ont changé, et seul l'appel à l'imagination permet de recréer le souvenir, ce que le récit *Le Chercheur de traces* montre de manière très précise. L'écrivain

¹⁴³ BLANCHOT Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980, p. 51.

¹⁴⁴ *L.*, p. 116 / *F.*, p. 145 : « Itt volt minden, amit fényképekről jól ismertem már. A kapu felirata, a hajlított betonoszlopok közt feszülő szöges drótkerítések, az egyemeletes kőépületek – minden valószerűtlenül, mintegy az eredeti másolataként hatott. »

¹⁴⁵ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture*. *Op. cit.*, pp. 54-55.

revient sur cette expérience qu'il a fictionalisée dans « Weimar visible et invisible », autre chapitre de *L'Holocauste comme culture*. Il écrit :

Cet homme – moi, en l'occurrence – qui savait précisément ce qu'il cherchait, n'a rien trouvé. Ni le restaurant, ni le carrefour. Et surtout il ne s'est pas retrouvé lui-même, sujet et objet d'un instant vécu. Il a erré comme un étranger dans des lieux inconnus, la ville visible de Weimar se révélant être un obstacle. Une immense scène aux coulisses déplacées où il s'est perdu comme dans un palais des glaces. [...] Alors il a compris ce qu'on appelle l'évanescence des choses, il a compris à quel point tout ce qu'elle pouvait lui faire perdre lui était cher.

Cela a déterminé sa vie – c'est-à-dire la mienne. J'ai compris que, si je voulais affronter les lieux qui changent et ce moi qui s'estompe, je devais tout recréer en m'appuyant sur ma mémoire créative¹⁴⁶.

Il n'est pas question pour Bé de traiter de l'irreprésentable au sens où on l'entend habituellement. En effet, il ne s'agit pas de dire que la représentation de l'expérience dans les camps de concentration est impossible car il n'existe pas de langage pour la représenter. L'irreprésentable comme impossibilité et interdiction de représenter les camps de concentration appartient à l'éthique et non à l'esthétique. Il n'existe pas d'impossibilité de représenter au sens où aucun langage, aucun matériel n'existerait pour représenter les camps, sauf à se référer au système représentatif des arts, et non à son système esthétique, dans lequel nous nous trouvons depuis la révolution romantique. C'est ce que développe Jacques Rancière dans *Le Destin des images*, dans un chapitre intitulé « S'il y a de l'irreprésentable ». Le philosophe écrit au sujet de Robert Antelme :

Antelme veut traduire une expérience vécue et incomparable de morcellement de l'expérience. Or le langage qu'il choisit pour sa convenance avec cette expérience est ce langage commun de la littérature dans lequel depuis un siècle l'absolue liberté de l'art s'identifie à l'absolue passivité de la matière sensible. Cette expérience extrême de l'inhumain ne connaît ni impossibilité de représentation ni langue propre. Il n'y a pas de langue propre du témoignage. Là où le témoignage doit exprimer l'expérience de l'inhumain, il retrouve naturellement un langage déjà constitué du devenir inhumain, de l'identité entre sentiments humains et mouvements inhumains. C'est le langage même par lequel la fiction *esthétique* s'est opposée à la fiction *représentative*¹⁴⁷.

Ainsi, l'irreprésentable n'a pas de sens dans « le régime esthétique », même s'il pouvait en avoir dans « le régime représentatif » de l'art : « Seul alors un point de vue éthique extérieur peut déclarer une chose irreprésentable¹⁴⁸. » La démarche de Bé témoigne de cette impossibilité éthique. Les mots, la syntaxe existent pour représenter l'inhumain, mais des

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁷ RANCIÈRE Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003, p. 142.

¹⁴⁸ RANCIÈRE Jacques. « L'irreprésentable en question ». *Europe : Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse*. Juin-juillet 2006, p. 233.

raisons éthiques empêchent cette représentation. Bé s'est efforcé tout au long de sa vie de résoudre l'énigme d'Auschwitz¹⁴⁹, en recréant Auschwitz. Il est inacceptable pour lui d'accepter l'énigme, de refuser de comprendre comme l'a fait cet écrivain anglais, ancien prisonnier : « Et ceux qui y étaient en personne ne connaissent pas non plus Auschwitz. Auschwitz est sur une autre planète et nous, êtres humains, habitants de la terre, nous n'avons pas la clé de l'énigme que constitue le mot Auschwitz¹⁵⁰. » Ces phrases, extraites d'un ouvrage que Bé se plaisait à citer, sont rapportées par Judit, qui dit les connaître par cœur, à force d'avoir entendu Bé les citer. Il s'agit de l'ouvrage suivant : *Les Visions d'un rescapé ou le syndrome d'Auschwitz* écrit par KA-TZETNIK 135633¹⁵¹. L'auteur a choisi d'écrire sous son nom de prisonnier, ce que Bé a également fait pour le « manuscrit » qu'il a finalement fait détruire. En cherchant à expliquer, il refuse de considérer Auschwitz comme un point extérieur à l'existence humaine. Il n'y a qu'en trouvant des causes et des conséquences que l'on peut affirmer sa vérité. En effet, pour dire qu'Auschwitz a existé, il faut pouvoir donner des indications, des explications, sans quoi on peut considérer que l'affirmation du savoir d'Auschwitz est une erreur. La volonté de comprendre relève alors de la nécessité de donner des explications à l'affirmation de son existence, d'empêcher que l'on puisse contredire celui qui dit savoir, c'est-à-dire celui qui témoigne. Nous nous référons ici à l'analyse que fait Joachim Schulte du concept de savoir développé par Ludwig Wittgenstein dans *De la Certitude*. Le critique montre que le rapport entre savoir et erreur n'est pas qu'un rapport intersubjectif, mais qu'il est aussi une question de contexte : « Savoir et erreur, toutefois, ne relèvent pas de la seule intersubjectivité, mais ils s'inscrivent avant tout dans un même contexte, dans un système pourrait-on même dire. Celui qui dit : "Je sais que Bolzano se trouve dans le Tyrol du Sud" doit être en mesure de poursuivre son énonciation et d'expliquer que Bolzano est une ville, que le Tyrol du Sud se trouve en Europe etc. S'il n'en est pas capable, nous contesterons le fait qu'il sache cela, bien que la proposition " Bolzano se trouve dans le Tyrol du Sud" soit vraie¹⁵². » Pour témoigner d'Auschwitz, pour dire « je sais qu'Auschwitz a existé », il faut donc pouvoir expliquer Auschwitz, faute de quoi on pourra

¹⁴⁹ L., p. 109 : « Il voulait quand même la résoudre. Il y a consacré sa vie. » / F., p. 136 : « Ő mégis meg akarta fejteni, erre tette föl az életét. »

¹⁵⁰ L., p. 109 / F., p. 136 : « És akik maguk is ott voltak, azok sem ismerik Auschwitzot. Auschwitz egy másik bolygó, s nekünk, embereknek, e földi planéta lakóinak nincs meg a kulcsunk hozzá, hogy megfejtsük az Auschwitz szóból álló rejtjelet. »

¹⁵¹ KA-TZETNIK 135633. *Les Visions d'un rescapé ou le syndrome d'Auschwitz*. Paris : Hachette Littérature, « Essais et documents », 1990.

¹⁵² SCHULTE Joachim. *Lire Wittgenstein, dire et montrer*. Trad. de l'allemand par Marianne Charrière et Jean-Pierre Cometti. Combas : l'Eclat, « Lire les philosophies », 1992, p. 185.

rétorquer à celui qui se place comme témoin qu'il n'est pas un témoin, parce qu'il ne sait pas Auschwitz, dans la mesure où il ne peut pas l'expliquer.

Il semble également utile de mentionner les analyses menées par Jean-Luc Nancy dans *Au Fond des images*. Le philosophe s'interroge sur la possibilité ou non de représenter l'extermination. La représentation du génocide est interdite parce qu'en tant que présentation soulignée, elle est surreprésentation d'un régime (le régime nazi) qui a fait de la représentation un principe décisif de son fonctionnement : « L'Aryen est le représentant de la représentation, absolument, et c'est en ce sens précis que je propose de parler de surreprésentation¹⁵³. » Dans les camps de concentration, la surreprésentation empêche donc toute possibilité de représentation. En détruisant la non-représentation, c'est-à-dire l'homme à qui on a enlevé les caractéristiques de l'humanité, et que l'on destine à la mort, on pénètre dans le régime de la surreprésentation : « Le camp d'extermination est la scène où la surreprésentation se donne le spectacle de l'anéantissement de ce qui, à ses yeux, est la non-représentation¹⁵⁴. » Le système nazi en se donnant le spectacle de l'anéantissement, de la mort comme mode de fonctionnement, anéantit toute possibilité de représentation : « Car la mort, précisément, est ce qui ne se voit pas et ne se (re)présente pas. Mais la mort est ce dont le SS se donne le spectacle comme celui de sa propre aptitude à commander la mort et à plonger en elle son regard¹⁵⁵. » Jean-Luc Nancy affirme ainsi qu'Auschwitz constitue une crise de la représentation : « À Auschwitz, l'Occident a touché à ceci : la volonté de se présenter ce qui est hors-présence, par conséquent la volonté d'une représentation sans reste, sans creusement ou sans retrait, sans ligne de fuite. En ce sens, le contraire strict du monothéisme, et de la philosophie, et de l'art¹⁵⁶. » Représenter Auschwitz n'est possible qu'à condition de reproduire le geste du meurtre, parce qu'Auschwitz anéantit toute représentation : « Montrer les images les plus terribles est toujours possible, mais montrer ce qui tue toute possibilité d'image est impossible, sauf à refaire le geste du meurtre. Ce qui interdit en ce sens la représentation, c'est le camp¹⁵⁷. » La représentation de l'anti-représentation est alors impossible ce qui conduit Bé à représenter Auschwitz par sa propre mort. C'est en s'inoculant ce poison d'Auschwitz, c'est en reproduisant le geste du meurtre qu'il en élabore sa propre représentation. En cela, nous pouvons en effet considérer que nous sommes tous salis par

¹⁵³ NANCY Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris : Galilée, « Écritures, figures », 2003, p. 79.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 95.

l'histoire de Bé, et que son suicide concerne tout le monde. Keserű considère que l'ensemble des hommes est pris dans l'histoire de B. C'est bien son suicide qui, en reproduisant le « geste du meurtre », représente le camp.

Plus largement, c'est le problème esthétique de la « communicabilité de la violence »¹⁵⁸ que pose le vieil écrivain dans *Le Refus*. Il a écrit un premier roman qui retraçait son expérience de la déportation et qui a été refusé par la maison d'édition officielle. Le refus s'explique, d'après le récit, non par le sujet traité¹⁵⁹ mais par son traitement même. C'est donc la représentation d'un fait qui pose problème, qui empêche la publication, et non le fait lui-même : « Nous pensons que vous n'avez pas réussi à donner une expression artistique à votre expérience vécue, bien que le sujet soit terrible et bouleversant¹⁶⁰. » Le personnage principal du roman n'adopte pas une attitude conforme à ce que l'on peut attendre d'un personnage déporté dans un camp de concentration :

Il est également incroyable que la vue des fours crématoires éveille en lui « une impression de plaisanterie, d'une espèce de blague de potache » alors qu'il sait qu'il est dans un camp d'extermination, simplement parce que le fait d'être juif suffit pour le faire condamner à mort¹⁶¹.

Nous notons l'utilisation de l'adjectif « incroyable » qui atteste de l'impossibilité, pour l'éditeur, de croire une chose à laquelle il n'aurait pas été préparé. Il n'est pas vraisemblable, aux yeux du responsable de l'édition, que le personnage puisse porter un regard ironique sur la réalité qui l'entoure. En relisant cette lettre de refus, le personnage d'écrivain pose la question de la représentation de l'expérience. Les critères de représentation de l'expérience concentrationnaire sont tellement codifiés qu'il est impossible de lire ce que l'écrivain a écrit. La forme fait également l'objet d'une critique qui justifie le refus de la publication :

¹⁵⁸ L'expression est employée par le vieil écrivain pour la première fois à la page 43 de la traduction française, lorsqu'il dit avoir « un projet, de préférence pas trop long, sur la communicabilité esthétique de la violence. » / *AK.*, p. 50 : « az erőszak esztétikai közvetíthetőségéről szóló, lehetőleg nem túlméretezett traktátus terve. »

¹⁵⁹ Rappelons tout de même la surprise des amis de l'écrivain lorsqu'ils apprennent qu'il a écrit sur Auschwitz : *LR.*, p. 96 : « Tu as perdu la tête, dit Sas revenu de sa première stupeur. Un roman sur Auschwitz ?! Aujourd'hui ?! Qui va le lire ?! » p. 96 / *AK.*, p. 113 : « Noked elment az eszed – tért magához első megrökönyödéséből Sas. – Regényt írni Auschwitzról?! Ma?! Ki fogja azt elolvasni?! »

¹⁶⁰ *LR.*, pp. 54-55 / *AK.*, p. 64 : « Úgy véljük, élményanyagának művészi megfogalmazása nem sikerült, pedig a téma iszonyatos és megrázó. »

¹⁶¹ *LR.*, p. 55 / *AK.*, p. 64 : « Elhihetetlen az is, hogy a krematóriumok "látványa bizonyos tréfák", "egyfajta diákcsíny érzését" keltik benne, hiszen tudja, hogy megsemmisítő táborban van, pusztán zsidó volta elég ahhoz, hogy meggyilkolják. »

Sans parler du style. La plupart des phrases sont maladroites, lourdes, et l'on trouve malheureusement trop souvent des expressions telles que « à peu près en réalité », « tout naturellement et à part ça¹⁶² ».

Les deux expressions rapportées par l'éditeur font également référence à la question de la représentation de la réalité. Il s'agit en effet de la mettre à distance par l'utilisation de la locution « à peu près », tout en insistant sur le fait que les choses se sont déroulées telles que l'écrivain les raconte et qu'elles n'auraient pas pu se dérouler autrement, ce que montre l'expression « tout naturellement ». Le vieil écrivain souligne ce que Bé fait également remarquer dans *Liquidation* : la réalité ne correspond pas à la vérité d'où une nécessaire distance dans l'écriture de cette réalité obscure.

Comme dans *Liquidation*, le problème de la représentation posé par le vieil écrivain est essentiellement dû au caractère tout à fait particulier de l'espace et de l'expérience concentrationnaires. Ce sont en effet d'après lui les spécificités de cet univers de la barbarie qui empêchent sa juste représentation :

Sauf que, d'autre part, toute communication qui s'en tient à un personnage représentatif fait naufrage. Parce que les personnages tragiques vivent dans l'univers du destin, or la perspective de la tragédie c'est l'éternité ; en revanche, l'univers des systèmes totalitaires est un monde clos et déterminé par des situations, leur horizon se limite au temps historique de leur durée. Comment serait donc communicable une expérience qui ne peut et ne veut justement devenir expérience en soi, parce que l'essence de ses situations, à la fois trop abstraites et trop concrètes, est une personnalité contingente et remplaçable à tout moment, qui n'a par rapport à cette situation ni commencement, ni suite, ni analogie d'aucune sorte – et qui est donc invraisemblable au vu de la raison ? Peut-être, me demandais-je, faudrait-il bâtir une structure, une machine tournante, un piège semblable à un labyrinthe mais en réalité à sens unique, où les figurines mues par une unique force mécanique courraient sans relâche et se retrouveraient emprisonnées, comme des souris électroniques. Tout bouge, tout grince, tous se bousculent jusqu'à ce que la machine explose : alors, après un moment d'étonnement, de stupéfaction, tous se dispersent¹⁶³.

¹⁶² LR., p. 55 / AK., p. 65 : « Szólnunk kell még a stílusról is. Mondatainak nagy része ügyetlen, körülményesen fogalmazott, sajnos gyakoriak az ilyenfajta fordulatok: "...nagyjában-egészében valóban..."; "igen természetesen, s kissé emellett..." »

¹⁶³ LR., p. 52 / AK., pp. 60-61 : « Csakhogy másfelől ezen szenved hajótörést minden közvetítés, amely ragaszkodik a reprezentatív alakokhoz. Mert a tragikus alakok a sors világban élnek, s a tragédia távlata az örökkévalóság; a totalitárius erőszakrendszerek világa ellenben a helyzetek körülhatárolt és meghaladhatatlan világa, távlatuk pedig az a történeti idő csupán, ameddig éppen tartanak. Hogyan is volna hát közvetítő ez a tapasztalat, amely éppenséggel tapasztalattá lényegülni nem tud és nem is akar, mert helyzeteinek – ezeknek az egyszerű túllontúl elvont és túllontúl konkrét helyzeteknek – a lényege a lényegtelen és mindenkor helyettesíthető személyiség, amelynek e helyzethez képest sem kezdete, sem folytatása és semmiféle analógiája nincsen – s amely tehát az értelemhez képest valószínűtlen? Talán – tűnődtem – egy szerkezetet kellene konstruálni, egy forgó gépezetet, egy csapdát; járataiban, labirintikusnak tetsző, ám mindig egyirányú pályáin egyetlen mechanikus erőttől üzelve rohannak szakadatlanul a fogságába került figurák, akár az elektronikus egerek.

Peut-on rendre « communicable » l'expérience totalitaire ? La première possibilité de représentation, une représentation individuée, par un personnage représentatif de l'expérience, semble ne pas être satisfaisante car elle est l'exact contraire de ce système qui refuse d'accorder la moindre considération à l'individu. User de ce type de représentation reviendrait à faire une représentation invraisemblable. Nous retrouvons ici ce que Bé refusait dans *Liquidation* : écrire à propos de son cas particulier, de cet événement qui s'est réellement produit mais qui n'est pas vrai. C'est ainsi que le « vieux » s'interroge sur la possibilité de représenter l'expérience dans une anti-représentation, une représentation qui s'annule d'elle-même, telle une machine qui explose. La dispersion de l'ensemble serait le moyen de rendre communicable l'expérience de la violence sans limites mais pose alors la question de l'œuvre.

L'écrivain pose donc la question de la représentation de la réalité en s'interrogeant sur les possibilités de la « communication esthétique de la violence ». À titre d'exemple, nous analyserons le traitement du souvenir de l'épisode de la mitrailleuse. L'écrivain veut raconter un souvenir violent, celui du moment où il a pris conscience qu'il pouvait mourir absolument n'importe quand, sans que cela dépende de lui en quoi que ce soit :

Plus tard, à quatorze ans et demi, à la suite d'un concours de circonstances infiniment stupides, j'ai fixé pendant à peu près une demi-heure le canon d'une mitrailleuse chargée pointé sur moi. Décrire ces circonstances en langage normal, disons, est impossible. Qu'il me suffise de dire que je me trouvais dans la cour étroite d'une caserne de gendarmerie, au milieu d'une foule qui suait la peur et exhalait on ne sait quelles bribes de pensée, et le seul trait général que je partageais avec ces gens était d'être juif¹⁶⁴.

Qu'entend le personnage de l'écrivain par « langage normal » ? Il semble poser ici la question de l'utilisation du langage dans la représentation d'un événement vécu, violent, et nous pourrions immédiatement prêter à cette expression un sens qu'elle n'a pas forcément, celui de l'indicible. Or le souvenir auquel il fait allusion est rendu dans les lignes qui suivent dans un langage qui semble tout à fait « normal » :

Minden inog, zörög, mindnyájan egymást tiporják, mígnem a gép egyszerre szétpattan: akkor, némi meghökkent, kába csodálkozás után, valamennyien szerteszaladnak. »

¹⁶⁴ LR., p. 21 / AK., p. 24 : « Később, tizennégy és fél éves koromban, mértéktelenül bárgyú körülmények összetalálkozása révén körülbelül fél óra hosszat néztem szembe egy élesre töltött golyószóró rám meredő csövével. E körülmények leírása normális nyelven úgyszólván képtelenség. Legyen elég annyi, hogy egy csendőrkaszárnya szűk udvarán álltam egy félelemverejtéket és ki tudja, miféle gondolatfoszlányokat kiválasztó tömegben, melynek egyedeihez mindössze az az általánosság fűzött, hogy mindannyian zsidók voltunk. »

Tombera, tombera pas – telle était la question. Un fol enjouement de parieurs s’emparait petit à petit des gendarmes. Comment pourrais-je exprimer avec des mots la gaieté inattendue que, passé mon premier étonnement, je ressentis à mon tour ? Il me suffisait de reconnaître l’insignifiance de la mise pour pouvoir, dans une certaine mesure, apprécier le jeu. Je compris le simple mystère de ce qui m’était donné dans l’univers : n’importe où, n’importe quand, je peux être tué¹⁶⁵.

L’écrivain se contente de souligner, là encore, que les mots adéquats n’existent pas, du moins que les mots dont il fait usage ne suffisent pas à rendre les sentiments qu’il a éprouvés au moment évoqué. Pourtant, le lecteur est en mesure ici *d’imaginer*¹⁶⁶ ce que le jeune garçon a pu ressentir. La rhétorique négative dont use le « vieux » (« comment pourrais-je exprimer avec des mots ») est un subterfuge pour signaler au lecteur la difficulté à exprimer ce que le personnage a ressenti. Cette indication l’amène à interpréter le souvenir comme un souvenir douloureux, difficilement racontable, mais sans qu’il soit question pour le vieil écrivain de ne pas utiliser un « langage normal », si encore nous étions en mesure de définir ce qui pourrait constituer un « langage anormal ».

Cette question de la représentation de l’expérience concentrationnaire est essentielle aux yeux du personnage de l’écrivain. Devoir écrire un nouveau roman et de ne pas avoir d’idée l’ont conduit à exhumer un certain nombre d’anciens documents pour les relire. Or ces notes, d’après le critique Péter Szirák « contestent la transmissibilité esthétique du génocide. Auschwitz ôte non seulement le sort particulier, la possibilité du libre arbitre, mais aussi la mort personnelle des déportés. La mort devient impossible à interpréter parce qu’elle est arrachée à ceux qui autrefois lui ont donné du sens. Elle est devenue un signe “solitaire” et en même temps inconcevablement massifié, une habitude qui a perdu son sens, un événement “banal”¹⁶⁷. » Dans la trame même du récit sont intégrées des réflexions portant sur des questions essentiellement esthétiques, notées à l’époque du refus du premier roman¹⁶⁸. L’écrivain s’interroge sur les difficiles liens entre l’écriture et le souvenir. Il réfléchit en effet

¹⁶⁵ LR., pp. 21-22 / AK., p. 25 : « Pottyán vagy nem pottyán – ez volt a kérdés. A csendörökön lassanként a szerencsejátékosok bomlott jókedve lett úrrá. Hogyan is foglalhatnám szavakba azt váratlan derűt, amely – az első csodálkozásom múltán – bennem is eláradt? Csupán a tét csekélységét kellett felismerem ahhoz, hogy bizonyos módon én is élvezni tudjam a játékot. Megértettem a számomra adott világegyetem egyszerű titkát: bárhol, bármikor agyonlőhető vagyok. »

¹⁶⁶ (Nous soulignons).

¹⁶⁷ SZIRÁK Péter. *Kertész Imre. Op. cit.*, p. 117 : Az öreg feljegyzéseinek egy része a tömeggyilkosság esztétikai közvetíthetőségét vonja kétségbe. Auschwitz nemcsak a saját sorsától, a szabad választás lehetőségétől, de az egyedi haláltól is megfosztotta az elhurcoltakat. A halál azért vált értelmezhetetlenné, mert elszakították azoktól, amelyek korábban értelmet adtak neki. A halál “magányos” jellé vált, s ugyanakkor felfoghatatlanul tömegessé, értelmét veszített megszokássá “közönséges” eseményé. » (Nous traduisons).

¹⁶⁸ Cela correspond à l’année 1973.

aux rapports qui existent entre ce qu'il a vécu et ce qu'il a écrit dans son premier roman, rappelant que vivre un événement et le raconter sont deux expériences radicalement différentes :

Alors que je lisais ce passage, les souvenirs me sont revenus et j'ai constaté que les phrases s'organisaient comme je l'avais imaginé ; oui, mais pourquoi ne m'est pas revenu ce qu'il y avait eu *avant* ces phrases, l'histoire brute, ce matin réel d'Auschwitz ? Pourquoi ces phrases ne contenaient-elles à mes yeux qu'une histoire *imaginaire*, un wagon à bestiaux imaginaire, un Auschwitz imaginaire et un garçon de quatorze ans et demi imaginaire – alors que j'avais été moi-même ce garçon¹⁶⁹ ?

L'écriture prend le pas sur l'expérience. C'est l'agencement des phrases qui s'impose au souvenir du « vieux » et non la réalité de cette matinée de la déportation, c'est-à-dire le langage. L'auteur confie au sujet du narrateur d'*Être sans destin* : « [il] peut effectivement apparaître aux lecteurs comme un garçon. Mais pour moi, ce n'est rien d'autre que du langage¹⁷⁰. » Tout ce qui est représenté dans le texte, pourtant autobiographique, que le « vieux » relit, est relégué au rang de l'imagination : sa propre existence, mais aussi celle du wagon à bestiaux, et même Auschwitz, mué en langage. La transformation de l'événement brut, réel, par la littérature, instaure une distance entre la personne, l'écrivain fictif et le personnage, c'est-à-dire le jeune garçon de quatorze ans et demi. Le fait littéraire déréalise la réalité. Or cette déréalisation, par la fictionalisation, permet d'accéder à la vérité parce que la réalité s'oppose, pour Imre Kertész, à la vérité. Alors que l'on trouve chez d'autres auteurs témoins de l'expérience concentrationnaire le refus absolu du fait littéraire, comme si littérature et témoignage étaient incompatibles¹⁷¹, nous lisons dans les réflexions du vieil écrivain le phénomène inverse. Représenter la réalité telle qu'elle s'est déroulée est dangereux. Les faits ne peuvent être rendus dans l'écriture car elle leur ôterait toute crédibilité :

¹⁶⁹ LR., p. 69 / AK., p. 82 : « Mialatt most ezt a részletet olvastam, ezek az emlékek keltek életre bennem, s egyúttal azt is megállapítottam, hogy a mondatok az általam elképzelt szerves rendben illeszkednek egymás mellé; igenám, de miért nem az kelt bennem életre, ami a mondatok *előtt* volt, maga a nyers történet, ez az egykor valóságos auschwitz délelőtt? Miként történhetett, hogy ezek a mondatok az én számomra csupán *képzeltbeli* történetet tartalmaztak, egy képzeltbeli marhavagont, egy képzeltbeli Auschwitzot és egy képzeltbeli tizennégy és fél éves fiút – holott ez a tizennégy és fél éves fiú valaha én magam voltam? »

¹⁷⁰ KERTÉSZ Imre. Entretien avec Philippe Mesnard et Carola Hähnel. MESNARD Philippe. *Conscience de la Shoah – Critique des discours et des représentations*. Op. cit., p. 386.

¹⁷¹ Varlam Chalamov et Primo Levi, cités par Luba Jurgenson dans *L'Expérience concentrationnaire est-elle indécible ?* Monaco ; Paris : Éditions du Rocher, 2003 : « Lorsqu'on me demande ce que j'écris, je réponds : "je n'écris pas de souvenirs" [...] Ce ne sont pas non plus des récits, ou plutôt j'essaie d'écrire non pas un récit mais quelque chose qui ne soit pas de la littérature. » (Varlam Chalamov, *ibid.*, p. 24). Primo Levi a écrit quant à lui au sujet de *Si c'est un homme* : « Quand je l'ai écrit, voici près de quarante ans, je n'avais qu'une idée en tête, très précise, et ce n'était vraiment pas de faire une œuvre littéraire mais d'apporter mon témoignage. » *Ibid.*, p. 25.

Le problème avec les faits, si importants soient-ils, c'est qu'il y en a trop et qu'ils ont tôt fait d'éroder l'imagination. Au lieu de s'y familiariser et de se fondre dans leur monde, ce qui est finalement une exigence absolue de la communication esthétique, on les regarde d'un œil de plus en plus indifférent. L'accumulation d'images de meurtres est aussi mortellement ennuyeuse et épuisante que le travail lui-même. Comment l'horreur peut-elle être un objet esthétique si elle ne contient rien d'original ? Au lieu d'une mort exemplaire, les faits ne peuvent montrer que des monceaux de cadavres¹⁷².

C'est donc la réalité des faits qui empêche leur juste représentation, parce que rien ne les distingue les uns des autres, contrairement à leur représentation. Le vieil écrivain s'appuie, pour sa démonstration, sur l'extrait d'un livre qui raconte les événements ayant eu lieu dans les carrières de Mauthausen. Il parvient à cette conclusion : « ces trois cent quarante morts dans la carrière trouveraient dignement leur place parmi les symboles de l'imagination humaine, à une seule condition : celle de n'avoir pas eu lieu. Mais comme elles ont eu lieu, il est difficile de se les imaginer¹⁷³. » C'est paradoxalement dans la peinture de la réalité que l'imagination est la plus utile. Dans *Dossier K.*, Imre Kertész revient à plusieurs reprises sur les liens complexes qui unissent le réel et la fiction. Il écrit au sujet du *Refus* :

[...] ce que je veux dire, c'est qu'en créant le personnage en tant que fiction, je me suis oublié moi-même : de cette manière, je ne peux pas répondre à ta question initiale, à savoir dans quelle mesure le personnage du roman ressemble au garçon que j'étais. De toute évidence, il ressemble davantage à celui qui l'a écrit qu'à celui qui l'a vécu¹⁷⁴.

La réalité devient fiction à partir du moment où elle entre dans l'écriture, et c'est par la fiction qu'elle perd son statut opaque de réalité pour éventuellement prétendre à la vérité. L'auteur ajoute : « [...] bien que cela se soit passé ainsi, je ne peux pas l'interpréter comme la réalité, mais comme une fiction, comme je l'ai déjà dit, le passage de la réalité à la fiction s'est opéré au moment où j'ai commencé à écrire le roman¹⁷⁵. » Il faut distinguer avec soin la vie de la littérature, dans laquelle il importe de trouver le langage :

¹⁷² LR., pp. 45-46 / AK., p. 53 : « A tényekkel – bármennyire fontosak is egyébiránt – az a baj, hogy túl sok van belőlük és hamar felőrlik a fantáziát. Ahelyett, hogy megbarátkoznánk velük és elvegyülnénk világukban – ami végül is az esztétikai közvetítés elengedhetetlen követelménye-, egyre idegenebbül meredünk rájuk. Halmazatban a gyilkosság képei éppolyan gyilkosan unalmasak és csüggesztően fárasztóak, mint a vele járó munka maga. Hogyan is lehet esztétikum tárgya a borzalom, ha nincs benne semmi eredeti? Példaszerű halál helyett a tények csupán hulláhegyekkel szolgálhatnak. »

¹⁷³ LR., p. 47 / AK., pp. 54-55 : « hogy tehát ez a 340 kőhalál például méltán helyet találhatna az emberi képzelet jelképei között – egyetlen feltétellel : ha nem történt volna meg. De mivel megtörtént, még elképzelni is nehéz. »

¹⁷⁴ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

[...] l'essentiel, c'est de ne pas confondre l'écriture ou, si on veut, un personnage sur le papier avec une personne vivante. Quand j'ai commencé à écrire, ça a été une prise de conscience absolument fondamentale pour moi. La raison, c'est que je me suis occupé de questions comme l'Holocauste et que là, il faut savoir ce qu'on veut. L'Holocauste n'est même pas descriptible. Il faut donc complètement se fier au langage et trouver un langage qui soit expressif. Expressif, dans le sens où il contient ce qu'on ne peut pas décrire¹⁷⁶.

Le langage est alors le moyen de représenter ce qui ne peut l'être, et c'est cette langue atonale que l'écrivain hongrois va chercher à créer dans ses fictions.

L'expérience concentrationnaire constitue l'expérience extrême de l'objectivation. Elle a des conséquences sur la langue qu'elle a mise dans une « situation dangereuse » comme l'a écrit l'écrivain hongrois dans la conférence intitulée « Patrie, foyer, pays »¹⁷⁷. La langue du témoignage est la « langue exilée », celle qui permet d'échapper à la mort. Dans l'essai intitulé « La Langue exilée », Imre Kertész s'interroge longuement sur les particularités de la langue. Il revient sur son enfance qu'il a vécue avec la pénible impression de participer à un « grand mensonge universel »¹⁷⁸ tout en considérant que ce mensonge était la vérité. Or cette expérience qu'il juge comme étant de « nature langagière »¹⁷⁹ explique à la fois sa méfiance et son intérêt pour la langue. La langue de la dictature s'immisce dans chaque homme et l'exclut progressivement de sa propre existence intérieure. S'ensuit « la destruction totale de sa personnalité¹⁸⁰ » qui fait apparaître comme seule chance de survie la nécessité de reconquérir « sa langue personnelle et seule véritable dans laquelle il pourra raconter sa tragédie¹⁸¹ ». En se référant au texte de Paul Celan *Entretien dans la montagne*¹⁸², et à cette « langue, de toujours, sans Je et sans Toi, rien que Lui, rien que Ça »¹⁸³ il montre que le témoignage est impossible dans une langue qui exclut, dans une langue qui est la langue des autres, qui apparaît comme le mode de conscience d'une société qui continue à fonctionner de manière indifférente. Il faut trouver la langue d'après Auschwitz, la seule langue qui permettra le

¹⁷⁶ KERTÉSZ Imre. Entretien avec Philippe Mesnard et Carola Hähnel. Philippe MESNARD. *Consciences de la Shoah. Op. cit.*, p. 386.

¹⁷⁷ KERTÉSZ Imre. « Haza, otthon, ország ». Discours prononcé à Munich en 1996. *A száműzött nyelv. Op. cit.*, pp. 92-112

¹⁷⁸ KERTÉSZ Imre. « A száműzött nyelv ». *A száműzött nyelv. Ibid.*, pp. 274-297, p. 278 : « nagy hazugság ». (Nous traduisons.)

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 278 : « az élmény nyelvi jellegű » (Nous traduisons).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 280 : « a személyisége totális megsemmisítésének is ». (Nous traduisons).

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 280 : « a személyes és egyedül hiteles nyelvet, amelyen elmondhatja tragédiáját ». (Nous traduisons).

¹⁸² CELAN Paul. *Entretien dans la montagne*. Trad. par John E. Jackson et André Du Bouchet. Saint-Clément la Rivière : Fata Morgana, 1996.

¹⁸³ Traduction de John E. Jakson et André Du Bouchet. Paris : Fata Morgana, 1996.

témoignage et cette langue est celle de la distance, celle qui refuse la « forme dominante du Moi qui partout dans l'usage courant socio-politique public s'arroge le droit à l'objectivité, comme le support des expériences vivantes de l'Holocauste¹⁸⁴ ». En effet, plus l'écrivain se sent étranger dans la langue, plus la formulation sera authentique. L'écrivain confie dans *Journal de galère* avoir beaucoup écouté, lors de la rédaction du *Refus*, et notamment au sujet du « vieux » et de son inexistence, la première symphonie de chambre de Schönberg, qui l'a imprégné jusqu'au plus profond de son cœur¹⁸⁵. C'est grâce à la création de cette langue qu'il sera possible de transmettre l'expérience, à défaut de la représenter. György Vári explique : « Il est possible de faire une chose : non pas de représenter, mais de transmettre Auschwitz. La transmission transporte dans un autre ordre, ici dans la langue, c'est pourquoi elle dépasse toujours la *mimésis*, mais elle reste pourtant fidèle à l'expérience¹⁸⁶. » Essayer de copier la réalité ne peut donc aboutir qu'à l'empêchement de sa transmission.

Le vieil écrivain met en question sa propre réalité. Après l'écriture de son roman, la réalité de son quotidien l'a rattrapé : « non, désormais, le cadre réel de ma vie réelle est cette cage où je me suis emprisonné moi-même¹⁸⁷. » Il écrivait, au moment de la rédaction de son roman : « Tout ce que je perçois, tout ce qui m'entoure ne sert qu'à m'attaquer, à me plonger dans le doute, à saper ma réalité¹⁸⁸. » C'est comme si son existence appartenait désormais à une forme d'indicible :

Je ne pourrais pas le formuler par une affirmation, ni même par une négation. Je ne peux pas dire par exemple que je ne suis pas, puisque ce n'est pas vrai. Je ne pourrais définir ma situation, pour ne pas dire mon activité, qu'avec un mot qui n'existe pas. Je pourrais en donner une approximation si je disais, par exemple : j'inexiste. Oui tout en englobant mon existence, ce verbe signifierait la qualité négative de cette existence – si, comme je le dis, il y avait un tel

¹⁸⁴ KERTÉSZ Imre. « A száműzött nyelv ». *Op. cit.*, p. 291 : « Ez a domináns Én-alak, amely mindenféle nyilvános társadalmi-politikai közbeszédben magához ragadja az objektivációt jogát, az olyan perifériális jelenségek számára, mint a Holocaust eleven tapasztalatainak hordozója ». (Nous traduisons).

¹⁸⁵ KERTÉSZ Imre. *Gályanapló*, p. 298, cité in FÖLDÉNYI F. László. *Kertész Imre szótár*. Budapest : Magvető, 2007, p. 37 : « Mostanában mindennap meghallgattam Schönberg I. Kamaraszimfóniáját, míg úgy beitta magát a szívembe ». (Nous traduisons).

¹⁸⁶ VÁRI György. *Kertész Imre Auschwitzban*. Budapest : Kijarat Kiadó, 2003, p. 87 : « Egy dolgot lehet csinálni: nem ábrázolni, hanem közvetíteni Auschwitzot. A közvetítés átvitel egy másik rendszerbe, itt a nyelvbe, ezért mindig túllép a mimézisen, de hű marad a tapasztalathoz. » (Nous traduisons).

¹⁸⁷ LR., p. 29 / AK., p. 34 : « nem, most már valóságos életem valóságos színtere, az a ketrec, ahová bebörtönöztem magam. »

¹⁸⁸ LR., p. 30 / AK., p. 35 : « minden, ami körülvesz, arra szolgál csupán, hogy ellenem támadjon, kétségbe vonjon, aláaknázza valószínűségemet. » Nous pouvons lire quelques lignes plus bas : « Je crois que je n'ai jamais vraiment cru à mon existence. » / AK., p. 35 : « Azt gondolom, sosem hittem igazán a létezésben. »

verbe. Mais ce n'est pas le cas. Je peux donc dire avec une certaine mélancolie : j'ai perdu mon verbe¹⁸⁹.

Le recours à la négativité est un thème récurrent chez Imre Kertész. C'est en effet à ses yeux une nécessité pour l'artiste contemporain de chercher son inspiration dans cette négativité de ceux qui souffrent. Elle peut être synonyme de décréation qui devient créatrice, parce que, d'après Catherine Coquio, elle « rend chaque chose et chaque être à son indécidabilité originaire – au sens messianique, benjaminien, où l'origine est assoupie, prête au réveil, en chaque instant présent. Ce monde de la contingence absolue est un monde des possibles. La décréation est créatrice¹⁹⁰. » Les manques du langage sont ici clairement évoqués. L'existence du personnage est remise en question par l'expérience concentrationnaire qui lui a fait perdre son « verbe ». Le langage fondateur, le Verbe, n'est plus. Il ne reste alors plus qu'un autre langage, celui de l'inexistence, qui conduit à la fictionalisation. En relisant des extraits de son roman, l'écrivain oppose très fermement le personnage du récit et lui-même. Pourtant, nous savons que le personnage du récit et lui ne font qu'un, puisqu'il s'agissait pour lui de raconter sa propre expérience. Par l'écriture, un processus de fictionalisation a eu lieu, qui empêche l'écrivain de se reconnaître dans le héros du récit, ce qui est la condition même du récit. Ce qui lui vient en premier à l'esprit n'est pas le souvenir de l'événement, mais le souvenir de l'écriture de l'événement, entreprise pour le moins ardue :

Pendant que je lisais, je me suis rappelé avec précision les difficultés que j'avais eues à écrire ce passage et le suivant. Sous ma main, sur le papier, les événements de ce matin d'été torride ne voulaient absolument pas se dérouler. Ici, dans la pièce où je peinais sur le texte, il faisait inhabituellement sombre, de ma table, je voyais un matin brumeux de décembre. [...] Soudain, avec une rapidité surprenante, les phrases se sont formées, elles ont permis au train d'arriver et au héros du récit, le garçon de quatorze ans et demi, de sauter enfin de la pénombre étouffante du wagon à bestiaux sur la rampe d'Auschwitz brûlée de soleil¹⁹¹.

¹⁸⁹ LR., p. 74 / AK., p. 87 : « Állításba nem foglalható, ám puszta tagadásba sem. Nem mondhatom például, hogy nem vagyok – hiszen ez nem igaz. Állapotomat, hogy ne mondjam: tevékenységemet olyan szóval tudnám csak kifejezni, ami nem létezik. Megközelíthetném, ha például azt mondhatnám: nincsek. Igen, ez az ige, miközben magában foglalná létezésemet, egyszersmind e létezés nemleges minőségét is jelölhetné – ha, mint mondom, volna ilyen ige. De nincs. Némi mélabúval elmondhatnám tehát: elvesztettem az igémet. »

¹⁹⁰ COQUIO Catherine. « L'homme-sans. Poésie de l'indéterminé, histoire des exterminés ». *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*. Études rassemblées et présentées par Valérie-Angélique Deshoulières. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, (pp. 381-404), p. 388.

¹⁹¹ LR., p. 69 / AK., pp. 81-82 : « Olvasás közben pontosan emlékeztem, mennyi nehézséget és fejtörést okozott ez, valamint a rákövetkező részlet. Kezem alatt, a papiroson, sehogy sem akartak kibontakozni ennek a rekkenő nyári reggelnek az eseményei. Idebenn a szobában, ahol a szöveggel bajlódtam, szokatlanul sötét volt, az asztal mellől ködös decemberi délelőttre láttam. Valami forgalmi zavar lehetett az utcán, ablakom alatt szakadatlanul villamosok csörömpöltek. Egyszerre csak meglepő hirtelenséggel, összeálltak a mondatok, és lehetővé tették,

Nous notons l'opposition entre la chaleur du souvenir, un jour caniculaire, et la matinée brumeuse de l'écriture, tout en remarquant la similitude entre la pénombre de la pièce de l'écriture et celle du wagon à bestiaux. La distance impliquée par le phénomène évoqué, c'est-à-dire le souvenir des circonstances de l'écriture qui empiète sur le souvenir de l'événement vécu, montrait déjà l'importance de cette distance entre l'écrivain et son personnage, qui n'est rien d'autre que la représentation de lui-même. Le personnage de l'écrivain s'étonne de l'écart si important entre ce qu'il a vécu et ce qu'il a écrit, alors même que ce qu'il a écrit est tiré de son expérience personnelle. Le souvenir de l'expérience s'est estompé au profit de l'écriture de l'expérience qui était en elle-même une façon de revivre cette expérience :

Oui : qu'était-il arrivé à mon « expérience vécue », comment avait-elle pu s'estomper sur mon papier et en moi-même ? Pourtant, je l'avais vécue deux fois, une première fois – de façon invraisemblable – dans la réalité, une seconde fois – d'une façon beaucoup plus réelle – plus tard, quand je m'en suis souvenu. Entre ces deux moments, elle a hiberné. Lorsque j'ai su que je devais écrire un roman, elle ne m'est même pas venue à l'idée. J'ai peiné avec différents romans avant de les jeter les uns après les autres : aucun ne me semblait être un roman que je pourrais écrire. Puis soudain elle a surgi de l'ombre comme une idée. Je me suis retrouvé en possession d'un matériau qui a enfin donné une réalité définie à mes visions enfiévrées mais jusqu'alors dispersées et qui a commencé à mûrir et à gonfler en moi comme une pâte épaisse, molle et informe. J'étais pris d'une ivresse particulière ; je vivais une double vie : mon présent, au ralenti, à contrecœur – et mon passé au camp de concentration – avec la réalité aiguë du présent. [...] Auschwitz était en moi, dans mon estomac, comme une boulette non digérée : ses épices me remontaient aux moments les plus inattendus¹⁹².

L'écrivain a vécu deux fois la même expérience, une fois dans la réalité, et paradoxalement, c'est cette expérience qui lui a paru « invraisemblable », une autre fois en l'écrivant, et elle lui a alors semblé beaucoup plus réelle. C'est dans l'effort de représentation, dans l'écriture même, que la réalité est accessible dans sa vérité, et non dans sa réalité même. Le personnage de l'écrivain opère alors une distinction entre deux sortes de réalités, et c'est la réalité de la représentation littéraire qui l'emporte. Cette opposition se manifeste dans l'écriture : soit le

hogy a vonat megérkezen, s hogy az elbeszélés alanya – a tizennégy és fél éves fiú – a marhavagon fülledt homályából végre kiugorhasson a napfényben izzó auschwitzi rámpára. »

¹⁹² LR., p. 70 / AK., pp. 82-83 : « Igen: mi történt “élményanyagommal”, hová tűnt a papirosról és énbelőlem? Pedig egykor megvolt: kétszer is megesett velem, egyszer – valószínűtlenül – a valóságban, másodszor – sokkal valóságosabban – később, amikor visszaemlékeztem rá. A két időpont között téli álmát aludta. Abban a bizonyos pillanatban, amikor megtudtam, hogy regényt kell írnom, eszembe se jutott. Különféle regényekkel bajlódtam, hogy azután sorra-rendre elvessem őket: egyik sem bizonyult a számomra lehetséges regénynek. Azután egyszerre csak felbukkant bennem, valahonnan a homályból, akár egy ötlet. Hirtelen olyan anyag birtokába kerültem, amely végre határozott valóságot kínált izgatott, de addig folyton széteső víziómnak, s amely sűrűn, puhán, formátlanul, máris erjedni és dagadni kezdett bennem; mint a kelesztett tészta. Különös mámor kerített hatalmába; kettős életet éltem: jelenemet – amúgy félgözzel, ímmel-ámmal- és koncentrációs táborbeli múltamat – a jelen metsző valóságával. [...] Auschwitz itt volt bennem, a gyomromban, mint egy megemésztetlen gombóc: fűszerei a legváratlanabb pillanatokban bőfögték fel. »

personnage de l'écrivain peut se souvenir, soit il peut écrire : « Sauf que plus mes souvenirs étaient vivaces, plus ils semblaient lamentables sur le papier. Tant que je me souvenais, j'étais incapable d'écrire ; mais dès que j'ai commencé à écrire mon roman, j'ai cessé de me souvenir¹⁹³. » Le fait même d'écrire éloigne donc de l'expérience, par cette nécessaire conversion de l'événement en « signes abstraits » :

Mon travail, l'écriture du roman revenait à atrophier systématiquement mon expérience dans l'intérêt d'une formule artificielle – ou, si l'on préfère, artistique, que sur le papier, je pouvais juger comme conforme à mon expérience. Mais pour pouvoir écrire mon roman, je devais le considérer comme tout roman en général, c'est-à-dire comme un produit composé de signes abstraits, une œuvre d'art¹⁹⁴.

La représentation de l'univers concentrationnaire dans les deux récits d'Imre Kertész pose la question du rapport entre réalité et littérature. La réalité ne peut être représentée car elle se voile de caractères obscurs et informes. En cela, elle se distingue de la vérité de l'expérience à laquelle l'écriture permet d'accéder par le biais de l'imagination, par le détour de la fictionalisation. Paul Ricœur dans *La Métaphore vive* montre que le langage ne se contente pas de dire le réel mais possède des qualités figuratives qui permettent de le « redécrire », la métaphore constituant une « stratégie de discours » qui « en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir *heuristique* de la *fiction*¹⁹⁵. » La « référence poétique » est définie par le philosophe comme la capacité du discours à se libérer de « la référence latérale ». La métaphore peut alors être considérée comme « le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité¹⁹⁶. » Le philosophe considère ainsi les liens entre fiction et redescription : « les deux fonctions apparaissent alors inverses l'une de l'autre ; la seconde vise à persuader les hommes en donnant au discours des ornements qui plaisent ; c'est elle qui fait valoir le discours pour lui-même ; la première vise à redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique¹⁹⁷. » L'utilisation de l'imagination, *a fortiori* dans la fiction, ne contredit en aucune manière une quelconque recherche de vérité mais constitue au

¹⁹³ LR., p. 71 / AK., p. 84 : « Csakhogy minél elevenebbek voltak emlékeim, annál siralmasabban festettek a papiroson? Amíg emlékeztem, nem tudtam regényt írni, megszűntem emlékezni. »

¹⁹⁴ LR., pp. 71-72 / AK., p. 84 : « Munkám – a regényírás – voltaképpen másból sem állt, mint élményeim következetes elsorvasztásából, egy olyan művi – ha úgy tetszik: művészi – formula érdekében, amelyet a papiroson – s kizárólag a papiroson – élményeim megfelelőjének ítélttem. De hát ahhoz, hogy megírhattam, regényemet annak kellett tekintenem, ami minden regény, általában véve: elvont jelekből álló képződménynek, műtárgynak. »

¹⁹⁵ RICŒUR Paul. *La Métaphore vive* [1975]. Paris : Seuil, « Folio Essais », 1997, p. 10.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 311.

contraire un moyen de l'atteindre. Le rapport à la réalité, pour les personnages d'écrivains, s'en trouve complexifié.

b. Le problématique rapport de la littérature à la réalité dans les récits tabucchiens

Les personnages d'écrivains des récits tabucchiens se posent également la question de la représentation de la réalité. Notons ces propos d'Antonio Tabucchi recueillis par Riccardo Scrivano : « Aujourd'hui nous pensons que formuler revient à feindre, et que la fiction est une représentation de la réalité. Mais la réalité, cette entité inconnue, a l'air de rester lointaine, insaisissable, inaccessible¹⁹⁸. » Ainsi, la réalité ne se donne pas à lire, et donc à représenter de manière univoque. Éloignée de l'écrivain qui veut en rendre compte, elle rappelle cet « amas douteux » qu'évoquait un personnage d'Imre Kertész. Nous avons pu voir au cours de notre développement que les personnages des fictions étudiées évoluaient dans un monde souvent étrange, difficile à comprendre et à interpréter. Rappelons simplement les difficultés créées par Tristano au personnage de l'écrivain, ou encore les nécessaires recours à l'imagination et à l'hypothèse du Capitaine Sesto dans *Le Petit Navire*¹⁹⁹. Une des principales inquiétudes des personnages d'écrivains tabucchiens est le risque de la déformation de la réalité, alors que, au moins dans certains cas, cette déformation de la réalité est nécessaire pour en donner une juste représentation.

Tristano ne manque pas une occasion de rappeler au personnage de l'écrivain à quel point il se méfie des écrivains en général et de lui en particulier. Cette réserve est essentiellement due à l'idée que les écrivains ont le pouvoir de transformer la réalité. Dès le début du récit, Tristano l'avertit : « Je dois te confesser une chose... après t'avoir appelé, j'ai regretté mon geste. Je ne sais pas bien pourquoi, peut-être parce que je ne crois pas en l'écriture, l'écriture fausse tout, vous les écrivains vous êtes des faussaires²⁰⁰. » Alors qu'il déplore les transformations de la réalité provoquées par l'écriture, il refuse dans le même temps tout réalisme. C'est de ce sentiment qu'est née sa volonté de faire venir cet écrivain

¹⁹⁸ SCRIVANO Riccardo. « L'orizzonte narrativo di Antonio Tabucchi », p. 36 : « Oggi pensiamo che formulare è fingere, e la finzione è una rappresentazione della realtà. Ma la realtà, questa entità sconosciuta, sembra restare lontana, inafferrabile, irraggiungibile. » (Nous traduisons).

¹⁹⁹ Nous renvoyons aux pages 200-212 de cette même partie : « Écrivains-enquêteurs : sur les traces du passé ».

²⁰⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 14 / *TM.*, p. 11 : « Ti devo confessare una cosa... dopo che ti avevo chiamato mi sono pentito di averti chiamato; Non so bene perché, forse perché non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari. »

plutôt qu'un autre à son chevet. En effet, le roman que sa vie lui avait inspiré ne correspond pas exactement à ce qui s'est passé, et c'est précisément ce qui a séduit le personnage : « Pourquoi t'ai-je appelé, toi précisément ? Je te l'ai dit, c'est parce que ton livre m'a plu, ma personne avait inspiré un autre roman, tu le sais mieux que moi, mais il collait tellement aux événements, tout était si réaliste que ça semblait faux²⁰¹ ». Paradoxalement, c'est le réalisme de cette écriture qui la rend invraisemblable. Représenter les événements dans leur réalité la plus juste revient à créer un doute sur leur existence. De plus, il est moins important, aux yeux de Tristano, de décrire les choses telles qu'elles se sont déroulées que telles qu'il s'en souvient. La réalité des faits est supplantée par la réalité de ses souvenirs : « ... Naturellement, ça ne se passa pas ainsi, tu l'auras compris. Mais toi, écris-le comme si c'était vrai, parce que pour Tristano ce fut vraiment vrai, et l'important est ce qu'il imagina durant toute sa vie, au point que c'est devenu un souvenir pour lui²⁰². » L'imagination, créatrice de souvenirs, prend le pas sur la réalité d'une situation vécue. En racontant sa vie à la première personne, le personnage d'écrivain avait élaboré sa propre représentation de l'existence de Tristano, celle d'un ancien héros de la Résistance. Or ce dernier brise ce cadre de représentation en revenant sur certains événements représentés dans ce précédent roman :

Ferruccio disait que vous, les écrivains, vous vous voyez toujours dans une lumière future, comme posthumes, et je pensais au mécanisme que tu as mis en branle quand tu m'as raconté à la première personne, comme si tu étais Tristano... tu m'avais déjà confié au futur, comme une pierre tombale, et tu t'y voyais en miroir, car cette pierre tombale te renvoyait ton image telle que tu pensais qu'elle serait aux yeux de la postérité... Et voilà qu'à l'inverse je te change cette image sous le nez, ou plutôt, elle est tête-bêche, comme dans les miroirs des pavillons de foire... Je le regrette pour toi, mais je ne sais pas à quoi tu t'attendais en venant me trouver, je ne suis pas ici pour confirmer, au contraire... jamais se fier aux miroirs, à première vue ils semblent refléter ton image, alors qu'ils te la chavirent, ou pire, ils l'absorbent, ils boivent tout, et ils t'avalent toi aussi... Les miroirs sont poreux, l'écrivain, et toi tu ne le savais pas²⁰³.

²⁰¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 22 / *TM.*, p. 18 : « Perché ho chiamato proprio te? Lo sai, perché mi è piaciuto il tuo libro, la mia persona era già servita di spunto a un altro romanzo, lo sai meglio di me, ma era così addosso agli avvenimenti, era tutto così realistico che sembrava falso ».

²⁰² *TM.*, pour la trad. fr. p. 32 / *TM.*, p. 25 : « ... Naturalmente, non fu così, l'avrai capito. Ma tu scrivilo come se fosse vero, perché per Tristano fu davvero, e l'importante è quello che lui immaginò per tutta la vita, a tal punto che è diventato un suo ricordo. »

²⁰³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 71 / *TM.*, p. 55 : « Ferruccio diceva che voi scrittori vi vedete sempre in una luce futura, come postumi, e pensavo al meccanismo che hai messo in moto quando mi hai raccontato in prima persona, come se Tristano fossi tu... mi avevi già affidato al futuro, come una lapide, e ti ci vedevi specchiato, perché quella lapide ti rimandava la tua immagine come pensavi sarebbe stata per i posteri... E invece quell'immagine te la sto cambiando sotto il naso, anzi, è a testa all'ingiù e a gambe all'insù, come negli specchi dei padiglioni delle fiere... Mi dispiace per te, ma non so cosa ti aspettavi venendo a trovarmi, io non sono qui per confermare, al contrario... mai fidarsi degli specchi, lì per lì sembra che riflettano la tua immagine, e invece te la stravolgono, o peggio, la assorbono, si bevono tutto, risucchiano anche te... Gli specchi sono porosi, scrittore, e tu non lo sapevi. »

Tristano, en exprimant sa méfiance à l'égard des miroirs, pose très clairement la question de la possibilité de la représentation. Peut-on, par l'écriture, représenter la réalité telle qu'elle se donne à voir à l'écrivain ? La porosité du miroir implique qu'il n'y a pas de juste représentation possible car cette représentation annihile l'objet représenté. Pour échapper à ce danger propre à la représentation, il s'avère nécessaire d'utiliser une part de fiction, de la même manière que les personnages d'écrivains kertésziens doivent recourir à la fiction, inhérente à la distanciation, pour représenter de la manière la plus juste la réalité. C'est peut-être parce que Tristano est conscient de cette particularité de la littérature (n'oublions pas qu'il est lui-même un écrivain) qu'il signale, dès le début du récit, que les écrivains sont des « faussaires ». Ne fait-il pas la même chose en recourant à l'imagination plutôt qu'à ses souvenirs ? « Écoute, le reste du récit, je vais l'inventer, comme ça, pour parler, tu vois je suis honnête, je t'avoue que je suis en train de l'inventer²⁰⁴. » C'est ici que réside le paradoxe de Tristano. Soucieux de l'exactitude, il revendique l'invention. Il manifeste parfois sa crainte de voir un détail manquer et souligne le fait que les écrivains sont plus soucieux de la forme que du fond. Pour préserver l'harmonie de leurs récits, ils sont en effet capables de mettre de côté un élément capital : « vous les écrivains je vous connais, peut-être qu'à un certain moment la narration vous prend, elle s'impose, il vous apparaît qu'une chose comme celle-là n'a rien à voir avec le reste car elle casse le rythme, et ça passe à la poubelle²⁰⁵... » La littérature est considérée par Tristano comme extrêmement simplificatrice. Les problèmes complexes posés dans l'existence sont résolus trop rapidement et trop simplement dans le processus même de l'écriture : « il en fit une fixation, comme une manie, mais tu ne peux pas comprendre, vous le problème vous le résolvez en deux temps trois mouvements, un roman, un petit récit, et on y va comme ton livre, où Tristano résout cette chose-là d'un coup de cuiller à pot... la liberté²⁰⁶... » C'est dans cette tension entre deux positions qui pourraient sembler contradictoires que Tristano, en tant que personnage d'écrivain, trouve sa juste place, entre liberté créatrice et fidélité aux événements.

Dans *Le Petit Navire*, même si l'écriture naît de la volonté de comprendre le passé, elle ne parvient pas, nous l'avons vu, à en donner une vision univoque parce qu'il est

²⁰⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 87 / *TM.*, pp. 68-69 : « Senti, il resto del racconto me lo invento, tanto così per parlare, come vedi sono onesto, ti confesso che me lo sto inventando ».

²⁰⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 105 / *TM.*, p. 83 : « voi scrittori vi conosco, al momento buono la narrazione magari vi prende, si impone, vi pare che una cosa come questa non c'entri con tutto il resto perché rompe il ritmo, e buonanotte al secchio... »

²⁰⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 122 / *TM.*, p. 96 : « ci si fissò sopra, come una mania, ma tu non puoi capire, voi il problema lo risolvete in quattro e quattr'otto, un romanzo, un raccontino, alé, come il tuo libro, dove il tuo Tristano risolve in quattro e quattr'otto quella cosa lì... la libertà... »

inconcevable de penser la réalité de manière claire. Pour montrer toutes les subtilités de la démarche de reconstitution de Sesto, nous analyserons la tentative d'explication du saut dans le vide de Leonido. Les informations au sujet de l'événement manquent car un relais ne s'est pas fait : « Cette folie eut naturellement une suite et un épilogue, mais le premier Sesto, qui aurait pu le raconter à quelqu'un qui l'aurait ensuite raconté à Capitano Sesto, ne put y assister : en effet, lorsque le fait se produisit, il était déjà sous la garde des murs glacés d'un séminaire, ou bien, déjà homme d'eau, vaguait par les vastes mers²⁰⁷. » Plusieurs hypothèses vont donc être avancées dans le récit, qui pourraient expliquer comment les indices de ce geste sont parvenus jusqu'à Sesto :

Mais sans doute la première hypothèse est-elle la plus plausible. En effet, cette phrase latine que Capitano Sesto trouva par la suite sur la tombe de Leonido ne pouvait avoir d'autre auteur que le premier Sesto, et par conséquent celui-ci n'était pas encore parti pour ce voyage aquatique dont il ne devait plus jamais revenir. Elle ne pouvait avoir d'autre auteur, cette phrase ambiguë, car elle laissait percer une conviction qu'il avait eue dès le moment où son père avait commencé à étudier le vol des grues. C'est pourquoi lorsque le Capitano Sesto se mit à *imaginer* ce que le premier Sesto pouvait *avoir imaginé* devant la tombe nue de son père, il lui vint à l'idée une scène carnavalesque d'une lointaine pantomime qui avait eu lieu sur les bords d'une montagne blanche dominant la place d'un village rempli de poussière²⁰⁸.

Suit alors une « scène carnavalesque » probablement écrite par Sesto²⁰⁹. L'écriture naît alors de l'imagination. Sesto, en train d'imaginer ce que l'autre Sesto a pu imaginer, peut écrire cette scène et accède ainsi à sa représentation. Ce n'est pas pour autant que cette représentation est fidèle à la réalité. La fin du chapitre rappelle la part d'imagination utilisée par Sesto dans l'écriture, en montrant qu'un témoignage fidèle est, dans ce cas précis, impossible : « Voilà de quelle façon absurde le premier Sesto aurait pu imaginer l'épilogue de la folie de son père. Pour faire au contraire une chronique crédible et bien informée, il lui aurait fallu l'aide de son frère Quinto, qui était doté d'un solide bon sens. Mais celui-ci

²⁰⁷ PN., pour la trad. fr. p. 44 / PN., p. 35 : « Questa follia ebbe naturalmente un seguito e un epilogo, ma il primo Sesto, che avrebbe potuto raccontarlo a qualcuno che poi lo raccontasse a Capitano Sesto, non poté assistervi perché quando il fatto avvenne lo custodivano già le gelide mura del seminario, o forse perché, già uomo d'acqua, vagava nella vastità dei mari. »

²⁰⁸ PN., pour la trad. fr. p. 45 / PN., p. 35 : « È più probabile la prima ipotesi; perché quel motto latino che Capitano Sesto trovò poi sulla tomba di Leonido non poteva essere che del primo Sesto, e dunque egli non era ancora partito per quel suo viaggio acquatico dal quale non avrebbe più fatto ritorno. Non poteva essere che del primo Sesto quella ambigua frase latina, perché denotava una convinzione che egli aveva avuto fin da quando suo padre aveva cominciato a studiare il volo delle gru; perciò quando Capitano Sesto si mise a immaginare che cosa poteva avere immaginato il primo Sesto davanti alla tomba spoglia di suo padre, gli venne da pensare alla scena carnevalesca di un carnevale lontano che si svolge sulle balze di una montagna bianca prospicienti la piazza di un paese pieno di polvere. » (Nous soulignons).

²⁰⁹ Nous avons précédemment mentionné les glissements de la narration et ses ambiguïtés dont l'extrait choisi ici constitue un exemple, *supra* pp. 69-70.

disparut trop tôt pour pouvoir raconter à quelqu'un la véritable conclusion de la vie de Leonido-Leonida²¹⁰. » Nous notons l'emploi du conditionnel, et en italien, de l'expression « *senso realistico* », que le traducteur a préféré rendre par « bon sens ». Le terme « réaliste » semble plus adapté. L'absence du premier Sesto donne toute sa liberté à l'écrivain : « Sesto ne pouvait pas, Sesto ne put jamais dire tout ceci. Sesto n'était pas là, et il fut libre de tout imaginer à sa guise²¹¹. » Les différentes interprétations des faits rendent la représentation de la réalité fluctuante. Ce n'est pas pour autant que l'écriture entreprise par le jeune homme ne pourra pas le rendre « capitaine de son périple passé » puisque, nous l'avons montré, l'utilisation de l'imaginaire est capitale dans la construction du discours historique²¹². Le recours à l'imaginaire est en effet nécessaire pour l'inscription du « temps du récit » dans le « temps de l'univers »²¹³. La démarche de Sesto à partir des objets et des propos recueillis (à l'instar de la démarche de Keserű dans *Liquidation*, qui veut reconstruire l'histoire de Bé à partir des propos qu'ils ont pu échanger, des fragments de son œuvre, de ce qu'il recueille sur lui auprès de Sára et de Judit) nécessite l'usage de l'imagination. La question essentielle que se pose l'historien est de savoir si l'événement a eu lieu. Écrire à partir de *traces* est, aux yeux de Paul Ricœur, ce qui distingue le récit historique du récit de fiction : « le recours aux documents signale une ligne de partage entre histoire et fiction : à la différence du roman, les constructions de l'historien visent à être des *reconstructions* du passé. À travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à *ce qui, un jour, fut*. Il a une *dette* à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable²¹⁴. » Or l'usage de l'imagination ne constitue en rien un obstacle à cette analyse. La figure de l'écrivain se définit ainsi par l'ivresse de la liberté : « Il éprouvait cette vague sensation d'excitation et d'étonnement qui émane de l'inconnu, en même temps qu'une sensation d'ivresse et de trouble due à la liberté qu'il s'octroyait, car il se rendait compte que

²¹⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 46 / *PN.*, p. 36 : « Ma questo era il modo assurdo in cui il primo Sesto avrebbe potuto immaginare l'epilogo della follia di suo padre. Per fare una cronaca ragguagliata e credibile sarebbe stato necessario suo fratello Quinto, che aveva uno spiccato senso realistico. Ma egli mancò troppo presto per poter raccontare a qualcuno la vera conclusione della vita di Leonido-Leonida. »

²¹¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 47 / *PN.*, p. 37 : « Sesto no. Sesto non poté mai dire tutto questo. Sesto non c'era, e fu libero di immaginare a suo piacimento. »

²¹² RICŒUR Paul. *Temps et récit 3. Le temps raconté. Op. cit.*, p. 334 : « C'est bien évidemment dans le phénomène de la trace que culmine le caractère *imaginaire* des connecteurs qui marquent l'instauration du temps historique. Cette médiation imaginaire est présumée par la structure mixte de la trace elle-même en tant qu'effet-signe. Cette structure mixte exprime en raccourci une activité synthétique complexe, où entrent en composition des inférences de type causal appliquées à la trace en tant que marque laissée et des activités d'interprétation liées au caractère de signification de la trace, en tant que chose présente valant pour une chose passée. »

²¹³ *Ibid.*, chapitre 5 : « L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction », pp. 329-348.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 253.

tout ce qui avait été dépendait de lui seul²¹⁵.» C'est à un difficile équilibre entre réel et fiction que l'écrivain Sesto parvient dans *Le Petit Navire*.

Dans ses récits, Antonio Tabucchi recourt fréquemment à une réflexion sur la photographie, qui peut enrichir notre réflexion sur la représentation du réel, dans la mesure où elle peut apporter un éclairage quelque peu différent. Susan Sontag dans *Sur la photographie* explique que « les photographies constituent une grammaire, et ce qui est encore plus important, une éthique du regard²¹⁶ ». Leur prolifération a fait émerger un nouveau code visuel qui tend à redéfinir ce qui mérite d'être regardé et représenté. Walter Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »²¹⁷ réfléchit au rapport entre le réel et la photographie, soulignant que la photographie ne donne pas forcément une représentation juste de la réalité. Elle peut donc constituer un frein au témoignage, dans la mesure où le *hic et nunc* de l'original, ce qui lui confère son authenticité, a disparu : « Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue ; grâce à des procédés comme l'agrandissement, ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle²¹⁸. » La réalité peut donc être déformée par la photographie, mais cette déformation permet de faire émerger une réalité inconnue, et pourquoi pas normalement « inaccessible » pour reprendre les propos d'Antonio Tabucchi précédemment mentionnés.

Christine, à la fin de *Nocturne indien*, fait mention d'un livre de photographies publié quelques années auparavant. Dans cet ouvrage, une photographie, qu'elle considère comme « la plus réussie de toute sa carrière »²¹⁹ apparaît en deux temps. Sa première apparition en est une partie seulement, légendée comme suit : « Méfiez-vous des morceaux choisis »²²⁰, et la deuxième est la photographie entière. La lecture de la première version de la photographie, la version incomplète, est complètement modifiée par la lecture de la deuxième version. La première version se présente ainsi : « c'était un agrandissement, la photo reproduisait un jeune

²¹⁵ *PN*, pour la trad. fr. pp. 15-16 / *PN*, p. 13 : « Provava quel vago senso di eccitazione e di meraviglia che viene dallo sconosciuto, e insieme un senso di ebbrezza e di turbamento per la libertà che si prendeva, perché si rendeva conto che tutto ciò che era stato dipende unicamente da lui. »

²¹⁶ SONTAG Susan. *Sur la photographie* [1983]. Paris : C. Bourgois, « 10/18 », 1993, p. 15.

²¹⁷ BENJAMIN Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version de 1939]. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, « Folio Essais », pp. 269-316.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 274-275.

²¹⁹ *NI*, pour la trad. fr. p. 193 / *NI*, p. 101 : « la cosa più riuscita della mia carriera ».

²²⁰ *NI*, pour la trad. fr. p. 194, en français dans le texte original, p. 102.

noir, on ne voyait que le buste ; un maillot de corps avec un texte publicitaire, sur le visage une expression d'effort intense, les mains levées dans un geste victorieux : il est de toute évidence en train de franchir la ligne d'arrivée, le cent mètres par exemple²²¹. » Pourtant, ce que laisse voir cette première version de la photographie, un « morceau choisi », ne correspond aucunement à la réalité. La photographie entière est en effet décrite ainsi : « À gauche, il y a un policier habillé comme un Martien, avec un casque en plexiglas sur le visage, des bottes montantes, le fusil épaulé, des yeux féroces sous la visière féroce. Il est en train de tirer sur le Noir. Et le Noir s'échappe, les bras levés, mais il est déjà mort : une seconde après que j'avais appuyé sur le déclic, il était déjà mort²²². » Selon l'angle envisagé, la réalité représentée n'est plus la même. Alors que Christine a saisi cet instant si fugace de la mort dans son objectif, elle pourrait tout aussi bien fausser la réalité au point de faire croire à la version sportive de l'événement. Le choix du cadre a alors toute son importance et relève du choix du photographe et de sa volonté de montrer un événement.

La réflexion sur la photographie a lieu dès le début du récit, lorsque le narrateur arrive dans le « Quartier des Cages » qui diffère de sa représentation photographique : « Le Quartier des Cages était bien pire que je ne l'avais imaginé. Je le connaissais par certaines photos d'un photographe célèbre et je me croyais prêt à affronter la misère humaine, mais les photos enferment le visible dans un rectangle. Le visible sans cadre, c'est toujours autre chose. Et puis ce visible-là avait une odeur trop forte. Ou plutôt de multiples odeurs²²³. » C'est le cadrage qui est ici mis en question ; la photographie ne peut visiblement pas représenter la réalité telle qu'elle existe car elle enferme le réel dans un cadre, alors que, si l'on en croit le propos du narrateur ici, le réel ne peut avoir de cadre. Il se définirait alors par son caractère total, complexe et équivoque, conception également défendue par Tristano. Anna Dolfi écrit à ce propos : « L'espace réduit, la délimitation en escalier et en cadre du réel (en l'absence des bruits et des odeurs qui sont une composante essentielle de la réalité de la misère et de la

²²¹ *NL*, pour la trad. fr. p. 193 / *NL*, p. 101 : « era un ingrandimento, la foto riproduceva un giovane negro, solo il busto; una canottiera con una scritta pubblicitaria, un corpo atletico, sul viso l'espressione di un grande sforzo, le mani alzate come in segno di vittoria: sta evidentemente tagliando il traguardo, per esempio i cento metri. »

²²² *NL*, pour la trad. fr. p. 194 / *NL*, pp. 101-102 : « Sulla sinistra c'è un poliziotto vestito da marziano, ha un casco di plexiglas sul viso, gli stivaletti alti, un moschetto imbracciato, gli occhi feroci sotto la sua visiera feroce. Sta sparando al negro. E il negro sta scappando a braccia alzate, ma è già per morto: un secondo dopo che io facessi clic era già morto. »

²²³ *NL*, pour la trad. fr. p. 105 / *NL*, p. 15 : « Il "Quartiere delle Gabbie" era molto peggio di come me lo ero immaginato. Lo conoscevo attraverso certe fotografie di un fotografo celebre e pensavo di essere preparato alla miseria umana, ma le fotografie chiudono il visibile in un rettangolo. Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa. E poi quel visibile aveva un odore troppo forte. Anzi, molti odori. »

maladie) font de la photographie un moyen seulement partial de témoigner²²⁴. » À l'instar des écrivains, les photographes peuvent être considérés comme des « faussaires ». Selon le cadre choisi, la photographie pourra être interprétée de diverses manières. Le rapprochement établi par Christine entre la possible écriture du livre par le narrateur et le travail du photographe invite le lecteur à réfléchir aux modalités de la représentation du réel et ses dangers, à l'aune de ce qui est dit sur l'art de la photographie.

L'écriture pratiquée dans les récits par les personnages d'écrivains passe par la nécessité de reconstruire le sens d'une réalité pour le moins problématique, le sens d'un monde dans lequel, nous l'avons vu dans notre première partie, ils se sont égarés. Si les deux écrivains mettent l'accent sur le caractère problématique de la représentation du réel, la réflexion kertésziennne est davantage axée sur les particularités de l'expérience concentrationnaire, alors qu'Antonio Tabucchi étend la question à l'expérience du réel et à la capacité de la littérature à fausser ce réel. Pour autant, le réel reste une notion équivoque, de par sa teneur même, idée qui est également présente chez Imre Kertész pour qui la réalité n'est qu'un amas informe. La volonté des deux écrivains d'entrecroiser l'Histoire et la fiction en montrant des personnages d'écrivains aux prises avec le réel révèle des préoccupations similaires quant à la place que peut occuper un écrivain dans la société tourmentée du XX^e siècle et à l'attitude qu'il peut ou doit adopter pour faire pénétrer l'Histoire dans la fiction.

Les récits tabucchiens et kertésziens montrent différentes situations de personnages d'écrivains livrés à l'Histoire. Ce sont sans aucun doute les écrivains spectateurs qui sont le moins à même d'accéder à l'écriture, qu'ils soient victimes d'indifférence ou de mésinterprétation, et Antonio Tabucchi privilégie cet aspect en en développant diverses variations. Ainsi, la prise de conscience du déroulement de l'Histoire semble essentielle à la création, et le personnage de Pereira l'illustre. De l'enquête à la reconstruction, une démarche active à l'égard du passé et de l'Histoire semble nécessaire pour que le personnage d'écrivain puisse prétendre à l'expérience littéraire. Les personnages d'écrivains tabucchiens enquêtent silencieusement, réagencent, reconstruisent et imaginent quand les écrivains fictionnels kertésziens ou effectuent un travail de détective, dans le cas de Keserű, ou s'attachent à retracer leur propre expérience dans *Le Refus*.

²²⁴ DOLFI Anna. *Tabucchi: la specularità, il rimorso*. Roma: Bulzoni, 2006, p. 120 : « Lo spazio ridotto la delimitazione in scala e cornice del reale (e in assenza dei rumori e degli odori che sono una componente determinante della realtà della miseria e della malattia), fanno della fotografia solo un mezzo parziale di testimonianza. » (Nous traduisons).

La reconstruction nécessite, nous l'avons montré, un travail patient qui articule Histoire et fiction dans un détour inévitable par l'imagination, ce qui peut paraître surprenant pour des personnages d'écrivains dont le sujet de l'écriture reste très largement lié au contexte historique, fortement influencés par le monde de *mimèsis* I qui se reflète dans *mimèsis* II. C'est en effet bien en tant que témoins qu'ils légitiment leur entreprise littéraire et, nous allons le montrer, c'est l'écriture testimoniale, telle qu'elle est pratiquée dans les récits, qui permet de passer de *mimèsis* I à *mimèsis* II. En quoi les personnages d'écrivains peuvent-ils être considérés comme des témoins alors même qu'ils mettent en avant l'usage de la fiction ? Quelles formes le témoignage prend-il dans nos fictions et que nous dit l'importance accordée au témoignage sur ce que nous pouvons attendre de la littérature ?

B. Conditions, fonctions et expressions du témoignage

Les conditions historiques des personnages d'écrivains, leur rapport à l'Histoire et leur implication dans des événements font naître une volonté de témoigner, lisible dès le projet même de l'œuvre à écrire. La naissance de l'écriture est intimement liée à la mort, à venir ou advenue, et l'analyse montre qu'il est de ce fait envisageable d'assigner à la littérature une mission éthique. Le fait que la naissance de l'écriture soit étroitement liée à la mort n'est pas étranger aux conditions mêmes de la mise en place du témoignage, quelle que soit la place de l'écrivain fictionnel : mort à laquelle on assiste, à laquelle on se prépare ou à laquelle on a échappé, qu'il s'agisse de sa propre mort ou de la mort de l'autre, elle reste cet événement fascinant et obsédant susceptible d'impulser l'écriture. En donnant à l'écriture sa possibilité d'être, témoigner de la mort fait pénétrer les personnages d'écrivains dans le domaine de l'éthique. C'est donc comme témoin que le personnage d'écrivain légitime l'entreprise littéraire et c'est l'écriture testimoniale telle qu'elle est expérimentée dans les récits qui sauve l'écriture de l'aporie. Le passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II est ainsi autorisé par les spécificités du témoignage littéraire qui s'organise en structure de relais dans les fictions. Nous nous demanderons en quoi le témoignage peut être considéré comme un moteur de l'écriture. Dans quelle mesure est-il susceptible de garantir le passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II ? En effet, comment une parole qui témoigne peut-elle permettre le dépassement de l'empêchement d'écrire étudié dans la première partie de notre développement²²⁵ ?

²²⁵ Nous renvoyons au dernier chapitre de la première partie « Des personnages d'écrivains désorientés ou le risque du silence », pp. 132-180.

1. La mort comme impulsion de l'écriture

La fictionalisation de la naissance de l'écriture semble contredire totalement ce propos de Maurice Blanchot : « Il semble que doive rester incommunicables l'expérience propre de l'œuvre, la vision par laquelle elle commence, l'espèce d'égarement qu'elle provoque et les rapports insolites qu'elle établit entre l'homme que nous pouvons rencontrer chaque jour... et cet être que nous voyons se lever derrière chaque grande œuvre, de cette œuvre et pour l'écrire²²⁶. » Or les fictions que nous étudions mettent l'accent sur les conditions d'émergence de l'écriture, détaillant les circonstances qui conduisent les personnages d'écrivains à écrire. Cette « expérience propre de l'œuvre » que vivent les personnages d'écrivains est mise en intrigue, conduisant le lecteur à réfléchir aux liens entre *mimèsis* I et *mimèsis* II et à s'interroger sur des problématiques de création littéraire. L'expérience de la mort, dans ses variations, et l'écriture, sont intimement liées. Comment alors qualifier une écriture qui fait parler le mort ou qui naît de la mort ? En quoi peut-elle être considérée comme rite funéraire ?

La mort politique, conséquence d'un pouvoir écrasant, détermine la volonté de certains personnages d'écrivains d'en témoigner. Nous avons montré que Sesto, dans *Le Petit Navire*, tentait, par son écriture, de réconcilier ce que le temps et la mort avaient séparé. Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire* analyse les rapports entre la mort et l'écriture de l'Histoire : « D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un rite d'enterrement ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction symbolisatrice ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre²²⁷ ». Paul Ricœur note également : « C'est en tout cas la fonction du discours comme lieu de la parole d'offrir aux morts du passé une terre et un tombeau²²⁸. » C'est ainsi que l'écriture, liée à la mort et au passé, exerce une fonction sociale qui relève de l'éthique comme le fait remarquer Michel de Certeau : « Aussi peut-on dire qu'elle fait des morts pour qu'il y ait ailleurs des vivants. Plus exactement, elle reçoit les morts qu'a faits un changement social, afin que soit marqué l'espace ouvert par ce passé et pour qu'il reste possible cependant d'articuler ce qui apparaît sur ce qui disparaît. [...] Une société se donne ainsi un présent grâce à une écriture historique²²⁹. » C'est à cette « articulation » de la présence et de l'absence que les personnages

²²⁶ COLLIN Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris : Gallimard, « Tel », 1986, p. 30.

²²⁷ CERTEAU Michel (de). *L'Écriture de l'histoire*. *Op. cit.*, p. 118.

²²⁸ RICŒUR Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. *Op. cit.*, p. 480.

²²⁹ CERTEAU Michel (de). *L'Écriture de l'histoire*. *Op. cit.*, p. 119.

d'écrivains de nos fictions travaillent, pour construire un présent des vivants. L'écriture joue un rôle primordial car elle devient rite en disant la mort et en permettant aux vivants de continuer à vivre. C'est ce lien profond qu'elle permet entre le monde des vivants et le monde des morts qui donne aux personnages d'écrivains la possibilité d'écrire, en devenant témoins, et d'accéder à une mission éthique.

Dans *Pereira prétend* comme dans *Le Petit Navire*, une mort violente, provoquée par des autorités officielles, conduit Pereira et Sesto à devenir des écrivains. Rossi, qui s'était réfugié chez Pereira, est assassiné chez le journaliste par des hommes qui se réclament du gouvernement²³⁰. Les trois hommes en civil font probablement partie d'une milice parallèle, chargée de retrouver et de faire disparaître les opposants au régime. Venus pour « donner une petite leçon » car le jeune homme « ne connaît pas les valeurs de la patrie²³¹ », les miliciens tiennent des propos qui rappellent ceux du directeur du *Lisboa* : « nous sommes portugais, nous avons découvert le monde, nous avons accompli les principales navigations du globe, et quand nous l'avons fait, au XVI^e siècle, nous étions déjà portugais, voilà ce que nous sommes, et voilà ce que vous devez célébrer, Pereira²³². » La rhétorique nationaliste se concrétise cette fois-ci dans la violence physique qui apparaît comme le parachèvement du discours idéologique du directeur. La mort de Rossi s'inscrit brutalement dans le récit même si elle est préparée par un certain nombre d'éléments. Le départ précipité des trois hommes laisse le lecteur soupçonner le drame qui s'est déroulé dans la pièce à côté. Pereira va progressivement comprendre que Rossi a été assassiné. Nous trouvons dans ce chapitre tous les *topoi* du roman policier : l'intervention des trois hommes de main du gouvernement, un interrogatoire qui tourne mal, une fuite et un homme qui se retrouve seul avec le cadavre de son ami, sont des passages obligés du genre. L'originalité réside dans le fait que cette scène fait naître l'écriture responsable de Pereira. La rapidité de sa réaction est étonnante chez ce personnage dont l'attitude se caractérise habituellement par sa lenteur : « Et il pensa qu'il devait faire vite, très vite, il ne restait désormais plus beaucoup de temps, prétend Pereira²³³. » L'accélération du

²³⁰ *PP.*, p. 331 : « Police politique, dit le petit maigrichon avec l'air de celui qui commandait, nous devons perquisitionner l'appartement, nous recherchons une personne. » / *SP.*, p. 193 : « Polizia politica, disse il magralino basso con l'aria di quello che comandava, dobbiamo perquisire l'appartamento, cerchiamo una persona. »

²³¹ *PP.*, p. 332 / *SP.*, p. 194 : « Siamo solo venuti a dare una piccola lezione perché non conosce quali sono i valori della patria, li ha smarriti, poveretto, e noi siamo venuti per farglieli ritrovare. »

²³² *PP.*, p. 326 / *SP.*, pp. 185-186 : « noi siamo portoghesi, abbiamo scoperto il mondo, abbiamo compiuto le maggiori navigazioni del globo, e quando l'abbiamo fatto, nel Cinquecento, eravamo già portoghesi, noi siamo questo e lei celebri questo, Pereira. »

²³³ *PP.*, p. 336 / *SP.*, p. 198 : « E pensò che doveva fare presto, molto presto, ormai non c'era più tanto tempo, sostiene Pereira. »

récit met l'accent sur la prise de conscience par le journaliste de la fuite du temps et sur l'urgence de la situation. Dès le début du chapitre suivant, il mentionne l'idée de l'écriture ; il la suggère sans l'expliciter et la suite du récit permet au lecteur de comprendre de quoi il s'agit : « Pereira prétend qu'une idée folle lui vint en tête, mais peut-être pouvait-il la mettre en pratique, pensa-t-il²³⁴. » L'emploi de l'expression « idée folle » rappelle à quel point cette écriture est, aux yeux de Pereira, une écriture subversive. La confrontation du journaliste à la violence du régime salazariste, non plus dans ses manifestations extérieures, mais dans une manifestation individualisée : la mort de l'ami, du fils de substitution déclenche l'écriture et fait passer Pereira du côté des « subversifs ».

Dans *Le Petit Navire* la mort de la fiancée de Sesto est aussi l'élément déclenchant. C'est pendant le voyage de Sesto à Rome pour les obsèques de Palmiro Togliatti que le drame a lieu, lors d'une distributions de tracts « subversifs ». Le récit mêle alors histoire officielle et histoire individuelle. La première mention de la mort d'Ivana apparaît à la fin du chapitre qui porte son nom, par l'évocation de son cadavre²³⁵. Au chapitre suivant, Socrate relate à Sesto le déroulement des événements. Dans son récit, il insiste, probablement pour répondre aux multiples questions du jeune homme, sur les difficultés de savoir ce qui s'est exactement passé. De la même manière que Pereira n'a pas assisté à l'assassinat de Rossi et ne connaît donc pas précisément les circonstances de sa mort (même s'il peut aisément les deviner), Socrate ne dispose pas de tous les éléments : « Personne n'avait donc vu ce qu'étaient ces papiers ? Non, personne, parce que les rares témoins étaient loin, sur les quais de l'Arno ; et puis, dans des moments comme ça, on ne fait pas attention aux détails²³⁶. » À la suite de la dispersion d'un attroupement par la police, un certain mécontentement naît de la foule. Quelques personnes se font encercler et décident, pour résister de manière pacifique, de s'asseoir par terre, mais Ivana a voulu partir en courant, puis est morte sans qu'aucun témoin ait pu distinguer ce qui se passait : « À ce moment-là, les policiers se mirent à avancer vers elle, la matraque levée. Deux bataillons de police contre une petite Rosa Luxemburg pieds nus

²³⁴ *PP.*, p. 337 / *SP.*, p. 201 : « Pereira sostiene che gli venne un'idea folle, ma forse poteva metterla in pratica, pensò. »

²³⁵ *PN.*, pour la trad. fr. p. 213 : « la solitaire petite omelette de Rosa Luxemburg commençait à être dévorée par une colonie de vers dans un coin du cimetière. » / *PN.*, p. 168 : « la solitaria frittatina di Rosa Luxemburg cominciava a essere divorata da una colonia di vermi in un angolo del cimitero. »

²³⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 215 / *PN.*, p. 170 : « Ma nessuno aveva visto cos'erano quei fogli? No, non lo aveva visto nessuno, perché gli unici spettatori erano lontani, lungo le spallette dell'Arno; e poi in simili momenti non si bada ai particolari. »

qui portait un paquet de tracts²³⁷. » L'absence de témoignage fiable sur la mort d'Ivana constitue pour notre étude un élément important et le narrateur insiste d'ailleurs sur cet aspect²³⁸. L'accumulation d'hypothèses renforce le caractère incertain du récit de Socrate²³⁹. Nous constatons la même incertitude au sujet de l'attroupement et d'un éventuel jet de pierre qui a entraîné une intervention policière²⁴⁰. Le narrateur oppose ici la version officielle des faits, livrée par la télévision, et ce qui s'est réellement passé.

Le récit de Socrate, empli d'incertitudes et d'imprécisions, provoque chez Sesto une réaction immédiate : « Sesto se leva en tanguant lui aussi, comme s'il naviguait sur un esquif de nausée et de souvenirs, embrassa Socrate sur les joues et sortit précipitamment dans la belle lumière de Florence, parce qu'il avait quelque chose d'urgent à faire²⁴¹. » Comme dans *Pereira prétend*, le caractère urgent de l'action qui doit être engagée est manifeste. Le chapitre qui suit est consacré au procès de Sesto, accusé d'avoir distribué des tracts subversifs et d'avoir insulté les forces de l'ordre. Suit alors une importante ellipse temporelle puisque, dans le chapitre suivant, qui est aussi le dernier chapitre du récit, Sesto est libéré. C'est en sortant de l'hôpital qu'il retrouve le village de ses ancêtres et devient l'écrivain de l'histoire que nous sommes en train de lire. À la fin du récit de son ami, alors qu'il part en prétextant avoir quelque chose d'important à faire, le lecteur peut seulement imaginer ce qui s'est passé. Soucieux d'éclaircir le mystère de la mort d'Ivana, il est peut-être allé distribuer des tracts de manière ostentatoire, pour se faire arrêter et clamer alors l'accusation suivante : « Moi, Sesto degli Angeli ici présent, je vous accuse formellement d'avoir assassiné avec préméditation Rosa Luxemburg²⁴². » Il s'agit, dans un lieu public normalement consacré à la justice, de

²³⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 218 / *PN.*, p. 173 : « E a quel punto anche i poliziotti che erano dall'altra parte del ponte le mossero incontro coi manganelli alzati. Due battaglioni di polizia contro una piccola Rosa Luxemburg scalza che teneva in braccio un pacco di volantini. »

²³⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 218 : « échappant au regard des gens qui assistaient à la scène depuis les quais » / *PN.*, p. 173 : « quelli che erano lungo le spallette dell'Arno e che potevano guardare non riuscirono più a vederla » ou encore il est « impossible de savoir comment Ivana-Rosa réussit à émerger de la troupe des policiers » *PN.*, pour la trad. fr. p. 219 / *PN.*, p. 173 : « È impossibile sapere come fece l'Ivana detta Rosa a emergere dal nugolo di poliziotti ».

²³⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 219 : « Qui sait si ce fut un accident, s'ils la jetèrent en bas, si elle trébucha en courant ou si elle avait perdu la raison » / *PN.*, p. 173 : « Chissà se fu un incidente o se la buttarono di sotto, se inciampò correndo o se aveva perso la ragione ».

²⁴⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 216 : « C'est du moins ce que prétendit la télévision, et on peut y croire si l'on veut, mais cela prouve justement qu'aucune pierre n'avait été lancée » / *PN.*, p. 171 : « Così disse la televisione: che era non partito nessun sasso. Il che vuol dire che non era partito nessun sasso. »

²⁴¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 219 / *PN.*, p. 174 : « anche Sesto si alzò dondolando, come se navigasse in una barca di nausea e di ricordi, baciò Socrate sulle guance e uscì in fretta nella bella luce di Firenze, perché aveva urgente bisogno di fare qualcosa. »

²⁴² *PN.*, pour la trad. fr. p. 230 / *PN.*, p. 182 : « Io, qui presente Sesto Degli Angeli, vi accuso formalmente di aver assassinato con premeditazione Rosa Luxemburg; »

témoigner d'une mort violente et injuste, un crime commis par la police. L'écriture sur laquelle se termine le récit apparaît alors comme la deuxième phase de ce témoignage commencé lors de son procès. Ainsi la mort d'Ivana-Rosa met en branle le processus d'écriture qui consiste à témoigner.

La mort de Bé dans *Liquidation* est également à l'origine de la volonté d'écrire de Keserű. L'annonce de cette mort par Sára est brutale et inattendue²⁴³ et cette information apparaît insensée aux yeux de Keserű²⁴⁴. En effet, cette mort ôte du sens, et laisse le personnage complètement perdu, ainsi que ses compagnons, dans des « vies indicibles, devenues insensées, qui jonchaient l'appartement comme si des bandits armés les avaient massacrées²⁴⁵ ». C'est le personnage d'écrivain, susceptible de donner du sens, qui est mort. Keserű mentionne en effet dans son récit son inattention à la matérialité de la mort, c'est-à-dire au cadavre de Bé²⁴⁶ alors que sa seule préoccupation est de retrouver ses textes, autrement dit de retrouver le sens qu'en tant qu'écrivain il aurait pu donner au monde. En cela, la faillite du personnage de l'écrivain dans la mort signe peut-être le non-sens de l'existence auquel Keserű devra remédier, par l'écriture précisément.

Comme pour Rossi ou pour Ivana-Rosa, la mort surgit parce qu'un système idéologique l'impose. Ainsi, le caractère politique de la mort des personnages peut constituer pour les personnages d'écrivains une raison supplémentaire d'écrire. Il ne s'agit pas seulement « d'offrir aux morts du passé une terre et un tombeau », il faut également désigner des responsables. Dans *Liquidation*, il a beau s'agir d'un suicide, il n'en demeure pas moins que la condition de rescapé de Bé a joué un rôle majeur dans la décision de se donner la mort. Judit explique d'ailleurs son geste par cette impossibilité de vivre dans le monde qui était devenu le sien : « Il était vidé, dit-elle tout bas après un instant de réflexion, visiblement très émue. L'opposition a disparu, le monde entier s'est ouvert. Et il n'avait plus envie de se

²⁴³ Nous renvoyons au court échange entre Keserű et Sára que Keserű qualifie, *a posteriori*, de « dialogue morbide de Ionesco. » *L.*, p. 63 / *F.*, p. 75 : « akár Ionesco valamelyik morbid dialógusa. »

²⁴⁴ *L.*, p. 63 : « Je ne comprenais rien » / *F.*, p. 75 : « Semmit sem értettem ».

²⁴⁵ *L.*, p. 69 / *F.*, p. 83 : « Sajnáltam magamat is, és sajnáltam B.-t; sajnáltam az életünket, ezeket az értelmetlenné vált, elmondhatatlan életeket, amelyek úgy hevertek itt a lakásban szanaszét, mintha gépfegyveres banditák lekaszabolták volna őket. »

²⁴⁶ *L.*, p. 71 : « Je ne sais pas pourquoi, mais je me rappelle soudain que je n'ai pas regardé une dernière fois le corps de mon ami défunt, plus précisément son visage. Aurais-je dû le faire ? Je ne sais pas. Je n'y avais tout simplement pas pensé. » / *F.*, p. 86 : « Nem tudom, miért, de most hirtelen az eszembe jut, hogy a holttestet, pontosabban halott barátom arcát nem tekintettem meg még egyszer. Meg kellett volna? Nem tudom. Egyszerűen nem gondoltam rá. »

chercher de nouvelles prisons²⁴⁷. » De même, les bribes que Keserű a recueillies de l'histoire de Bé alors qu'il était encore vivant semblent accuser le système qui a ôté à Bé son destin :

Nous vivons à l'ère de la catastrophe, chaque homme est un porteur de la catastrophe, c'est pourquoi il faut un art de vivre particulier si on veut survivre, dit-il. L'homme de la catastrophe n'a pas de destin, pas de qualités, pas de caractère. Son environnement social effroyable – l'État, la dictature, appelle cela comme tu veux – l'attire avec la force d'un tourbillon vertigineux jusqu'à ce qu'il cesse de résister et que le chaos jaillisse en lui comme un geyser brûlant – et que le chaos devienne son élément naturel²⁴⁸.

Bé met en évidence la présence d'une force extérieure à l'individu, qui relève de l'Histoire, qu'il s'agisse de « l'État » ou de la « dictature » prenant le pas sur l'existence individuelle, limitant la vie à une survie. La violence de cette privation d'existence ailleurs que dans le chaos du monde est rendue par l'image du « geyser », du « tourbillon vertigineux », exprimant le caractère incoercible de la destruction et dans le même temps l'énergie de l'action. Il exprime sans réserve sa volonté de tuer, de se tuer : « *J'ai failli être tué, j'ai failli tuer. Ou plutôt... je me prépare justement à tuer*²⁴⁹. » Il instaure une distance entre lui et lui dans une forme de dédoublement en passant du statut de victime à celui de bourreau, à l'instar de Berg dans le récit qu'il lit à Köves dans *Le Refus*. Il revendique ainsi une toute puissance qu'il compare à celle de Dieu, et que nous aimerions comparer à celle de l'écrivain. Bé a créé un personnage, le sien, qu'il s'apprête ensuite à éliminer : « J'ai donné naissance à une créature, à une vie fragile et délicate uniquement pour pouvoir la détruire. *Tais ce que sçais*. Je suis comme Dieu, cette canaille²⁵⁰... » Il fait office d'écrivain démiurge qui décide de la vie ou de la mort de ses créatures, simples êtres de papier. En choisissant de se donner la mort, conséquence logique de l'absence de destin, il se fait écrivain tout-puissant. Le rescapé n'a pas d'autre issue que de faire de l'univers entier un camp de concentration²⁵¹. Ainsi, la mort de Bé n'est pas infligée par le pouvoir comme dans les deux récits d'Antonio Tabucchi, elle relève au contraire de la seule volonté de son auteur, Bé, tout en demeurant intimement

²⁴⁷ L., p. 95 / F., p. 118 : « – Kiéngett – mondta némi gondolkodás után halkán, s úgy láttam, megrendülten. – Eltűnt az ellenállás, kitárult előtte az egész világ. És már meguntta, hogy újabb börtönöket keressen magának. »

²⁴⁸ L., p. 59 / F., p. 70 : « A katasztrófa korában élünk, minden ember a katasztrófa hordozója, ezért különös életművészetre van szükség, hogy fennmaradjunk, mondta. A katasztrófa emberének nincs sorsa, nincsenek tulajdonságai, nincs jelleme. Rettenő társadalmi környezete – az állam, a diktatúra, vagy nevezd, aminek akarod – a szédületes örvények húzóerejével vonzza, amíg fel nem adja ellenállását, és forró gejzirként fel nem tör benne a káosz – s azontúl a káosz válik az otthonává. »

²⁴⁹ L., p. 78 / F., pp. 95-96 : « *Majdnem meggyilkoltak, és majdnem gyilkos lettem: Illetve, hiszen... éppen gyilkolni készülök.* »

²⁵⁰ L., p. 77 / F., p. 94 : « *Létrehoztam egy teremtményt, egy finom és törékeny életet, csakis azért, hogy elpusztítsam. Ha mit tudsz, hallgass. Olyan vagyok, mint isten, ez a gazember...* »

²⁵¹ L., p. 77 / F., p. 95 : « *Nagy vigasz voltál ebben a cudar, eföldi lágerban, amit az életnek neveznek, Sára* »

liée au pouvoir d'Auschwitz. L'avènement de Keserú comme écrivain semble lié à la mort de Bé qui lui-même atteint la toute-puissance de l'écrivain par la mort qu'il choisit de se donner. C'est en effet l'aporie de l'écriture de l'expérience historique qui, dans un retournement paradoxal, fait de Bé un écrivain. Sa mort fait naître l'écriture, celle de Keserú, alors qu'elle est le signe de l'impossibilité d'écrire l'absence de destin. Bé en se suicidant, dans la position de l'écrivain démiurge qui, de victime, est devenu bourreau, veut faire croire au caractère inaliénable du silence.

Cette écriture liée à une mort brutale ne consiste pas à fabriquer une histoire ou à écrire l'Histoire mais à retrouver les *traces* de l'Histoire et à les interpréter en reconstruisant une histoire dont le sens a été perdu, entre autres raisons, parce que les personnages d'écrivains n'ont pu assister à la mort. Le caractère politique de la disparition des personnages qui fait naître l'écriture donne à celle-ci, outre sa dimension sacrée évoquée précédemment, la volonté de dire quelque chose sur l'Histoire, sur la société dans laquelle vivent ces personnages d'écrivains et cette violence à laquelle ils sont confrontés.

Dans *Tristano meurt*, c'est la mort à venir qui fait apparaître l'écriture comme une nécessité puisque la perspective de mourir engage le personnage sur la voie du récit. C'est en effet à cause de sa prochaine disparition qu'il tient à revenir avec l'écrivain sur les événements importants de son existence. Dès le début du récit, le moribond fait référence aux rites funéraires des éléphants pour justifier la présence de l'écrivain à ses côtés :

Quand un éléphant sent que son heure est arrivée, il s'éloigne du troupeau, mais pas seul, il choisit un compagnon et ils partent ensemble. Ils se mettent à marcher dans la savane, parfois au trot, ça dépend de l'urgence du moribond... et ils vont ainsi, peut-être des kilomètres et des kilomètres, jusqu'à ce que le moribond décide que c'est le bon endroit pour mourir, il fait alors un ou deux tours en traçant un cercle, car il sait que le moment de mourir est arrivé, il porte la mort en lui, mais il a besoin de la situer dans l'espace, comme s'il s'agissait d'un rendez-vous, comme s'il désirait regarder la mort en face, hors de lui, pour lui dire bonjour madame la mort, je suis arrivé... il s'agit d'un cercle imaginaire, bien sûr, mais il lui sert à géographier la mort, si je puis dire... et il est le seul à pouvoir entrer dans ce cercle, car la mort est une affaire privée, très privée, et nul autre ne peut y entrer que celui qui est en train de mourir... à ce moment-là il dit à son compagnon de le laisser, adieu et mille mercis, et l'autre rejoint le troupeau²⁵² ...

²⁵² *TM.*, pour la trad. fr. p. 13 / *TM.*, p. 10 : « Quando un elefante sente che è arrivata la sua ora si allontana dal branco, ma non va da solo, sceglie un compagno che vada con lui, e partono. Cominciano a camminare nella savana, spesso al trotto, dipende dall'urgenza del moribondo... e vanno e vanno, magari per chilometri, finché il moribondo non decide che quello è il posto per morire, e fa un paio di giri tracciando un cerchio, perché sa che è arrivato il momento di morire, la morte se la porta dentro ma ha bisogno di collocarla nello spazio, come se si trattasse di un appuntamento, come se desiderasse guardare la morte in faccia, fuori da lui, e le dicesse buongiorno signora morte, sono arrivato... il suo è un circolo immaginario, naturalmente, ma gli serve per geografizzare la morte, se posso dire così... e in quel cerchio ci può entrare solo lui, perché la morte è un fatto

Cette référence de Tristano place la relation entre lui et l'écrivain sous le signe de la mort à venir et apparente l'écriture à un rite funéraire. Raconter sa vie à un écrivain, revenir sur des détails qui lui ont échappé, délivrer des explications auxquelles il n'est jamais parvenu revient à se diriger d'un pas sûr vers la mort et l'écriture du livre signera sa mise au tombeau. En effet, ce n'est qu'une fois parvenu au terme de l'expérience que le personnage d'écrivain pourra rejoindre « le troupeau », au moment où il pourra témoigner de cette mort par l'écriture de la vie de Tristano. À l'écart du groupe, tels les deux éléphants précédemment évoqués, Tristano et l'écrivain cheminent lentement. Il n'est pas anodin, pour un éléphant comme l'ancien partisan²⁵³, d'avoir choisi comme dernier compagnon un écrivain. Pressé par l'agonie, il l'exhorte à maintes reprises à noter certains détails qui risquent de disparaître avec lui : « Écris, si tu y parviens, je veux rester en paroles écrites²⁵⁴ ». Omniprésente, la mort fait désormais partie de la vie du moribond, se confondant parfois avec ses moments de repos : « Je ne suis pas mort, je gardais seulement les yeux fermés mais je ne suis pas mort, il te faut encore patienter²⁵⁵... » Trait d'union entre lui et l'écrivain, la mort légitime la démarche des deux personnages. Elle devient ainsi un personnage à part entière qui nécessite l'écriture et s'inscrit de manière obsédante dans la parole de Tristano. Elle est alors l'horizon de l'écriture prochaine.

Enfin, la nécessité d'écrire peut apparaître après avoir échappé à la mort. C'est en effet en tant que survivant que le personnage de l'écrivain de la première partie du *Refus* et Köves, de la deuxième partie, veulent écrire. La naissance de l'écriture est dès lors liée à l'expérience concentrationnaire et à la volonté de témoigner. Rappelons que le « vieux » de la première partie du *Refus* écrit son premier roman sur son emprisonnement dans un camp. Après avoir peiné pour trouver le sujet de son roman, il est ensuite pris tout entier dans son écriture : « Je vivais une double vie : mon présent – au ralenti, à contrecœur – et mon passé au camp de concentration – avec la réalité aiguë du présent²⁵⁶. » Cette volonté manifeste d'écrire en tant que survivant est davantage développée dans le récit enchâssé, consacré à Köves. En effet, ce

privato, molto privato, e non ci può entrare nessuno altro da chi sta morendo... e a quel punto dice al compagno di lasciarlo, addio e tante grazie, e quello ritorna al branco... »

²⁵³ Notons l'intérêt pour Tristano, qui peine à se rappeler et à raconter, de choisir l'éléphant, animal qui, dans l'imaginaire collectif, évoque une mémoire gigantesque.

²⁵⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 23 / *TM.*, p. 18 : « Scrivi, se ti riesce, voglio restare in parole scritte ».

²⁵⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 46 / *TM.*, p. 36 : « Non sono morto, tenevo solo gli occhi chiusi ma non sono morto, dovrei avere pazienza... »

²⁵⁶ *LR.*, p. 70 / *AK.*, p. 83 : « kettős életet éltem: jelenemet – amúgy félgőzzel, immel-ámmal – és koncentrációs táborbeli múltamat – a jelen metsző valóságával. »

dernier a « survécu à sa propre mort »²⁵⁷, et c'est en prenant conscience de cet état qu'il prend conscience de la nécessité d'écrire un roman. Quelques minutes avant cette révélation, il réfléchissait à son existence et aux conséquences de sa condition de survivant : « défiant toute raison, il était resté en vie. Voilà pourquoi il était depuis lors constamment tourmenté par une pénible impression de précarité qui le faisait se sentir dans une cachette provisoire, à attendre qu'on lui demande des comptes sur son omission²⁵⁸ ». Quelques lignes plus loin, il ajoute : « En un mot, il avait erré tel un exilé dans sa vie anonyme comme dans un costume trop ample qui n'aurait pas été taillé pour lui et qu'on lui aurait prêté pour d'obscures raisons, jusqu'au jour où il eut une illumination²⁵⁹. » L'écriture est décrite comme une « illumination » directement liée à cet état de rescapé, ce que l'auteur Imre Kertész désigne comme une « prise de conscience existentielle » dans le discours de Stockholm du 10 décembre 2002. Une fois l'écriture du roman achevée, Köves a en effet l'impression d'être allé au bout de ce qu'il devait faire, ayant accompli la tâche qu'il s'était fixée. Nous devons signaler que le terme « *feladat* » employé par Imre Kertész²⁶⁰ peut également être traduit par « mission ». Ce choix de traduction permettrait d'insister davantage sur le fait que l'illumination vécue par Köves est une nécessité qui le dépasse, imposée par quelque chose d'extérieur à lui-même, et qui est dirigée vers quelque chose ou quelqu'un, conformément au sens étymologique de *mittere*. La suite de son propos confirme que le besoin d'écrire fait partie de lui sans pour autant qu'il ait accès à cette part de lui-même, bien trop profondément enfouie :

Le défaut devait se terrer ailleurs, pensait-il, plus profondément ; en lui, dans son environnement, dans son passé ; qui sait, peut-être dans son caractère: dans tout ce qui lui était arrivé, dans toute l'évolution de sa vie à laquelle il n'avait pas suffisamment prêté attention²⁶¹.

Alors qu'il a échappé à la mort, il trouve dans l'écriture une autre forme de survie. À cet égard, la comparaison avec la catastrophe aérienne est éclairante : « 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

²⁵⁷ LR., p. 117 / AK., p. 138 : « Köves ugyanis túlélte a saját halálát ».

²⁵⁸ LR., p. 118 / AK., p. 139 : « dacolva minden ésszerűséggel – életben maradt. Emiatt később állandóan az ideiglenesség valamilyen kínos érzése kerülgette, mint aki átmeneti búvóhelyén egyre csak azt várja, hogy mikor kéri számon tőle a mulasztását; »

²⁵⁹ LR., p. 118 / AK., p. 139 : « Egyszóval hontalanként lézengett a saját névtelen életében, akár egy nem órá szabott, túl bő öltönyben, amelyet valamilyen homályos célból adtak neki kölcsön, mígnem egy szép napon elérte a megvilágosodás. »

²⁶⁰ AK., p. 141.

²⁶¹ LR., pp. 121-122 / AK., p. 143 : « Máshol kell lappangania a hibának – vélte Köves –, valahol mélyebben; öbenne, a körülményeiben, a múltjában, ki tudja, talán a jellemében: mindabban, ami történt vele, élete egész alakulásában, amelyre nem fordított elegendő figyelmet. »

catastrophe aérienne s'il avait vu dans cet acte sa seule chance de survie²⁶². » Pourtant, Köves semble ignorer pourquoi il s'est lancé dans cette entreprise qu'il qualifie « d'insensée »²⁶³. Il ne semble pas faire le lien entre son état de survivant, auquel il réfléchissait peu avant ce qu'il appelle son « illumination », et sa volonté d'écrire. Bien au contraire, il s'interroge sur les raisons qui ont pu le conduire à l'écriture d'un roman, surtout lorsqu'il rappelle les sacrifices que cette tâche lui a demandés²⁶⁴. Son voyage à l'étranger est alors le moyen de retrouver les traces de cette « illumination » qui l'a conduit à écrire un roman, de plonger dans son passé pour mieux s'en défaire : « il aspirait au lointain pour être plus proche de lui-même, pour perdre tout l'ancien et acquérir du nouveau – en un mot, pour se retrouver et commencer une nouvelle vie sur de nouvelles bases²⁶⁵. » Retenons ici que l'écriture d'un roman est liée à l'état de survivance, sans pour autant que le personnage d'écrivain fasse le lien entre la vie d'un survivant, avec tout ce qu'elle comprend comme sentiments d'absurdité et de culpabilité d'une part, et l'écriture d'un roman qui devient une « mission » d'autre part. Köves peut alors être considéré comme un piètre enquêteur sur sa propre existence dont les agencements et les enchaînements semblent lui échapper.

Dans les récits du corpus, la mort surgit non comme la fin mais comme le début de l'écriture. Elle peut être considérée comme une possibilité de rédemption ou comme l'espoir dans la mesure où, comme l'écrit Michel de Certeau, elle « ouvre au présent un espace propre ». Les liens étroits entre l'écriture et la mort permettent d'envisager l'avenir par la dimension proprement funéraire de l'écriture qui engage dans l'au-delà du temps. Ainsi, l'écriture née de la mort et du passé permet l'articulation du passé au futur comme l'explique Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire* :

²⁶² LR., p. 120 / AK., p. 141 : « Szó, ami szó, megírt egy regényt; de csak úgy, ahogyan mondjuk végső katasztrófa esetén a repülőgépből is kivetette volna magát az ismeretlen semmibe, ha a túlélésre csupán ezt az egyetlen lehetőséget látja ».

²⁶³ LR., p. 121 / AK., p. 143 : « esztelen ».

²⁶⁴ Notons par exemple la comparaison entre la situation du lecteur, envahi par des milliers de livres, et sa propre situation d'écrivain : LR., p. 121 : « Que signifie un livre quand on pense que, chaque année, il en paraît au moins un million à la surface du globe, si ce n'est plus ? Que peut signifier le bouleversement passager du lecteur (Köves voyait le lecteur bouleversé qui, à la recherche de nouvelles émotions, va déjà chercher un autre livre sur son étagère), comparé à ces soirées que lui, Köves, avait consacré à sa tâche, laissant sa vie se dégrader, se desséchant lui-même et accablant sa femme ? » / AK., p. 142 : « Mit jelent egy könyv, számításba véve, hogy a földkerekségen legalább egymillió könyv jelenik meg évente, ha ugyan még énnél is nem több? Mit jelenthet az olvasó futó megrendülése (Köves lelki szemeivel látta a megrendült olvasót, amint újabb megrendülést keresve szórakozottan máris újabb könyvért nyúl a polcra) azokhoz az esztendőkhöz viszonyítva, amelyeket ő, Köves, a feladatának szentelt, miközben tönkresilányította életét, kiszikkasztotta önmagát és elgyötörte a feleségét? »

²⁶⁵ LR., p. 122 / AK., p. 143 : « a távolba vágyott, hogy közelebb kerüljön önmagához, hogy elvethessen minden régít és birtokába keríthessen valami újat – egyszerűen, hogy rátaláljon önmagára, hogy új alapokon új életet kezdjen. »

L'écriture ne parle du passé que pour l'enterrer. Elle est un tombeau en ce double sens que par le même texte, elle honore et elle élimine. Ici le langage a pour fonction d'introduire dans le *dire* ce qui ne se *fait* plus. Il exorcise la mort et il la case dans le récit qui lui substitue pédagogiquement quelque chose que le lecteur doit croire et faire [...] Mais à la différence d'autres « tombeaux », artistiques ou sociaux, la reconduction du « mort » ou du passé dans un lieu symbolique s'articule ici sur le travail visant à créer dans le présent une place (passée ou future) à remplir, un « devoir faire ». Par là, elle libère le présent sans avoir à le nommer²⁶⁶.

Elle a alors partie liée avec le témoignage qui constitue également cette possibilité d'articuler, dans l'écriture, cette parole donnée au mort, le passé et le présent.

Les récits tabucchiens et kertésziens envisagent comme point de départ de l'écriture, comme articulation possible du passé et du présent, la mort, qu'elle soit passée ou à venir, qu'elle soit la sienne propre, la mort fantasmée ou la mort de l'Autre. Comme dans *Piazza d'Italia* ou *Le Petit Navire*, *Liquidation* montre que la mort liée à la violence politique constitue l'impulsion de l'écriture, plus spécifiquement dans une révolte contre l'injustice chez Antonio Tabucchi, alors qu'Imre Kertész insiste quant à lui sur la nécessité d'accéder au sens de ce qui paraît demeurer un non-sens absolu. La condition de survivant propre aux personnages d'écrivains kertésziens fait de la mort à laquelle on a échappé une condition essentielle du passage à l'écriture. L'expérience littéraire pour les écrivains fictionnels tabucchiens ou kertésziens est liée en cela à la volonté, ou à la nécessité de témoigner.

2. Les configurations du témoignage

La notion de témoignage est aujourd'hui « chargée de l'histoire lourde de la Shoah et des massacres de population de masse qui caractérisent l'histoire des totalitarismes du XX^e siècle²⁶⁷ ». L'écriture née de la mort dans un contexte de violences historiques, qui entrecroise Histoire et fiction par le biais de personnages d'écrivains sur les traces du passé, parfois de leur passé, nous conduit inévitablement à étudier la question du témoignage parce que, comme le rappelle Paul Ricœur, « le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire »²⁶⁸. En analysant dans les œuvres de notre corpus la volonté des personnages d'écrivains de témoigner d'un événement historique, nous aurons à

²⁶⁶ CERTEAU Michel (de). *L'Écriture de l'histoire*. *Op. cit.*, p. 141.

²⁶⁷ BARON Christine. « Témoignage et dispositif fictionnel ». *Littérature, fiction, témoignage, vérité*. Sous la direction de Jean BESSIÈRE et Judit MAÁR. Paris ; Budapest ; Kinshasa : L'Harmattan, « Cahiers de la nouvelle Europe », 2005, (pp. 81-93), p. 81.

²⁶⁸ RICŒUR Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. *Op. cit.*, p. 26.

aborder les spécificités du témoignage de la Shoah, mais pas exclusivement. Nous nous servirons cependant d'analyses faites à propos de témoignages sur la Shoah que nous élargirons à toute forme de violence historique. Signalons pour commencer que la figure du témoin a évolué depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Annette Wieviorka²⁶⁹ distingue trois phases successives dans cette évolution. Dans les années de l'immédiat après-guerre, beaucoup se sont essayés au témoignage sans être entendus. Le procès Eichmann semble marquer un tournant dans l'avènement du témoin au XX^e siècle. En effet, c'est à partir de ce moment que l'on a commencé à réclamer à des survivants leur témoignage, à des fins judiciaires, entraînant une massification de ces témoignages. La dernière phase est celle qui est en cours aujourd'hui et qui fait du témoignage un « impératif social »²⁷⁰, répondant au devoir de mémoire : « Au témoignage spontané, à celui sollicité pour les besoins de la justice, a succédé l'impératif social de mémoire. Le survivant se doit d'honorer un "devoir de mémoire" auquel il ne peut moralement se dérober²⁷¹. » Cette massification du témoignage, en particulier dans le cadre de la Shoah, a provoqué des sentiments contradictoires chez les survivants : « À la plainte que nous avons déjà examinée de ne pas avoir pu parler au retour parce que personne n'écoutait se substitue une autre plainte [...] celle tout à la fois d'être dépouillé, mais aussi utilisé, réifié²⁷². » C'est à « l'ère du témoin » que les personnages d'écrivains de nos récits deviennent témoins, au moment où il faut témoigner, quoi qu'il arrive. Nous verrons qu'en tant que personnages fictionnels, ils ne répondent pas à cette injonction abrupte mais au contraire tracent des tours et des détours pour dire leur témoignage.

Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* revient sur l'étymologie de « témoin ». Le mot vient du latin *testis*, qui désigne celui qui se pose en tiers entre deux parties d'un procès ou d'un litige. Dès lors, l'idée d'un intermédiaire est présente, dont va découler celle de transmission. Signalons également l'existence du terme *superstes*, qui peut signifier « témoin » en tant que « survivant ». Émile Benveniste les associe tout en les distinguant : « On voit la différence entre *superstes* et *testis*. Étymologiquement *testis* est celui qui assiste en "tiers" (*terstis*) à une affaire où deux personnes sont intéressées »²⁷³, alors que « *superstes*

²⁶⁹ WIEVIORKA Annette. *L'Ère du témoin*. Paris : Hachette Littératures, « Pluriel », 1998.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 160.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 160.

²⁷² *Ibid.*, p. 164.

²⁷³ BENVENISTE Émile. *Vocabulaire des institutions européennes*. Cité par Jacques Derrida in *Poétique et politique du témoignage*. Paris : L'Herne, « Carnet de l'Herne », 2005, p. 24.

décrit le “témoin” (soit) comme celui qui “subsiste au-delà”, (soit) qui y est présent²⁷⁴. » Différents modes d'accès à l'événement déterminent différentes manières d'en témoigner, un témoin pouvant être à la fois *terstis* et *superstes*.

La structure même du témoignage met l'accent sur sa fragilité dans la mesure où son authenticité dépend de l'énonciateur. Paul Ricœur rappelle la structure triangulaire spécifique au témoignage, qui implique son authenticité :

C'est devant quelqu'un que le témoin atteste de la réalité d'une scène à laquelle il dit avoir assisté, éventuellement comme acteur ou comme victime, mais, dans le moment du témoignage, en position de tiers à l'égard de tous les protagonistes de l'action. Cette structure dialogale du témoignage en fait immédiatement ressortir la dimension fiduciaire : le témoin demande à être cru²⁷⁵.

La nécessité d'authenticité accompagne le « témoin instrumentaire » dès ses premières apparitions. Au Moyen Âge, l'assistant du juge ou de l'enquêteur envoyé sur des terres lointaines devait d'abord prêter serment à l'institution. C'est en effet la condition du mandat donné par cette même institution pour aller voir et noter le fruit de ses observations. Ce type de témoin se distingue du témoin oculaire qui s'institue lui-même témoin. Le fait d'avoir assisté à un événement, le « j'y étais » caractéristique du témoin oculaire garantit, normalement, l'authenticité du témoignage. Dans les deux cas, un lien étroit se dessine entre parole et responsabilité. L'assertion « j'y étais » peut être falsifiée, mais elle ne peut pas être l'objet d'une erreur. Notons ce propos de Paul Ricœur :

La spécificité du témoignage consiste en ceci que l'assertion de réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. De ce couplage procède la formule type du témoignage : j'y étais. Ce qui est attesté est indivisément la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence. Et c'est le témoin qui d'abord se déclare témoin²⁷⁶.

Ainsi, le témoin oculaire s'auto-institue librement, à la différence du « témoin instrumentaire » évoqué précédemment. Cette fragilité constitutive du témoignage nous amène à insister sur la nécessaire distinction entre la preuve et le témoignage, et par conséquent sur l'importance de la confiance. En aucun cas, témoigner ne revient à prouver :

²⁷⁴ BENVENISTE Émile. *Ibid.*, p. 26.

²⁷⁵ RICŒUR Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli. Op. cit.*, p. 205.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 204.

Que veut dire « je témoigne » ? Qu'est ce que je veux dire quand je dis « je témoigne » (car on ne témoigne qu'à la première personne) ? Je veux dire *non pas « je prouve »* mais « *je jure que j'ai vu, j'ai entendu, j'ai touché, j'ai senti, j'ai été présent.* » Telle est la dimension irréductiblement sensible de la présence et de la présence passée, de ce que peut vouloir dire « être présent » et surtout « avoir été présent », et de ce que cela veut dire dans le témoignage. « Je témoigne » cela veut dire : « j'affirme (à tort ou à raison, mais en toute bonne foi, sincèrement) que cela m'a été ou m'est présent, dans l'espace et dans le temps (sensible, donc), et bien que vous n'y ayez pas accès, pas le même accès vous-mêmes, mes destinataires, vous devez me croire, parce que je m'engage à vous dire la vérité, j'y suis déjà engagé, je vous dis que je vous dis la vérité. Croyez-moi. Vous devez me croire »²⁷⁷.

Ce qui fait la spécificité du témoignage du génocide et le danger du négationnisme est en contradiction avec la structure épistémologique du témoignage : « aucune demande de preuve ne saurait se satisfaire de la caution du témoin, fondée sur l'acte qui consiste à signer de son nom un discours d'attestation. Répondre à cette demande, pour le témoin, c'est être pris au piège ; ce piège devient abyssal lorsque la demande de preuve est inachevable, or c'est le cas dans le discours négationniste qui disqualifie le témoignage au nom de la preuve, là où le génocide se constitue par sa propre négation, donc par l'effacement des preuves²⁷⁸. » Celui qui témoigne prend en compte ses « destinataires ». Acte de parole tourné vers l'autre, forcément adressé, il lui demande la manifestation d'une volonté de « croire » le témoignage ; il est ainsi du devoir du destinataire du témoignage de croire, sans pour autant qu'il puisse savoir. C'est de ce point de vue que deux responsabilités sont engagées dans le témoignage, celle du témoin, et celle de son destinataire²⁷⁹.

Renaud Dulong²⁸⁰ distingue dans son ouvrage *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*²⁸¹ le « témoin oculaire » et le « témoin instrumentaire » et propose une troisième catégorie de témoin, apparue après la Seconde Guerre mondiale, qu'il appelle « témoin historique ». Il n'est pas alors un témoin instrumentaire puisqu'il n'est pas mandaté par l'institution, et comme le témoin oculaire, il a assisté à l'événement. Ainsi, le témoin historique est projeté dans l'événement, comme le témoin oculaire, et sans être

²⁷⁷ DERRIDA Jacques. *Poétique et politique du témoignage. Op. cit.*, pp. 31-32.

²⁷⁸ COQUIO Catherine. « Récits de rescapés : y a-t-il une philosophie des témoignages ? Sur quelques lectures philosophiques d'écrivains ». *Littérature et philosophie. Études recueillies par Anne Tomiche et Philippe Zard.* Arras : Artois Presses Université, 2002, (pp. 261-289), p. 264.

²⁷⁹ Il semble alors difficile d'étudier les modalités du témoignage sans aborder la question de sa réception. C'est en effet du décalage entre le témoin et son destinataire que naissent certaines tragédies. Lorsque le témoin ne peut trouver de destinataire, il en est réduit à se taire, ou à témoigner autrement.

²⁸⁰ Renaud Dulong a exposé ses théories le 4 décembre 2007, en ouverture du séminaire « Récit, fiction, Histoire » organisé à l'École des Hautes Études de Sciences Sociales, sous la responsabilité de Jean-Marie Schaeffer, Alexandre Prstojevic et Luba Jurgenson.

²⁸¹ DULONG Renaud. *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle. Op. cit.*

officiellement désigné, il décide de témoigner. Cette décision peut naître de sa capacité à parler au nom de ceux qui se sont vus refuser, pour une raison ou une autre, le droit de dire. En effet, le témoin est celui qui peut parler à la place de ceux qui sont morts et qui, de fait, ne peuvent plus témoigner comme l'explique Primo Levi dans *Les Naufragés et les rescapés*²⁸². Imre Kertész dans *Dossier K.* affirme : « chaque survivant ne témoigne que d'un vice de fonctionnement particulier. Seuls les morts ont raison, personne d'autre²⁸³. » Ainsi, la dimension éthique du témoignage, pour le témoin historique, est liée à la mort des compagnons. Le rescapé a un devoir de mémoire : parler à la place des morts, et le témoignage vaut alors pour ce qui lui manque. Forcément lacunaire, il porte la parole de celui qui ne peut plus parler : « La destruction menée à son terme, l'œuvre accomplie, personne ne l'a racontée, comme personne n'est jamais venu pour raconter sa propre mort²⁸⁴. » Le manque et l'absence sont constitutifs du témoignage. Il s'agit de témoigner pour ceux qui sont morts et de porter au cœur de ce témoignage cette impossibilité de témoigner, à cause de la mort survenue : « Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Or voilà qui altère immédiatement la valeur du témoignage, et oblige à aller chercher son sens dans une zone inattendue²⁸⁵. » Primo Levi explique ainsi l'impossibilité dialectique du témoignage : le rescapé peut parler mais il n'a rien d'intéressant à dire, alors que le « Musulman »²⁸⁶ qui a beaucoup à dire ne peut plus parler. Ainsi, celui qui témoigne véritablement dans l'homme est le non-homme : « le sans parole fait parler le parlant, et le parlant porte dans sa parole même l'impossibilité de parler, de sorte que le muet et le parlant, le non-homme et l'homme pénètrent, par le témoignage, dans une zone d'indistinction où il n'est plus possible d'assigner la position du sujet, d'identifier la "substance rêvée" du je, ni, sous ses traits, le vrai témoin²⁸⁷. » C'est la raison pour laquelle « tout témoignage est un processus ou un champ de forces traversé sans cesse par des flux de subjectivation et de désobjectivation²⁸⁸ ».

²⁸² LEVI Primo. *Les Naufragés et les rescapés*. Trad. de l'italien par André Maugé. Paris : Gallimard, « Arcades », 1989.

²⁸³ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 131.

²⁸⁴ AGAMBEN Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin* [1998]. Trad. de l'italien par Pierre Alferi. Paris : Payot & Rivages, « Rivages Poche/ Petite Bibliothèque », 1999, p. 41.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁸⁶ C'est ainsi que l'on appelle, dans le jargon des camps de concentration, le détenu qui cesse de lutter, et que ses camarades abandonnent à son sort.

²⁸⁷ Primo Levi cité par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz. Op. cit.*, p. 158.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 158. C'est sans doute ce qui explique la mise à distance constatée dans les récits des acteurs de l'Histoire.

Le détour par l'imagination et la fiction crée une distance entre le personnage de l'écrivain et le personnage du livre dans lequel il témoigne de son expérience. Le témoignage est un geste d'auteur, les personnages d'écrivains de nos récits sont les mieux placés pour l'écrire. Ils peuvent en effet parler pour ceux qui ne peuvent pas, ou plus dire. Il s'agit alors de parler, dans sa propre langue, pour ceux qui n'en ont plus : « L'autorité du témoin réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire – c'est-à-dire dans son existence comme sujet²⁸⁹. » C'est ainsi que « Les poètes – les témoins – fondent la langue comme ce qui reste, ce qui survit en acte à la possibilité – ou à l'impossibilité – de parler²⁹⁰. » La parole devient alors un acte de survie après le surgissement de la mort, elle permet au témoin de survivre.

Pour reprendre la terminologie de Renaud Dulong, les personnages d'écrivains de nos récits sont des « témoins oculaires » (mais pas toujours, pensons à Sesto dans *Le Petit Navire* à qui on raconte la mort d'Ivana-Rosa), et deviennent des « témoins historiques ». Ils témoignent d'une absence, liée le plus souvent à la mort, ou à une disparition²⁹¹, mais ils n'ont pas vécu la mort qu'ils racontent parce que quelqu'un est mort à leur place²⁹². C'est le cas des personnages d'écrivains des deux récits d'Imre Kertész, qu'ils soient rescapés ou que quelqu'un se soit suicidé, mais aussi de Pereira et de Sesto dans les récits d'Antonio Tabucchi. Le cas de Tristano est plus complexe : c'est bien sa propre mort à venir qui le conduit à raconter son histoire mais ce n'est pas lui qui l'écrira. Cependant, chez tous les personnages d'écrivains, nous lisons une volonté, plus ou moins explicite, de dire aux autres, de témoigner d'une mort, dans un texte qui se veut littéraire. (À l'exception du dernier témoignage de Pereira, les écrivains fictifs délivrent tous un témoignage littéraire). Nous assistons alors à une esthétisation du témoignage. Carole Dornier dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Esthétique du témoignage* attire l'attention du lecteur sur ce rapprochement paradoxal des deux termes : « esthétique » et « témoignage ». Elle écrit : « La confrontation à l'expérience passée engage donc parfois sur la voie de la recherche esthétique, qui apparaît alors comme l'antidote à une illusion réaliste qui trahirait plus sûrement ce qui a été vécu

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 207.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 213

²⁹¹ C'est le cas du narrateur de *Nocturne indien*.

²⁹² Dans le cas des survivants des récits kertésziens, nous pouvons considérer que c'est le destin des personnages qui est mort à leur place, mort dont ils témoignent dans l'écriture.

qu'une mise à distance assumée par le recours à un art conscient de lui-même²⁹³. » Philippe Mesnard dans un article intitulé « Écritures d'après Auschwitz »²⁹⁴ choisit également de retenir les textes qui refusent le mimétisme, alors qu'il s'agit bien pourtant de témoignages, des textes qui ont « une tendance à se démarquer de ces traditions que sont le récit, la valeur référentielle et l'immersion fictionnelle (ou l'identification) ». Il évoque dans cet article le récit *Être sans destin* dont « l'écriture s'inscrit en faux contre le "réalisme socialiste" dont il a subi la censure. Le cahier des charges réalistes commenté par Philippe Hamon n'est aucunement suivi par Kertész qui s'efforce de surmodéliser son texte quand le canon dictait de rendre la narration transparente. » Christine Baron rappelle « les contradictions » et « l'incompatibilité ressentie entre roman et témoignage, et plus encore entre récit de fiction et témoignage²⁹⁵. » Imre Kertész, dans un entretien contenu dans *Consciences de la Shoah*²⁹⁶, explique qu'il n'a jamais pensé laisser un témoignage pour les générations à venir : « J'ai le plus grand doute quand il s'agit d'une transmission brute qui n'est pas mise en forme artistiquement. Je trouve qu'il est très important de témoigner de tout ce qu'on sait. Mais quand on ne l'exprime pas de manière artistique, quand on se souvient, pour ainsi dire, publiquement, il y a presque toujours une manipulation²⁹⁷. » Or les personnages d'écrivains des récits, en choisissant de laisser un témoignage, vont procéder, inévitablement, à une stylisation de l'événement. Dans *Le Refus*, Köves comme le « vieux » de la première partie évoquent leur roman²⁹⁸. Dans *Liquidation*, outre la pièce de théâtre écrite par Bé et qui porte le même titre, c'est « le roman disparu de Bé » qui est au centre de toutes les investigations. Judit, lors de sa conversation avec Ádám, rectifie cette appellation qu'elle a elle-même aussi tendance à utiliser : « Qu'est-ce que ça change pour un roman d'être bon ou mauvais ?

²⁹³ *Esthétique du témoignage*. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004, coordonnés par Carole Dornier et Renaud Dulong. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. XV.

²⁹⁴ MESNARD Philippe. « Écritures d'après Auschwitz », Avril 2007, *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/mesnard.html>.

²⁹⁵ BARON Christine. « Témoignage et dispositif fictionnel ». *Op. cit.*, p. 81. Elle donne d'ailleurs comme exemple de l'antithèse portée à son plus haut point l'essai de Chalamov, *Tout ou rien*, au sujet duquel elle écrit : « qui prophétise dans son essai au titre éloquent, *Tout ou rien*, la fin du roman au sens où le lecteur d'aujourd'hui ne débattrait qu'avec le document et ne se laisserait convaincre que par lui. Dénonçant l'inconsistance de la question esthétique par rapport à la question historico-éthique que pose la spécificité de l'expérience du camp, il développe dans cet essai le concept d'anti-littérature qui ne relèverait ni d'une esthétique de la vulgate littéraire de son temps (soit la modernité comme assomption d'une littérature pure) ni d'une esthétique réaliste – au sens que le XIX^e donne à ce mot – mais de ce qu'il nomme un "en-dehors de l'art" rendu inévitable par la violence de l'histoire du stalinisme. »

²⁹⁶ MESNARD Philippe. *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*. *Op. cit.*, pp. 386-398.

²⁹⁷ KERTÉSZ Imre. *Ibid.*, p. 391.

²⁹⁸ « regény ».

D'ailleurs il ne disait jamais que c'était un roman²⁹⁹. » Elle précise quelques lignes plus bas qu'il en parlait comme de son « manuscrit », ou de ses « écrits ». L'inscription générique semble ici problématique. Si l'inspiration de Bé relève de son expérience concentrationnaire, notamment par la revendication d'une littérature de témoignage³⁰⁰, l'écrivain désormais disparu esthétise cette expérience, par la pièce en vers libres par exemple. Les personnages qui se livrent au témoignage, ou du moins qui s'y essaient, sont tous des personnages d'écrivains. Il s'agit alors de procéder à une fictionalisation de l'histoire pour livrer un témoignage. Garibaldi, dans *Piazza d'Italia*, transforme l'histoire des siens en spectacle, Sesto use de son imagination pour reconstruire le passé et lui donner un sens, les écrivains d'Imre Kertész ne cessent de poser la question de la représentation de la réalité, le narrateur de *Nocturne indien* réinvente une histoire, par un jeu de « rovescio » sur lequel nous reviendrons, au fur et à mesure qu'il la vit. Seul Pereira peut-être, dans son article, livre à ses lecteurs la réalité telle qu'elle s'est déroulée. Cette fictionalisation de l'Histoire, qui peut avoir comme conséquence l'esthétisation de l'expérience de la violence d'État, ce contre quoi Varlam Chalamov s'était indigné, est cependant nécessaire pour donner au témoignage toute sa signification. C'est ce qu'explique Paul Ricœur : « La fiction donne au narrateur horrifié des yeux. Des yeux pour voir et pour pleurer. [...] En fusionnant ainsi avec l'histoire, la fiction ramène celle-ci à leur origine commune dans l'épopée. Plus exactement, ce que l'épopée avait fait dans la dimension de l'admirable, la légende des victimes le fait dans celle de l'horrible³⁰¹. » La fiction présente des qualités éthiques confirmées par la dimension nécessairement éthique du témoignage. Dans les entretiens entre Imre Kertész et son éditeur, ce dernier s'étonne lui aussi d'une esthétisation de la violence. Au sujet du *Drapeau anglais*, il dit : « ton texte semble célébrer cette laideur », et quelques lignes plus bas, à la question d'Imre Kertész, il répond : « C'est que je le lis avec plaisir. »³⁰² L'esthétisation de la violence de l'Histoire, passible de procurer un plaisir esthétique au lecteur, est alors considérée comme étant susceptible de trahir le témoignage sur cette violence de l'Histoire. Pourtant, et nous y reviendrons, l'esthétisation dont il est question participe d'une éthique de la littérature, la dimension éthique d'un texte ne se construisant pas au détriment de ses qualités esthétiques. Les personnages d'écrivains des récits témoignent dans une forme littéraire, d'une mort ou

²⁹⁹ L., p. 104 / F., p. 130 : « – Mit jelent egy regénynél, hogy jó vagy rossz? Különben ő maga sosem hívta regénynek. »

³⁰⁰ L., p. 109 : « L'auteur écrivait sous son nom de prisonnier, *comme lui*. » / F., pp. 135-136 : « A könyv szerzője ugyanúgy a fogolynevén írt, *mint ő* is. » (Nous soulignons).

³⁰¹ RICŒUR Paul. *Temps et récit 3. Op. cit.*, pp. 341-342.

³⁰² KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 104.

d'une disparition. Leur œuvre (hormis dans le cas de Pereira) est d'un genre indéfinissable, entre fiction et témoignage. Leur construction empêche de parler de « témoignage brut » et se rapproche étonnamment de la fiction au sens où l'entend Dorrit Cohn, qui fait du caractère non-référentiel un trait distinctif du genre :

Le caractère non-référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se reporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas obligatoirement à lui. Mais hormis cela, l'adjectif compris dans notre expression définitionnelle indique également que la fiction se caractérise par deux propriétés spécifiques étroitement liées : 1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude et 2) elle ne se réfère pas exclusivement au monde réel, extérieur au texte³⁰³.

Les œuvres écrites par les personnages d'écrivains font référence au réel vécu par les personnages, et du même fait par leurs compagnons disparus, mais le critère d'exactitude pose problème. Comme nous l'avons montré lorsque nous avons évoqué la dimension éthique du témoignage, le témoin demande à être cru par son destinataire. Pour cela, un contrat tacite s'établit entre eux et le « critère d'exactitude » devient alors de prime importance, pour conférer à l'œuvre sa pleine dimension d'œuvre littéraire qui offre un témoignage. Les œuvres littéraires se réfèrent au réel et sont en cela des œuvres référentielles sans pour autant que la fiction en soit exclue. Elles mêlent, en effet, caractéristiques référentielles et non-référentielles dans la construction du témoignage littéraire.

3. La métaphore du « chien jaune » dans *Tristano meurt* (Goya)

À partir de l'analyse d'un extrait fondamental de *Tristano meurt* sur la question du témoignage, nous étudierons comment les personnages d'écrivains de nos récits expriment la volonté de témoigner, en analysant les enjeux, dans nos fictions, de la réception du témoignage. Le point de départ de notre réflexion est l'épisode de la visite de Tristano et d'une femme, Rosamunda, dans un musée espagnol. Il détermine les principales caractéristiques du témoignage développées dans nos récits.

Par un dimanche caniculaire, Tristano et Rosamunda se rendent dans un musée espagnol désert, solitaire et fantomatique. Le jeune homme veut montrer à Rosamunda un

³⁰³ COHN Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Op. cit., p. 31.

tableau précis³⁰⁴ : « mais aujourd’hui, allons auprès du chien jaune, tu entends comme il geint ?, je crois qu’il meurt de soif, donnons lui à boire³⁰⁵. » Cette peinture métaphorise de manière éclairante le processus du témoignage car il contient l’image même du fait de témoigner : « Ils entrèrent et le chien les regarda avec les yeux implorants d’un petit chien jaune enseveli dans le sable jusqu’au cou et mis là à souffrir pour qu’on sache per saecula saeculorum quelle est la souffrance des créatures qui n’ont pas de voix et que nous sommes tous en fin de compte, ou presque³⁰⁶. » Le tableau est immédiatement présenté à Rosmunda par Tristano comme la figuration de la souffrance qui ne peut pas s’exprimer parce qu’elle n’a pas de voix. L’usage de l’image et non de la voix évoque l’idée que l’on peut seulement montrer celui qui ne peut pas s’exprimer. Le chien jaune représente ici, pour Tristano, tous ceux qui sont dans l’impossibilité d’exprimer leur souffrance. L’emploi de la première personne du pluriel, à usage englobant, permet d’inclure dans l’interprétation que fait Tristano du tableau son spectateur. Le personnage voit dans ce tableau une volonté de montrer une souffrance qui ne peut se dire et le désir d’informer un public, ce que montre l’expression « pour qu’on sache ».

« C’est insupportable, dit-elle, on ne peut pas le regarder³⁰⁷ », s’exclame Rosamunda qui ne peut soutenir l’image de ce chien enseveli, probablement en train de mourir de soif. Il lui est inconcevable de regarder cette souffrance, comme si la regarder revenait à contempler le spectacle de sa propre mort. Impossible de la regarder pour Rosamunda, comme il est impossible de voir la Gorgone sans être immédiatement figé par la mort. Cette mention de l’impossibilité du regard apporte un élément supplémentaire sur le rapport complexe qui s’établit entre le témoignage et son destinataire. La Gorgone est peinte sur les vases grecs de face alors que la tradition iconographique exige que les visages soient peints de profil. Ainsi, elle est ce qui « représente l’impossibilité de la vision, [...] ce qu’on ne saurait ne pas voir³⁰⁸. » Elle apostrophe, appelle sans qu’on puisse se soustraire à ce regard. Tristano ne peut se défaire du tableau et le regarde fixement, alors que Rosamunda, pour qui la vision était

³⁰⁴ Il s’agit vraisemblablement d’une toile de Goya faisant partie des *Peintures noires*, exposées au Musée du Prado, qui demeure, aujourd’hui, la plus mystérieuse de toutes les *Peintures noires* et qui a donné lieu à de très nombreuses interprétations, s’accordant pour la plupart à voir dans ce chien, témoin de ce qu’il ne devrait pas voir, l’incarnation de l’angoisse.

³⁰⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 91 / *TM.*, p. 72 : « ma oggi andiamo dal cane giallo, lo senti come guaisece? »

³⁰⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 92 / *TM.*, p. 72 : « Entrarono, e il cane li guardò con gli occhi imploranti di un piccolo cane giallo sepolto nella sabbia fino al collo messo lì a soffrire affinché si sappia per saecula saeculorum qual è la sofferenza delle creature che non hanno voce, che poi siamo tutti noi, o quasi. »

³⁰⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 92 / *TM.*, p. 72 : « È insopportabile, disse, non si può guardare. »

³⁰⁸ AGAMBEN Giorgio. *Ce qui reste d’Auschwitz. Op. cit.*, p. 65.

impossible, ne peut pourtant s'empêcher de regarder la représentation : « Tristano fixait le chien dans les yeux, la Guagliona le lorgnait de côté, par instants³⁰⁹. » D'après Giorgio Agamben, pour témoigner d'Auschwitz, il est nécessaire de donner à voir l'impossibilité de voir. Plus que le porte-parole des souffrances humaines, il semble bien que ce chien jaune représenté sur ce tableau pose la question du témoignage de l'invisible, de la possibilité de voir l'impossibilité de voir. L'homme ne peut se dérober au témoignage qui l'appelle, l'interpelle en tant qu'être humain.

C'est le peintre qui a souhaité que ce chien soit représenté ainsi³¹⁰. Sa responsabilité est discutée par Tristano et Rosamunda. Le premier pense qu'il s'agit d'un bon peintre, alors que la deuxième le juge « méchant »³¹¹. Qu'est-ce qu'un peintre, plus largement un artiste, a le droit, ou le devoir, de montrer ? Quelle est la responsabilité de cette représentation, autrement dit quelle réponse le peintre ou l'écrivain attendent-ils de ceux à qui ce témoignage est adressé ? Le peintre qui a choisi de représenter ce chien jaune l'a fait « pour qu'on sache saecula saeculorum ». La référence au peintre Goya est tout à fait intéressante. Nous savons que le cycle des *Peintures noires* a été accompli alors que le peintre se trouvait dans la « Maison du Sourd », en face de Madrid, dans un isolement relatif. Il s'est alors consacré à la décoration murale. Tandis qu'il avait d'abord commencé par peindre des scènes heureuses et claires, il a recouvert ses toiles de couleurs sombres. C'est en 1823 qu'il les achève, l'année même de la nouvelle persécution politique qui l'oblige à se réfugier chez le chanoine Duaso. La représentation de la souffrance n'est pas figée dans le temps mais elle traverse les siècles. Cependant, il revient au spectateur du tableau, au lecteur du témoignage, de construire le sens dans une interprétation juste de l'événement. En représentant le chien jaune, le peintre laisse au spectateur du tableau la possibilité d'y lire l'humanité souffrante, ce que Tristano fait. Il personnalise ensuite le chien jaune, mêlant représentation picturale et réalité lorsqu'il en fait un commandant américain, double hypothétique du personnage³¹² : « Puis il se redressa et se

³⁰⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 93 / *TM.*, p. 73 : « Tristano fissava il cane negli occhi, la Guagliona lo guardava di sbircio, ogni tanto ».

³¹⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 92 : « comme le voulut le peintre. » / *TM.*, p. 72 : « come volle il pittore. »

³¹¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 92 : « Il était méchant, dit Rosamunda, c'était un peintre méchant. Non, il était bon, corrigea Tristano, il n'était méchant qu'avec lui-même, c'était un chien perdu sans collier. » / *TM.*, p. 73 : « Era cattivo, disse Rosamunda, era un pittore cattivo. No, era buono, la corresse Tristano, era cattivo solo con se stesso, era un cane sciolto. »

³¹² *TM.*, pour la trad. fr. p. 81 : « Ne m'appelle pas Clark, dit-il, je ne suis plus Clark, je te l'ai déjà dit, je suis Tristano, c'est ainsi que ça me plaît, à présent je m'appelle Tristano. Tristano est un faux nom, répliqua la fille, un nom artificiel, je ne l'aime pas, c'est le nom d'un autre, peut-être est-ce ton frère, tu m'as toujours dit que tu avais un frère et tu ne m'as jamais dit comment il s'appelait, peut-être est-ce ton frère. » / *TM.*, p. 63 : « Non mi chiamare Clark, disse lui, io non sono più Clark, te l'ho già detto, sono Tristano, così mi piace, ora mi chiamo

mit au garde-à-vous devant le chien. Commandant Clark, dit-il, je t'ai apporté l'eau qui te manquait. À sa ceinture était accrochée unealebasse, ces courges sèches et vides que les bergers de Castille utilisaient pour garder l'eau fraîche, il la déposa devant le tableau, recula et fit un salut militaire³¹³. » Ce que Tristano dit du témoignage consiste à y transposer une humanité souffrante, tout en particularisant cette humanité en la ramenant à sa propre expérience historique. Il propose ainsi une méthode efficace de lecture du témoignage. La représentation d'une souffrance qui ne peut s'exprimer, dans une œuvre d'art, interpelle le spectateur ou le lecteur, l'engageant à construire sa propre interprétation du témoignage qui mêle dimension intime et dimension universelle. Elle relève de la responsabilité du lecteur, capable ou non d'apporter une réponse à ce qu'il voit. La subjectivité du lecteur est alors primordiale car d'elle vont naître les possibilités de *refiguration*, dans ce que Paul Ricœur appelle « le monde du texte »³¹⁴. Le philosophe souligne dans *Du texte à l'action* la possibilité offerte au lecteur de se comprendre lui-même par le *medium* du texte. Il peut, s'il répond à l'œuvre, passer de la compréhension à l'interprétation parce que l'œuvre occupe la « fonction herméneutique de la distanciation » :

Il faut sans doute aller plus loin encore : de la même manière que le monde du texte n'est réel que dans la mesure où il est fictif, il faut dire que la subjectivité du lecteur n'advient à elle-même que dans la mesure où elle est mise en suspens, irréalisée, potentialisée, au même titre que le monde lui-même que le texte déploie. Autrement dit, si la fiction est une dimension fondamentale de la référence au texte, elle n'est pas moins une dimension fondamentale de la subjectivité du lecteur. Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant. La lecture m'introduit dans les variations imaginatives de l'*ego*³¹⁵.

L'épisode du chien jaune dans *Tristano meurt* peut être lu comme un épisode clé des récits du corpus car il permet de donner une vision complète de la façon dont le témoignage est envisagé par les personnages d'écrivains. En effet, la question de la réception du témoignage est presque toujours posée dans les fictions. La structure dialogale testimoniale est essentielle, nous l'avons constaté en analysant le passage de *Tristano meurt* consacré au tableau du musée espagnol. Nous tâcherons d'élargir ici la réflexion aux autres récits, et de

Tristano. Tristano è un nome falso, replicò la ragazza, un nome artificiale, non mi piace, è il nome di un altro, magari è tuo fratello, mi hai sempre detto che avevi un fratello e non mi hai detto come si chiama, magari è tuo fratello. »

³¹³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 94 / *TM.*, p. 74 : « Poi si raddrizzò e si mise sull'attenti davanti al cane. Commandante Clark, disse, ti ho portato l'acqua che ti mancava. Alla cintura reggeva una calabaza, quelle zucche secche e vuote che i pastori della Castiglia usavano per mantenere l'acqua fresca, la depositò davanti al quadro, arretrò e fece un saluto militare. »

³¹⁴ RICŒUR Paul. *Temps et récit 3. Op. cit.*, p. 284.

³¹⁵ RICŒUR Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* [1986]. Paris : Seuil, « Folio Essais », 1998, pp. 115-116.

montrer comment les personnages d'écrivains, alors qu'ils ont décidé d'écrire pour témoigner, prennent en compte les particularités de la réception induites par l'écriture testimoniale. Le devoir de mémoire est souvent évoqué lorsqu'il est question de témoignage. Paul Ricœur en souligne les dangers et évoque la nécessité de situer ce fameux « devoir de mémoire » à l'aune des terribles événements survenus au cours du XX^e siècle. Il évoque au sujet du « souviens-toi » biblique un paradoxe grammatical : « Comment peut-il être permis de dire “tu dois te souvenir” [...] alors qu'il revient au souvenir de pouvoir surgir à la façon d'une évocation spontanée, donc d'un *pathos*, dit le *De memoria* d'Aristote³¹⁶ ? » Le philosophe légitime le devoir de mémoire en tant que devoir de justice, composé par le sentiment d'altérité, la notion de dette et la priorité morale donnée aux victimes. Les personnages d'écrivains ont tous conscience du devoir de justice qui leur incombe, qui les conduit à écrire. Il s'agit de se souvenir de ceux qui sont morts, en leur donnant la parole c'est-à-dire en leur rendant justice.

C'est d'un point de vue collectif que la réception est évoquée dans *Piazza d'Italia*. Garibaldi, au terme de ses péripéties, parcourt le pays pour raconter l'histoire de plusieurs générations d'Italiens et donc l'histoire de son pays et de sa région. Ses « tournées »³¹⁷ rencontrent un immense succès puisqu'« il devint célèbre dans toute la plaine, et même au-delà³¹⁸. » Or ses spectacles consistent essentiellement à apporter un témoignage sur les atrocités commises à Borgo, notamment par les fascistes. Garibaldi revendique ainsi explicitement la dimension morale du témoignage de la même manière que Pereira lorsqu'il écrit son article sur l'assassinat de Rossi : « Ces sombres moments sont heureusement terminés. Mais ils doivent toujours être présents dans notre mémoire pour que nous n'oublions jamais ce que fut le fascisme³¹⁹ ! » Après avoir vécu l'Histoire, il témoigne de ce qui s'est passé à Borgo et en tire un enseignement³²⁰. Garibaldi n'est pas un personnage

³¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

³¹⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 142 / *PI.*, p. 131 : « vado in giro ».

³¹⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 143 / *PI.*, p. 132 : « Divento celebre in tutta la piana, e anche più in là. »

³¹⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 144 / *PI.*, p. 133 : « Questi tenebrosi momenti sono per fortuna passati. Ma essi devono essere sempre presenti nella nostra memoria perché non ci dimentichiamo mai cos'è stato il fascismo! »

³²⁰ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 142-143 : « Il commençait par l'histoire appelée *Rome et foulques*, et l'on voyait un garibaldien qui offrait à l'Italie un pied d'abord, ensuite la vie. Puis venait l'histoire d'un homme seul et pâle qui disparaissait dans un crépuscule africain et orangé: elle avait pour titre *Mort pour une poignée de mouches*. Enfin c'était l'histoire d'une croix de guerre, d'une femme devenue bleue à force de penser à la mer, d'un bossu qui s'était fait briser le dos après sa mort pour pouvoir descendre dans la tombe droit comme un i, d'une cloche qui avait fondu par solidarité, et de certaines fenêtres qui avaient fui d'horreur. » / *PI.*, pp. 131-132 : « Iniziava con la storia intitolata *Roma e folaghe*, e si vedeva un garibaldino che donava all'Italia prima un piede e poi la vita. E poi la storia di un uomo solo e pallido che spariva in un tramonto africano arancione: si chiamava *Morte per un pugno di mosche*. E poi la storia di una croce di guerra, di una donna diventata celeste a furia di pensare al mare,

d'écrivain mais par sa fonction de conteur, il opère, à la manière d'un personnage d'écrivain, une fictionalisation de l'Histoire, livrant à ses compatriotes une vision de l'Histoire qui permet de servir de mémoire. Le récit signale la très forte émotion des auditeurs de Garibaldi : « Ce fut un succès sans précédent, bien des personnes pleurèrent et allèrent lui donner l'accolade³²¹. » Les émotions liées aux souvenirs et aux tragédies de l'Histoire naissent du devoir de justice, ce mélange de sentiment d'altérité, de la conscience de la dette et de la reconnaissance des victimes. Le caractère collectif de l'émotion met l'accent sur le rôle fondamental de Garibaldi qui, dans ses fonctions de conteur, se forge une solide identité narrative qui, rappelons-le, peut s'appliquer aussi bien à l'individu qu'à la communauté.

La réception du témoignage a, dans les récits kertésziens, une valeur existentielle qui n'existe pas dans les récits tabucchiens. Bé refuse de rendre public ce qu'il a écrit sur Auschwitz car il ne veut pas livrer en pâture son propre témoignage, refusant ainsi la possibilité de l'existence d'un lecteur : « *je ne veux pas étaler ma camelote, vile marchandise à ne pas mettre entre les mains des gens. Mais je ne voudrais pas non plus qu'ils la saisissent, la soupèsent et la repoussent. J'ai accompli ma tâche, et elle n'appartient à personne*³²². » La possible mercantilisation du témoignage est d'autant plus inadmissible que témoigner a comme corollaire le droit de vivre. En effet, refuser le témoignage revient à refuser au témoin le droit de dire, et donc le droit de vivre. C'est ainsi que le vieil écrivain du *Refus* interprète le rejet de son manuscrit. Étroitement lié à son expérience, son témoignage se confond avec elle. Le personnage d'écrivain et son écriture ne font qu'un et écarter son écriture du champ littéraire revient à l'écarter du champ de l'existence. La lecture et la reconnaissance du témoignage sont données comme constitutives de l'existence du témoin : « je comprends donc très bien qu'un humaniste professionnel soit irrité par mon roman. Je suis moi aussi irrité par les humanistes professionnels, parce qu'à travers leurs attentes, ils aspirent à mon anéantissement. Ils veulent invalider mon expérience³²³ ». La lecture du témoignage dépasse le

di un gobbo che si era fatto rompere la schiena da morto per scendere diritto nella fossa, di una campana strutta per solidarietà, di certe finestre scappate per l'orrore. »

³²¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 144 / *PI.*, p. 133 : « Fu un successo senza precedenti e molti piansero, andarono ad abbracciarlo. »

³²² *L.*, p. 78 / *F.*, p. 96 : « *Nem akarom felütni sátramat az irodalmi zsbívásár piacterén, nem akarom kitergetni a portékámat. Csúnya áru, nem való emberkézbe. De azt se akarnám, hogy kézbe vegyék, megtapogassák, és aztán visszalökjék. Elvégeztem a dolgomat, és ez nem tartozik senkire sem.* »

³²³ *LR.*, p. 38 / *AK.*, p. 45 : « Nagyon is megérteném tehát, ha egy hivatásos humanistát ingerelne a regényem. Engem is ingerelnek a hivatásos humanisták, mert vágyakozásukkal a megsemmisítésemre törnek: érvényteleníteni akarják a tapasztalataimat. »

cadre de la simple lecture pour devenir un acte responsable, lui offrant une réponse qui permet sa légitimation.

Le personnage d'écrivain qui choisit de témoigner des violences de son siècle n'est pas seul à se compromettre. Le lecteur fictif lui-même est fortement impliqué par sa lecture du témoignage et c'est précisément ce qui constitue une des difficultés de la réception. Bé dans *Liquidation* ne peut plus accepter de salir par son témoignage ceux qui l'entourent, c'est la raison pour laquelle il souhaite disparaître plutôt que contaminer ceux qui l'entourent, comme un pestiféré³²⁴. L'utilisation de ce motif pour évoquer l'expérience concentrationnaire rappelle que le rescapé peut être considéré par ses semblables comme un monstre que l'on ne peut regarder parce que sa simple vision peut être contagieuse. La lecture du témoignage est donc loin d'être anodine et le « vieux » évoque également cet aspect dans *Le Refus* : « je dois cependant admettre, comment pourrais-je faire autrement, qu'il est à craindre que celui qui prend mon roman dans les mains avec de bonnes intentions et se met à le lire innocemment risque d'être quelque peu mêlé à cette saleté³²⁵. » Berg, dans la deuxième partie, témoigne dans son autobiographie « aux prétentions littéraires »³²⁶ de son expérience de bourreau. Dans le propos qu'il tient à Köves, il mentionne à plusieurs reprises l'importance du lecteur et l'impact du témoignage : « pour vous qui allez continuer à vivre avec le poids de mon destin ou pour moi qu'en excluant de votre compagnie, comme il faut s'y attendre, vous aurez la bonté de dispenser de vivre³²⁷. » Lire le témoignage d'un rescapé, d'une victime, ou d'un bourreau a comme conséquence d'englober le lecteur fictif dans une expérience dont il ne peut sortir indemne. Témoigner c'est prendre un tiers à témoin, le lecteur, de ce qui est advenu. La lecture du témoignage modifie profondément la perception que le lecteur a de l'événement mais également de lui-même. En cela, l'écriture testimoniale participe d'une

³²⁴ *L.*, p. 77 / *F.*, p. 94 : « akár a pestist ». Nous pouvons d'ailleurs noter que Jean Améry, que Kertész a traduit utilise également cette image de la maladie : « La tâche que je me propose est de justifier un état d'âme condamné dans la même mesure par les moralistes et les psychologues : les premiers en font une souillure, les seconds une sorte de maladie. Cet état d'âme, c'est le mien, je dois donc accepter de porter la souillure sociale et assumer d'abord, pour tenter de la légitimer ensuite, la maladie comme partie intégrante de ma personnalité. » *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* [1994]. Trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart. Arles : Actes Sud, « Babel », 2005, p. 141. Imre Kertész dans *Dossier K.* dit avoir beaucoup pensé à Jean Améry pour le personnage de Bé. Au sujet d'une photo de Jean Améry, il confie : « Pour répondre à ta question : pendant que j'écrivais le roman, je ressortais souvent cette photo, il m'arrivait de la regarder une bonne demi-heure » *Op. cit.*, p. 156.

³²⁵ *LR.*, p. 38 / *AK.*, p. 45 : « El kell ismernem azonban, hogy is ne kellene: féltő, hogy ilyenformán az is belekeveredik kissé ebbe a mocsokba, aki a regényemet jószándékúan kézbe veszi és gyanútlanul olvasni kezdi. » p. 45

³²⁶ *LR.*, p. 298 / *AK.*, p. 343.

³²⁷ *LR.*, p. 298 / *AK.*, pp. 342-343 : « Önöknek lesz-e könnyebb dolguk, akik sorsom terhével tovább élnek majd, vagy nekem, akit a körükből való várható eltávolítással jótékonyan felmentenek a további élet alól. »

dimension éthique de la littérature. Dépassant le simple rôle informatif, elle bouleverse le lecteur dans une nécessaire *refiguration* du monde, sur laquelle nous reviendrons.

L'intérêt que les personnages d'écrivains accordent à leurs lecteurs est variable mais une inquiétude à livrer son expérience en pâture est sensible dans les deux récits. Le « vieux » du *Refus* se soucie assez peu, dans un premier temps, de la réception du témoignage : « J'ai écrit mon roman par conviction, mais je ne voulais convaincre personne³²⁸. » L'idée du lecteur n'apparaît que progressivement pour l'écrivain et n'a en aucun cas constitué le point de départ de l'écriture du témoignage. Pourtant il reconnaît la nécessité de faire passer quelque chose en parlant de son expérience : « Moi aussi je voulais faire passer un message, sinon je n'aurais pas écrit de roman. Communiquer, à ma façon, selon mes idées, communiquer le matériau qu'il m'est possible de transmettre, mon expérience, moi-même, car tendu et alourdi par son poids comme une mamelle gonflée qui attend la traite libératrice, j'aspirais à communiquer³²⁹... » Ici, les traducteurs ont choisi le verbe « communiquer » pour traduire « *közvetíteni* »³³⁰. Or le verbe hongrois « *közvetíteni* » signifie plutôt « transmettre », ou « servir d'intermédiaire ». Nous préférons une traduction plus proche du texte hongrois, qui nous semble mieux rendre la volonté de transmission du « vieux »³³¹.

C'est grâce au refus de son manuscrit qu'il prend définitivement conscience de la présence et de l'importance des lecteurs. Alors que les raisons d'écrire ne lui apparaissaient pas clairement, le directeur de la maison d'édition l'interpelle d'une part sur la nécessité d'émouvoir le lecteur, d'autre part sur la nécessité, pour le lecteur, de trouver dans sa lecture un enseignement moral³³². Le « vieux » comprend mal comment les lecteurs de la maison d'édition peuvent connaître mieux que lui ses propres objectifs :

Ensuite, je me rappelle avoir trouvé très drôle leur attitude, cette assurance avec laquelle ils s'étaient en quelque sorte approprié le but de mon entreprise qui pour moi-même demeurerait problématique et dont les motivations étaient loin d'être claires, pour l'anéantir tout de suite après ; cette lettre supposait, si je l'avais bien lue, que j'avais écrit mon roman dans le seul but

³²⁸ LR., p. 53 / AK., p. 62 : « Regényemet nyilván valamilyen meggyőződésből írtam, de nem akartam meggyőzni vele semmiről senkit. »

³²⁹ LR., p. 72 / AK., p. 85 : « Én is közvetíteni akartam, nem mást – különben nem írtam volna regényt. Közvetíteni a magam módján, a magam eszméi szerint, közvetíteni a számomra lehetséges anyagot, az én anyagomat, önmagam – hiszen terhétől túlfeszítve és elnehezülten, akár egy duzzadt tőgy a megkönnyebbítő fejésre, már csakis a közvetítésre sóvárogtam... »

³³⁰ AK., p. 85.

³³¹ Notons d'ailleurs que le premier « *közvetíteni* » est traduit pas « faire passer un message » alors que les occurrences suivantes sont traduites par le verbe « communiquer ».

³³² LR., p. 37 : « ... aussi la fin du roman, puisque le comportement du héros... ne lui permet pas de porter un jugement moral... » / AK., p. 43 : « ... a regény befejezését is, hiszen a regény főhősének eddigi magatartása... nem ad alapot arra, hogy erkölcsileg ítélkezzék... »

de le voir atterrir dans une maison d'édition où l'on prend des décisions concernant cette sorte de marchandise³³³.

Comme dans *Liquidation*, l'emploi du terme « marchandises » met l'accent sur la prétendue matérialité du témoignage et sur sa valeur mercantile. Tel un objet, il est livré aux lecteurs et son auteur en est obligatoirement détaché, alors même que, dans les récits d'Imre Kertész, son existence dépend de lui : « Que signifie un livre quand on pense que, chaque année, il en paraît au moins un million à la surface du globe, si ce n'est plus³³⁴ ? »

La volonté d'écrire du vieil écrivain, nous l'avons montré, est liée à sa condition de survivant. Par l'écriture, il pourra remédier à son inexistence, à cette absence de destin qui l'a aussi frappé. L'écriture est alors à la fois une prière³³⁵ et une vengeance. Nous pouvons relever ce propos :

Voilà l'histoire. En l'absence de toute certitude, il fallait que je me convainque que j'existais malgré tout. J'avais répondu aux tentatives de meurtre à retardement, réelles ou symboliques, soit par une apathie neurasthénique, soit par l'agressivité. J'ai compris relativement vite, vu que je suis un être pensant, que j'étais plus vulnérable que le monde extérieur. Je me suis mis à écrire par faiblesse et par impuissance, par désarroi et finalement aussi par une sorte de vague espoir. C'est tout : voilà la réponse à ma question³³⁶.

L'écriture devient dès lors une conquête de l'existence après que cette existence a été niée, bafouée par l'idéologie nazie. Ainsi, avoir échappé à la mort conduit le « vieux » à écrire, et de cette écriture naît un témoignage, dans la mesure où il s'agit de « transmettre », de devenir l'intermédiaire entre deux états. Si le vieil écrivain reconnaît sa volonté de « transmettre », que nous avons précédemment évoquée, il reconnaît que l'idée du lecteur n'a pris forme

³³³ LR., p. 56 / AK., p. 65 : « Aztán, úgy emlékszem, módfelett mulattatott például az a gesztus, az a magabiztos, határozott taglejtés, amivel még magam előtt is problémátikus és korántsem tisztázott indítatású vállalkozásom célját mintegy kisajátítják, hogy azután nyomban meg is semmisítsék; e levél feltevése szerint ugyanis, ha jól figyeltem, kizárólag azért írtam volna meg regényemet, hogy végül egy kiadói hivatalozobába jusson, ahol az efféle árucikkekről döntések születnek. »

³³⁴ LR., pp. 120-121 / AK., p. 142 : « Mit jelent egy könyv, számításba véve, hogy a földkerekségen legalább egymillió könyv jelenik meg évente, ha ugyan még ennél is nem több? »

³³⁵ LR., p. 88 : « 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. »

³³⁶ LR., p. 89 / AK., pp. 104-105 : « Így történt hát. Annyira híján minden bizonyosságnak, valahogy meg kellett magam győzőnöm róla: mégiscsak létezem. A tartósított gyilkossági kísérletekre – a valóságosakra és a jelképesekre – hol neuraszténias apátiával, hol agresszióval válaszoltam. Viszonylag – hisz értelmes lény volnék – hamar felismertem azonban, hogy sérülékenyebb vagyok a külvilágnál. Gyengeségből és tehetetlenségből, továbbá némi kétségbeesésből és holmi bizonytalan reménységből végül is írni kezdtem. Kész, vége: íme, a válasz kérdésemre. »

qu'au cours de l'écriture³³⁷ et ne s'est imposée comme une réalité que par le refus du roman. L'impact du témoignage est fortement souligné dans les fictions d'Imre Kertész. C'est la lecture du manuscrit de B. qui provoque chez Keserű la volonté de changer un certain nombre de ses principes : « Mais je sentais qu'il m'arrivait quelque chose, que quelque chose commençait à brûler en moi, comme si toute cette procédure, y compris le récit lui-même, avait mis en mouvement une bombe à retardement qui attendait depuis longtemps au fond de moi³³⁸. » Ce manuscrit a eu également des conséquences sur la vie de la seule personne qui l'a lu, Judit, lui faisant prendre conscience de son héritage. L'œuvre fictionnelle se situe « à l'intersection du monde du texte et du monde du lecteur » comme l'écrit Paul Ricœur dans *Temps et Récit* 1³³⁹. Cette intersection est capitale dans le passage de *mimèsis* II à *mimèsis* III, et le « lecteur est l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action de lire – l'unité du parcours de *mimèsis* I à *mimèsis* III à travers *mimèsis* II³⁴⁰. » Or le passage de *mimèsis* II à *mimèsis* III est fondamental dans le cadre d'une littérature qui se veut responsable, permise par l'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction dans l'écriture du témoignage telle qu'elle est expérimentée par nos personnages d'écrivains. L'effet produit par le texte sur le lecteur, individuel ou collectif, est « une composante intrinsèque de la signification actuelle ou effective du texte³⁴¹ ». L'intérêt porté par les personnages d'écrivains kertésziens à la réception du témoignage confirme le caractère fondamentalement incomplet d'une écriture qui ne se donne pas à lire. S'ils accordent davantage d'importance à la question de la réception au cœur même de leurs fictions, c'est sans doute parce que leur statut de survivant leur donne une conscience plus aiguë du lien fondamental qui se tisse entre témoignage et existence. Lorsque le témoignage tabucchien a pour vocation de dénoncer et de réparer l'injustice, le témoignage kertészien est la condition *sine qua non* de l'existence de l'écrivain. Bé n'ayant pas réussi à témoigner dans *Liquidation* ne peut en effet que mourir.

³³⁷ LR., p. 73 : « Mais je persiste à affirmer que tel n'était pas mon but; il ne l'est devenu qu'en cours d'écriture, à mon insu et sans mon consentement et même sans que je m'en rende compte. Qu'avais-je à faire de ces autres pour lesquels j'écrivais peut-être mon roman, mais qui ne m'étaient même pas venus à l'idée pendant que j'écrivais? » / AK., p. 86 : « De hát nem ez volt, váltig állítom; ezzé csak a kivitelezés során vált, úgyszólván a tudtom és a beleegyezésem nélkül, sőt anélkül, hogy egyáltalán észrevettem volna. Mit törődtem én azokkal a másokkal, akiknek talán a regényemet írtam, de akik regényírás közben még csak eszembe se jutottak! Miféle véletlen, és még véletlennek is miféle előre nem látható, mit sem igazoló, csaknem ostoba véletlen volna az, ha közös ügyeink – az én regényem, és az ő szórakozásuk – történetesen egybecsengenének?! »

³³⁸ LR., p. 48 / AK., p. 56 : « De éreztem, valami történik velem, valami égni kezdett bennem, mintha ez az egész procedura, s hozzá maga az elbeszélés is, hirtelen működésbe hozott volna egy, talán már régóta bennem várakozó robbanószerkezetet ».

³³⁹ RICŒUR Paul. *Temps et récit* 1. Op. cit., p. 136.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 107.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

4. Témoignage et héritage

Témoigner revient à laisser aux générations à venir la possibilité de savoir ce qui s'est passé, en racontant une expérience historique, la sienne ou celle d'un autre. L'héritage occupe ainsi une position cruciale dans l'articulation entre le passé et l'avenir, entre le monde du texte et le monde du lecteur, ayant partie liée avec le témoignage, et ce pour Antonio Tabucchi comme pour Imre Kertész. Deux fictions du corpus mettent tout particulièrement l'accent sur l'héritage dans leur « mise en intrigue » même.

Dans *Liquidation*, le conflit qui oppose Ádám et Judit illustre deux positions antagonistes face au passé. Alors que Judit nie la possibilité d'Auschwitz aujourd'hui, Ádám insiste au contraire sur le caractère fondamental du témoignage. C'est la figure du père qui est alors celle de témoin responsable, dans la pièce écrite par Bé : « Personne ne peut révoquer Auschwitz, Judit. Personne et d'aucun droit. Parce que Auschwitz n'est pas révocable. » Il ajoute : « J'ai deux enfants. Deux enfants à moitié juifs. Ils ne savent encore rien. Ils dorment. Qui leur parlera d'Auschwitz ? Qui d'entre nous leur dira qu'ils sont juifs³⁴² ? » Il s'agit alors, dans le cadre de la filiation, de transmettre une identité, l'identité juive, par le biais du témoignage. L'identité juive est problématique dans l'œuvre d'Imre Kertész et ses essais montrent qu'il n'est pas possible de se considérer comme Juif sans se poser la question de l'appartenance à un groupe, et sans opposer cette identité juive à l'identité hongroise. Il écrit dans *Un Autre. Chronique d'une métamorphose* : « Sans l'antisémitisme, quelle identité aurait un homme constamment occupé de son identité spécifiquement hongroise ? Mais qu'est-ce que la spécificité hongroise ? Prise ainsi, elle n'apparaît que dans des affirmations négatives dont la plus simple – si on ne tourne pas autour du pot – est la suivante : est hongrois ce qui n'est pas juif. Bon, mais qu'est-ce qui est juif ? C'est pourtant évident : ce qui n'est pas hongrois³⁴³. » Ádám ne peut comprendre que Judit ait accepté de brûler le « manuscrit » de Bé car il revendique la nécessité éthique du témoignage, alors même que Judit s'inscrit à rebours de cette nécessité en dépit de la prise de conscience née de sa vie commune avec Bé, et du témoignage que constitue l'existence de ce dernier : « Je l'ai remercié de m'avoir fait comprendre ce que je n'avais pas compris, que je n'avais pas osé

³⁴² L., p. 120 / F., p. 150 : « Auschwitzot senki sem vonhatja vissza, Judit. Senki, és semmiféle felhatalmazás alapján. Auschwitz ugyanis nem visszavonható. » puis « Két gyerekem van. Két félzsidó gyerekem. Még nem tudnak semmit. Alszanak. Ki fog nekik Auschwitzról mesélni? Melyikünk fogja megmondani nekik, hogy zsidók? »

³⁴³ KERTÉSZ Imre. *Un Autre. Chronique d'une métamorphose. Op. cit.*, p. 78.

comprendre à travers mes parents, ma famille et tout mon monstrueux héritage³⁴⁴. » C'est en partageant avec Bé l'Auschwitz qu'il s'était reconstruit à Budapest qu'elle a pu prendre connaissance de son propre héritage :

Il avait un don particulier pour évoquer les expériences douloureuses. Pas moyen d'échapper à ses questions. Les mots horribles de mon enfance me sont revenus d'un coup : *le secret juif*. Je disais toujours en moi-même ce mot d'une voix grave, en quelque sorte *velue*, les yeux fermés. C'était une sorte d'appel pour mes autres mots phobiques : *Auschwitz. Tué. Mort. Disparu. Survécu*. Il m'a tout rappelé, toute mon enfance oppressante passée à l'ombre de ces mots. Ma mère est morte d'une maladie rapportée d'Auschwitz, mon père était un *survivant*, un homme taciturne, solitaire, inaccessible³⁴⁵.

Parce qu'écrire cette expérience s'est révélé impossible, il a choisi, d'après Judit, de vivre chaque jour Auschwitz. À défaut de l'écrire, il lui a été possible de faire de sa vie un nouvel Auschwitz, léguant à son épouse son propre héritage :

J'ai fini par admettre, difficilement certes, qu'Auschwitz était mon fiancé... Ma rencontre avec Bé n'était pas le fruit du hasard. C'est comme si j'avais su qu'un jour je devrais aller au bout de l'énigme de ma vie et que le seul moyen de le faire était de vivre Auschwitz. Bé aussi a vécu Auschwitz ici, à Budapest, bien sûr un Auschwitz qui ne ressemblait pas à Auschwitz même, un Auschwitz librement choisi, adouci, mais où l'on pouvait mourir aussi réellement que dans le vrai. Ce n'est qu'avec Bé que j'ai pu vivre Auschwitz à Budapest³⁴⁶.

L'existence de Bé a révélé le passé enfoui de Judit, cet héritage qu'elle refuse. C'est en effet pour ses enfants qu'elle a finalement accepté de brûler le manuscrit, témoignage ultime : « Ma réponse va te surprendre, Ádám. C'est toi qui m'as donné cette force. Toi et les enfants³⁴⁷. » Le refus de l'héritage met un terme définitif au témoignage car il signifie également la destruction du manuscrit de Bé. Il est le pendant du suicide du personnage d'écrivain et clôt définitivement toute possibilité de savoir. Une faille est pourtant ouverte : Judit a lu le

³⁴⁴ L., p. 114 / F., p. 143 : « Megköszöntem neki, hogy általa megértettem mindazt, amit a szüleim, a családom, az egész szörnyű örökségem alapján nem érttem, és nem is mertem megérteni. »

³⁴⁵ L., p. 107 / F., p. 134 : « Egészen rendkívüli érzéke volt a kínos élmények felidézéséhez. Kérdései elől nem volt menekülés. Egyszerre itt voltak kislány korom szörnyű szavai: *a zsidó titok*. Mindig valamilyen mély, szőrös hangon mondtam ki magamban a szót, a szememet lehunyva. Afféle hívószó volt ez, más főbiás szavaim számára: *Auschwitz. Megölték. Elpusztult. Odaveszett. Túlélte*. Eszembe juttatott mindent, nyomasztó gyerekkoromat, amely ilyen szavak árnyékában telt. Anyám valami Auschwitzból hozott betegségben halt meg, az apám túlélő volt, néma, magányos, megközelíthetetlen ember. »

³⁴⁶ L., p. 108 / F., p. 135 : « Ha nehezen is, de felismertem, hogy Auschwitz az én vőlegényem... A Bével való találkozás nem a véletlen műve volt. Mintha tudtam volna, hogy egyszer a végére kell jánom az életem rejtelmének, és ennek az egyetlen módja, ha valamiképpen megélem Auschwitzot. Bé is Auschwitzot élte itt, Budapesten, persze egy Auschwitzhoz magához mégsem hasonlítható Auschwitzot, egy önként vállalt, szelídített Auschwitzot, amelybe azért ugyanúgy bele lehetett pusztulni, akár a valódiba. Senki mással sem élhettem volna meg Auschwitzot itt, Budapesten, csakis Bével »

³⁴⁷ L., p. 115 / F., p. 144 : « Csodálkozni fogsz a válaszomon, Ádám. Te adtál erőt hozzám. Te, meg a gyerekek. »

témoignage de Bé, a pris conscience de son héritage, devenant un nouveau témoin. Ainsi, l'héritage est accepté malgré tout et le silence auquel elle aspire n'est désormais plus possible.

Tristano à l'agonie laisse ce siècle³⁴⁸ et son histoire qui, une fois écrite, sera destinée « à la mémoire future »³⁴⁹. Il condense, dans cet oxymore, la démarche qui a guidé son récit dans son entier. En racontant « une vie », il témoigne pour les générations futures, sans pour autant avoir pu donner une version fidèle des événements qui se sont produits car il s'est heurté à l'impossibilité de dire : « cette voix qui t'a raconté une vie comme elle pouvait, excuse-moi, j'aurais voulu faire mieux, mais tu comprendras... la vie ne se raconte pas, je te l'ai déjà dit, la vie se vit, et tandis que tu la vis elle est déjà perdue, elle s'est échappée... de sorte que tu as entendu un temps ressuscité³⁵⁰. » Pourtant, la nécessité de la parole s'est imposée à lui et c'est à la fois en tant que fils et en tant que père que Tristano raconte. En effet, le fils adoptif, disparu avant Tristano, aurait été pour le vieil héros le destinataire du témoignage de la vie de Tristano : « il aurait prolongé mon regard, il aurait été un peu moi, il était tout ce qui me restait de ce pour quoi j'avais combattu³⁵¹. » Aujourd'hui, c'est l'écrivain qui devient le fils adoptif devant qui l'on peut témoigner, répondre de sa vie et de ses actes. Tristano unit son ascendance et sa descendance dans cette volonté de raconter du mieux qu'il peut ce qu'il a vécu. Ce grand-père disparu est également, dans l'imaginaire onirique de Tristano, un récepteur du témoignage du mourant. Le Garibaldien écrit une lettre, ou fait entendre une voix à Tristano, et aussitôt le personnage se met en position d'être jugé par la figure ancestrale comme si ce long discours adressé à l'écrivain s'adressait aussi à ses ancêtres. Le rôle que le grand-père a joué dans l'Histoire donne encore davantage d'importance à son rôle de juge³⁵². Tristano est l'héritier du grand-père dont l'existence a marqué le moribond, ses propos ayant sans doute joué un rôle dans l'événement de Plaka³⁵³. À la figure tutélaire du grand-père s'ajoute la figure paternelle. La fin du récit, qui s'achève par la mort du narrateur, est en effet

³⁴⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 191 : « comme je te laisse ce siècle » / *TM.*, p. 151 : « ti lascio questo secolo ».

³⁴⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 199 / *TM.*, p. 158 : « memoria futura ».

³⁵⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 198 / *TM.*, p. 157 : « questa voce che ti ha raccontato una vita come poteva, scusami, avrei voluto fare di meglio, ma capirai... la vita non si racconta, te l'ho già detto, la vita si vive, e mentre la vivi è già persa, è scappata... sicché quello che hai sentito è un tempo resuscitato. »

³⁵¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 121 / *TM.*, p. 95 : « Sarebbe stato un po' di me, era tutto quello che mi era rimasto per quello che avevo combattuto ».

³⁵² *TM.*, pour la trad. fr. p. 173 : « grand-père, j'ai commis des erreurs quand j'étais enfant, je comprends que tu me le reproches, mais peut-être veux-tu me dire que j'en ai commis aussi à l'âge adulte, c'est pour cela que tu m'écris grand-père ? » / *TM.*, p. 137 : « nonno, io ho sbagliato quando ero bambino, capisco che tu mi rimproveri, ma mi vuoi forse dire che ho sbagliato anche da grande, è per questo che mi scrivi, nonno? »

³⁵³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 52 : « dans la vie, il faut aimer la vie, et la vie devra toujours te plaire, souviens-t'en, la mort plaît aux fascistes... » / *TM.*, p. 41 : « nella vita bisogna amare la vita, e a te deve sempre piacere la vita, ricordalo, la morte piace ai fascisti... ».

également placée sous le signe du père. L'utilisation de la photographie en est le signe : « ce n'est pas Tristano mais c'est un peu lui, vu que c'est son père... Il nous tourne le dos comme s'il disait adieu, ce qui est d'ailleurs ce que j'ai fait tous les jours avec vous, et que je fais maintenant pour la dernière fois³⁵⁴. » Nous observons une confusion voulue dans les propos du moribond entre son père et lui. De plus, le prénom Tristano, avant d'être celui du narrateur, était celui du père. Tristano, la voix de notre récit, a pris le nom de son père lorsqu'il est entré en résistance³⁵⁵. La présence, dans l'absence, des figures de la filiation, le père et le grand-père, mais également le fils, est primordiale³⁵⁶. Elle place le personnage de Tristano dans une lignée et insiste sur l'importance du témoignage comme charnière entre le passé et le futur, nécessaire à l'élaboration de la « mémoire future ». Elle met surtout l'accent sur la solitude de Tristano dont les pères et les fils ont disparu, happés par l'Histoire. L'ancien partisan lègue alors au personnage d'écrivain son témoignage, s'acquittant ainsi d'une dette à leur égard. Le témoignage s'élargit à la communauté à qui il est nécessaire de le transmettre, transmission dans laquelle la lecture joue un rôle essentiel.

D'après Paul Ricœur, ce n'est que par la médiation de la lecture que la « signifiante » de l'œuvre de fiction peut avoir lieu. Ainsi, aborder la question des lecteurs revient pour les personnages d'écrivains à envisager leur œuvre de fiction dans son accomplissement total. Le témoignage, pour les personnages d'écrivains de nos récits, s'adresse, quoi qu'il arrive, à un récepteur. Il s'agit, en témoignant, de dire quelque chose, et ce « dire quelque chose » relève de la responsabilité du personnage d'écrivain. L'œuvre littéraire n'est pas un ensemble clos sur lui-même mais ouvre au contraire d'étonnantes perspectives, voire des bouleversements, pour son lecteur. Cette dimension est évidemment accentuée par la dimension testimoniale des œuvres étudiées. Les desseins éthiques de la littérature qui en découlent sont soulignés à maintes reprises par les personnages d'écrivains eux-mêmes.

³⁵⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 204 / *TM.*, p. 162 : « non è Tristano ma lo è un po', visto che è suo padre... Ci gira le spalle come se ci dicesse addio, che poi è quello che ho fatto in tutti questi giorni con lei, e che ora sta facendo per l'ultima volta. »

³⁵⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 81 : « C'est ainsi que ça me plaît, à présent je m'appelle Tristano. » / *TM.*, p. 63 : « Sono Tristano, così mi piace, ora mi chiamo Tristano. »

³⁵⁶ Rappelons la place occupée dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* par ce fils absent qui devient une figure métaphorique du destinataire du témoignage.

3. La dimension éthique de la littérature

Les spécificités de la « mise en intrigue » des récits³⁵⁷ insistent sur la place qu'occupent les personnages d'écrivains dans leur société et dans l'Histoire. Surdéterminée par le contexte historique, leur entreprise littéraire est liée, nous l'avons vu, à leur expérience de l'Histoire. En conjuguant Histoire et création littéraire, ils donnent à la littérature une mission qui lui a été souvent refusée dans les dernières décennies, une mission éthique qui a partie liée avec le témoignage. En effet, les personnages d'écrivains dans nos fictions sont des témoins et se posent la question de la réception du témoignage. C'est donc dans sa transitivité qu'ils envisagent la littérature, et dans son impact possible sur le « monde du lecteur ». De plus, la dimension éthique passe, entre autres, par la possibilité pour ces personnages d'écrivains de se constituer une « identité narrative ». La fiction devient le lieu idéal de l'exercice de cette mission éthique car elle est, d'après Paul Ricœur, le « royaume de l'imaginaire dans lequel nous essayons, dans la liberté non censurée de l'imaginaire, des manières alternatives de construire l'identité narrative d'une vie³⁵⁸. » Le philosophe définit ainsi l'éthique comme « souci de soi, comme souci de l'autre, comme souci de l'institution » et insiste sur « cette corrélation entre les trois termes : l'élément réflexif, l'élément d'altérité et l'élément institutionnel³⁵⁹. » Les personnages d'écrivains dans nos fictions mettent l'accent sur ces trois aspects car le témoignage qu'ils décident de livrer fait écho au soi, à l'altérité et à l'institution. Ainsi, aux yeux des écrivains fictifs, lier littérature et éthique est nécessaire dans la mesure où la forme même de l'écriture et ses circonstances obligent à prendre en considération l'extériorité du texte. *Mimèsis I* et *mimèsis II* sont étroitement liés au point que *mimèsis II* peut être considérée comme un discours sur *mimèsis I*. Italo Calvino dans *La Machine littérature* met en garde sur le caractère parfois systématique, et par conséquent erroné, du rapprochement entre littérature et politique, en particulier lorsque la littérature n'est qu'un moyen d'illustrer une réalité politique déjà bien connue. Cependant, l'écrivain énonce des cas où littérature et politique entretiennent des rapports étroits. La littérature permet, en effet, de « donner une voix à qui n'en a pas, lorsqu'elle donne un nom à ce qui n'a pas de nom, et spécialement à ce que le langage politique exclut ou cherche à exclure³⁶⁰. » C'est le principe

³⁵⁷ Nous renvoyons à la première partie de notre analyse « La représentation de l'écrivain-personnage dans son rapport à l'Histoire », pp. 49-180.

³⁵⁸ *Éthique et responsabilité : Paul Ricœur*. Textes réunis par Jean-Christophe Aeschlimann. Neuchâtel : A la baconnière, « Langages », 1994, p. 30.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁶⁰ CALVINO Italo. *La Machine littérature* [1984]. Trad. de l'italien par Michel Orcel et François Wahl. Paris : Seuil, 1993, p. 75.

même de l'écriture du témoignage : faire parler ceux que la violence de l'idéologie veut faire taire. En outre, la littérature possède des pouvoirs largement supérieurs à ceux de la politique et supplantent ceux de l'historien. L'écrivain peut voir au-delà du réel et la fictionalisation est le moyen d'enrichir considérablement sa pensée. Il est donc capable « d'explorer des zones que personnes n'a encore explorées, à l'intérieur de lui ou au dehors, il peut lui arriver de faire des découvertes qui, tôt ou tard, deviendront pour la conscience collective des domaines essentiels³⁶¹. » Enfin, Italo Calvino reconnaît à chaque œuvre littéraire le pouvoir de dire ce que l'auteur n'a pas forcément eu conscience d'écrire, car « dans tout livre, si une part relève de l'auteur, une autre part est œuvre anonyme et collective³⁶². » Les personnages d'écrivains de nos fictions occupent des positions que nous pourrions qualifier de « mineures ». À la marge de la société, ils témoignent des injustices commises par ceux qui ont le pouvoir. En cela, ils pratiquent une forme de « littérature mineure » dans le sens où ils exercent leur écriture dans des « conditions révolutionnaires »³⁶³. Il s'agit « d'écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi³⁶⁴. » Dans ce que Gilles Deleuze définit comme la « littérature mineure », cette littérature soumise à la déterritorialisation, l'écrivain possède une « fonction d'énonciation collective » car il est capable d'« inventer un peuple qui manque³⁶⁵. » Il peut alors être considéré comme un porte-parole car « l'énonciation collective d'un peuple mineur, ou de tous les peuples mineurs [...] ne trouvent leur expression que dans et par l'écrivain³⁶⁶ ».

Les morts qui ne peuvent plus parler appellent quelqu'un à témoigner pour eux, à raconter ce qu'ils ont vécu. Tristano, en s'adressant à Mavri, évoque ses anciens compagnons disparus qui font maintenant partie du domaine des rêves : « tes camarades, ceux qui ne se sont pas réveillés comme moi et ont maintenant leurs tombes inconnues dans les montagnes, ils appartiennent au peuple des rêves, je ne sais pas leur parler³⁶⁷. » Tout un peuple de morts ne peut plus témoigner et invoque ceux qui pourront le faire pour eux : « [...] tes camarades n'ont plus de cils, ils ont des orbites vides, ils sont étendus au milieu des broussailles et

³⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

³⁶² *Ibid.*, p. 76.

³⁶³ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, « Critique », 1975, p. 33.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.

³⁶⁶ DELEUZE Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993, p. 15.

³⁶⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 94 / *TM.*, p. 74 : « dei tuoi compagni, di coloro che non si sono risvegliati come me e ora hanno tombe ignote sui monti, appartengono al popolo dei sogni, non so parlare con loro... »

nourrissent les racines des châtaigniers, ils m'ont longuement appelé et je ne les entendais pas³⁶⁸. » La communication entre Tristano et les morts est impossible. C'est suite à ce constat que le moribond mentionne les livres qu'il voulait écrire : « ce sera notre atelier, nous y dessinerons le monde que nous voudrions, et nos livres, nous les ferons sur cette pierre³⁶⁹... » La pierre a aussi un message à transmettre, celui des années qui se sont écoulées, et, dans les rêves de Tristano, elles sont riches d'enseignement. La littérature est alors considérée comme le moyen de témoigner dans une action pérenne, celle gravée dans la pierre.

Tristano est devenu poète en liant sa situation historique à une exigence de responsabilité. En effet, à la réflexion sur la possibilité ou non d'écrire de la poésie après la Seconde Guerre mondiale, succède la décision, prise avec ses amis, d'écrire de la poésie car « c'était peut-être l'unique chose sensée que nous puissions faire³⁷⁰ ». Or le principe même de responsabilité appartient aux livres qu'ils vont faire paraître : « la responsabilité commence dans les rêves, te disais-je, c'est la phrase que nous fîmes figurer en exergue de ces petits livres, car notre main n'arrive que là où finit le bras, mais le rêve, lui, va beaucoup plus loin³⁷¹... » Cette écriture est liée, dans son élaboration même, à l'Histoire, et possède le pouvoir de témoigner. Ces livres sont en effet « fabriqués à la main, tu sais, avec une presse récupérée dans une vieille imprimerie, un engin qui avait imprimé des tracts contre les Ottomans³⁷². » Les trente-six volumes qui ont paru représentent alors une littérature responsable parce qu'elle s'inscrit dans une volonté d'écrire de la poésie après la Seconde Guerre mondiale mais aussi parce qu'elle prend corps dans un cadre étroitement lié à la vie politique de la Grèce. De plus, le titre *Feuillets d'Hypnos* relève d'une tradition de littérature de témoignage, puisqu'il s'agit des poèmes écrits par René Char entre 1943 et 1944 alors qu'il était dans la Résistance, et dédiés à Albert Camus³⁷³.

À la fin de sa vie, Tristano pense toujours que l'écrivain peut, et doit intervenir dans la vie politique et culturelle de son pays. En effet, il demande à l'écrivain de signaler un souhait

³⁶⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 95 / *TM.*, pp. 74-75 : « i tuoi compagni non hanno più ciglia, hanno le orbite vuote, sono distesi fra gli sterpi e nutrono le radici dei castagni, mi hanno chiamato a lungo e io non li sentivo. »

³⁶⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 95 / *TM.*, p. 75 : « Sarà la nostra officina, vi disegneremo il mondo che vorremmo, i libri li faremo su quella pietra ».

³⁷⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 138 / *TM.*, p. 109 : « era l'unica cosa sensata che potessimo fare ».

³⁷¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 138 / *TM.*, p. 109 : « la responsabilità comincia nei sogni, ti dicevo, è la frase che metemmo in epigrafe ai nostri volumetti, perché la nostra mano arriva solo dove finisce il braccio, ma il sogno va molto più lontano... » Nous renvoyons au premier chapitre de la troisième partie de cette analyse « Le retour spectral de l'Histoire dans la fiction pp. 326-402.

³⁷² *TM.*, pour la trad. fr. p. 138 / *TM.*, p. 109 : « Fabbricati a mano, sai, con un torchio rilevato da una vecchia tipografia, un aggeggio che aveva stampato manifesti contro gli ottomani ».

³⁷³ CHAR René. *Feuillets d'Hypnos* [1946]. Paris : Gallimard, « Folio », 2007.

de Tristano – qui, ne l’oublions pas, est lui-même poète – : la Grèce doit récupérer ce que les Anglais lui ont volé³⁷⁴. La référence à Byron, qui a soutenu à la fin de sa vie le mouvement insurrectionnel des Grecs pour leur indépendance, est lourde de sens. Tristano rappelle, et insiste sur le fait qu’un écrivain peut intervenir dans la vie politique sans sortir de son rôle d’écrivain. La mention du poète grec Constantin Cavafis³⁷⁵ peut être lue dans la même perspective. Le poète porte un regard aiguisé sur ses contemporains et sur ceux qui l’ont précédé. L’écrivain doit nécessairement se compromettre, et ne peut en aucun cas se contenter de vivre dans une tour d’ivoire. C’est en tous les cas cette qualité que le vieillard reconnaît à Voltaire : « c’est parce qu’il a plongé dans la merde de ce siècle qu’il nous est donné de vivre, et pour plonger dans la merde, il faut du courage³⁷⁶. » Ces différentes remarques de Tristano dans le récit construisent une nécessaire position éthique de l’écrivain, que le personnage lui-même d’ailleurs adopte en racontant sa propre vie et en témoignant d’une époque.

Pourtant, l’écriture ne possède pas aux yeux de Tristano toutes les qualités qui lui sont prêtées. Nous l’avons montré, le vieillard considère que l’écrivain a pour mission de prendre la parole pour ceux qui ne le peuvent pas. Cependant, le témoignage ne peut se faire simplement car il est lié à une forme d’hypocrisie et d’inanité que le personnage dénonce avec force. Il prend l’exemple d’un enfant qui meurt de faim, représenté comme dans toute campagne de lutte contre la faim censée attendrir la bonne conscience occidentale³⁷⁷. L’écrivain a alors pour devoir de rapporter les propos de cet enfant³⁷⁸. Cependant, ce possible témoignage est envisagé avec beaucoup d’ironie. Tristano joue évidemment du double rôle de l’Occident qui prétend défendre les opprimés en leur donnant la parole mais qui, dans le même temps, profite de situations intolérables :

³⁷⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 107 : « Bref, écris que Tristano aurait voulu qu’ils restituent ces marbres au propriétaire légitime, qui est un temple sublime sans la construction duquel par Athènes ils n’auraient pas leur chambre des Lords et se consacraient encore à l’élevage des moutons... Et rappelle leur Byron, qui mourut pour ces choses-là, ça leur fera peut-être de l’effet, qui sait... » / *TM.*, p. 84 : « Insomma, scrivi che Tristano desiderava che restituissero quei marmi al legittimo proprietario, che è un tempio sublime che se non lo avesse costruito Atena, allora la camera dei lords non ce l’avrebbero, sarebbero ancora dediti alla pastorizia... e magari ricordagli Byron, che per queste cose ci morì, forse gli fa effetto, chissà... »

³⁷⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 107 / *TM.*, p. 84.

³⁷⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 89 / *TM.*, p. 70 : « è perché si è tuffato nella merda di questo secolo che ci è dato di vivere, e per tuffarsi nella merda ci vuole coraggio ».

³⁷⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 116 : « un des pauvres affamés que tu regardes à la télévision dans ton salon, une de ces créatures avec la peau sur les os, avec le ventre comme un tambour et les yeux pleins de mouches, sortait du téléviseur et se matérialisait devant toi, tu sais ce que tu devrais lui dire pour mériter vraiment le prix que tu as gagné ? » / *TM.*, p. 92 : « se un giorno una di quelle creature che guardi alla tivù del tuo salotto, una di quelle creature ridotte pelle e ossa, con la pancia come un tamburo e gli occhi pieni di mosche uscisse dal televisore e si materializzasse davanti a te, sai cosa dovresti dirle per meritare davvero il premio che hai vinto? »

³⁷⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 117 : « je me chargerai de rapporter tes paroles. » / *TM.*, p. 93 : « ci pensero io a riferire le tue parole ».

[...] oublie un instant que tu n'as qu'un rein, c'est bien connu, le trafic d'organes... et puis un rein en moins ce n'est rien en comparaison avec la liberté de parole, ne rate pas l'occasion... ton pays est à bout, c'est un enfer, mais il nous sert à nous de paradis fiscal... c'est un problème, je le reconnais... nos industries vous pillent, elles emportent vos matières premières... c'est un autre des problèmes qui se posent au monde libre... le monde libre soutient un dictateur qui a massacré des milliers de citoyens, ou plutôt c'est le monde libre qui l'a mis au pouvoir à la place d'un président démocratiquement élu... sur ce point certains d'entre nous, dont moi, ne sont pas totalement d'accord, et c'est pour ça que je t'invite à parler³⁷⁹.

Tristano, qui parle ici pour l'écrivain, met en évidence par l'ironie la naïveté qui lui laisse penser que la parole peut alléger les souffrances intolérables que l'enfant affamé vit chaque jour, en faisant allusion à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre :

[...] parle, ami, parle, tu es un homme libre, ta parole est sacrée et personne ne peut la détruire, et ça c'est la vraie liberté, c'est pour cela que nous nous sommes depuis toujours battus nous tous qui aimons la liberté, afin que tu puisses parler, afin que tu puisses exprimer ta libre pensée, allez, parle, ma civilisation te le permet³⁸⁰.

L'écrivain est décrit comme un être non seulement parfaitement inutile, mais qui, de surcroît, se donne bonne conscience en faisant mine de jouer un rôle dans le monde de la misère. Alors que Tristano raconte sa vie à l'écrivain pour qu'il l'écrive, il se moque également des vertus habituellement accordées à l'écriture. Vaine, elle ne change rien à la situation des opprimés. L'attitude du moribond est paradoxale ; en effet, seule l'écriture rend possible le témoignage de sa vie qui, sans elle, disparaîtra. D'une part, les paroles sont l'unique moyen de pérenniser l'action, notamment les paroles de l'écrivain :

[...] et elle a lieu seulement dans un moment précis, puis elle s'évapore, elle n'est plus, elle fut. Et pour rester, elles ont besoin des paroles, qui continuent à les faire être, et en portent témoignage. Ce n'est pas vrai que verba volant. Verba manent. De tout ce que nous sommes, de tout ce que nous fûmes, ne restent que les paroles que nous avons dites, les paroles que tu écris à présent, l'écrivain, et non ce que je fis en tel lieu donné et à tel moment donné du temps. Les paroles restent... les miennes... surtout les tiennes... les paroles qui témoignent³⁸¹.

³⁷⁹ *TM.*, pour la trad. fr. pp. 116-117 / *TM.*, p. 92 : « [...] dimentica per un attimo che hai un rene solo, è risaputo, il traffico d'organi...e poi un rene in meno non è niente a paragone della libertà di parola, non sprecare l'occasione... il tuo paese è ridotto allo stremo, è un inferno, ma fa da paradiso fiscale per noi... è un problema, lo riconosco... le nostre industrie vi depremano, vi portano via tutte le materie prime... è un altro problema che si pone al mondo libero... il mondo libero appoggia un dittatore che ha massacrato migliaia di cittadini, anzi, è il mondo libero che lo ha piazzato al potere al posto di un presidente democraticamente eletto... su questo punto alcuni di noi, fra cui anch'io, non sono totalmente d'accordo, ed è per questo che t'invito a parlare ».

³⁸⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 116 / *TM.*, p. 92 : « [...] parla, amico, parla, tu sei un uomo libero, la tua parola è sacra e nessuno può distruggere la tua parola, e questa è la vera libertà, è per questo che ci siamo battuti fin da sempre tutti noi che amiamo la libertà, affinché tu possa parlare, affinché tu possa esprimere il tuo pensiero libero, parla, la mia civiltà te lo permette ».

³⁸¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 196 / *TM.*, p. 155 : « [...] e succede solo in quel preciso momento lì, e poi svanisce, non c'è più, fu. E per restare ci vogliono le parole, che continuino a farla essere, la testimonianza. Non è vero che

D'autre part, l'écriture est ambiguë car en fixant les paroles, elle permet en effet le témoignage, mais elle fige la vie à l'instar de la mort : « ces sons que tu entends maintenant dans l'air mourront sur ta page, l'écriture les fixe et les tue, comme un fossile confit dans le quartz³⁸². » Les propos de Tristano pour les écrivains sont parfois sévères. Il n'hésite pas à les critiquer en les opposant à ceux qui vivent dans la réalité :

[...] mais tu ne peux pas comprendre, vous le problème vous le résolvez en deux temps trois mouvements, un roman, un petit récit, et on y va, comme ton livre, où Tristano résout cette chose-là d'un coup de cuiller à pot³⁸³.

Tristano fustige la littérature et les écrivains, l'accusation portant essentiellement sur le caractère facile et falsificateur de la réalité, mais il veut absolument que la « vérité » de Tristano reste en paroles écrites parce que l'écriture possède des pouvoirs plus puissants que la parole. L'écrivain doit pourtant accepter d'intervenir dans la vie politique et par conséquent il ne peut refuser de se compromettre. Il joue alors un rôle dans la société et dans l'Histoire et il en va de sa responsabilité même si « elle commence dans les rêves. »

Les personnages d'écrivains s'interrogent sur une possible mission éthique de la littérature. Pereira témoigne de l'assassinat de Rossi. Il respecte les règles du témoignage, se désignant explicitement comme témoin : « tandis qu'il dînait chez le directeur de la page culturelle du *Lisboa*, le doutor Pereira, auteur du présent article »³⁸⁴, puis quelques lignes plus bas : « celui qui écrit cet article a entendu des coups et des cris étouffés »³⁸⁵ ou encore « celui qui écrit cet article s'est rendu dans la chambre et n'a rien pu faire d'autre que de constater le décès du jeune Monteiro Rossi³⁸⁶ ». Nous notons l'insistance du journaliste sur son auto-

verba volant. Verba manent. Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che tu ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato momento del tempo. Restano le parole... le mie... soprattutto le tue... le parole che testimoniano. »

³⁸² *TM.*, pour la trad. fr. p. 197 / *TM.*, p. 156 : « questi suoni che ora senti nell'aria sulla tua pagina moriranno, la scrittura li fissa e li uccide, come un fossile candito nel quarzo... »

³⁸³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 122 / *TM.*, p. 96 : « [...] ma tu non puoi capire, voi il problema lo risolvete in quattro e quattr'otto, un romanzo, un raccontino, alé, come il tuo libro, dove il tuo Tristano risolve in quattro e quattr'otto quella cosa lì... » Ou encore *TM.*, pour la trad. fr. p. 133 : « Mais comment t'es-tu permis de simplifier à ce point Tristano ? Oh ! l'écrivain, qui es-tu pour éprouver les cas de conscience de quelqu'un que tu n'as jamais connu ? » / *TM.*, p. 105 : « Ma come ti sei permesso di semplificare Tristano fino a questo punto? Scrittore, chi sei per avere i dubbi di coscienza di qualcuno che non hai mai conosciuto? »

³⁸⁴ *PP.*, p. 339 / *SP.*, p. 202 : « mentre cenava dal direttore della pagina culturale del "Lisboa", il dottor Pereira che scrive questo articolo ».

³⁸⁵ *PP.*, p. 339 / *SP.*, p. 203 : « Chi scrive questo articolo ha udito colpi e gridi soffocati. »

³⁸⁶ *PP.*, p. 339 / *SP.*, p. 203 : « Chi scrive si è recato in camera da letto e non ha potuto fare altro che constatare il decesso del giovane Monteiro Rossi. »

désignation comme témoin. Il s'agit d'un témoignage à la troisième personne du singulier, alors que la première personne est habituellement de mise. Pereira effectue ainsi une mise à distance efficace de son propre témoignage. De la même manière que le « vieux » dans *Le Refus* établit, par l'écriture, une distinction entre le garçon de quatorze ans et demi qui est vraiment allé à Auschwitz, et le jeune garçon du roman, Pereira s'écarte de l'histoire en livrant son témoignage. Il utilise également la première personne du pluriel : « À cette jeune femme, si elle nous lit »³⁸⁷, mais il signe l'article de son seul nom³⁸⁸, prenant ainsi la responsabilité de ce qui vient d'être écrit.

Jusqu'à présent, le journaliste s'était essentiellement exprimé par ses traductions. Le choix des auteurs lui permettait de témoigner d'une prise de position à l'égard de la dictature salazariste³⁸⁹. Lorsque Manuel l'informe des positions de Bernanos, Pereira souhaite aussitôt le traduire dans le *Lisboa* : « C'est un grand écrivain catholique, dit Pereira avec fierté, je savais qu'il prendrait position, il a une éthique de fer. Et l'idée lui vint qu'il pourrait peut-être, sur le *Lisboa*, publier un ou deux chapitres du *Journal d'un curé de campagne*, qui n'avait jamais été traduit en portugais³⁹⁰. » Lorsque Madame Delgado qu'il rencontre dans le train l'exhorte, en tant qu'intellectuel, à témoigner de ce qui se passe au Portugal³⁹¹, Pereira refuse. Pourtant, le récit mentionne ce qu'il pense, ou plus exactement ce qu'il aurait voulu dire. Le témoignage de Pereira ne s'exprime pas dans l'intrigue mais dans le récit que quelqu'un fait ensuite, rapportant ce que Pereira n'avait pas dit :

³⁸⁷ *PP.*, p. 340 / *SP.*, p. 203 : « A questa ragazza, se ci legge ».

³⁸⁸ *PP.*, p. 340 : « Il signa seulement Pereira, car c'est sous ce nom que tout le monde le connaissait, puisque c'est ainsi qu'il avait signé tous ses articles de faits divers pendant de nombreuses années » / *SP.*, p. 203 : « Firmò soltanto Pereira, perché era così che tutti lo conoscevano, con il cognome, come aveva firmato tutti i suoi articoli di cronaca nera per tanti anni. »

³⁸⁹ Nous pouvons à ce sujet rappeler les reproches du directeur de la revue lorsque Pereira choisit de traduire du Daudet par exemple *PP.*, p. 311 : « Le panégyrique de la France, dit le directeur, a suscité beaucoup de mécontentements dans les milieux qui comptent. Quel panégyrique de la France ? demanda Pereira d'un air étonné. Pereira ! s'exclama le directeur, tu as publié un récit d'Alphonse Daudet qui parle de la guerre avec les Allemands et qui finit par cette phrase : vive la France. C'est un récit du XIX^e siècle, répondit Pereira. Oui, un récit du XIX^e siècle, poursuivit le directeur, mais qui parle d'une guerre contre l'Allemagne et tu ne peux pas ne pas savoir, Pereira, que l'Allemagne est notre alliée. » / *SP.*, p. 168 : « Il panegirico della Francia ha suscitato molti malumori negli ambienti che contano. Qual panegirico della Francia?, chiese Pereira con aria meravigliata. Pereira!, esclamò il direttore, tu hai pubblicato un racconto di Alphonse Daudet che parla della guerra con i tedeschi e che finisce con questa frase: viva la Francia. È un racconto dell'Ottocento, rispose Pereira. Un racconto dell'Ottocento sì, continuò il direttore, ma parla sempre di una guerra contro la Germania e tu non puoi non sapere, Pereira, che la Germania è nostra alleata. »

³⁹⁰ *PP.*, pp. 286-287 / *SP.*, p. 140 : « È un grande scrittore cattolico, disse con fierezza Pereira, lo sapevo che avrebbe preso posizione, ha un'etica di ferro. E gli venne l'idea che forse sul "Lisboa" poteva pubblicare un paio di capitoli dal *Journal d'un curé de campagne*, che non era stato ancora tradotto in portoghese. »

³⁹¹ *PP.*, p. 233 : « vous êtes un intellectuel, dites ce qui est en train de se passer en Europe, exprimez librement votre pensée, enfin, faites quelque chose. » / *SP.*, p. 72 : « lei è un intellettuale, dica quello che sta succedendo in Europa, esprima il suo libero pensiero, insomma faccia qualcosa. »

Il aurait voulu répondre qu'au-dessus de lui, il y avait son directeur, lequel était un personnage du régime, et puis il y avait le régime, avec sa police et sa censure, et au Portugal tout le monde était bâillonné, en fin de compte on ne pouvait pas exprimer librement sa propre opinion, il passait ses journées dans une misérable petite pièce de Rua Rodrigo da Fonseca, en compagnie d'un ventilateur asthmatique et surveillé par une concierge qui était probablement une indicatrice de la police. Mais il ne dit rien de tout cela, Pereira³⁹².

Le récit *Pereira prétend* a deux strates testimoniales. Le premier témoignage se fait de manière indirecte, par le biais des traductions, jusqu'à l'article final qui suit la mort de Rossi. Le deuxième témoignage est celui qui est fourni par le récit. Il ne s'agit plus ici de témoigner de manière indirecte puisque, comme nous l'avons constaté dans les lignes qui précèdent, Pereira, au cours de cette mystérieuse déposition, exprime une opinion assez tranchée sur ce qu'il a vu et ce qu'il a vécu (même s'il ne renie en aucun cas sa naïveté à l'égard d'un certain nombre d'événements.) La parole « sostiene », qui rythme le récit, relève d'une rhétorique du témoignage. Pereira est présenté comme celui qui témoigne devant un tribunal dont nous ignorons tout. Il peut enfin exprimer ses réticences quant au régime salazariste, réticences qu'il a contenues tout au long du récit.

Comme dans *Tristano meurt*, est exprimée dans *Pereira prétend* cette idée fondamentale que l'écrivain doit se compromettre. Le personnage souligne d'ailleurs dès le début que, bien qu'elle appartienne au régime fictionnel, la littérature n'en demeure pas moins un moyen de connaissance : « la philosophie donne l'impression de s'occuper seulement de la vérité, mais peut-être ne dit-elle que des fantaisies, et la littérature donne l'impression de s'occuper seulement de fantaisies, mais peut-être dit-elle la vérité³⁹³. » La littérature, et *a fortiori* la fiction, sont susceptibles d'apporter au lecteur un savoir. Elle possède certaines caractéristiques qui permettent d'approfondir certains points de la connaissance ou de la philosophie : « Au sérieux monologique, à l'énoncé doctrinal de la philosophie, la littérature opposerait la force dissolvante de la relativité, du doute, de l'ironie ; à l'adhésion du philosophe à sa thèse, il faudrait opposer la distance du romancier à l'égard de toute position idéologique – y compris dans les romans où s'afficherait une ambition démonstrative³⁹⁴. » Il

³⁹² *PP.*, p. 233 / *SP.*, p. 73 : « Avrebbe voluto rispondere che sopra di lui c'era il suo direttore, il quale era un personaggio del regime, e che poi c'era il regime, con la sua polizia e la sua censura, e che in Portogallo tutti erano imbavagliati, insomma che non si poteva esprimere liberamente la propria opinione, e che lui passava la sua giornata in una misera stanzuccia di Rua Rodrigo da Fonseca, in compagnia di un ventilatore asmatico e sorvegliato da una portiera che probabilmente era un confidente della polizia. Ma non disse niente di tutto questo, Pereira. »

³⁹³ *PP.*, p. 202 / *SP.*, p. 30 : « la filosofia sembra che si occupi solo della verità, ma forse dice solo fantasia, e la letteratura sembra che si occupi solo di fantasie, ma forse dice la verità. »

³⁹⁴ *Littérature et philosophie*. Études réunies par Anne Tomiche et Philippe Zard. *Op. cit.*, p. 11.

n’y a pas d’opposition entre la fiction et le savoir parce que, comme le fait remarquer Jean Bessière, la fiction ne peut fonctionner de manière complètement autonome, faisant toujours appel à d’autres textes, à d’autres savoirs : « Que la fiction soit présentation d’elle-même ne récuse pas que des savoirs y soient identifiables, ceux que porte cette présentation, ceux qui sont les conditions de cette présentation. Aussi internes à la fiction que soient ces savoirs, celle-ci suppose toujours un dehors de ces savoirs, c’est-à-dire d’autres savoirs³⁹⁵. » C’est en cela que le journaliste pense pouvoir trouver un certain savoir dans la fiction, tout en le mettant à distance par le fait même qu’il se présente dans son caractère relatif : « Aussi la fiction littéraire n’entend-elle pas être la vérité, mais la mise en œuvre, sous le signe de l’interrogativité, d’un savoir qui peut se donner pour le savoir de la vérité ou de la réalité³⁹⁶. » Par conséquent, choisir de témoigner dans une fiction permet une mise à distance du témoignage, dans son « interrogativité », et engage forcément le lecteur dans une lecture responsable. Pereira, par le choix qu’il fait des textes à traduire met en exergue le « dehors » de la littérature. C’est au lecteur, et nous y reviendrons, de lire dans ces textes un propos sur la société portugaise. Il doit alors passer de la *mimèsis* II à la *mimèsis* III. Jean Bessière précise que le lecteur doit

situer la fiction dans un jeu de dualité par rapport à lui-même et par rapport à tout un savoir externe à cette fiction. De telles entreprises de situation constituent des dépassements de l’aporie de la fiction, et, par là, de la littérature, parce qu’elles disposent, d’une part, que la fiction littéraire n’est qu’elle-même, – cela qui nous assure, à nous lecteurs, l’intuition de son immédiateté –, et d’autre part, que cette fiction attend son expansion générale, son exode d’elle-même dans les savoirs qui lui sont contemporains et dans les savoirs à venir³⁹⁷.

Lorsque le journaliste envisage de traduire quelques chapitres du *Journal d’un curé de campagne* et qu’il s’inquiète de la possibilité de leur publication, il insiste sur la nécessité de faire connaître ce roman au Portugal :

Il mit de côté les nouvelles de Camilo Castelo Branco, prit de nouveau Bernanos et se mit à traduire le reste du chapitre. S’il ne pouvait pas le publier dans le *Lisboa*, tant pis, pensa-t-il, peut-être pourrait-il le publier en volume, les Portugais auraient au moins un bon livre à lire, un livre sérieux, *éthique*, qui traitait de problèmes fondamentaux, un livre qui ferait du bien à la conscience des lecteurs, pensa Pereira³⁹⁸.

³⁹⁵ BESSIÈRE Jean. « Savoir et fiction. Impropiété, aporie et pertinence de la fiction. » *Fiction et connaissance. Essai sur le savoir à l’œuvre et l’œuvre de fiction*. Sous la direction de Catherine Coquio et Régis Salado. *Op. cit.*, (pp. 159-174), p. 160.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 161.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 172.

³⁹⁸ *PP.*, p. 317 / *SP.*, p. 175 : « Mise da parte le novelle di Camilo Castelo Branco, prese di nuovo Bernanos e si mise a tradurre il resto del capitolo. Se non poteva publicarlo sul “Lisboa” pazienza, pensò, magari poteva

Pereira, tout en soulignant l'importance du caractère éthique de la littérature, établit également un lien entre l'écrivain et le lecteur, laissant ainsi supposer que la littérature peut avoir un impact. Elle contient un message à transmettre, ce que le personnage évoquait déjà au sujet du récit de Balzac *Honorine* : « Au fond, il s'agissait vraiment d'un message chiffré, que seul pouvait recevoir celui qui était à même de l'entendre³⁹⁹. » La lecture de ce récit a eu des conséquences sur l'existence de Pereira comme il l'explique à Cardoso : « je l'ai lu de façon autobiographique, [que] je m'y suis reconnu. Dans le repentir ?, demanda le docteur Cardoso. En quelque sorte oui, dit Pereira, même si c'est d'une façon très transversale, ou plutôt *limitrophe*, c'est le mot, disons que je m'y suis reconnu de façon *limitrophe*⁴⁰⁰ ». La littérature n'offre évidemment pas un apprentissage direct mais elle permet à son lecteur de s'y reconnaître, à condition d'accepter le détour inhérent à cette reconnaissance, propre à la fictionalisation.

Par le choix qu'il fait des écrivains dont il rédige la nécrologie, en manifestant son souhait de devenir un témoin de son temps, Rossi accorde à la littérature une dimension éthique : « Dans leurs nécrologies impubliables, Monteiro Rossi et son amie Marta pratiquent une forme de "critique éthique". Soit en faisant l'éloge d'une littérature qui travaille pour son éthique, ou en l'attaquant, le critique éthique dessine une connection vitale entre l'expérience littéraire et la vie des lecteurs⁴⁰¹. » Ce sont des critères avant tout éthiques qui président au choix des écrivains dont il s'agit de publier la nécrologie : « La dénonciation de Marinetti et de d'Annunzio ne se fonde pas sur des critères esthétiques. C'est le conflit entre la valeur de l'engagement sous-jacent des auteurs impliqués et des lecteurs, Monteiro Rossi et Marta, qui produit leur évaluation négative⁴⁰². »

pubblicarlo in volume, almeno i portoghesi avrebbero avuto un buon libro da leggere, un libro serio, *etico*, che trattava di problemi fondamentali, un libro che avrebbe fatto bene alla coscienza dei lettori, pensò Pereira. » (Nous soulignons).

³⁹⁹ *PP.*, p. 282 / *SP.*, p. 136 : « In fondo quello era davvero un messaggio cifrato, e solo chi poteva ascoltarlo poteva riceverlo. »

⁴⁰⁰ *PP.*, p. 268 / *SP.*, p. 120 : « io l'ho letto in chiave autobiografica, (che) mi ci sono riconosciuto. Nel pentimento?, chiese il dottor Cardoso. In qualche modo, disse Pereira, anche se in modo molto trasversale, anzi, la parola è *limitrofo*, diciamo che mi ci sono riconosciuto in modo *limitrofo*. » (Nous soulignons).

⁴⁰¹ CANNON Joann. *A novel as investigation. Op. cit.*, pp. 75-76, cite Wayne Booth dans *The company we keep: an ethics of fiction*. Berkeley: University of California press, 1988 : « In their unpublishable obituaries Monteiro Rossi and his friend Marta are practising a form of "ethical criticism." Whether praising a literary work for its "ethos" or attacking it, the ethical critic draws a "vital connection" between literary experience and the lives of readers. » (Nous traduisons).

⁴⁰² CANNON Joann. *Ibid.*, p. 76 : « The denunciation of Marinetti and d'Annunzio is made not on the basis of aesthetic criteria. It is the clash between the underlying value commitments of the implied authors and the readers, Monteiro Rossi and Marta, that produces their negative appraisal ». (Nous traduisons).

Le témoignage de Pereira se lit donc en plusieurs temps. Nous pouvons distinguer le premier témoignage, indirect et hésitant, qui consiste à traduire des auteurs étrangers en accordant à la littérature une mission « éthique », pour citer le personnage lui-même. Dans un deuxième temps, Pereira, au terme d'une efficace prise de conscience, écrit un article dans lequel il témoigne directement de l'assassinat de Rossi et de la dictature salazariste. Dans un troisième temps, la déposition que constitue l'ensemble du récit est un témoignage sur le régime salazariste et la place des intellectuels dans ce régime. Écrit à la troisième personne, il constitue un témoignage indirect de par sa fictionalisation.

L'écriture est étroitement liée à la mort, donc à une béance, à une absence qu'il apparaît nécessaire de combler. La reconstruction du sens naît de cette volonté de combler la faille et conduit les personnages d'écrivains sur les *traces* d'un passé qui s'échappe. Être témoins de la suspension du sens dans le surgissement d'une mort insensée les conduit à témoigner et à faire pénétrer l'Histoire dans le royaume de la fiction. Le passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II, dont nous avons constaté les difficultés dans la première partie de notre développement, est assuré par l'écriture du témoignage, qui tient compte de ses spécificités, à savoir l'absence qu'il révèle tout en la comblant. Le témoignage permet donc de porter la parole du disparu à la connaissance de tous. Son écriture pose l'incontournable question du rapport entre éthique et esthétique, entre fiction et Histoire, entre *mimèsis* I et *mimèsis* II. En analysant l'épisode du tableau du chien jaune dans *Tristano meurt*, nous avons pu formuler de manière précise les critères du témoignage, son impact sur son destinataire et le rôle de l'artiste qui décide de s'en porter responsable. La littérature possède incontestablement une mission éthique que le récit qui témoigne est en mesure d'assumer. La prise en compte du destinataire du témoignage conduit les personnages d'écrivains à se poser la question de l'impact de l'œuvre sur leur public. C'est bien dans la lecture que l'œuvre littéraire est véritablement achevée, dans cette phase que Paul Ricœur appelle *mimèsis* III. Les spécificités testimoniales des œuvres littéraires entreprises par les personnages d'écrivains de nos fictions permettent de redonner à la littérature son entière dimension éthique tout en ne s'écartant pas des préoccupations esthétiques. En effet, la structure complexe qui dépend de l'essence même du témoignage le lie fermement à la fiction, en faisant même une de ses conditions d'efficacité.

C. Témoin à la place du témoin

Témoigner revient à parler pour celui qui n'est plus en mesure de le faire. Le témoignage est naturellement indirect puisque la seule personne qui puisse véritablement dire n'est plus là. Son écriture, par les personnages d'écrivains de nos fictions, respecte ce nécessaire détour de la parole dite pour le disparu. Ainsi, la fictionalisation propre au travail de l'écrivain est induite par le caractère forcément indirect du témoignage. Le témoin enrichit l'écrivain des spécificités de sa position et réciproquement. Des relais testimoniaux se mettent en place dans les récits et permettent au témoignage de se dire, accentuant encore l'inscription instable des personnages d'écrivains dans la mesure où ils obéissent à une logique de dédoublements et de fragmentations. Par conséquent, la lecture du témoignage a lieu de manière oblique et conduit à s'interroger sur les reflets déformés que nous pouvons lire dans le « miroir poreux de la fiction ». Nous serons alors en mesure d'effectuer la transition entre la *mimèsis* II fictionalisée et la *mimèsis* II non-fictionnalisée, autrement dit entre la « configuration » fictionnelle et la « configuration » non-fictionnelle, en nous appuyant sur la *mimèsis* I des auteurs Antonio Tabucchi et Imre Kertész.

1. « Qui témoigne pour le témoin ? »

L'épigraphe de *Tristano meurt* est un extrait, en italien, d'un poème de Paul Celan traduit par « Qui témoigne pour le témoin ? » Cette conception du témoin pour le témoin est évoquée à plusieurs reprises dans le récit d'Antonio Tabucchi : « Mais qui témoigne pour le témoin ? » s'interroge Tristano qui répond aussitôt : « C'est le problème, personne ne témoigne pour le témoin⁴⁰³... » La première épigraphe est aussitôt suivie d'une autre épigraphe, attribuée à Ferruccio⁴⁰⁴ : « Il est difficile de contredire les morts⁴⁰⁵. » Les épigraphes relèvent habituellement du travail de l'écrivain, mais l'écrivain joue aussi un rôle de transcripteur. De plus, les références à Ferruccio et au vers de Paul Celan dans le récit de *Tristano* nous laissent penser qu'il s'agit d'une des dernières volontés du moribond. À l'interrogation sur l'identité du témoin du témoin succède ce propos de Ferruccio sur la

⁴⁰³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 196 / *TM.*, p. 156 : « Ma chi testimonia per il testimone? Il punto è questo, nessuno testimonia per il testimone... »

⁴⁰⁴ Probablement Ferruccio Parri, héros de la Résistance. Nous renvoyons ici à l'article d'Anna Dolfi « Le "temps pressé" et le "vouloir écrire" di Tristano ». *Chroniques Italiennes*, Université Paris III, UFR d'Études italiennes et roumaines, janvier 2007.

⁴⁰⁵ « È difficile contraddire i morti ».

validité des propos des morts. Celui qui témoigne pour le témoin est celui qui témoigne pour le mort qui devient, par conséquent, impossible à contredire. Le témoin initial ayant disparu, il ne peut plus témoigner et quelqu'un doit témoigner à sa place. Dans *Poétique et politique du témoignage*⁴⁰⁶, Jacques Derrida se demande comment un poème peut témoigner, à partir des vers de Paul Celan, et de leur possible traduction : « Niemand / zeugt für den / Zugen » traduit par André du Bouchet par « Nul / Ne témoigne / Pour le témoin ». Jacques Derrida arrive à la conclusion qu'ils ne sont pas traduisibles :

Nous voyons s'annoncer déjà la poignante question du témoignage intraduisible. Parce qu'il doit être lié à une singularité et à l'expérience d'une marque idiomatique, par exemple d'une langue, le témoignage résiste à l'épreuve de la traduction. Il risque donc de ne même pas franchir la frontière de la singularité, ne serait-ce que pour livrer son sens. Mais que vaudrait un témoignage intraduisible ? Serait-ce un non-témoignage ? Et que serait un témoignage absolument transparent à la traduction ? Serait-ce encore un témoignage⁴⁰⁷ ?

C'est en analysant la dimension testimoniale de ce poème sur le témoignage que Jacques Derrida veut atteindre « la limite étrange entre ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas déterminer ou arrêter dans *le témoignage de ce poème sur le témoignage*⁴⁰⁸. » Nous avons vu, notamment avec les analyses de Giorgio Agamben⁴⁰⁹, que le témoin est nécessairement incomplet. Cela conduit à penser qu'un témoin du témoin est nécessaire pour tenter de faire retrouver au témoin initial, même s'il est mort, son vrai statut de témoin⁴¹⁰. Jacques Derrida prend comme exemple le témoignage d'un survivant d'Auschwitz :

Qu'il accepte ou récuse ce témoignage, il reste un témoin du témoin. Il reste un témoin, même s'il récuse le premier témoignage en alléguant que, puisqu'il a survécu, le survivant ne peut pas être un témoin sûr et fiable de ce qui s'est passé, en particulier de l'existence à cette fin, une fin de mise à mort, des chambres à gaz ou des fours crématoires – et que donc il ne peut pas témoigner *pour* les seuls et vrais témoins, ceux qui sont morts, et qui par définition ne peuvent plus témoigner, confirmer ou infirmer le témoignage d'un autre⁴¹¹.

Pour autant, ils sont nécessairement témoins du fait même que le témoin ne peut être que témoin du témoin.

⁴⁰⁶ DERRIDA Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris : L'Herne, 2005.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁹ Voir *supra* « Les configurations du témoignage », pp. 250-258.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 64.

La complexité du dispositif testimonial du témoin pour le témoin lie témoignage et fiction alors même que le sens commun tend à les dissocier de manière radicale. Jacques Derrida explique :

Le destinataire du témoignage, lui, le témoin du témoin ne voit pas ce que le premier témoin dit avoir vu ; il ne l'a pas vu et ne le verra jamais. Ce non-accès direct ou immédiat du destinataire à l'objet du témoignage, c'est ce qui marque l'absence de ce « témoin du témoin » à la chose même. Cette absence est aussi essentielle. Elle suspend ainsi à la parole ou à la marque du témoignage en tant qu'elle est dissociable de ce dont elle témoigne : le témoin non plus n'est pas présent, certes, présentement présent à ce qu'il rappelle, il n'y est pas présent sur le mode de la perception, en tant qu'il témoigne, au moment où il témoigne ; il n'est plus présent, maintenant, à ce à quoi il dit avoir été présent ; même s'il dit être présent, présentement présent, ici maintenant, par ce qu'on appelle la mémoire, la mémoire articulée à un langage, à son avoir-été présent⁴¹².

L'absence est fondatrice du témoignage, qu'il s'agisse de l'absence à l'événement, celle du témoin du témoin, ou de l'absence au témoignage, celle du témoin. Par là même, l'absence doit être résolue dans une nécessaire part de fictionalisation. Le témoignage repose sur la confiance et non sur la preuve, comme nous l'avons précédemment montré. Fragile, soumis au doute, il se lit, dans la fiction, dans un intervalle donné. Le personnage d'écrivain dans nos fictions témoigne de manière indirecte, en utilisant l'écriture comme moyen de « maintenir le monde » et la fiction comme moyen de dire ce qui s'est réellement passé. En effet, en remettant en question la possibilité même du témoignage et de l'œuvre qui s'inspire du réel, les personnages d'écrivains de nos fictions élaborent un nouveau témoignage. Ainsi, alors que nous opposons, *a priori*, témoignage et fiction, en considérant qu'un témoignage ne « doit pas être, en droit, une œuvre d'art ni une fiction »⁴¹³, Jacques Derrida montre, en analysant un extrait d'un texte de Maurice Blanchot, que le témoignage contient forcément une part de fiction : « Non pas comme œuvre d'art, mais ce qui n'est pas tout à fait la même chose, à la façon d'une œuvre d'art, peut-être en faisant semblant d'être une fiction, et donc en tant que fiction de fiction, comme s'il s'agissait de prendre une responsabilité en n'en répondant plus et de manifester la vérité en vous laissant la responsabilité de la recevoir à travers le mensonge ou la fiction⁴¹⁴. » La vérité peut être lue dans la fiction si le destinataire du témoignage reprend la responsabilité qui lui est abandonnée par le témoin. Le témoin qui

⁴¹² *Ibid.*, p. 32.

⁴¹³ DERRIDA Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris : Galilée, 1998, p. 51

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 52-53, pour commenter l'extrait suivant du texte de Maurice Blanchot : « Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – *mort totale en tant que fragmentaire*. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence. »

témoigne de sa survivance peut être considéré comme un témoin pour le témoin, et introduit par là dans son témoignage une dimension indéniablement fictionnelle. En effet, le témoin de l'instant du témoignage ne peut plus être considéré comme le témoin qui a vécu l'événement, et qui y a survécu, d'une part parce qu'il n'a pas vécu ce dont il témoigne, et Jacques Derrida parle ici de « l'expérience inéprouvée » : « Ce qui transit ce témoignage de fiction, c'est donc le concept singulier d'une expérience "inéprouvée". Rien ne semble plus absurde, pour le bon sens, en effet, qu'une expérience inéprouvée. Mais quiconque ne cherche pas à penser et à lire ce qu'un tel syntagme introduit de fiction et donc de littérature dans le témoignage le plus authentique n'aura pas commencé à lire ou à entendre Blanchot⁴¹⁵», et d'autre part parce qu'il n'est plus celui qui a vécu cette « expérience inéprouvée » :

Celui qui dit et soussigne « je » à cette date-ci, maintenant, ne peut pas remplacer l'autre, il ne peut donc plus se remplacer lui-même, c'est-à-dire le jeune homme qu'il a été. Il ne peut plus le remplacer, se substituer à lui-même, condition pourtant prescrite à tout témoignage normal et non fictif. Il ne peut plus revivre ce qui a été vécu. [...] Autrement dit, il témoigne *pour* un témoin, en un sens différent cette fois, *à la place* du témoin qu'il ne peut pas être *pour* cet autre témoin que fut le jeune homme, et pourtant lui-même. Le jeune homme a été témoin de la mort qui venait sur lui. Le témoin de ce témoin, qui est le même, cinquante ans après, ne peut pas remplacer le témoin pour lequel il témoigne⁴¹⁶.

Les personnages d'écrivains remplissent leur fonction de témoin dans plusieurs configurations testimoniales et cette particularité engage leur entière responsabilité, dans une élaboration fictionnelle du témoignage.

Ce dispositif pose alors évidemment la question de la véracité du témoignage. Si le témoin est forcément aussi le non-témoin qui témoigne, quel crédit peut-on alors accorder à son témoignage ? Il y a deux manières d'anéantir le témoignage, le parjure et l'erreur, le premier étant volontaire, contrairement à l'erreur qui n'empêche pas la bonne foi. Cette fragilité du témoignage fait partie de son essence même car il « appartient à l'espace du croire, de l'acte de foi, de l'engagement et de la signature⁴¹⁷. » Le témoignage peut alors être considéré comme un acte responsable dans le sens où il engage la personne qui l'assume et son destinataire. Il implique un rapport à soi au moins aussi important qu'un rapport à l'autre : « Dans le témoignage, la présence à soi, condition classique de la responsabilité, doit être

⁴¹⁵ DERRIDA Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot. Op. cit.*, p. 57. Il écrit à propos de Maurice Blanchot dans *L'Écriture du désastre* : « Mourir, c'est, absolument parlant, l'imminence incessante par laquelle cependant la vie dure en désirant. Imminence de ce qui s'est toujours déjà passé. » *Ibid.*, pp. 59-60.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹⁷ DERRIDA Jacques. *Poétique et politique du témoignage. Op. cit.*, p. 37.

coextensive à la présence à autre chose, à l'avoir-été présent à autre chose et à la présence à l'autre, par exemple au destinataire du témoignage. C'est à cette condition que le témoin peut répondre, et répondre de lui-même, être *responsable* de son témoignage, comme du serment par lequel il s'y engage et le garantit⁴¹⁸. » Témoignage et responsabilité impliquent une autre dimension, importante elle aussi pour l'analyse de nos récits : le secret. En cela, le témoignage se distingue de la preuve : « Pour être assuré comme témoignage, il ne peut pas, il ne doit pas être absolument assuré, absolument sûr et certain dans l'ordre de la connaissance comme telle⁴¹⁹. » Dans le témoignage, l'un s'engage auprès de l'autre par une promesse, au minimum implicite. Témoigner à la place du témoin, c'est donc aussi prendre la responsabilité de ce secret. Nous pourrions penser qu'il y a un paradoxe dans le fait même de témoigner d'un secret, puisque le témoignage relève *a priori* du dévoilement. Jacques Derrida dans *Demeure* explicite en quoi secret et témoignage vont de pair : « Témoigner d'un secret, qu'est-ce que ça veut dire ? Comment peut-on témoigner de ce qui, en principe, est destiné à se refuser au témoignage ? L'engagement à garder un secret est un témoignage. Le secret suppose non seulement qu'il y ait du témoin, fût-ce, comme on dit, pour partager un secret, mais il suppose que le témoignage ne consiste pas simplement à connaître ou faire connaître un secret, à le partager, mais à s'engager, d'une manière implicite ou explicite, à garder le secret⁴²⁰. » Ainsi, le secret implique le témoignage par la formulation d'une promesse qui en renforce la responsabilité.

2. Les relais testimoniaux dans les fictions

Les dispositifs testimoniaux élaborés dans nos fictions montrent en effet qu'un relais est nécessaire, impliquant un détour alors constitutif de la « mise en intrigue » tout en favorisant le secret particulier du témoignage. La fictionalisation des personnages d'écrivains face à l'Histoire permet de mettre l'accent sur ces spécificités en offrant diverses possibilités qui en révèlent la richesse. L'importance accordée au témoignage renforce les fonctions éthiques de la littérature qui trouvent leur accomplissement final dans la lecture. Ainsi, les deux pans constitutifs des « mises en intrigues » de nos récits s'enrichissent l'un l'autre pour aller dans le sens d'une articulation ferme entre la préfiguration, la configuration et la refiguration.

⁴¹⁸ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴²⁰ DERRIDA Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot. Op. cit.*, p. 35.

Dans *Pereira prétend*, la mort de Rossi provoque enfin le témoignage espéré. Il est assumé par Pereira qui, pour la première fois, signe son article. Cet acte témoigne de son engagement. Le journaliste prend en effet la responsabilité du témoignage qu'il livre à ses lecteurs⁴²¹. Du vivant de Rossi, c'est le jeune stagiaire qui n'avait de cesse de témoigner en rédigeant ses nécrologies « subversives »⁴²² et Pereira l'en empêchait systématiquement, en jouant le rôle de censeur. Ainsi, Rossi peut être considéré comme un témoin empêché tout au long du récit puisque Pereira n'aura de cesse de dissimuler ses écrits. Même si la venue de la « police politique » chez le journaliste, n'est probablement pas liée aux articles écrits par le jeune homme mais à ses activités clandestines dans l'Alantejo, son meurtre achève l'entreprise commencée par Pereira à savoir le faire taire. Définitivement réduit au silence, il incarne la figure du témoin empêché, raison pour laquelle Pereira devient le témoin du témoin. Pour attester sa sincérité, il apporte une preuve on ne peut plus convaincante, le corps du défunt : « Son cadavre se trouve actuellement au second étage de Rua da Saudade numéro 22, dans la maison de celui qui écrit cet article⁴²³. » Dans la même phrase, Pereira atteste de sa présence liée à la mort de Rossi, puisque le cadavre se trouve chez lui, et de l'écriture de cette mort. Il se donne comme le témoin ultime de la barbarie du régime de Salazar.

Dans *Le Petit Navire* Sesto n'a pas non plus assisté à la mort d'Ivana-Rosa. Comme Rossi dans *Pereira prétend*, Ivana se distingue dans le récit par son engagement politique. C'est lors d'une distribution de tracts, que Pereira aurait sûrement qualifiés de « subversifs », qu'elle trouve la mort. À partir de ce que lui dit son vieil ami, Sesto va reconstituer la scène et devenir alors le témoin du témoin. Ivana est le premier témoin de sa propre mort, ce dont elle ne peut évidemment témoigner. Elle est donc elle aussi un témoin réduit au silence. Socrate est le témoin de cette mort, et Sesto devient le témoin du témoin qui reconstruit la scène dans son imagination : « S'il y avait du soleil, cela veut dire qu'il y avait aussi une belle lumière, alors les cheveux d'Ivana dite Rosa brillaient comme une gerbe de paillettes, et ses paupières battaient comme des papillons voletant lorsqu'elle déboucha sur les quais⁴²⁴. » De manière subtile dans ce chapitre, deux niveaux de narration se mêlent grâce à l'utilisation du discours indirect libre qui permet de rendre l'échange entre les deux hommes de manière assez fluide,

⁴²¹ *PP.*, p. 340 : « Pereira alla à la ligne et en dessous, à droite, il mit son nom : Pereira. » / *SP.*, p. 203 : « Pereira andò a capo e sotto, a destra, mise il suo nome. »

⁴²² Pour utiliser un terme utilisé par la police salazariste, et repris par Pereira au sujet de Federico Garcia Lorca.

⁴²³ *PP.*, pp. 339-340 / *SP.*, p. 203 : « Il suo cadavere si trova attualmente al secondo piano di Rua da Saudade numero 22, in casa di chi scrive questo articolo. »

⁴²⁴ *PN.*, pour la trad. fr. p. 215 / *PN.*, p. 170 : « E se c'era il sole vuol dire che c'era anche una bella luce, perciò i capelli dell'Ivana detta Rosa luccicavano come un fascio di lustrini e le sue palpebre sbattevano come farfalle svolazzanti, quando sbuco sui Lungarni. »

par un enchaînement de questions-réponses qui ouvre la narration⁴²⁵. D'après ce que lui raconte Socrate, Sesto reconstruit la scène à travers sa propre sensibilité. La mention des cheveux dans la lumière par exemple, tout au long du récit, constitue une marque de la subjectivité de Sesto, un détail que le jeune homme, s'il avait assisté à la scène, n'aurait pas manqué de noter : « Comme ils brillaient, dans cette lumière, les cheveux d'Ivana dite Rosa, tandis qu'elle courait vers le pont qui mène à la place Michel-Ange sans lâcher le paquet qu'elle serrait sous son bras⁴²⁶ ». L'instant précis de la mort d'Ivana est envisagé dans la même perspective, ce qui nous pousse à considérer que Sesto est ici responsable de cette narration : « alors que Rosa Luxemburg gisait déjà face contre terre au pied d'une pile du pont, la jupe au vent et les cheveux scintillant sous le soleil comme une gerbe de paillettes. Puis quelques unes de ces feuilles vinrent se poser en voltigeant autour d'elle, d'autres au contraire planèrent sur l'eau comme autant de petits bateaux et s'en allèrent en tanguant⁴²⁷. » La mort de la jeune fille était à l'origine de sa décision d'écrire. Sesto, à la recherche de son passé, témoigne alors de cette mort, ainsi que de la vie et de la mort de ses ancêtres, de la vie d'un village de pierres et de ses habitants.

Dans le premier roman écrit sur la vie de Tristano, l'écrivain témoigne de cette existence tout en endossant la première personne, particularité sur laquelle l'ancien partisan revient plusieurs fois dans son récit : « Pourquoi m'as-tu écrit à la première personne ? Peut-être que ça te semble normal, mais sache bien que ça ne l'est pas⁴²⁸. » En écrivant l'histoire de Tristano à la première personne, l'écrivain devient le témoin du témoin, mais sans l'accord du premier témoin, à la différence de ce qui se fera dans le livre que le personnage d'écrivain va écrire ce qui explique pourquoi Tristano accuse l'écrivain fictif d'usurpation : « Et d'où t'es venue l'idée d'écrire sur Tristano, dans les montagnes ? Toi qui n'as jamais été dans les montagnes avec une mitraillette dans les mains, tout au plus y es-tu allé en vacances⁴²⁹ »,

⁴²⁵ *PN.*, pour la trad. fr. pp. 214-215 : « Mais est-ce qu'il y avait eu un affrontement avec la police ? Oui, il y avait eu un affrontement, et Ivana-Rosa avait sous le bras un paquet de tracts. Est-ce que c'étaient vraiment des tracts ? Qui sait, peut-être était-ce un paquet de journaux, étant donné qu'on était dimanche » / *PN.*, p. 170 : « Ma c'erano stati tafferugli? Sì, c'erano stati tafferugli con la polizia, e l'Ivana detta Rosa aveva in braccio un pacco di volantini. Ma erano proprio volantini? Chissà, forse era un pacco di giornali, dato che era domenica ».

⁴²⁶ *PN.*, pour la trad. fr. p. 217 / *PN.*, p. 172 : « E in quella luce come scintillavano i capelli dell'Ivana detta Rosa, mentre correva verso il ponte che porta a piazzale Michelangelo! »

⁴²⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 219 / *PN.*, p. 174 : « quando già Rosa Luxemburg giaceva bocconi sul greto del pilone, con la gonna al vento e un fascio di lustrini scintillante sotto il sole; e poi, volteggiando, alcuni di quei fogli le si posarono intorno, altri invece planarono sull'acqua come tante barchette e partirono dondolando. »

⁴²⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 132 / *TM.*, p. 104 : « Perché mi hai scritto in prima persona? A te magari sembra normale, ma guarda che non lo è. »

⁴²⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 132 / *TM.*, p. 104 : « E dov'è ti è venuto in mente di scrivere di Tristano, in montagna? Ma tu in montagna con un mitra fra le mani non ci sei ma stato, semmai ci andavi in vacanza ».

d'autant que, sous prétexte de faire d'un roman un roman qui témoigne, il a prêté à Tristano des pensées que celui-ci n'a peut-être jamais eues⁴³⁰. Le moribond met à distance ce personnage fictif par l'utilisation de la forme possessive de la deuxième personne du singulier. Ainsi, faire venir l'écrivain à son chevet pour en faire son compagnon de mort, c'est mettre en place un dispositif qui permettra enfin de témoigner pour le témoin. Cependant, pour être efficace, ce dispositif doit être régi par des règles précises. La narration est totalement prise en charge par Tristano qui inclut dans sa parole la présence de l'écrivain réduit au rang de témoin silencieux :

Voilà... la proposition c'est que je voudrais qu'en échange tu dises une chose... je tiens à ce que nous nous mettions d'accord parce que vous les écrivains je vous connais [...] Cette histoire c'est moi qui la raconte mais c'est toi qui l'écris, et qui me garantit que tu mettras dans ton livre une chose qui pourra te sembler insignifiante et qui pour toi n'a rien à voir avec le reste?... Et au contraire elle a à voir, elle a beaucoup à voir, et c'est pour ça qu'il faut se mettre d'accord, moi je te raconte ce que j'ai promis de te raconter, mais toi, ce détail, tu l'écris, car les choses écrites ont une autre valeur, dit-on⁴³¹...

L'écrivain, en recueillant les paroles de Tristano, est responsable de cette parole dans la mesure où il en témoignera. Le vieil homme insiste sur cette responsabilité et sur la liberté qui l'accompagne, liberté et responsabilité dont les écrivains disposent lorsqu'ils écrivent sur un personnage qui a existé. Il réhabilite le témoin en précisant que son histoire lui appartient et que l'écrivain, lui, a de l'importance simplement parce qu'il fixe, par l'écriture, cette histoire que le témoin accepte de lui raconter. Il existe un pacte entre le personnage et l'écrivain, que Tristano rappelle : « un pacte à l'ancienne, entre gentlemen... un pacte verbal... mais entre nous tout est verbal, tout est fait de paroles, non⁴³² ? » La parole domine la relation, mais elle est destinée à être écrite et c'est le caractère immuable de l'écriture qui conduit Tristano à

⁴³⁰ *TM.*, pour la trad. fr. pp. 132-133 : « Est-ce pour cela que tu as mis dans la tête de ton Tristano, en ces jours de guerre, cette obsession des tribunaux soviétiques, en lui faisant prendre des positions de juge suprême, au nom d'un sacro-saint principe, la condamnation de toute forme d'écrasement de la conscience individuelle, principe sacré qui devait être reconnu par tous ceux qui voulaient créer une société libre ? » / *TM.*, p.105 : « È per questo che hai messo in testa al tuo Tristano, in quei giorni di guerra, quel tormentone sui tribunali sovietici e i processi di Mosca, facendogli prendere quelle decisioni da giudice supremo, in nome di un principio sacrosanto, la condanna di qualsiasi sopraffazione della coscienza individuale, sacro principio che doveva essere riconosciuto da tutti coloro che volevano creare una società libera? »

⁴³¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 105 / *TM.*, p. 83 : « Ecco... La proposta è che vorrei che in cambio tu dicessi una cosa... ci tengo che ci mettiamo d'accordo perché voi scrittori vi conosco, al momento buono la narrazione magari vi prende, si impone, vi pare che una cosa come questa non c'entri con tutto il resto perché rompe il ritmo, e buonanotte al secchio... Questa storia la racconto io ma la scrivi tu, e chi mi garantisce che nel tuo libro ci metterai una cosa che ti potrebbe sembrare insignificante e che per te non c'entra niente con tutto il resto?... E invece c'entra, c'entra molto, ed è per questo che bisogna metterci d'accordo, io ti racconto quello che ho promesso di raccontarti, ma tu questo particolare lo scrivi perché le cose scritte hanno un altro valore, dicono... »

⁴³² *TM.*, pour la trad. fr. p. 107 / *TM.*, p. 85 : « è un patto alla maniera antica, fra gentiluomini... un patto verbale... ma fra di noi tutto è verbale, tutto fatto di parole, no? »

fixer un certain nombre de règles. Parler de Tristano à la première personne, ce que le personnage d'écrivain a tenté dans son précédent roman, bouleverse la logique de communication. Cette mise au point semble donc constituer la condition d'un témoignage valable sur l'existence du personnage éponyme même si la littérature ne possède pas, d'après Tristano, la capacité de représenter le réel tel qu'il s'est déroulé. Nous pouvons citer à ce sujet un extrait de l'article d'Anna Dolfi : « Tristano [...] sait surtout que l'écriture est un mensonge (d'où le conflit nécessaire et éternel entre le personnage qui se veut vrai et l'auteur) et que dans le meilleur des cas on ne peut demander à la page écrite que des instants de vérité brefs et entrecoupés⁴³³. » L'écrivain devient néanmoins le témoin du témoin, chargé de témoigner de l'existence de Tristano en écrivant l'histoire de sa vie et par conséquent en la fictionalisant, laissant éclater seulement quelques « instants de vérité ». La stylisation des propos de Tristano relève par conséquent de son travail d'écrivain. Le moribond prétend livrer les informations brutes comme s'il n'opérait, lui, aucune stylisation, laissant cette part de création à l'écrivain : « J'aurais une histoire à te raconter, c'est un morceau de choix, et vraiment personne n'en a le soupçon [...] je te la raconterai de manière synthétique, cependant tu devras l'orner un peu, car elle n'est pas vraiment exaltante⁴³⁴. » De la même manière, lorsqu'il livre à l'écrivain une de ses lettres, il lui dit : « je suis sûr que tu l'amélioreras en l'écrivant, rends-la poignante, si tu le peux⁴³⁵. » Se joue alors entre les deux personnages d'écrivains un échange de bons procédés. Le personnage d'écrivain ne peut être témoin qu'avec l'assentiment de Tristano, l'un raconte la vérité, ou ce qu'il considère comme la vérité, que l'autre est chargé de rendre lisible.

Passé et futur se mêlent dans le témoignage de Tristano sur sa propre vie et ce que l'on en a raconté, témoignage qui trouvera un accomplissement futur dans l'écriture d'un livre dont on ignore ce qu'il sera. Cette relation construite autour de la parole de Tristano donne, de manière paradoxale, toute sa place au personnage de l'écrivain car malgré son obligation de silence, c'est à lui que reviendra la responsabilité de l'écriture et du témoignage ultime. En plongeant, avec Tristano, dans le passé, il recueille les paroles qui lui permettront d'écrire un

⁴³³ DOLFI Anna, *Chroniques italiennes* « Le “temps pressé” et le “vouloir écrire” di Tristano », *op. cit.* : « Tristano [...] sa soprattutto che la scrittura è menzogna (di qui il conflitto necessario e perenne tra il personaggio che si vuole vero e l'autore) e che nel migliore dei casi alla pagina scritta non si possono chiedere che brevi e interrotti momenti di verità. » (Nous traduisons).

⁴³⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 186 / *TM.*, p. 148 : « Avrei una storia da raccontarti, è un boccone ghiotto, non lo sospetta proprio nessuno [...] te la racconterò in maniera sintetica, ma tu dovrai infiorarla un po', perché non è propriamente esaltante... »

⁴³⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 182 / *TM.*, p. 144 : « sono sicuro che tu la migliorerai scrivendola, rendila struggente, se ti riesce... »

livre. La relation qui se construit entre le personnage de l'écrivain et Tristano se tisse autour du silence de l'un et de la parole surabondante de l'autre, pour créer un seul élément, le livre à venir.

Dans *Liquidation*, nous avons pu constater que témoigner était une épreuve pour Bé dont l'histoire n'est pas racontable. Avare de paroles, il l'est encore plus d'écriture. Son suicide est la reconnaissance que le témoignage est impossible, puisque dans sa lettre à Sára, il reconnaît ne pas être en mesure de témoigner, et plus radical encore, de ne pas en avoir le droit. Bé reprend comme un refrain une maxime « Tais ce que sçais »⁴³⁶ qui par sa forme sonne comme une sentence. L'écriture, qui aurait pu constituer une forme de survie, ne fut rien d'autre qu'un échec. Il se rend compte, aux portes de la mort, que la création après Auschwitz est pour lui impossible. Il se retire alors de l'existence comme il se retire de la vie littéraire. Le silence apparaît ici comme un devoir. Comme chez Maurice Blanchot⁴³⁷, la destruction et le suicide servent à montrer, à témoigner de quelque chose. Le secret est capital dans cette façon de témoigner et c'est ce secret que Keserű veut percer :

Il y a un vieux mot biblique : le scribe. [...] Qui dit scribe ne dit pas talent, qui dit scribe ne dit pas bon écrivain. Ni philosophe, ni linguiste, ni styliste. Même s'il bégaie, même si on ne le comprend pas de prime abord : on reconnaît immédiatement un scribe. Bé était un scribe. Ce qu'il a laissé ne peut se perdre, parce qu'il l'a laissé pour nous. C'est là que réside son secret. Pas seulement le sien, mais aussi le nôtre⁴³⁸.

Le mystère qui entoure l'œuvre de Bé incite Keserű à tenter de découvrir ce qu'il considère comme un secret capital : « Je soupçonnais l'existence d'un secret : derrière les événements se pressait un arrière-plan trouble que je n'avais pas remarqué tant que j'en étais partie prenante⁴³⁹. » Le roman disparu de B. doit forcément contenir un enseignement qu'il faut découvrir : « Il n'y a peut-être que cinq mots à déchiffrer mais ces cinq mots contiennent son

⁴³⁶ L., p. 77.

⁴³⁷ BLANCHOT Maurice. *L'Écriture du désastre*. Op. cit., p. 56 : « Se tuer, c'est s'établir dans l'espace interdit à tous, c'est-à-dire à soi-même : la *clandestinité*, le *non phénoménal* du rapport humain, est l'essence du "suicide", moins parce que la mort y est en jeu que parce que mourir – la passivité même – y devient action et se montre dans l'acte de se dérober, hors phénomène. Qui est tenté par le suicide est tenté par l'invisible, secret sans visage. »

⁴³⁸ L., p. 97 / F., p. 120 : « Van egy ősi, bibliai szó: írástudó. [...] Az írástudó más, mint a tehetség, az írástudó más, mint a jó író. Nem filozófus, nem nyelvész és nem stílusista. Ha dadog is, ha nem mindjárt érted is: az írástudót azonnal fölismered. Bé írástudó volt. Amit hátrahagyott, nem veszhet el, mert a mi számunkra hagyta hátra. Abban rejlik a titka. Nemcsak az övé, a miénk is. »

⁴³⁹ L., p. 72 / F., p. 87 : « Valami titok sejtelve érintett meg, valami homályos háttér tolakodott az események mögé, amit én akkor, amikor ezeknek az eseményeknek magam is a részese voltam, nem vettem észre. »

enseignement⁴⁴⁰. » La nécessité de déchiffrer souligne ici aussi la responsabilité qui est celle du lecteur. C'est en effet à lui de savoir lire les témoignages contenus dans les œuvres littéraires. Le témoignage essentiel ne s'est pas fait dans l'écriture *à propos de*, mais dans la destruction de l'écriture *à propos de*, et pour Bé dans son existence même. Nous retrouvons dans ces propos les caractéristiques essentielles du témoignage à savoir la béance, l'altérité et le secret. Keserű considère Bé comme un écrivain, alors que Bé lui-même ne s'est jamais considéré comme tel. Il écrivait « parce que c'était son seul moyen d'expression. Mais le véritable moyen d'expression de l'individu, disait-il, c'est sa vie. Vivre la honte de la vie et se taire : voilà le plus grand exploit⁴⁴¹ ». Le fait de tenir ses amis à l'écart de ce manuscrit est aussi l'illustration de sa volonté de rester à l'extérieur, de ne pas témoigner, tout au moins par un discours, de conserver le secret qui anime toute son existence. C'est le même respect du secret qui conduit Judit à faire ce que Bé lui demande, à savoir brûler son manuscrit. Alors qu'Ádám s'étonne qu'elle lui ait obéi, elle lui répond : « Il le savait parce que c'était notre pacte secret. L'accomplissement de notre relation, sa signification solennelle, son apothéose⁴⁴². » C'est par cette volonté de se taire, par le secret, en partageant le secret, et en lui faisant garder le secret que Bé parvient à faire prendre conscience à Judit de son passé à Auschwitz. Keserű va creuser dans l'écriture de témoin du témoin cette « distance » qu'il considère comme la qualité essentielle d'un écrivain digne de ce nom. La description qu'il donne du véritable écrivain laisse entendre l'importance du regard sur le monde et de cette distance à créer, distance qui pourrait être celle du témoin à la place du témoin. C'est en effet ainsi qu'il définit ce qu'il considère être un véritable écrivain :

Je crains d'être incapable de venir à bout de la suite – hypothétique, présente ou passée. Il me manque quelque chose, le témoignage d'un regard éternellement immobile, pour ainsi dire. En effet, j'ai remarqué que chez les véritables écrivains (et je ne nie pas n'avoir connu qu'un seul grand écrivain, à savoir B.) ce regard enregistre de manière impartiale et incorruptible tous les événements, même les plus éprouvants du point de vue physique ou moral, tandis que leur autre personnalité, la quotidienne pour ainsi dire, fusionne totalement avec ces événements, exactement comme n'importe qui d'autre. J'ose affirmer que le talent d'un écrivain n'est autre – du moins en partie – que ce regard immobile, cette distance qu'on peut ensuite faire parler⁴⁴³.

⁴⁴⁰ L., p. 97 / F., p. 120 : « Talán csak öt szó, amit meg kell fejteni, de ez az öt szó a tanítás. »

⁴⁴¹ L., p. 105 / F., p. 131 : « Mert ez volt az egyetlen kifejezési eszköze. Az ember igazi kifejezési eszköze azonban, mondta mindig, az élete. Megélni az élet szégyenét, és hallgatni: ez a legnagyobb teljesítmény. Hányszor elmondta ezt, de hányszor, egészen az örületig. »

⁴⁴² L., p. 103 / F., p. 128 : « Onnan, hogy ez volt a mi titkos szövetségünk. A kapcsolatunk beteljesülése, az ünnepi értelme, az apoteózis. »

⁴⁴³ L., p. 82 / F., p. 101 : « Tartok tőle, hogy azzal, ami most soron következne – vagy következik, vagy következett –, nem tudok megbirkózni. Hiányzik belőlem valami, az örökké mozdulatlan tekintet tanúbizonysága, hogy így mondjam. Megfigyeltem ugyanis, hogy az írókban, az igazi írókban (s itt nem tagadhatom, hogy igazi írókat csak egyet ismertem, Bét) ez a tekintet pártatlanul és megvesztegethetetlenül

Outre les difficultés d'écriture du personnage, la désobjectivation semble constituer une qualité essentielle du témoin mais elle reste difficile à atteindre par le personnage d'écrivain : « moi, en revanche, je vais toujours avec les choses, je suis toujours imprégné par les événements, je suis toujours perturbé et submergé par les faits⁴⁴⁴. » Une distance est nécessaire entre deux personnes dans la même personne pour pouvoir construire le « témoignage d'un regard éternellement immobile », et c'est cette distance, silencieuse, et par conséquent secrète, qui contient l'essence même de ce qui est à dire, et à savoir. Le caractère de « cette distance qu'on peut ensuite faire parler » est décisif, ce que Keserű tente de faire en écrivant sur Bé. Il devient de ce fait même, en témoignant pour le témoin, un « véritable écrivain ».

Cette distance nécessaire est celle que le vieil écrivain observe dans *Le Refus* en examinant l'ensemble de son existence ; il peut alors se considérer comme un écrivain, témoin distancié de sa propre survie. En ressortant ses boîtes, en relisant son courrier, ses écrits, il se transforme en témoin de l'écrivain qu'il a été à un moment de sa vie. Nous observons un dédoublement du personnage, dû à la distanciation opérée par le témoignage comme par exemple : « Voilà ce que faisait régulièrement le type, l'écrivain, le bonhomme que j'étais autrefois, il y a quelques mois encore. C'est alors qu'il avait ses idées les plus remarquables⁴⁴⁵. » Il passe, pour témoigner de sa propre existence, de la première à la troisième personne du singulier, phénomène que nous avons d'ailleurs également noté dans le récit que fait Tristano au personnage de l'écrivain. La distance qu'il constate entre le garçon de quatorze ans et demi du roman et celui de la vie réelle est du même ordre. Le passage à la littérature implique une distance entre les personnages. À cet égard, les propos tenus par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* sont éclairants :

Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence, perd le pouvoir de dire « je ». Il perd alors le pouvoir de faire dire « je » à d'autres que lui. Aussi ne peut-il nullement donner vie à des personnages dont sa force créatrice garantirait la liberté. [...]

regisztrálja az érzelmileg vagy fizikailag akár leginkább megpróbáló eseményeket is, miközben a másik, hogy így mondjam, hétköznapi személyiségük ezekkel az eseményekkel teljesen egygyé válik, ugyanúgy, ahogy ez mindenki mással is történik. Odáig merészkedem, hogy az írói tehetség – legalábbis részben – nem is egyéb talán, mint ez a mozdulatlan tekintet, ez az idegenség, amelyet aztán szóra lehet bírni. »

⁴⁴⁴ *L.*, p. 82 / *F.*, p. 101 : « én viszont mindig együtt haladok a dolgokkal, mindig áthatnak a történések, mindig megzavarnak és maguk alá temetnek a tények. »

⁴⁴⁵ *LR.*, p. 73 / *AK.*, pp. 86-87 : « Az ürgének, a regényírónak, annak a pasasnak, akivel gyakor – még pár hónapja is – azonos voltam, rendes szokása volt ez. »

L'écrivain appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien⁴⁴⁶.

La création du personnage de Köves reflète ce passage absolu du *je* au *il* dans la mesure où le « vieux », pour témoigner de sa propre expérience, crée un personnage à part entière, dont le langage lui est propre et qui devient une figure de témoin du témoin. Köves évolue en effet dans un univers qui a tout de la Hongrie socialiste et le récit dans le récit serait alors en passe d'être considéré comme la manifestation de la désubjectivation du témoignage. La fictionalisation permet dans ce cas de témoigner et confirme son lien indéfectible avec le témoignage.

Le vieil écrivain entretient également des rapports étroits avec le secret. Alors qu'il est plongé dans la lecture de ses « bouts de papiers », sa mère en visite lit certains de ses documents. Devant son refus, elle lui demande, d'un air étonné s'il s'agit d'« un secret »⁴⁴⁷. Par cette question, elle souligne le fait que la littérature peut éventuellement détenir un savoir caché qui serait réservé aux initiés. De la même manière, l'idée de devenir un écrivain reste pour le « vieux » une idée qui doit être tenue secrète : « J'ai l'impression que, du moins en secret, je commençais à considérer mon destin comme un destin d'écrivain⁴⁴⁸ ». Qu'il s'agisse du statut d'écrivain ou du contenu de la littérature, le secret reste prédominant et il est lié au témoignage.

Lors de l'une de ses promenades sur les collines de Buda, le « vieux » rencontre un couple assez étonnant, qu'il ne distingue d'abord pas : « Ces jours-ci, alors que je descendais de la colline, j'ai vu deux vieux. Ils se tenaient au pied d'un mur de pierre, le visage tourné vers la faible source de chaleur : ils prenaient le soleil. Ils étaient serrés si fort contre les pierres certainement tièdes que j'ai tout d'abord pris leurs têtes grises dépassant de ce mur gris pour des pierres, des sculptures étonnamment réalistes⁴⁴⁹. » Ces deux personnages se fondent dans la réalité. En les observant plus attentivement, le vieil écrivain les compare à des animaux : « L'un avait une tête de bélier, des yeux pareils à de la gélatine fondue, et le bout de son nez de mouton était rouge ; l'autre avait un visage un peu plus arrondi, mais sa bouche

⁴⁴⁶ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire*. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁴⁷ *LR.*, p. 57 / *AK.*, p. 67 : « titok ».

⁴⁴⁸ *LR.*, p. 53 / *AK.*, p. 62 : « Az az érzésem, hogy – titokban legalábbis – sorsomat már-már egy író sorsakén kezdtem mérlegelni. »

⁴⁴⁹ *LR.*, p. 83 / *AK.*, p. 98 : « Épp a domboldalon ereszkedtem lefelé a minap: akkor láttam meg a két öregét. Egy kőfal tövében álltak, arcukat a báyadt meleg felé fordították: napoztak. Úgy odasimultak a bizonyára langyos kőhöz, hogy ezt a szürke falból először köveknek, a fal szokatlanul élethű domborműveinek hittem. »

dont les coins remontaient en un demi-sourire sous sa moustache grise en brosse lui donnait aussi l'air d'un faune⁴⁵⁰. » Ces deux personnages, que le « vieux » n'avait d'abord pas distingués, sont décrits de manière inquiétante. Outre l'animalisation, il faut aussi remarquer le « demi-sourire » de l'un des membres du couple, comme s'il détenait un savoir connu de lui seul :

Je croyais voir sur leurs deux visages une même expression, indéfinissable, mais totalement identique : une expression involontaire qui ne se rattachait ni à l'instant, ni à leurs paroles, quoi qu'ils aient pu dire, mais prenait sa source en profondeur, comme dans le murmure des canalisations de leur être. Quand je suis passé à côté d'eux, ils se sont tus, comme s'ils avaient un secret – non, au contraire, comme s'ils avaient eu quelque chose à dire et que c'était justement ce qu'ils voulaient cacher mais qui était gravé sur leur visage, comme les ruines d'une défaite, et qu'ils montraient bon gré mal gré à leurs frères humains, plus ou moins comme un avertissement, plus ou moins par faiblesse, un peu par malice, en tout cas de manière inconvenante et en quémandant un peu d'attention⁴⁵¹.

Le « vieux » remarque le silence observé par cet étrange couple sur son passage et relève alors la possibilité d'un secret. C'est d'après cette hypothèse d'un secret partagé qu'il développe l'idée de la possibilité de l'exhibition du secret, de manière détournée, non par les paroles, mais par les physionomies. Ce couple mi-hommes mi-bêtes témoignerait alors d'un secret que l'on ne pourrait pas entendre mais qu'il faudrait tout de même exposer. L'utilisation de l'expression « frères humains » range ce secret dans le domaine de l'enseignement moral. La présence de ces deux êtres silencieux et à moitié fantastiques est ici très étrange⁴⁵². Ces deux figures de témoins sont à la fois humaines et inhumaines. La mention du témoignage secret qu'ils exhibent ainsi que l'avertissement lancé aux « frères humains » les rangent du côté de l'humanité, mais leurs êtres d'abord comparés à de la pierre, puisqu'ils se confondent avec le mur contre lequel ils s'appuient, puis à des animaux,

⁴⁵⁰ LR., p. 83 / AK., p. 98 : « Hosszú kosfej volt az egyik, olvadó kocsonyához hasonló szeme és birkaorrának hegye vörös; a másik arc valamivel kerekebb, de szegletes, szürke bajusza alatt fölfelé kanyarodó, félmosolyra húzódó szája ennek is némi faun-jelleget adott. »

⁴⁵¹ LR., pp. 83-84 / AK., pp. 98-99 : « Valamilyen meghatározhatatlan, de teljesen egyforma kifejezést véltem észrevenni mindkét arcon: valamilyen szándéktalan kifejezést, ami nem a pillanathoz, nem is szavaikhoz kötődött – bármiről is beszélhetek -, hanem valahonnan mélyebbről, mintegy a létezésük odalent csörgedező csatornájából fakadt. Amikor elmentem mellettük, ehallgattak, mintha valami titkuk – nem, ellenkezőleg, mintha valami mondandójuk volna, s éppen ez, amit eltitkolnak, de már az arcukra költözött, akár egy vereség romhalmaza, s amit kénytelen-kelletlen most az embertársaik elé tárnak, félig-meddig intelemként, félig-meddig gyengeségből, némileg kajánul, mindenképp illetlenül, ám egy kevés figyelemért esdekelve. »

⁴⁵² Nous pouvons retrouver, dans les récits d'Imre Kertész, l'irruption inattendue de personnages quasiment indéfinissables qui occupent une fonction de témoin. C'est par exemple le cas dans *Le Chercheur de traces*. L'émissaire, au sommet de la colline, rencontre des êtres étranges qui le guident vers le lieu qu'il cherche, comme cet homme qui « marchait comme une cigogne, pataugeant avec une prudente assurance dans un marais familial ; sur son long nez, il portait des lunettes à monture dorée ; son sourire serviable dévoila des dents en or fin. » *Op. cit.*, p. 57. Nous notons ici comme dans *Le Refus* la mention de l'aspect inquiétant et impromptu de l'apparition, ainsi que celle du sourire.

évoquent un monde dans lequel il n'y a pas de langage possible, et donc pas de témoignage possible autrement que par l'exhibition d'êtres qu'il est nécessaire d'interpréter. Ces deux témoins silencieux se trouvent sur le chemin du vieil écrivain et lui rappellent sa condition d'écrivain, puisque immédiatement après les avoir vus, il s'interroge de nouveau sur son destin d'écrivain, et ce sans aucune transition⁴⁵³. Ils peuvent peut-être alors être considérés comme des figures de témoins silencieux, avertissant leurs « frères humains » de manière détournée du danger qui les guette ou de la nécessité de témoigner. C'est en effet en ce sens que nous pouvons lier la description de ce mystérieux couple à la condition d'écrivain du personnage. Riches d'un savoir que les autres ne possèdent pas, ils le transmettent dans cette forme oxymorique de ce qui est à la fois caché et montré. Giorgio Agamben dans *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal* fait mention dans son premier chapitre d'une Bible juive du XIII^e siècle conservée à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, dans laquelle les Justes qui participent au banquet messianique ont des figures d'animaux⁴⁵⁴. À partir de cette remarque, le philosophe va développer une série de réflexions sur les rapports entre l'homme et l'animal, l'hypothèse de départ consistant à se demander si « au dernier jour les rapports entre les animaux et les hommes revêtiront une forme animale et [si] l'homme se réconciliera avec sa nature animale⁴⁵⁵ », parce que « l'homme a été séparé du non-homme et l'animal de l'humain⁴⁵⁶. » Giorgio Agamben voit en effet dans les expériences totalitaires du XX^e siècle l'avènement de la nature animale de l'homme :

On se méprend totalement sur la nature des grandes expériences totalitaires du XX^e siècle si on ne les voit que comme une continuation des dernières grandes tâches des États-nations du XIX^e siècle : le nationalisme et l'impérialisme. L'enjeu est maintenant tout autre et plus extrême puisqu'il s'agit d'assumer comme tâche la simple existence de fait des peuples mêmes, c'est-à-dire, en dernière analyse, leur vie nue. Sous cet aspect, les totalitarismes du XX^e siècle constituent vraiment l'autre face de l'idée hégélo-kojévienne de la fin de l'histoire : l'homme a désormais atteint son *télos* historique et, pour une humanité redevenue animale, il ne reste rien d'autre que la dépolitisation des sociétés humaines, au moyen du déploiement inconditionné de l'*oikonomia*, ou bien l'assomption de la vie biologique elle-même comme tâche politique (ou plutôt impolitique) suprême⁴⁵⁷.

⁴⁵³ LR., p. 84.

⁴⁵⁴ AGAMBEN Giorgio. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Trad. de l'italien par Joël Gayraud Paris : Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2002, p. 10 : « Cependant, il est un détail surprenant que nous n'avons pas encore mentionné: sous leurs couronnes, le miniaturiste n'a pas doté les justes d'une figure humaine, mais manifestement d'une tête d'animal. »

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 31. Giorgio Agamben place au centre de sa réflexion la césure entre l'homme et l'animal, et rappelle que, si l'homme a été pensé comme une articulation entre un corps et une âme, il faut désormais le penser comme une séparation, une « déconnexion » de ces deux éléments.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pp. 115-116.

L'animalisation des deux personnages rencontrés au gré d'une promenade surprend le lecteur et l'interpelle. En effet, quel sens donner à l'irruption de ce couple, que rien dans le récit ne prépare, et qui ne sera ensuite plus jamais mentionné, si ce n'est celui d'être témoin ? D'aucune utilité narrative, il semble pouvoir être considéré comme une métaphorisation du témoignage, notamment dans l'articulation, à première vue paradoxale, du secret et de la monstration. Cela n'explique pourtant pas l'animalisation de ces personnages qui, nous pouvons le supposer, ont été les témoins d'événements historiques importants. La mention de la statuaire, avant celle de l'animalité, ne doit pas être occultée. La statue témoigne en effet d'un événement, en tant que monument⁴⁵⁸. De statues, les deux personnages deviennent des animaux, sur lesquels sont inscrites « les ruines d'une défaite ». C'est de ce point de vue que l'analyse de Giorgio Agamben nous semble intéressante. Ces deux personnages peuvent être le signe du « *télos* historique » de l'humanité, rongée par les expériences totalitaires du XX^e siècle. De plus, ce sont ces deux personnages qui rappellent au vieil écrivain ce qu'il est. Nous pouvons dès lors lier définitivement littérature, secret et témoignage dans la même volonté éthique.

Qu'ils témoignent de la mort qu'on leur a racontée dans *Le Petit Navire*, de la mort à venir qu'il faut alors fantasmer dans *Tristano meurt*, ou du secret de la mort comme signe de la victoire du totalitarisme dans *Liquidation*, les personnages d'écrivains tabucchiens et kertésziens s'inscrivent dans un relais testimonial constitutif de la « mise en intrigue » de nos récits. Ils accèdent ainsi au statut du « témoin pour le témoin » qui va leur permettre de devenir des écrivains et d'effectuer le passage de *mimésis* I à *mimésis* II. Les personnages d'écrivains sont amenés à témoigner à la place du témoin ce qui implique une forme de falsification inhérente à la fictionalisation, propre à la littérature. Les spécificités de la « mise en intrigue » de nos fictions auraient pu nous conduire à penser que la fictionalisation devait s'exclure des démarches littéraires des personnages d'écrivains. Or c'est précisément le contraire que nous avons pu constater, puisque c'est de « l'entrecroisement » de l'Histoire et de la fiction que naît la possibilité pour eux de se constituer une « identité narrative », dans l'écriture du témoignage, en tant que témoin du témoin. Ainsi, l'altérité inhérente à la

⁴⁵⁸ dont l'objectivité est faussée par l'intentionnalité, à la différence du document. Le monument est rendu suspect par le développement, aux XIX^e et XX^e de l'histoire positiviste. (Nous nous référons ici à l'analyse que fait Paul Ricœur dans le troisième tome de *Temps et récit. Op. cit.*, p. 215 : « Ce qui rendait le monument suspect, en dépit du fait qu'il était bien souvent trouvé *in situ*, c'était sa finalité affichée, la commémoration d'événements jugés par les puissants dignes d'être intégrés à la mémoire collective. En revanche, le document, bien qu'il fût collecté et non hérité directement du passé, paraissait posséder une objectivité qui s'oppose à l'intentionnalité du monument, laquelle est proprement édifiante. »

dimension testimoniale, par sa structure dialogale, mais également par la distance propre à la formulation, permet au personnage d'écrivain de témoigner dans l'écriture.

La littérature a, pour les écrivains fictifs, un rôle éthique sans pour autant se transformer en discours purement référentiel. Il s'agit au contraire d'entrecroiser l'Histoire et la fiction, entrecroisement fécond qui fait recouvrir au récit toute son ampleur. La « mise en intrigue » qui place en son centre des personnages d'écrivains pris dans les tourments de l'Histoire paraît particulièrement adaptée dans la mesure où elle décrit les différentes approches du réel par les écrivains du réel et montre dans toute leur complexité les combinaisons possibles du dispositif testimonial.

Le retour de la figure de l'écrivain donne à penser dans un contexte littéraire qui l'a longtemps tenue à l'écart. Elle interroge la légitimité de sa parole et l'autorité qui est encore susceptible de lui être accordée. L'instabilité de son inscription dans les récits, que nous avons eu l'occasion d'étudier principalement d'un point de vue narratologique, est aussi une instabilité fictionnelle obtenue principalement par un travail sur le double. C'est d'ailleurs cette particularité structurelle qui permet l'élaboration du relais testimonial analysé précédemment. Or de dédoublement en fragmentation, les personnages d'écrivains dans nos fictions se dissimulent tout autant qu'ils s'exhibent. Après avoir étudié la transition entre *mimèsis* I et *mimèsis* II fictionalisées, nous sommes désormais en mesure d'opérer un retour à *mimèsis* I non fictionalisée. En effet, les écrivains se reflètent dans le « miroir poreux de la fiction » et le lecteur est progressivement amené à voir, dans les successions de dédoublements et de fragmentations, des anamorphoses d'Imre Kertész et d'Antonio Tabucchi. Or c'est la spécificité de *mimèsis* II fictionalisée, à savoir la mise en place de relais, qui nous permet d'opérer ce retour à *mimèsis* I. À l'instar des personnages d'écrivains, les écrivains témoignent pour le témoin dans la mesure où ils rendent compte, dans leurs fictions, d'un événement ou d'une expérience historique qu'ils n'ont pas forcément vécus mais dont ils peuvent avoir à témoigner pour le témoin. Nous montrerons d'abord que nous sommes autorisés à voir, dans la fragmentation et le dédoublement des personnages d'écrivains des traces nous permettant ensuite de lire dans les fictions leurs reflets déformés. De cette inscription « limitrophe » pour reprendre un terme utilisé par le personnage Pereira⁴⁵⁹, nous pourrions déduire les missions assignées à la littérature par Antonio Tabucchi et Imre Kertész.

⁴⁵⁹ Voir *supra* p. 281.

3. L'écrivain et ses doubles : traces, tours et détours

La figure du double, un des grands thèmes de l'imaginaire occidental, très usitée dans un nombre important de fictions littéraires et présente dans de nombreux mythes, occupe une place remarquable dans la fictionalisation du personnage d'écrivain dans nos récits. Son utilisation est une manière de briser la finitude du *moi* car lorsque la figure du double se multiplie, le *moi* se fragmente et devient impossible à recomposer. La fascination qu'éprouve Antonio Tabucchi à l'égard du poète Fernando Pessoa, qui a usé de l'hétéronymie jusqu'au vertige, n'est probablement pas étrangère à l'usage qu'il fait du double dans ses propres récits. Imre Kertész est également très sensible à cette question du double ou de l'altérité dans le même. Les citations placées en épigraphe d'*Un Autre. Chronique d'une métamorphose*⁴⁶⁰ entretiennent des rapports étroits avec cette figure. L'auteur cite Montaigne « car c'est moi que je peins », mettant d'abord l'accent sur la représentation de soi dans l'écriture, aspect également développé dans *Liquidation* et *Le Refus*, où certains personnages d'écrivains choisissent d'écrire sur leur propre vie. La deuxième citation qu'Imre Kertész place en exergue de son journal est un propos de Pessoa : « ... et je flotte, aérien, dispersé sans avoir été, parmi les rêves d'un être qui n'a pas su m'achever. » La troisième est de lui-même, mais il ne donne que ses initiales, comme si la présence de l'auteur était dissoute ou liquidée dans le fait même de se dire. Il insiste sur la fragmentation du « je » ainsi que sur sa fictionalisation : « "je" : une fiction dont nous pouvons tout au plus être les coauteurs. » Enfin, il cite le désormais célèbre « Je est un autre » d'Arthur Rimbaud. Le choix de ces citations témoigne de l'importance pour l'écrivain d'envisager le moi à l'aune de sa possible multiplicité, comme une construction fictionnelle. L'auteur met l'accent sur le personnage même d'écrivain, et ce à deux reprises, lorsqu'il évoque les « coauteurs », mais également dans la citation de Fernando Pessoa lorsqu'il parle d'un « être qui n'a pas su m'achever ». Le thème du double relève donc d'une longue tradition et Antonio Tabucchi évoque à ce sujet E. T. A Hoffman, Oscar Wilde, Otto Rank mais aussi le couple légendaire Castor et Pollux⁴⁶¹. Il aborde la question du double comme « la part de vous que vous n'êtes plus ou que vous voudriez être, la projection du désir que nous avons de ce qui nous fait défaut⁴⁶² ». Cette problématique est très proche de celle abordée par Luigi Pirandello dans son œuvre, et

⁴⁶⁰ KERTÉSZ Imre. *Un Autre. Chronique d'une métamorphose. Op. cit.*

⁴⁶¹ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Op. cit.*, p. 203.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 202.

qu'Antonio Tabucchi résume ainsi : « On peut être pluriel, on peut être plus qu'une seule personne. Pour commencer, l'écrivain y parvient par principe parce qu'il est toujours un autre lorsqu'il écrit, il se transforme en "je" multiplié⁴⁶³ ». Le personnage d'écrivain est le plus souvent soumis à cette problématique du double, très proche des problématiques d'écriture : « Quand vous écrivez, vous êtes vous-même, mais en même temps vous ne l'êtes pas, vous avez le sentiment d'héberger à l'intérieur de vous quelqu'un qui, parfois, a sur vous un pouvoir extraordinaire⁴⁶⁴. » Cela explique pourquoi les personnages d'écrivain des récits d'Antonio Tabucchi possèdent un double dans la fiction, incarné dans un véritable personnage, comme c'est le cas dans *Peirera prétend* par exemple, avec Monteiro Rossi, ou un double dont la présence ne cesse d'échapper, dont l'existence est remise en question par le jeu même de la fiction, ce qui est également le cas de *Nocturne indien*. Ainsi, les écrivains fictifs se dédoublent et parfois se multiplient jusqu'au vertige. Ces dédoublements en font une figure qui échappe à l'interprétation univoque du lecteur et attire son attention sur sa véritable identité. Cette instabilité d'identification favorise la projection fictionnelle des écrivains Antonio Tabucchi et Imre Kertész. Aucun personnage d'écrivain des fictions de notre corpus ne fonctionne seul. Ils ont tous dans le récit au moins un double qui peut occuper plusieurs fonctions.

Antonio Tabucchi met l'accent sur les rôles successifs de modèles et contre-modèles que peuvent jouer les doubles. Dans *Pereira prétend*, Rossi et Pereira travaillent ensemble et entretiennent des rapports souvent houleux, le jeune Rossi n'acceptant guère de se soumettre à l'autorité de son aîné et supérieur. Au fil du récit, le journaliste devra apporter son soutien à Rossi et se découvrira progressivement une conscience politique. Alors que la question du rapport entre le passé et le futur taraude Peirera, le personnage de Monteiro Rossi conduit le journaliste, d'abord cantonné à l'immobilisme, à agir. Il retrouve, dans le jeune homme, une part de lui qu'il a perdue, et ce dès leur première rencontre :

Ensuite, à un certain moment, Peirera prétend qu'il vit un jeune homme grand et svelte avec une chemise claire se lever d'une table et aller se mettre entre les deux musiciens. Et, qui sait pourquoi, il ressentit un coup au cœur, peut-être parce qu'il lui parut se reconnaître dans ce jeune homme, il lui parut se retrouver lui-même au temps de Coimbra, car d'une certaine façon il lui ressemblait, non pas physiquement, mais dans sa manière de bouger, et un peu par la chevelure, avec des mèches qui lui tombaient sur le front⁴⁶⁵.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁶⁵ *PP.*, p. 193 / *SP.*, p. 21 : « E poi, sostiene Peirera, a un certo punto vide alzarsi da un tavolino un giovane alto e snello con una camicia chiara che andò a mettersi fra i due vecchietti musicanti. E chissà perché, senti una fitta

Cette ressemblance qui semble lier de manière indéfectible les deux personnages et que Peirera remarque avec nostalgie dans cette fête salazariste, se double d'une opposition permanente. Le journaliste martèle, tout au long du récit, son refus de faire de la politique, alors qu'au fil du récit, Rossi est de plus en plus engagé politiquement. Troublé par l'influence que Rossi et son amie Marta exercent sur lui, il y voit un renversement de l'ordre établi qui voudrait que les aînés enseignent aux plus jeunes⁴⁶⁶. La ressemblance évoquée ci-dessus, constatée lors de leur première rencontre, est rapidement évacuée au profit de ces prises de position aux antipodes les unes des autres. Pourtant Rossi et Peirera construisent une relation quasiment filiale d'opposition et d'affection⁴⁶⁷. La référence au fils absent se double de la remarque sur la ressemblance avec Peirera lui-même, rappelant ainsi les premières impressions du journaliste. C'est à lui que Rossi s'adresse lorsqu'il a besoin d'une cachette pour son cousin et c'est auprès de lui qu'il se réfugie lorsqu'à la fin du récit, il est pourchassé. La façon dont le journaliste accueille le jeune fugitif, le soin qu'il met à le laisser se reposer, puis à le nourrir, relèvent également de cette relation filiale⁴⁶⁸. Monteiro Rossi est un double qui guide Pereira dans la quête de soi. Notons le propos de Bruno Ferraro dans l'édition critique de *Sostiene Peirera* :

Monteiro Rossi devient un *alter ego*, un personnage dans lequel Peirera projette ce qui aurait pu lui arriver, à lui, mais qui ne lui est jamais arrivé : il revit en Monteiro Rossi ses rêves de jeunesse, il revoit dans le jeune homme sa vie passée, qui le fait réfléchir sur son présent, il

al cuore, forse perché gli sembrò di riconoscersi in quel giovanotto, gli sembrò di ritrovare il se stesso dei tempi di Coimbra, perché in qualche modo gli assomigliava, non nei tratti, ma nella maniera di muoversi, e un po' nei capelli, che gli cadevano a ciocca sulla fronte. »

⁴⁶⁶ *PP.*, p. 290 : « ce serait plutôt à moi d'exercer une influence sur eux, puisque c'est moi qui les soutiens, et même, en ce qui concerne le garçon, c'est pratiquement moi qui l'entretiens, je n'arrête pas de lui donner des sous de ma poche, je l'ai engagé comme stagiaire, mais il n'écrit pas un seul article qui soit publiable »/ *SP.*, p. 144 : « semmai dovrei essere io a influenzarli, sono io che li sostengo, anzi il ragazzo praticamente lo mantengo io, non faccio altro che dargli soldi di tasca mia, lo ho assunto come praticante, ma non mi scrive un articolo che sia pubblicabile ».

⁴⁶⁷ C'est une des premières choses qu'il confie au portrait de son épouse le lendemain de leur première rencontre : « Avant de sortir, il s'arrêta devant le portrait de sa femme et lui dit : j'ai trouvé un garçon qui s'appelle Monteiro Rossi et j'ai décidé de l'engager comme collaborateur externe pour lui faire faire des nécrologies anticipées, je pensais qu'il était très éveillé, et il me paraît au contraire un peu ahuri, il pourrait avoir l'âge de notre fils, si nous avions eu un fils, il me ressemble un peu, avec sa mèche de cheveux qui lui tombe sur le front, tu te souviens quand moi aussi j'avais une mèche de cheveux qui tombait sur le front » *PP.*, p. 205 / *SP.*, p. 35 : « Prima di uscire si fermò davanti al ritratto di sua moglie e gli disse: ho trovato un ragazzo che si chiama Monteiro Rossi e ho deciso di assumerlo come collaboratore esterno per fargli fare i necrologi anticipati, credevo che fosse molto sveglio, invece mi pare un po' imbambolato, potrebbe avere l'età di nostro figlio, se avessimo avuto un figlio, mi assomiglia un po', gli cade una ciocca di capelli sulla fronte ».

⁴⁶⁸ Notons par exemple cette réflexion de Peirera : « Allongez-vous là, lui dit-il, et enlevez vos chaussures, ne les gardez pas aux pieds pour dormir car le corps ne se repose pas, et soyez tranquille, je vous réveillerai plus tard. » *PP.*, p. 317 / *SP.*, p. 175 : « Si sdrai qui, gli disse, e si tolga le scarpe, non si metta a dormire con le scarpe perché il corpo non riposa, e stia tranquillo, la sveglierò più tardi. »

réexamine son œuvre et la contextualise à un moment où les valeurs qu'il défendait commencent à vaciller, le rendant moins sûr de lui⁴⁶⁹.

Le jeune homme permet à Peirera de prendre conscience des dérives dictatoriales du régime salazariste et le fait accéder à un autre moi. De plus, il lui fournit une nouvelle identité qui lui permet de s'enfuir en mettant à sa disposition des faux passeports :

Il alla dans la bibliothèque et commença de feuilleter les passeports de Rossi. Il en trouva finalement un qui pouvait lui convenir. C'était un beau passeport français, très bien fait, la photographie était celle d'un gros homme avec des cernes sous les yeux, et l'âge correspondait⁴⁷⁰.

Une nouvelle identité est offerte à Peirera, par l'intermédiaire de ce jeune homme, double lointain d'une jeunesse regrettée, fils peut-être désiré, mais à jamais absent. Dans un renversement du fils au père, il donne naissance à un homme nouveau. Ainsi, dans une construction à la fois faite d'échos et d'oppositions, le journaliste Peirera ne peut exister dans le récit sans ce double essentiel qu'est Monteiro Rossi, parce qu'il se construit, évolue et existe en fonction de lui.

Dans *Le Petit Navire* nous observons un dédoublement du personnage principal entre celui qui se heurte aux difficultés de l'écriture et celui qui finalement décide d'écrire, de manière volontaire, sans hésitation aucune⁴⁷¹. Ce dédoublement est renforcé par la présence du narrateur surplombant qui commente l'écriture de Sesto. Or Socrate, un autre personnage d'écrivain, joue un rôle essentiel dans l'accès à l'écriture de Sesto⁴⁷² ; il incarne la conscience littéraire du jeune homme : « Ce fut plus tard avec un énorme sentiment de gratitude que Capitano Sesto, lorsqu'il écrivait son histoire, repensa aux leçons d'un Socrate qui cherchait

⁴⁶⁹ FERRARO Bruno. *Op. cit.*, p. 56 : « Monteiro Rossi diventa un alter ego, un personaggio sul quale Peirera proietta quello che avrebbe potuto accadere a lui ma che, invece, non accade mai: rivive in Monteiro Rossi i suoi sogni di giovane, rivede nel giovane la sua vita passata che lo fa riflettere su quella presente, riesamina il suo operato e lo contestualizza in un momento in cui i valori ai quali si era affidato incominciano a vacillare, a renderlo meno sicuro di sé. » (Nous traduisons).

⁴⁷⁰ *PP.*, p. 343 / *SP.*, p. 206 : « Andò alla libreria, e comincio a sfogliare i passaporti di Monteiro Rossi. Finalmente, ne trovò uno che faceva al caso suo. Era un bel passaporto francese, fatto molto bene, la fotografia era quella di un uomo grasso con le borse sotto gli occhi, e l'età corrispondeva. »

⁴⁷¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 15 : « Capitano Sesto avait à la main le cahier qu'il avait acheté à la petite boutique sur la place » / *PN.*, p. 13 : « Capitano Sesto teneva fra le mani il quaderno comprato alla botteguccia sulla piazza ».

⁴⁷² *PN.*, pour la trad. fr. p. 184 : « Socrate aimait les choses parce qu'elles sont faites pour les hommes ; pour aimer les choses, il faut les connaître, et pour les connaître, il faut aimer les hommes et se connaître soi-même. "Connais-toi toi-même", disait Socrate. C'est pour cela que Sesto l'appelait Socrate, bien qu'il eût un autre nom. » / *PN.*, p. 145 : « Socrate amava le cose perché le cose sono fatte per gli uomini; e per amare le cose bisogna conoscerle e per conoscerle bisogna amare gli uomini e conoscere noi stessi. "Conosci te stesso", diceva Socrate. Per questo Sesto lo chiamava Socrate anche se aveva un altro nome. »

la vérité⁴⁷³. » Il offre refuge au garçon lorsque celui-ci ne parvient pas à écrire et il permet à l'écriture de mûrir⁴⁷⁴. Cet étrange personnage, qui occupe assez peu de place dans l'ensemble du récit, a toute son importance parce qu'il représente aux yeux de Sesto l'idéal de l'écrivain :

Socrate qui était parvenu à se connaître lui-même, avait enfermé dans un cadre de mots ce que vivre veut dire, et était parvenu à se conjuguer lui-même avec son propre temps. Socrate, qui parmi ses papiers conservait un livre, son livre, où il s'affirmait et existait parce que c'était un autre lui-même projeté hors de lui-même⁴⁷⁵.

Pour Sesto, Socrate fonctionne comme un double idéal. Alors que le jeune homme écrit à grand-peine des poèmes illisibles, il a trouvé la clé de la littérature, à tel point que le livre auquel il est parvenu ne nécessite pas de lecteur. La littérature est ici envisagée comme un moyen et une fin personnels, possible pont vers la connaissance de soi et donc de la vie, ce que note l'expression « ce que vivre veut dire », pour un écrivain qui prend racine dans son propre temps, sans que la littérature soit pour autant autobiographique : « un autre lui-même projeté hors de lui-même ». Il semblerait que ce soit à cette littérature que Capitaine Sesto souhaite accéder. Ainsi, dans un « cadre de mots », Sesto peut raconter l'histoire de ses ancêtres et son histoire personnelle, en se projetant hors de lui-même, sans employer la première personne du singulier, tout en ancrant étroitement le récit dans son siècle, dans le secret de l'œuvre. L'écrivain Socrate fonctionne alors comme un double de l'écrivain Sesto, un double qui incarne idéalement ce que la littérature doit représenter et qui se démarque des pratiques du poète Roxi ou de l'analyste Fonziò.

Dans *Liquidation*, Keserú et Bé entretiennent une relation étrange et néanmoins privilégiée, dominée par ce qui ne peut, ou ne sait se dire, ne peut ou ne sait se comprendre. Avant la mort de Bé, les deux personnages étaient amis. Ils ont partagé des discussions fondamentales pour Keserú, qui sont les bases de l'amitié qu'il lui porte :

À l'époque, au début de notre amitié, je ne comprenais pas encore très bien de quoi il parlait. Il est possible que je n'en aie toujours pas une compréhension suffisante. Mais dans cette ville

⁴⁷³ PN., pour la trad. fr. p. 185 / PN., p. 146 : « Fu poi con enorme senso di gratitudine che Capitano Sesto, quando stava scrivendo la sua storia, ripensò alle lezioni di un Socrate che cercava la verità. »

⁴⁷⁴ PN., pour la trad. fr. p. 185 : « D'une certaine manière, en effet, son histoire commença de s'écrire tacitement dans cette pièce encombrée de feuilles de papier d'où l'on voyait les toits de Florence. » / PN., p. 146 : « in qualche modo la sua storia cominciò a essere tacitamente scritta proprio in una stanza ingombra di fogli da cui si vedevano i tetti di Firenze. »

⁴⁷⁵ PN., pour la trad. fr. p. 214 / PN., p. 169 : « Socrate, che aveva riempito i suoi due punti, era riuscito a conoscere se stesso, aveva racchiuso in una cornice di parole il significato di vivere, era riuscito a coniugare se stesso col suo tempo. Socrate, che fra le sue carte teneva un libro, il suo libro, e in esso si affermava ed esisteva perché era un se stesso proiettato fuori di se stesso. »

grise et glaciale, d'ennui et de résignation hébétée, je fus peu à peu fasciné par ces conversations, comme si j'y avais reconnu un rêve lointain et inimaginable⁴⁷⁶.

Cette relation de fascination est néanmoins marquée par l'incompréhension, renforcée par le suicide, mêlée de reconnaissance. En s'attachant aux deux femmes que Bé a aimées, Keserű poursuit la recherche de son ami qui règne sur l'univers fictionnel de l'ouvrage, tel un fantôme détenteur d'un secret à percer. Par ces femmes, il poursuit inlassablement son secret. Il y a comme une fraternité dans l'amour et dans la mort que l'écrivain-éditeur veut éprouver, d'une part en aimant les femmes que Bé a aimées, d'autre part en écrivant son histoire. La relation qui se construit progressivement entre les deux personnages est avant tout celle d'un éditeur et d'un auteur. Keserű, en tant qu'éditeur, aimerait voir Bé écrire davantage, et surtout est désigné comme le responsable de son testament littéraire :

Il [B.] voulait qu'il prépare ses manuscrits en vue d'une édition. Il avait invité Keserű chez lui et lui avait montré l'endroit où il les gardait. Il lui avait donné carte blanche : il pourrait y farfouiller et les sélectionner comme bon lui semblerait. Keserű en fut profondément ému. C'était son rêve de toujours, car il voulait que B. publiât davantage⁴⁷⁷.

L'éditeur est absolument persuadé, nous l'avons vu, que Bé a écrit un roman qu'il n'a jamais montré. La recherche du roman disparu de Bé se double d'une profonde admiration :

Et pourtant, je suis sûr et certain qu'il l'a écrit. Il ne pouvait pas partir sans l'avoir écrit parce qu'il était un écrivain, un véritable écrivain, or les écrivains achèvent toujours leurs œuvres, qu'il s'agisse de plusieurs milliers de pages ou de quelques brèves lignes. J'ai appris au cours de ma carrière qu'un grand écrivain ne laisse pas d'œuvre inachevée⁴⁷⁸.

Keserű admire le talent d'écrivain de Bé, celui qu'il considère comme son « maître et grand ami »⁴⁷⁹. De cette amitié, l'éditeur voudrait aussi retracer l'histoire. Pour cela, il l'écoute longuement et prend des notes : « En tant qu'éditeur incorrigible dont la tête fourmille de

⁴⁷⁶ L., pp. 38-39 / F., p. 44 : « Akkoriban, ismeretségünk kezdetén, még nem nagyon értettem, hogy miről beszél. Lehet, még ma sem értem eléggé. De az ilyen beszélgetések ebben a tompa unalomba és ostoba megadásba süppedt jégszürke városban lassanként kezdtek elvarázsolni, mintha csak egy igen távoli, képtelen álomra ismernék bennük. »

⁴⁷⁷ L., p. 26 / F., p. 29 : « Azt akarta, hogy rendezze sajtó alá a kéziratait. Felhívta Keserűt a lakására, és megmutatta neki, hol tartja a kéziratokat. Szabad kezet adott neki: válogasson és turkáljon bennük a tetszése szerint. Keserű mélységesen meg volt hatva. Mindig is erre vágyott, mert azt akarta, hogy B. többet publikáljon. »

⁴⁷⁸ L., p. 44 / F., p. 51 : « Nos, márpedig én biztos vagyok benne, hogy megírta. Nem mehetett el úgy, hogy ne írta volna meg, mert író volt, igazi író, az írók pedig befejezik a művüket, akkor is, ha ez sok ezer oldal, és akkor is, ha csak néhány kurta sor. »

⁴⁷⁹ L., p. 80 / F., p. 99 : « viszonyért, amit annak idején mesterem és nagy barátom feleségével folytattam. »

phrases égarées dans la littérature universelle, je pense aussitôt à un livre, à un début impossible : *je tiens à l'affirmer nettement, ce n'est pas le désir de me mettre en avant qui m'incite à raconter l'histoire ou la vie, éventuellement : l'histoire de la vie de l'inoubliable B.*⁴⁸⁰ ». Or Keserű se sent tributaire de l'histoire de Bé. La comprendre, l'écrire, c'est également comprendre sa propre existence : « Je ne dois pas oublier que je veux raconter l'histoire de B. (ne serait-ce que pour en dégager la mienne)⁴⁸¹. » Ainsi, les deux personnages sont inextricablement liés, l'histoire de l'un expliquant celle de l'autre.

Une fois Bé disparu, Keserű devient un écrivain. Même s'il a tendance à se considérer comme un usurpateur, un parallèle s'établit entre les deux personnages, et Keserű peut être considéré comme une sorte de double, déformé, de Bé parce qu'en écrivant son histoire, il se met à sa place et rencontre des difficultés qu'il avait ignorées jusqu'ici. C'est au moment précis où il a enfin vécu ce que Bé avait vécu durant toute son existence que Keserű devient véritablement une figure du double de Bé : « Ce fut un moment terrible, parce que je compris alors que B. avait vécu toute sa vie avec cette histoire, et je compris, je crois, ce que vivre avec cette histoire avait pu signifier⁴⁸². » La répétition du verbe « comprendre » marque l'insistance du personnage sur le recouvrement du sens qui lui permettra de devenir ce double de Bé, double fantomatique de l'écrivain disparu. Ainsi, leurs deux existences sont intimement liées l'une à l'autre. Le thème du double semble dès lors primordial. Il permet de fragmenter l'image de l'écrivain, dans un récit lui-même fragmenté. Le narrateur du début du récit, dont on a dit qu'il pouvait être considéré comme un écrivain, rajoute un élément au dédoublement. Il reste une figure mystérieuse et pourrait éventuellement être considéré comme un autre double de Bé, son fantôme qui aurait alors tout à voir avec Imre Kertész.

Dans *Tristano meurt*, la relation qui s'établit entre Tristano et l'écrivain est aussi une relation privilégiée. L'un est en quête de ce que l'autre possède mais ici, celui qui sait n'est pas encore mort. Il est alors en mesure de livrer sa parole. Durant tout le roman, le personnage de l'écrivain ne dit pas un seul mot. Pourtant, Tristano ne se prive pas de l'apostropher, parfois de manière provocante. Le noyau de l'intrigue est cette relation entre les deux

⁴⁸⁰ *L.*, p. 39 / *F.*, p. 45 : « Mint javíthatatlan lektornak, akinek fejében nyüzsögnek a világirodalom szerteszt bitangolt mondatai, mindjárt eszembe is jut egy könyv, egy lehetséges kezdés: Igazán nem a saját személyemet akarom az előtérbe tolni, amikor elmondom a felejthetetlen B. történetét...vagy: életét? Esetleg: élettörténetét? »

⁴⁸¹ *L.*, p. 50 / *F.*, pp. 58-59 : « Ne feledjem, hogy B. történetét akarom elmondani (ha esetleg azért is csupán, hogy abból a magamét kimentsem). »

⁴⁸² *L.*, p. 32 / *F.*, pp. 35-36 : « Rettenetes pillanat volt, mert megértettem, hogy ezzel a történettel élt B., amíg élt, és, azt hiszem, megértettem, hogy mit jelenthetett ezzel a történettel élni. »

personnages marquée par le déséquilibre frappant entre parole et silence. Cette opposition n'empêche pas la naissance progressive d'une confusion. L'écrivain connaissait bien Tristano avant de le rencontrer puisqu'il a déjà écrit un livre sur lui, à la première personne. Par l'écriture de ce premier livre, il s'est auto-institué double de Tristano :

Tu as fait le même choix que Tristano, pour cela tu es parfaitement entré dans sa peau, quel pouvoir de mimétisme, tu sembles vraiment être Tristano, d'après moi, Tristano, c'est toi, je ne sais pas pourquoi je suis en train de te parler de lui, Tristano c'est toi, dans ton récit tu as écrit exactement ce qu'il fit, c'est toi qui as souffert de son dilemme, tu en as souffert à la première personne, parce que tu possèdes le don de l'écriture⁴⁸³[...]

Le personnage de l'écrivain est, aux yeux de Tristano, le seul garant de son passé : « je t'ai fait venir exprès à mon chevet⁴⁸⁴ ». Parce qu'il doit écrire la « voix » de Tristano, il s'efface complètement face à la parole abondante de l'ancien partisan. C'est bien sa voix que le lecteur entend, comme si l'écrivain lui-même s'y était progressivement dilué. Les deux personnages, Tristano et l'écrivain, se confondent ainsi, par la construction narrative même. Tristano envahit l'espace, semble être l'unique personnage, et l'écrivain apparaît comme un interlocuteur fantomatique, un double qui a pourtant une importance primordiale parce que c'est lui qui est chargé d'écrire la « vérité ». L'identité de l'écrivain disparaît, absorbée par celle de Tristano et il devient son double, ce qu'il avait déjà prétendu être en écrivant à la première personne l'histoire de Tristano :

Tu sais, c'est vraiment curieux, je t'avais appelé et je pensais seulement à moi, je ne pensais pas du tout à toi, et depuis que tu es ici, même si tu n'as jamais dit un mot, je me suis mis à penser à toi. Du simple fait que tu es en train de m'écrire. Et il me semble parfois que tu es un peu moi, de sorte que je me demande si ce que je raconte est à moi parce que je le raconte ou si c'est à toi parce que tu l'écris⁴⁸⁵...

L'un parle, l'autre est présent « pour écrire [sa] voix »⁴⁸⁶ dans la même volonté de témoigner. Ce dédoublement est accentué par le fait que Tristano est aussi un écrivain. Ainsi, nous

⁴⁸³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 115 / *TM.*, p. 91 : « Hai fatto la stessa scelta di Tristano, per questo sei entrato così bene nella sua pelle, ma che potere di mimesi, sembri proprio Tristano, secondo me Tristano sei tu, non so perché sto a parlarti di lui, Tristano sei tu, hai scritto nel tuo racconto esattamente cosa fece, sei tu che hai sofferto il suo dilemma, lo hai sofferto in prima persona, perché tu possiedi il dono della scrittura ».

⁴⁸⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 116 / *TM.*, p. 91 : « perché ti ho chiamato apposta al mio capezzale ».

⁴⁸⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 104 / *TM.*, p. 82 : « sai, è davvero curioso ti avevo chiamato e pensavo solo a me, a te non pensavo proprio, e da quando sei qui anche se non hai mai detto una parola, ho cominciato a pensare a te. Per il solo fatto che mi stai scrivendo. E a volte mi pare che tu sia un poco di me, così che mi chiedo se quello che ti racconto è mio perché lo racconto io o è tuo perché lo scrivi tu... Le cose appartengono a chi le dice o a chi le scrive? Tu che ne pensi? Pensaci pure, tanto a me cosa vuoi che me ne fregghi, a questo punto ».

⁴⁸⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 119 / *TM.*, p. 94 : « scrivere questa mia voce ».

pouvons considérer le personnage d'écrivain comme le dépositaire de la parole de Tristano, pâle figure à l'immense responsabilité, figure dédoublée du moribond.

La confusion peut être poussée jusqu'à l'unité. Le narrateur de *Nocturne indien* est, comme nous l'avons précédemment montré, à la recherche d'un ami disparu. C'est du moins ainsi qu'il est présenté lors de sa première apparition dans le récit mais au fil des rencontres, l'amitié qui le lie à celui qu'il cherche sera comme mise en suspens : « C'était tout au plus un itinéraire privé, comment dire ? je cherchais seulement des traces⁴⁸⁷. » Le personnage que le narrateur poursuit, ce « frère » comme il se plaît à l'appeler, est totalement évanescent. Sans réelle présence dans le récit, la façon même dont il est évoqué par le narrateur ne lui donne guère de consistance.

Le narrateur lui-même à la recherche de cet ami perdu, est vide de lui et cette quête se révèle progressivement être une quête de lui-même. La rencontre avec le jeune garçon et son monstrueux frère nous permet de supposer que le narrateur est à la recherche de son double, ce qui sera confirmé par le renversement final. En effet, alors que le jeune garçon propose au narrateur de l'informer sur son « *karman* », après que le jeune frère monstrueux a posé la main sur le front du narrateur, le garçon dit : « Je regrette, dit-il, mon frère dit que ce n'est pas possible, tu es quelqu'un d'autre⁴⁸⁸. » La confusion persiste : « Il dit que ce n'est pas une question de roupies, traduit le garçon. Toi, tu n'es pas là, il ne peut pas dire où tu es⁴⁸⁹. » Cette scène fait clairement état de l'incomplétude du narrateur⁴⁹⁰. Or celui qui informe le narrateur de ces subtilités est une figure du double par excellence. Il porte sur son épaule son frère, à la forme monstrueuse⁴⁹¹. Alors qu'il sait qu'il n'a pas d'*atman*, le narrateur demande à l'étrange couple de deviner où est cet *atman*. Après quelques réticences le jeune garçon accepte de le renseigner. L'empressement que montre le narrateur à obtenir une information plus précise suggère éventuellement qu'il assimile l'*atman* à l'ami qu'il cherche en Inde.

⁴⁸⁷ *NI.*, pour la trad. fr. p. 131 / *NI.*, p. 41 : « Semmai era un itinerario privato, come dire?, cercavo solo delle tracce. »

⁴⁸⁸ *NI.*, pour la trad. fr. p. 160 / *NI.*, p. 68 : « Mi dispiace, disse lui, mio fratello dice che non è possibile, tu sei un altro. »

⁴⁸⁹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 161 / *NI.*, p. 69 : « Dice che non è una questione di rupie, tradusse il ragazzo, tu non ci sei, non può dirti dove sei. »

⁴⁹⁰ Alors qu'il est à la recherche de son ami, son identité n'est pas complète, selon la mystique indienne : *NI.*, pour la trad. fr. p. 161 : « Oh non ! expliqua l'enfant. Il y a aussi l'*atman*, il est avec le *karman*, mais c'est quelque chose de distinct. » / *NI.*, p. 69 : « Oh no, spiegò il ragazzo, c'è anche l'*atma*, sta con il *karma* ma è una cosa distinta. »

⁴⁹¹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 158 : « Et c'est seulement à ce moment-là que je m'aperçus avec horreur que la petite créature qu'il portait sur ses épaules n'était pas un singe, mais un être humain. » / *NI.*, p. 66 : « e solo allora mi accorsi con ribrezzo che l'esserino che portava sulle spalle non era una scimmia ma una creatura umana. »

Cette quête de l'ami disparu deviendrait la quête d'un double profond, la quête de l'âme. Le renversement final, le récit par le narrateur à Christine du livre, fait du narrateur l'ami qu'il cherchait :

Le sujet, c'est que dans ce livre, moi, je suis quelqu'un qui s'est perdu en Inde, répétais-je. Disons les choses comme ça. Il y a quelqu'un qui est en train de me chercher mais, moi, je n'ai pas du tout l'intention de me laisser trouver⁴⁹².

Dans ce renversement, le narrateur, celui qui cherche, est devenu celui que l'on cherche. Il est alors en mesure d'analyser ce qui peut conduire l'autre à le chercher ou ce qui pouvait le conduire à chercher l'autre :

C'est difficile à savoir, moi-même qui écris, je ne le sais pas. Peut-être cherche-t-il un passé, une réponse à quelque chose. Peut-être voudrait-il saisir quelque chose qui, autrefois, lui a échappé. D'une certaine façon, il se cherche lui-même. C'est-à-dire qu'en me cherchant, c'est comme s'il se cherchait lui-même : ça arrive souvent dans les livres, c'est de la littérature⁴⁹³.

L'importance de l'usage de l'hypothèse dans ce propos et l'indéfini dans l'expression « une réponse à quelque chose » laissent au lecteur le soin de supposer qu'il s'agit bien, dans *Nocturne indien*, d'une quête identitaire. Il y a confusion entre celui que l'on cherche et celui qui cherche. La quête de l'autre est quête de soi, ou plus exactement quête de l'altérité en soi. Ce double est écrivain, celui qui « écrivait des histoires »⁴⁹⁴, au lieu du « traducteur simultané »⁴⁹⁵. Celui qui était désigné comme écrivain disparaît, remplacé alors par le narrateur devenu lui-même écrivain. La personne cherchée, Xavier Janata Pinto, fait probablement référence à un voyageur portugais du XVI^e siècle, personnage historique lointain devenu quasiment un personnage mythique. La figure centrale est bien le narrateur du récit, hanté par un double fantasmatique, né probablement d'une obsession. Or cette obsession, Antonio Tabucchi en a été lui-même victime lors d'un voyage en Inde et, de retour en Occident, il a décidé d'en faire un livre. Il l'explique dans *L'Atelier de l'écrivain* : « l'une de ces idées peut-être absurdes qui surgissent parfois dans les méandres de l'esprit ou de la vie

⁴⁹² *NI.*, pour la trad. fr. pp. 194-195 / *NI.*, p. 102 : « La sostanza è che in questo libro io sono uno che si è perso in India, ripetei, mettiamola così. C'è un altro che mi sta cercando, ma io non ho nessuna intenzione di farmi trovare. »

⁴⁹³ *NI.*, pour la trad. fr. p. 195 / *NI.*, p. 103 : « è difficile saperlo, questo non lo so neppure io che scrivo. Forse cerca un passato, una risposta a qualcosa. Forse vorrebbe afferrare qualcosa che un tempo gli sfuggì. In qualche modo sta cercando se stesso. Voglio dire, è come se cercasse se stesso, cercando me: nei libri succede spesso così, è letteratura. »

⁴⁹⁴ *NI.*, pour la trad. fr. p. 118 / *NI.*, p. 28 : « scriveva dei racconti ».

⁴⁹⁵ *NI.*, pour la trad. fr. p. 118 / *NI.*, p. 28 : « il traduttore simultaneo ». Notons également la référence « le livre d'une personne qui m'était chère » *NI.*, pour la trad. fr. p. 181 / *NI.*, p. 89 : « al libro di una cara persona ».

elle-même. À dire vrai, je me trouvais en Inde pour mener à bien une recherche bibliographique lorsqu'il me vint, pareillement au personnage "je" du livre, une étrange lubie qui a fini par prendre une forme littéraire et devenir un roman⁴⁹⁶. » La figure de l'écrivain dans *Nocturne indien* se dédouble, échappe au lecteur, dans une perspective fuyante, se perd dans une enquête refermée sur elle-même comme « ça arrive souvent dans les livres ».

Piazza d'Italia pousse le dédoublement plus loin encore, en utilisant notamment la figure gémellaire. Le couple Esther et Plinio donne naissance à deux paires de jumeaux. Les premiers jumeaux étaient, aux yeux du père, indifférenciés, puisqu'il voulait leur donner le même nom, ce qui constitue une première étape dans l'incessant jeu de dédoublement à l'œuvre dans le récit : « À l'état-civil, on ne voulut pas de Garibaldo et Garibaldo. Plinio s'échauffa, s'entêta, mais il n'eut pas gain de cause. Alors il s'assit pour réfléchir et synthétisa son aventure : "Quarto et Volturmo", dit-il à l'employé qui attendait⁴⁹⁷. » Quelque temps plus tard, des jumeaux naissent de nouveau, prénommés Garibaldo et Anita. Il y a donc quatre enfants, deux paires de jumeaux entre lesquels va se mettre en place un système d'échos et de reflets. Des croisements ont lieu entre les deux couples de jumeaux, l'un semble être le jumeau de celui qu'il n'est pas⁴⁹⁸. La confusion est de mise. En Afrique, Quarto et Volturmo disparaissent. Quarto est prétendument mort, alors que Volturmo se serait enfui avec des Bédouins. Pourtant leur mère, Esterina, sait que le corps mort dans une caisse est celui de Volturmo, et que celui qui s'est enfui avec une caravane est Quarto⁴⁹⁹. Volturmo, le personnage d'écrivain en souffrance, incapable d'écrire et même de parler, est donc mort, sous l'identité de son frère jumeau Quarto. Garibaldo, frère de l'autre paire de jumeaux, va avoir un fils de la femme de son frère défunt Volturmo. Or l'enfant qui naîtra de cette union ressemblera à

⁴⁹⁶ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*, p. 201.

⁴⁹⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 24 / *PI.*, p. 19 : « all'anagrafe non vollero Garibaldo e Garibaldo. Plinio leticò e s'infervorò, ma non ci fu verso. Allora si sedette a pensare e sintetizzò la sua avventura. "Quarto e Volturmo", dettò all'impiegato che aspettava. »

⁴⁹⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 29 : « En grandissant, Garibaldo devenait beau et exubérant comme Quarto, dont il semblait être le jumeau, par une erreur de la nature. » / *PI.*, p. 24 : « Garibaldo cresceva bello e esuberante come Quarto, di cui pareva il gemello, per un disguido della natura. »

⁴⁹⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 37 : « Pendant la nuit, Esterina se leva, descendit dans la cuisine et fit sauter les scellés. Devant les restes de son fils, malgré la faible lueur de la bougie et de l'émotion, elle n'eut aucune hésitation. Elle réveilla Garibaldo et l'amena en bas. "C'est Volturmo, dit-elle. Ce fou de Volturmo" ». / *PI.*, p. 32 : « Durante la notte l'Esterina si alzò, scese in cucina e ruppe i piombi. Di fronte ai resti del figlio, nonostante il lume di candela e l'emozione, non ebbe esitazioni. Svegliò Garibaldo e lo porta giù. "È Volturmo", disse. "Quel matto di Volturmo". »

Volturmo et non à Garibaldi⁵⁰⁰. Pour aller encore plus loin dans la construction d'identités instables, Garibaldi décide d'appeler cet enfant Volturmo même si ce nom ne lui servira pas :

[...] et Esperia ne sut jamais si c'était par amour fraternel ou par dépit, ou les deux à la fois. Mais elle n'eut jamais le courage d'user de ce prénom et appelait son fils par un « tu » majuscule, évasif, et lâche. Lorsque Garibaldi mourut, la tête fendue comme un melon par les bâtons de la garde royale, Volturmo prit le nom de Garibaldi et l'appellatif pronominal cessa définitivement⁵⁰¹.

La première partie de *Piazza d'Italia*, « Premier temps », met en jeu plusieurs générations dans lesquelles le lecteur trouve soit un « Garibaldi » soit un « Volturmo ». Le personnage d'écrivain en souffrance, Volturmo, par l'ombre fantomatique qu'il fait planer sur le récit, hante tous les autres personnages. Le lien entre lui et Garibaldi semble inaltérable, depuis la naissance des jumeaux évoquée précédemment, jusqu'à la mort de Garibaldi, le père de Volturmo que l'on appellera désormais Garibaldi, le 24 janvier 1899⁵⁰². Ce Garibaldi, le neveu de l'écrivain Volturmo si l'on suit la généalogie parfois difficile à élaborer des familles de *Piazza d'Italia*, va être au centre des aventures dans la deuxième et la troisième parties du récit. C'est lui qui mourra d'une « balle en plein front »⁵⁰³, qui deviendra conteur, et qui sera l'héritier de Volturmo l'écrivain. Cette filiation n'est pas évidente mais il nous semble possible d'affirmer que Garibaldi est un double de la figure de l'écrivain incarnée par Volturmo. D'une part, nous avons pu montrer la puissance du lien entre Garibaldi et Volturmo dans la première partie du récit. D'autre part, Garibaldi devient une figure centrale du récit, raconte ce qui s'est passé, et donc occupe une fonction que Volturmo, en tant que poète, aurait pu occuper s'il n'avait pas préféré la fuite. Ainsi, Garibaldi et Volturmo le poète sont liés de manière indéfectible par « les paroles secrètes »⁵⁰⁴ qu'ils n'ont jamais pu échanger. Possédant le même nom, ressemblant à cet oncle qu'il n'a jamais connu mais que sa mère a passionnément aimé, Garibaldi, ex-Volturmo se retrouve également dans la tombe du poète

⁵⁰⁰ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 48-49 : « Elle avait si intensément pensé à Volturmo qu'en février elle eut un enfant de lui tant de temps après sa mort. Il avait le même visage blanc, les cheveux couleur de flamme et les yeux pâles et lointains, pleins de paroles secrètes ». / *PI.*, p. 43 : « Aveva pensato a Volturmo così intensamente che a febbraio ebbe un figlio da lui dopo tanto tempo che era morto. Aveva lo stesso viso candido e i capelli di fiamma e gli occhi bianchi e lontani, pieni di parole segrete. »

⁵⁰¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 49 / *PI.*, p. 44 : « Esperia non seppe mai se per amore fraterno o per dispetto, o per tutte e due le cose. Ma lei non ebbe mai il coraggio di usare quel nome e chiamò il figlio con un *tu* maiuscolo, elusivo e pavido. Quando Garibaldi morì, con la testa aperta come un popone dai bastoni della guardia regia, Volturmo si chiamò Garibaldi e cessò finalmente l'appellativo pronominale. »

⁵⁰² *PI.*, pour la trad. fr. p. 53.

⁵⁰³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 15.

⁵⁰⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 49 / *PI.*, p. 43 : « parole segrete ».

pour échapper à la mort. Une fois libéré, il rêve qu'il se retrouve à la place de Volturmo⁵⁰⁵. Ce personnage d'écrivain qui n'écrit pas, qui tient une place plutôt modeste dans l'ensemble de l'œuvre, si l'on s'en tient à la manière dont il fait avancer l'action, occupe en réalité tout l'espace de la fiction, par ce jeu avec le personnage de Garibaldi. Il parviendra, lui, à raconter, sous la forme de spectacle, ses aventures, et par conséquent l'histoire de son siècle.

Piazza d'Italia est probablement le récit de notre corpus dans lequel le personnage de l'écrivain échappe le plus à l'interprétation du lecteur. Insaisissable, de fuite en dédoublement, il marque pourtant la fiction d'une présence en creux, celle de Volturmo. Pourquoi alors ne pas avancer l'hypothèse d'un Volturmo narrateur ? Un certain nombre d'éléments dans le texte résistent à cette hypothèse. Néanmoins, dans *Liquidation* comme dans *Piazza d'Italia* il semble que nous devons réfléchir à l'éventuelle prise en charge de la narration, au moins ponctuellement, par des personnages défunts. Le narrateur du début de *Liquidation*, au point de vue omniscient, ne serait-il pas Bé, qui, une fois encore, tâche d'écrire, mais ne parvient à rien d'autre qu'à un ensemble hétérogène, à l'unité fragile ? De même, ce narrateur de *Piazza d'Italia*, au point de vue également omniscient, souvent ironique, qui connaît parfaitement Borgo, ses habitudes, le mode de vie de ses habitants, serait peut-être Volturmo, enfin capable de dire, rassuré par la mort.

Dans *Le Refus*, nous observons un système assez complexe de reflets et d'échos de la figure initiale de l'écrivain de la première partie du roman. Köves apparaît, dès le début de la lecture du roman dans le roman, comme un double de l'écrivain initial. Les deux personnages sont écrivains, et se sont vus refuser un livre. La lettre de refus est citée d'abord par extraits⁵⁰⁶, puis donnée *in extenso* dans la première partie du récit⁵⁰⁷. Köves s'est également fait refuser un roman, quasiment dans les mêmes termes que l'écrivain de la première partie : « Nous pensons que l'expression artistique n'est pas réussie bien que le sujet soit terrible et

⁵⁰⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 139 : « Il était dans une tombe, derrière une pierre tombale. Les Allemands s'arrêtèrent juste devant et l'officier désigna la tombe. Garibaldi le suivait des yeux par un petit trou dans le marbre, juste sous la lampe perpétuelle. "Sors de là, dit l'officier, tu t'es fait avoir à ton propre jeu. Tu n'aurais pas dû aller jusqu'à mettre ton propre portrait sur la plaque !" Garibaldi se retourna et regardé hébété le portrait qui était au-dessus de la lampe. C'était Volturmo. "Mais ce n'est pas moi, ça, c'est mon oncle Volturmo !" cria-t-il avec conviction » / *PI.*, p. 128 : « Era in una tomba, dietro una lapide. I tedeschi si fermarono proprio davanti e l'ufficiale ammiccò la lapide. Garibaldi li seguiva da un forellino nel marmo, proprio sotto il lumino. "Vieni fuori", disse l'ufficiale, "ti sei fottuto col tuo stesso trucco. Non dovrei arrivare a metter il tuo ritratto sulla lapide!" Garibaldi si girò e guardò allucinato il ritratto sopra il lumino a petrolio. Era Volturmo. "Ma questo non sono io, questo è mio zio Volturmo", gridò con convinzione. »

⁵⁰⁶ *LR.*, p. 37 / *AK.*, p. 43.

⁵⁰⁷ *LR.*, pp. 53-54 / *AK.*, pp. 62-63.

bouleversant⁵⁰⁸.» Les deux personnages sont des survivants, le vieil écrivain comme Köves dont il est dit :

Köves avait survécu à sa propre mort, il n'était pas mort à un moment où il aurait dû mourir, alors que tout avait été préparé pour cela, que c'était une affaire organisée, socialement menée à bien, réglée – il avait simplement refusé de se plier aux exigences, incapable de s'opposer à l'instinct naturel de survie qui agissait en lui et à la chance qui s'était présentée, et ainsi, défiant toute raison, il était resté en vie⁵⁰⁹.

Nous savons que le vieil écrivain avait été à Auschwitz et nous pouvons supposer que le livre écrit par Köves était en lien étroit avec l'univers concentrationnaire, alors que l'on sait que le sujet du roman refusé du vieil écrivain était Auschwitz. Ce qui est dit dans la première partie du roman est plutôt suggéré dans la deuxième partie. C'est le cas de l'expérience de la déportation. Le « vieux » est explicitement un rescapé d'Auschwitz dans la première partie, alors que cette condition est implicite en ce qui concerne Köves, ce que la citation ci-dessus illustre. Le vocabulaire suggère l'extermination, notamment « une affaire organisée, socialement menée à bien », ou encore « l'instinct naturel de survie ».

Le personnage de Köves semble alors être une projection du vieil écrivain. Il est en effet animé par les mêmes problématiques que son créateur, notamment dans l'analyse des raisons de leur pratique de l'écriture. Dans la première partie, le « vieux » revient sur ses motivations d'écrivain, les difficultés qu'il a rencontrées dans l'écriture de l'expérience concentrationnaire, et décide d'écrire un roman, *Le Refus*, qui fait l'objet de la deuxième partie du récit. Köves, lorsqu'il revient également sur son destin d'écrivain, décide de partir en voyage. Ce personnage est construit en fonction du vieil écrivain. Projection de son expérience dans un univers fictif, qui ne l'est pas complètement puisqu'il rappelle étrangement la Hongrie communiste, le voyage que Köves entreprend est à rapprocher de l'écriture du roman par le vieil écrivain. Tous deux sont très étroitement liés dans la fiction et la construction du récit favorise ce phénomène d'échos tout en permettant de réfléchir aux déformations engendrées par la fictionalisation. De fait, il y a ici une double fictionalisation

⁵⁰⁸ LR., p. 119 / AK., p. 140 : «Úgy véljük, a művészi megfogalmazás nem sikerült, pedig a téma iszonyatos és megrázó. » Nous lisons à la page 37 : « Nous pensons que vous n'avez pas réussi à donner une expression artistique à votre expérience vécue, bien que le sujet soit terrible et bouleversant. » / AK., p. 43 : « Úgy véljük, élményanyagának művészi megfogalmazás nem sikerült, pedig a téma iszonyatos és megrázó. » (Voir également la note 160 p. 221).

⁵⁰⁹ LR., pp. 117-118 / AK., pp. 138-139 : « Köves ugyanis túlélte a saját halálát, egy bizonyos időpontban, amikor meg kellett volna halnia, ő nem halt meg, holott ehhez már minden elő volt készítve, megszervezett, társadalmilag jóváhagyott, elintéztet dolog volt – ám Köves egyszerűen vonakodott eleget tenni a követelményeknek, nem bírt ellenállni a benne működő, természetes életösztönnek, valamint a kínálkozó szerencsének, s ilyenformán – dacolva minden ésszerűséggel – életben maradt. »

sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir : le vieil écrivain apparaît comme une projection de l'auteur, qui projette lui-même un personnage d'écrivain dans une fiction dans la fiction. Berg, cette autre figure majeure de l'écrivain dans la deuxième partie du récit, apparaît comme un double inversé du couple le « vieux » / Köves. Dans son roman intitulé « *Moi, le bourreau...* », Berg écrit à la première personne et choisit de se placer du point de vue du bourreau pour trouver « le premier acte criminel, qui s'est avéré par la suite être un choix irrémédiable, simplement parce qu'il avait eu lieu et qu'il avait *pu* avoir lieu ⁵¹⁰ ». Le roman de Berg est une mise en abyme inversée de la vie du « vieux » et par conséquent de celle de Köves, son « alter ego ». Imre Kertész, dans *Dossier K.*, parle du personnage de Berg comme du « reflet imaginaire du vieux de la première partie ⁵¹¹ ». Le vieil écrivain, Köves et Berg ne forment qu'un seul et même personnage, envisagé à des périodes et selon des angles différents. Les trois écrivains dans *Le Refus* se construisent de reflets déformés en oppositions, fragmentant ainsi leur représentation. Sára Molnár montre au sujet du *Refus* que chaque écrivain fictionalisé représente une étape de différents destins d'écrivains : « le vieux qui a déjà reconnu qu'il doit écrire un roman, sans avoir d'autre issue ; Köves qui essaie de fuir devant cela, et se situe avant le choix ; Berg qui voit très clairement mais qui reste un individu de la théorie, à qui il manque l'expérience de la réalité, ce qui le rend incapable de supporter le monde et l'amène vers la folie ; Sziklai, l'écrivain opportuniste qui essaie de créer du capital à partir des relations de la dictature, avant de partir pour l'étranger dès que cela est possible ; les écrivains pragmatiques, Sas et Grün, qui écrivent selon la mode, en tenant compte du succès et du caractère marchand des œuvres ⁵¹². »

Aucun personnage d'écrivain ne se donne à lire simplement dans les récits étudiés. La fiction se construit autour d'un ou de plusieurs écrivains fictifs dont les contours sont parfois à peine saisissables. Leur inscription dans la narration est problématique et la fiction elle-même favorise leur multiplication et fragmentation. L'aspect problématique de la présence du personnage d'écrivain est renforcé par le dessein même de son écriture liée à l'Histoire et à

⁵¹⁰ LR., p. 295 / AK., p. 339 : « az első gyilkos tettet, amely azután visszavonhatatlan választásnak bizonyult, csak azért, mert megtörtént és mert megtörténhetett ».

⁵¹¹ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, pp. 129-130.

⁵¹² MOLNÁR Sára. *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában. Op. cit.*, p. 131 : « az öreg, aki már felismerte, hogy regényt kell írnia, más útja nincs; Köves, aki menekülni próbál ez elől, és még a döntés előtt áll; Berg, aki tisztán lát, de elméleti ember, a valóságtapasztalata hiányzik, és enélkül képtelen elviselni világát, beleőrül; Sziklai, az opportunista író, aki a diktatúra viszonyaiból megpróbál tőkét kovácsolni, aztán ahogy lehet, külföldre megy; a gyakorlatias, sikeres írók, Sas és Grün, akik a divatnak megfelelően írnak, a siker és az eladhatóság szempontját tartva szem előtt. » (Nous traduisons).

l'expérience. Comment interpréter cette volonté exprimée par les écrivains de fragmenter leurs personnages d'écrivains ? En quoi peut-on la considérer comme une invitation à lire dans cet éclatement la projection fictionnelle des auteurs Antonio Tabucchi et Imre Kertész ?

4. Antonio Tabucchi et Imre Kertész dans le « miroir poreux » de la fiction

Les deux écrivains usent à l'envi du dédoublement et de la fragmentation, donnant aux personnages d'écrivains une instabilité fictionnelle qui redouble l'instabilité narratologique dont il était précédemment question, interrogeant par là le statut de l'écrivain et suscitant également la curiosité du lecteur qui peut y voir une volonté de laisser, dans le récit, ses propres traces, et ce malgré le propos tenu par Imre Kertész dans *Journal de galère* : « Tout le monde veut laisser des traces de sa vie, dans sa vie. Moi je préfère disparaître sans laisser de traces. »

Dans *Tristano meurt*, le choix de faire venir un écrivain pour assister à ses dernières heures et écouter le récit déstructuré de son existence confirme la méfiance qu'il exprime de manière récurrente. Il n'existe pas de juste reflet, *a fortiori* dans la littérature, aucun miroir n'est fidèle, parce qu'ils sont poreux. Or les récits de notre corpus fonctionnent comme des « miroirs poreux » au sens où l'entend Tristano. Ils absorbent les écrivains et les font disparaître en livrant pourtant à la perspicacité du lecteur leurs *traces* déformées, qui passent par la représentation de ces personnages d'écrivains. Ainsi, les auteurs se dissimulent dans les creux du récit tout en se montrant, de manière détournée. Les personnages d'écrivains à la manière d'un « miroir poreux » reflètent les écrivains, ces témoins des témoins qui sont aussi des témoins des auteurs qui deviennent eux-mêmes témoins.

Des parallèles importants entre la *mimèsis* I fictionalisée et la *mimèsis* I des auteurs sont envisageables, qui nous conduisent à reconstruire dans les représentations déconstruites des personnages d'écrivains celles, voilées, d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész. Les auteurs entretiennent en effet des rapports étroits, mais différents, avec les histoires qu'ils racontent. Chacun d'eux s'attache à ancrer ses récits dans des périodes historiques qui se caractérisent par une grande violence. Or ces auteurs ont des liens parfois explicites avec ces périodes. Imre Kertész a vécu la déportation, ce qu'il raconte dans *Être sans destin*. Il a connu la Hongrie socialiste en tant qu'écrivain et a subi les pressions et les désagréments qu'il raconte

dans *Le Refus* et dans *Liquidation*. Il écrit des sketches et des pièces de théâtre pour survivre, comme le vieil écrivain et Köves dans *Le Refus*, le personnage du pianiste du récit date de la même époque, et l'écrivain aujourd'hui pourrait même dire son nom⁵¹³. Les scènes auxquelles assiste Köves dans la deuxième partie du *Refus* sont tirées des souvenirs de l'écrivain Imre Kertész : « Chaque matin à l'aube, les militaires de la Sûreté sillonnaient la ville, faisaient monter les gens condamnés à la relégation dans des camions pour les amener au lieu de leur exil⁵¹⁴... ». Pourtant, littérature et réalité s'opposent et, en racontant ses propres expériences, l'écrivain hongrois fait pénétrer l'univers de la fiction qui est un « univers souverain qui naît dans le cerveau de l'auteur et obéit aux lois de l'art, de la littérature. C'est là une différence importante qui se reflète dans la forme, dans la langue et dans l'action de l'œuvre. Chaque détail de la fiction est une invention de l'auteur⁵¹⁵ ». Il n'y a en effet pas de « pacte autobiographique » dans les récits que nous étudions puisque auteur, narrateur et personnage sont explicitement dissociés. Les seuls accents autobiographiques que nous pouvons y lire sont le résultat de déformations de projections fictionnelles. Nous l'avons montré, Imre Kertész revendique la fiction comme moyen d'atteindre la réalité. Lorsque Zoltan Hafner lui fait remarquer que beaucoup de ses lecteurs considèrent *Être sans destin* comme un « roman autobiographique », l'écrivain établit une distinction très claire entre les deux genres, refusant de créer une catégorie hybride :

Un texte est ou une autobiographie, ou un roman. Si c'est une autobiographie : on se rappelle son passé, on tâche de coller le plus possible à ses souvenirs, il importe surtout de donner une description conforme à la réalité, de ne rien ajouter aux faits, comme on dit. Une bonne autobiographie, c'est comme un document, un tableau d'époque auquel on peut se fier. Tandis que dans un roman ce ne sont pas les faits qui comptent, mais uniquement ce qu'on y ajoute⁵¹⁶.

Il ajoute, toujours au sujet d'*Être sans destin* : « Dans le roman, il m'appartenait d'inventer et de créer Auschwitz. Je ne pouvais pas m'appuyer sur des faits historiques, extérieurs au roman. Tout devait naître de manière hermétique, par la magie de la langue, de la composition⁵¹⁷. » L'avant-propos de *Dossier K.* revient sur cette distinction entre autobiographie et roman, capitale pour l'auteur. Il écrit en effet à propos de cet ouvrage qu'il est le seul livre qu'il ait « jamais écrit pour obéir à une incitation extérieure et non à une

⁵¹³ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 120. Au sujet de cette période, il confie également : « J'avais un petit cercle d'amis, nous écrivions des sketches, des saynètes humoristiques, toutes sortes de bêtises pour la radio qui était toujours demandeuse. »

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

inspiration intérieure : une autobiographie en bonne et due forme. Mais si on accepte la proposition de Nietzsche qui ramène les sources du genre romanesque aux *Dialogues* de Platon, c'est un véritable roman que le lecteur a entre les mains⁵¹⁸. » Cette différence essentielle entre l'autobiographie et la fiction est celle que nous pouvons constater entre le souvenir et la création⁵¹⁹. La distance observée par les personnages d'écrivains des récits kertésziens est un principe de création de l'écrivain. Il ne s'agit pas de renoncer à écrire sa vie mais de la fictionaliser. Relevons à titre d'illustration ce qu'il écrit dans *Un Autre* au sujet de la pièce écrite par Bé *Liquidation* :

Dans le train, quelque part entre Zurich et Berlin, j'ai cru trouver le magma brûlant et gros d'inspiration de la pièce que j'écris : à travers le suicide du personnage principal, je ferai le deuil de mon propre être créateur – de l'individu qui en trente ans de travail secret, productif mais inoffensif, a façonné bombyx sortant de son cocon, cet autre que je suis maintenant. Car lui, le vrai créateur, il est mort. J'aime, j'aime toujours ce moi ancien, souffrant, stylisé, dans lequel j'ai habité si longtemps, ce grand mort qu'on enterre dans ma pièce. [...] Dans la pièce, je me condamne à mort (je meurs dans chacun de mes travaux), et si je survis à la sentence, je fuis vers d'autres morts⁵²⁰.

L'écriture est une mise à mort permanente du créateur qui se reflète dans les fictions qu'il construit. Imre Kertész revient dans chacune de ses fictions pour y mourir. Cette particularité n'est probablement pas sans lien avec une anecdote particulièrement frappante que l'auteur rapporte à la fin de son discours de réception du prix Nobel. Il a reçu du directeur du Mémorial de Buchenwald une enveloppe dans laquelle se trouvait une copie du registre journalier des détenus du 18 février 1945, et sur lequel est reporté la mort du détenu numéro 64921, Imre Kertész, né en 1927, juif, ouvrier. Il ne s'agit ni de la bonne date de naissance ni de la bonne profession parce que l'écrivain, lors de son enregistrement à Buchenwald, s'était vieilli de deux ans pour ne pas être mis parmi les enfants, et avait préféré dire qu'il était ouvrier que lycéen, pour paraître plus utile dans le camp. Cet acte de mort est cette mort doublement fictionnelle, celle d'un Imre Kertész qui n'est ni lycéen ni né en 1929, et celle qui en réalité n'a pas eu lieu. Il dit à ce propos : « Je suis donc mort une fois pour pouvoir continuer à vivre – et c'est peut-être là ma véritable histoire⁵²¹ ». Pour parler de sa vie, l'écrivain doit parler de ses morts qu'il doit donc fictionaliser. L'écrivain K dans *Un Autre. Chronique d'une métamorphose* s'adresse à un interlocuteur inconnu, probablement Imre

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 16 : « L'autobiographie se souvient tandis que la fiction crée un monde. »

⁵²⁰ KERTÉSZ Imre. *Un Autre. Chronique d'une métamorphose. Op. cit.*, p. 69.

⁵²¹ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture. « Eurêka ». Op. cit.*, p. 264.

Kertész, et lui dit : « L’histoire de ma vie est celle de mes morts, si je voulais parler de ma vie, je devrais raconter mes morts⁵²². » Ce dédoublement de la figure de l’écrivain sur lequel l’auteur met l’accent dès le titre est récurrent dans l’œuvre d’Imre Kertész. Il s’agit alors de lire dans ses fictions toutes ses morts qui ne peuvent se dire que dans le détour de la création littéraire. Prenons l’exemple du *Refus* où la figure de l’auteur se dessine en filigrane. Il écrit dans *Dossier K.* à propos de la structure du récit : « je me suis efforcé de “calquer” les couches temporelles les unes sur les autres et, puisque la musique et le roman se développent dans le temps, cela produit une structure circulaire⁵²³ ». Il refuse la chronologie « Parce qu’elle n’exprime rien. La chronologie, la linéarité ne permettent pas de prendre au piège de la narration cette période de ma vie, la plus sombre mais aussi la plus féconde [...] dont je ne peux pas parler en termes rationnels⁵²⁴... » La figure de l’auteur est saisie dans « une prise de vue à travers un prisme », dans l’éclatement de l’écrivain en trois instances fictionnelles, le « vieux », Köves et Berg. La structure du *Refus* récuse toute linéarité et offre à lire un récit qui procède par sauts et par superpositions d’images. Le lecteur doit alors savoir saisir le moment du dévoilement de la figure de l’auteur. C’est peut-être dans ce mystérieux premier narrateur, également présent dans *Liquidation*, et dont nous avons dit qu’il pouvait être considéré comme une intervention métaleptique de l’auteur, que se cache Imre Kertész. La place que tient l’écrivain hongrois dans la société hongroise est problématique. Il explique dans *Dossier K.* comment il a été écarté de toute vie intellectuelle hongroise. Il a disparu, sans explication, du comité de rédaction du mensuel littéraire *Holmi ; Un Autre. Chronique d’une métamorphose* a suscité, lors de sa parution en Hongrie en 1997, de vives désapprobations, et l’écrivain confie : « On m’a viré de la nation comme on vire un élément perturbateur récidiviste d’un obscur internat⁵²⁵... » D’après lui, il gêne la prolongation naturelle du régime de Kádár, en tant que « voix discordante dans la convention de l’illusion consensuelle, maintenue au prix d’un effort surhumain⁵²⁶ ». Le traitement de l’Holocauste dans l’œuvre littéraire d’Imre Kertész, mais également dans ses essais, n’est pas étranger à la manière dont il a été placé à la périphérie de toute vie intellectuelle en Hongrie, et ce jusqu’à l’obtention du prix Nobel en 2002. L’écrivain explique en ces termes de quelle manière la dictature stalinienne a refusé qu’on parle de l’Holocauste :

⁵²² *Ibid.*, p. 65.

⁵²³ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 125.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 197.

Comme tant d'autres langues, le hongrois a produit sur l'Holocauste des œuvres de référence ainsi que de nombreux travaux de moindre importance, anecdotiques, parcellaires, voire insignifiants. Le plus intéressant est la réception de ces œuvres. En 1948, l'année dite du « tournant », la dictature n'a brusquement plus aimé qu'on parle de l'Holocauste ; et, comme elle n'affectionnait pas ces voix, elle les a toutes étouffées, sans exception. Naturellement, il me serait possible d'esquisser l'histoire de cet étouffement dictatorial, puis celle de la manière dont le pouvoir a peu à peu cédé et même commencé, au milieu des années 80, à apprendre à manipuler la question – mais le système s'est effondré entre-temps. Ceci dit, je n'ai jamais entendu d'explication plausible à la question de savoir pourquoi le système soviétique et les dictatures associées ne supportaient pas la simple idée de l'Holocauste. La raison pour laquelle la dictature stalinienne s'est identifiée dans ce domaine – aussi – avec le totalitarisme nazi semblait trop évidente pour qu'on cherche une explication à cela. Staline s'était réservé de cette manière son droit au génocide : il ne voulait pas qu'il y ait dans son empire de la sympathie pour les éventuelles victimes à venir⁵²⁷.

Péter Gradwohl⁵²⁸ fait état, dans l'Histoire de la Hongrie du XX^e siècle, d'un réel embourbement quant à la reconnaissance du passé et des responsabilités du régime hongrois dans la déportation des Juifs, alors même que la promptitude du gouvernement hongrois à régler la « question juive » et à collaborer à la liquidation des Juifs a étonné les Nazis eux-mêmes. Les enjeux politiques entre parti socialiste et parti conservateur empêchent le débat de s'installer, dans une instrumentalisation permanente de l'Holocauste contre laquelle Imre Kertész s'élève. De nombreuses tentatives de minimiser la tragédie hongroise sont liées à la volonté de réhabiliter le régime Horthy⁵²⁹. De même, nous pouvons constater qu'un certain nombre d'articles ont mentionné, lors de l'obtention du prix Nobel, un étonnement et une interrogation quant à l'identité hongroise d'Imre Kertész. En 2002, l'écrivain était assez peu connu dans son pays, alors que sa carrière littéraire avait commencé depuis plusieurs décennies. Aux États-Unis, seulement deux de ses ouvrages avaient été traduits, chez des éditeurs périphériques. Plusieurs explications sont avancées pour expliquer le peu de popularité dont jouissait l'auteur en 2002, et ce même dans son pays, qu'il a, rappelons-le, refusé de quitter en 1956. Certains avancent l'hypothèse que le sujet même des fictions et des essais de l'écrivain, l'Holocauste, peut constituer une explication à cette absence de notoriété. Ivan Sanders⁵³⁰ explique que même si l'Holocauste a été traité dans un nombre conséquent d'ouvrages, les récits d'Imre Kertész s'en distinguent, et notamment *Être sans destin*, parce

⁵²⁷ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture. Op. cit.*, p. 55.

⁵²⁸ GRADVOHL Péter. « Les historiens et les enjeux politiques du passé en Hongrie ». *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoire comparées*. Sous la direction de Henry Rousso, Bruxelles : Complexe, « Histoire du temps présent », 1999, (pp. 247-274).

⁵²⁹ BRAHAM R.L. « Hungary and the Holocaust : the nationalist drive to whitewash the past ». *The treatment of the Holocaust in Hungary and Romania during the post-communist era*. Edited by Randolph L. Braham, Columbia University Press, 2004.

⁵³⁰ SANDERS Ivan. « The hungarian identity of Nobel-laureate Imre Kertész ». *Op. cit.*, p.

qu'ils ne rentrent pas dans la catégorie des livres anti-fascistes dans lesquels un héros se bat contre le totalitarisme. La critique n'a pas compris la neutralité apparente du personnage principal d'*Être sans destin*, et son ironie. Sára Molnár explique : « Imre Kertész traite de sujets qui présente en effet des inconvénients : l'Holocauste, la distorsion de l'intégrité humaine, la perte du langage et de l'identité durant la dictature communiste, les problèmes non résolus et haineux dans la société hongroise après la chute du communisme en 1989, l'illusion de la liberté, les vieilles structures ayant survécu au totalitarisme, la persistance de lois illégales [...] »⁵³¹. Les prises de position de l'écrivain n'ont pas toujours été appréciées en Hongrie : sa volonté de faire admettre que l'Holocauste est un scandale européen, et pas seulement une tragédie juive, ainsi que les mises en parallèle récurrentes du régime nazi et du régime communiste. Alors que certains s'attendaient à ce que, en tant que prix Nobel hongrois, il se fasse l'ambassadeur culturel de la Hongrie, Imre Kertész n'a au contraire pas ménagé ses efforts pour dénoncer, dès qu'il le pouvait, le régime communiste et les conditions abominables dans lesquelles il a vécu et créé, ce qui ne lui a pas procuré les faveurs des Hongrois. Une autre raison qui est parfois avancée pour expliquer le désintérêt du public hongrois pour Imre Kertész est que ses récits sont de facture plutôt classique (ce qui est discutable, puisque la poétique de l'inquiétude est au fondement de son implication éthique, nous le montrerons), à la différence d'un Péter Nádas ou de Péter Esterházy. Il est pourtant évident que la question de la réception se pose dans le désintérêt de la Hongrie pour Imre Kertész. Sára Molnár souligne, outre les raisons sociales ou politiques exposées précédemment, l'incompréhension littéraire du public face aux œuvres de l'écrivain hongrois : « Les critiques et les universitaires n'ont pas compris, ou n'ont pas voulu comprendre et se sont sentis offensés par l'ironie, et l'auto-ironie présentes dans la prose de Kertész, l'un des traits poétiques les plus remarquables de ses récits. En ne réalisant pas l'auto-ironie et l'auto-réflexivité du narrateur, les critiques sont alors incapables de différencier les textes fictionnels des textes non-fictionnels »⁵³². » Enfin, ce défaut de la critique

⁵³¹ MOLNÁR Sára. « Imre Kertész's aesthetics of the Holocaust ». *Imre Kertész and Holocaust literature*. Edited by Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette : Purdue university press, « Comparative collective studies », cop. 2005, (pp. 162-170), pp. 162-163 : « Kertész deals with inconvenient subject, indeed : the Holocaust, the distorsion of human integrity, the loss of language and identity during the communist dictatorship, the unresolved problems and hatred in Hungarian society after the end of Soviet and communist rule in 1989, the illusion of freedom, the old structures which survived to totalitarianism, the persistence of un lawful laws [...] ». (Nous traduisons).

⁵³² *Ibid.*, p. 163 : « Critics and scholars do not understand or do not want to understand and take offence at the irony and self-irony in Kertész's prose, one of the important poetical features of his fictional narrative. Failing to realize the self-irony and self reflexivity of the narrator, critics are also unable to differentiate between the text types and narratives of the documentary (autobiography) and fiction. » (Nous traduisons).

est aussi celui de l'obsession des critiques littéraires pour le « tournant des années 80 », et l'attention portée à la façon dont la littérature contemporaine de l'Ouest et le postmodernisme apparaissent dans la littérature hongroise. Il y aurait alors assez peu d'intérêt à accorder à un écrivain dont les intrigues et les héros ne sont pas révélateurs de cette modernité, écrivain qui refuse de bannir de sa prose le rapport à la réalité, ou encore la réflexion éthique. C'est, toujours d'après Sára Molnár, la raison pour laquelle l'Histoire de la littérature hongroise publiée en 1991 par Ernő Kulcsár Szabó ne mentionne pas même le nom d'Imre Kertész⁵³³.

Nous constatons chez Antonio Tabucchi la même volonté d'accorder la part la plus importante du travail d'écrivain à la création fictionnelle. Nous pouvons citer ce propos de Bruno Ferraro dans l'édition critique de *Sotiene Pereira* :

L'écriture d'Antonio Tabucchi est une écriture de l'âme plus qu'une écriture de l'intellect, dictée par les circonstances, les lieux, les saisons. C'est l'histoire et la psychologie des personnages qui l'intéressent, et non leur enveloppe. En outre, il faut préciser que l'histoire, (et aussi celle avec un H majuscule) est présente avec l'aide de la mémoire et de l'imagination ; et peut-être surtout de cette dernière parce que Tabucchi privilégie les faits sortis de l'imagination par rapport à ceux fidèlement rendus par la mémoire, qui, manifestement, ne possède pas les fonctions cathartique et réparatrice qu'a, au contraire, l'imagination⁵³⁴.

Si les faits historiques dont il est question dans les récits que nous étudions sont fictionalisés, il n'en demeure pas moins que l'écrivain entretient avec certains d'entre eux des rapports privilégiés au point que Dominique Budor y a vu des « incarnations d'un moi désagrégé »⁵³⁵. Antonio Tabucchi tient sa fascination pour l'époque garibaldienne d'un grand-père héroïque. L'écriture de *Nocturne indien* résulte d'un épisode autobiographique, nous l'avons mentionné dans notre développement. Son goût pour le Portugal et son activité universitaire dans ce pays trouvent écho dans l'intrigue de *Pereira prétend*, liée au milieu des universitaires et intellectuels portugais. Les critiques formulées par Tristano à l'encontre du système médiatique italien contemporain sont très proches des propos qu'Antonio Tabucchi peut tenir à ce sujet. En effet, le fonctionnement de Dingodingue, l'omniprésence de cette « purge cathodique » dont parle la Frau semblent vouloir mettre l'accent sur le fonctionnement de

⁵³³ *Ibid.*, p. 165.

⁵³⁴ FERRARO Bruno. *Sotiene Pereira. Op. cit.*, p. 29 : « la sua è una scrittura di anima più che di mente, dettata dalle circostanze, dai luoghi, dalle stagioni. A lui interessano la storia e la psicologia dei personaggi, non la scorza. Inoltre, è da precisare, la storia (anche quella con la S maiuscola) è presentata con l'aiuto della memoria e dell'immaginazione ; forse soprattutto di quest'ultima perché Tabucchi privilegia i fatti lavorati dall'immaginazione e non quelli fedelmente resi dalla memoria, che notoriamente non ha la funzione catartica e riscattatrice che possiede invece la fantasia. » (Nous traduisons).

⁵³⁵ BUDOR Dominique. « Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité nouvelle ». *Transalpina. Études italiennes*. Caen : Université de Caen, 1998, (pp. 129-138), p. 136.

l'information en Italie. Ce sont des thèmes que l'écrivain aborde par exemple dans *Au Pas de l'oie. Chronique de nos temps obscurs* lorsqu'il rappelle que l'écrivain n'a pas sa place dans la société italienne telle qu'elle fonctionne :

1. Il existe plusieurs formes de dictature. En Italie, c'est une dictature de la parole qui est en acte.
2. Car la parole est d'or. Et c'est une seule personne qui la détient, un homme politique qui est en même temps le chef du gouvernement et le patron de presque tous les médias qui véhiculent la parole.
3. L'Italie n'appartient qu'en apparence à la démocratie européenne. En réalité elle est une version orientale à la manière d'Héliogabale. Il y a quelques années, un hebdomadaire titrait : « Écrivain, pourquoi ne parles-tu pas ? » Le moment est venu de reposer la question. Car s'il arrive à un écrivain de contredire le fracas assourdissant des paroles d'Héliogabale, voici que de toutes parts s'élèvent des voix autorisées pour faire l'éloge du silence⁵³⁶.

L'écrivain est réduit au silence en Italie : « 14. Je parle parce que je suis un écrivain. L'écriture est ma voix. Un écrivain qui ne parle pas n'est pas un écrivain. Il n'est rien. Mais Héliogabale et ses valets et tout le consensus tacite qui l'entoure veulent remplir ma gorge de terre⁵³⁷. » L'Histoire est falsifiée par ceux qui ont le pouvoir, ceux qui ont le monopole de la parole nationale : « 18. Désormais en Italie, on ne se contente plus de vouloir mettre de la terre dans la bouche de ceux qui utilisent encore la parole, les écrivains. On voudrait aussi couvrir la voix de l'Histoire⁵³⁸. » Nous constatons les similitudes entre les propos tenus par le personnage Tristano et ceux d'Antonio Tabucchi⁵³⁹. Dans les deux cas, il s'agit de dénoncer la volonté du pouvoir de faire taire l'Histoire, et par conséquent de faire taire les écrivains susceptibles de dire l'Histoire, de prendre position. Or il relève de leur responsabilité d'écrire, et par conséquent de se compromettre, pour Tristano comme pour Antonio Tabucchi : « 20. Citoyens du règne d'Héliogabale qui croyez encore à la parole, on vous a assuré que dans le règne d'Héliogabale il y avait un garant qui pour vous garantir peut signer ou ne pas signer la loi d'Héliogabale. Mais vous êtes les seuls garants de votre voix, après quoi votre bouche sera

⁵³⁶ TABUCCHI Antonio. *Au pas de l'oie. Chronique de nos temps obscurs*. *Op. cit.*, p. 37.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵³⁹ La parution en France du dernier recueil de nouvelles d'Antonio Tabucchi, en mai 2009, *Le temps vieillit vite*, alors qu'il n'est pas encore paru en Italie, est révélateur de la position occupée par l'écrivain dans la société italienne, et de la main-mise du pouvoir italien sur les médias mais aussi sur les maisons d'édition. L'écrivain est attaqué en justice par le président du Sénat italien pour avoir relayé l'enquête publiée sur sa personne par le journaliste Marco Travaglio.

pleine de terre⁵⁴⁰.» À propos de l'accueil qui a été réservé en Italie à *Tristano meurt*, Antonio Tabucchi explique à Sylvie Servoise :

Un accueil extrêmement négatif m'a été fait par un journal d'extrême-droite *Il Foglio*, qui appartient à la femme de Berlusconi et qui est dirigé par Giuliano Ferrara, ancien espion de la CIA, actuellement collaborateur de Berlusconi. Après la sortie de mon livre, ce journal a inauguré une rubrique qui m'était consacrée, « Il Tabucchi » : pendant treize jours, j'ai été l'objet d'agressions personnelles. C'était la première fois qu'un livre, ou plutôt un auteur, occupait treize jours consécutifs une rubrique dans un journal italien. Je ne vous citerai qu'une phrase, pour donner une idée de la teneur intellectuelle des propos : « Ce livre fait chier mais heureusement il y a une grosse mouche ». Heureusement, certains journaux échappent encore à l'empire berlusconien et mon roman a fait l'objet de critiques dignes de ce nom dans *Il Corriere della sera*, *L'Unità*, *Il Manifesto*, etc⁵⁴¹.

À une question au sujet de la place de l'intellectuel dans la société italienne, l'écrivain confie, de manière assez désabusée :

Au cours des dix dernières années, tout a été mis en œuvre pour effacer encore plus la figure de l'intellectuel en Italie. La culture dominante diffusée par la télévision, les médias, le pouvoir berlusconien a presque fait du mot « intellectuel » une injure. Qualifier quelqu'un d'intellectuel aujourd'hui en Italie, c'est l'insulter. C'est dire de lui qu'il est un parasite, qui ne sert à rien, qui ne produit rien et qui est même dangereux, dans une société qui privilégie l'argent, la consommation, le bien-être matériel, une société dominée par une idéologie qui véhicule une forme particulièrement vulgaire et grossière d'un certain néolibéralisme⁵⁴².

Tristano est probablement le personnage d'écrivain de notre corpus qui présente les liens les plus étroits avec Antonio Tabucchi, non dans les événements qui ont ponctué son existence mais dans la manière de considérer la société italienne contemporaine et son passé. L'écrivain italien est devenu écrivain en écoutant les autres. Il explique lors d'un entretien donné au journal *l'Unità* :

Je crois que je suis devenu écrivain en écoutant les autres. Je crois qu'une des grandes qualités de l'écriture est l'écoute. Les histoires qui composent *Piazza d'Italia*, je les ai inventées en partie, mais pour une autre part, on me les a racontées lorsque j'étais enfant et qu'une culture de l'oralité existait encore. J'ai eu un grand-père qui a fait la Grande Guerre, qui a été anti-fasciste. De sa bouche, j'ai entendu des histoires et des aventures dont je me suis souvenu lorsque j'ai commencé à écrire⁵⁴³.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴¹ TABUCCHI Antonio in SERVOISE-VICHERAT Sylvie. *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*. (841 pages.) Thèse de Littérature Générale et Comparée : Université de Haute-Bretagne- Rennes 2. Sous la direction de Monsieur le Professeur Emmanuel Bouju, (pp. 815-825), pp. 818-819.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 822.

⁵⁴³ Ces propos ont été recueillis par Oreste Pivetta, dans *l'Unità*, le 27 septembre 1993, et reproduits dans l'édition critique de Bruno Ferraro, *op. cit.*, p. 8 : « Credo di essere nato scrittore ascoltando gli altri. Credo che

La façon dont Antonio Tabucchi décrit son métier d'écrivain relève d'une volonté de témoigner pour le témoin. En écoutant les histoires de son grand-père dont l'existence est marquée par l'Histoire, l'écrivain s'imprègne de ces témoignages qu'il utilisera ensuite dans l'élaboration de récits. Les voix des hommes qui ont fait l'Histoire résonnent alors à l'oreille de l'écrivain qui devient leur porte-parole, à la manière d'un Garibaldi dans *Piazza d'Italia* par exemple.

Il paraît difficile d'ignorer, à la lecture d'une œuvre, l'existence de son auteur. Wayne Booth remédie à cette question par la création de « l'auteur implicite », ou ce qu'il appelle « le second moi de l'auteur »⁵⁴⁴ qu'il faut distinguer de l'auteur réel : « Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de "second moi" »⁵⁴⁵. Confondre l'auteur réel et « l'auteur implicite » constitue, toujours d'après Wayne Booth, un « vice de lecture »⁵⁴⁶. L'auteur reste forcément une figure fuyante, à première vue illisible qui se dégage de la lecture. Italo Calvino écrit à ce sujet : « Quelle part du "je" qui donne forme aux personnages est en réalité un "je" auquel ce sont les personnages qui donnent forme ? Plus on avance en distinguant les diverses couches qui forment le "je" de l'auteur, et plus on s'aperçoit que nombre de ces strates n'appartiennent pas à l'individu auteur mais à la culture collective, à l'époque historique ou aux sédimentations profondes de l'espèce. Le premier maillon de la chaîne, le vrai premier sujet de l'écriture nous apparaît toujours plus lointain, plus indistinct ; peut-être est-ce un "je" fantomatique, un lieu vide, une absence⁵⁴⁷. » Pourtant, nous avons constaté que dans nos récits, les auteurs réels peuvent se refléter dans les personnages d'écrivains à condition d'accepter d'effectuer un détour par la fiction. L'œuvre ne s'écrit pas toute seule et la lecture est l'occasion d'une reconnaissance. Jean-Luc Nancy écrit dans *Iconographie de l'auteur* : « L'auteur n'engendre pas l'œuvre, mais le contraire est vrai : l'œuvre engendre son auteur. Et ce dernier n'est pas seulement ni simplement une illusion. Ce n'est pas un fantôme inconsistant projeté sur l'œuvre. C'est l'idiosyncrasie de l'œuvre ou bien c'est son iconographie en ce sens bien précis : la graphie de l'œuvre— son

una delle buone virtù della scrittura sia l'ascolto. Le storie che compaiono in *Piazza d'Italia* in parte le ho inventate in parte mi furono raccontate, da bambino, quando esisteva ancora una cultura orale. Ho avuto un nonno che ha fatto la Grande guerra, che è stato antifascista. E da lui ho ascoltato storie e avventure, che ho ritrovato nella memoria quando ho cominciato a scrivere. » (Nous traduisons).

⁵⁴⁴ BOOTH Wayne C. « Distance et point de vue ». *Poétique du récit*. Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, 1977, (pp. 85-113).

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁴⁷ CALVINO Italo. *La Machine littérature*. *Op. cit.*, p. 88.

“écriture”, sa manière, sa propriété insubstituable – y devient icône – figure, emblème figural, hypostase, visage⁵⁴⁸. » L’œuvre construit en effet, par la fictionalisation, la figure d’un écrivain qui donne des indices, des éclairages sur les processus et les difficultés de la création littéraire. Ainsi l’auteur ne peut et ne doit être considéré comme une illusion. Inhérent à l’œuvre, il possède sa propre matérialité. Les auteurs Imre Kertész et Antonio Tabucchi, construits dans l’espace de la fiction, parfois par le biais de la déconstruction, de la fragmentation, toujours par l’oblicité de la fictionalisation, disent quelque chose sur l’Histoire, sur la littérature, sur les rapports entretenus entre l’une et l’autre. En mettant l’accent sur les personnages d’écrivains, témoins des témoins de l’Histoire, en développant leurs difficultés de représentation, leur combat avec ce réel fuyant et incompréhensible, ils projettent dans les fictions leurs propres interrogations d’écrivains. N’expriment-ils pas eux-mêmes cette volonté de témoigner pour le témoin dans des fictions qui sont, à l’instar de *mimèsis* II fictionalisée, caractérisées par des instabilités structurelles ? N’est-il par urgent pour Antonio Tabucchi et Imre Kertész de donner à lire aux lecteurs une représentation de l’Histoire susceptible de faire naître une lecture responsable, parachevant ainsi l’œuvre et assignant à l’écrivain, comme à la littérature, une responsabilité infinie ?

⁵⁴⁸ NANCY Jean-Luc. *Iconographie de l’auteur*. Paris : Galilée, 2005, pp. 35-36.

Troisième partie

Qu'est-ce qu'une littérature responsable ?

La fictionalisation des personnages d'écrivains met l'accent sur les propos et l'attitude de ces écrivains fantomatiques quant à la pratique de la littérature et des liens qu'elle tisse avec l'Histoire. Imre Kertész et Antonio Tabucchi s'inscrivent dans le « miroir poreux » de la fiction, témoins des témoins de l'Histoire, puisque, nous l'avons montré, les écrivains fictionnels les reflètent de manière plus ou moins fidèle, tout comme *mimèsis I* et *mimèsis II* fictionalisées permettent une représentation indirecte de *mimèsis I* et *mimèsis II*. À partir de l'étude des liens entre ces différents niveaux de *mimèsis* et de l'analyse des textes tabucchiens et kertésziens à l'aune des textes écrits par les personnages d'écrivains, nous montrerons qu'Antonio Tabucchi et Imre Kertész occupent une position éthique et octroient à la littérature une dimension responsable. Les modalités de fictionalisation de l'écrivain ont conduit à réfléchir aux rapports entretenus entre écrivains et expérience historique, et entre Histoire et fiction. Cette réflexion nous permet d'interroger les liens entre le monde réel et le texte fictionnel : qu'est-ce que l'étude du passage de *mimèsis II* à *mimèsis III*, autrement dit, des liens que le texte noue avec son lecteur, est susceptible d'apporter à la réflexion sur les rapports que l'écrivain entretient avec le monde ? Les relais du témoignage déstabilisent la position de l'écrivain, troublent le lecteur et perturbent le retour de l'Histoire dans la fiction, retour qui peut-être qualifié de *spectral*. Ainsi, les liens entre le monde réel et le monde représenté doivent être considérés dans l'instabilité et la discontinuité, à l'origine de ce que nous définirons comme une *poétique de l'inquiétude*. Ce sont ces incertitudes, constitutives des modalités de témoignage propres aux récits du corpus, qui permettent la mise au jour de la responsabilité des fictions et des auteurs : les modes d'inscription de l'Histoire, de l'auteur, mais aussi du lecteur dans la fiction, permettent en effet de déterminer une position éthique des auteurs, dans l'élaboration d'une responsabilité du lecteur, et ce grâce à la spectralité du régime de représentation.

A. Le retour spectral de l'Histoire dans la fiction

Histoire et littérature sont, dans le cas des fictions tabucchiennes et kertésziennes, inextricables. Notons ce que l'auteur italien explique dans un entretien accordé à Sylvie Servoise-Vicherat :

La littérature, parfois, peut fonctionner comme remède à ce que l'histoire officielle évite. Je ne dis pas qu'elle corrige l'histoire, mais qu'elle peut effectuer une espèce de réparation morale. Il existe une interaction toujours fonctionnante entre la littérature et les documents historiques. L'École des Annales, en France, nous a appris à considérer la littérature comme un document

essentiel pour approcher la vérité historique. Écrire l'histoire, ce n'est pas seulement faire œuvre d'historiographe, c'est aussi chercher à comprendre, d'un point de vue philosophique et moral, le sens de l'histoire. Ou plus exactement, son « insensité », le fait qu'elle soit le plus souvent insensée, ce qui est déjà un progrès. Car nous savons bien aujourd'hui que le concept hégélien d'une histoire linéaire, orientée vers le progrès, était erroné et que nous ne pouvons plus faire confiance à l'histoire. Sans doute est-il plus juste de considérer l'histoire comme une personne au sens propre, une créature double, capricieuse, pleine de pièges. La littérature, dans cette perspective, peut apporter une contribution intéressante à la réflexion sur l'histoire¹.

Quant à Imre Kertész, il explique dans l'avant-propos de *L'Holocauste comme culture* qu'il ne parle pas dans ses essais d'autre chose que de ce dont il parle dans ses fictions. Sa vision extrêmement pessimiste de l'Histoire s'exprime ainsi : « L'histoire n'est pas finie, au contraire : conformément à ses tendances, elle continue à séparer l'homme de son milieu naturel, de la scène universelle de son destin, de sa chute et de son élévation, et elle propose en échange un oubli qui s'approfondit à chaque instant, une amnésie parfaite, la dissolution complète dans la totalité de l'histoire, dans le cours du temps historique. Elle met dans la balance tout son arsenal de moralités fausses et falsificatrices, toutes les inventions de la technique totalitaire du lavage de cerveau conformiste². » Or le devoir de l'Homme est son bonheur, et la création peut constituer cet accès au bonheur qui devient alors une mission éthique :

L'homme ne naît pas pour disparaître dans l'histoire comme une pièce de rechange mise au rebut, mais pour comprendre son destin, affronter sa condition de mortel et – là je vais employer une expression bien démodée – pour sauver son âme. L'accession de l'homme au bonheur, au sens supérieur du terme, réside en dehors de son existence historique – mais ne consiste pas à éviter les expériences historiques, au contraire, il s'agit de les vivre, de se les approprier et de s'y identifier tragiquement. Seul le savoir peut élever l'homme au-dessus de l'histoire. En ces temps d'histoire totalitaire qui nous décourage et nous dépouille de tout espoir, le savoir est la seule échappatoire digne, le savoir est le seul *bien*. Ce n'est qu'à la lumière de ce savoir vécu que nous pouvons nous demander si tout ce que nous avons commis et souffert peut créer des valeurs ; pour parler plus précisément : si nous attribuons une valeur à notre propre vie ou si nous l'oublions comme des amnésiques, la rejetons comme des suicidaires. Parce que l'esprit radical qui fait du scandale, de la honte et de l'opprobre l'héritage du savoir humain est également un esprit libérateur et, s'il entreprend l'exploration intégrale de la gangrène nihiliste, ce n'est pas pour donner du terrain à ces forces, mais au contraire c'est parce qu'il voit ainsi s'enrichir ses propres forces vitales³.

Antonio Tabucchi comme Imre Kertész reconnaissent d'une part l'impossibilité de concevoir l'Histoire de manière linéaire et progressive, d'autre part la violence qu'elle inflige à

¹ TABUCCHI Antonio in SERVOISE-VICHERAT, Sylvie. *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*. Op. cit., p. 819.

² KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture*. Op. cit., p. 132.

³ *Ibid.*, pp. 135-136.

l'individu. Pour les deux auteurs, la littérature apparaît comme un moyen d'échapper à l'anéantissement de l'individu par l'Histoire, que ce soit grâce au rétablissement de la vérité historique, ou à la possibilité de sortir de l'Histoire, dans une désubjectivation, qui ne consiste pas en son reniement mais vise au contraire à une réappropriation dans l'élan de la création littéraire.

L'inscription de l'Histoire dans les fictions tabucchiennes et kertésziennes, instable, se lit par le prisme de l'image du spectre qui figure le caractère étrange et inattendu d'un *retour*. Dans les récits du corpus, ce retour est étroitement lié au détour et à la superposition. La figure de l'écrivain revient dans le récit de manière indirecte, dans un jeu de relais et d'emboîtements, pour témoigner d'une expérience historique. Or l'Histoire qu'il choisit de représenter surgit dans les récits comme un spectre, tel un écho à l'inscription spectrale de la propre figure de l'écrivain, par un jeu de dédoublements, de fragmentations et d'hésitations. En quoi le caractère spectral du retour du passé dans la fiction est-il lié à une réflexion sur la violence de l'Histoire tout autant que sur les modalités de représentation du réel ? Nous pouvons d'ores et déjà faire remarquer que le spectre engage l'analyse dans une réflexion à la fois anthropologique et esthétique. Commençons par nous interroger sur cette volonté manifeste d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész de contourner les codes réalistes, en réfléchissant aux influences de la crise de représentation de la seconde moitié du XX^e siècle⁴. Comment analyser ces différents détours de la représentation ? Rêves, fantômes, intrusions du surnaturel, en quoi ces modes de retour de l'Histoire posent-ils question dans les récits étudiés ? Nous essaierons de montrer que ces choix interrogent une conception du temps et de l'Histoire tout en posant la question de l'héritage. En effet, peut-on et doit-on envisager l'héritage comme une rupture ou au contraire comme un *continuum* ? Que dit la spectralité de la représentation de l'Histoire sur le rapport au passé et à la création littéraire dans la fiction ? Le régime du spectral dans l'élaboration d'une mémoire permet un jeu avec le temps, l'ouverture dans le passé d'une brèche directement liée au présent que Régine Robin analyse ainsi : « Le spectre, le fantomal, le revenant, connotant les retours du refoulé mais aussi toutes les bifurcations, les voies non empruntées par l'histoire, les vaincus, les solutions abandonnées, les utopies étouffées, le spectral, ici, est l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire. Le travail de l'absence contre la présence pleine,

⁴ Il faut mettre en parallèle la crise de la représentation et celle de la figure de l'auteur que nous avons étudiée dans la première partie de ce travail, *supra* pp. 52-61.

l'inscription de la perte et de la ruine, la trace de la perte contre la mémoire saturée⁵. » La spectralité redonne vie et élan au passé dans son rapport au présent, et ce dans la fiction, permettant son actualisation.

1. Réel, représentation et fantastique : entre mémoire et mensonge

Les difficultés de la représentation de l'Histoire dans la littérature sont liées à celles, plus générales, que pose la représentation du réel. Les modalités du témoignage, ses liens avec l'imagination et la fiction, nous ont permis de montrer que l'Histoire était représentée comme *trace* à redécouvrir, univers à construire ou à reconstruire dans le récit, espace incertain qui trouve ses limites et ses contours dans l'imagination et l'invention. Le caractère informulable de l'expérience de la violence trouve en effet une issue dans le recours à l'invention où la vérité de l'événement devient accessible. Ainsi, le caractère avéré des faits développés dans *mimèsis I* n'a pas pour corollaire une représentation réaliste ; il s'agit au contraire de faire surgir l'Histoire dans le récit comme une trouée dans le réel. Nous avons analysé dans notre deuxième partie le caractère problématique du réel vécu par les personnages d'écrivains des fictions⁶. Dans leurs œuvres, à ce niveau du récit que nous avons appelé *mimèsis II* fictionalisée, se pose en effet la question de la possibilité de la représentation, qui entraîne un certain nombre d'empêchements ou de perturbations de l'écriture. Les personnages d'écrivains désorientés se heurtent à la complexe relation du réel et de l'Histoire dans leur volonté de témoigner d'une expérience historique vécue ou racontée. Ils reflètent de manière déformée les écrivains des fictions que nous sommes en train de lire, dans les *mimèsis II* non-fictionnalisées. Il s'agit maintenant d'examiner comment ce jeu de miroirs entre écrivain fictif et écrivain réel s'effectue également entre les œuvres fictionnelles et les œuvres que nous lisons, d'une part en nous interrogeant sur les choix de représentation de l'Histoire effectués par les écrivains réels, d'autre part en cherchant en quoi ces choix répondent à ce que les œuvres fictionnelles ou œuvres dans les œuvres nous révélaient de cette problématique de la représentation.

Aucune représentation sans fictionalisation n'est possible, que ce soit dans *mimèsis II* fictionalisée ou dans *mimèsis II* non-fictionnalisée. Dans les œuvres du corpus, ceci est

⁵ ROBIN Régine. *La Mémoire saturée*. Paris : Stock, « Un ordre d'idées », 2003, p. 56.

⁶ Nous renvoyons à la section intitulée « La question de la représentation du réel », dans la deuxième partie de cette étude, pp. 212-239.

d'autant plus frappant que la représentation de l'Histoire passe par une double fictionalisation qui s'explique par les différents niveaux du récit. Mais n'est-ce pas le principe de toute représentation de déformer, ou de trahir le réel ? La représentation pose cette question ontologique de savoir ce qu'elle signifie par rapport au « réel », quels liens existent – ou n'existent pas –, entre le monde et les signes qui le représentent. Aristote, en mettant l'accent sur la narration et le vraisemblable, a permis de faire de la représentation « un lieu où puissent s'élaborer par la diversité des styles et des genres une connaissance et une éthique du monde⁷. » Ainsi, le vraisemblable permet d'écarter le soupçon platonicien de l'illusion et de situer la représentation du côté d'une herméneutique. Représenter le réel ne signifie évidemment pas le redoubler et cette question se pose avec plus d'acuité encore au XX^e siècle. Guy de Maupassant explique déjà dans la préface de *Pierre et Jean* que « les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes⁸ ». Aussi le « réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même⁹. » Le XX^e siècle voit se développer une interrogation persistante quant aux liens entre le réel et sa représentation. En choisissant de traduire *mimèsis* par « fiction », Gérard Genette, Paul Ricœur ou Jean-Marie Schaeffer insistent sur la non-pertinence de différencier une représentation qui prétend redoubler le réel d'une autre qui s'en écarterait volontairement, puisque tout roman est une fiction¹⁰. En effet, la *mimèsis* étant mise en cause dans son rapport à la réalité et au référent, la *sémiosis* prend le pas sur la *mimèsis* et la notion de réalité devient elle-même une convention : il faut alors tourner le dos « au monde des choses »¹¹ et s'en tenir au langage, à sa signification et à son interprétation. Dans son article « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes consacre le dernier paragraphe au réalisme et à l'imitation. Il écrit : « La fonction du récit n'est pas de "représenter", elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique. [...] "ce qui se passe" dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien, "ce qui arrive", c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être

⁷ GEFEN Alexandre. *La Mimèsis*, Paris : GF Flammarion, « Corpus », 2002, p. 31.

⁸ MAUPASSANT Guy (de). *Pierre et Jean* [1888]. Paris : Garnier-Flammarion, 2008, pp. 20-22.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ Nous retrouvons dans la critique une confusion que l'on trouve déjà chez Platon entre la *mimèsis* qui désigne la fiction comme feintise, et la *mimèsis* qui correspond à la représentation mimétique, ou imitation. (voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ? Op. cit.*)

¹¹ COMPAGNON Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, « La couleur des idées », 1998, p. 105.

fêtée¹². » Le réalisme est évacué en tant que contenu pour être analysé uniquement en tant qu'effet formel. C'est ce qu'explique Roland Barthes¹³ au sujet de « l'effet de réel » : « Supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée¹⁴. » Il s'agit, d'après le critique, de « vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la représentation¹⁵. » Le lecteur est alors pris dans ce que Michael Riffaterre appelle « l'illusion référentielle », qui consiste à substituer la réalité à sa représentation, opposant la signification à la « signifiante ». Cependant, la notion même d'illusion implique qu'il y a un moyen de parler de la réalité et qu'il ne peut s'agir du langage seul. C'est du moins la critique que développe, au sujet de « l'effet de réel », Christopher Prendergast dans *The Order of Mimesis*¹⁶. S'il est possible de dénoncer l'illusion, il est tout aussi possible d'envisager qu'elle se dise au nom d'une réalité. La réflexion développée par Roland Barthes dans « l'effet de réel » fait passer la théorie littéraire au rang d'une suspicion généralisée à l'égard de la langue et du discours, excluant toute possibilité de représentation. Or cette méfiance à l'égard du langage et de la littérature n'est pas étrangère à Imre Kertész et Antonio Tabucchi, que l'on qualifie parfois, pour cette raison, d'écrivains postmodernes¹⁷. Pour sortir de cette logique binaire de référentialité vs anti-référentialité, il faudrait, d'après Antoine Compagnon, « revenir au régime du plus ou moins, de la pondération, de l'à peu près : le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde¹⁸. » Encore faut-il préciser dans quelle mesure la littérature parle à la fois d'elle-même et du monde. Quel est alors le statut de la fiction ? Quelle est la ligne de partage entre discours auto-référentiel et discours sur le monde ? En terme de fiction, les critères de vérité ou de fausseté cessent évidemment d'être pertinents. En effet, pour parler comme Gérard Genette, la

¹² BARTHES Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*. Paris : Seuil, « Points », 1976, (pp. 7-57), pp. 56-57.

¹³ ou encore Philippe HAMON dans « Un discours contraint ». *Littérature et réalité*. Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, 1982, (pp. 119-181).

¹⁴ BARTHES Roland. « L'Effet de réel ». *Littérature et réalité*. Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. (pp. 81-90). *Op. cit.*, p. 89.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶ PRENDERGAST Christopher. *The Order of Mimesis : Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. London ; New-york ; Melbourne : Cambridge University Press, 1986.

¹⁷ Notons le titre choisi par le critique hongrois FÖLDÉNYI F. László pour son dictionnaire sur Imre Kertész, qui est tiré d'un propos de Kertész lui-même : « Az irodalom gyanúba keveredett », que nous pouvons traduire par « La littérature s'est enfoncée dans le soupçon », Budapest: Magvető, 2007.

¹⁸ COMPAGNON Antoine. *Op. cit.*, p. 233.

fiction se situe au-delà du vrai et du faux. Jean-Marie Schaeffer montre dans *Pourquoi la fiction ?* que la représentation implique forcément un renvoi, « indépendamment de la question de savoir si à l'objet auquel elle se rapporte, du simple fait qu'elle est une représentation, correspond effectivement un objet transcendant dans tel ou tel univers de référence¹⁹. » Ainsi, puisque le renvoi appartient à la représentation, il faut abandonner l'idée qu'il existe deux modalités de représentation, une représentation fictionnelle et une autre référentielle. À partir du moment où la représentation vise un objet inexistant, elle ne peut pas le représenter comme inexistant. Ainsi, l'invention fictionnelle, puisqu'elle ne peut élaborer son univers fictif qu'en fonction d'une seule structure représentationnelle, écarte toute interrogation quant à la vérité de la référence. Plutôt donc que d'interroger le rapport entre fiction et réalité, il faudrait, toujours d'après Jean-Marie Schaeffer, « se demander quel genre de réalité est la fiction elle-même » parce qu'« à force de se concentrer sur ses relations avec la réalité, on risque d'oublier que la fiction est elle aussi une réalité, et donc une partie intégrante de la réalité. Autrement dit, la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies²⁰. » L'énoncé de fiction est un objet curieux et subtil qui met à distance le réel en jouant de l'écart entre *mimèsis* et réalité. Comment peut-on alors considérer qu'il parle du monde ? Peut-il pour autant contenir une vérité, qu'elle soit d'ordre philosophique, cognitive ou métaphorique ?

La volonté des écrivains fictifs d'accorder du crédit à la littérature est manifeste. Ils se compromettent, par leur vie ou leur écriture, et livrent ainsi leur texte, ou la béance de leur texte, au lecteur. Par là même, nous l'avons montré, ils prêtent à la littérature ce pouvoir de délivrer un sens. Il s'agit maintenant de se demander si la tâche qu'ils lui assignent est aussi celle que les écrivains Antonio Tabucchi et Imre Kertész lui octroient. La « reconnaissance » évoquée par Aristote dans la *Poétique* semble être particulièrement utile dans le cadre d'une réflexion sur la représentation, par les qualités explicatives qu'elle lui accorde. La fiction autorise, d'après le philosophe, la mise au jour des mécanismes cachés qui permettent d'expliquer l'enchaînement des faits. Northrop Frye dans *Anatomie de la critique*²¹, montre que la finalité de la *mimèsis* n'est pas forcément de copier mais plutôt d'établir des rapports entre des faits en dévoilant leur structure d'intelligibilité, c'est-à-dire en donnant un sens aux

¹⁹ SCHAEFFER Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ? Op. cit.*, p. 109.

²⁰ *Ibid.*, p. 212.

²¹ FRYE Northrop. *Anatomie de la critique*. Trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969.

événements, par leur choix et leur agencement, ce que souligne également l'historien Hans-Jürgen Goertz dans l'article « Où l'on reparle de Clio : “linguistic turn” et “référentialité historique” »²². Paul Ricœur insiste également sur cette dimension de reconnaissance qui sort du cadre du *muthos*, et s'accomplit dans *mimèsis* III. La *mimèsis* devient alors une activité cognitive et fédératrice. Toute la question est de déterminer comment la fiction peut devenir source de connaissance, ou encore comment la *mimèsis* est une opération cognitive, à la fois mise en œuvre d'une connaissance et source de connaissance. Il faudra également se demander si ce n'est pas préjuger de ses pouvoirs que de considérer son influence sur « le monde du lecteur », dans une perspective ricœurienne. À ce stade de notre analyse, nous nous interrogerons sur la façon dont les œuvres d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész traitent de cette interrogation sur le réel et sa représentation – interrogation redoublée par celle que se posent les écrivains fictifs –, et en quoi cette interrogation interdit toute représentation réaliste, faisant du retour de l'Histoire un retour spectral.

Les modalités de représentation du réel impliquent son altération, altération qui dit quelque chose sur ce réel représenté, et l'Histoire s'inscrit dans le récit comme une matière fictionnelle. Chaque représentation est un « monde possible » pour employer l'expression de Thomas Pavel²³ car c'est le critère de possibilité qui permet à la littérature de mêler le monde réel et le monde possible. Le critique explique :

Dans beaucoup de situations historiques, les écrivains et leur public tiennent pour acquis que l'œuvre littéraire décrit des contenus qui sont effectivement possibles et en rapport avec le monde réel. Cette attitude correspond à la littérature réaliste, dans le sens large du terme. Vu ainsi, le réalisme n'est donc pas uniquement un ensemble de conventions stylistiques et narratives, *mais une attitude fondamentale concernant les relations entre l'univers réel et la vérité des textes littéraires*. Dans une perspective réaliste, le critère de la vérité ou fausseté d'une œuvre littéraire et de ses détails est fondé sur la notion de possibilité [...] par rapport à l'univers réel²⁴.

Cependant, certains éléments qui apparaissent dans les différents textes de fiction transforment les « mondes possibles » en « mondes contradictoires », sans qu'il soit nécessaire pour autant de renoncer à la notion de « monde comme métaphore ontologique de la fiction »²⁵. Thomas Pavel utilise l'image de Sherlock Holmes dessinant des cercles carrés,

²² GOERTZ Jürgen. « Où l'on reparle de Clio : “linguistic turn” et “référentialité historique” ». *La Fabrique de l'Histoire. Op. cit.*, (pp. 79-96).

²³ PAVEL Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988.

²⁴ *Ibid.*, p. 63. (Nous soulignons).

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

contradiction qui n'annule pas la question du monde. L'intrusion, dans nos récits, d'éléments que nous pourrions qualifier de « contradictoires » n'autorise pas à parler de fictions anti-représentationnelles alors même qu'elles se donnent comme objectif de représenter l'expérience historique. Si l'Histoire s'inscrit dans la fiction, c'est dans une fiction qui s'exhibe comme fiction, ne se donne pas comme représentationnelle, et doit se lire dans ses détours. Nous aurions pu attendre de la présence de l'Histoire dans la fiction une volonté des auteurs de respecter des codes réalistes, répondant en cela à une tradition littéraire que l'on observe par exemple dans le roman historique, autrement dit une représentation de l'Histoire telle qu'elle s'est déroulée dans la réalité, dans une représentation qui prétend redoubler le réel pour le faire connaître, pour corriger une représentation erronée de l'Histoire ou faire découvrir des faits jusque là maintenus secrets. C'est, dans une certaine mesure, l'inverse qui se produit dans nos récits sans pour autant que le lien entre fiction et connaissance disparaisse, au contraire. Les écrivains contournent les codes réalistes pour inscrire l'Histoire dans le récit sur le mode de l'étrange, de l'incertain, du merveilleux ou encore du fantastique, et ce pour mieux nous la faire connaître. Elle effectue ainsi un retour spectral dans la fiction : d'une part elle est fictionalisée, d'autre part, elle constitue une brèche dans le réel, un interstice par lequel elle se faufile, pour mieux se montrer, dans son altérité. Ce sont sa violence et son rapport à la mort qui constituent probablement une explication à cette déformation de la représentation, dans l'écart qu'elle présente avec le réel. Le philosophe Alain Chareyre-Mejan écrit : « Dès que la parole rencontre la mort, ce qu'elle en dit ouvre un espace au fantastique²⁶. » L'Histoire se révèle *autrement* dans la fiction, comme l'altérité du réel, par le biais de l'usage du fantastique, du merveilleux, ou de l'étrange, par et pour des écrivains hantés par le passé. Judit Maár²⁷ rappelle le rapprochement effectué par le critique Jean Bessière entre la littérature fantastique et l'écriture de la Shoah :

En effet, l'auteur de *Principes de théorie de la littérature*²⁸ établit un parallèle entre ces deux types de textes apparemment totalement incompatibles, selon la problématique de l'irreprésentable. Il constate que l'irreprésentable concerne aussi bien l'événement historique qu'est la Shoah que ce qui relève de l'imagination fantastique : le récit fantastique raconte l'inconnaissable et la littérature de la Shoah évoque l'indicible. Or, paradoxalement, dans le contexte littéraire la communication de l'ignorance (récit fantastique) devient aussi légitime que la communication de l'indicible. Dire l'inconnaissable ou dire l'indicible mène donc la

²⁶ CHAREYRE-MEJAN Alain. *Le Réel et le fantastique*. Paris ; Montréal : L'Harmattan « Ouverture philosophique », 1998, p. 63.

²⁷ MAÁR Judit. « L'autoréflexivité de l'œuvre littéraire ou la recherche de la certitude chez Imre Kertész. » *Temps, espaces, langages : La Hongrie à la croisée des disciplines*. Paris : 7-9 décembre 2006. Actes du colloque organisé pour le 21ème anniversaire du Centre interuniversitaire d'études hongroises, Volume 1, Paris : L'Harmattan, « Cahiers d'études hongroises », 2008, pp. 231-238.

²⁸ BESSIÈRE Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, pp. 203-204.

littérature vers ses propres limites, oblige à représenter les possibilités de la représentation littéraire et interroge aussi bien sur le statut de la littérature que sur son éventuelle fonction éthique²⁹.

Si nous ne nous situons pas dans la perspective de l'indicible³⁰, nous retiendrons ici le rapprochement entre littérature fantastique et littérature de la Shoah parce qu'il insiste sur la nécessité de dire autrement, c'est-à-dire de représenter différemment, en écartant le réel, pour être entendu, pour accéder à une « fonction éthique ». De plus, la hantise de l'Histoire, ce « scandale qui dure depuis mille ans³¹ », « l'Histoire comme cauchemar »³², bouleverse le rapport au temps, et par conséquent, nous le verrons, à la narration. Sa représentation constitue alors inévitablement une déchirure dans le tissu du réel et dans le texte qui se donne comme ce tissu du réel, mais aussi dans le déroulement du temps. Ces perturbations du réel s'inscrivent dans les textes comme surgissements du fantastique, c'est-à-dire de l'irréel, de l'étrange ou du surnaturel. C'est dans ces particularités du retour que prend naissance, nous le montrerons, le caractère responsable de la fiction.

Le fantastique a donné lieu à une critique abondante et parfois contradictoire où il est inutile de se perdre. Nous pouvons d'ailleurs nous demander avec Ferdinando Amigoni si cela a un sens de parler de genre dans le jeu parodique et métalittéraire indifférencié qui caractérise, selon beaucoup de critiques, la littérature postmoderne, ou encore de chercher à distinguer le réalisme et le fantastique à une époque qui se déclare dépourvue d'une *épistémé* stable³³. Il s'agira moins, dans le cadre de notre analyse, de prétendre déterminer une appartenance à tel ou tel genre, selon une classification rigide, que de mesurer les écarts entre l'Histoire et sa représentation dans la fiction en tâchant de les interpréter : que dit la fiction de l'Histoire ? Quelle conception de l'Histoire peut-on lire à partir de ces choix représentationnels ? Le premier lien que nous pouvons considérer dans nos récits entre Histoire et fantastique relève du rapport que ce dernier entretient avec l'invisible. La littérature fantastique permet de présenter ou de représenter « ce qui n'a jamais été visible, ni

²⁹ MAÁR Judit. « L'autoréflexivité de l'œuvre littéraire ou la recherche de la certitude chez Imre Kertész. » *Op. cit.*, p. 231.

³⁰ Voir *supra* pp. 217-220.

³¹ MORANTE Elsa. *La Storia* [1977]. Traduit de l'italien par Michel Arnaud. Paris : Gallimard, « Folio », 2004.

³² BOZZETTO Roger. *Le Fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, « Regards sur le fantastique », 2001, p. 56.

³³ AMIGONI Ferdinando. *Fantasmî nel novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004, p. 18. (Nous traduisons).

présentable, ni présenté³⁴.» En ce sens, elle est la fiction poussée à ses extrêmes, « à ce point où elle risque de se défaire comme fiction, sans pour autant livrer quelque réalité autre que l'imagination », et qui dépasse même la feintise comme caractéristique de la fiction : « cela dont la feinte n'est pas même caractérisable comme feinte puisque si l'on dit, comme il est usuellement dit du fantastique, l'irreprésentable, l'impossible et tout ce qui participe à ce jeu de négation, on marque que rien n'est feint : il n'y a plus d'objet de la feinte, ni cet objet du dehors, ni cet objet de l'imagination ni l'objet que constitue l'œuvre et que cette œuvre peut entreprendre de feindre, ainsi que l'illustre la métafiction³⁵.» Contrairement au récit réaliste qui se fonde sur « le jeu de l'inclusion », le récit fantastique joue « de ce qui n'est pas ce qui est »³⁶ pour reprendre l'expression utilisée par Jean Bessière. Le critique ajoute :

Dans la facticité, dans la présentation de la fiction qui se donne pour son propre fait, la fiction feint le défaut de série des phénomènes naturels. En feignant ce défaut, elle défait la correspondance de la lettre et du réel, qui définit le réalisme et qui suppose la série phénoménale qui constitue la réalité, comme elle défait toute possibilité d'universalisation que porterait l'énoncé, puisque le phénomène n'est que singulier³⁷.

Il y a, dans le fantastique, ce que Jean Bessière³⁸ appelle un « paradoxe représentationnel explicite »³⁹. Il ne faut alors plus parler de représentation mais plutôt de présentation, car « la représentation supposerait l'antécédence du témoignage relatif à ce qui ne peut être, de la vision de ce qui ne peut être⁴⁰. » Ainsi, par sa volonté de représenter ce qui est habituellement considéré comme non-représentable, il est intéressant d'évoquer le fantastique. Peut-on pour autant parler dans nos récits de la « présentation » de l'Histoire plutôt que de sa répétition dans une représentation ? Le terme « revenance » tel que l'emploie Roger Bozzetto peut être utile. Le critique écrit : « Loin de ne référer, comme on pourrait l'imaginer, qu'à des revenants ou des fantômes, cette notion renvoie aux différentes figures par quoi se manifeste ce qui, du passé, fait retour comme par un rêve ou un cauchemar⁴¹. » Il faut alors s'interroger sur l'origine de ce retour du passé dans nos récits et sur les liens qu'il tisse avec une forme

³⁴ BESSIÈRE Jean. *Quel Statut pour la littérature ?* Paris : Presses Universitaires de France, « L'interrogation philosophique », 2001, p. 131.

³⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁷ *Ibid.*, p. 139.

³⁸ BESSIÈRE Jean. « De l'utilité de la littérature fantastique ». *Poétique du fantastique*. Sous la direction de Xavier Richet. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2004, (pp. 11-20).

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ BOZZETTO Richard. *Le Fantastique dans tous ses états*. *Op. cit.*, p. 56.

« d'indicible, une parole non-dite, un secret, une mort⁴². » Le passé revient comme dans un « rêve » ou un « cauchemar », comme le surgissement de ce que l'on n'attendait pas ou plus, et ce sans être convoqué.

Nous avons évoqué la crise que traverse le concept de représentation dans la littérature du XX^e siècle, dans la mesure où toute désignation du réel nous ramène au langage et à la convention, ce qui fausse, dans la fiction, le rapport au réel et par conséquent suspend ou modifie les qualités cognitives de l'œuvre. Comme l'écrit Jean Bessière, « la désarticulation de la représentation marque à la fois l'absence d'un pouvoir cognitif lié à l'œuvre et l'échec de l'œuvre à s'élaborer à partir du réel en un dépassement du réel : elle ne peut plus être vision du monde. Le rapport à l'Histoire devient hypothétique⁴³ », d'où le paradoxe de l'intrusion du fantastique dans des récits qui retracent l'Histoire ou l'événement. Cependant, le clivage entre fiction représentationnelle et antireprésentationnelle, ou référentielle et antiréférentielle est un faux clivage. Nous ne pouvons donc pas affirmer le paradoxe du caractère antireprésentationnel de nos fictions qui se donnent pour objectif de représenter l'Histoire. Nous pouvons seulement, à ce stade de l'analyse, nous étonner de l'intrusion d'une surnature, voire de l'irréel, dans des fictions extrêmement contextualisées. L'aporie du clivage entre représentation et antireprésentation s'exprime en ces termes sous la plume du critique Jean Bessière : « L'œuvre possède des propriétés que ses matériaux ne possèdent pas : le réalisme ne peut revenir à la réalité parce qu'il n'en est pas la copie ; l'antireprésentation ne peut être pure irréalisation parce que l'arbitraire du discours revient toujours à la fonction de convention⁴⁴. » La littérature est représentation lorsque la représentation est médiatrice, c'est-à-dire à la fois une interprétation de la manière dont une culture se représente et une « métaphorisation » de cette représentation⁴⁵ : « Le renversement de la notation de la vision du monde, dans une herméneutique narrative de l'Histoire, entraîne d'une part de placer le récit de l'Histoire dans le régime de l'écriture, et d'autre part de reconnaître l'Histoire non pas dans la série des événements et dans une manière de téléologie, mais dans l'ensemble des pratiques de connaissance et de narration qui l'*identifient*⁴⁶. » La théorie de « l'effet de réel » développée par Roland Barthes conduit forcément à une aporie : il s'agit de dire à la fois la dépendance de la représentation au réel, sans quoi il aurait été

⁴² *Ibid.*, p. 56.

⁴³ BESSIÈRE Jean. *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*. Paris : Presses Universitaires de France, « Fondamental », 1989, p. 310.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 319.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 319-320.

impossible de parler « d'effet de réel », et l'autonomie de la représentation qui ne « supposait l'observation d'aucun objet ni ne conduisait à une telle observation », suscitant alors « une conscience d'objet sans objet »⁴⁷. Il n'y a pas d'opposition entre un discours mimétique et un discours anti-mimétique car l'œuvre de fiction est à elle-même son propre modèle et ne refigure rien ; c'est donc au lecteur de choisir de refigurer ou de ne pas refigurer le réel. Il ne s'agit donc pas de montrer que l'intrusion du surnaturel ou des mondes « contradictoires » dans nos récits les placent dans une logique anti-représentationnelle ni qu'ils sont mimétiques. La fiction a cette particularité de présenter son objet de deux manières indissociables, « hors de la possibilité de ne pas être d'une part, et comme hors de la nécessité d'être⁴⁸ » d'autre part. La fiction ne peut exister sans son autre : « Ainsi, *stricto sensu*, rien n'est-il opposable à *Madame Bovary*, même lorsqu'on dit son caractère représentationnel, sauf à sortir du fait de la fiction. Ne pas pouvoir être sans son autre et être cependant sans contrepartie, cela fait le paradoxe de la fiction⁴⁹. » Le fantastique pousse la fiction à son extrême et, « à partir de la facticité de l'objet présenté, à partir de son littéralisme [...] donne le jeu complet d'une fiction. Jeu complet veut dire que la fiction n'est qu'elle-même et qu'elle est cependant, par sa présentation, ce mouvement qui fait une pensée de la communication⁵⁰. » Ainsi, dire le visible de l'invisible détruit toute « conception *homogène* de la phénoménalité du réel⁵¹ », ce qui n'est pas sans rappeler les spécificités du témoignage, caractérisé par la mise en place de relais et la nécessaire fictionalisation.

Les fictions du corpus, pour dire l'expérience historique, inscrivent en leur centre ce visible de l'invisible et élaborent une réflexion sur le réel et l'autre du réel, tout en déformant le pacte représentationnel attendu dans ce cadre. L'image du spectre de l'Histoire n'est probablement pas étrangère à l'évocation du fantastique et à l'intrusion d'événements irréels ou surnaturels, ou encore inexplicables. De même, la place du lecteur, prépondérante dans la construction d'une interprétation, le refus de représenter le réel selon les règles du vraisemblable sont, dans nos récits au contexte historique précisément délimité, autant de raisons légitimant l'emploi de ce terme. Cependant, gardons-nous de minimiser son caractère problématique. Le « fantastique », qu'il soit genre, catégorie ou registre, reste une notion

⁴⁷ BESSIÈRE Jean. « Facticité et poétique de l'œuvre de fiction : aller jusqu'au bout de la fiction pour revenir aux droits de la représentation. » *Littérature, représentation, fiction*. Études réunies par Jean Bessière, Paris : H. Champion, 2007, (pp. 85-107), p. 87.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁰ BESSIÈRE Jean. *Quel Statut pour la littérature ? Op. cit.*, p. 138.

⁵¹ *Ibid.*, p. 139.

polymorphe pour la critique qui s'est acharnée à essayer d'en donner une définition satisfaisante. Si nous nous en tenons à la définition de Tzvetan Todorov, nous constatons que l'hésitation en est la condition *sine qua non*, cette « perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés »⁵². Le critique distingue le fantastique du « fantastique-étrange », lorsque les événements qui paraissent surnaturels reçoivent une explication rationnelle, et de « l'étrange-pur » lorsque les événements peuvent s'expliquer par les lois de la raison, mais sont incroyables et par conséquent créent chez le lecteur la même réaction que celle provoquée par le fantastique. Il ajoute à ces deux catégories le « fantastique-merveilleux » pour les récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel, et le « merveilleux pur » qui s'applique aux contes de fées. Les textes de notre corpus présentent des caractéristiques des différentes catégories utilisées par Tzvetan Todorov, sans pour autant appartenir de manière définitive à l'une ou l'autre de ces catégories. La distinction entre « fantastique » et « merveilleux », énoncée par plusieurs critiques, tend à distinguer ce qui paraît inexplicable et suscite l'interrogation, de ce qui est accepté comme inexplicable. Denis Mellier l'analyse ainsi :

Là où l'élément surnaturel ne fait plus scandale mais est pleinement accepté comme partie de l'univers fictionnel, là où le contenu de la fiction donne une cause à sa présence et explique alors les relations que les personnages entretiennent avec l'élément surnaturel, bref, là où la surnature semble s'être « naturalisée », nous sommes dans le domaine du merveilleux. Merveilleux, les univers où la magie et les pouvoirs occultes expliquent et causalisent le surnaturel⁵³.

Cependant, cette distinction ne va pas de soi, et il est parfois possible d'inclure le merveilleux dans le champ du fantastique. Or ces interrogations sont étroitement liées à la question de la *mimèsis* : « qu'il soit sa rupture, son renversement ou son envers, sa fiction (du fantastique) est indéfectiblement indexée sur le réel⁵⁴ ». Le fantastique apparaît aussi comme la mise en crise de la réalité et c'est de ce point de vue qu'il nous intéresse : « Plus la distance qui sépare la représentation et le monde référentiel est faible, et plus grande sera la capacité du récit fantastique à marquer la crise ou la subversion de la réalité et de la signification, le travail du doute et de l'ambivalence⁵⁵. » Il permet dans ce cas de « fournir un discours responsabilisé c'est-à-dire qui tire sa motivation de sa capacité à interroger la réalité, ses perceptions

⁵² TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique* [1970]. Paris : Seuil, « Poétique », 1992, p. 36.

⁵³ MELLIER Denis. *L'Écriture de l'excès. Fictions fantastiques et poétique de la terreur*. Paris : Champion, « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 1999, p. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 45-46.

communes, ses limites⁵⁶. » Le rapport à l'Histoire dans les fictions du corpus est propice non seulement à cette interrogation sur la réalité mais également à une interrogation sur son sens. Pour Jean Fabre⁵⁷, la distinction entre fantastique et merveilleux est fondamentale, distinction qu'il effectue selon deux conceptions du temps, verticale et horizontale. Le merveilleux s'apparente au temps vertical, dans une conception totalisatrice et unificatrice, qui refuse tout conflit anxiogène alors que le fantastique est lié à une conception horizontale du temps, linéaire et irréversible. Cette bi-temporalité, telle que la conçoit et l'analyse l'anthropologie culturelle, lui semble particulièrement efficace pour distinguer le merveilleux du fantastique comme deux manières différentes d'appréhender le réel ou plus exactement ce qui se donne pour le réel. Alors que le monde des contes écarte toute inquiétude qui pourrait naître de la volonté de savoir si l'incroyable ne peut pas être malgré tout réel, le fantastique diminue cette distance et l'auteur trompe son lecteur en lui « promettant la vulgaire réalité et en en sortant cependant⁵⁸. » Ce critère de distinction entre fantastique et merveilleux n'est pas complètement opératoire dans nos récits, dans la mesure où le merveilleux n'échappe pas forcément au conflit anxiogène, non pas dans l'interrogation quant à la vraisemblance de l'événement, mais parce qu'il allégorise, parfois, l'altérité du réel. Cela n'est d'ailleurs pas sans évoquer le « réalisme magique », à cause de la fragilité des frontières entre le réalisme et le fantastique, entre la fiction et la réalité, entre le rêve et la conscience, mais aussi du goût d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész pour les états-limites. Ce concept, d'abord développé par Franz Roh en 1925, sous l'expression *Magischer Realismus* est resté relativement ignoré par la critique européenne. On doit à Massimo Bontempelli l'expression italienne *realismo magico* employée dans la revue franco-italienne '900⁵⁹, où il écrit qu'il s'agit d'une « façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune⁶⁰ », montrant par là-même une volonté de prendre ses distances avec les Futuristes. Le concept de « réalisme magique » connaît un franc succès en Amérique Latine. Au sujet d'Alejo Carpentier, Fernando Alegria écrit : « Ce réalisme se nourrit de la constatation de faits historiques transformés en légende dans l'imagination populaire et agissant ensuite comme des mythes à partir d'un subconscient

⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁷ FABRE Jean. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73

⁵⁹ BONTEMPELLI Massimo. « Analogies ». '900 (*Novecento*) 4, Cahier d'été 1927, pp. 7-13.

⁶⁰ BONTEMPELLI Massimo. *L'Amante fedele*. Milano: Mondadori, 1953, cité in SCHEEL Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2005, p. 16.

collectif⁶¹. » Il explique lui-même : « Le merveilleux véritable jaillit d'un dérèglement inattendu de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'un élargissement des échelles et catégories de la réalité, perçues de façon particulièrement intense en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le mène à une sorte d'état-limite⁶². » Malgré les divergences et les difficultés d'établir une définition stable du réalisme magique, nous pouvons néanmoins déterminer trois critères : une vision particulière du monde, le développement d'une dialectique de l'envers et de l'endroit et l'initiation à une vérité supérieure. Des brèches s'ouvrent dans une « carapace trompeusement réaliste⁶³ ». Or ces critères du « réalisme magique » s'appliquent dans nos récits de manière assez surprenante, accordant au surnaturel et à l'étrange une fonction heuristique.

Les liens entre cette intrusion de phénomènes incroyables, étranges, merveilleux, fantastiques, et l'Histoire nous intéressent donc tout particulièrement. D'une part, la crise de la représentation, dont nous avons pu tracer quelques contours, n'est pas étrangère à cette volonté des auteurs de ne pas redoubler, ou tenter de redoubler le réel historique dans la fiction. D'autre part, les modalités du témoignage contribuent à faire du détour une figure clé de la représentation de l'expérience historique. Le retour de l'Histoire dans la fiction s'effectuant dans un détour est alors la marque du témoignage historique, témoignage qui ne peut se décliner que de manière indirecte. La littérature peut donc à la fois être mémoire et mensonge. Elle possède incontestablement une dimension mémorielle, mais c'est dans le mensonge, c'est-à-dire dans la fiction, que cette action mémorielle s'exerce. Antonio Tabucchi écrit dans *L'Atelier de l'écrivain* au sujet du lien entre littérature et mémoire : « [...] il est probable que j'ai eu conscience dès mon plus jeune âge que la littérature est en grande partie mémoire et aussi, bien sûr, mémoire collective dont la survie dépend presque entièrement de la tradition écrite. Que resterait-il, sans l'écriture, du passé des hommes ? La discipline de l'histoire elle-même ne serait pas concevable sans elle⁶⁴. » Nous avons insisté dans la deuxième partie de notre développement sur le nécessaire « entrecroisement de l'Histoire et de la fiction », en nous appuyant sur les analyses de Paul Ricoeur. Le roman qui exerce une fonction historique ou sociologique directe est, d'après le philosophe, le moins capable de *mimèsis* : « C'est précisément lorsqu'une œuvre d'art rompt avec cette sorte de

⁶¹ Cité in *Le Réalisme magique. Roman. Peinture. Cinéma*. Sous la direction de Jean Weisgerber. Lausanne : L'âge d'homme, « Cahiers des avant-gardes », 1988, p. 20.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ *Ibid.*, p.22.

⁶⁴ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. *Op. cit.*, p. 56.

vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique. Le quasi passé de la voix narrative se distingue alors entièrement du passé de la conscience historique. Il s'identifie en revanche avec le probable au sens de ce qui pourrait avoir lieu⁶⁵. » Il ne s'agit pas dans ce cas, pour le lecteur, de devoir croire que les événements lus se sont passés dans la réalité comme ils sont écrits, mais ces événements doivent simuler « une plongée dans la *légende*, dont la première fonction est de relier la mémoire et l'histoire aux couches archaïques du règne des prédécesseurs⁶⁶. » La fiction poussée à son extrême dans nos récits permet au lecteur de *voir* le passé comme s'il revenait, à la manière d'un fantôme. Au contraire du redoublement du réel, elle opère une brèche dans ce réel, laissant découvrir son envers, et permet de lire autrement l'Histoire. Il devient alors possible d'échapper à ses représentations historiques mensongères, à cette Histoire officielle que nos auteurs dénoncent, paradoxalement, par le fantastique et le mensonge, par cette exhibition de la fiction comme feintise.

2. Antonio Tabucchi ou le fantastique employé au quotidien

L'utilisation des croyances populaires ou du folklore n'est pas étrangère au fantastique italien, même si elle se fait sur un mode parfois équivoque. Stefano Lazzarin explique : « L'intellectualisme de la tradition du XX^e siècle pourrait expliquer encore un de ses caractères les plus marqués : le rapport ambigu qu'elle entretient avec le répertoire folklorique. Dans d'autres littératures, le fantastique littéraire est le continuateur direct d'une tradition millénaire de légendes ; en Italie, ce cordon ombilical semble moins solide : surtout, les auteurs italiens traitent les matériaux du folklore avec nostalgie et ironie, comme l'on ferait de quelque chose de mythique et d'insaisissable⁶⁷. » Antonio Tabucchi use dans ses récits de nombreuses superstitions populaires qu'il met effectivement à distance par l'utilisation d'une certaine ironie. Cet usage est particulièrement frappant dans ses deux premiers romans, *Piazza d'Italia* et *Le Petit Navire*. Il est également présent dans *Nocturne indien* où l'évocation de l'Inde et de certaines formes de spiritualité permet de faire figurer dans le récit des phénomènes qui échappent à une explication rationnelle. L'écrivain italien n'hésite pas à mêler les éléments historiques et les ressources de la fable dans plusieurs de ses récits. Nives Trentini écrit à propos de *Piazza d'Italia* :

⁶⁵ RICŒUR Paul. *Temps et récit 3. Op. cit.*, p. 346.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 346.

⁶⁷ LAZZARIN Stefano. *L'Ombre et la forme. Du Fantastique italien au XX^e siècle*. Caen : Presses universitaires de Caen, « Cahiers de Transalpina », 2004, p. 37.

Le récit procède à la fois de la fable et du réalisme historique, apparemment discordants, mais qui trouvent au contraire dans l'attribution populaire leur propre justification : les deux narrations parallèles thématisent en un tout singulier le temps, en formant un cadre qui reproduit dans une écriture raffinée les croyances populaires – dont l'horoscope est l'emblème – et la constitution politique et sociale de l'Italie du Risorgimento à la République. Prendre pour thème du livre la description du temps comme histoire collective et histoire individuelle signifie également choisir une façon de raconter différente, influencée par les tourments des personnages qui modifient et conditionnent l'entrelacement du récit⁶⁸.

Cet usage des ressources de la fable donne aux périodes historiques représentées des accents étonnants, conduisant à un mélange des genres et des registres. Le premier roman d'Antonio Tabucchi accorde une place importante au surnaturel et aux croyances populaires, n'hésitant pas à faire usage du merveilleux : « Loin de tout réalisme, les faits sont décrits selon le côté le plus traditionnel de la vie du village, mélange de païen et de religieux, qui donne voix à toutes les croyances de la collectivité⁶⁹. » Le lien entre merveilleux et communauté est souligné à plusieurs reprises. C'est le cas aussi bien dans *Nocturne indien* que dans *Piazza d'Italia*, *Le Petit Navire*, ou dans *Tristano meurt*⁷⁰ (c'est sans doute moins frappant dans *Pereira prétend* qui insiste davantage sur l'isolement du personnage principal). Or le processus même de création littéraire s'inscrit dans une démarche irrationnelle. Antonio Tabucchi écrit dans *L'Atelier de l'écrivain* : « J'estime que littérature et rationalité sont deux termes opposés. La

⁶⁸ TRENTINI Nives. *Una Scrittura in partita doppia: Tabucchi fra romanzo e racconto*. Roma: Bulzoni, 2003, p. 149 : « Il racconto procede sui due fronti della favola e del realismo storico, apparentemente discordanti, ma che trovano invece nell'attribuzione popolare la propria giustificazione: le due narrazioni parallele tematizzano in maniera del tutto singolare il tempo, formando un quadro che riproduce con raffinata scrittura le credenze popolari – di cui l'oroscopo è l'emblema – e la costituzione politica e sociale dell'Italia del Risorgimento alla Repubblica. Prendere a tema del libro la descrizione del tempo come storia collettiva e storia individuale, significa anche scegliere un diverso modo di raccontare, influenzato dai tormenti dei personaggi che modificano e condizionano l'intreccio del racconto. » (Nous traduisons).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 152 : « Lontani da certo realismo, i fatti vengono descritti seguendo il lato più tradizionale della vita nel villaggio, misto di pagano e religioso, che dà voce a tutte le credenze della collettività. » (Nous traduisons).

⁷⁰ Nous donnerons comme exemple ce que les mystérieuses lettres reçues de l'au-delà nous disent de la quête de l'être aimé. Les personnes que l'on a aimées ne meurent jamais, elles « demeurent simplement enchantées ». *TM.*, pour la trad. fr. p. 183 / *TM.*, p. 145 : « restano solo incantante... » Dans Plaka déserte, Tristano cherche Daphné, interrogeant les habitants : « elle s'appelle Daphné, surnommée Phine, les amis l'ont toujours appelée ainsi, elle repose dans un cercueil sur la place, vous vous la rappelez, pourriez-vous me la faire restituer ?, j'ai entendu dire que de tels sortilèges ont parfois lieu et je suis en train d'essayer... » *TM.*, pour la trad. fr. p. 185 / *TM.*, p. 147 : « Si chiama Daphne, detta Phine, gli amici l'hanno sempre chiamata così, è stesa in una bara nella cappella della piazzetta qui accanto, se se la ricorda, me la potrebbe far restituire?, ho sentito dire che a volte succedono di questi sortilegi e io sto provando... » C'est une femme cul-de-jatte, vendeuse de violettes qui provoque enfin l'apparition : « elle dit mais certainement, mais certainement, cette jeune fille qui avait des yeux comme des olives noires, sache qu'elle ne s'est pas évanouie dans le néant, elle est juste à côté de toi, à la hauteur de la branche de cet oranger, il suffirait que tu l'attrapes par les jambes et que tu la tires en bas... La magie est étrange, l'écrivain, car aussitôt dit, aussitôt fait, Tristano se retourna, il vit Mavri Elià qui était en train de flotter à la hauteur d'une orange ». *TM.*, pour la trad. fr. pp. 185-186 / *TM.*, p. 147 : « ma certo, quella ragazza che aveva due occhi che sembravano due olive nere, è passato tanto tempo ma me ne ricordo bene, guarda che non è mica svanita nel nulla, è qui accanto a te, all'altezza del ramo di quell'albero d'arancio, basta che tu l'afferri per le gambe e che la tiri giù... Sono strane le magie, scrittore, perché fu detto e fatto, Tristano si girò, vide Mavri Elià che stava fluttuando all'altezza di un'arancia ».

démarche artistique et créative est irrationnelle en soi. Créer, c'est échapper à la raison, ou pour dire mieux : créer veut dire rechercher d'autres modèles rationnels, d'autres formes de logique, distinctes de celles que nous reconnaissons communément comme telles. L'acte de créer est un plongeon au cœur du mystère et de l'insondable⁷¹. » Notons que l'inspiration kertészienne entretient également des rapports avec le fantôme, cette « réalité de l'ombre » qui procède de « visions enfiévrées⁷². » L'écrivain veut approcher l'inaccessible, ce « *megközelíthetetlen* » qu'il évoque dans l'avant-propos du recueil d'articles *A száműzött nyelvet* l'ensemble de l'œuvre, déclare-t-il, présente une cohérence qui reste parfois cachée, mystérieuse⁷³.

Le premier phénomène remarquable dans *Piazza d'Italia* est probablement le recours à l'horoscope. Alors que Volturmo laisse paraître des signes évidents de malaise, Esterina va demander conseil à Zelmira « qui s'y connaissait en sorcellerie »⁷⁴. Elle se livre alors à un rite qui lui permettra de savoir ce que les autres ignorent : « Zelmira brûla de l'huile dans une soucoupe, la recueillit avec de l'étope et la versa sur du papier jaune. L'huile se sépara en quatre rigoles, formant une croix⁷⁵. » Le phénomène étrange doit être lu par celui qui est initié et qui saura lui donner un sens. Il nécessite donc une herméneutique particulière. Les femmes de Borgo ont l'habitude de faire appel à la clairvoyance de Zelmira dans les périodes de doute. La sorcière fait l'horoscope, mais elle peut aussi jeter des sorts, ce dont elle ne se prive pas pendant la période noire de la Seconde Guerre mondiale :

Parfois Zelmira venait à la veillée, enveloppée d'un cocon d'années qui la protégeaient de la mort. Seule sa voix avait survécu à sa jeunesse et elle l'économisait, préférant recourir aux gestes. Elle apportait sa jatte d'huile et lançait des sorts contre les fascistes dans le silence de la veillée. [...] Elle leur en jetait tellement, des mauvais sorts, que du jour au lendemain ils auraient dû tous mourir d'une épidémie⁷⁶.

L'intrusion des croyances populaires dans l'Histoire n'est dans ce cas, pas dépourvue d'ironie. La distanciation du propos n'en souligne pas moins la volonté de Zelmira de prendre part, elle aussi, à l'Histoire. Le récit mélange des références historiques précises et des

⁷¹ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. *Op. cit.*, p. 161.

⁷² *LR.*, p. 70 / *AK.*, p. 82.

⁷³ KERTÉSZ Imre. *A száműzött nyelv*. *Op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 31 / *PI.*, p. 25 : « che sapeva di streghe ».

⁷⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 31 / *PI.*, pp. 25-26 : « La Zelmira bruciò l'olio in una scodella, lo raccolse con la stoppa e lo versò su una carta gialla. L'olio si divise in quattro rivoli, a croce. »

⁷⁶ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 99-100 / *PI.*, pp. 90-91 : « A volte veniva a veglia la Zelmira, in un bossolo d'anni che la difendeva dalla morte. Le era rimasta una voce sopravvissuta dalla sua giovinezza e che lei risparmiava, preferendo gli ammicchi. Portava il suo olio nella scodella e segnava i fascisti nel silenzio del dopocena. [...] Dette loro tanti malocchi che da un giorno all'altro ci doveva prendere la moria. »

pratiques populaires occultes. Il serait possible, selon la sorcière du village, de conjurer l'Histoire comme on conjure le mauvais sort. C'est l'occasion pour la vieille femme d'entrer dans l'Histoire, conformément au souhait d'Antonio Tabucchi d'adopter le point de vue de la *microstoria*. *Le Petit Navire* montre également des cas de croyances populaires et de superstitions qui vont influencer la vie des personnages. Pensons par exemple à la couleur rouge des cheveux de Sesto, le premier fils vivant d'Argia et de Leonida, que le père explique de manière pour le moins mystérieuse et qu'il met en relation avec un destin⁷⁷. La mère quant à elle voit dans la pluie diluvienne durant son accouchement le signe d'événements à venir, que le narrateur mentionne dans une prolepse⁷⁸. Ainsi, chez Antonio Tabucchi, les éléments naturels deviennent des éléments surnaturels lorsqu'ils sont envisagés à travers le prisme des croyances populaires. Elles les dotent de pouvoirs magiques supplémentaires, ce qui constitue une manière de s'approprier la Nature et le Temps. Ils permettent l'entrée dans l'Histoire de personnages que rien ne semblait destiner à accomplir des destins héroïques. Dans *Le Petit Navire* par exemple, pendant la très importante sécheresse, les habitants du village se livrent à toutes sortes de rites pour faire venir la pluie. Si ces rites s'inscrivent dans une tradition catholique, ils n'en demeurent pas moins teintés de paganisme. Sesto, avec une baguette de sourcier, dans une scène proche de la transe, va libérer le village de la sécheresse. La foule des villageois le suit et assiste à cette scène étonnante de la découverte de la source : « [...] la baguette s'agita, se cabra, puis elle fit un bond en avant, entraînant dans sa chute Sesto qui ne l'avait pas lâchée, et se ficha en terre. La sueur de son visage avait formé avec la poussière une sorte de pâte, un masque d'argile qui coulait aux coins de la bouche. La baguette, plantée dans la terre, vibrait comme une lame⁷⁹. » Le masque évoque une cérémonie païenne teintée

⁷⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 28 : « Mais il était convaincu que la couleur rouge d'un ruban, qui depuis son enfance se cachait dans les tréfonds de sa mémoire, avait ressurgi, comme un courant marin trouvant un obstacle qui le fait remonter à la surface, dans ce duvet de son sixième enfant : et cette couleur rouge était plus qu'un simple indice somatique, c'était une inclination et un choix, une volonté et une prédestination. Une vie. » / *PN.*, pp. 22-23 : « Ma era convinto che il rosso di un fiocco che fino dall'infanzia si nascondeva nei fondali della sua memoria era venuto a galla, come una corrente marina che trova un imbuto di risalita per venire in superficie, nella peluria del suo sestogenito: e che quel rosso era qualcosa di più di un semplice aspetto somatico: era un'inclinazione e una scelta, una volontà e una predestinazione. Una vita. »

⁷⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 28 : « Elle formula là une question à laquelle elle ne put donner de réponse que dix-huit ans plus tard, alors que l'interrogation était restée prise dans les voiles de l'oubli, par un après-midi torride qui dura une éternité avant de se résigner à la nuit : le jour où le jeune Sesto, obéissant à sa nature d'homme aquatique, lui dit adieu pour toujours. » / *PN.*, p. 23 : « Formulò una domanda alla quale poté dare una risposta solo diciotto anni più tardi, quando ormai l'interrogativo si era impigliato nei veli della dimenticanza, in un torrido pomeriggio che durò un'eternità prima di rassegnarsi alla notte, quando il giovane Sesto, ubbidendo alla sua natura di uomo acquatico, la salutò per sempre. »

⁷⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 60 / *PN.*, pp. 46-47 : « [...] la bacchetta si agitò, si impennò; infine fece un balzo in avanti, trascinando nel tuffo Sesto che non l'aveva mollata, e si piantò per terra. Sesto si rialzò e si scosse gli abiti. Il sudore del viso aveva formato un pastone con la polvere, una maschera d'argilla che colava agli angoli della bocca. La bacchetta, conficcata nel terreno, vibrava come una lama. »

d'exotisme. L'événement annoncé par le déluge de la naissance est celui de la rédemption du village. L'eau redonne vie à ses habitants⁸⁰ et le personnage devient le héros de la communauté villageoise, celui qui a su braver les forces de l'au-delà.

L'ensemble des croyances populaires utilisées dans les récits tabucchiens insiste sur l'idée d'une communauté de pensée, ce qui leur confère un pouvoir fédérateur. Les villageois se regroupent autour de figures héroïques que la nature, ou la Surnature, destinaient à cette notoriété. Ces figures entrent dans l'Histoire grâce à leurs pouvoirs surnaturels, soutenus par la communauté, autour de croyances archaïques partagées. Elles font surgir dans les récits une ouverture vers l'au-delà, liée à la représentation de l'Histoire qui, de fait, se rattache à cet ailleurs mystérieux et insondable, comme la création littéraire.

Antonio Tabucchi est considéré par un critique italien comme un « réaliste de la virtualité », à cause de l'utilisation originale qu'il montre du fantastique, ne s'opposant pas, comme le veut la tradition, au réalisme. Il parvient au contraire à mêler réalisme et fantastique pour faire découvrir à son lecteur une nouvelle vision du monde :

L'appréhension par Antonio Tabucchi du réel brise la traditionnelle distinction entre réalisme et fantastique. La caractéristique de l'écriture de Tabucchi développe continuellement un « effet de réel » marqué par une forte tendance à l'icône [...]. Le caractère figuratif du référent – qui est un des aspects dominants – est réalisé par une description constamment analytique, chromatique et morphologique de toutes les formes présentes dans le texte. À cela s'ajoute le goût particulier de Tabucchi pour le signe « analogique » des peintres dont les tableaux font souvent l'objet de description. [...] Le réalisme visuel et l'effet-icône qui sont impliqués dans la même procédure, outre le fait qu'ils confèrent le trait de la légèreté, excluent aussi la traditionnelle opposition réalisme vs fantastique en faveur d'une forme extatique de la mimésis que Tabucchi semble incarner à la perfection. Ainsi, si l'on souhaite l'enfermer dans une catégorie, elle pourrait être, de manière positivement contradictoire, celle d'un *réaliste de la virtualité*⁸¹.

⁸⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 60 : « la gerbe d'eau jaillit violemment. Tout le monde s'y baigna, après neuf mois de sécheresse. Puis on alla chercher des récipients. Le soir, ce fut la fête générale. Les fenêtres restèrent longtemps éclairées, on entendit des chansons et des musiques. » / *PN.*, p. 47 : « il getto d'acqua venne fuori vigoroso e spruzzante. Vi si bagnarono tutti, dopo nove mesi d'asciutto. Poi andarono a prendere i recipienti. Quella notte fu festa generale. Le finestre restarono accese a lungo, si sentirono canzoni e musiche. »

⁸¹ PALMIERI Giovanni. « Per una volatile leggerezza : il “lato manco” di Antonio Tabucchi ». *Piccole finzione con importanza. Valori della narrativa contemporanea*. Sous la direction de Nathalie Roelens et Inge Lanslots, Ravenn, 1994, cité par Nives TRENTINI in *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi fra romanzo e racconto. Op. cit.*, pp. 29-30 : « Quella di Tabucchi è quindi una scrittura che sviluppa continuamente “effetti di reale” con forte tendenza iconica [...] la figurativizzazione del referente – che è uno degli aspetti dominanti – viene realizzata attraverso un costante descrittivismo analitico, cromatico e morfologico di tutte le forme presenti nel testo. A ciò si aggiunga il particolare amore di Tabucchi per il segno “analogico” dei pittori i cui quadri diventano spesso oggetti di descrizione [...]. Il realismo visivo e l'effetto iconico che sono impliciti in simili procedure, oltre a possedere il tratto della leggerezza, escludono l'opposizione tradizionale realismo vs fantastico in favore d'una forma estatica della mimesi che Tabucchi sembra incarnare perfettamente. Con ciò, se si volesse

L'expression « forme extatique de la mimésis » confirme qu'il s'agit bel et bien de modifier la représentation de la réalité pour laisser survenir l'inexplicable, l'inattendu : ils constituent l'autre versant des choses visibles et peuvent dès lors apporter, par l'éclairage nouveau qu'ils jettent sur certains événements, une tentative d'explication de ces mêmes événements. Il devient alors possible de montrer le « visible de l'invisible ». C'est du moins l'art de l'écrivain italien dans l'usage qu'il fait du *fantastique* (nous utilisons volontairement le terme, avec toutes les ambiguïtés qu'il recouvre), tout en prenant ses distances avec la théorie todorovienne :

Je dirais, pour employer la grammaire de Todorov, que je n'apprécie pas le fantastique à l'état pur, tel qu'il le définit, autrement dit le fantastique de certains contes de Maupassant ou Hoffman. Je préfère de loin le fantastique appliqué. Je pense qu'appliquer le fantastique au quotidien est un défi, parce que le quotidien est par nature banal, ennuyeux, prévisible. Mais essayer de regarder l'envers du décor, espionner à travers les failles du quotidien pour y faire prendre corps des illuminations fantastiques, me paraît être un beau défi pour un écrivain, un défi très simulant⁸².

Nous observons une volonté manifeste de chercher à laisser voir ce qui est dissimulé, de transformer le réel pour mieux le dévoiler. Le terme « fantastique » est utilisé dans l'acception de ce qui survient de manière inexplicable et qui possède, dans la prose tabucchienne, une indéniable dimension heuristique. C'est probablement dans *Piazza d'Italia* que les épisodes fantastiques sont les plus nombreux. Antonio Tabucchi n'hésite pas en effet à recourir à de nombreuses anecdotes qui dépassent les cadres rationnels de la narration. Certains critiques ont d'ailleurs rapproché l'utilisation du fantastique dans *Piazza d'Italia* de l'usage qu'en fait Gabriel Garcia Marquez dans *Cent ans de solitude* :

[...] non seulement dans l'histoire familiale mais aussi dans l'écriture visionnaire et sanguinaire, ironique et solaire où la fable et les références historiques se fondent dans une dénonciation militante d'une Italie depuis toujours pays de régime, soit qu'il ait été le régime débonnaire grand-ducal, l'autoritarisme d'Humbert, le fascisme et la plus sournoise arrogance de la démocratie chrétienne. Dans des fragments qui vont de quelques lignes à deux ou trois pages, Tabucchi recrée avec une grande adresse l'histoire populaire de personnages mémorables. [...] *Piazza d'Italia* traduit splendidement la composition poétique et fantastique de Garcia Marquez dans une autre réalité historique et sociale, et le bourg du haut marécage toscan avec sa population rude et généreuse, caustique et passionnée, qui continue de lutter

imprigionarlo dentro un'etichetta, questa potrebbe essere solo quella, positivamente contraddittoria, di *un realista della virtualità*. » (Nous traduisons).

⁸² TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. Op. cit., pp. 77-78.

contre le pouvoir, représente bien la fracture typiquement italienne entre le pays légal et le pays réel⁸³.

De toute évidence, le développement du réalisme magique en Amérique latine, qui dépasse largement le cadre donné par Massimo Bontempelli en Italie, n'est pas étranger à Antonio Tabucchi. Fin connaisseur de Jorge Luis Borgès, grand admirateur de Julio Cortázar, il est attentif au travail sur le réel et son envers, et à sa déformation, afin d'en saisir la véritable essence. Certains éléments de *Piazza d'Italia* font d'ailleurs directement référence à l'Amérique latine, marquant peut-être ainsi la filiation avec le courant du réalisme magique comme par exemple la venue du cirque espagnol à Borgo : « Au bout de la table présidaient les moustaches de M. Oignon, à angle droit avec le frac de Nemesicus, illusionniste qui faisait léviter les corps, et qui, grâce à la métempsycose, s'était choisi pour future demeure les apparences d'un yéti⁸⁴ ». N'oublions pas que Garibaldo est parti en Argentine où il a appris la musique mais également à raconter des histoires, ces histoires qu'il pourra alors teinter de ce réalisme magique (puisqu'il est soupçonné d'entretenir des liens avec le narrateur⁸⁵).

Force est de constater que les fantaisies de *Piazza d'Italia* dépassent tout cadre rationnel d'une part, et sont le plus souvent liées à l'Histoire d'autre part. C'est le cas par exemple de l'épisode des fenêtres qui quittent Borgo lorsqu'un événement grave se prépare. La première personnification des fenêtres dans le récit a lieu lors de l'épidémie de Fièvres au cours de laquelle Gavure est devenu bossu⁸⁶. L'épidémie de grippe espagnole est également annoncée par un événement inexplicable. Un étrange objet survole Borgo : « [...] on aurait plutôt dit un étrange nuage imprégné d'eau, jusqu'au moment où quelqu'un trouva que ça ressemblait au dragon à la gueule bordée de flammes que saint Michel décapitait, dans le tableau de

⁸³ TANI Stefano. *Il Romanzo di ritorno. Dal Romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano : Mursia, 1990, p. 154 : « [...] non solo nella storia familiare ma anche nella scrittura visionaria e sanguigna, ironica e solare dove fiaba e riferimento storico si fondono in una denuncia militante di un'Italia da sempre paese di regime, sia stato esso il bonario regime granducale, l'autoritarismo umbertino, il fascismo e la più subdola arroganza democristiana. In lacerti che vanno dalle poche righe alle due-tre pagine, Tabucchi ricrea con grande agilità una storia popolare dai personaggi memorabili [...] *Piazza d'Italia* traduce splendidamente la corposità poetica e fantastica di Garcia Marquez in un'altra realtà storica e sociale, e il borgo dell'alta maremma toscana, con la sua gente ruvida e generosa, caustica e appassionata, in continua lotta col potere, ben rappresenta la frattura tipicamente italiana fra paese legale e paese reale. » (Nous traduisons).

⁸⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 78 / *PI.*, pp. 70-71 : « Presiedevano a capotavola i baffi di Monsieur Oignon, ad angolo retto col frac di Nemesicus, illusionista sollevatore di corpi, che grazie alla metempsicosi, si era scelto come futura dimora le sembianze di uno yeti ».

⁸⁵ Voir *supra* pp. 71-72.

⁸⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 62 : « Cet hiver-là les fenêtres du village étaient restées aveugles durant une semaine parce que les Fièvres étaient dans les parages. » / *PI.*, pp. 55-56 : « Quell'inverno le finestre del paese erano restate cieche per una settimana, perché c'erano in giro le Febbri. »

l'église⁸⁷.» Le tableau se matérialise dans le ciel, fait inexplicable. L'image, ou la représentation, devient alors réalité, augmentée des pouvoirs fantasmatiques des habitants. De ce qui s'est transformé en dirigeable descend, par « une échelle de corde que la lune encadr[e] d'un faisceau de lumière »⁸⁸, une femme au « visage terreux », avec un « camélia planté dans ses cheveux funèbres »⁸⁹, véritable apparition de la mort⁹⁰. Cette « hallucination » racontée par Gavure annonce « l'entrée de la grippe espagnole dans le village »⁹¹. Plus tard, avant que les SS « fassent l'enfer » à Borgo, les fenêtres ont disparu du village :

C'est à l'aube de ce jour-là, dit-on, que les fenêtres partirent. Les premières à s'envoler auraient été celles de la cure, qui voltigeaient au-dessus de la place pour appeler leurs compagnes à se rassembler. Une à une, elles se détachèrent et se regroupèrent à l'appel des meneuses en un vol frémissant. Puis, sur un signe de leurs guides, elles prirent le large en direction de l'occident. Elles volaient bas, battant des volets au rythme lent d'un vol ample et tranquille, semblables à des oies sauvages. Le vent, quand il les traversait, les faisait siffler comme de verts oiseaux. Très vite elles ne furent plus qu'une mince ligne et se perdirent vers la mer. Les maisons, avec leurs orbites vides, disaient la reddition⁹².

Notons l'emploi du conditionnel passé, indiquant le soupçon qui pèse sur le récit ainsi que l'incise « dit-on » qui fait pénétrer le propos dans l'univers des légendes. La suite de l'extrait emploie le passé simple et l'imparfait. Le fait inexplicable est d'abord soumis au doute avant d'être admis, avéré dans le récit, accepté comme merveilleux. Les fenêtres peuvent alors être considérées comme le signe d'événements politiques tragiques à venir. Avant la mort de Garibaldi, lorsque la grève occupe Borgo, le libeccio qui ne souffle habituellement pas plus de trois jours dure anormalement ; ceci préoccupe Asmara qui réveille Garibaldi, sans cesser de lui répéter : « Ce sont les fenêtres »⁹³. La vision d'un vol de fenêtres s'intègre dans le rève

⁸⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 74 / *PI.*, p. 67 : « sembrò piuttosto una strana nuvola piena d'acqua, finché qualcuno non vi riconobbe le fattezze del drago con un orlo di fuoco sulle fauci che nel quadro della canonica veniva ammazzato da san Michele. »

⁸⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 74 / *PI.*, p. 67 : « una scaletta di corda che la luna inquadrò con un fascio di lune ». »

⁸⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 74 / *PI.*, p. 67 : « una donna procace, col viso terreo e una camelia nei capelli luttuosi. »

⁹⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 75 : « Alors les gens s'aperçurent que les os de ses mains étaient visibles à l'œil nu et que le vermillon de son vêtement gouttait à terre pour y former une flaque sombre » / *PI.*, p. 67 : « Allora la gente si accorse che le ossa delle mani erano allo scoperto e il vermiglio del vestito sgocciolava per terra formando una pozza scura. »

⁹¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 75 / *PI.*, pp. 67-68 : « Fu descrivendo la sua allucinazione che Gavure raccontò a Garibaldi l'ingresso della spagnola in paese. »

⁹² *PI.*, pour la trad. fr. pp. 118-119 / *PI.*, p. 109 : « Dicono che all'alba di quel mattino partirono le finestre. Avrebbero spiccato il volo per prime le finestre della canonica, volteggiando sulla piazza per chiamare ad adunata le compagne. A una a una si staccarono tutte e si adunarono ai richiami delle capogruppo, in un fremente stormo caudato. Poi, a un cenno delle guidatrici, salparono verso occidente. Andavano basse, battendo le imposte al ritmo lento di un volo ampio e tranquillo, come oche selvatiche. Il vento, se le attraversava, le faceva fischiare come verdi uccelli. Ben presto diventarono una linea sottile, e si persero verso il mare. Le case, con le occhiaie vuote, dicevano la resa. »

⁹³ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 152-153 / *PI.*, pp. 141-142 : « ma non le senti? Sono le finestre di casa ». »

que Garibaldi est en train de faire, mais Asmara le rappelle à la réalité, ou plutôt à leur réalité : « Elles veulent partir, dit Asmara. Elles veulent partir une autre fois. Il va se passer quelque chose, il va y avoir de la violence⁹⁴. » La discussion qui suit entre Asmara et Zelmira atteste du lien entre l'événement surnaturel et l'événement historique⁹⁵. De plus, des épisodes complètement irréels surgissent dans la narration, épisodes où se mêle parfois un arrière-plan religieux. C'est le cas par exemple de l'apparition du Christ dans un verre. Lorsque Quirino, grand blasphémateur, joue aux cartes, il jure et un événement pour le moins étrange se produit :

Dehors un éclair traverse le ciel, une rafale de vent éteint la chandelle, et c'est alors que se produit ce que cinq personnes jurèrent avoir vu. Dans le noir, une lumière s'alluma, c'était une silhouette lumineuse dans le verre de Quirino : un homme minuscule, jeune, à demi-nu, avec une couronne d'épines sur le front et une croix sur les épaules. Quand ils rallumèrent la chandelle, le verre était redevenu normal, mais Quirino avait perdu l'usage de la parole⁹⁶.

Aussitôt après, la guerre éclate. Ce que le récit donne comme une intervention divine, que le lecteur est invité à considérer comme un avertissement, est le moyen de montrer que Borgo « n'était pas un village oublié de Dieu, où les hommes mouraient dans le péché⁹⁷. » Comme pour les fenêtres, l'épisode fantastique doit être interprété comme « un présage, un avertissement »⁹⁸. Une brèche s'ouvre dans le réel pour mieux le dévoiler, en lien avec la violence inéluctable de l'Histoire.

Le fantastique fait irruption de manière récurrente et le lecteur intègre cette part de fantastique à la réalité de la part historique du récit. L'histoire se déroule dans l'Histoire, et mêle réalisme et merveilleux, acceptés par tous les personnages de la diégèse. Le texte ne livre pas d'explication rationnelle à ces événements irrationnels pris comme tels, et l'intrusion du merveilleux dans le réel transforme ce réel en lui donnant une autre tournure. La venue d'un bonimenteur à Borgo pendant la Première Guerre mondiale introduit dans l'épisode

⁹⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 154 / *PI.*, p. 142 : « “Vogliono partire un'altra volta. Sta per succedere qualcosa, ci sarà violenza” ».

⁹⁵ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 154-155 : « Ça peut vouloir dire bien des choses, mâchonnèrent les gencives de Zelmira. » / *PI.*, p. 143 : « “Sarà un avvertimento?” azzardo Asmara. “Non è successo solo a casa tua”, disse la Zelmira. “Tutte le finestre sulla piazza hanno fatto lo stesso. Certune sono riuscite a liberarsi dai cardini e son cadute per strada.” »

⁹⁶ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 66-67 / *PI.*, pp. 59-60 : « Fuori scoppia un lampo, una ventata spenge il lume, e allora successe quello che in cinque giurarono di aver visto. Nel buio si accese una luce, ed era una luminosa figura nel bicchiere del Quirino : un minuscolo uomo giovane e seminudo con una corona di spine sulla fronte e una croce a spalle. Quando riaccesero il lume il bicchiere era tornato normale, ma il Quirino aveva perso la favella. »

⁹⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 66 / *PI.*, p. 59 : « non era un paese dimenticato da Dio, dove gli uomini morivano nel peccato. »

⁹⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 66 / *PI.*, p. 59 : « un presagio, un avvertimento ».

historique une dose de fantaisie tout en en offrant une représentation oblique. En effet, le Docteur Espérance apporte un miroir de poche pour permettre aux familles qui ont un parent au front de communiquer avec lui⁹⁹. Les habitants de Borgo, grâce aux petits miroirs, voient leur proches partis depuis de nombreux mois à la guerre. Esperia peut voir Garibaldi « recroquevillé contre le fil de fer barbelé [qui] semblait dormir. Le miroir s’approcha de lui et Esperia vit son visage. Il avait les yeux ouverts et remuait les lèvres¹⁰⁰. » Ce miroir miraculeux donne à voir les visages emportés par la guerre et à lire les souffrances des soldats, sur un mode à la fois ironique et tragique. Il peut être considéré comme une mise en abyme de ces choix de représentation qu’effectue Antonio Tabucchi dans son récit. Il ne s’agit pas de dire, ou de voir directement, selon les habituels critères du réalisme mais de montrer l’envers du décor, l’altérité du réel, en passant par le prisme du merveilleux, autrement dit de ce qui dépasse ce réel, pour mieux le dévoiler. Citons l’auteur qui déclare lors d’un entretien :

Un roman ne peut être considéré comme un grand roman s’il ne contient pas en lui au moins une interrogation métaphysique. Cette interrogation n’est pas incompatible avec le réalisme, comme on est parfois tenté de le croire, parce que réalisme et métaphysique s’accordent parfaitement. Au contraire, plus que le fantastique, qui est la négation de la métaphysique, c’est souvent le réel qui pose des interrogations métaphysiques, ou qui fait s’emballer cette métaphysique du réel que notre siècle, à partir de Kafka et de Pirandello, a visitée avec ses auteurs majeurs¹⁰¹.

Or Antonio Tabucchi s’efforce de faire surgir ces questions que le réel est susceptible de poser. C’est le mensonge de la merveille qui fait œuvre de mémoire dans le récit, offrant une représentation détournée de l’Histoire, impossible à saisir de manière monolithique. Elle est

⁹⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 70 : « L’instrument, selon les explications du Docteur Espérance, fonctionnait grâce aux vertus télépathiques. Sur le front, il avait vendu aux soldats un miroir identique à celui qui était maintenant présenté à ces messieurs-dames : le reste se trouvait sous leurs yeux. La science ne parvenait pas à expliquer les phénomènes psychotélépathiques. Et il montrait, dans son miroir, un capitaine blondasse aux moustaches pommadées avec lequel il était personnellement relié par psychotélépathie, qui clignait de l’œil et faisait de grands gestes de salut. » / *PI.*, p. 63 : « Lo strumento, secondo quanto spiegò il dottor Speranza, funzionava in base alle virtù telepatiche. Aveva venduto ai soldati al fronte uno specchietto identico a quello che veniva mostrato a lorisignori: il resto era sotto i loro occhi. La scienza non riusciva a spiegare i fenomeni psicotelepatici. E mostrava, nel suo specchietto, un capitano biondiccio e coi baffetti gommosi, col quale era personalmente collegato in psicotelepatia, che strizzava l’occhio e faceva ampi cenni di saluto. »

¹⁰⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 70 / *PI.*, p. 63 : « rannicchiato contro il filo spinato e pareva che dormisse. Lo specchietto gli si avvicinò ed Esperia gli vide il viso. Aveva gli occhi aperti e muoveva le labbra. »

¹⁰¹ TABUCCHI Antonio. « Milan Kundera. L’insostenibile leggerezza dell’essere. » *L’Indice*, 1985, n°5 : « Un romanzo non è grande se non ha in sé almeno una interrogazione metafisica. Interrogazione che non è incompatibile col realismo, come a volte si tende a credere, perché realismo e metafisica possono andare perfettamente d’accordo; anzi, più che il fantastico, che è la negazione della metafisica, è spesso il reale che postula interrogativi metafisici, o che fa scattare quella *metafisica del reale* che il nostro secolo, a partire da Kafka e Pirandello, ha visitato con i suoi autori maggiori. » (Nous traduisons).

alors représentée dans son rapport aux hommes et au vécu. De ce point de vue, le propos d'Édouard Glissant dans *Le Discours antillais* est éclairant :

Après avoir été fable, narration ou discours, après avoir été rapport, mesure, vérification, après avoir été globalité, système et imposition d'un Tout, l'histoire, en tant qu'elle est « réfléchie » par des consciences collectives, revient aujourd'hui aux obscurités pleines du vécu. Au long de cette trajectoire, chaque conception de l'historique s'est accompagnée d'une formulation du rhétorique. C'est cet accompagnement que je voudrais suivre à la trace, pour montrer comment l'Histoire (qu'on la conçoive comme énoncé ou comme vécu) et la Littérature rejoignent une même problématique : le relevé, ou le repère, d'un rapport collectif des hommes à leur entour, dans un lieu qui change en lui-même et dans un temps qui se continue en s'altérant¹⁰².

L'auteur établit un lien entre une perception de l'Histoire et la littérature, qui ne nous semble pas étranger à l'entreprise tabucchienne : « Dans le temps étalé de la cristallisation de la pensée occidentale, l'histoire et la littérature se rencontrent d'abord dans le mythe, mais la première comme pressentiment du passé, et la seconde comme mémoire du futur¹⁰³. » Il y a, pour Édouard Glissant, chez l'écrivain, « l'obsession d'une *trace primordiale* vers quoi s'efforcer par des élucidations qui ont la particularité [...] d'obscurcir en révélant¹⁰⁴. » Ces tours et détours de la fantaisie créatrice permettent probablement à l'auteur d'échapper à l'Histoire officielle, tant décriée dans les récits tabucchiens, pour en offrir une autre représentation, inattendue et porteuse d'interrogations. En revanche, dans les récits d'Imre Kertész, aucune intrusion de croyances populaires ne vient ouvrir cette brèche dans le réel évoquée au sujet des récits tabucchiens. La déformation du réel par rapport à l'Histoire a trait le plus souvent aux altérations de la *psyché* et aux hésitations suscitées par l'interprétation d'un réel douteux.

3. L'usage du rêve : de l'interrogation sur le réel à la déréalisation comme représentation du totalitarisme

D'abord considéré comme un contenu narratif imposé de l'extérieur, message des dieux, le rêve a progressivement pris la place d'une activité mentale libérée des contraintes du réel. Nous étendrons le rêve à la rêverie et à l'hallucination, autrement dit aux moments où l'esprit s'échappe des contingences matérielles et trouve à s'exprimer dans la liberté et l'obscureté. Le rêve et ses corrélats font planer un doute sur ce qui est raconté. De la même

¹⁰² GLISSANT Édouard. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981, pp. 136-137.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 147.

manière que le lecteur doute de l'existence du Christ dans le verre ou des vols successifs des fenêtres dans *Piazza d'Italia*, il devra questionner les récits de rêves ou d'hallucinations et les mettre en relation avec ce que la fiction dit de l'Histoire, et avec ce que le mensonge dit de la mémoire. Jean-Daniel Gollut note :

Le récit de rêve, en tant que *discours* de l'éveillé, soumis aux aléas de la remémoration et aux difficultés d'appréhension de cette expérience singulière dans le cadre de la pensée diurne, se caractérise donc d'abord par son régime cognitif. Le rêve, quand bien même serait-il consigné sitôt fait, ne peut pas être l'objet d'une connaissance immédiate et sans faille. Le décalage des états de conscience, l'allure indécise que prend alors le plus souvent l'imagerie onirique [...] imposent une réserve à l'énonciation et la privent foncièrement d'assurance¹⁰⁵.

L'Histoire revient dans les récits comme un cauchemar, et il s'agit de savoir « d'où cela revient », pour utiliser une expression du critique Roger Bozzetto¹⁰⁶. Dans nos récits, il n'y a pas lieu d'établir une dichotomie entre le rêve et le réel. Bien au contraire, c'est souvent l'extrême ténuité de la frontière entre rêve et réalité qui confère aux fictions leurs particularités. Alain Chareyre-Mejan fait remarquer que l'étrangeté du réveil n'a pas pour origine les images du rêve mais « ce qu'elles traduisent de l'*espace* du rêve »¹⁰⁷. D'après lui, Tzvetan Todorov se trompe en faisant de l'opposition réel vs irréel la caractéristique primordiale du fantastique : « Le récit d'un rêve n'est pas, sauf superficiellement, la description de son contenu illogique, irréaliste : c'est la transcription de l'embarras topologique où nous nous trouvons, lorsque nous y sommes, pour n'y avoir affaire que réellement. L'aporie onirique est celle de la définition du réel, qu'elle épouse. Il n'y a pas de problème avec le rêve pour la pensée et l'image, c'est avec le réel qu'il existe toujours¹⁰⁸ ! » D'après Jean Fabre, il est nécessaire de distinguer fiction fantastique et fiction fantasmatique. Le rêve à lui seul ne peut légitimer le caractère fantastique du récit. C'est le rapport du rêve au réel qui, dans les problématiques qu'il pose, peut faire basculer le récit du côté d'une lecture fantastique : « Le Fantastique ne provient pas du contenu du rêve, ce ghetto de l'imaginaire, mais de la relation entre rêve et réalité¹⁰⁹. » Pour l'avant-garde italienne, le rêve est considéré comme le seul moyen de continuer à raconter. Nous pourrions citer Edoardo Sanguineti :

¹⁰⁵ GOLLUT Jean-Daniel. *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris : José Corti, 1993, p. 154.

¹⁰⁶ BOZZETTO Roger. *Le Fantastique dans tous ses états*. *Op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁷ CHAREYRE-MEJAN Alain. *Le Réel et le fantastique*. *Op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁹ FABRE Jean. *Le Miroir de sorcière*. *Op. cit.*, p. 122.

Conjuguer une histoire [...] signifie se reposer d'abord le problème de la fonction fabulatrice, aujourd'hui. Il sera alors naturel que l'écrivain [...] recoure comme modèle à cette seule forme de fable qui soit praticable [...] à la fois vraie et fausse [...] j'entends le rêve. La fable onirique peut devenir la structure exemplaire grâce à laquelle l'homme contemporain peut tenter [...] de remonter vers une exacte perception narrative, retentant à rebours la phylogénèse du roman, et procédant du rêve à la fable et de la fable au mythe¹¹⁰.

Dans les récits étudiés, le rêve, qui tend à gommer l'opposition réel vs irréel, est presque toujours en rapport avec l'Histoire (comme, du reste, les éléments surnaturels que nous avons précédemment évoqués). Or les spécificités du rêve et d'autres manifestations de l'inconscient, comme la rêverie ou l'hallucination, sont étroitement liées d'une part à l'oubli, d'autre part aux difficultés de raconter, spécificités qui sont également, nous l'avons observé, celles de l'écriture de l'Histoire ou du témoignage. La remarque qui suit, tirée de l'ouvrage de Jean-Daniel Gollut est, dans ce cadre, utile : « Le récit de rêve est d'abord un récit menacé, anémié, continuellement poursuivi par le risque de son extinction. Rescapé de l'oubli, il en garde une prédisposition chronique à l'effacement. On ne saisira le caractère propre du récit de rêve que si l'on ne perd pas de vue cette contingence radicale¹¹¹. » Comme l'expérience historique, le rêve doit échapper à l'oubli et pour cela trouver une formulation. Le retour de l'expérience historique rêvée dans nos récits place alors doublement cette expérience historique sous le signe du « risque de l'extinction ». Il fait du contenu du rêve un ensemble à la fois fragile, parce que soumis à ce risque, et tout-puissant, parce que rien ne semble pouvoir l'empêcher de revenir.

Les spécificités de la narration tabucchienne accordent une place importante au rêve dans la mesure où il permet d'interroger le rapport entre la réalité et l'imagination, et par conséquent sa propre représentation, d'intégrer au récit des analepse et des prolepse, ainsi que des mises en abyme, de remplir des vides et d'introduire de la variété dans le langage. Il représente ainsi une ressource inépuisable dont les particularités, entre autres spatio-

¹¹⁰ SANGUINETI Edoardo. « Il trattamento del materiale verbale nei testi narrativi della nuova avanguardia in Gruppo'63 ». *Critica e teoria*. A cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano 1976, (pp. 203-219), cité par Monica Farnetti, « Scritture del fantastico » in *Letteratura italiana del novecento. Bilancio di un secolo*. A cura di Alberto Asor Rosa. Torino : Einaudi, 2000, « Piccola biblioteca Einaudi. Saggistica letteraria e linguistica », p. 384 : « Coniugare una storia [...] significa riproporsi da capo il problema della funzione fabulatrice, oggi. E allora sarà naturale che lo scrittore [...] ricorra, come a modello, a quella sola forma di fabula, tutta praticabile, [...] vera e falsa insieme [...] intendo parlare naturalmente, del sogno. La fabula onirica può diventare così la struttura esemplare, grazie a cui l'uomo contemporaneo può tentare [...] di risalire verso un'esatta percezione narrativa, ritentando à rebours la filogenesi del romanzo, e procedendo dal sogno alla fiaba, e dalla fiaba al mito. » (Nous traduisons).

¹¹¹ GOLLUT Daniel. *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, *Op. cit.*, p. 169.

temporelles, permettent toutes les fantaisies. Denis Ferraris analyse, dans un article intitulé « Tabucchi et les réalités du rêve », l'engouement de l'auteur italien pour le rêve et ses corrélats. Il écrit :

Si l'on décidait d'employer le mot *rêve* dans une acception générale qui puisse inclure l'activité onirique, la rêverie diurne, les productions du désir, les hallucinations sollicitées et les souhaits plus ou moins utopiques, on pourrait dire que le *rêve* est un des principaux modules des constructions fictionnelles de Tabucchi. En ce cas, le principe d'écriture tient dans l'évanouissement de la frontière qui sépare le réel du rêve au bénéfice de réalités qui sont par nature au-delà de cette coupure brutalement rationnelle parce qu'elles dépendent d'une intériorité relevant de la conscience imageante¹¹².

Le rêve permet de concrétiser l'irréalité dans le récit, faisant osciller le lecteur dans un monde où il ne peut pas toujours se repérer, et c'est dans cette oscillation que le surgissement de l'Histoire a lieu. Il est lié au silence et au secret le plus souvent. Dans *Pereira prétend*, le personnage principal exprime à plusieurs reprises sa réticence à raconter ce dont il a rêvé. À une question du docteur Cardoso, il répond : « [...] mon père m'a enseigné que nos rêves étaient la chose la plus privée que nous avons, et qu'il ne fallait les révéler à personne¹¹³. » Généralement, les rêves de Pereira sont en lien avec des souvenirs heureux de sa jeunesse¹¹⁴, époque qui d'après lui est sans rapport avec le propos qu'il est en train de tenir, et doit donc être tue. Antonio Tabucchi, dans *Dove va il romanzo?* établit une distinction entre les rêves qui peuvent être racontés et ceux qu'il faut garder pour soi : « Que ce soit dans *Pereira prétend* ou dans *Nocturne indien* – un dialogue entre le personnage et une femme anglaise – le rêve demeure un élément à part, un secret qu'il est inutile de raconter parce qu'il est tellement personnel qu'il ne signifierait peut-être rien pour les autres : ce rêve absolument privé n'a pas sa place dans la narration¹¹⁵. » Pour autant, ces rêves apparaissent tout de même dans la

¹¹² FERRARIS Denis. « Tabucchi et les réalités du rêve ». *Antonio Tabucchi narratore*. A cura di Silvia Contarini e Paolo Grossi. Parigi: Istituto italiano di cultura, « Quaderni dell'Hôtel de Gallifet », 2007, (pp. 69-87), p. 87.

¹¹³ *PP.*, p. 264 / *SP.*, p. 114 : « [...] mio padre mi ha insegnato che i nostri sogni sono la cosa più privata che abbiamo e che non bisogna rivelarli a nessuno. » Nous pouvons d'ailleurs noter que les rêves de Pereira sont évoqués dans le récit de manière quasiment allusive. Citons par exemple : « Pereira prétend que cet après-midi-là, il fit un rêve. Un très beau rêve, de sa jeunesse. Mais il préfère ne pas le révéler, car on ne doit pas révéler les rêves, prétend-il. » *PP.*, p. 237 / *SP.*, p. 79 : « Quel pomeriggio, sostiene Pereira, fece un sogno. Un sogno bellissimo, della sua giovinezza. Ma preferisce non rivelarlo, perché i sogni non si devono rivelare, sostiene. »

¹¹⁴ Nous pouvons également noter : « Le lendemain matin, Pereira fut réveillé par le téléphone, prétend-il. Il était encore dans son rêve, un rêve qu'il lui parut avoir rêvé toute la nuit, un rêve très long et heureux qu'il ne croit pas opportun de révéler, car il n'a rien à voir avec cette histoire. » *PP.*, p. 305 / *SP.*, p. 163 : « L'indomani mattina Pereira fu svegliato dal telefono, sostiene. Era ancora nel suo sogno, un sogno che gli parve di avere sognato tutta la notte, un sogno lunghissimo e felice che non crede opportuno rivelare perché non ha niente a che vedere con questa storia. »

¹¹⁵ TABUCCHI Antonio. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo? Op. cit.*, p. 29 : « Sia in *Sostiene Pereira* sia in *Notturmo indiano* – un dialogo tra il protagonista e una donna inglese – il sogno rimane

narration, au moins par le signalement de leur omission, de leur silence et donc au moins par la béance qu'ils laissent. La mention à la fin du premier chapitre de *Pereira prétend*, de la pièce de Pirandello *Je rêve, mais peut-être que non*¹¹⁶, place son récit sous des auspices oniriques, dans la lignée pirandellienne, encline à interroger le rapport entre réel et irréel, en les confondant. Ainsi, ce que raconte le personnage peut éventuellement être considéré dans son entier comme un récit de rêve, non pas celui intime que l'on ne peut et ne doit raconter, mais celui qui concerne aussi l'Autre. L'édition critique italienne mentionne cette possibilité de lecture :

[...] dans ces pages [nous trouvons] non seulement les constantes de la narration fantastique, mais aussi la persistance d'une composante onirique qui rapprochent les voyages de Pereira de ceux de Roux, voyages qui ne sont pas seulement géographiquement caractérisés, mais qui sont déterminés par des rencontres, cette fois-ci avec des vivants et non avec des morts, dans une sorte de renversement qui fait prétendre à Pereira qu'il se sent comme mort, ombre dialoguant avec les vivants mais aussi avec l'image de sa défunte épouse. L'avènement final d'un autre nom semble indiquer le procédé des hétéronymes non au niveau de l'auteur mais à celui du personnage ; le protagoniste naît Pereira et au fond renaît Baudin ; ainsi, à la fin, Pereira meurt, ou plutôt meurt avec lui cette âme hégémonique de la confédération des âmes en laquelle il croit¹¹⁷.

La théorie de la confédération des âmes, les soliloques de Pereira, sa solitude et son malaise peuvent effectivement nous faire pencher vers cette interprétation. C'est dans *Pereira prétend* que le fantastique est le moins spectaculaire, que l'usage du rêve est le moins ancré dans la narration, et c'est peut-être ce creux, cette réticence à dire manifestée par le personnage qui confèrent au récit son étrangeté. La déposition de Pereira constituerait alors cette hallucination qui consiste à dénoncer le régime de Salazar, dénonciation qui ne pourrait avoir lieu que sur ce mode halluciné. Le rapprochement avec *Nocturne Indien* est pertinent de ce point de vue : ici aussi le récit, et ce de manière certainement plus explicite, peut être lu comme le récit d'un rêve. La citation de Maurice Blanchot, placée en épigraphe, est sans

un elemento a parte, un segreto che non c'è bisogno di raccontare perché è talmente personale che forse non significherebbe nulla per gli altri: quel sogno assolutamente privato non si concilia con la narrazione». (Nous traduisons).

¹¹⁶ *PP.*, p. 181 / *SP.*, p. 10.

¹¹⁷ FERRARO Bruno. *Op. cit.*, pp. 364-365 : « [...] in queste pagine non solo le costanti della narrativa fantastica precedente, ma anche la persistenza di una componente onirica che unisce i viaggi di Pereira a quelli di Roux, viaggi che non sono solo geograficamente individuati, ma sono determinati dagli incontri, questa volta con i vivi e non con i morti, in una sorta di rovesciamento però che fa sostenere à Pereira di sentirsi "come se fosse morto", ombra dialogante con i vivi ma anche con l'immagine della moglie defunta impressa nella fotografia. L'assunzione finale di un altro nome sembra indicare il proseguimento degli eteronimi non al livello di autore, ma di personaggio : il protagonista nasce Pereira e in fondo rinasce Baudin: quindi, alla fine, Pereira muore, o muore con lui quell' "anima egemone" sulla confederazione di anime in cui lui crede ». (Nous traduisons).

équivoque : « Les gens qui dorment mal apparaissent toujours plus ou moins coupables. » Elle est tirée d'une annexe de *L'Espace littéraire* qui s'intitule « Le sommeil, la nuit ». Maurice Blanchot souligne la dimension d'errance du sommeil, toujours suspecte : « Le sommeil transforme la nuit en possibilité. La vigilance est sommeil quand vient la nuit. [...] Le vagabondage nocturne, le penchant à errer quand le monde s'atténue et s'éloigne et même les métiers qu'il faut bien exercer honnêtement la nuit attirent les soupçons¹¹⁸. » Le rêve est le retour du même légèrement différent, le retour permanent de la figure du double, ce double que le narrateur tente d'approcher, et en présence duquel il se trouve peut-être lors de chaque rencontre :

Le rêve touche à la région où règne la pure ressemblance. Tout y est semblant, chaque figure en est une autre, est semblable à l'autre et encore à une autre. On cherche le modèle originaire, on voudrait être renvoyé à un point de départ, à une révélation initiale, mais il n'y en a pas : le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable¹¹⁹.

La note qui suit immédiatement l'épigraphe, rédigée par l'auteur, attire également l'attention du lecteur sur la dimension onirique du récit : « Ce livre n'est pas seulement une insomnie, c'est aussi un voyage¹²⁰. » Au cours des diverses rencontres nocturnes que fait le narrateur, l'auteur joue sans cesse sur l'impossibilité de déterminer s'il s'agit d'un rêve ou de la réalité. Cette incertitude renforce l'étrangeté du récit et met davantage en valeur les pouvoirs du rêve. Antonio Tabucchi « maintient toujours jusqu'au bout l'alternative vraisemblable en restant lié à une géographie indienne précise et identifiable, dans un itinéraire réaliste¹²¹ ». Par exemple, lors de la conversation dans un train, avec un homme que le narrateur vient de rencontrer, au cours de laquelle les deux individus oscillent entre l'état de rêve et l'état de veille¹²², l'éclairage du wagon contribue à la création d'une atmosphère onirique, lumière qui

¹¹⁸ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire*. Op. cit., p. 358.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 362.

¹²⁰ *NI.*, p. 9 : « Questo libro, oltre che un'insonnia, è un viaggio. »

¹²¹ GUIDOTTI Angela. « Aspetti del Fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi ». *Studi novecenteschi, Rivista di storia della letteratura italiana* XXV, Pisa: Roma: F. Serra, numero 56, dicembre 1998, (pp. 351-365), p. 352 : « mantiene sempre fino in fondo l'alternativa verosimile restando legato ad una precisa ed individuabile geografia indiana, lungo un itinerario realistico; » (Nous traduisons).

¹²² *NI.*, pour la trad. fr. pp. 128-129 : « Il avait dû se passer un certain temps depuis qu'il avait parlé, je m'étais perdu en considérations lointaines : quelques minutes de sommeil, peut-être. J'étais très fatigué » / *NI.*, p. 38 : « Doveva essere passato un po' di tempo dalla sua prima frase, mi ero perduto in considerazioni lontane: qualche minuto di sonno, forse. Ero molto stanco. » Nous pouvons également noter : « Je gardai le silence, ses affirmations n'appelaient pas de réponses. Quelques minutes passèrent, il me sembla que les lumières des quais avaient faibli. La respiration de mon compagnon s'était faite régulière et lente, comme s'il dormait. Quand il se remit à parler, j'eus une espèce de sursaut. » *NI.*, pour la trad. fr. p. 130 / *NI.*, p. 40 : « Restai in silenzio, le sue affermazioni non lasciavano spazio a interlocuzioni. Passò qualche minuto, mi parve che le luci delle banchine si

invite le narrateur à considérer son interlocuteur comme un cadavre¹²³. Le chapitre se termine sur un échange poli qui peut être ambigu : « Bon voyage ». Plusieurs voyages sont suggérés ici, deux voyages nocturnes, aussi inquiétants l'un que l'autre, celui du train et celui de l'âme. Les rencontres ne sont pas liées entre elles, en dehors du leitmotiv de l'enquête menée par le narrateur. Un personnage succède à un autre et certaines apparitions, que rien ne prépare dans le récit, rappellent l'esthétique du rêve qui joue de la juxtaposition d'éléments divers et du retour de la figure du même, légèrement altérée.

Outre la dimension onirique de plusieurs déplacements du narrateur, nous pouvons également noter que plusieurs de ses rêves sont rendus dans le récit. Ils peuvent être plaisants, liés à des souvenirs du narrateur, comme les rêves que nous avons pu évoquer au sujet de *Pereira prétend*. Ils sont dans ce cas détachés de la réalité que le personnage est en train de vivre, et le rêve se mêle au souvenir comme lors de l'après-midi passée dans une chambre du *Taj Mahal*¹²⁴. Dans *Nocturne indien*, le mauvais rêve prend plus de place que le souvenir nostalgique de moments heureux. L'un d'entre eux est particulièrement significatif. Dans la bibliothèque de Goa, le narrateur lit un ouvrage du père Manuel Godinho lorsqu'il s'aperçoit qu'il n'est pas seul dans la pièce¹²⁵. La particularité de la conversation qui va suivre est liée, semble-t-il, à l'omniscience de ce personnage qui connaît le passé, omniscience qui met le narrateur mal à l'aise, comme si sa recherche était honteuse¹²⁶. Ce personnage est inquiétant, incarné et désincarné tout à la fois, phénomène étrange rendu sensible par sa voix « très

fossero affievolite. Il respiro del mio compagno si era fatto pausato e lento, come se dormisse. Quando parlò ancora ebbi una specie di soprassalto. »

¹²³ *NI.*, pour la trad. fr. p. 129 : « Au-dessus de la porte, il y avait une veilleuse bleue, comme dans les wagons des trains de nuit. Se mêlant à la lumière qui venait de la fenêtre, elle créait une lueur vert d'eau, une atmosphère d'aquarium. Je le regardai, et dans la lumière verdâtre, presque funèbre, je vis un profil anguleux au nez légèrement aquilin, et les mains posées sur la poitrine » / *NI.*, p. 39 : « Sopra la porta, c'era una *veilleuse* azzurra, come nei vagoni di treni notturni. Misturandosi con la luce gialla che veniva dalla finestra creava una luce verdolina, quasi un acquario. Lo guardai e nella luce verdastra, quasi luttuosa, vidi il profilo di un volto aguzzo, come un naso leggermente aquilino, le mani sul petto. »

¹²⁴ *NI.*, pour la trad. fr. p. 125 / *NI.*, p. 35.

¹²⁵ *NI.*, pour la trad. fr. p. 167 : « Dans un fauteuil situé entre les deux fenêtres, de l'autre côté de la salle, la masse sombre que j'avais prise en entrant pour un vêtement négligemment jeté sur le dossier du siège se tourna lentement, comme si elle avait attendu le moment précis où je la regarderais, et me fixa. C'était un homme âgé, au long visage émacié, la tête coiffée d'un couvre-chef dont je ne réussis pas à discerner le style. » / *NI.*, p. 75 : « In una poltrona fra le due finestre, dall'altra parte della sala, la massa scura che quando ero entrato mi era parsa un vestito buttato disordinatamente sulla spalliera della sedia, si voltò lentamente, proprio come se aspettasse il momento di essere guardato, e mi fissò. Era un uomo anziano, con un lungo viso scavato e la testa ricoperta da un copricapo di una foggia che non riuscii a distinguere. »

¹²⁶ *NI.*, pour la trad. fr. p. 169 : « Sa violence ne m'effrayait pas, je ne craignai pas d'être agressé : et pourtant j'éprouvai un étrange sentiment de sujétion, comme s'il avait découvert une faute que je tenais cachée en moi. » / *NI.*, p. 77 : « La sua violenza non mi spaventava, non temevo che mi aggredisse; eppure sentii uno strano soggiogamento, come una colpa che tenevo nascosta dentro di me e che egli aveva scoperto. »

raouque, qui ressemblait par moments à un gargouillement »¹²⁷, comme si ses paroles étaient « détachées de la voix qui les prononçait »¹²⁸. Le narrateur considère que son interlocuteur est en proie à la folie et il tient pour vraie l'information qui le met sur la piste de la folie, ce qui peut sembler paradoxal : « Alors seulement je compris qu'il était fou. Je le compris et en même temps, curieusement, je pensai qu'il était *réellement* Alfonso de Albuquerque, et cela ne me surprit pas : je n'en ressentis qu'une indifférence mêlée de lassitude, comme devant quelque chose de nécessaire et d'inéluctable¹²⁹. » La mort plane sur cette rencontre : « Nous sommes tous morts, ne l'avez-vous pas encore compris ? Je suis mort, et cette ville est morte, ainsi que les batailles, la sueur, le sang, la gloire et mon pouvoir : tout est mort, rien n'a servi à rien¹³⁰ », comme elle planait sur Lisbonne au début de *Pereira prétend*. Ce n'est qu'au moment où le Père Pimentel réveille le narrateur que ce dernier prend conscience qu'il était en train de rêver. Ce rêve s'intègre parfaitement à la narration. Il constitue une rencontre comme chacun des chapitres du récit, et le lecteur ne peut supposer, à la première lecture, qu'il s'agit d'un rêve, d'autant que rien dans le récit n'indique que le narrateur s'endort, ou s'assoupit¹³¹. Ainsi, le lecteur lit cet épisode comme les autres rencontres du personnage principal, susceptible de se trouver dans deux réalités contradictoires sans pour autant éprouver de déchirement. Denis Ferraris écrit à propos de cet usage particulier du rêve dans la narration tabucchienne : « Un sujet peut être à la fois dans la réalité objective du présent, dans le simulacre du passé et dans une représentation fantasmée du futur non seulement sans subir aucune souffrance de déchirement mais même en tirant de cette coexistence impossible d'incontestables délices imaginaires¹³². » *Nocturne indien* exploite cette absence de séparation entre le monde objectif et le monde subjectif, entre le rêve et la réalité, en jouant sur

¹²⁷ *NI.*, pour la trad. fr. p. 167 / *NI.*, p. 75 : « Aveva una voce molto roca, a volte un gorgoglio. »

¹²⁸ *NI.*, pour la trad. fr. p. 168 / *NI.*, p. 76 : « Parlavamo in portoghese, ricordo, e le sue parole erano fredde e spente, come se fra di esse e la sua voce ci fosse una remota distanza. »

¹²⁹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 168 / *NI.*, p. 76 : « Solo in quel momento capii che era pazzo. Lo capii e nello stesso tempo pensai curiosamente che egli era *proprio* Alfonso de Albuquerque, e tutto ciò non mi stupì: mi provocò solo un'indifferenza stanca, come se tutto fosse necessario e ineluttabile. »

¹³⁰ *NI.*, pour la trad. fr. p. 170 / *NI.*, p. 78 : « «Siamo tutti morti, non l'ha ancora capito? Io sono morto, e questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il mio potere: è tutto morto, niente è servito a niente». »

¹³¹ C'est parce qu'il se sent observé qu'il lève les yeux et voit la forme qui va prendre vie dans ce que l'on sait désormais être son rêve ; *NI.*, pour la trad. fr. p. 167 : « J'étais arrivé à la fin du long préambule dédié au roi quand, sans savoir ce qui m'en avertissait, j'eus la sensation de ne pas être seul. Peut-être entendis-je un léger craquement ou un soupir ; ou bien, plus probablement, éprouvai-je cette sensation que l'on a lorsqu'un regard est posé sur soi. Je levai les yeux et scrutai le décor qui m'entourait. » / *NI.*, p. 75 : « Ero arrivato alla fine del lungo preambolo dedicato al Re, quando senza sapere da quale segnale, ebbi la sensazione di non essere solo. Forse sentii un lieve scricchiolio o un respiro; oppure, con più probabilità, avvertii semplicemente la sensazione che si prova quando uno sguardo è posato su di noi. Alzai gli occhi e scrutai l'ambiente. »

¹³² FERRARIS Denis. « Tabucchi et les réalités du rêve ». *Op. cit.*, p. 81.

l'indécision de la nature, onirique ou pas, du récit. En cela, il peut être rapproché de *Pereira pretend* et conduit le lecteur à relire le récit portugais comme un rêve historique ou une expérience rêvée.

Les liens établis dans les récits tabucchiens entre rêve et Histoire contribuent à ouvrir dans le réel une brèche qui bouleverse la représentation attendue. Dans *Piazza d'Italia*, le séjour de Garibaldi dans une tombe pour échapper aux Allemands lancés à sa recherche semble l'avoir profondément marqué. Il rêve plusieurs fois de cet épisode vécu, notamment lors de son mariage avec Asmara. Le rêve superpose les deux histoires, celle de Volturmo et celle de Quarto, et les deux ennemis, les Allemands et les Italiens, disant en cela quelque chose sur l'Histoire : « Mais les Allemands étaient en train d'enlever leurs uniformes. Ce n'étaient pas du tout des Allemands, en fait, mais des Italiens. Ils riaient¹³³. » Le propos d'Asmara se confond avec les paroles rêvées des soldats : « Tout ça, c'était une plaisanterie, allez, n'en fais pas une histoire, disait l'officier en lui posant une main sur l'épaule. C'était une plaisanterie, maintenant tu peux rentrer chez toi. – Tu peux rentrer chez toi, dit Asmara. J'ai un tas de choses à faire cet après-midi¹³⁴. » Le rêve dans le récit mêle deux niveaux de l'histoire, et permet de revenir sur l'épisode de Garibaldi dans la tombe. Peu avant de mourir, lorsque les fenêtres gémissent sous le libeccio et qu'Asmara y voit un mauvais présage, Garibaldi est de nouveau en train de rêver de cet épisode douloureux de son histoire : « “Garibaldi, répéta-t-elle, les fenêtres.” Mais Garibaldi dormait tranquillement dans la fraîche obscurité d'une tombe, derrière une pierre tombale. Les Allemands s'arrêtèrent juste devant et l'officier désigna la plaque¹³⁵. » Là encore, les propos tenus par Asmara se mêlent au rêve de Garibaldi : « En voilà trop, dit l'officier, tu te caches dans une tombe et tu emmènes avec toi une fenêtre de ta maison¹³⁶. » Le rêve est le lieu du souvenir, parfois du souvenir de ce qui a été oublié ou plus précisément de ce qui a été refoulé et qui fait toujours retour parce que, pour citer Jacques Lacan, « le refoulement et le retour du refoulé ne sont que l'envers et l'endroit d'une même chose¹³⁷. » Au surgissement de la cachette dans le cimetière succède

¹³³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 139 / *PI.*, p. 128 : « Ma i tedeschi si stavano togliendo le divise. Non erano mica tedeschi, erano italiani. Ridevano. »

¹³⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 139 / *PI.*, pp. 128-129 : « “Era tutto uno scherzo, via non te la prendere così”, diceva l'ufficiale mettendogli una mano sulla spalla. “È stato uno scherzo, orai puoi andare a casa. ” “Puoi andare a casa”, disse Asmara. “Ho un sacco di lavoro per il pomeriggio. ” »

¹³⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 152 / *PI.*, p. 141 : « “Garibaldi”, ripeté, “le finestre”. Ma Garibaldi dormiva tranquillamente nel fresco scuro di una tomba, dietro una lapide. I tedeschi si fermarono proprio lì davanti e l'ufficiale ammiccò alla lapide. »

¹³⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 153 / *PI.*, p. 141 : « “Questo è troppo”, disse l'ufficiale, “ti nascondi in una tomba e ti porti dietro la finestra di casa. ” »

¹³⁷ LACAN Jacques. *Les Psychoses*, « Le séminaire », livre III, Paris : Seuil 1981, p. 21.

celui de la période de résistance dans la montagne, auquel s'ajoute le souvenir ou l'imagination, dans le rêve, de la vision d'un vol de fenêtre :

C'était une aube de brouillard collant comme du blanc d'œuf qui trempait la lisière noire des châtaigniers. La journée avait été interminable, avec un soleil de minuit qui venait de la plaine, un reflet rougeâtre. « C'est un incendie, avait dit un camarade, peut-être une bombe égarée sur une ferme. – C'étaient des fenêtres », répéta Mangegravier, hébété. Il serrait son fusil et désignait quelque chose dans l'air avec un geste vague, d'adieu. « C'était un vol de fenêtres. »¹³⁸

Ici se mêlent un élément merveilleux du récit, le vol de fenêtres, le souvenir de la cachette dans la tombe et le souvenir de la résistance dans la montagne, vision onirique de l'Enfer qui se déroule à Borgo, selon le principe de condensation propre au rêve.

Ainsi, contredisant toute lecture réaliste de l'Histoire, l'utilisation du rêve donne à lire une Histoire fantasmée par ceux qui la vivent. Elle approfondit le point de vue des « petits » de l'Histoire, parallèlement à l'Histoire officielle, et permet de superposer différentes couches temporelles. Le personnage du récit fictionalise son passé, en le rêvant, parallèlement aux personnages d'écrivains et aux écrivains qui font entrer l'Histoire dans la fiction. Le rêve constitue une autre manière de se détourner du réalisme et pose avec insistance la nécessité d'entretenir une réflexion sur le rapport au réel et sur sa représentation. La violence que l'Histoire fait subir aux individus est refoulée avant de ressurgir dans le rêve, comme elle est écartée de la représentation réaliste pour revenir dans l'oblicité de la fiction. De ce point de vue, il est particulièrement important de considérer le rêve comme le pendant du récit, à savoir ce récit fantasmé des faits, dont on ne peut être certain, et qui se lit comme l'expression d'une violence refoulée.

C'est, d'après Antonio Tabucchi, le caractère anthropologique du rêve qui justifie son insertion dans la narration. Il explique dans *Dove va il romanzo?* : « La littérature nous aide à raconter un rêve anthropologique qui dure depuis deux ou trois mille ans, et sûrement pas à raconter un rêve mineur que notre psychanalyste interpréterait ou que notre ami ou notre voisin commenterait¹³⁹. » Rêve et littérature sont donc intimement liés parce que « la

¹³⁸ *PI.*, p. 153 / *PI.*, p. 142 : « Era un'alba di nebbia mista ad un albume che infradiciava il confine nero dei castagni. Era stato un giorno lunghissimo con un sole di mezzanotte che veniva dal piano, un riverbero rossatro. "È un incendio", aveva detto qualche compagno, "forse una bomba persa su un casolare." "Erano finestre", ripeté allucinato Mangiaghiaia. Stringeva il fucile e ammiccava per aria con un cenno vago, d'addio. »

¹³⁹ TABUCCHI Antonio. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo? Op. cit.*, p. 29 : « La letteratura ci aiuta a raccontare un sogno antropologico che dura da 2000 o 3000 anni, non certo a raccontare un

littérature est un rêve collectif. C'est justement dans ce sens qu'[elle] constitue un engagement¹⁴⁰. » Le rêve récurrent de Garibaldo dans *Piazza d'Italia* engage celui qui le fait, autrement dit son auteur, mais également la communauté de Borgo. Lier le rêve, la littérature et l'engagement constitue, pour notre analyse, une piste intéressante. *Tristano meurt* approfondit cet aspect. En effet, lorsque l'ancien partisan décide d'écrire les *Feuillets d'Hypnos*, il associe cette écriture à la fois au rêve et à la responsabilité :

Non seulement c'était possible, mais c'était peut-être l'unique chose sensée que nous puissions faire, parce que quand le monstre a été vaincu, il ne reste rien d'autre que croire à ses propres rêves... la responsabilité commence dans les rêves, te disais-je, c'est la phrase que nous fîmes figurer en exergue de ces petits livres, car notre main n'arrive que là où finit le bras, mais le rêve, lui, va beaucoup plus loin... c'est une prothèse, il dépasse la prison de l'existence¹⁴¹.

Cette citation du poète William Butler Yeats¹⁴² dans *Responsabilities : poems and a play*¹⁴³, revient à plusieurs reprises dans le récit. Le rêve est considéré comme une libération des contingences physiques de l'individu qui permet éventuellement une véritable action. Comme dans *Pereira prétend*, il faut tenir les rêves secrets, mais la relation entre Tristano et l'écrivain est une relation particulière, fondée sur la littérature qui se doit de raconter les rêves¹⁴⁴. L'activité onirique du moribond est intense. En effet, son état de santé le conduit à se trouver souvent pris entre veille et sommeil, et par conséquent à rêver éveillé. Cette prédisposition est accentuée par la prise régulière de morphine¹⁴⁵. Ces moments sont ceux d'une confrontation

piccolo sogno che il nostro psicanalista interpreterebbe o che il nostro amico o il nostro vicino commenterebbe. » (Nous traduisons).

¹⁴⁰ TABUCCHI Antonio. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo? Op. cit.* Cité par Anna Dolfi in *La specularità, il rimorso. Op. cit.*, p. 152 : « Noi dobbiamo raccontare un sogno collettivo, la letteratura è un sogno collettivo. Proprio in questo senso la letteratura è anche impegno. » (Nous traduisons).

¹⁴¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 138 / *TM.*, p. 109 : « Non era solo possibile, forse era l'unica cosa sensata che potessimo fare, perché quando il mostro è stato vinto e ai vincitori del mostro non credi più, non resta altro che credere ai propri sogni... la responsabilità comincia nei sogni, ti dicevo, è la frase che mettemmo in epigrafe ai nostri volumetti, perché la nostra mano arriva solo dove finisce il braccio, ma il sogno va molto più lontano... è una protesi, supera la prigionie dell'esistenza. » Nous pouvons également relever : « ... mais il n'y a pas de pourquoi, les choses avancent pour leur propre compte, sans pourquoi, même si la responsabilité commence dans les rêves ». *TM.*, pour la trad. fr. p. 94 / *TM.*, p. 74 : « ma non ci sono perché, le cose vanno per conto loro, senza perché, anche se la responsabilità comincia nei sogni ».

¹⁴² « La responsabilité commence dans les rêves ».

¹⁴³ YEATS William Butler. *Responsabilities : poems and a play*. Churchtown : the Cuala Press, 1914.

¹⁴⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 40 : « Ferruccio disait qu'on ne doit pas raconter ses rêves, car c'est comme livrer son âme. Je lui ai toujours donné raison, mais avec toi c'est différent » / *TM.*, p. 31 : « Diceva Ferruccio che i sogni non si devono raccontare, perché è come dare l'anima. Gli ho sempre dato retta, ma con te non mi pare il caso ».

¹⁴⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 86 : « je disais quelque chose?... ne m'en veux pas, je m'étais peut-être endormi et je parlais dans mon sommeil, la Guagliona me tend parfois des pièges, tu sais, elle me pose des questions traîtres, elle croit que j'ai perdu le sens de l'identité, comme si je ne savais pas que je suis ce Tristano qu'on appelait commandant Clark et qui est devenu un héros... sauf que pendant un instant j'avais perdu conscience et je m'étais pris pour son oncle » / *TM.*, p. 67 : « ... stavo dicendo qualcosa?... abbi pazienza, forse mi ero addormentato e parlavo nel sonno, la Guagliona a volte mi tende tranelli, sai?, mi fa domande a tradimento,

avec son passé : « [...] ah ! la nuit, autre chose que le soir, c'est la nuit qui devrait être célébrée, mais il faut avoir les reins solides pour célébrer la nuit, parce que la nuit amène les rêves, et souvent les cauchemars, et il est difficile d'affronter les cauchemars, plus que d'affronter les nazis, là on voit vraiment si tu es un héros, laisse-moi seul s'il te plaît, je veux voir si je réussis à dormir¹⁴⁶. » Tristano opère un déplacement de l'héroïsme. En demandant à l'écrivain fictif de quitter la pièce et de le laisser dormir, il semble vouloir se mesurer à lui-même dans ses rêves pour enfin savoir s'il est à la hauteur, car le rêve devient un moyen pour le personnage de prendre sa revanche sur une Histoire déroutante et mensongère ; c'est là, paradoxalement, que réside la vérité de l'Histoire.

De plus, rêve et souvenir se confondent : « .. Je dois avoir fait un rêve, j'ai rêvé de Tristano... ou peut-être était-ce le souvenir d'un rêve... ou peut-être le rêve d'un souvenir... ou peut-être les deux. Ah, l'écrivain, quel rébus¹⁴⁷... » Ce long récit correspond au « rêve collectif » évoqué précédemment, celui dont la littérature est responsable puisque, dit Tristano, la littérature c'est « raconter le rêve d'un autre »¹⁴⁸. Suit alors le récit du rêve dans lequel nous lisons des éléments de l'épisode dans la montagne et des éléments du passé de Tristano. Il est conscient de l'altération du réel impliquée par son récit : « [...] et dans l'étrange logique des rêves, qui est cependant si vraie, Tristano voit que le traître, dont la balle de sa mitraillette est dans l'attente, apparaît à la porte et en souriant lui fait signe d'entrer¹⁴⁹. » Le rêve se dédouble dans le récit qu'en fait Tristano, ce qui complique encore l'ensemble : « Tristano franchit la porte et entre dans le rêve qu'il était en train de rêver un instant auparavant¹⁵⁰ ». En le racontant, le moribond semble le revivre, accentuant ainsi la confusion entre le rêve et la réalité :

crede che abbia smarrito il senso dell'identità, come se io non sapessi di essere quel Tristano che chiamavano il comandante Clark e che è diventato un eroe... solo che per un attimo avevo perso coscienza e mi ero preso per suo zio ».

¹⁴⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 100 / *TM.*, p. 79 : « [...] ah, la notte, altro che la sera, la notte sì che dovrebbe essere celebrata, ma ci vuole fegato per celebrare la notte, perché la notte porta sogni, e spesso incubi, ed è difficile affrontare gli incubi, più che affrontare i nazisti, lì si vede davvero se sei un eroe, lasciami solo, per favore, voglio vedere se riesco a dormire. »

¹⁴⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 155 / *TM.*, p. 122 : « ... devo aver fatto un sogno, ho sognato di Tristano... o forse era il ricordo di un sogno... o forse il sogno di un ricordo... o forse tutti e due... Ah, scrittore, che rebus... »

¹⁴⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 155 / *TM.*, p. 122 : « tu stai solo a sentire, apri bene le orecchie e poi riscrivilo, è il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro ».

¹⁴⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 156 / *TM.*, p. 123 : « [...] e nella strana logica dei sogni, che però è così vera, Tristano vede che il traditore, che la pallottola del suo mitra sta aspettando, si affaccia sulla porta e sorridendo gli fa cenno di entrare. »

¹⁵⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 158 / *TM.*, p. 125 : « Tristano varca la porta e rientra nel sogno che stava sognando un attimo prima ».

Quel cauchemar... pourtant ce n'est pas un vrai cauchemar, car je suis à présent éveillé, je n'étais donc pas en train de te raconter un rêve, je te racontais quelque chose les yeux ouverts, parfois ce quelque chose me laisse partir, comme je lui ai échappé maintenant, mais ensuite il m'engloutit de nouveau comme si je le vivais vraiment, sois bien conscient que je ne te raconte pas un cauchemar, je te raconte une chose vécue, je suis dedans, ce doit être le mélange de tous ces médicaments, et puis la tête m'explose, elle est vraiment en train de m'exploser... mon pauvre petit Tristano¹⁵¹...

Tristano poursuit le récit de son rêve qui se clôt sur l'idée de trahison, fil directeur de son récit tout entier. Le présent de Dingodingue prend le dessus et constitue un aspect essentiel de la trahison :

[...] cher compère, ne prête pas attention aux révolutionnaires prolétariens, n'écoute pas ces petits vieillards d'hospice, prête-moi attention à moi, le futur chef c'est moi, je fonderai la république des dingodrigues veux-tu devenir l'animateur d'une émission du tonnerre ? Le courtaud se lécha les lèvres puis, allongeant sa langue comme un caméléon, il se nettoya tout le visage. Je suis ton avenir, mon cher partisan, dit-il d'un ton qui n'admettait pas de réponse, c'est pour moi que tu as combattu dans les montagnes, même si tu ne le savais pas, alors écoute-moi bien, je te dis une seule chose car je dois aller manger la petite daurade que ma cuisinière a préparée, et cette chose, c'est que le Christ a amené trop d'Orient chez nous, c'était un Bédouin, il chevauchait une bête de somme pour nous provoquer, nous qui avons la civilisation mécanisée¹⁵²...

Le rêve permet ainsi de redoubler la réalité, dans l'oblicité. Dans cet extrait, les principales préoccupations de Tristano sont rassemblées : le combat dans la montagne, le sentiment de trahison violemment ressenti par le partisan qui ne s'est battu que pour Dingodingue, la présence du bédouin et la mention de l'omniprésence de l'Orient qui renvoie à la critique formulée par Tristano concernant l'ethnocentrisme de l'Occident au XX^e siècle, seule partie du monde à détenir la civilisation. L'irruption d'une daurade préparée par la cuisinière de cet homme transformé en caméléon fait partie de l'esthétique de surprise propre au rêve rassemblant des éléments qui semblent n'avoir rien en commun. Rêver la réalité puis raconter ce rêve permet de s'interroger sur cette réalité en en livrant une représentation déformée par le

¹⁵¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 159 / *TM.*, pp. 125-126 : « Che incubo... però questo non è un vero incubo, perché ora sono sveglio, dunque non ti stavo raccontando qualcosa ad occhi aperti, ogni tanto questo qualcosa mi lascia andare, come gli sono sfuggito ora, ma poi mi risucchia come se lo stessi vivendo davvero, guarda che non ti sto raccontando un incubo, ti sto raccontando una cosa viva, ci sono in mezzo, deve essere il miscuglio di tutti questi farmaci, e poi mi scoppia la testa, mi sta proprio scoppiando... Tristanuccio mio... »

¹⁵² *TM.*, pour la trad. fr. pp. 160-161 / *TM.*, p. 127 : « [...] compare, non dare retta ai rivoluzionari proletari, non dare retta a questi vecchietti dell'ospizio, dai retta a me, il futuro capo sarò io, fonderò la repubblica di pippopippi, vuoi diventare conduttore di un programma coi fiocchi? Il tracagnotto si leccò le labbra e poi allungando la lingua come un cameleonte si fece pulizia a tutto il viso. Io sono il tuo futuro, mio caro partigiano, disse col tono di chi non ammette repliche, è per me che tu hai combattuto in montagna, anche se non lo sapevi, perciò ascolta bene, ti dico una cosa sola perché devo andare a mangiarmi la spigoletta che la mia cuoca ha preparato, e questa cosa è che Cristo ha portato troppo Oriente a casa nostra, era un beduino, cavalcava un somaro per provarci, noi che abbiamo la civiltà delle macchine... »

rêve. L'Histoire revient dans le récit comme elle revient dans l'esprit de Tristano, de manière oblique, comme matière à décoder pour le personnage d'écrivain mais peut-être aussi pour l'ancien partisan lui-même, et très probablement pour le lecteur, nous y reviendrons.

Les crises de céphalées qui témoignent d'un certain nombre de désordres psychologiques et entraînent des hallucinations, des associations d'idées inattendues et parfois incongrues, se rapprochent de ce que l'on peut rencontrer dans les récits de rêves. Elles sont également liées à la violence de l'Histoire, qui fait retour dans la *psyché* du personnage comme elle fait retour dans le texte, contribuant à déstabiliser sa progression. La première céphalée, qui a lieu le lendemain de la mort du garçon, au mois d'août, se distingue par sa violence et n'est que la première d'une longue série. Elle est liée à une douleur qui ne trouve pas d'exutoire. En proie à des crises de folie, les hallucinations de Tristano sont remarquables par leur violence tant physique que morale :

[...] c'était un crapaud jaune et il devint un chien jaune avec la tête hors de la terre où il était enseveli la bouche ouverte... [...] Elle se faisait bien comprendre, la bête, et Tristano comprit tout à coup que c'était son frère... ou plutôt, son miroir. Et le monde se mit à tourner. Il pissait contre la vigne, il se pissa sur les pieds et éprouva l'ivresse de quand on comprend brusquement quelque chose et qu'on est gagné par le vertige, tout n'était que sable, ce en quoi il avait cru, sa contribution à la liberté, une liberté ensevelie dans le sable jusqu'au cou, merci Tristano, tu as vraiment été un brave petit chien de garde, et maintenant aboie si tu le peux et si tu n'y parviens pas, mords le vent... Tristano regardait le crapaud dans les yeux et tout était écrit dans ces yeux, et il comprit tout, mais il était tard à présent, les bombes avaient éclaté, les morts étaient morts, les assassins étaient en vacances et les fanfares républicaines jouaient sur les places [...] ¹⁵³

L'hallucination apocalyptique fonctionne ici comme une révélation de la vanité de l'action et de la dimension chaotique de l'Histoire. La conscience de Tristano devient un magma qu'il dit informulable ¹⁵⁴. Rêves, rêveries, délires, souvenirs, hallucinations sont les composantes

¹⁵³ *TM.*, pour la trad. fr. pp. 166-167 / *TM.*, pp. 131-132 : « [...] era un rospo giallo e diventò un cane giallo con la testa fuori dalla terra dove stava sotterrato, a bocca aperta... [...] Si spiegava bene, la bestia, e Tristano capì subito che era il suo fratello... anzi, il suo specchio. E il mondo cominciò a girare. Stava pisciando contro la vigna, si pisciò sui piedi e provò l'ubriachezza di quando si capisce una cosa all'improvviso e ti viene la vertigine, sabbia su sabbia, quello in cui aveva creduto, il suo contributo per la libertà, una libertà sepolta nella sabbia fino al collo, grazie Tristano, sei stato proprio un bravo cagnetto da guardia, e ora abbaia se ti riesci, e se non ci riesci mordi il vento... Tristano guardava il rospo negli occhi e in quegli occhi c'era scritto tutto, e lui capì tutto, ma ormai era tardi, le bombe erano scoppiate, i morti erano morti, gli assassini erano in vacanza e la fanfara repubblicana suonava nelle piazze [...] »

¹⁵⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 67 : « Tristano était à la recherche de quelque chose ou peut-être son gosier émettait-il les anneaux concentriques du bruit de celui qui est désormais dans le monde des rêves ? Ziegler, patient, attendait en silence. Je devrais vous parler des antiques traditions schabelowopsiennes, anthropologie archaïque, grognait Tristano, presque de la géologie, et il volait ainsi en rase-mottes sur des contrées vraiment incompréhensibles » / *TM.*, p. 53 : « Tristano era alla ricerca di qualcosa o forse che il suo gargarozzo emetteva anelli concentrici di suono di chi è ormai nel mondo dei sogni? Lo Ziegler, paziente, aspettava in silenzio.

essentielles de cette parole que Tristano veut totale. L'Histoire devient chaotique dans les propos mêmes de l'ancien partisan, et ressurgit dans ses éparpillements à la conscience du personnage et du lecteur¹⁵⁵.

Nous avons pu constater que l'usage du fantastique chez Imre Kertész ne se lit pas selon les mêmes modalités. À la différence d'autres littératures européennes, la littérature hongroise ne connaît pas une grande tradition du fantastique. Judit Maár l'analyse ainsi :

Tandis qu'à la fin du XVIII^e, dite époque préromantique, dans les cultures occidentales, les signes de la désillusion, d'une crise intellectuelle s'observent et aboutissent à la négation de la toute-puissance de la raison, en Hongrie nous sommes témoins d'un mouvement politique et culturel visant l'autonomie nationale dont une première étape nécessaire était la langue. [...] La littérature de l'époque en question est donc extrêmement active et politisée d'une part, fortement marquée d'autre part d'un goût classique qui rejette les tendances irrationnelles du préromantisme occidental¹⁵⁶.

Au XX^e siècle se développe une tendance qui rejette le réalisme toujours prêt à idéaliser le réel, en vogue au XIX^e siècle, pour s'ouvrir à la modernité occidentale, sous l'influence de Freud. Ainsi, « après cette époque initiale de l'esthétisme pur, [...] le fantastique se trouvera de plus en plus face à une réalité sociale à interpréter, ce qui le revêtira d'un ton souvent allégorique. On le rapprochera de l'absurde¹⁵⁷. » Il faut signaler l'importance, pour la littérature hongroise, de Sándor Ferenczi, le célèbre disciple de Freud, dont les travaux influencèrent des écrivains comme Dezső Kosztolányi, ou Gyula Krúdy, très admirés par Imre Kertész. Par conséquent, si la place du rêve dans les récits kertésziens est moins importante

Dovrei parlare delle antiche tradizioni schnabelewopsesi, antropologia arcaica, dottore, grugniva Tristano, quasi geologia, e così partiva a volo raso su contee davvero incomprensibili ».

¹⁵⁵ Dans *Le Petit Navire* les hallucinations de Sesto lors de son procès résultent également de cette violence de l'Histoire. La transformation des membres du tribunal en animaux, dans une sorte de rêve éveillé, auquel se livre Capitaine Sesto, est à la source d'un certain fantastique : « Capitano Sesto se leva, non pas pour obéir, mais plutôt pour regarder la Cour qui entrait, et plus précisément le gorille qui jouait le rôle du président. Impossible de dire si c'était un gorille déguisé en juge ou un juge déguisé en gorille » (*PN.*, pour la trad. fr. p. 220 / *PN.*, p. 175) Sesto, dans une sorte d'hallucination, voit des animaux à la place des hommes : « L'avocat de la partie civile avait une tête d'équidé. Même après coup, Capitano Sesto ne parvint pas à décider si c'était un mulet, un âne ou un bardot. En tout cas, ce n'était pas un cheval, il n'en avait ni la noblesse ni l'intelligence. D'ailleurs on ne l'entendit jamais hennir durant les débats. Braire, peut-être, à l'énoncé de la kyrielle d'injures définies par lui comme chef d'accusation » (*PN.*, pour la trad. fr. p. 221 / *PN.*, p. 176). Comme dans un rêve, les membres du tribunal sont transformés, par le regard de Sesto en animaux et le déroulement du procès est rendu dans la narration par une description zoologique : « Les deux chiens de garde se rapprochèrent d'un air menaçant mais ne le touchèrent pas. Le quadrumane et l'équidé échangèrent un coup d'œil de fausse surprise et l'équidé écarta ses pattes en levant les yeux vers le ciel comme pour signifier qu'il était fou. » (*PN.*, pour la trad. fr. p. 223 / *PN.*, p. 177.)

¹⁵⁶ MAÁR Judit. « La Littérature fantastique hongroise. Trois types d'un genre incertain ». *Poétique du fantastique. Op. cit.*, (pp. 31-40), pp. 31-32.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

que dans les récits tabucchiens, elle n'en demeure pas moins intimement liée à cette question du rapport à l'Histoire et au réel d'un sujet inquiet, déstabilisé, violenté.

Liquidation est, des deux récits étudiés, celui dans lequel la place du rêve semble la moindre. Outre quelques rapides allusions à une activité onirique, à des moments importants de l'existence de Keserú¹⁵⁸, il est utile de relever que Bé termine sa lettre d'adieu par le propos suivant : « Merci pour tout... Merci pour le songe¹⁵⁹... » C'est précisément sur cette phrase que s'interroge l'éditeur : « Seule la dernière phrase me donnait du fil à retordre... Qu'entendait-il par songe ? Pensait-il à Calderon qu'il aimait tant, particulièrement *La vie est un songe ? El delito mayor del hombre es haber nacido* – “Le plus grand crime de l'homme est d'être né” : combien de fois, mais combien de fois l'ai-je entendu citer cette phrase formulée bien avant Schopenhauer¹⁶⁰ ? » L'interprétation que donne Keserú de la dernière phrase de la lettre d'adieu de Bé renvoie aux interrogations de l'écrivain défunt sur l'*Être sans destin*, celui dont la vie est une erreur, un grain de sable dans les rouages de l'extermination, celui qui n'aurait pas dû vivre. La phrase citée en espagnol est conforme au propos tenu par Bé tout au long du récit, ultime réflexion sur le caractère irréel de la réalité du survivant. Replaçons la phrase du dramaturge dans son contexte : « Qu'est-ce que la vie ? Un délire. / Qu'est donc la vie ? Une illusion, / une ombre, une fiction ; / le plus grand bien est peu de chose, / car toute la vie n'est qu'un songe, / et les songes rien que des songes¹⁶¹. » Si l'état de survivant n'est qu'une fiction, il faut le raconter dans un détour obligé, celui qui conduit à éviter toute représentation directe du réel. La fiction paraît alors constituer le moyen

¹⁵⁸ La décision de Keserú de proposer à un théâtre la pièce *Liquidation* est prise dans des circonstances que lui-même décrit ainsi : « Le fait est qu'il avait eu ce jour-là une vie intérieure intense : il avait fait un rêve, s'était réveillé avec une érection et avait eu en se rasant le sentiment que le moment était venu de prendre une décision, même s'il ne voyait pas clairement à quel propos, même s'il était parfaitement conscient de son indécision. » *L.*, p. 20 / *F.*, p. 20 : « Tény, hogy a mai napon élénk belső életet élt: valamit álmodott, erekcióval ébredt, s borotválkozás közben olyan érzés környékezte, hogy a mai napon végre döntenie kell, bár hogy mit is kellene eldöntenie, nem látta világosan, emellett a saját döntésképtelenségével is tisztában volt. » La mention du rêve sans plus de détails attire l'attention du lecteur sur le possible lien entre ce rêve et cette décision. Lors de la réunion au cours de laquelle Keserú et ses amis s'interrogent sur le sens du suicide de Bé, une image que Keserú ne sait justifier lui vient à l'esprit : *L.*, p. 26 : « Il se tait. Il aurait voulu dire : Il planait comme un albatros blanc sur l'océan gris et glacé. Mais il comprend que rien ne peut justifier la comparaison. La veille il a feuilleté *Moby Dick* avant de s'endormir. / *F.*, p. 28 : « Elhallgat. Ezt akarta volna mondani: Lebegett, mint egy hófehér fregattmadár a jégszürke óceánon. De belátta, hogy a hasonlat semmivel sem indokolható. Tegnap este, elalvás előtt a *Moby Dicket* olvasgatta. »

¹⁵⁹ *L.*, p. 78 / *F.*, p. 96 : « köszönöm az álmot... ».

¹⁶⁰ *L.*, p. 79 / *F.*, p. 97 : « Egyedül az utolsó mondat okozott fejtörést. Köszönöm az álmot... Mit ért itt az álom szón? Netalán Calderónra gondolt, akit annyira szeretett, különösen *Az élet álom* című darabját? *El delito mayor del hombre es haber nacido* – » Az ember legnagyobb bűne az, hogy megszületett: hányszor, de hányszor hallottam őt idézni ezt a, messze Schopenhauer előtt keletkezett mondatot ».

¹⁶¹ CALDERON de LA BARCA Pedro. *La vie est un songe* [1635]. Paris : Aubier-Flammarion. Trad. de l'espagnol par Bernard Sesé, vers 2182-2187, p. 181.

le plus adéquat de dire la survivance. Dans la phrase citée par Bé, le rêve désigne cette existence accidentelle, au point d'en devenir irréaliste, celle que l'écrivain fictif ne peut raconter et que Keserű, dans un détour du témoignage, s'efforcera de dire. Cette particularité de la survie se retrouve dans d'autres récits d'Imre Kertész. Dans *Procès-Verbal* par exemple, elle est explicitement liée à l'irréel. Le narrateur fait un cauchemar à la suite duquel sa femme le réveille. Il constate alors : « [...] à vrai dire, j'ignore si elle m'a tiré du sommeil ou de ma vie, la différence est si ténue, et je sentais que j'aurais bien besoin de la définir. J'ai eu recours à l'écriture, comme tant de fois, comme toujours dorénavant¹⁶². » Le rêve ne doit alors pas être considéré comme une déformation de la réalité mais comme cette réalité, seule possible, et la plupart du temps cauchemardesque. L'écrivain dans *L'Holocauste comme culture* précise : « L'individu pénètre dans le cauchemar et se transforme lui-même en spectre, il accomplit des actions oniriques qu'il n'assumerait pas dans des conditions normales – et dont il ne se sentirait même pas responsable¹⁶³. » Le système totalitaire contribue fortement à la déréalisation, et empêche l'individu d'habiter le monde, en s'appropriant la totalité de la pensée, en détournant l'individu de son existence individuelle et en le plaçant devant des « alternatives cauchemardesques »¹⁶⁴. L'hallucination renforce l'exclusion du survivant de la réalité, ou sa capacité à mener cette existence virtuelle, celle qui se rapproche probablement le plus de la vérité. Dans *Le Chercheur de traces*, l'apparition d'Albrecht Dürer sur la place de la petite ville dans laquelle se trouve l'envoyé, oblige ce dernier, mais aussi le lecteur, à lire différemment la réalité. La vision se fait révélation, par le prisme de l'Apocalypse¹⁶⁵. Dans *Liquidation*, l'écrivain, en tant que scribe détenteur du savoir, écrit ce qui va se passer après sa mort : « Il avait dit à peu près la même chose que ce qui est écrit dans la pièce de théâtre. Le seul problème était qu'au moment où cette scène s'était jouée presque mot pour mot dans la réalité, celui qui avait déjà écrit la pièce, et donc aussi cette scène, était déjà mort¹⁶⁶. » Le survivant ne vit pas sa propre vie, mais une vie

¹⁶² KERTÉSZ Imre. *Le Drapeau anglais*. Traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2005, p. 191.

¹⁶³ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture*. *Op. cit.*, pp. 197-198.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶⁵ KERTÉSZ Imre. *Le Chercheur de traces*. *Op. cit.*, p. 90 : « L'envoyé le quitta des yeux pour suivre la direction de ce regard qui ne regardait rien mais voyait néanmoins tout : et soudain, tout prit un sens, les scènes qui se succédaient à un rythme saccadé se chargèrent de signification. Il vit, de même que le matin, il avait vu la ville. »

¹⁶⁶ *L.*, p. 16 / *F.*, p. 16 : « Ő maga, Keserű, körülbelül ugyanazt mondta, ami a darabban áll. Az egyetlen bökkenő az volt csupán, hogy az, aki ezt a darabot, s benne ezt a jelenetet is megírta, akkor, amikor ez a jelenet a valóságban is – és csaknem szó szerint – lejátszódott, már nem élt. »

virtuelle¹⁶⁷. Keserű ressent ce fort sentiment d'irréalité en lisant cette étrange pièce, cherchant à s'en guérir : « Peut-être se libérerait-il alors aussi du sentiment oppressant d'irréalité qui le poursuivait dernièrement et l'accompagnait comme une fâcheuse impression de manque, toujours et partout, pareille à l'ombre manquante de Peter Schlemihl¹⁶⁸. » Il ressort de la lecture des récits kertésziens que l'écrivain est un prophète. Il vit cette existence virtuelle et peut écrire le futur. Le narrateur du *Procès-Verbal* écrit au sujet de son arrestation dans le train : « Il pourra retrouver cette scène presque mot pour mot dans mon roman prophétique. [...] Ainsi, la vie imite l'art, mais uniquement un art qui à son tour imite la vie, c'est-à-dire reproduit la loi¹⁶⁹. »

Dans *Le Refus*, rêve et réalité se valent par la médiocrité et la souffrance qu'ils offrent, comme si ni l'endroit ni l'envers de la réalité n'étaient susceptibles de fournir de meilleures conditions de vie. C'est dans la deuxième partie du roman que le rêve occupe une place véritablement importante. L'arrivée de Köves « au pays » est précédée d'un moment de sommeil lors du voyage en avion¹⁷⁰. Cette indication dans les premières lignes de cette deuxième partie, et l'étrangeté de cette arrivée parfois proche du rêve, interrogent le lecteur sur la possibilité d'interpréter toute cette deuxième partie comme un rêve de l'écrivain fictif de la première partie. C'est d'ailleurs l'hypothèse qu'avance György Váridans un article intitulé « La pierre reste. *Le Refus*¹⁷¹ ». Cela expliquerait le caractère étrange de l'atmosphère, le mélange d'événements qui se sont produits dans l'existence du « vieux » et d'éléments nouveaux, l'imprécision quant à certains lieux, les difficultés d'interprétation de Köves des événements qui se déroulent autour de lui. Si la fin de la première partie du roman est trop explicite dans la représentation du processus de l'écriture, pour que nous puissions prétendre considérer ce deuxième roman comme un rêve du vieil écrivain, l'auteur joue incontestablement sur la possibilité d'envisager cette interprétation. Le personnage d'écrivain est lié au survivant et à la dimension irréelle de la réalité. Köves est plusieurs fois livré à des rêves troublants rendus dans la narration. Dès son arrivée « au pays », il fait un rêve qui a suffisamment d'importance pour donner son titre à la section : « Köves rêve. Puis on

¹⁶⁷ FÖLDÉNYI F. László. *Kertész Imre szótár. Op. cit.*, p. 303.

¹⁶⁸ *L.*, p. 20 / *F.*, p. 21 : « Megszabadulna talán a valóságérzéstől is, ami mostanában hozzá szegődött s valami kellemetlen hiányként kísérté, mindig és mindenhol, akár Peter Schlemilt a hiányzó árnyéka. »

¹⁶⁹ KERTÉSZ Imre. *Procès-Verbal*. In *Le Drapeau anglais. Op. cit.*, p. 212.

¹⁷⁰ *LR.*, p. 111 : « il avait dû s'endormir » / *AK.*, p. 131 : « valószínűleg elaludt ».

¹⁷¹ VÁRI György. « A kő marad. *A Kudarc* ». *Kertész Imre Auschwitzban. Op. cit.*, (pp. 86-105). (Nous traduisons).

l'appelle¹⁷².» Le narrateur indique au début de la section qu'il s'agit d'un rêve récurrent du personnage, « un de ces rêves qui reviennent sans cesse, et que tout le monde fait parfois¹⁷³». Outre sa fréquence, notons sa dimension collective. Or ce rêve a conduit le personnage à prendre une décision¹⁷⁴, de la même manière que dans *Liquidation* un rêve, que l'on ne nous raconte pas, a poussé Keserű à envisager la publication de la pièce de Bé. Étrangement il commence par un vol, exactement comme le roman dans le roman :

Cela commençait par un vol plané, Köves était dans le néant, un néant scintillant, criblé de points brillants comme des étoiles ; mais c'était le néant et les nombreuses petites lumières l'égarèrent plus qu'elle ne le dirigeaient. Puis il ressentit une angoisse, la conscience de ses propres limites dans les espaces infinis, la peur ; mais il ne craignait pas de se perdre, de se dissoudre, de se fondre dans le néant, au contraire : dans son rêve, il sentait nettement qu'il craignait de tomber sur quelque chose¹⁷⁵.

Le sujet est tout entier absorbé dans son rêve, au risque de se voir disparaître, risque qui réside pourtant, du point de vue du rêveur, non pas dans la dissolution de l'individu mais dans une possible rencontre avec ce qu'il est incapable de nommer. L'arrivée au pays se caractérise aussi par cette angoisse, redoublée par la reconnaissance d'objets et de lieux inconnus. Köves reconnaît sans les reconnaître les objets et les lieux qui l'entourent alors que dans son rêve il ne réussit pas à les attraper :

[...] soudain comme projetés en l'air par les rayons invisibles d'une espèce de fontaine diabolique, des lambeaux de choses jaillirent devant lui, des visages et des objets qu'il connaissait. Un visage qu'il aimait, un objet qu'il utilisait ou voyait quotidiennement, un vêtement qu'il mettait tous les jours. Il essayait en vain de les atteindre, de les prendre dans ses mains¹⁷⁶.

Les sentiments éprouvés par le personnage dans son rêve ressemblent à ceux qu'il éprouvera lors de l'atterrissage de l'avion de la compagnie internationale. Le rêve se poursuit et métaphorise les difficultés qu'il rencontrera pour interpréter le monde qui l'entoure.

¹⁷² LR., p. 122 / AK., p. 144 : « Köves álmodik. Majd szólítják. »

¹⁷³ LR., p. 122 / AK., p. 144 : « afféle minduntalan visszajáró álmom, amilyen mindenkit meglátogat olykor ».

¹⁷⁴ LR., p. 122 : « qui avait poussé Köves à faire cela » / AK., p. 144 : « erre ösztökélte Kövest ».

¹⁷⁵ LR., p. 122 / AK., p. 144 : « Lebegéssel kezdődött, Köves a semmiben volt. Csillámló semmi volt ez, körös-körül apró fénypontokkal, mint a csillagok; de semmi volt, és a sok pici fény Kövest inkább megtévesztette, mintsem hogy eligazította volna. Szorongás következett, a nagy terekben saját szűkösségének keserves tudata, félelem; de nem attól félt, hogy elveszhet, hogy mintegy feloldódik és beléolvad a semmibe: ellenkezőleg, Köves álmában is határozottan érezte, attól fél, hogy rábukkan valamire. »

¹⁷⁶ LR., pp. 122-123 / AK., p. 144 : « [...] egyszerre csak, mintha valami ördögi szökőkút láthatatlan sugarai lövellték volna a magasba őket, Köves elé dolgok foszlányai vágódtak, arcok és tárgyak, amelyeket ismert. Egy-egy arc, amit szeretett, egy-egy tárgy, amit naponként használt vagy látott, egy-egy holmi, amit mindennap magára öltött. »

Impossible en effet dans ce rêve d'avoir une image stable qui présente un sens univoque, comme dans sa nouvelle vie où il ne cesse de se heurter à l'opacité des signes :

[...] il se trouvait dans un endroit qu'il connaissait bien, vraisemblablement quelque part au milieu du boulevard, et il voyait clignoter en rouge, jaune et bleu les lettres d'une publicité moderne. Sauf que ces lettres changeaient si vite de couleur et même de forme, que – bien qu'il comprît qu'elles recelaient un message de la plus haute importance connu de tous excepté de lui – il ne put finalement en former le moindre mot. Et alors qu'il se cassait la tête, de plus en plus furieux, pour en découvrir la signification, les lettres furent prises de frénésie : elles se mirent à tourner avec une vitesse de plus en plus folle ; puis les lumières colorées se confondirent, se ternirent désespérément et à la fin, il ne vit plus qu'une boule qui luisait à peine, loin sous ses pieds¹⁷⁷.

L'impossibilité d'approcher ce qui lui semble le plus familier, de saisir le sens de ce qui l'entoure alors que tous savent et qu'il est primordial de savoir, est une caractéristique récurrente des expériences vécues par le personnage. Les difficultés qu'il rencontre pour répondre aux questions des douaniers se résolvent partiellement par le recours au rêve. En effet, à la question de savoir pourquoi il est arrivé précisément à cet endroit, nous lisons : « [...] et comme s'il avait reconstitué au hasard une image incohérente à partir de ses rêves fragmentaires, il finit par bredouiller : "J'ai vu un rayon de lumière, je l'ai suivi". Son esprit égaré avait dû trouver les mots justes, parce que sa réponse fut visiblement jugée satisfaisante¹⁷⁸. » Il n'y a pas d'opposition entre rêve et réalité puisqu'aucun des douaniers n'est surpris par cette réponse tout droit sortie d'un rêve, ce rêve de l'impossibilité de comprendre et de savoir. Citons ce propos d'un autre narrateur kertészien : « Rien n'est jamais comme nous le croyons ou voulons le croire, le monde n'est pas notre *représentation*, mais un cauchemar plein de surprises inimaginables¹⁷⁹. » Dans *Le Refus*, le mélange entre rêve et réalité ne crée pas de collusion entre deux univers distincts. Le lecteur a au contraire l'impression qu'un seul univers existe, cet étrange pays, aux dimensions oniriques, dans lequel Köves évolue avec peine, pris dans un étrange et pénible demi-sommeil. Nous avons

¹⁷⁷ LR., pp. 123-124 / AK., p. 145 : « [...] egy jól ismert téren áll – valószínűleg valahol a Körút közepén – s egy modern reklám rőten, sárgán és kéken villódzó betűit látja. Csakhogy ezek a betűk oly gyorsan váltogatták színeiket, sőt még formáik is, hogy Köves – pedig érezte, rendkívül fontos üzenetet tartalmaznak, melyet mindenki, az egész világ ismer már, csak még egyedül ő nem – végül egyetlen szót sem tudott összeállítani belőlük. S mialatt mind dühösebben viaskodott, hogy kihámozza értelmüket, a betűk mintha egyszerre megvadultak volna: először forogni kezdtek, de mind eszelősebb sebességgel; majd a színes fények reménytelenül összemosódtak, elhalványultak, s Köves végül már csak egy alig-alig derengő gömböt látott, valahol mélyen a lába alatt. »

¹⁷⁸ LR., p. 127 / AK., p. 149 : « s mint aki töredékes álmaiból taláalomra kiragad egy összefüggéstelen képet, úgy motyogta végül: – Láttam egy fénysugarat, azt követtem. De tévelygő értelme a helyes szavakra bukkanhatott, mert választát láthatóan kedvezően ítélték meg. »

¹⁷⁹ KERTÉSZ Imre. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. Op. cit., p. 60.

vu que le premier chapitre débutait par la mention de l'endormissement, et racontait l'arrivée dans le pays. Le deuxième chapitre commence par un réveil : « [...] après un sommeil vraisemblablement bref et léger qui néanmoins lui avait fait tout oublier¹⁸⁰ ». Köves est confronté à des difficultés dès le premier moment passé avec le pianiste et se demande s'il n'est pas en train de rêver¹⁸¹. Il se souvient ensuite de son errance de la veille au soir, dans un état quasi comateux, alors que « sa tête lourde lui retombait constamment sur la poitrine¹⁸² ». Comme dans un rêve, il est partagé entre ce sentiment d'étrangeté et de familiarité. La confusion entre rêve et réalité est produite d'une part par l'étrangeté de la ville, d'autre part par l'immense fatigue du personnage. Lors de sa première nuit chez sa logeuse, « Il somnait dans le sommeil : il ne dormait pas encore mais rêvait déjà : il rêvait qu'il s'était égaré dans la vie étrange d'un inconnu auquel rien ne le liait – mais il savait en même temps qu'il n'était que le jouet de son rêve, puisque c'était lui qui rêvait et qu'il ne pouvait rêver que de sa propre vie¹⁸³. » La réalité elle-même est cauchemardesque : il évolue dans un univers en proie au délabrement le plus complet et dont le système arbitraire et incompréhensible ne respecte pas les individus. La visite de Köves à la rédaction du journal qui l'employait relève d'une esthétique onirique¹⁸⁴. Le « crépitement » des machines à écrire et les « sonneries déchirantes » des téléphones évoquent un autre lieu que celui dans lequel se trouve le personnage : les mitraillettes crépitent et les sirènes émettent des sons déchirants. Un lieu en évoque un autre, deux lieux se superposent comme dans un rêve. Ainsi, le rêve initial de cette deuxième partie, qui pose la question du sens du réel, est récurrent dans le cheminement du personnage parce que cette question du sens ne cesse de se poser. Un autre rêve l'illustre, que Köves fait régulièrement :

¹⁸⁰ LR., p. 129 / AK., p. 151 : « [...] valószínűleg csak rövid és felületes, mégis mindent feledtető álmából felriadt ».

¹⁸¹ LR., p. 131 : « Köves, qui n'était peut-être pas vraiment éveillé, sentait sa résistance faiblir ; sa hâte anxieuse avait cédé la place à une douce torpeur. » / AK., p. 154 : « Köves – talán még nem volt igazán ébren – érezte, hogy ellenállása gyengül; az előbbi szorongató sürgetést úgyszólván kellemes zsidbadság váltotta föl benne. »

¹⁸² LR., p. 131 / AK., p. 154 : « elnehezülő feje azonban minduntalan a mellére bukott. »

¹⁸³ LR., p. 152 / AK., p. 177 : « Köves most süllyedni kezdett, még el sem aludt, máris álmodott: azt álmodta, hogy egy idegen ember furcsa életébe tévedt, akit nem ismer és akihez semmi köze – de még tudta, hogy csak álma játszik vele, hiszen ő az álmodó, és nem álmodhat, csak a saját életéről. »

¹⁸⁴ LR., p. 162 : « Il se trouvait dans un couloir immensément long éclairé par des corps lumineux bleutés à la lumière tremblante, derrière les nombreuses portes ouvertes, il entendait le crépitement des machines à écrire, la sonnerie déchirante des téléphones [...] et sans doute à cause de la fatigue, il fut pris de vertige, envahi par l'impression bizarre d'être dans le théâtre de cauchemars obsessionnels. » / AK., pp. 189-190 : « Kékesfehér, rezgő fényű fénytetekkel kivilágított, irdatlanul hosszú folyosón találta magát, a sok helyen tárt ajtók mögül írógépek kattogása, izgatott vagy cikket diktáló hangok foszlányai, telefonok hasogató csengetése hallatszott [...] Kövest, nyilván a fáradtságot, bizonytalan érzés, szédülés fogta el, mint aki ismétlődő lidércálmok színterén jár. »

[...] dernièrement Köves dormait mal, et, de plus, il rêvait – il distingue parfois un mot, comme un alluvion qui sans cesse s'enfoncé puis remonte obstinément à la surface, et ce mot, bien qu'il ne soit écrit nulle part, il le voit presque, il ressemble vaguement à son nom, peut-être à cause de la longueur, « ordre »? « devoir »? – mais les lettres se déforment et quand il y regarde de plus près, il voit que ce n'est pas un mot mais un homme en train de se noyer, ballotté par les vagues, Köves sent qu'il doit plonger pour le sortir du courant avant qu'il se noie¹⁸⁵.

Comme dans le rêve du début du récit, c'est l'illisible qui domine. Des lettres assemblées dont le sens reste indéchiffrable, même si, dans cette deuxième version du rêve, un champ sémantique se fait jour, « ordre » ou « devoir ». Ce rêve récurrent occupe ses pensées pendant la journée et hante son quotidien¹⁸⁶. Dans la lettre qu'il écrit à Berg et où il lui fait part de son expérience de gardien de prison, il commence ainsi :

Mais quel est ce sale rêve qui me vient brusquement à l'esprit ? Je suis dans une pièce, debout devant un bureau derrière lequel est assis un bonhomme gras, aux cheveux en bataille, des poches couvertes de verrues sous les yeux, un commandant, et il voudrait que j'appose ma signature au bas d'un papier, que je m'engage à être gardien à la prison centrale des soldats. [...] Que pensez-vous qu'il me réponde en ricanant de toutes ses dents gâtées cet être boursoufflé de pustules, aux pieds fourchus¹⁸⁷?

La réalité est cauchemardesque, ses personnages sont diaboliques et Köves, pris dans cette logique du cauchemar, obéissant à des forces qui le dépassent parce qu'il a été privé de destin, leur obéit sans toujours savoir pourquoi¹⁸⁸. Le sentiment dominant du personnage semble lié sans cesse à cette « inquiétante étrangeté » que Sigmund Freud associe à « quelque chose de refoulé qui fait retour »¹⁸⁹. Il s'agirait alors de « quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti¹⁹⁰ ». La réalité psychique prend le pas sur la réalité matérielle

¹⁸⁵ LR., p. 319 / AK., p. 367 : « [...] újabban ugyanis Köves rosszul aludt, mi több, álmodott is – valamiféle hordalékként, mely folyton elmerül, majd makacsul minduntalan a felszínre bukkan megint, Köves egy szót vett ki olykor, a szót – bár sehová sem volt felírva –, mégis, szinte látta, valahogy úgy kezdődött, mint az ő neve, de hosszabb volt – “követelés?” “kötelesség?” –, ahogy jobban odanézett, nem is szó volt, hanem egy fuldokló hánykolódott a hullámok közt, Köves úgy érezte, utána kellene vetnie magát, hogy kimentse a sodrásból, mielőtt belefutad. »

¹⁸⁶ LR., p. 320 : « heureusement il se réveillait à temps mais l'atmosphère pénible de son rêve idiot lui gâchait sa journée. » / AK., p. 367 : « szerencsére még idejében felébredt, ostoba álma kínos hangulata az egész napját megzavarta. »

¹⁸⁷ LR., pp. 322-323 / AK., p. 371 : « Hanem micsoda szennyes álmra ocsúdok egyszerre? Egy szobában állok, egy íróasztalnál, amely mögött hájas testű, csapzott hajú, odvas fogú, mirigyés szemzacskós, kaján nézésű atyafi ül, egy őrnagy, és azt akarná, szerződjem véle a papirosalji aláírással, hogy a katonák központi börtönében börtönőr leszek. [...] Mit gondol, mit felel az odvas vigyori, a miriggyel döglelt, a patalábú? »

¹⁸⁸ LR., p. 323 : « Et je prends la plume qu'il me tend et je signe à l'endroit qu'il désigne. J'essaie de comprendre pourquoi. » / AK., p. 372 : « És én átveszem tőle a tollat és aláírom, ott, ahol mutatja. »

¹⁸⁹ FREUD Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1985]. Trad. de l'allemand par Bertrand Féron. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1998, p. 246, ce qui n'est pas sans rappeler ce que nous avions mentionné au sujet du merveilleux, ou du fantastique dans les récits tabucchiens.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 246.

lorsque le personnage ne sait plus déterminer la « frontière entre fantaisie et réalité ». C'est bien un effet de « l'inquiétante étrangeté » lorsque « se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficiace et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre¹⁹¹. » L'utilisation du rêve dans *Le Refus* tend ainsi à provoquer un fort effet de déréalisation. Ce sont la logique et l'esthétique oniriques qui président ici à la représentation du totalitarisme. Il s'agit, nous l'avons mentionné, de fictionaliser l'expérience historique, ce que fait le personnage du « vieux » en décidant d'écrire son roman, et cette fiction ne répond pas aux habituels critères réalistes. Pour transmettre, il faut en effet sortir de l'*ici* et du *maintenant*, se dégager de la référence, et créer un autre monde. La fiction est cet autre du réel historique, renforcée par l'usage qu'elle fait du rêve. L'intrigue naît dans un pays où les règles sont inconnues, et défie toute logique. De manière moins accentuée que dans le roman de Tibor Déry *Monsieur G.A à X*¹⁹², Imre Kertész déréalise le réel pour en faire surgir l'absurdité. La seule possibilité de vivre est de vivre une expérience rêvée, ou fictionnelle dans l'écriture. C'est ce qu'explique Sára Molnár : « Cette histoire-cadre est importante aussi parce que dans *Le Refus* chaque "vie nouvelle" est en relation avec l'écriture d'un roman ; la vie est romanesque ou une vie rêvée [...] l'écriture, la rédaction des phrases est la condition et la seule forme possible de la vie. La vie réelle est la vie composée, écrite sous forme du roman¹⁹³. » Le totalitarisme trouve sa représentation dans cet onirisme, dans cette « irréalité immédiate » dont parle Mihai Blecher et à propos de laquelle Thomas Pavel écrit qu'il s'agit d'une « couche d'irréalité profondément inquiétante et dont la vue est cachée par la routine de la vie quotidienne¹⁹⁴. » Ainsi, le roman inséré dans *Le Refus* semble illustrer parfaitement le paradoxe dont il était question à propos du témoignage, ce que souligne d'ailleurs le critique

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁹² DÉRY Tibor. *Monsieur G. A à X*. Traduit du hongrois par M. Fougerousse et L. Gara. Paris : Seuil, 1965. Ce roman présente quelques similarités étonnantes avec *Le Refus* : la présence d'un récit-cadre et d'un récit-enchâssé, l'arrivée, dans le récit enchâssé, du personnage principal dans une ville étrange qui défie toute logique, suscitant chez Monsieur G.A des interrogations assez proches de celles que peut se poser Köves en arrivant « au pays ». Nous pouvons par exemple relever à la page 26 : « De toute évidence, ces destructions n'avaient point eu pour cause une guerre, un acte de violence délibérée ni un cataclysme naturel, mais la simple négligence humaine. »

¹⁹³ MOLNÁR Sára. *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. Kolozsvár : Koinónia kiadó, 2005, pp. 126-127 : « Azért is fontos ez a kerettörténet, mert *A Kudarcban* minden "új élet" egy regény megírásával függ össze, az élet regénybeli vagy álom-élet [...], az írás, a megfogalmazás az élet feltétele, és egyetlen lehetséges formája. A valóságos élet a megkomponált, regénnyé írt élet. » (Nous traduisons).

¹⁹⁴ PAVEL Thomas. *La Pensée du roman*. Paris : Gallimard, « NRF Essais », 2003, p. 389.

hongrois György Vári lorsqu'il écrit : « *Le Refus* parle précisément de ce paradoxe inhérent au témoignage¹⁹⁵. »

Ainsi, chez Imre Kertész comme chez Antonio Tabucchi, le rêve et ses corollaires constituent le lieu par excellence de l'interrogation sur le rapport à la réalité. Il est toujours en rapport avec l'expérience historique, qu'il s'agisse de la mémoire hallucinée de Tristano ou des cauchemars de Köves. Or l'expérience historique dans plusieurs de nos récits a trait à la survivance. Tristano, Köves, Bé, mais aussi le vieil écrivain, sans oublier Garibaldi dans *Piazza d'Italia*, autant de personnages qui ont échappé à la mort et que la condition de survivant fait pénétrer dans cette virtualité de l'existence associée au rêve. La réalité est alors envahie par l'irréalité, qui se manifeste, nous l'avons vu, de plusieurs manières, du rêve au délire. Le survivant ne peut vivre qu'une existence hallucinée, qu'il pourra, en tant qu'écrivain, fictionaliser, ou tenter de fictionaliser. Taire les rêves intimes pour raconter les rêves collectifs, voici ce qui relève d'une responsabilité de l'écrivain. Pereira fait une déposition onirique, comme le vieil écrivain du *Refus* rêve dans l'écriture son existence privée de destin, par l'intermédiaire du personnage de Köves. Ainsi, dans les récits du corpus, le rêve et ses expansions sont en lien permanent avec l'Histoire et sont propices à la naissance du sentiment freudien de « l'inquiétante étrangeté ». Ce retour de l'Histoire qui, dans la représentation qui nous en est donnée, nous conduit à l'envisager comme « le retour du refoulé », donne aux récits leur touche fantastique, ou du moins irréaliste. L'Histoire devient fantôme dans des récits où les personnages d'écrivains eux-mêmes effectuent un retour qui s'apparente à celui du fantôme, dans cette présence qui se dit sans se dire, dans cette oscillation permanente entre une présence fantomatique et une absence prégnante.

5. Pères et fantômes : la question de l'héritage

L'étrangeté de l'atmosphère, l'importance accordée aux croyances populaires et aux rites sacrés, au rêve et à l'inconscient, font des récits étudiés des lieux propices à l'apparition de fantômes. Traditionnellement, le fantôme est considéré comme la manifestation visible de l'esprit d'un mort qui n'a pas réussi à trouver le repos dans l'au-delà. Son apparition dans les récits tabucchiens et kertésziens montre la ténuité des limites entre le réel et l'irréel, déjà

¹⁹⁵ VÁRI György. « A kő marad. A Kudarc ». *Kertész Imre Auschwitzban. Op. cit.*, p. 86 : « A Kudarc pedig éppen a tanúság paradoxonáról beszél. » (Nous traduisons).

constatée dans les rapports entre songe et réalité, limites qui sont d'ailleurs effacées par l'usage du fantastique et de la merveille. Il permet également d'établir de manière explicite un lien entre deux mondes et figure l'Histoire qui revient, dont on hérite et dont il faut répondre, en réclamant justice ou réparation. Ainsi, outre le caractère fantastique que ces apparitions ne manquent pas d'accorder aux fictions, il faut envisager la présence de ces fantômes comme cette manifestation à la fois inquiétante et insistante d'un passé qui revient sans revenir, et qui entretient des liens étroits avec la création littéraire. Ces écrivains fantomatiques, dont on lit des traces dans les fictions, côtoient de près ces fantômes du passé liés à l'éthique. Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* explique que le point central de l'éthique est d'apprendre à vivre, et que pour cela, il faut d'abord s'expliquer avec la mort, la nôtre comme celle de l'autre, c'est-à-dire s'expliquer entre la vie et la mort :

Cela ne peut que *s'entretenir* de quelque fantôme. Il faudrait alors apprendre les esprits. Même et surtout si cela, le spectral *n'est pas*. Même et surtout si cela, ni substance, ni essence, ni existence, *n'est jamais présent comme tel*. Le temps de l'« apprendre à vivre », un temps sans présent tuteur, reviendrait à ceci, l'exorde nous y entraîne : apprendre à vivre *avec* les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. À vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais *avec* eux. Pas *d'être-avec* l'autre, pas de *socius* sans cet *avec-là* qui nous rend *l'être-avec* en général plus énigmatique que jamais. Et cet *être-avec* les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une *politique* de la mémoire, de l'héritage et des générations.

Si je m'apprête à parler longuement de fantômes, d'héritage et de générations, de générations de fantômes, c'est-à-dire de certains *autres* qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous, c'est au nom de la *justice*. [...] Il faut parler *du* fantôme, voire *au* fantôme et *avec* lui, dès lors qu'aucune éthique, aucune politique, révolutionnaire ou non, ne paraît possible et pensable et *juste*, qui ne reconnaisse à son principe le respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore *là, présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés¹⁹⁶.

Événement et fantôme constituent à la fois une répétition et une première fois, mais aussi une répétition et une dernière fois, car la singularité de toute première fois en fait aussi une dernière fois. Le fantôme est lié à l'effectivité ou à la présence d'un spectre, c'est-à-dire, paradoxalement, à ce qui semble rester ineffectif ou virtuel (sans pour autant être un simulacre) mais qui est pourtant là. Il suscite un questionnement sur l'héritage et sur la nécessaire disjonction, perceptible déjà dans le caractère particulier de son apparition. C'est l'altérité qui surgit et qu'il ne faut pas réduire, au risque de lui ôter sa dimension éthique, son événementialité, sa singularité, son altérité. Pour que l'héritage soit, il faut qu'ait lieu cette rupture si particulière constituée par le spectre :

¹⁹⁶ DERRIDA Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 1993, pp. 14-15.

Comment recevoir, comment entendre une parole, comment en hériter dès lors qu'elle ne se laisse pas traduire d'elle-même à elle-même ? [...] La traductibilité garantie, l'homogénéité donnée, la cohérence systématique absolues, voilà ce qui rend sûrement (certainement, *a priori* et non probablement) l'injonction, l'héritage et l'avenir, en un mot l'autre, impossibles. Il faut la disjonction, l'interruption, l'hétérogène si du moins il faut, s'il faut donner sa chance à quelque « il faut » que ce soit, fût-ce au delà du devoir¹⁹⁷.

L'héritage n'est jamais donné, il demeure une tâche qui « reste devant nous, aussi incontestablement que, avant même de le vouloir ou de le refuser, nous sommes des héritiers, et des héritiers endeuillés, comme tous les héritiers¹⁹⁸. » Hériter ne relève pas de la possession mais de l'essence, car « l'être de ce que nous sommes *est* d'abord héritage, [...] nous ne pouvons qu'en *témoigner*¹⁹⁹. » Le témoignage est donc lié à cet héritage et témoigner revient à témoigner de ce que nous sommes en tant que nous sommes des héritiers. Il ne peut y avoir d'héritage sans appel à la responsabilité : « Un héritage est toujours la réaffirmation d'une dette mais une réaffirmation critique, sélective et filtrante²⁰⁰ » et le témoignage reçu du spectre brise l'opposition entre la présence effective et son autre, entre le présent et le passé : « On ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis²⁰¹ ». Fantôme, héritage et responsabilité sont étroitement liés dans un rapport au temps subverti, et donnent aux récits une nouvelle dimension dans leurs rapports au temps et à l'Histoire, mais aussi dans ce qu'ils disent de l'écrivain et de son expérience de l'Histoire et de la littérature.

Pereira est veuf. Sa femme occupe pourtant une place importante dans le récit. Son portrait est en bonne place dans son appartement puisqu'il est le confident du personnage²⁰². Le journaliste lui fait part des événements importants qui surviennent dans son existence, comme par exemple la rencontre de Monteiro Rossi. Alors qu'il voit la situation de son pays se dégrader et ses jeunes amis Rossi et Marta s'embourber dans une situation complexe, il ne sait vers qui se tourner. Parler au portrait semble être la seule façon pour lui d'exprimer ses

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 94.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 162.

²⁰² *PP.*, p. 188 : « Pereira prétend que, depuis quelque temps, l'habitude lui était venue de parler au portrait de sa femme. Il lui racontait ce qu'il avait fait durant la journée, lui confiait ses pensées, demandait des conseils. » / *SP.*, p. 16 : « Sostiene Pereira che da un po' di tempo aveva preso l'abitudine di parlare al ritratto della moglie. Gli raccontava quello che aveva fatto durante il giorno, gli confidava i suoi pensieri, chiedeva consigli. »

angoisses²⁰³. C'est le cas tout au long du récit, du moins chaque fois que la situation devient insupportable pour Pereira. Il bascule alors dans le passé conjugal comme pour échapper à un présent trop étouffant²⁰⁴. Cette confusion entre le monde des morts et le monde des vivants s'effectue sur le plan symbolique, puisqu'il dote un portrait de qualités humaines. Cette attitude est symptomatique de son rapport au passé sur lequel Cardoso attire son attention²⁰⁵. Le personnage apparaît comme un homme d'autrefois qui, par l'apparition de Rossi, se trouve projeté, et ce de manière violente, dans le présent de la dictature de Salazar. L'omniprésence du portrait comme élément rassurant d'un passé heureux donne à l'atmosphère du roman des accents fantomatiques. La femme de Pereira plane sur le récit dans son entier, rappelant sa solitude et son intérêt pour la mort. En effet, en faisant mourir symboliquement des écrivains, et en pensant à leur nécrologie, il fait entrer dans le récit leurs fantômes et se les approprie. C'est le cas par exemple de François Mauriac au sujet duquel le père Antonio dit : « [...] pauvre Mauriac, laisse-le vivre, on a besoin de lui, pourquoi veux-tu le faire mourir²⁰⁶ ? » Pereira veut faire des écrivains qu'il estime des écrivains morts, sous prétexte de leur rendre un hommage digne d'eux le jour où ils viendront effectivement à mourir : « Mauriac ! s'exclama Pereira, je le disais bien qu'il fallait préparer une éventuelle nécrologie sur Mauriac, c'est un homme de qualité²⁰⁷ ». Un écrivain mort semble plus utile à Pereira qu'un écrivain vivant, ce qui interroge sur le rôle de l'écrivain et son pouvoir. Les traductions sont un autre moyen de faire figurer dans le récit des écrivains disparus. Qu'il s'agisse du repentir dans la nouvelle d'Honoré de Balzac, ou du patriotisme chez Alphonse Daudet, de l'engagement de Georges Bernanos ou de Federico Garcia Lorca, les écrivains qui

²⁰³ *PP.*, p. 240 : « [...] alors il pensa en parler au portrait de sa femme quand il rentrerait chez lui. Et c'est en effet ce qu'il fit, prétend-il. » / *SP.*, p. 82 : « [...] allora pensò che ne avrebbe parlato con il ritratto di sua moglie quando sarebbe ritornato a casa. E infatti così fece, sostiene. »

²⁰⁴ Nous pouvons par exemple signaler que Pereira emmène le portrait lorsqu'il part une semaine en cure, en lui parlant comme si son épouse était vraiment à ses côtés : « J'ai fini de traduire le *Honorine* de Balzac, je t'emporte avec moi si tu le permets. Il prit le portrait et le mit dans sa valise, mais face par-dessus, car sa femme avait eu besoin d'air toute sa vie et il pensa que le portrait lui aussi avait besoin de bien respirer. » *PP.*, p. 255 / *SP.*, p. 103 : « Io ho tradatto *Honorine* di Balzac [...] Prese il ritratto e lo mise nella valigia, ma a testa in su, perché sua moglie aveva avuto bisogno di aria tutta la vita e pensò che anche il ritratto avesse bisogno di respirare bene. » À de multiples reprises, il s'adresse à elle et la voit réagir à ses propos, comme par exemple : « Le portrait de sa femme lui sourit d'un air lointain et Pereira crut comprendre. » *PP.*, p. 243 / *SP.*, p. 87 : « Il ritratto di sua moglie gli sorrise con un sorriso lontano e Pereira credette di capire. »

²⁰⁵ *PP.*, p. 302 : « vous avez besoin de dire adieu à votre vie passée, vous avez besoin de vivre dans le présent, un homme ne peut pas vivre comme vous, doutor Pereira, en pensant seulement au passé. » / *SP.*, p. 157 : « ha bisogno di dire addio alla sua vita passata, ha bisogna di vivere nel presente, un uomo non può vivere con lei, dottor Pereira, pensando solo al passato. »

²⁰⁶ *PP.*, p. 292 / *SP.*, p. 146 : « [...] povero Mauriac, lascialo campare, di lui abbiamo bisogno, perché lo vuoi fare morire? »

²⁰⁷ *PP.*, p. 292 / *SP.*, p. 146 : « Mauriac!, esclamò Pereira, lo dicevo io che bisognava preparare un eventuale necrologio per Mauriac, lui è un uomo in gamba ». »

apparaissent dans la fiction sont là comme des témoins-fantômes de ce qui est en train de se passer au Portugal. À défaut d'écrire lui-même sur les événements de la dictature salazariste (à l'exception de la toute fin du récit, de l'ultime témoignage), Pereira convoque ces écrivains qui sont pour lui des modèles auxquels il aspire mais qu'il pense ne pas pouvoir atteindre. Ce sont ces fantômes d'écrivains qui l'incitent finalement à témoigner de ce qu'il a vu et de ce qu'il a vécu. Il y a ici un *continuum* très fort entre le passé et le présent, Pereira héritant de ces écrivains pris dans les tourmentes de l'Histoire et accédant progressivement lui aussi à cette place d'écrivain dans l'Histoire. Il devient l'héritier de ces écrivains qui agissent en lui, à moins que nous considérions qu'il est agi par leur présence, tout en vivant la disjonction du spectre dans son inadaptation au temps présent.

L'écriture de *Pereira prétend* est elle-même liée à une histoire de fantôme. Dans une note de l'auteur ajoutée à la dixième édition italienne, texte qui a d'abord été publié dans *Il Gazzettino* en septembre 1994, Antonio Tabucchi explique la genèse du roman. C'est la visite d'un fantôme qui est à l'origine du récit : « Le doutor Pereira me visita pour la première fois un soir de septembre 1992. À cette époque, il ne s'appelait pas encore Pereira, il n'avait pas encore les traits bien définis, c'était quelque chose de vague, de fuyant et de flou, mais il avait déjà envie d'être le protagoniste d'un livre. Il était simplement un personnage en quête d'auteur²⁰⁸. » Or quelques jours auparavant, Antonio Tabucchi s'est rendu auprès de la dépouille d'un journaliste portugais qu'il a connu à Paris, alors qu'il était en exil. L'auteur fait le lien entre la visite du fantôme et celle qu'il a faite à son ancien ami mort : « En septembre, comme je l'ai dit, Pereira me visita à son tour. Sur le moment, je ne sus quoi lui dire, et pourtant je compris confusément que cette vague apparition qui se présentait sous l'aspect d'un personnage littéraire était un symbole et une métaphore : d'une certaine façon, c'était la transposition fantasmatique du vieux journaliste à qui j'étais allé rendre un dernier hommage²⁰⁹. » Cette apparition se renouvelle à plusieurs reprises, au moment du basculement de la veille vers le sommeil, moment où l'esprit est le plus disponible à la rêverie : « Par cette soirée de septembre, je compris vaguement qu'une âme en train de voyager dans l'air avait besoin de moi pour se raconter, pour décrire un choix, un tourment, une vie. Dans cet espace privilégié qui précède le moment du sommeil et qui est pour moi l'espace le plus adéquat pour recevoir la visite de mes personnages, je lui dis de revenir d'autres fois encore, de se

²⁰⁸ *PP.*, p. 345.

²⁰⁹ *PP.*, p. 347.

confier à moi, de me raconter son histoire²¹⁰.» Ainsi, l'écriture de *Pereira prétend* est le fruit de rencontres entre un auteur et un fantôme : « Par la suite, les confessions de Pereira, unies à l'imagination de celui qui écrit ces quelques lignes firent le reste. [...] Et durant l'été quatre-vingt-treize, lorsque Pereira, devenu un vieil ami, m'eut raconté sa vie, je pus me mettre à l'écrire²¹¹.» Il faut rapprocher cet épisode de l'intrigue de *Tristano meurt*. Le personnage de l'écrivain écoute l'histoire d'un homme qu'il écrira ensuite. La disposition narrative que nous avons précédemment analysée, et la dématérialisation du personnage principal²¹², corps rongé par la gangrène, nous permettent d'interpréter le roman comme l'histoire de l'écrivain Antonio Tabucchi en visite à l'écrivain mourant, déjà fantôme, qui se doit de témoigner. Antonio Tabucchi vit avec ses personnages, s'entretient avec eux longtemps même après que le livre est écrit. L'écrivain sait écouter les fantômes : « Il faut croire aux fantômes – ces êtres qui ont besoin de se faire entendre –, être à l'écoute, mettre sur son toit une antenne imaginaire jusqu'à ce qu'une voix qui passe dans le ciel entre les étoiles s'arrête là²¹³.» C'est d'ailleurs un fantôme, celui de Xavier, qui conduit le narrateur de *Nocturne indien* à devenir écrivain, mais également Antonio Tabucchi à écrire ce récit. L'auteur raconte dans *L'Atelier de l'écrivain* s'être mis à penser de manière obsédante à un ami qu'il s'attendait à rencontrer chaque jour lors d'un de ses voyages en Inde : « [...] l'une de ces idées peut-être absurdes qui surgissent parfois dans les méandres de l'esprit ou de la vie elle-même. À dire vrai, je me trouvais en Inde pour mener à bien une recherche bibliographique lorsqu'il me vint, pareillement au personnage "je" du livre, une étrange lubie qui a fini par prendre une forme

²¹⁰ *PP.*, p. 347.

²¹¹ *PP.*, pp. 347-348.

²¹² Des éléments du récit nous permettent de nous interroger sur l'existence du personnage. Dans une des étranges lettres que le mourant reçoit, une femme raconte qu'elle cherche la tombe de Tristano : « J'ai parcouru toutes ces îles en t'y cherchant partout. Et celle-ci est la dernière, comme je suis la dernière. Après moi, fini. Qui pourrait encore te chercher sinon moi ? On ne peut pas trahir ainsi, en coupant le fil. Sans même que je sache où repose ton corps. Tu t'es livré à ton Minos, dont tu croyais t'être moqué mais qui à la fin t'a englouti. De sorte que j'ai déchiffré les épigraphes dans tous les cimetières possibles, à la recherche de ton nom aimé, où pouvoir au moins te pleurer. Tu m'as trahie à deux reprises, la seconde en me cachant ton corps. » *TM.*, pour la trad. fr. p. 181 / *TM.*, p. 143 : « Tutte le ho girate queste isole, tutte cercandoti. E questa è l'ultima come io sono l'ultima. Dopo di me, basta. Chi ti potrebbe cercare ancora se non io? Non si può tradire così, tagliando il filo. Senza neppure che io sappia dove riposa il tuo corpo. Ti sei consegnato al tuo Minosse, che credevi di aver beffato ma che alla fine ti ha inghiottito. E così ho decifrato epigrafi in tutti i possibili cimiteri, alla ricerca del tuo nome amato, dove almeno poterti piangere. Due volte mi hai tradito, e la seconda nascondendomi il tuo corpo. » Cette lettre de l'au-delà qui considère Tristano comme mort n'est pas démentie par le personnage lui-même : « Était-il peut-être déjà mort ? Qui pouvait le dire, l'écrivain, je suis seul à savoir cela, et pas même moi peut-être, car on ne meurt pas seulement au-dehors, on meurt surtout au-dedans. » *TM.*, pour la trad. fr. p. 183 / *TM.*, p. 145 : « Era forse già morto. Chi poteva dirlo, chi poteva dirlo... Non può dirlo nessuno, scrittore, questo lo so solo io, e forse neppure io, perché non si muore solo di fuori, si muore soprattutto dentro. »

²¹³ Ces propos sont tirés d'un entretien de l'auteur avec Catherine Argand pour le magazine *Lire*. Été 1995, transcrits dans l'édition française de référence. *Op. cit.*, pp. 172-173.

littéraire et devenir un roman²¹⁴. » Écrire *Nocturne indien* a été le moyen pour Antonio Tabucchi de retrouver cette personne : « Évidemment je n'ai pas rencontré cette personne, mais lorsque je suis rentré chez moi, il m'est venue l'idée qu'il y avait une autre manière de la retrouver : en écrivant un roman, et je me suis mis au travail²¹⁵. » L'absence de l'être, et son apparition fantomatique dans une obsession ou dans une hallucination, président à la création littéraire. Il n'est donc pas surprenant que Pereira s'entoure de fantômes d'écrivains pour finalement écrire, parce que l'écriture est ici le fruit d'un héritage, à la fois moral et intellectuel.

Le fantôme de Bé dans *Liquidation* hante Keserű et l'influence qu'il exerce sur le personnage n'est pas sans conséquence sur la création littéraire. Par l'absence du roman qui a été détruit par Judit, Bé se vide d'une part de sa substance. Sa disparition est alors totale puisque l'histoire de Bé est, d'après l'éditeur, contenue dans ce livre. Il règne alors comme une ombre sur le récit, objet de l'écriture de Keserű. La découverte par Sára du corps de Bé apparaît à la femme comme « un projet monstrueux » que Bé avait organisé, de manière à lui « léguer sa mort »²¹⁶. Ce n'est pas seulement à Sára que Bé lègue sa mort, mais à l'humanité, lui livrant ainsi son ultime témoignage. C'est donc sa figure omniprésente dans la fiction, insaisissable, que Keserű s'efforcera de saisir dans son écriture, s'en faisant l'héritier. La lettre que Sára montre à l'éditeur, le manuscrit que Bé a confié à Judit sont autant de voix de l'au-delà qui interpellent le vivant. Dans *Dossier K.*, Imre Kertész évoque le souvenir de Jean Améry, à qui il a consacré un essai. Or, une photographie de lui a hanté l'auteur pendant la rédaction de *Liquidation* : « Il est assis sur un banc public, les bras étendus sur le dossier. Il sourit. Jamais de ma vie, je n'ai vu un sourire pareil. [...] Pendant que j'écrivais le roman, je ressortais souvent cette photo, il m'arrivait de la regarder une bonne demi-heure²¹⁷. » C'est dans la fiction une suite de hantises qui président à l'écriture. Dans *Le Refus*, Köves peut être considéré comme le fantôme du vieil écrivain, lui-même hanté par son passé dans le récit mis en abyme. Il y a, dans les récits kertésziens, une transmission de cette hantise du passé, que le narrateur de *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* refuse catégoriquement. C'est bien de ce refus assumé qu'il s'agit dans cette longue prière dédiée à l'enfant absent. Par le jeu des adresses, le narrateur fait figurer dans le récit le fantôme de l'enfant : « une question se dessine en moi, et cette question, c'est toi, ou pour être plus précis, c'est moi remis en

²¹⁴ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. Op. cit., p. 201.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 202.

²¹⁶ *L.*, p. 68 / *F.*, p. 82 : « B. gonosz terve, hogy mintegy őrá testálta a halálát ».

²¹⁷ KERTÉSZ, Imre. *Dossier K.* Op. cit., p. 156.

question à travers toi, ou pour être encore plus précis, [...] *mon existence considérée comme la possibilité de ton être*²¹⁸. » À la problématique du fantôme se superpose, de manière explicite, celle de la paternité, qui renforce l'interrogation sur l'héritage. L'enfant fantôme rend l'écriture légitime : « Cette question – ma vie considérée comme possibilité de ton existence – s'avère être un bon guide, oui, c'est comme si tu me conduisais en me donnant ta main fragile, me tirais derrière toi sur cette route qui, en fin de compte, ne mène nulle part²¹⁹. » Mais le refus est la seule possibilité d'exister, dans l'inexistence, c'est-à-dire dans cette existence privée de destin si caractéristique des personnages kertésziens²²⁰. À cet égard, le rêve récurrent du narrateur est utile : il se voit revenu à l'état d'enfant et n'est que le « petit-fils nonchalant *tueur d'espoir*²²¹. » Ne pouvant satisfaire ses ancêtres, devenus des fantômes, une véritable haine de l'enfance surgit dans ses propos, dans les souvenirs de l'obscurité du logement, semblable à l'obscurité de l'époque à laquelle il lui a été donné de vivre. C'est cette haine de l'enfance, cet héritage qu'on ne peut assumer que le narrateur refuse de transmettre, parce que, dit-il au fils absent « petit à petit je t'enfermerais dans ces histoires avec lesquelles tu n'as rien à voir, avec le temps, elles se dresseront autour de toi comme un mur infranchissable²²²... » Le *Kaddish* peut se lire, d'après l'analyse faite par Catherine Coquio, comme une « réflexion expérimentale sur la possibilité de transmettre la fonction sociale du langage, la fonction éthique de la littérature : sa capacité à *former* concrètement un destin singulier, chaque phrase ayant pour tâche de recréer de l'indéterminé à partir d'un vécu hyperdéterminé. Le *Kaddish* des possibles est bien une activité vitale : l'écrire, tel est le seul moyen de le vivre. Ainsi, par force, le rescapé saute par dessus l'abîme qui sépare l'esthétique et l'éthique²²³. » L'héritage est alors possible par l'écriture, dans le fait même de dire qu'on refuse de transmettre un héritage. Cette interrogation sur l'héritage et le rapport au père est également présente dans *Dossier K.*, dans l'évocation de ces parents qui, « en nous mettant au monde, nous livrent à la mort²²⁴ », de ce père étroitement lié au pouvoir incontestable, à la loi

²¹⁸ KERTÉSZ Imre. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. *Op. cit.*, p. 12.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²²⁰ *Ibid.*, p. 108 : « Non, je ne pourrai jamais être le père, le destin, le dieu d'un autre être. »

²²¹ *Ibid.*, p. 112.

²²² *Ibid.*, p. 114. Notons également la citation de Ludwig Wittgenstein qu'il retrouve écrite sur un de ses billets, et qui renvoie également à cette problématique de l'héritage impossible : « la culture ancienne tombe en ruines, puis en cendres, mais au-dessus des cendres planeront des spectres. » *Ibid.*, p. 121.

²²³ COQUIO Catherine. « L'homme-sans. Poésie de l'indéterminé, histoire des exterminés. » *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*. Études rassemblées et présentées par Valérie-Angélique Deshoulières, Clermont-Ferrand, 1998, (pp. 381-404), p. 391.

²²⁴ KERTÉSZ Imre. *Dossier K*. *Op. cit.*, p. 58.

incontestable, ce père devant lequel nous sommes toujours coupables²²⁵. L'héritage semble ne pouvoir être constitué que d'un héritage de mort, un héritage qu'il faut porter comme un fardeau, et que l'on peut décider de refuser de transmettre. Pour autant, c'est également cet héritage, dans la présence du fantôme, qui préside à la création littéraire et qui permet de franchir « l'abîme qui sépare l'esthétique et l'éthique ».

Nombreux dans *Piazza d'Italia*, les fantômes interviennent dans l'élaboration de la fiction et dans la fiction elle-même. Revenants, ils font figurer le passé dans le présent, le plus souvent sous la figure du père. *Piazza d'Italia* commence par la mort de Garibaldo, dans l'épilogue, puis une analepse ramène le lecteur à une autre mort, celle du père de Garibaldo : « La seule chose de la vie que Garibaldo n'arrivait pas à comprendre, c'était la mort. Il regardait son père tout raide dans le cercueil, les bras repliés sur son costume de mariage, le front entouré d'une bande blanche qui étanchait l'écoulement jaunâtre²²⁶. » Or le père de Garibaldo, dans son cercueil, décide de prendre du temps sur sa propre mort pour accorder à son fils ses dernières paroles²²⁷. Le mort devient vivant pour transmettre un héritage au fils : « Puis il demanda un demi-cigare et, tout en fumant avec une tranquille volupté, il tenta de lui faire comprendre sinon ce qu'était la mort, du moins ce qu'était la vie²²⁸. » Tâche ultime, la transmission s'adresse au fils et ressemble à une leçon politique, celle dont il sera l'héritier tout au long de son existence :

À l'aube, son père rentra dans la mort avec résignation, accepta son enterrement comme tous les autres morts et prit le chemin du cimetière ballotté sur la charrette de Leonida. Mais Garibaldo savait désormais que l'eau qui faisait tourner le moulin appartenait à tout le monde de même que le blé qu'il broyait, comme appartenaient à tout le monde les foulques qui descendaient en novembre vers les marais, et il savait aussi que les gardes royaux étaient là pour tuer ceux qui s'en étaient aperçus²²⁹.

²²⁵ KERTÉSZ Imre. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. *Op. cit.*, p. 132.

²²⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 19 / *PI.*, p. 15 : « L'unica cosa che Garibaldo non riusciva a comprendere della vita, era la morte. Guardava suo padre stecchito nella bara, con le braccia conserte sul vestito del matrimonio e una benda gialla che gli cresimava la fronte per raccogliere lo sgocciolio giallo. »

²²⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 19 : « À ce moment-là son père lui vint en aide : il s'assit sur son séant, tira sa montre de son gousset et dit : "On a encore un peu de temps." » / *PI.*, p. 15 : « E allora suo padre gli venne in aiuto: si mise a sedere, sfilò l'orologio dal taschino e disse: "C'è ancora un po' di tempo". »

²²⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 19 / *PI.*, p. 15 : « Poi chiese un mezzo sigaro e fumando con calma volontà tentò di fargli capire, se non cos'era la morte, cos'era la vita. »

²²⁹ *PI.*, pour la trad. fr. pp. 19-20 / *PI.*, p. 15 : « All'alba suo padre rientrò nella morte con rassegnazione, accettò il funerale come tutti gli altri morti e prese la via del camposanto traballando sul carro di Leonida. Ma ormai Garibaldo sapeva che l'acqua che muoveva il mulino era di tutti come il grano che macinava, che le folaghe che scendevano nelle paludi a novembre erano di tutti, e che le guardie regie c'erano per ammazzare chi se n'era accorto. »

La mort de Plinio est une mort dans le silence, dont le fils est également le spectateur²³⁰. Ce silence a probablement encouragé Garibaldi à ne pas adopter la même attitude, à ne pas laisser son fils sans héritage, ce qui explique sa volonté de parler toute la nuit durant, alors qu'il est déjà mort. La volonté de transmettre prime sur les lois naturelles de la vie et de la mort. Si Plinio n'a pas pu partager avec son fils ses convictions, un dialogue s'instaure entre le mort et sa famille et se poursuit encore tout au long de l'enfance de Garibaldi²³¹. Esterina prend l'habitude de venir chercher de la compagnie au cimetière, notamment après la fuite de Garibaldi. Ce dernier a peu parlé de son expérience à l'étranger dans ses lettres. C'est au moment de sa mort qu'il fera le récit de ses aventures à son fils²³². Cependant, son témoignage est incomplet. C'est dans le récit seulement qu'il figure, comme un message de l'au-delà, dans une formulation, qui plus est, négative : « Tout cela, Garibaldi le raconta à son fils, mais il passa bien des choses sous silence, par manque de temps. Il ne parla pas de la longue marche, du rassemblement des grévistes, de l'assaut au train chargé de policiers [...] »²³³. La première partie de *Piazza d'Italia*, qui commence et se termine par la mort de Garibaldi, celui qui d'une part s'est battu pour le partage des richesses dans Borgo²³⁴ et y a laissé sa vie, et d'autre part donne à son fils une magistrale leçon politique alors qu'il est déjà mort, place le récit entier sous les signes de la filiation et de l'héritage. Les morts donnent une

²³⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 27 : « Garibaldi regardait mourir son père. Plinio était gros comme une église et, étendu sur la table de la cuisine, il avait une montagne de ventre. Garibaldi, du haut de ses cinq ans, ne pouvait voir que le moignon qui dépassait de la jambe droite du pantalon. Un bras, dans l'agonie, se balançait dans le vide, effleurant le sol de son poing serré [...] » / *PI.*, p. 22 : « Garibaldi guardava morire suo padre. Plinio era grosso come una chiesa e disteso sulla tavola di cucina aveva una collina di pancia. Garibaldi, alto cinque anni, poteva vedere solo lo stinco monco che si affacciava dal gambale destro. Un braccio, nell'agonia, oscillava nel vuoto, sfiorando il pavimento col pugno rattappito [...] ».

²³¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 29 : « Le dimanche après-midi, Esterina les emmenait au cimetière. [...] Ils se mettaient en rang d'oignons devant la tombe, debout, presque bourrus. On ne peut pas dire qu'ils priaient. Ils causaient avec Plinio. » / *PI.*, p. 24 : « La domenica pomeriggio Esterina li portava al camposanto. [...] Si mettevano in fila davanti alla tomba, in piedi, questi burberi. Non è che pregassero, chiacchieravano con Plinio. »

²³² *PI.*, pour la trad. fr. p. 45 : « De tout ce qui va suivre, Garibaldi ne parla jamais dans ses lettres : c'est seulement avant de mourir qu'il trouva moyen de raconter quelques rares choses à son fils » / *PI.*, p. 39 : « Nelle lettere, di tutto quello che segue, Garibaldi non disse mai niente: alcune cose, poche, trovò il modo di raccontarle a suo figlio prima di morire ».

²³³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 45 / *PI.*, p. 40 : « Tutto questo Garibaldi lo raccontò a suo figlio, ma molte altre cose le tacque per mancanza di tempo. Non parlò della lunga marcia, del raduno degli scioperanti, dell'assalto al treno carico di poliziotti [...] ».

²³⁴ *PI.*, pour la trad. fr. p. 52 : « “Je vais aller au village le faire voir à tout le monde. Ils veulent nous faire mourir de faim, nous on va prendre le blé. ” Il passa la nuit à distribuer des grains, de maison en maison. Il entra chez les gens, écartait les jambes, secouait son pantalon d'où il pissait du blé. Le grenier municipal, disait-il, est plein à ras bord, vous parlez d'une disette ! Et on ne peut pas acheter de pain parce qu'il coûte les yeux de la tête. Et nous on est là comme des idiots. Bonne nuit tout le monde ! » / *PI.*, p. 46 : « “Ora vado in paese e lo faccio vedere a tutti. Loro ci vogliono far morire di fame, e noi ci prendiamo il grano”. Passò la notte a distribuire chicchi, di casa in casa. Entrava nelle case, si metteva a gambe larghe, scrollava i calzoni e pisciava grano dai gambali. “Il granaio municipale”, diceva, “trabocca, altro che carestia. E il pane non si può comprare perché costa l'ira di Dio. E noi come tanti scemi. Buonanotte a tutti ! ” »

leçon de l'au-delà aux fils. Garibaldo, nous l'avons montré au cours de notre développement, se réfugie dans une tombe pour échapper aux « federale » et de sa cachette, il peut entendre les soldats détruire une tombe, pensant qu'il s'agit précisément de celle où il est caché. Il s'aperçoit vite que c'est la tombe de son père que les soldats sont en train de détruire, et non la sienne. Le père, même mort, est là pour sauver le fils de la mort. Il reste vivant, et n'est pas même soumis à la putréfaction²³⁵. Ce phénomène inexplicable peut être considérée comme le signe métaphorique de la survivance du père dans le fils, parce que ce père a transmis quelque chose que le fils fait perdurer. Il a entendu ce que son père lui a enseigné, et dans un moment d'exaspération, il inscrit sa lutte et son engagement aux côtés des communistes dans le cadre d'une « tradition familiale » plus que d'une « conviction »²³⁶. Les fils dans *Piazza d'Italia* sont les héritiers des pères, ces fantômes qui transmettent, d'une manière ou d'une autre, des valeurs essentiellement politiques. Ils font l'Histoire en tenant compte des expériences et des leçons des anciens.

C'est de manière plus complexe que se pose dans *Tristano meurt* la question de la filiation et de l'héritage. Nous avons montré que l'ancien partisan pouvait être considéré comme un fantôme qui hante l'écrivain fictif, de la même manière que le fantôme du journaliste portugais, par exemple, est venu visiter Antonio Tabucchi. Or le personnage de Tristano est lui-même hanté par ses propres fantômes. La mort du jeune garçon, « son garçon plus aimé qu'un fils »²³⁷, est essentielle dans le récit que fait le moribond au personnage de l'écrivain. Disséminée dans le texte, elle revient sans cesse dans son discours, toujours en lien avec ses violentes crises de céphalées. La mort du garçon provoque en effet une prise de conscience par Tristano de l'absence de sens de l'Histoire et de son engagement dans l'action résistante. L'onde de choc est telle qu'elle se répercute dans le récit tout entier et le garçon revient dans le récit tel un fantôme, parce qu'il hante la vie et la mort à venir de Tristano :

[...] et toi lune tu as permis que cette terre lui mette de la terre dans la bouche, je n'ai même pas pu lui donner une sépulture, son corps est dispersé en morceaux on ne sait où, lacéré par les furies, lui aussi était une furie et je ne le savais pas, un fauve, un fauve ce jeune homme à l'aspect si gentil, mais je le veux à nouveau présent, lune, s'il te plaît, je lui enseignerais ce que je ne sus pas lui enseigner, la faute est mienne, lune, c'est moi qui me suis trompé, qui ai fait

²³⁵ *PI.*, pour la trad. fr. p. 115 : « Son père, tué deux fois, était intact : ni vers, ni putréfaction. Ses cheveux avaient blanchi et il tenait encore sa montre serrée dans sa main, en un geste que même les mitraillettes n'avaient pu dénouer. » / *PI.*, p. 106 : « Suo padre, ammazzato due volte, era intatto da vermi e putridume. I capelli gli si erano imbiancati, e aveva ancora in mano l'orologio, stretto in una morsa che neanche i mitra avevano allentato. »

²³⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 105.

²³⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 109 / *TM.*, p. 86 : « amato più di un figlio ».

défaut, lune, et maintenant il me fait défaut, puis-je revenir en arrière ? Fais-moi revivre le temps que j'ai gaspillé, je ne le savais pas, lune, je croyais tout savoir et je ne savais rien²³⁸...

Dans cette adresse à la lune²³⁹, Tristano mentionne l'absence de sépulture et la dislocation du corps, ce corps disloqué dans l'espace dont la présence fantomatique est disséminée dans le texte, ainsi que la faillite de l'héritage. À la différence du père de Garibaldo dans *Piazza d'Italia* par exemple, ou du grand-père de Tristano dans *Tristano meurt*, Tristano, lui, n'a pas transmis à celui qu'il aimait comme un fils ce qu'il savait, ce qui l'aurait peut-être sauvé de la mort. La parole, essentielle pour le moribond, celle qui lui permet de rétablir la vérité, si chaotique soit elle, est un héritage de ce grand-père, garibaldien²⁴⁰. Tristano considérait cet enfant comme un prolongement de lui-même et donc de sa responsabilité²⁴¹. Le rapport au futur dans le fils est inversé par la mort brutale. C'est désormais son passé que Tristano verra dans les souvenirs du petit garçon, et non plus cet avenir dont il se sentait responsable. C'est donc l'échec de l'héritage que signe cette mort violente. Alors que l'ancien partisan s'est battu pour la liberté et la démocratie, le fils s'est engagé dans un combat anti-démocratique. Les céphalées décrites à Ziegler sont peuplées d'êtres étranges qui envahissent Tristano, « des créatures les plus diverses, un caravansérail de crieurs, de trompettistes, de courtisans, de danseuses, de braillards, de mangeurs de feu, de funambules²⁴²... » La mort du garçon se matérialise dans les hallucinations du personnage. Coutumier des états limites, il est frappé par la douleur de la perte mais aussi par celle de l'échec de la transmission. Il doit alors réparer, d'une manière forcément incomplète, cet échec, en rétablissant justice. Avec Taddeo,

²³⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 121 / *TM.*, pp. 95-96 : « [...] e tu luna hai permesso che questa terra gli mettesse terra nella bocca, neanche sepoltura ho potuto dargli, il suo corpo è disperso in pezzi chissà dove, lacerato dalle furie, era una furia anche lui, e io non lo sapevo, una belva, una belva, quel giovinetto dal gentile aspetto, ma io lo rivoglio, luna, ti prego, gli insegnerei quello che non seppi insegnargli, la colpa è mia, luna, sono io che ho sbagliato, io ho mancato, luna, e ora lui mi manca, posso tornare indietro?... Fammi rivivere il tempo che spreca, non lo sapevo, luna, credevo di sapere tutto e non sapevo niente... »

²³⁹ La lune prend ici une importance capitale : « Une légende gitane dit que la pleine lune enlève les enfants, l'enfant qu'elle lui avait enlevé n'était plus un enfant, mais pour lui il était encore un enfant. » *TM.*, pour la trad. fr. p. 189 / *TM.*, p. 150 : « Una leggenda gitana dice che la luna piena rapisce i bambini, il bambino che gli aveva rapito non era più un bambino, ma per lui era ancora un bambino. »

²⁴⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 52 : « la vie est souffle mon garçon, au commencement était le verbe » / *TM.*, p. 40 : « la vita è fiato, ragazzino, in principio era il verbo ».

²⁴¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 121 : « c'était un petit enfant joyeux que je portais sur mon dos en jouant sous la pergola, et il cueillait du raisin en riant, qu'est-ce que je l'aimais, comme un fils, il y avait en lui tous les jours qui ne seraient pas les miens » / *TM.*, p. 95 : « era un bambinetto allegro che portava a cavalcioni giocando sotto la pergola, e lui coglieva l'uva ridendo, come lo amavo, come un figlio, in lui c'erano i giorni che non sarebbero stati miei ».

²⁴² *TM.*, pour la trad. fr. p. 149 / *TM.*, p. 118 : « cefalee a grappolo, probabilmente, e le cefalee non vengono mai da sole, quando queste imperatrici vanno a visitare qualcuno si fanno precedere da un'ambasceria composta dalle creature più diverse, un caravanserraglio di araldi, trombettieri, cortigiani, danzatrici, strilloni, mangiatori di fuoco, funambuli... »

il va accomplir l'essentiel, qu'il n'est pas question de raconter et auquel le fantôme du garçon préside :

[...] je voudrais simplement ajouter qu'avant l'essentiel Tristano avait posé sur la petite table la photographie d'un garçon assis dans un fauteuil en osier sous une pergola, avec une carafe d'eau devant lui et un livre à la main, on comprend que c'est l'été, et le garçon a les cheveux foncés et lisses, un visage joyeux et le sourire de qui va à la rencontre de la vie... Et en montrant cette photographie il avait dit... il avait dit... je ne m'en souviens pas, l'écrivain, je te le jure, je ne saurais te répéter les paroles exactes, mais puisque ce n'est pas un détail je te dis le concept, disons qu'il a dit qu'il tenait à préciser que ce garçon était son fils et qu'il l'avait beaucoup aimé²⁴³...

Nous retrouvons ici la force du portrait déjà constatée dans *Pereira prétend*, mais également dans *Liquidation*. L'essentiel, ce devoir réclamé par des fantômes évoqué de manière métaphorique²⁴⁴, est accompli par Tristano et Taddeo. La boîte aux lettres sur la petite place de l'église que voit Tristano en repartant est idéale pour témoigner, devant les fantômes, de ce devoir qui a été accompli : « [...] pour la carte postale qu'il avait écrite à Rosamunda, Miss Marilyn-Rosamunda, Pancuervo céleste, Cosmos. C'était l'adresse... une adresse introuvable pour n'importe quel facteur de ce monde, mais cela plut à Tristano de faire une telle chose, c'était comme s'il s'était soulagé d'un poids... In dreams begins responsibility, j'ai fait ce que tu me demandais en rêve, un adieu de la part de Tristano²⁴⁵. » Le personnage répond à l'injonction onirique, fantomatique, de cette femme qui lui avait confié son fils, à qui elle a toujours dit que Tristano était son vrai père. La photographie de Tristano, qui date de vingt ans, figure cette paternité onirique²⁴⁶, entièrement spirituelle²⁴⁷. En confiant le garçon à

²⁴³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 190 / *TM.*, p. 151 : « [...] vorrei aggiungere solo che prima dell'essenziale Tristano aveva messo sul tavolino la fotografia di un ragazzo seduto su una poltrona di vimini sotto una pergola, con una caraffa d'acqua davanti e un libro in mano, si capisce che è estate, e il ragazzo hai i capelli scuri e lisci, un viso allegro e il sorriso di chi va incontro alla vita...E mostrando quella fotografia aveva detto... aveva detto... non lo ricordo, scrittore, te lo giuro, le parole esatte non te la saprei ripetere, ma poiché non è un dettaglio ti dico il concetto, fai conto che abbia detto che ci teneva a specificare che quel ragazzo era suo figlio e che lo aveva amato molto... »

²⁴⁴ *TM.*, p. 191 : « [...] quand les serpents s'avachirent sur la tête de la Méduse » / *TM.*, p. 151 : « [...] quando i serpenti sulla testa della Medusa si afflosciarono ».

²⁴⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 191 / *TM.*, p. 152 : « [...] per la cartolina che aveva scritto a Rosamunda, miss Marilyn-Rosamunda, Pancuervo celeste, Cosmo. Era l'indirizzo... indirizzo irreperibile per qualsiasi postino di questo mondo, ma a Tristano piacque fare una cosa così, era come se si fosse tolto un peso... In dreams begins responsibility, ho fatto quello che mi chiedevi in sogno, un addio da Tristano. »

²⁴⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 143 : « [...] on voit un jeune homme avec une mèche sur le front, veston militaire et mitraillette à l'épaule, dans le fond il y a une maison de montagne et puis la tache sombre de la forêt. Elle la tend à Tristano. Nous l'avons conçu le jour où j'ai pris cette photographie, murmure-t-elle. » / *TM.*, p. 113 : « [...] si vede un uomo giovane con un ciuffo sulla fronte, giubbotto militare e mitra a spalle, sullo sfondo c'è un casolare di montagna e poi la macchia scura di un bosco. La tende a Tristano. Lo abbiamo concepito il giorno in cui ti feci questa fotografia, mormora. »

²⁴⁷ Nous rencontrons d'ailleurs le même phénomène dans *Piazza d'Italia* et dans *Le Petit Navire*. « Dans mon pays il y a une croyance qui vient des indiens navajos, continue Marilyn comme si elle n'avait pas entendu, et

Tristano, elle en fait un père responsable d'un héritage²⁴⁸. Or, depuis la mort du fils, il est envahi par des voix²⁴⁹, qui lui arrivent sous forme de lettres : « [...] et des lettres commencèrent d'arriver à Tristano, l'une après l'autre, sans interruption²⁵⁰ ». Les céphalées peuvent également se manifester comme des « voix qui arrivent [...] des voix familières, qui font ou firent partie de notre vie, ou que nous écoutâmes en tout cas suffisamment pour les emmagasiner dans notre dépôt de souvenirs... mais cela peut aussi être des voix absolument inconnues, artificielles, et c'est alors notre cerveau qui les invente, les produit²⁵¹. » C'est dans une de ses lettres que la voix de Marilyn réclame justice pour le fils : « Tristano, je te l'avais confié et tu n'as pas su le protéger, et à présent tu es incapable de couper la tête de la Méduse qui l'avait hypnotisé, tu es le même lâche qu'autrefois²⁵². » L'injonction de venger la mort du fils émane d'une voix de l'au-delà. Le père n'a pas su transmettre au fils cet héritage qu'il n'a pas d'autre choix que de transmettre après, dans cette parole livrée à l'au-delà. Comme le narrateur du *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, il donne le premier coup de pelle à la tombe qu'il se creuse dans les nuages²⁵³. L'utilisation de la photographie du père de Tristano, en couverture du roman que l'écrivain fictif écrira, ajoute un élément à cette réflexion sur la filiation et l'héritage. Ce père, dont Tristano prend le nom, est présent sans être présent, tel un spectre qui revient. Tristano se fait en cela l'héritier du père mais a failli dans la transmission de cet héritage. Il ne peut alors que tâcher de réparer en rendant justice au garçon disparu. Perle Abbrugiati remarque dans un article intitulé « Les diaphragmes du monde. Interstices et interfaces dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi »²⁵⁴ : Les personnages de Tabucchi, habités par

qui dit que tôt ou tard, l'esprit de l'homme à qui tu penses t'apportera un fils. » *TM.*, pour la trad. fr. p. 143 / *TM.*, p. 113 : « Dalle mie parti c'è una credenza che viene dalle tribù Navajo, continua Marilyn come se non lo avesse sentito, che prima o poi lo spirito dell'uomo a cui pensi ti porterà un figlio. »

²⁴⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 143 : « tu serais un bon père pour lui, et puis tu n'as pas d'enfants, peut-être es-tu stérile, je t'offre la possibilité d'avoir un fils presque à toi, ou pratiquement à toi, ou à toi, élève-le Tristano, je t'en prie » / *TM.*, p. 113 : « tu saresti un buon padre per lui, e poi tu non hai figli, forse sei sterile, ti offro la possibilità di avere un figlio quasi tuo, praticamente tuo, anzi tu, cresci tu, Tristano, ti prego ».

²⁴⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 171 : « ... je disais que des lettres commencèrent à lui arriver. Ou mieux, c'étaient des voix, elles arrivaient sous forme de voix, même s'il les voyait écrites. » / *TM.*, p. 135 : « ... dicevo che cominciarono ad arrivargli lettere. O meglio, erano voci, arrivavano sotto forma di voce, anche se lui le vedeva scritte. »

²⁵⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 146 / *TM.*, p. 116 : « [...] a Tristano cominciarono ad arrivargli lettere, una dopo l'altra, in continuazione ».

²⁵¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 153 / *TM.*, p. 121 : « ma possono anche essere voci, molte voci che arrivano... la casistica più frequente è quella di voci familiari, che fanno o fecero parte della nostra vita, e che comunque ascoltiamo sufficientemente da immaginnazzinarle nel nostro deposito dei ricordi... ma possono anche essere voci assolutamente ignote, artificiali, le inventa il nostro cervello, le produce lui. »

²⁵² *TM.*, pour la trad. fr. p. 176 / *TM.*, p. 139 : « Tristano, lo avevo affidato a te e non hai saputo proteggerlo, e ora non sei capace di tagliare la testa alla Medusa che lo aveva ipnotizzato, sei lo stesso vigliacco di un tempo. »

²⁵³ KERTÉSZ Imre. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*. *Op. cit.*, p. 23.

²⁵⁴ ABBRUGIATI Perle. « Les diaphragmes du monde. Interstices et interfaces dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi ». *Chroniques italiennes*, Numéro web, 2008.

leurs fantômes, qui sont haussés au rang de personnages [...] circulent dans une fente entre vie et au-delà, s'y installent, comme pour mieux continuer à dialoguer avec ceux qui ne sont plus. Un dialogue dont l'interruption confirmerait que quelque chose d'eux-mêmes est mort : on n'est qu'à travers ceux qui nous disent que l'on est et leur disparition nous éteint en partie avec eux. »²⁵⁵

La présence des fantômes tend à gommer les limites entre réel et irréel, et permet de faire surgir le passé dans le présent, en donnant à ce présent une teneur éthique. Le fantôme appelle une réponse, exhorte à agir ou à réagir. En tant que témoin du passé, il s'adresse à l'héritier. Ainsi l'héritier est étroitement lié au témoin (*témoin* et *testament* ont d'ailleurs la même étymologie). Cet héritage n'est pas donné mais il demeure une tâche à accomplir, dont il faudra ensuite témoigner pour la réaliser en tant qu'héritage. Le legs est donc cette catastrophe dont il faut hériter. Le témoin a entendu ou vécu l'événement, qu'il transmet à l'héritier qui en témoigne ; la question se pose alors de savoir comment l'on peut hériter d'une catastrophe. Les fictions du corpus font toutes état de la violence de l'Histoire du XX^e siècle et la disparition progressive des témoins pose avec d'autant plus d'acuité cette question de l'héritage. Dans ces récits, il est livré par des écrivains témoins du témoin, et déjà héritiers, faisant des lecteurs les nouveaux héritiers, dans une volonté de transmission. Cependant, la transmission est marquée par l'oblicité, par la disjonction derridienne, impliquant secret, fictionalisation, béance et inquiétude. La violence de l'héritage et du témoignage est soulignée par Philippe Bouchereau qui voit dans l'acte de témoigner la possibilité d'un retour à l'humanité, en se réappropriant sa propre mort et en passant outre la désappartenance génocidaire : « Le rescapé souffre d'une éternelle déliaison avec la mort. Sa mort ne lui appartient pas. La mort est, pour lui, un impossible. La mort a cessé d'avoir un sens existentiel. D'où la mort volontaire, le silence et le témoignage comme reprise de l'existence sur la négation de la mort. Cette reprise constitue aussi bien l'émergence du désespoir²⁵⁶. » À la condition de survivant est liée cette désappartenance, « l'intranquillité désespérante d'être un être revenu. Le retour, ce possible impossible bien que réel, demeure éternellement impossible en l'esprit²⁵⁷. » Le rescapé est en marge de l'humanité et son retour exige une réappartenance qui se manifeste, d'après Philippe Bouchereau, « sous la forme du silence du

<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/Abbrugiati13.pdf>

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁶ BOUCHEREAU Philippe. « La désappartenance. Penser et méditer le génocide. » *Op. cit.*, p. 189.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 189.

moi ou de la mort volontaire ou du témoignage²⁵⁸. » Ce n'est pas l'événement génocidaire qui est source de désespoir mais le témoignage qui transforme l'événement en phénomène. Le retour à l'humanité se lit dans le témoignage et peut être interprété dans le même temps comme un retour à la violence. Il faut penser le génocide comme événement et le méditer comme phénomène parce que la méditation « du témoignage témoignant de l'incompréhensible univers de la désappartenance », la méditation de ces « récits porteurs de sens, le sens du retour à l'humanité »²⁵⁹ constitue la seule réponse possible, et par conséquent la responsabilité de l'héritier : « Tel est, au fond, le sens terrifiant du témoignage : transmission de l'angoissant désespoir. L'enjeu décisif du témoignage correspond à une réalité profonde qui ne se manifeste pas. De la sorte, nous comprenons le sens hermétique du récit comme ressouvenir du désespoir pour le rescapé et comme reprise du sens du ressouvenir pour l'héritier²⁶⁰. » Le *retour* doit être médité dans le témoignage :

La méditation a pour objet le sens du récit du retour à l'humanité de l'humain. Le sens que nous comprenons dans le témoignage n'est pas le processus de désappartenance, mais le retour, par la parole donnée, de l'humanité de l'humain. Le témoignage est réappartenance. Il fait venir au jour la réappropriation par l'individu de son humanité. Fait sens pour la réappartenance quand la désappartenance demeure toujours, et de façon non-énigmatique, un non-sens, un anti-sens. Pour nous, nous qui sommes les héritiers, l'expérience que nous pouvons faire est celle du récit. Reste que le retour du rescapé ne donne rien d'avance. Le rescapé peut garder le silence. Nous sommes suspendus au retour de la parole possible²⁶¹.

Dépendant du récit du rescapé, l'héritier attend et écoute. Hélène Piralian réfléchit aux spécificités de l'héritage génocidaire et s'interroge sur la possibilité de ne pas mourir de « l'héritage du génocidaire »²⁶². Il s'agit pour les héritiers d'hériter de la mort dont le génocide prive tout un peuple, la disparition d'un peuple, dans un cadre génocidaire, n'étant pas pensée comme la seule disparition de l'existence, mais également comme transformation de ces hommes en des « n'ayant-jamais-existé »²⁶³. Il faut donc, par l'écriture, tenter de réinscrire « dans la texture même des textes ce que les génocidaires ont tenté d'exclure du champ des héritiers²⁶⁴ » et pouvoir de nouveau hériter de la mort, car au-delà de la vie, c'est la mort elle-même que les génocidaires tentent de détruire, comme « structure symbolique qui

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 190.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 186.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 199.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 201.

²⁶² PIRALIAN Hélène. *Génocide et transmission. Sauver la Mort, sortir du meurtre*. Paris : L'Harmattan, 1994, p. 5.

²⁶³ *Ibid.*, p. 6

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

permet la transmission. L'horreur, c'est donc, au-delà de la vie, des vies enlevées, la perte de la Mort même comme structure d'avenir²⁶⁵. » Le génocide entretient alors des liens étroits avec la question de la transmission, en interdisant aux héritiers d'être des héritiers, parce que le génocide rend impossible « la Mort même c'est-à-dire la possibilité de symbolisation de la mort, celle d'un ayant-été-vivant qui, après avoir fait partie de la communauté des vivants, ferait partie de celle des morts, permettant que, pour ses enfants, sa mort et son deuil soient possibles et qu'ainsi ils finissent par lui succéder, comme c'est le destin de tout humain²⁶⁶. » Il y a une nécessité absolue de conserver des traces de l'humain : « Deuil qui ne peut être fait que si ces morts sont d'abord reconnus comme morts donc comme ayant été des vivants, par d'autres, qui à ce moment-là, viennent opposer au délire de toute-puissance des génocidaires *l'impossibilité structurale* de la disparition d'un humain sans qu'il ne laisse de trace *symbolique*²⁶⁷. » Le survivant a une responsabilité dans l'héritage de l'expérience, il « retient un passé et préserve un futur d'humanité au prix de son propre corps et de son propre temps de vie. Mais un passé, un futur, pour qui ? Puisque, si cette mort suspendue n'a pas trouvé d'ici là à s'inscrire dans le registre symbolique, elle ne peut manquer de faire retour dans le Réel²⁶⁸. » Ce ne sont pas les morts qui viennent hanter les vivants mais les béances que la mort abandonne aux vivants : « Il ne sera pas appelé à s'évanouir, au contraire, que lorsque sera reconnu son caractère d'hétérogénéité radicale par rapport au sujet auquel il n'a jamais de référence directe et auquel il ne saurait se rapporter comme sa propre expérience refoulée, même en tant qu'expérience d'incorporation. *Car le fantôme qui revient hanter est le témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre*²⁶⁹. » Le fantôme revient hanter le vivant parce qu'il détient un secret honteux, et la parole se présente comme le seul moyen de l'exorciser. Une question se pose : comment le dire alors qu'il s'agit du secret d'un autre ? La personne hantée est alors prise entre deux mouvements : « respecter, coûte que coûte, le non savoir du secret d'un proche ; d'où l'apparente *nescience* le concernant ; mais aussi, en même temps, lever cet état de secret ; d'où la reconstitution de celui-ci en savoir inconscient²⁷⁰. »

Dans les récits du corpus, les fantômes ouvrent une brèche supplémentaire dans le réel représenté, agrandissant la rupture étudiée dès le début de ce chapitre, et accentuant la

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 73.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

²⁶⁹ ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria. *L'Écorce et le noyau* [1978]. Paris : Flammarion, « Champs » 1996, p. 431.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 448-449.

déformation du réel en réel vécu et écrit, pour créer l'espace du témoignage dont il faut hériter. Ils contribuent donc à cet écart manifeste entre la représentation de l'Histoire et la réalité, s'inscrivant dans l'usage du merveilleux et du fantastique. Ils figurent dans le récit ce retour du passé refoulé, comme le rêve ou l'hallucination et ne sont pas sans lien avec la catastrophe, « cet abîme sans fond dans lequel sombre la vie civilisée, l'existence bourgeoise, le temps normalisé, etc. Elle ne fait pas parenthèse, n'est pas une embuscade mais un moment où surgit l'éclat intense d'une vérité imprononçable²⁷¹. » Or les spectres et les fantômes sont les signes de la catastrophe, de l'Extrême, « rejetés dans l'autre monde par la vie bourgeoise. L'invisible se redéploie alors autour de l'inquiétante étrangeté des esprits et des revenants, tandis que s'éteint le chant céleste des anges²⁷². » Il s'agit d'une autre manière pour le passé de revenir, et ce retour, nous l'avons montré, est étroitement lié à la question de la création littéraire. L'intérêt d'Antonio Tabucchi pour cette conception du passé qui fait retour est souligné dans un article paru dans le quotidien *Le Monde* en octobre 2001 : « Italie : les fantômes du fascisme²⁷³ ». Cette idée du spectre du Mal qui hante l'Europe et le monde a été développée, entre autres, par Hannah Arendt dans *Les Origines du totalitarisme*²⁷⁴ lorsqu'elle explique que « le monde d'après les expériences totalitaires doit se définir comme monde post-totalitaire, ou encore comme un monde morcelé, orienté, et *marqué* par cette épreuve²⁷⁵. » Signalons également les réflexions de Jürgen Habermas qui voit la présence spectrale du troisième Reich comme un élément fondamental et ambigu du patriotisme constitutionnel et du consensus démocratique allemand. D'après Hannah Arendt, nous assistons à une « reprise du présent post-totalitaire par le passé totalitaire sous la forme de la contamination subreptice et non de l'invasion massive et brutale du recouvrement inopiné et imperceptible plutôt que de l'écrasement retentissant²⁷⁶. » L'usage du fantastique, au sens le plus large du terme, a comme conséquence une rupture dans le réel, mais également une rupture dans la ligne temporelle et historique. Le passé n'est jamais complètement passé mais revient contaminer le présent, dans des ruptures et des discontinuités, ce qui n'est pas sans perturber la narration. Les récits d'Antonio Tabucchi comme d'Imre Kertész semblent légitimer une rupture temporelle, et réfuter toute continuité de l'Histoire. En effet, le retour observé du passé dans le présent, par l'intermédiaire de motifs fantastiques, ou irréels, nous

²⁷¹ BROSSAT Alain. *L'Épreuve du désastre. Le XX^e siècle et les camps*. Paris : Albin Michel, 1996, pp. 246-247.

²⁷² *Ibid.*, p. 251.

²⁷³ TABUCCHI Antonio. « Italie : les fantômes du fascisme ». *Le Monde*, 20 octobre 2001.

²⁷⁴ ARENDT Hannah. *Les Origines du totalitarisme* [1951]. Paris : Seuil, « Poins Essais », 2005.

²⁷⁵ BROSSAT Alain. *L'Épreuve du désastre. Le XX^e siècle et les camps*. *Op. cit.*, p. 66.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 134.

conduit à établir un rapprochement avec les thèses exposées par Walter Benjamin dans « Sur le concept d'histoire »²⁷⁷. Le passé revient en un instant, « en un éclair . On ne peut [le] retenir que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance²⁷⁸. » Il n'est pas question de considérer le présent comme un passage, mais plutôt comme « l'arrêt et le blocage du temps »²⁷⁹. C'est en effet dans ce blocage qu'a lieu « l'instant messianique ». Le présent doit dès lors être considéré comme une instance d'interprétation du passé et du futur. Il faut pour cela introduire de la synchronie dans la diachronie et provoquer le télescopage du passé et du présent pour faire naître cette image dialectique qui contient l'ensemble du passé, du présent et du futur. Au temps linéaire se substitue un temps synchronique et subjectif, et le passé n'est interprétable qu'en fonction d'une conscience suraiguë du présent et de sa signification pour l'avenir. Il est alors indispensable de lire au fond de notre présent la trace d'un passé oublié, non pour ranimer le passé mais pour tenter d'accomplir aujourd'hui ce qui a été manqué jadis. C'est en cela que l'historien est responsable du passé, dans le sens où il doit rompre la continuité de la tradition historiographique, cette « histoire des vainqueurs »²⁸⁰ qui se transmet de génération en génération. La remémoration revient à sauver ce qui a échoué autrefois, à laisser surgir l'imprévisible dans la discontinuité. Le nouveau ne surgit pas de l'écoulement successif des instants mais de l'arrêt du temps, de la césure inattendue. Ainsi le messianisme benjaminien est la possibilité, à chaque moment du présent, de l'avènement du nouveau, dans ce passé qui surgit en un éclair²⁸¹. Le surgissement de fantômes, de rêveries, d'hallucinations, en plus de rompre la linéarité du récit, nous conduit à y voir la discontinuité temporelle, le retour de l'Histoire comme volonté de sauver ce qui a échoué en donnant sa chance à l'imprévisible, l'introduction de la synchronie dans la diachronie. Ainsi, le passé se fait contemporain du présent car le présent, en se produisant, se fixe un passé. Françoise Proust²⁸² montre l'influence de la pensée d'Henri Bergson²⁸³ sur Walter Benjamin. Aux yeux du philosophe, il

²⁷⁷ BENJAMIN Walter. « Sur le concept d'histoire ». *Œuvres III. Op. cit.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 430.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 441.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 433.

²⁸¹ Nous nous servons pour cette analyse des pages concernant Walter Benjamin in MOSÈS Stéphane. *L'Ange de l'Histoire* : Rosenzweig, Benjamin, Scholem [1992]. Paris : Gallimard, « Folio essais », 2006.

²⁸² PROUST Françoise. *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris : Cerf, « Passages », 1994.

²⁸³ BERGSON Henri. *L'Énergie spirituelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1964, pp. 130-131 : « Nous prétendons que la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés, comme l'ombre à côté du corps [...] Plus on y réfléchira, moins on comprendra que le souvenir puisse naître jamais, s'il ne se

faut déconstruire un présent inauthentique en répondant aux attentes du passé, « répondre du passé en attente et en souffrance dans le présent²⁸⁴ ». Cela implique de « s’acquitter de notre dette à l’égard de ce qui jamais ne fut possible et toujours fut empêché. Il s’agit de rendre actuel et non pas de préparer pour l’avenir, il s’agit d’actualiser non l’ayant-été, mais l’oublié, le nécessairement et de droit oublié. Le concept fondamental d’une pensée de l’histoire n’est pas l’à-venir mais “l’actualisation” du passé, parce que le “point critique” d’où il faut la considérer est le présent ou le maintenant²⁸⁵. » Les surgissements de l’Histoire refoulée, de l’Histoire oubliée, de cette violence liée à l’expérience historique, sont à reconsidérer du point de vue de cette discontinuité benjaminienne. Ils permettent alors une éventuelle réparation, dans l’éclair de l’instant messianique. Or les fantômes de nos fictions sont souvent représentés comme des morts à qui il faut rendre justice. L’Histoire possède alors une dimension incontestablement justicière : « elle ne saurait faire régner la justice parmi les vivants qu’en rendant justice aux morts en reprenant leur flambeau²⁸⁶. » Ces fantômes ne surgissent pas du passé mais du présent lui-même : « ils montrent du doigt les vivants qui manquent à leur promesse de “remplir” le temps²⁸⁷ ». Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* explique que c’est parce que le temps est sorti des ses gonds qu’il faut rendre justice : « Si je m’apprête à parler longuement de fantômes, d’héritage et de générations, de générations de fantômes, c’est-à-dire de certains *autres* qui ne sont pas présents, ni présentement vivants, ni à nous ni en nous ni hors de nous, c’est au nom de la *justice*²⁸⁸. » En effet, de la même manière que le spectre dans *Hamlet*²⁸⁹, les fantômes dans nos fictions réclament justice, demandent que le temps soit remis « dans le bon droit, ou le droit chemin de ce qui marche bien²⁹⁰. » Le retour des morts parmi les vivants, sous forme spectrale, ou par des voix, ou encore par le biais de photographies demande à « réparer un temps qui marche de travers »²⁹¹. Imre Kertész dans *Journal de galère* mentionne ce propos, en anglais, qu’il attribue à Shakespeare : « C’était un fantôme solitaire qui exprimait une vérité que personne n’entendrait jamais. Mais aussi longtemps qu’il l’exprimerait, la continuité, par quelque obscur processus, ne serait pas brisée. Ce n’était pas en se faisant entendre, mais en

crée pas au fur et à mesure de la perception même. Ou le présent ne laisse aucune trace dans la mémoire ou c’est qu’il se dédouble à chaque instant, dans son jaillissement même. »

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

²⁸⁸ DERRIDA Jacques. *Spectres de Marx. Op. cit.*, p. 15.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 45.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

conservant son équilibre que l'on portait plus loin l'héritage humain. – Shakespeare²⁹². » L'écrivain rectifie en attribuant ce propos, comme il se doit, à Georges Orwell. Ici aussi le fantôme est convoqué, par la citation détournée d'un autre écrivain, de William Shakespeare à Georges Orwell, pour exprimer cette plainte et cette soif de justice que le passé fait au présent et dans le présent.

La spectralité du passé dans les récits du corpus est donc liée à la nécessité de rétablir la justice tout en manifestant une crise temporelle. François Hartog s'interroge sur la possibilité d'articuler passé, présent et futur, en partant du constat explicité par Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*²⁹³, de cette brèche entre le passé et le futur autour de laquelle se pense la fin de l'Histoire comme processus. C'est dans les camps que, d'après Hannah Arendt, la brèche ouverte dans le XX^e siècle se voit de la manière la plus dense, et qu'à lieu cette chute de l'histoire et de son récit ininterrompu²⁹⁴. François Hartog utilise comme outil heuristique le « régime d'historicité » pour évoquer principalement « des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur²⁹⁵. » Le philosophe constate une inflation permanente du présent tout au long du XX^e siècle, qui, « au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé²⁹⁶. » Ainsi, le « régime moderne d'historicité » que le philosophe fait aller de la Révolution française, première césure, à 1989, deuxième césure, se caractérise par la pensée de l'avenir, nommé « futurisme » et par l'inflation du présent, qui se regarde déjà comme passé possible. La fin présumée du « régime moderne d'historicité » marquée par l'omniprésence du présent constitue le « présentisme ». François Hartog explique, en s'appuyant sur les analyses de Reinhart Koselleck²⁹⁷, que la distance entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente qui crée le temps historique est si grande qu'elle est au bord de la rupture :

De sorte que l'engendrement du temps historique semble comme suspendu. D'où peut-être cette expérience contemporaine d'un présent perpétuel, insaisissable et quasiment immobile, cherchant malgré tout à produire pour lui-même son propre temps historique. Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent, sorte de vaste étendue d'eau qu'agite un incessant

²⁹² KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, pp. 169-170. (Nous citons la traduction française).

²⁹³ ARENDT Hannah. *La Crise de la culture* [1968]. Trad. de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2004.

²⁹⁴ BROSSAT Alain. *L'Épreuve du désastre. Le XX^e siècle et les camps. Op. cit.*, p. 51.

²⁹⁵ HARTOG François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du présent*. Paris : Seuil, 2003, p. 27.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 127.

²⁹⁷ KOSELLECK Reinhart. *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* [1979]. Trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

clapot. Convient-il alors de parler de fin ou de sortie des temps modernes, c'est-à-dire de cette structure temporelle particulière ou du régime moderne d'historicité ? Nous n'en savons rien encore. De crise sûrement. C'est ce moment et cette expérience contemporaine du temps que je désigne comme présentisme²⁹⁸.

Reinhart Koselleck montre que le temps historique est marqué par une tension entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente, ce qui permet de repérer trois configurations principales au cours de l'Histoire occidentale : l'Antiquité, qui se caractérise par la répétition, le temps étant moins ce qui passe que ce qui revient par rapport à l'horizon d'attente ; la société médiévale structurée par le christianisme, qui s'étend à peu près jusqu'au siècle des Lumières et dont la configuration est dédoublée avec, d'une part, le déploiement d'une vision linéaire de l'Histoire, d'autre part un horizon d'attente écrasant dans une perspective eschatologique ; enfin, à partir du XVIII^e siècle, Reinhart Koselleck observe une importante dissociation entre l'horizon d'attente et le champ d'expérience, dissociation qui va jusqu'à la rupture utilisée par François Hartog dans ses travaux. Jérôme Baschet ajoute deux moments à la théorie développée par Reinhart Koselleck, la domination d'un présent perpétuel dont le poids tend à étouffer le passé et à obscurcir le futur, dans la réduction du champ d'expérience et de l'horizon d'attente, et la perspective actuelle d'un dépassement de cette domination du présent perpétuel²⁹⁹, ou pour parler comme François Hartog du présentisme. L'omniprésence de la figure du témoin atteste cette inflation du présent, qui se fait passé. L'importance que prennent les commémorations, considérées comme événements historiques, confirme également cette prépondérance du présent. Il en est de même pour l'intensification de « l'usage public de l'histoire »³⁰⁰, la création au CNRS en 1987 de la cellule « Histoire du temps présent », la proposition de loi à l'Assemblée nationale en 1998 sur le génocide arménien, autant d'éléments qui interrogent le métier même d'historien³⁰¹. Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire*³⁰² témoigne également de cette inflation du présent, dans ce paradoxe que constitue le rapport à la mémoire. En effet, la mémoire est d'autant plus invoquée qu'elle est peut-être en train de disparaître. L'effet d'accélération des mémoires collectives montrent cette rupture entre l'horizon d'attente et le champ d'expérience, d'où la nécessité d'investir

²⁹⁸ HARTOG François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du présent. Op. cit.*, p. 28.

²⁹⁹ BASCHET Jérôme. « L'histoire face au présent perpétuel ». *Les Usages politiques du passé*. Sous la direction de François Hartog et Jacques Revel. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 55-74.

³⁰⁰ L'expression est de Jürgen Habermas.

³⁰¹ HARTOG François et REVEL Jacques. « Note de conjoncture historiographique ». *Les Usages politiques du passé. Op. cit.*, pp. 13-24.

³⁰² NORA Pierre. *Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.

des lieux « du sentiment résiduel de la continuité³⁰³. » L'usage de la figure du fantôme, récurrent dans nos récits, et plus largement le caractère spectral du passé, peuvent être éclairés par les analyses de François Hartog dans le sens d'une sortie du régime moderne d'historicité. En effet, il s'agit, par la figure du spectre, de rendre présent le passé. Le présent a une dette à l'égard du passé, ce que le passé, de manière spectrale, vient lui rappeler. Le régime moderne d'historicité est dirigé vers l'avenir, et l'inflation du présent constitue le principal symptôme de sa crise. Or nos fictions ne sont dirigées vers l'avenir que dans la mesure où elles réclament réparation, remise en ordre du temps, par l'acquiescement d'une dette. Le passé est rendu présent, par l'image du fantôme, pour un avenir menaçant et inquiétant. François Hartog écrit :

[...] le présent s'est *étendu* tant en direction du futur que du passé. Vers le futur : par les dispositifs de la précaution et de la responsabilité, par la prise en compte de l'irréparable et de l'irréversible, par le recours à la notion de patrimoine et à celle de dette, qui réunit et donne sens à l'ensemble. Vers le passé : par la mobilisation de dispositifs analogues. La responsabilité et le devoir de mémoire, la patrimonialisation, l'imprescriptible, la dette déjà. Formulés à partir du présent et pesant sur lui, ce double endettement, tant en direction du passé que du futur, marque l'expérience contemporaine du présent³⁰⁴.

L'Histoire devient le présent de la fiction, dans son surgissement brutal, s'étendant en direction du futur, dans la fiction à venir, que le personnage d'écrivain écrira, ou qu'il échoue à écrire, mais aussi dans l'œuvre écrite par l'auteur, que le lecteur lira et devra interpréter. Elle s'étend aussi vers le passé, vers cette expérience vécue par les écrivains fictifs ou par les écrivains eux-mêmes, fantôme qui fait retour et qui tend vers l'avenir. Le traitement fictionnel de l'Histoire, dans sa spectralité, confirme ce que François Hartog analyse comme une crise du régime moderne d'historicité. Cependant, l'importance accordée à l'héritage et la place réservée au lecteur pourraient contrebalancer cette crise dans un dépassement possible de la domination d'un présent perpétuel, qui serait la responsabilité conjointe du lecteur et de l'auteur. Le caractère spectral de l'Histoire, inséparable de sa fictionalisation, et de son inscription dans le récit, marque une crise temporelle qui se résout, nous le montrerons, dans son dépassement. Ni complètement tournés vers l'avenir comme le roman engagé, ni passésistes, les récits kertésziens et tabucchiens ne cèdent pas non plus à la tentation du présentisme : ils redéfinissent le rapport du lecteur et de l'auteur au temps, et de la littérature à l'expérience historique, que cette expérience soit individuelle ou collective.

³⁰³ HARTOG François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du présent*. Op. cit., p. 137.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 216.

Le spectre peut alors être envisagé dans son rapport avec une pensée de la fin. Lionel Ruffel, dans un article intitulé « Le temps des spectres »³⁰⁵, examine comment, dans les années 1990, on condamne les modernités en désarticulant leur conjonction originelle³⁰⁶, ce qu'il appelle le « roman de la conjonction », allant jusqu'à sa conjuration, parce que le roman moderne, c'est-à-dire « le roman de la conjonction », « est symbolique du siècle dernier, lui aussi siècle de la politique, et que les enjeux politiques, que d'autres nomment à juste titre police, menèrent aux camps de concentration et aux goulags, alors, et de manière générale, le roman, sous cette forme, devait être conjuré et devait faire l'objet d'un repentir³⁰⁷. » Or depuis quelques années, nous pouvons constater le retour du « roman de la conjonction », c'est-à-dire le retour de préoccupations frappées d'un effet de spectralité, si l'on s'en tient à la définition qu'en donne Jacques Derrida : « le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis. Intempestivité encore et désajustement du contemporain³⁰⁸. » Cette spectralité est à rapprocher de l'héritage car elle se présente, à l'égard du deuil, comme l'inverse de la conjuration. Les héritiers conjurent ou vivent avec les fantômes, et la modernité revient de manière spectrale dans le sens où « l'actualité se double d'un passé et se donne la possibilité d'un avenir³⁰⁹. » D'après Lionel Ruffel, la spectralité doit se distinguer du repentir et de la conjuration, mais aussi du retour de la conjonction. Elle serait alors plutôt à définir comme sa transmission : « Elle ne réédite pas la conjonction moderne mais en propose une nouvelle, qui fait de l'héritage *avec* transmission (à la différence de la modernité et de sa conjuration qui, elles, empêcheraient, pour des raisons opposées, cette transmission), un préalable à tout affrontement de l'écriture et du monde³¹⁰. » Ainsi, la spectralité résiste à la fin et la dépasse, en se donnant des héritiers. Elle peut alors être considérée comme une pratique nouvelle de la conjonction. Nous pouvons noter avec Dominique Viart le goût actuel dans les récits pour la thématique de la filiation. Les pères ne sont plus les garants d'un système de pensée mais sont désormais les victimes de l'Histoire. La question n'est désormais plus celle de l'identité mais celle de la transmission. On passe,

³⁰⁵ RUFFEL Lionel. « Le Temps des spectres ». *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*. Sous la direction de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois. Paris : Prétéxte éditeur, 2004, (pp. 95-117).

³⁰⁶ Jacques Rancière explique la « fin des conjonctions » comme la fin d'un temps qui « aurait scellé un pacte fatal entre les pratiques de l'art, les illusions de l'Absolu philosophique et les promesses de la communauté politique. » Propos cités par Lionel Ruffel, *ibid.*, p. 100.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 106-107.

³⁰⁸ Cité par Lionel Ruffel. *Ibid.*, p. 109.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 111.

d'après le critique, du « qui suis-je ? » au « qui me hante³¹¹ ? » Ces fictions permettent de réfléchir également aux héritages littéraires. Le temps des avant-gardes et de leurs ruptures, est révolu : « À la rupture, le sujet contemporain substitue l'interrogation de son héritage. Mais penser le contemporain comme ce qui rompt avec la rupture serait encore le penser dans la ligne même de la modernité. Ce qui serait bien évidemment une erreur logique car la modernité est indépassable ; elle est à elle-même et continûment son propre dépassement³¹². » On remarque d'ailleurs dès les années 1980 que la modernité ne se donne plus comme discours d'avenir mais plutôt comme la conscience critique de l'héritage, tout en opérant un retour au sujet dans la littérature. Dominique Viart note :

Ce qui peut-être caractérise le plus notre temps, c'est cette posture « dialogique » que la littérature actuelle semble favoriser, un dialogue « généralisé » : entre l'héritage et la modernité, entre le sujet et l'autre, entre la réflexion et la fiction, entre l'histoire et l'imaginaire, entre le présent et le passé. Refusant de se saisir sur un mode catégoriel et théorique, elle délaisse les genres, privilégie la rencontre et la confrontation. Sa position oscille entre interrogation et témoignage, inquiétude et recherche, exigence et plaisir. Il est rare en revanche qu'elle se fasse promulgation d'avenir, qu'elle se présente comme sûre d'elle-même et de son esthétique. Les plus substantielles parmi ces entreprises littéraires fondent ainsi véritablement (mais sans le « théoriser ») un nouveau rapport à l'écriture et dessinent aussi, souvent, une nouvelle position de l'écrivain dans le corps social³¹³.

Les spécificités des narrations kertésziennes et tabuchiennes vont dans le sens de cette interrogation permanente. La question de la filiation dans l'héritage de l'Histoire, fictionnalisée, se pose aussi évidemment en termes d'héritage littéraire. Notons par exemple que l'écriture de Kertész, dans son ironie et sa volonté parfois parodique, montre un rapport ambivalent, parfois torturé, « à la littérature et à toute forme d'héritage culturel, à travers la recherche d'une forme littéraire souvent iconoclaste, capable de frayer une voie au sens de l'épreuve vécue³¹⁴. » La réception du roman écrit par le vieil écrivain dans *Le Refus* légitime probablement cette volonté de l'écrivain, fictif ou non, de refuser *a priori* la littérature et le savoir hérité, d'où cette nécessité du roman ironique *Être sans destin*, qui met à mal les cadres du roman d'apprentissage ou du roman initiatique, disqualifiant ainsi « les modes de diffusion

³¹¹ VIART Dominique. « Filiations littéraires ». *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*. Textes réunis par Jan Baetens et Dominique Viart. Paris ; Caen : Lettres modernes Minard, 1999, pp. 115-139.

³¹² *Ibid.*, p. 128.

³¹³ VIART Dominique. « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine ». *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations dans l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?* Textes réunis et présentés par Michèle Touret et Francine Dugast-Portes. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, (pp. 317-334), p. 354.

³¹⁴ KALISKY Aurélia. « Refus de témoigner ou chronique d'une métamorphose : du témoin à l'écrivain ». *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*. Sous la direction de Catherine Coquio. Nantes : L'Atalante, « Comme un accordéon », 2003, (pp. 413-446), p. 414.

du savoir et les modalités de transmission de la “mémoire des camps” qui avaient cours dans les années 1960-1970³¹⁵. » Le jeu entre tradition et modernité a lieu dans tous nos récits, qu’il se situe sur le plan de la forme ou sur celui du sujet traité. Antonio Tabucchi et Imre Kertész sont tous deux considérés comme des écrivains de la modernité, parfois même postmodernes selon une terminologie assez vague certes, mais qui exprime le caractère novateur de leur écriture, sans qu’ils méprisent pour autant les apports du roman traditionnel.

Dans tous les cas de figure, le récit peut être considéré comme un « passeur » pour reprendre un terme utilisé par Jean-François Hamel³¹⁶, mais cette passation est problématique parce que son objet ne peut constituer une antécédence pure, « il donne ce dont il est en dette grâce aux ruses de la mémoire et de l’imagination³¹⁷. » Le critique distingue deux poétiques de « l’éternel retour », « l’une promettant la réunification future de l’histoire dans la conscience réflexive de l’humanité, la seconde approfondissant l’absence d’origine dans laquelle s’engouffre une altérité allant s’accroissant jusqu’à ébranler la possibilité même d’asseoir l’identité historique des mots et des choses³¹⁸. » C’est à une nouvelle médiation temporelle que prétendent les poétiques de la répétition : « Il s’agit en quelque sorte d’hériter du passé sans être agi par lui, autrement dit de reprendre dans l’avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été. Et si les poétiques de l’histoire sont tentées par la répétition dans la modernité, c’est que le régime d’historicité dans lequel elles s’ancrent engendre des histoires de fantômes dans lesquelles le mort et le vif s’entrelacent ou se déchirent selon un partage toujours précaire³¹⁹. » Le régime de la modernité est forcément spectral d’après Jean-François Hamel, parce « qu’il sait à la fois l’importance vitale du revenant – il y a quelque chose qui passe malgré le trépas, qui persiste au-delà des ruptures, et qu’on cherche à désigner par les notions d’hérédité, de tradition, de culture, de mentalité, d’héritage, d’inconscient – et les risques mortels de sa révocation – il y a toujours des limbes où le mort résiste et travaille, se répète peut-être au point de ventriloquer les vivants qui n’en reconnaissent pas l’obscur survivance³²⁰. » Le récit est mélancolique parce qu’il ne cesse « de retraverser cette perte originaire en imitant par le langage l’altérité qui heurte les choses sublunaires et le devenir des hommes, rappelant le renversement de la présence en absence qu’inflige le passage du

³¹⁵ *Ibid.*, p. 420.

³¹⁶ HAMEL Jean-François. *Revenances de l’Histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, 2006.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

³²⁰ *Ibid.*, p. 16.

temps³²¹. » Les revenants, dans la poétique de la répétition, jouent un rôle bien particulier, figurant « un monde qui ne sait comment s’acquitter de son passé ni de quelle manière donner corps à son présent. Ces spectres sont autant d’allégories d’une constellation historique où la distension de l’âme, associée par Augustin à l’expérience individuelle du temps, se trouve projetée à une échelle plus vaste, où l’histoire et ses généalogies se voient à leur tour soumises à la dissémination de la parole et à la guerre des récits, à un morcellement frappant l’expérience traditionnelle³²². » C’est la conscience de la perte qui frappe l’expérience du temps et de l’Histoire dans le revenant. Il y a là le signe de la modernité :

Les métaphores fantomales illustrent l’injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l’égard du passé, malgré l’érosion d’une mémoire partagée, ne s’accomplisse pas jusqu’à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l’assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique. Ce n’est certainement pas le moindre des paradoxes de la narrativité moderne et contemporaine que de tenir comme condition de possibilité d’une mémoire culturelle vivace la nécessité de se refuser à tout espoir d’une réconciliation apaisée avec la mort. D’où justement un imaginaire de l’histoire par lequel le sentiment de la perte et de l’angoisse de la filiation rompue sont les derniers garants d’une transmission authentique de l’expérience et d’une véritable politique du présent³²³.

Les récits sont travaillés en profondeur par le retour spectral de l’Histoire, hantés par l’expérience qui fait retour. En cela, le fantastique que nous avons pu évoquer au début de ce chapitre tisse des liens avec la spectralité du texte même, parce que le récit, en fragmentant sa propre matière suggère le travail souterrain d’un double. Denis Mellier écrit à ce sujet : « Sous ces incarnations nombreuses, ce double est en apparence l’agent d’une continuité du livre acquise contre la difficulté à raconter sa présence ou sa force. Mais ce double est aussi ce qui perturbe le livre et l’engage dans le jeu de certains reflets trompeurs, à faire apparaître l’illusion, l’artifice, le travail de l’écriture dont procède toute fiction³²⁴. » La propension autoréférentielle, dont nous allons analyser quelques aspects dans nos fictions, paraît, d’après le critique, consubstantielle au fantastique, dans la mesure où le fantastique relève de cette exhibition de l’écriture qui se prend pour son propre objet, le livre en train de se faire, « absorbant des récits et des bribes d’histoires, se livrant au montage de fragments, de manuscrits, de témoignages, réécrivant aussi des modèles ou des situations bien connus en un

³²¹ *Ibid.*, p. 214.

³²² *Ibid.*, p. 225.

³²³ *Ibid.*, p. 231.

³²⁴ MELLIER Denis. *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*. Paris : Kimé, « Détours littéraires », 2001, p. 11.

geste de reprise que le texte ne voile guère mais tend, au contraire, à rendre patent³²⁵.» Le spectre imprime de toute évidence sa trace à l'écriture, et se présente « comme un double même de l'écriture »³²⁶, parce qu'il « hante une manière d'activité scripturale que ressuscitent les narrateurs alors qu'ils cherchent à dire sa présence. Le spectre est bien plus une fonction qu'un personnage : quelle que soit sa nature (chose, être-là, hors-là, invisible, tangible), l'affrontement auquel il contraint pour qui entend le dire marque en *transparence* la difficulté de l'écrire³²⁷. » Dans des œuvres aux contours génériques pour le moins incertains, la fictionalisation de l'Histoire, qui opère ce retour incessant, marqué par la spectralité, montre des effets de décalage et d'oblicité et rompt avec toute volonté réaliste. Sa « mise en intrigue » teintée d'étrangeté donne naissance à des textes auxquels le lecteur va devoir se confronter. Ces textes mouvants, instables, dont la poétique vise davantage à inquiéter qu'à conforter dans des certitudes désormais dépassées, égarent le lecteur qui devient responsable de la construction du sens, et par conséquent de cette représentation spectrale de l'Histoire. De la même manière que les écrivains répondent à cette injonction de l'au-delà à réparer, le lecteur est appelé par des textes mouvants à réparer cette mouvance, en répondant de leur sens.

B. Une poétique de l'inquiétude ou l'égarement provoqué du lecteur : des fictions spectrales

L'Histoire, disséminée dans les récits de manière obsédante, hante les personnages comme elle hante les récits, opérant un retour parfois brutal et inattendu. Le passé est figuré dans le présent, transformant ce présent qui est aussi le présent de l'écriture, tant l'écriture à laquelle se livrent les personnages d'écrivains que celle pratiquée par Imre Kertész et Antonio Tabucchi. Le temps est bouleversé, tout comme la linéarité du récit, le deuxième bouleversement étant la conséquence du premier. Par conséquent, le retour spectral de l'Histoire dans la fiction perturbe l'agencement des récits. C'est alors au lecteur que nous devons nous intéresser dans la mesure où c'est de sa confrontation aux textes, et de sa lecture, qu'un sens possible adviendra (puisque'il n'y a pas de sens donné comme tel et qu'il ne s'agit pas de délivrer une leçon). Il peut donc être considéré comme le reflet de ces

³²⁵ *Ibid.*, p. 12.

³²⁶ *Ibid.*, p. 19.

³²⁷ *Ibid.*, p. 20.

personnages d'écrivains égarés ou empêchés. Le texte déformé, parfois éclaté, le transforme en reflet du personnage d'écrivain torturé par une impossible interprétation du monde dans lequel il vit. Un parallèle s'établit entre l'écrivain fictif et le lecteur de l'œuvre d'une part, entre le monde et l'œuvre d'autre part, ce qui apparaît logiquement comme le prolongement du dédoublement des deux premières *mimèsis* en *mimèsis* I fictionalisée et *mimèsis* I non fictionalisée, parallèlement à *mimèsis* II fictionalisée et *mimèsis* II non-fictionalisée. Les difficultés de l'un à interpréter le monde ne sont pas étrangères aux difficultés de l'autre à interpréter l'œuvre.

Gérard Genette écrit dans *Figures* III : « Le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté³²⁸. » Il ne s'agit plus ici d'éliminer l'auteur pour permettre au lecteur d'exister, comme le faisait Roland Barthes, mais plutôt de mettre sur le même plan auteur et lecteur en tant que responsables du sens du récit. L'analyse de Gérard Genette présente la lecture comme un acte qui participe de l'élaboration du récit. De plus, c'est au moment de la lecture que se joue, pour le lecteur, une expérience, celle du temps. Elle mêle alors interprétation et expérience dans la rencontre qu'elle constitue :

La critique n'a peut-être rien fait, ne peut rien faire tant qu'elle n'a pas décidé – avec tout ce que cette décision implique – de considérer toute œuvre ou toute partie d'œuvre littéraire d'abord comme un *texte*, c'est-à-dire comme un tissu de figures où le temps (ou, comme on dit, la vie) de l'écrivain écrivant et celui (celle) du lecteur lisant se nouent ensemble et se retordent dans le milieu paradoxal de la page et du volume³²⁹.

De cette expérience des temps mêlés, de cette rencontre entre l'auteur et le lecteur naît le texte. La lecture peut alors être considérée comme cette rencontre de l'autre, et le lecteur comme l'herméneute indispensable à l'achèvement du texte. Il faut pourtant, d'après Paul Ricoeur, écarter deux conceptions de la lecture, assez répandues selon les époques : d'une part, l'herméneutique romantique qui se fondait sur « la saisie d'une vie étrangère s'exprimant à travers les objectivations de l'écriture »³³⁰, et dont Wilhelm Dilthey était encore assez proche, d'autre part celle liée au structuralisme, que le philosophe récuse comme « le simple contraire du romantisme »³³¹. C'est à la notion de « monde du texte »³³² que Paul Ricoeur

³²⁸ GENETTE Gérard. *Figures* III. *Op. cit.*, p. 267.

³²⁹ GENETTE Gérard. *Figures* II. *Op. cit.*, p. 17.

³³⁰ RICOEUR Paul. *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique* II. *Op. cit.*, p. 126.

³³¹ *Ibid.*, p. 126.

rattache la principale tâche herméneutique, par le biais de la distanciation inhérente à la fiction. Le texte peut être considéré comme « le paradigme de la distanciation dans la communication »³³³ et, de ce fait, « il révèle un caractère fondamental de l'historicité même de l'expérience humaine, à savoir qu'elle est une communication dans et par la distance³³⁴. » Il faut cependant distinguer le dialogue de la lecture. En effet, l'acte même de lecture implique un déséquilibre entre auteur et lecteur qui empêche tout dialogue entre eux au sein de l'œuvre. C'est la fixation par l'écriture qui fait de ce rapport un rapport modifié, désormais défini par l'absence : « le livre sépare plutôt en deux versants l'acte d'écrire et l'acte de lire qui ne communiquent pas ; le lecteur est absent à l'écriture ; l'écrivain est absent à la lecture. Le texte produit une double occultation du lecteur et de l'écrivain³³⁵. » Le « monde du texte » est cette distanciation que la fiction introduit dans notre manière d'appréhender le réel et la médiation par laquelle nous parvenons à nous comprendre nous-mêmes : « Grâce à la distanciation par l'écriture, l'appropriation n'a plus aucun des caractères de l'affinité affective avec l'intention d'un auteur. L'appropriation est tout le contraire de la contemporanéité et de la congénialité ; elle est compréhension par la distance, compréhension à distance³³⁶. » La lecture est ce moment où le lecteur peut se comprendre devant l'œuvre :

Ce que finalement je m'approprie, c'est une proposition du monde ; celle-ci n'est pas *derrière* le texte, comme le serait une intention cachée, mais *devant* lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre, c'est *se comprendre devant le texte*. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde³³⁷.

L'hérmeutique aura alors à mettre au jour deux subjectivités, celle de l'auteur, dont l'intention, absente du texte, est elle-même devenue une question d'hérmeutique, et celle du lecteur : « Aucune des deux subjectivités, ni celle de l'auteur, ni celle du lecteur, n'est donc première au sens d'une présence originaire de soi à soi-même³³⁸. » Il faut alors se demander quelle place le lecteur occupe dans nos récits, et comment cette place octroie à la lecture, et aux fictions, une mission éthique, c'est-à-dire comment la distanciation propre à la fiction devient une fonction herméneutique qui permet au lecteur de faire de la lecture une

³³² RICOEUR Paul. *Temps et récit 3. Op. cit.*, p. 284.

³³³ RICOEUR Paul. *Du Texte à l'action. Essais d'hérmeutique II. Op. cit.*, p. 114.

³³⁴ *Ibid.*, p. 114.

³³⁵ *Ibid.*, p. 155.

³³⁶ *Ibid.*, pp. 129-130.

³³⁷ *Ibid.*, p. 130.

³³⁸ *Ibid.*, p. 36.

subjectivation par la désobjectivation, car « de la même manière que le monde du texte n'est réel que dans la mesure où il est fictif, il faut dire que la subjectivité du lecteur n'advient à lui-même que dans la mesure où elle est mise en suspens, irréalisée, potentialisée, au même titre que le monde lui-même que le texte déploie³³⁹. » Peut-on considérer que le lecteur, pris au piège de la spectralité de la fiction, parvient à se connaître, par une herméneutique de la distanciation ? Faut-il penser que les récits d'Imre Kertész et d'Antonio Tabucchi dépassent la contextualisation historique, et la prise de position sociale ou politique tenue par les écrivains, pour faire pénétrer leur lecteur dans une herméneutique intemporelle, dans la mesure où elle est la possibilité de connaître l'amour et la haine, les sentiments éthiques et plus généralement « tout ce que nous appelons le *soi* »³⁴⁰ ? Cela serait conforme à la volonté des auteurs de dépasser l'engagement idéologique pour atteindre l'engagement existentiel dont il a été précédemment question.

La difficulté de la question de la lecture provient de la nécessité d'aborder la lecture en tant que réception individuelle, intime, hors de toute perspective structuraliste ou sociologique, et le plus souvent silencieuse, laissant peu de place à la théorie. Nous montrerons que c'est en suscitant un sentiment d'inquiétude que les récits étudiés amènent le lecteur à *se comprendre devant* le texte, et à mettre au jour sa subjectivité tout autant que celle de l'auteur. Nous avons pu constater que la « mise en intrigue » était teintée d'étrangeté et que les auteurs Imre Kertész et Antonio Tabucchi évitaient toute représentation réaliste. Les personnages des fictions sont prisonniers du retour spectral de l'Histoire, alors que le lecteur de ces fictions est lui-même pris au piège des diverses déformations du texte, engendrées par la spectralité de ce retour. La place du lecteur dans le cadre de notre étude est fondamentale dans la mesure où elle constitue le pivot entre la *spectralité* de la fiction, déformée par le retour de l'Histoire, et la définition d'une *responsabilité* de la fiction et des écrivains. C'est en effet en passant par l'étude de la place et du rôle du lecteur que nous pourrions montrer comment la fiction, à l'aune de la responsabilité de l'écrivain, possède une dimension éthique incontestable, et par là-même une incidence non-négligeable sur le monde. Pour cela, il faut lier le « monde du texte » et le « monde du lecteur ». Le « monde du texte » n'est pas étranger au monde réel car « tout discours est à quelque degré ainsi relié au monde »³⁴¹. Ses modalités de représentation le rendent étrange et insaisissable sans pour autant que le réel soit écarté ou

³³⁹ *Ibid.*, pp. 130-131.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 130.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

nié. Ce qu'il faut entendre par *poétique de l'inquiétude* est ce travail du texte enjoignant le lecteur, pris dans la spectralité de la fiction, de toujours douter. Ses difficultés d'interprétation qui le rendent nécessairement soupçonneux à l'égard du texte garantissent, en la fondant, sa *responsabilité*. C'est donc la manifestation de l'aspect *spectral* du retour de l'Histoire qui instaure une *responsabilité* du lecteur et de la fiction, parce que c'est elle qui maintient l'inquiétude du lecteur. En effet, la spectralité crée de la rupture et de la discontinuité, donne à la fiction ses airs fantomatiques et place en son centre la question de la lecture qu'il est possible d'en faire ou que l'on doit faire. Elle instaure ainsi la responsabilité de l'écrivain, manifeste dans sa spectralité qui la rend infinie et intemporelle, dans le partage d'une « communauté désœuvrée »³⁴². Afin de définir cette *poétique de l'inquiétude*, nous commencerons par étudier comment les récits mettent en forme une succession de ruptures temporelles, puis nous analyserons l'usage qui est fait de la mise en abyme comme oscillation entre béance et exhibition, et les jeux d'intertextes, autant de moyens de troubler la lecture, confrontant le lecteur à la responsabilité de l'interprétation.

1. Les temps de l'Histoire : ruptures et discontinuités

La lecture constitue une expérience temporelle dont on a longtemps affirmé le caractère linéaire. Michel Picard rapporte pourtant des expériences³⁴³ remettant en question cette prétendue linéarité, et montrant que coexistent, dans l'acte de lecture, deux temporalités, résultant d'une interaction entre une stratégie grapho-phonologique et une stratégie sémantico-contextuelle, c'est-à-dire entre la temporalité la plus élémentaire, diachronique, et de courtes synchronies, qui sont presque des achronies. Le critique note à ce propos : « La lecture procède de synthèse en synthèse, entre connaissance et reconnaissance, frustration et jubilation, aidée par des appuis plus ou moins consciemment repérés, rimes, noms propres ou coups de pouce de l'écrivain, [...] *anticipant* sans cesse³⁴⁴. » De plus, le rapport au temps dans la lecture se complexifie parce que plusieurs temporalités se jouent simultanément. Le critique distingue en effet le présent du lecteur, ou de la lecture, celui de l'énonciation véritable qui renvoie à celle, fictionnelle, considérée comme une pseudo-énonciation, qui elle-même renvoie aux « passés » plus ou moins facilement démêlables de l'histoire. Ainsi, les

³⁴² NANCY Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : C. Bourgois, 1999.

³⁴³ Notamment celles entreprises par François Richaudeau et Jean Foucambert, rapportées dans Michel Picard. *Lire le temps*. Paris : Minuit, « Critique », 1989.

³⁴⁴ PICARD Michel. *Lire le temps*. Paris : Minuit, « Critique », 1989, p. 27.

deux couches de temps fictionnels entretiennent des rapports significatifs entre elles, et avec le temps de la lecture. Or Michel Picard fait l'hypothèse de la non-temporalité de l'Inconscient qui permettrait de supposer que, dans la lecture, les affects sont désynchronisés, d'où la nécessité de parler du *lu* pour désigner cette instance de lecture qui sort du temps, alors que le *lectant* agit dans le temps, dans le présent de la lecture. Nous reviendrons dans notre analyse sur cette particularité de l'acte de lecture mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le rapport au temps dans la lecture est fondamental dans ce qu'il nous dit du rapport de l'homme au temps et à *soi*. Toute lecture implique dès lors cette expérience du temps ; elle est par conséquent cette expérience de la distanciation, dans un temps éloigné de nous, qui nous ramène ensuite à notre propre temps, comme le montre Paul Ricœur lorsqu'il fait du « monde du texte » le propre de la communication dans la distanciation, expérience qui révèle le caractère fondamental de l'historicité de l'expérience humaine. La lecture plonge le lecteur dans l'incertitude, le renvoie à d'autres temps et rompt avec toute prétendue linéarité temporelle. Ce phénomène est amplifié dans nos fictions qui brisent toute continuité temporelle et insistent, par là-même, sur l'interrogation face au temps déjà comprise dans l'acte même de lire. Ainsi la lecture de nos récits est marquée par la discontinuité, les ruptures, les retournements qui amènent progressivement le lecteur à établir des liens entre le temps de l'œuvre et son temps vécu, par le biais du temps de la lecture. Elle joue, de fait, un rôle dans l'élaboration du rapport à *soi* et du rapport de *soi* au temps.

Le Jeu de l'envers, recueil de nouvelles d'Antonio Tabucchi, nous semble utile pour cerner davantage la poétique tabucchienne, qui remet en cause toute linéarité. Dans une note de l'édition française, l'auteur écrit, à propos des récits qui composent le recueil : « [...] tous, les uns comme les autres, sont liés à une découverte : le fait de m'être un jour aperçu, à cause des imprévisibles événements qui régissent notre vie, que quelque chose qui était "ainsi" pouvait, cependant, être autrement. Ce fut une découverte qui me troubla³⁴⁵. » Dans la première nouvelle du recueil, le narrateur observe *Les Ménines* de Velasquez au musée du Prado et réfléchit sur le sens et l'interprétation du tableau délivrés par Maria do Carmo : « Je restai à regarder le tableau jusqu'à midi et quart, puis je sortis en essayant d'emporter, imprimée dans ma mémoire, l'expression de la figure du fond, et je me souviens avoir alors repensé aux paroles de Maria do Carmo : la clef du tableau se trouve dans la figure du fond,

³⁴⁵ TABUCCHI Antonio. *Le Jeu de l'envers* [1993]. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Gallimard, « Folio », 2006, non paginée.

c'est un "jeu de l'envers"³⁴⁶.» Le « *rovescio* » qui consiste à décaler le regard, permet de voir autrement et d'atteindre une vérité de prime abord indécélable. Le déplacement du regard est, nous l'avons vu, fondamental pour envisager, de la manière la plus juste, l'Histoire. Il ne s'agit plus de lire d'un bout à l'autre mais bien d'accepter de lire le texte autrement, à la fois de manière synchronique et de manière diachronique. C'est un principe esthétique fréquemment employé par Antonio Tabucchi, comme le souligne le critique Giovanni Palmieri :

Souvent les solutions des rébus tabucchiens sont cachées dans des effets d'anamorphoses : le lecteur les résout « en regardant » le cadre narré seulement sous une perspective totalement latérale. De face, tout droit, il reste seulement l'absurde chaos de la matière informe. Ainsi, même le lecteur est obligé d'adopter un regard renversé. Cela prouve que le *rovescio* ne se trouve pas seulement dans les contenus narratifs mais aussi et surtout dans les structures formelles relatives au point de vue³⁴⁷.

Les récits bouleversés et déformés par les spectres de l'Histoire sont marqués par une crise du temps, cette crise du régime moderne d'historicité qui peut être dépassée dans l'instauration d'une interprétation responsable du lecteur. Il nous faudra commencer par étudier comment le régime spectral de l'Histoire impose aux récits des distorsions qui en font des narrations déroutantes.

Dans *Piazza d'Italia*, Antonio Tabucchi choisit explicitement de commencer par l'épilogue³⁴⁸, c'est-à-dire par la mort de Garibaldi. L'utilisation du déterminant démonstratif « en ce jour absurde »³⁴⁹, à valeur cataphorique, laisse entendre que le lecteur sait ce qui s'est passé, ce qui pourrait se concevoir si l'épilogue, tel que l'appelle Antonio Tabucchi, se trouvait vraiment à sa place d'épilogue. La mort de Garibaldi clôt également le récit. Le lecteur retrouve exactement les mêmes personnages et les mêmes détails dans les deux passages³⁵⁰. Outre l'effet de surprise, nous pouvons noter la redondance créée par le procédé.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁴⁷ PALMIERI Giovanni. « Per una volatile leggerezza : il "lato manco" di Antonio Tabucchi ». *Op. cit.*, p. 128 : « Spesso le soluzioni dei rebus tabucchiani sono nascoste in effetti di anamorfosi: il lettore le raggiunge "guardando" il quadro narrato solamente da una prospettiva totalmente laterale. Di faccia, nel diritto, resta solo l'assurdo cosmico della materia informe. Anche il lettore, quindi, è costretto ad assumere un'ottica rovesciata. Questo dimostra che il rovescio non sta nei contenuti narrativi quanto, e soprattutto, nelle strutture formali relative al punto di vista. » (Nous traduisons).

³⁴⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 13.

³⁴⁹ *PI.*, p. 11 : « quel giorno da chiodi ».

³⁵⁰ Nous pouvons relever comme exemples : *PI.*, pour la trad. fr. p. 15 : « Mais sa langue ne libéra qu'un gargouillis diarrhéique que seuls entendirent ceux qui étaient près de lui » / *PI.*, p. 11 : « Ma invece la lingua liberò un gorgoglio squaccheroso che udirono solo i pochi che gli stavano vicino », et *PI.*, pour la trad. fr.

Ce qui prime n'est pas de donner l'information de la mort de Garibaldi, mais de dire quelque chose qui ne peut se dire au sujet même de cette mort, résultant d'une violence politique qui opprime l'individu. Par cet effet de redondance, le lecteur prend conscience du cours inéluctable des événements. Si le nœud se défait, comme l'indique le titre de l'épilogue³⁵¹, c'est de manière inattendue au début de l'intrigue³⁵². Alors que le récit est divisé en trois parties, un épilogue et un appendice, les trois générations des Garibaldi s'entremêlent dans un jeu assez subtil. Claudio Pezzin évoque à propos du récit les « multiples renversements chronologiques et temporels, des morts qui précèdent des naissances, des conclusions qui précèdent des introductions, dans ce qui apparaît comme le cadre de la perturbation tant du sens de l'histoire politique, sociale et idéologique que des significations narratives³⁵³. » La deuxième partie du récit respecte globalement la chronologie, si l'on excepte quelques prolepses. Quant à la troisième partie, elle commence par le retour de Garibaldi. Une ellipse entre la deuxième et la troisième partie fait passer le lecteur de la Libération à l'après-guerre³⁵⁴. Entre-temps, Garibaldi a été emprisonné. C'est à son retour qu'une analepse narrative permettra d'en informer le lecteur. L'ellipse est renforcée par l'usage de la « langue verte »³⁵⁵. La construction de cette troisième partie est encore compliquée par une importante analepse. La fin du premier chapitre consacré au retour de Garibaldi mentionne un souvenir du personnage : « Il se leva et prit le chemin de chez lui. Il repensa à ce soir où il était allé

p. 157 : « Et tandis qu'il la suivait dans sa chute, il bafouilla quelque chose, mais ils furent peu à l'entendre. » / *PI.*, p. 145 : « Mentre gli andava dietro gorgogliò qualcosa, ma lo udirono in pochi. »

³⁵¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 15 : « *Le nœud s'est défait* » / *PI.*, p. 11 : « *S'è sciolto il fiocco* ».

³⁵² Tabucchi effectue le même choix dans son deuxième roman *Le Petit Navire*, lorsque Sesto décide d'écrire son histoire. Le titre du premier chapitre fait explicitement référence à ce renversement, tel un principe esthétique : « De la fin au début ». Le récit se termine sur la même image, celle de Sesto devenant écrivain. Notons que *Piazza d'Italia* montre un éclatement du récit plus déroutant et plus surprenant que *Le Petit Navire* qui tend, malgré sa structure circulaire, à conserver une ligne chronologique assez ferme. De même, nous n'observons pas de rupture de la linéarité temporelle dans *Pereira prétend* et dans *Nocturne indien*.

³⁵³ PEZZIN Claudio. *Antonio Tabucchi. Op. cit.*, p. 12 : « molteplici rovesciamenti cronologico-temporali, morti che precedono nascite, conclusioni che precedono inizi, in quello che appare come il quadro dello stravolgimento di senso sia della storia politico-sociale-ideologica, che dei significanti narrativi. » (Nous traduisons).

³⁵⁴ La référence à De Gasperi en est un indice : *PI.*, pour la trad. fr. p. 136.

³⁵⁵ La langue utilisée par le personnage produit un effet de décalage, introduisant l'altérité, obligeant le lecteur à adopter un point de vue différent. *PI.*, pour la trad. fr. p. 133 : « “Le pire, j'y ai coupé. J'ai natchavé en hivio, j'me suis replanté au jaune. La cabèche pleine de gos, dans ce putain de chtar. Mais j'ai pas baissé le frocard.” Il y eut un murmure général, des exclamations. On aurait dit une langue étrangère. “C'est pas une langue étrangère, les amis, dit Garibaldi en tirant sur son cigare. Ça, mes amis, c'est la merveille du siècle, ça s'appelle la langue verte.” Et il savait aussi *rouscailler jargon*. C'est un Marseillais qui lui avait appris, un type qui allait moisir au chtar parce qu'il avait déquillé un cave. » / *PI.*, p. 123 : « “Il peggio avingi stazzonato. Son partito a lenzoso e son tornato a frizzante. La chiurla piena di grisaldi, in quel buco della travagliosa. Ma non ho calato le prospere.” Ci fu un brusio, qualche esclamazione. Pareva forestiero. “Questo non è straniero, cari miei”, disse Garibaldi sbuffando dal sigaro. “Questa, cari miei, è la meraviglia del secolo, ci chiama lingua zerga.” E sapeva anche ruscailler jargon, che ero lo zergo fransiù. Glielo aveva insegnato un marsigliese che sarebbe ammuffito in travagliosa perché aveva rotto la chiurla a un notabile. »

retrouver Asmara et avait annoncé : ³⁵⁶». Les chapitres 2 à 8 inclus sont alors consacrés principalement au mariage de Garibaldi et d'Asmara et aux tournées de Garibaldi dans tout le pays. Le chapitre 9, qui mentionne le Splendid, est un retour au temps du chapitre 1, le temps du souvenir. Dernière perturbation de l'ordre chronologique dans cette troisième partie, et pas des moindres : la simultanéité dans le dernier chapitre. Une mention entre parenthèses indique : « (deux tableaux donnés en un, en raison de leur contemporanéité)³⁵⁷. » Le lecteur peut alors lire dans le même chapitre ce qui est train de se dérouler sur la place de Borgo et la conversation qui a lieu entre Asmara et Zelmira. La typographie permet de distinguer nettement les deux lieux dans lesquels se déroulent simultanément deux actions qui vont devenir conjointes lors de l'arrivée d'Asmara sur la place, à la mort de Garibaldi³⁵⁸. L'épilogue d'ouverture ne mentionnait pas le point de vue d'Asmara. Ainsi, la deuxième fois que la mort de Garibaldi est racontée, son sens est éclairé par sa présence. La première évocation ne contient que la raison politique de cette mort alors que la deuxième l'intègre dans la dimension fantastique de ce conte populaire qu'est *Piazza d'Italia*, intégrant dans la narration même ce spectre de l'Histoire. La répétition n'est pas répétition du même, mais elle inclut la différence qui constitue son centre dans le sens où c'est cette différence qui fait de la répétition un principe positif, de ce temps qui se répète pour se distinguer. Quant à l'appendice du conte qui révèle le secret que Zelmira avait toujours refusé de livrer, il est placé en dehors du récit, telle une excroissance narrative, troublant l'équilibre, déjà précaire, de l'œuvre.

Antonio Tabucchi mentionne dans plusieurs entretiens l'influence de l'art cinématographique sur son écriture, en particulier celle du montage. Il explique dans *L'Atelier de l'écrivain* : « À mon avis, le cinéma a enseigné beaucoup de choses à tous les narrateurs de la fin du XX^e siècle, et principalement deux choses : l'ellipse et le montage³⁵⁹. » Nous lisons également dans *Scrittori a confronto* :

J'ai commencé avec *Piazza d'Italia* en 1975 un roman expérimental du point de vue du langage, mais surtout du point de vue de la structure. Durant cette période, j'étais très influencé par un livre que j'avais lu d'Eisenstein, *Les Leçons de montage*. L'idée de monter *Piazza d'Italia* d'une manière cinématographique me trottait dans la tête. C'est ainsi que je me livrai à une opération un peu étrange, je coupai mon roman à coups de ciseaux, je l'étendis sur le sol et le remontai

³⁵⁶ *PI.*, pour la trad. fr. p. 134 / *PI.*, p. 123 : « Si tirò su e si avviò verso casa. Pensò a quella sera di dieci anni prima, una sera identica, in cui era andato da Asmara e aveva annunciato : »

³⁵⁷ *PI.*, pour la trad. fr. p. 154 / *PI.*, p. 143 : « (due quadri dati in uno, in ragione dell'essere contemporanei) ».

³⁵⁸ *PI.*, pour la trad. fr. p. 156 / *PI.*, p. 145.

³⁵⁹ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. *Op. cit.*, p. 111.

comme s'il s'agissait d'une pellicule à la moviola, sur la moviola chez moi ; j'ai commencé ainsi³⁶⁰.

Cette particularité de l'écriture de *Piazza d'Italia* explique l'étonnante structure du conte populaire. L'utilisation de langages traditionnellement attribués à d'autres modes d'expression reste une constante chez Antonio Tabucchi, qui explique le caractère hétérogène de certains textes. Dans un entretien avec André Sempoux, il revient sur cette particularité et précise :

Je crois accueillir dans mon écriture d'autres langages, je ne suis certainement pas le premier à le faire. La littérature d'aujourd'hui est une littérature qui est évidemment très composite, elle est faite de matériaux hétérogènes qui viennent d'autres régions. Bien sûr je crois avoir, comment dire, une familiarité que j'ai exprimée et également une importante connivence avec le cinéma, la bande-dessinée, ainsi qu'avec la chanson populaire et la chansonnette³⁶¹.

Cette hétérogénéité renforce l'instabilité et la discontinuité, laissant le champ libre dans le récit à la spectralité de l'Histoire. En effet, l'usage des différents modes d'expression est propre à troubler le déroulement de l'œuvre, et par conséquent le déroulement de la lecture. Nives Trentini écrit : « Chez Tabucchi, comme nous le savons, le suspens, les montages en séquences, les mises en abyme, la structuration de la trame en analepses et en prolepses, les flash-back, les anamorphoses contribuent, en s'écartant de la réalité, à y apporter – l'hallucination, le délire, l'insomnie, le cauchemar, le rêve – dans une visualité complètement onirique de l'écriture³⁶² ». Ce n'est pas seulement le rêve qui envahit la réalité, l'expérience rêvée qui prend le pas sur l'expérience vécue mais également cette écriture rêvée qui contamine toute écriture.

³⁶⁰ TABUCCHI Antonio. *Scrittori a confronto. Op. cit.*, p. 183 : « Ho esordito con *Piazza d'Italia*, nel 1975, un romanzo sperimentale dal punto di vista del linguaggio, ma soprattutto dal punto di vista della struttura. In quel momento ero molto influenzato da un libro che avevo letto di Ejzenstejn, *Le Lezioni di montaggio* di Ejzenstejn, mi frullò per il capo l'idea di montarlo in una maniera cinematografica. Così feci un'operazione un po' bizzarra, tagliai il mio romanzo con le forbici, lo distesi sul pavimento e lo rimontai come se fosse una pellicola alla moviola, sulla moviola di casa mia. Ho cominciato così. » (Nous traduisons).

³⁶¹ SEMPOUX André. « Introduzione alla seduta con Antonio Tabucchi ». *Piccole finzione con importanza. Op. cit.*, p. 154 : « credo di accogliere nella mia scrittura altri linguaggi, certamente, non sono il primo a farlo. La letteratura dei nostri giorni è una letteratura che è evidentemente molto composita, è fatta di materiali eterogenei, di linguaggi eterogenei che vengono da altre zone. Certamente, credo di avere molta, come dire, familiarità che ho espresso e anche molta connivenza con il cinema, con il fumetto e anche con la canzone popolare, con la canzonetta. » (Nous traduisons).

³⁶² TRENTINI Nives. *Una scrittura in partita doppia. Op. cit.*, p. 82 : « In Tabucchi, come si sa, le atmosfere sospese, i montaggi a sequenze, le *mise en abyme*, la strutturazione della trama con analepsi e prolessi, i *flash-back*, l'anamorfoosi concorrono, estraniandoci dalla realtà, a portarci – fra allucinazione, delirio, insonnia, incubo, sogno – in una visualità tutta onirica della scrittura. » (Nous traduisons).

Le Petit Navire recourt également au montage et à la polyphonie, introduisant dans le récit la voix de l'Autre. « Réservé à Amelia », le dernier chapitre de la première partie du récit, constitue une rupture des points de vue typographique et générique, mais également une rupture narrative et temporelle. Le chapitre précédent se termine sur une réunion entre Sesto et des amis, au cours de laquelle Sesto, dans une prolepse narrative, refuse de trahir son ami d'enfance Anselmo Zanardelli et entrevoit l'existence d'Amelia Degli Angeli³⁶³. Le chapitre suivant commence par une lettre adressée à Amelia, qui revient sur des événements passés. Les passages en caractères romains peuvent être attribués au narrateur du récit ; ils ont une fonction explicative. Quant aux lettres insérées, elles sont en italiques. La première lettre fait mention d'une arrestation, la nuit : « *Comme ça j'ai rejoint les autres qui étaient déjà alignés sur la place, pieds nus et en caleçon pour la plupart, même les plus vieux. C'étaient les frères Piazzzi, le pompon du calot dansant sur la nuque, qui faisaient régner l'ordre*³⁶⁴. » La lettre n'est pas signée, la seule information dont nous disposons est que son auteur était l'instituteur du village. Le passage qui suit cette première lettre, en caractères romains, précise certaines circonstances tout en s'adressant également à Amelia. Seule la disposition typographique indique le changement d'épistolier : « Amelia, Il y avait une fois un homme qui était en prison pour activités subversives parce qu'il était considéré comme responsable de désordres survenus à la suite d'une expédition punitive. Quand il était enfant, on l'appelait Marianna, il avait les cheveux roux, autrefois il avait été instituteur, et il écrivait à une fille qu'il avait connu petite³⁶⁵ ». L'ancien Marianna écrit ses souffrances à Amelia et confie son désespoir d'être enfermé³⁶⁶. Il livre également les détails de son voyage et son arrivée dans un baraquement même si ces informations sont incomplètes. Le narrateur se fait le relais du

³⁶³ PN., pour la trad. fr. p. 109 : « Les hommes se saluèrent donc en silence, Sesto ouvrit la fenêtre et chiffonna le journal maculé de vin où survivait le front d'un héros de la révolution fasciste, sans penser encore à Amelia Degli Angeli, qui n'était pas encore entrée dans son temps personnel. » / PN., p. 84 : « Dunque gli uomini si salutarono in silenzio, Sesto aprì la finestra, appallottolò il giornale cerchiato di vino dove sopravviveva la fronte di un eroe della rivoluzione fascista, senza pensare ancora ad Amelia Degli Angeli, che non era ancora entrata nel suo tempo. »

³⁶⁴ PN., pour la trad. fr. p. 111 / PN., p. 86 : « *Così mi unii agli altri che erano già allineati sulla piazza, molti scalzi e in mutande, anche i più vecchi. A regolare il traffico c'erano i fratelli Piazzzi, con le nappe ballerine sul collo.* »

³⁶⁵ PN., pour la trad. fr. pp. 111-112 / PN., p. 86 : « Amelia, c'était une fois un homme qui était en prison pour activités subversives parce qu'il était considéré comme responsable de désordres survenus à la suite d'une expédition punitive. Quand il était enfant, on l'appelait Marianna, il avait les cheveux roux, autrefois il avait été instituteur, et il écrivait à une fille qu'il avait connu petite. »

³⁶⁶ PN., pour la trad. fr. pp. 112-113 : « *Que se passe-t-il au dehors ? Ici le temps est arrêté. On nous a volé le temps et l'Histoire. Mais la terre tourne, c'est sûr. [...] et je tourne avec toi moi aussi, enfermé entre ces quatre murs pendant qu'on essaie de me voler le temps* » / PN., p. 87 : « *cosa succede fuori? Qui il tempo è fermo. Ci hanno rubato il tempo e la Storia. Ma certo il mondo corre. [...] e assieme con te corro anch'io rinchiuso in queste quattro pareti mentre stanno cercando di rubarmi il tempo.* »

personnage et donne les éléments nécessaires à la construction du sens. Il reprend la fin des lettres pour commencer ses sections, et les finit par le début de la lettre suivante qu'il va intégrer à son récit. Notons la fin de cette lettre : « *Je te le dis maintenant, depuis ce train en marche, dans ce désert du monde, pour que tu saches et te souviennes, si c'est possible*³⁶⁷ » et le texte du narrateur qui commence ainsi : « Est-il possible que tu te souviennes de ces lettres jamais arrivées parce que jamais envoyées durant ces minuscules jours broyés [...] »³⁶⁸ ? » Le procédé se systématise au fil du chapitre³⁶⁹ créant une polyphonie harmonieuse. Ces deux voix qui s'élèvent de concert, à travers le montage de Sesto l'écrivain, soulignent pourtant la communication manquée³⁷⁰. L'insertion dans la narration d'extraits de lettres (ou de lettres intégrales) écrites principalement par Marianna-Sesto pendant sa période de captivité permet de laisser la voix au personnage dans le récit et d'inventer un échange qui n'a pu avoir lieu. Les jeux d'échos et d'harmonie rendus par le narrateur (dont nous pouvons penser qu'il s'agit de Capitaine Sesto puisque ces lettres ont très certainement été trouvées, parmi les autres objets, dans le grenier) permettent au lecteur d'intégrer la parole étrangère à l'œuvre dans l'œuvre elle-même. Les fragments que constituent ces extraits de lettres font désormais partie de l'ensemble. S'ils peuvent quelque peu ralentir la lecture au début du chapitre, le travail d'insertion du narrateur ainsi que les explications qu'il fournit permettent très vite de considérer ce chapitre comme un tout cohérent qui se termine de nouveau par une prolepse narrative, dans une adresse du narrateur Sesto à Amelia, personnage de la fiction : « Mais ça, tu ne peux pas le savoir, Amelia, parce que la longue lettre que cet homme t'écrivait ne devait jamais te parvenir³⁷¹. » L'insertion d'éléments extérieurs au texte et qui ne participent pas directement de la progression de l'intrigue nécessitent une lecture dans la lecture, et dans ce

³⁶⁷ *PN.*, pour la trad. fr. p. 114 / *PN.*, p. 88 : « *Te lo dico adesso da questo treno in corsa, in questo deserto del mondo, perché tu sappia e tu ricordi, se sarà possibile.* »

³⁶⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 114 / *PN.*, p. 88 : « *sarà mai possibile che tu ricordi lettere mai arrivate perché mai spedite [...]?* »

³⁶⁹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 114 : « *Et toi...* » / *PN.*, p. 89 : « *E tu* » / *PN.*, pour la trad. fr. p. 114 : « *Toi tu ne savais pas* » / *PN.*, p. 89 : « *tu non sai* » / *PN.*, pour la trad. fr. p. 114 : « *Personne ne le connaît à part moi et un garçon qui m'offrit une trompe en cuivre en échange d'un canif en nacre.* » / *PN.*, p. 89 : « *Non lo conosce nessuno, oltre a me e a un bambino che mi regalò una tromba d'ottone in cambio di un coltellino di madreperla.* » / *PN.*, pour la trad. fr. p. 115 : « *Un canif en nacre est plein de rouille désormais* » / *PN.*, p. 89 : « *un coltellino di madreperla ormai è tutto pieno di ruggine* ».

³⁷⁰ *PN.*, pour la trad. fr. p. 113 : « *Jamais elles ne te sont parvenues, toutes ces lettres que t'écrivit depuis sa cellule un homme qu'enfant on appelait Marianna. Il t'avait raconté tant de choses sur lui-même, sur une mythique et heureuse enfance, sur son métier d'instituteur, sa foi dans les hommes, et la façon dont on l'avait plongé dans un abîme livide* » / *PN.*, p. 88 : « *Non ti arrivarono mai tutte le lettere che ti scrisse da una cella un uomo che da bambino chiamavano Marianna. Ti aveva raccontato tante cose di sé, di una mitica infanzia felice, del suo mestiere di maestro, della sua fiducia negli uomini, di come lo avevano sprofondato in un abisso livido.* »

³⁷¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 122 / *PN.*, p. 95 : « *Ma tu questo non puoi saperlo, Amelia, perché la lunga lettera che quell'uomo ti stava scrivendo non ti sarebbe mai arrivata.* »

cas précis la prise en compte d'un épisode qui aurait pu avoir lieu si l'Histoire n'en avait pas décidé autrement. La temporalité est alors brisée par la présence d'une autre voix et brise conjointement la linéarité de la lecture et le déroulement temporel de l'Histoire.

Tristano meurt est probablement l'ouvrage de notre corpus le plus déconcertant du point de vue du traitement temporel. Pourtant, le schéma narratif semble relativement simple. La dimension rétrospective du récit est exprimée dès le titre de l'ouvrage : « Tristano meurt. Une vie ». Cependant, dès les premières lignes, le lecteur pressent qu'il en sera autrement. Hétérogénéité textuelle, analepses, prolepses, paroles hallucinées, tout est là pour égarer le lecteur. Le récit s'ouvre avec les paroles d'une chanson populaire, qui plus est en langue originale dans la traduction française³⁷². Cette chanson, qui date des années 1940, oriente le lecteur vers la jeunesse de Tristano, qui mentionne d'ailleurs aussitôt après : « Des cœurs bienheureux et tous en joie, il ne me semble pas qu'il y en ait eu tant que ça, à cette époque, il faisait un froid dans les montagnes³⁷³ ». L'emploi de déterminants démonstratifs et définis renvoie le lecteur à un hors-texte dont il ne dispose pas, probablement à ce livre déjà écrit par l'écrivain fictif. Tristano souligne immédiatement, comme de manière métaphorique, le possible égarement du personnage d'écrivain : « tu as fait un bon voyage ?... ce n'est pas facile de trouver son chemin à travers ces collines, j'avais demandé à la Frau de te donner de bonnes explications, je t'attendais plus tôt, mais je suis sûr qu'elle a tout fait pour t'embrouiller³⁷⁴ », alors que, nous le savons, c'est bien l'ancien partisan qui s'efforce d'égarer le personnage d'écrivain. Il refuse tout ordre chronologique dans son récit : « Tu le vois, l'écrivain, je vais et je viens dans le temps, c'est que je divague, je ne sais plus ce qu'est l'hier ou l'aujourd'hui³⁷⁵ », et pratique à merveille l'art de la digression : « Comme d'habitude je suis sorti du thème³⁷⁶ ». Les points de suspension marquent l'égarement du personnage et reproduisent dans le texte cette dynamique de la parole qui s'échappe vers un ailleurs, impulsant son rythme au récit, permettant « le rebond incessant, une reprise toujours à venir, un appel à poursuivre [...] autrement dit un allant³⁷⁷ ». Tristano ignore par où commencer et

³⁷² *TM.*, pour la trad. fr. p. 11.

³⁷³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 11 / *TM.*, p. 9 : « Cuori strafelici e tutti in allegria non mi pare ce ne fosse un granché a quei tempi, in montagna, faceva un freddo ».

³⁷⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 12 / *TM.*, p. 9 : « hai fatto un buon viaggio? ... non è facile trovare la strada giusta fra questi colli, mi sono raccomandato alla Frau che ti spiegasse bene, ti aspettavo prima, ma sono sicuro che lei ha fatto di tutto per confonderti ».

³⁷⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 103 / *TM.*, p. 81 : « Lo vedi, scrittore, vado su e giù nel tempo, è che vago, non, non so più cos'è l'ora e l'allora ».

³⁷⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 138 / *TM.*, p. 109 : « Come al solito sono andato fuori tema ».

³⁷⁷ GOUX Jean-Paul. *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*. Seyssel : champ Vallon, 1999, p. 160.

son propos s'obscurcit : « [...] il me faut donc choisir un fait, en particulier un fait qui intéresse cette vie mienne que tu es venu écrire. Voilà pourquoi je vais choisir un fait. Mais un fait commence-t-il par un fait ? Excuse-moi, je suis confus, je n'arrive pas à bien m'expliquer³⁷⁸... » Il pose ainsi la question de la légitimité même du récit et revendique le fragment duquel l'écriture doit naître, ainsi que le hasard de la mémoire : « Je te le dirai, fragment par fragment, peut-être, si jamais ça me vient en tête³⁷⁹ ». Sa vie qu'il faudra écrire est réduite à des morceaux épars auxquels le personnage d'écrivain devra tâcher de trouver un ordre, s'il le souhaite. En brisant la linéarité chronologique et en revendiquant le fragment dans l'acte de la narration, Tristano met en péril son sens même. Maurice Blanchot écrit que « l'écriture fragmentaire » est en effet « le risque même » dans la mesure où « s'interrogeant, elle ne s'arroge pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse. Si elle prétend n'avoir son temps que lorsque le tout – au moins idéalement – se serait accompli, c'est donc que ce sens n'est jamais sûr, absence de temps en un sens non privatif, antérieure à tout passé-présent, comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir³⁸⁰ », le sens est dès lors suspendu dans une impossibilité de l'interprétation. De l'éclatement de la parole de Tristano résulte cette suspension. Elle rend dans le récit cette violence de l'écriture en laquelle Maurice Blanchot voit « ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment, singularité aiguë, pointe acérée³⁸¹. » Le moribond reconstruit un temps subjectif dans son récit qui tend à faire disparaître un temps objectif marqué par la linéarité. Il décide du jour et de la nuit³⁸², ainsi que de la date, marquant sa préférence pour les dimanches d'août. De cette rupture entre temps subjectif et temps objectif naît le récit dans lequel il observe les failles du temps permettant de briser la continuité narrative. La visite du personnage à l'oracle, dont il attend des éclaircissements, illustre ce bouleversement du temps car, contre toute attente, c'est un oracle du passé qui sera susceptible de lui révéler l'ultime solution :

³⁷⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 15 / *TM.*, p. 12 : « [...] io devo scegliere un fatto, soprattutto un fatto che interessi quella vita di me che sei venuto a scrivere. Perciò scegliere un fatto. Ma un fatto comincia con un fatto? Scusami, sono confuso, non so spiegarvi bene... »

³⁷⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 27 / *TM.*, p. 21/ « Te la dirò un pezzo alla volta, magari, se ogni tanto mi viene in mente ».

³⁸⁰ BLANCHOT Maurice. *L'Écriture du désastre. Op. cit.*, p. 98.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

³⁸² *TM.*, pour la trad. fr. p. 146 : « Laisse l'abat-jour de la commode allumé, celui avec les gouttes de verre tout autour, et mets un mouchoir dessus, je ne veux pas être dans le noir cette nuit, pour autant que ce soit la nuit, car c'est peut-être le matin, mais ça c'est ton problème, pour moi c'est la nuit. Bonne nuit. » / *TM.*, p. 115 : « Lascia acceso quel paralume sul comò, quello con tutte le gocce di vetro intorno, e mettili sopra un fazzoletto, non voglio stare al buio, stanotte, ammesso che sia notte, perché magari è mattino, ma questo è un problema tuo, per me è notte. Buonanotte. »

Je sais, répondit le cyprès, ce n'est pas pour ce passé-là que tu es venu jusqu'ici... tu es venu afin que ma voix te dise ton vrai passé, car tu n'as pas le courage de le faire, et ainsi tu me charges, moi qui prédis l'avenir, de prédire ce qui, ayant déjà été ne pourra plus être changé... alors écoute... un jour, il y a de nombreuses années, tu te trouveras dans une forêt, entre les montagnes, ce sera une aube livide et froide, et tu seras caché derrière un rocher une mitraillette à la main [...] ³⁸³

L'arbre devin voit non l'avenir mais le passé parce que le temps passe deux fois. C'est le deuxième temps que le devin peut voir, celui qui fait de l'événement un événement, dans son retour. Il mêle les trois dimensions du temps, « prophète tourné vers le passé »³⁸⁴. Tel l'Ange de l'Histoire étudié par Walter Benjamin, Tristano est tourné vers le passé et n'y voit « qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds³⁸⁵. » Poussé vers l'avenir par cette tempête que constitue le Progrès, il se révèle incapable de « rassembler ce qui a été démembré³⁸⁶. » La parole du personnage s'ancre dans ce présent qui contient à la fois le passé et l'avenir, lui conférant toute son épaisseur.

C'est ainsi que le récit de Tristano opère une rupture du schème sensori-moteur pour reprendre l'analyse que fait Gilles Deleuze sur le cinéma de l'après-guerre dans son ouvrage *L'Image-temps*. Le temps est en perpétuel devenir, ce temps qui défait le cercle et l'allonge en permanence dans une corrélation entre la différence et la répétition. L'événement ne cesse d'advenir, réunissant de part et d'autre de la césure de l'Instant l'avant et l'après. Il n'y a pas de succession du temps parce qu'il passe en fonction d'une coexistence paradoxale du passé et du présent. Il semble intéressant de citer à propos de la narration dans *Tristano meurt* l'analyse que fait Gilles Deleuze du film *Stromboli* de Rossellini : « Chaque circuit efface et crée un objet. Mais c'est justement dans ce "double mouvement de création et de gommage" que les plans successifs, les circuits indépendants, s'annulant, se contredisant, se reprenant, bifurquant, vont constituer à la fois les couches d'une seule et même réalité physique et les niveaux d'une seule et même réalité mentale, mémoire ou esprit³⁸⁷. » Ce que Tristano raconte à l'écrivain, c'est ce temps qui ne cesse de revenir sur lui-même, de constituer une mémoire

³⁸³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 194 / *TM.*, p. 154 : « Lo so, rispose il cipresso, non è per questo passato che sei venuto fin qui... sei venuto affinché il tuo vero passato lo dica la mia voce, perché tu non hai il coraggio di farlo, e così affidi a me, che predico il futuro, di predire ciò che essendo già stato non si potrà più cambiare... e allora ascolta... un giorno, molti anni fa, tu ti troverai in un bosco, fra le montagne, e sarà un'alba livida e fredda, e tu starai nascosto dietro una roccia con un mitra in mano ».

³⁸⁴ LACOUE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, LANG Anne-Marie. *L'Absolu littéraire. Théorie du romantisme allemand*. Paris : Seuil, « Poétique », 1990, p. 107. (Il s'agit de la traduction d'un fragment de Schlegel.)

³⁸⁵ BENJAMIN Walter. « Sur le concept d'histoire ». *Op. cit.*, p. 434.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 434.

³⁸⁷ DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Minit, « Critique », 1985, p. 65.

en même temps qu'il passe, montrant des « nappes de passé » qui convergent vers des « pointes de présent. »

Ce bouleversement du temps a de toute évidence des conséquences sur la narration. Les sections de longueur inégale qui divisent le texte s'enchaînent parfois par la reprise d'une même expression, qui n'a pourtant pas été prononcée dans la même strate temporelle, comme par exemple l'enchaînement entre ces deux sections : « Pourquoi ? Tristano ne sait dire pourquoi. Pourquoi, pourquoi, pourquoi³⁸⁸... », puis le début de la section suivante : « ...pourquoi, pourquoi, pourquoi. Tu es venu jusqu'ici pour connaître le pourquoi de la vie de Tristano³⁸⁹. » Il peut également passer d'une époque à l'autre à l'intérieur de la même section, par le biais d'un mot : « la musique des sphères dont je te parle est une grande musique, elle est jouée par certains anges qu'ont imaginés les peintres de ma Toscane, et elle n'a pas une partition fixe, car il s'agit toujours de *variations... variations*, répondit ce jour-là à Tristano le pâle et maigre soldat qui était assis en face de lui à la petite table d'un café de Plaka [...] ³⁹⁰ ». Le terme de pivot entre deux époques et deux paroles peut d'ailleurs dans ce cas être considéré sous un angle métatextuel. Nous pouvons en effet lire la parole de Tristano comme une variation sur le même thème : la trahison.

L'ancien partisan se livre complètement, fidèle au projet de raconter sa vie, « la vraie vie, la vie qu'on vit à l'intérieur »³⁹¹. En mentionnant l'importance de la voix et du souffle dans son récit, il insiste sur les irrégularités du discours, proche de la parole : « cette voix qui t'a raconté une vie comme elle pouvait, excuse-moi, j'aurais voulu faire mieux mais tu comprendras... la vie ne se raconte pas, je te l'ai déjà dit, la vie se vit, et tandis que tu la vis elle est déjà perdue, elle s'est échappée... de sorte que ce que tu as entendu est un temps ressuscité mais n'est pas le temps de cette respiration qui fut vivante [...] ³⁹² ». L'existence excède la narration, le récit opère une répétition qui a lieu dans la différence. La progression

³⁸⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 57 / *TM.*, p. 45 : « Perché? Tristano non sa dire il perché. Perché, perché, perché... »

³⁸⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 57 / *TM.*, p. 45 : «... perché, perché, perché. Sei venuto fin qui per sapere i perché della vita di Tristano. »

³⁹⁰ *TM.*, pour la trad. fr. pp. 16-17 / *TM.*, p. 13 : « la musica delle sfere di cui ti parlo è una grande musica, la suonano certi angeli che hanno immaginato i pittori della mia Toscana, e non ha una partitura fissa, perché sono sempre *variazioni... variazioni*, rispose quel giorno a Tristano quel soldato greco magro e smunto che stava seduto davanti a lui al tavolino di quel caffè di Plaka [...] ». (Nous soulignons).

³⁹¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 14 / *TM.*, p. 11 : « la vera vita, quella che si vive di fuori ».

³⁹² *TM.*, pour la trad. fr. p. 198 / *TM.*, p. 157 : « questa voce che ti ha raccontato una vita come poteva, scusami, avrei voluto far di meglio, ma capirai... la vita non si racconta, te l'ho già detto, la vita si vive, e mentre la vivi è già persa, è scappata... sicché quello che hai sentito è un tempo resuscitato, ma non è il tempo di quel respiro che fu vivo, quello è un respiro irripetibile, si può solo raccontare, come un grammofono... ».

de la lecture est parfois incertaine, ralentie par des digressions ou des interruptions, par des changements brutaux de sujets ou d'époques.

La confusion et la fragmentation du discours de Tristano sont amplifiées par sa maladie et par la prise régulière de morphine. Il reconnaît lui-même être souvent à la limite de l'incohérence, mais cela aussi fait partie de son histoire et l'écrivain doit en tenir compte :

J'ai entendu ce que chuchotait la Frau... N'écrivez pas ce qu'il raconte quand il est sous morphine. Elle a tort, tu dois tout écrire, tout, morphine ou pas, recueille tout ce que tu peux, les morceaux éclatés et aussi les bribes, car mon délire c'est aussi moi³⁹³...

Il est parfois seulement à moitié conscient lorsqu'il s'adresse à l'écrivain, perd le fil du récit, s'interrompt comme s'il revenait brutalement à la surface des choses :

Excuse-moi, de quoi étais-je en train de parler, je crains d'avoir sauté du coq à l'âne, peut-être étais-je sur le point de m'endormir, tu te mets à parler entre veille et sommeil et il te sort des discours sans construction, peut-être que nous reprendrons après, j'ai l'impression qu'il est tard³⁹⁴...

Dans ces « discours sans construction », outre l'imbrication et la superposition des différentes strates temporelles, la difficulté est amplifiée par la volonté totalisante de la parole de Tristano qui dit absolument tout, les actes accomplis, mais aussi les rêves, les cauchemars, les hallucinations. Il laisse libre cours au Verbe, dont la volonté de maîtrise serait peut-être déjà un pas vers sa trahison. La difficulté que constituent ses allées et venues dans le temps se double des réticences que le personnage montre parfois à raconter. Elles s'inscrivent dans le texte sous forme d'hésitations ou d'interrogations qui ralentissent le rythme du récit, et compliquent aussi le travail du personnage de l'écrivain. La désorganisation de la chronologie qui oblige à la reconstruction du fil linéaire est récurrente dans le récit. La rencontre du chien jaune en est un exemple. Le personnage d'écrivain est en avance sur le récit à cause des choix effectués par Tristano :

Tristano ne savait pas que ce jour-là, lors de son bref voyage avec Marylin, ils allaient rencontrer une chienne agonisante qu'ils allaient baptiser Vanda comme ce chien jaune que tant d'années auparavant ils avaient vu dans un musée. Toi au contraire tu le sais déjà, l'écrivain,

³⁹³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 65 / *TM.*, p. 50 : « Ho sentito cosa ti ha bisbigliato la Frau...quello che racconta quando è sotto morfina non lo scriva. Non le dare retta, tu scrivi tutto, tutto, morfina o non morfina, raccogli tutto quello che puoi, i pezzetti scoppiati e anche le briciole, anche il mio delirio sono io... »

³⁹⁴ *TM.*, pour la trad. fr. p. 53 / *TM.*, p. 41 : « Scusa, di cosa stavo parlando, temo di essere saltato di palo in frasca, forse mi stavo addormentando, uno parla nel dormiveglia e gli vengono fuori discorsi senza costrutto, magari riprendiamo dopo, ho l'impressione che sia tardi... »

parce que cet épisode je te l'ai raconté le jour où il m'est venu en tête, je ne sais plus quand... Comme c'est étrange, tu es en avance sur la vie de Tristano, nous pouvons aussi en rester là, pour aujourd'hui³⁹⁵.

Il synthétise dans l'exemple cité les différentes étapes de l'épisode du chien jaune, marquant le non-respect de la chronologie et créant un décalage chez le personnage d'écrivain qui est « en avance sur la vie de Tristano » alors que cette vie est près de s'achever. Le récit tabucchien comporte des lacunes mais il est, d'après Perle Abbrugiati, lui-même « corrodé de non-être »³⁹⁶, les interstices du récit constituant paradoxalement des interfaces de mondes « qui s'excluent tout en s'interpénétrant³⁹⁷ », ce qui est révélé par la *poétique de l'inquiétude* entreprise par l'écrivain italien.

Le lecteur, à l'instar de l'écrivain fictif, se perd dans les égarements temporels de Tristano, remettant en question son propre temps. Outre la répétition, dont nous avons vu qu'elle avait lieu dans la différence, il est possible de considérer le temps de Tristano comme un temps messianique, selon l'analyse qu'en fait Giorgio Agamben dans un commentaire de l'*Épître aux Romains* de Paul. Il faut se garder de confondre le temps messianique et le temps eschatologique, ou encore le temps de la fin avec la fin du temps. En effet, Paul distingue le temps chronologique de l'*eschaton* apocalyptique et introduit le temps messianique comme ce temps « qui reste entre ces deux temps quand l'on divise avec une césure messianique ou une coupure d'Apelle la division même du temps³⁹⁸. » C'est le « temps de maintenant », cette contraction du temps qui commence à finir, tendu vers la fin du temps, indéterminée mais imminente. Ainsi, le temps messianique, « c'est le temps que le temps met pour finir – ou plus exactement le temps que nous employons pour faire finir, pour achever notre représentation du temps³⁹⁹. » Giorgio Agamben reprend la distinction guillaumienne⁴⁰⁰ des

³⁹⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 144 / *TM.*, p. 114 : « Tristano non sapeva che quel giorno, nel suo breve viaggio con Marilyn, avrebbero incontrato una cagna agonizzante che avrebbero battezzato Vanda come quel cane giallo che tanti anni prima avevano visto in un museo. Tu invece lo hai già raccontato il giorno che mi è venuto in mente, non so più quando... Che strano, sei in anticipo sulla vita di Tristano, possiamo anche fermarci qui, per oggi. » C'est au tout début de son récit en effet que Tristano mentionne l'étrange rencontre de cette chienne : *TM.*, pour la trad. fr. p. 23 : « ... Ils virent un chien, mais ce devait être un autre jour, va savoir quand, en tout cas au soir de leur vie. » / *TM.*, p. 18 : « ... Videro un cane, ma doveva essere un altro giorno, chissà quando, sul tardi della loro vita, comunque. » L'épisode du tableau dans le musée a lieu avant la rencontre de Vanda, mais est raconté après.

³⁹⁶ ABBRUGIATI Perle. « Les diaphragmes du monde. Interstices et interfaces dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi ». *Op. cit.*, p. 2.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

³⁹⁸ AGAMBEN Giorgio. *Le Temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains* [2000]. Trad. de l'italien par Judith Revel. Paris : Payot et Rivages, « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2004, p. 111.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰⁰ GUILLAUME Gustave. *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* suivi de *L'Architectonique du temps dans les langues classiques* [1929]. Paris : H. Champion, 1984.

temps *in posse*, *in fieri* et *in esse*, et interprète le temps messianique paulinien comme un temps opératif :

[il] pousse à l'intérieur du temps chronologique, qui le travaille et le transforme de l'intérieur ; c'est le temps dont nous avons besoin pour faire finir le temps – en ce sens : *le temps qui nous reste*. Alors que notre représentation du temps chronologique, en tant que temps dans lequel nous sommes, nous sépare ce que nous sommes et nous transforme en spectateurs impuissants de nous-mêmes – des spectateurs qui regardent sans temps le temps qui fuit et leur propre et infinie absence à eux-mêmes –, le temps messianique au contraire, en tant que temps opératif dans lequel nous saisissons et achevons notre propre représentation du temps, est le temps *que nous sommes nous-mêmes* ; pour cette raison, c'est le seul temps réel, le seul temps que nous ayons⁴⁰¹.

Le temps messianique se caractérise par une tension entre deux événements, la résurrection et la parousie, qui ne peut être définie comme un supplément mais comme la condition de l'accomplissement de l'événement messianique. La récapitulation messianique donne aux événements du passé leur sens véritable et ils peuvent alors être sauvés : « De même que dans le souvenir le passé redevient d'une certaine manière possible – ce qui était achevé devient inachevé et ce qui était inachevé devient achevé –, les hommes se préparent dans la récapitulation messianique à prendre congé de lui pour toujours dans l'éternité, laquelle ne connaît ni passé ni répétition⁴⁰². » Il ne s'agit pas d'un autre temps mais de la transformation, de l'intérieur, que le temps subit en se donnant en tant que reste. Le temps du récit de Tristano peut être considéré comme le « temps qui reste » avant la fin du temps, ce temps de la fin qui devient celui de l'écrivain fictif, qui écoute, et celui du lecteur, qui lit. Le témoignage délivré par Tristano prend place dans ce « temps de maintenant », et interroge le lecteur sur le temps qui lui reste.

Il semblerait qu'un rapport troublé au temps soit une caractéristique des personnages tabucchiens. Le rapport de Tristano au temps, particulièrement complexe, hante sa parole : « Guagliona, dit-il, il me semble que nous sommes en avance sur notre temps. C'est toi qui es en avance, répondit-elle, tu n'as pas un bon rapport avec le temps, parfois tu retardes, parfois tu procèdes par sauts, tu n'es pas cohérent⁴⁰³. » L'obsession temporelle⁴⁰⁴ est matérialisée

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 136.

⁴⁰³ *TM.*, p. 69 : « Guagliona, disse Tristano, mi sa che siamo in anticipo sui tempi. Sei tu che sei in anticipo, rispose lei, col tempo non hai un buon rapporto, a volte indietreggi, a volte procedi a ballonzoli, non sei coerente. »

⁴⁰⁴ Par exemple, le temps passé apparaît à Tristano comme une montagne énorme : *TM.*, pour la trad. fr. p. 35 : « Il y a tant d'heures, vraiment tant d'heures, l'écrivain. Combien de dimanches y a-t-il en soixante-dix ans, ou presque quatre-vingts plutôt ?, fais le calcul. Quelques milliers à vue de nez... » / *TM.*, p. 27 : « Tante ore, sono

dans le récit par la pendule, mise sous cloche pour étouffer son tic-tac angoissant. Objet effrayant, elle figure dans le récit l'écoulement monstrueux de l'existence, « cette pendule insomniaque sur la commode a toujours les yeux ouverts, même la nuit elle ne les ferme pas, elle espionne chaque instant, elle fait comme l'araignée avec les mouches, et l'univers est là, autre chose que les galaxies et les années-lumières, une seconde après l'autre, tic tac, et l'heure est déjà terminée⁴⁰⁵... » Les éléments extérieurs figurent le passage du temps, l'avion de minuit⁴⁰⁶ ou le poème du dimanche. Ce rite que la Frau respecte envers et contre tout a été instauré par le grand-père de Tristano, un homme qui ne transige pas sur les horaires⁴⁰⁷. La Frau respectera toute sa vie à la lettre ce rite du poème du dimanche, à cinq heures moins le quart⁴⁰⁸, ce qui pour le moribond perd de son sens tout en lui donnant un repère immuable⁴⁰⁹. Dans *Piazza d'Italia*, on nous signale, dès l'épilogue d'ouverture que, dans la famille de Garibaldi, « le temps avait toujours filé de manière particulière⁴¹⁰ ». Le premier chapitre de la première partie mentionne dans son titre le passage du temps : « On a encore un peu de temps⁴¹¹. » Lorsque Zelmira fait l'horoscope d'Asmara, elle reconnaît que la particularité du

proprio tante, scrittore. Quante domeniche ci sono in settant'anni, anzi in quasi ottanta?, fai il conto. Qualche migliaio, così a occhio... »

⁴⁰⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 96 / *TM.*, pp. 75-76 : « quella pendola insonne sul cassettone sta sempre a occhi spalancati, non li chiude neppure di notte, spia ogni attimo, fa come il ragno con le mosche, e l'universo è lì, altro che galassie e anni luce, un secondo dopo l'altro, tic-tac, e l'ora è già finita... »

⁴⁰⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 50 : « c'est l'avion de minuit, je l'appelle ainsi... il est ponctuel, peut-être retarde-t-il parfois mais de peu, il frappe minuit il frappe minuit mieux que cette stupide pendule qui ne sonne plus, elle fait seulement tic-tac » / *TM.*, p. 39 : « è l'aereo di mezzanotte, io lo chiamo così... è puntuale, forse a volte ritarda ma di poco, batte la mezzanotte meglio di quella stupida pendola che non suona più, fa solo tic-tac... »

⁴⁰⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 33 / « mais il y en avait, disait-il, qui en raison de l'horaire avait raté le paquebot pour Calatafimi » / *TM.*, p. 26 : « ma per l'orario diceva, c'era chi aveva perso il piroscafo per Calatafimi ».

⁴⁰⁸ *TM.*, pour la trad. fr. p. 40 : « Imagine un peu, depuis que je suis revenu dans cette maison, elle a repris le rituel de quand nous étions des adolescents, de quand elle m'enseignait l'allemand, le poème du dimanche... comme si c'était hier, comme si entre-temps la vie n'avait pas passé... » / *TM.*, p. 31 : « Pensa, da quando sono tornato in questa casa ha ripreso il rituale di quando eravamo ragazzini, di quando mi insegnava il tedesco, la poesia della domenica... come se fosse ieri, come se intanto non fosse passata la vita... » Tristano se moque d'ailleurs de ce rite *TM.*, pour la trad. fr. p. 33 : « parfois la Frau se comporte comme si nous étions retombés en enfance, il y a un peu d'artériosclérose dans tout cela. » / *TM.*, p. 26 : « a volte la Frau si comporta come se fossimo tornati bambini, c'è un po' di arteriosclerosi in giro. » La Frau a même respecté ce rite pendant les longues absences de Tristano, comme s'il était nécessaire de marquer le temps : *TM.*, pour la trad. fr. p. 35 : « même quand j'étais loin, ou quand j'étais en danger, ou qu'elle pensait que je l'étais, chaque dimanche à cinq heures moins le quart elle entrait dans le salon, elle s'imaginait versant du chocolat chaud dans les tasses et disait pour soi, en allemand, mon petit monsieur, c'est l'heure du poème. Et elle lisait celui qu'elle pensait le mieux adapté à moi ce jour-là, comme un viatique, ou un livre d'heures. » / *TM.*, p. 27 : « anche quando ero lontano, o ero in pericolo, o pensava che lo fossi, ogni domenica alle cinque meno un quarto entrava nel salotto, immaginava di versare la cioccolata nelle tazze e diceva fra sé e sé in tedesco, signorino, è l'ora della poesia. E leggeva quella che quel giorno pensava adatta a me, come un viatico, o un libro d'ore... »

⁴⁰⁹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 39 : « ils sont tous morts, Renate, nous demeurons seuls toi et moi, et tu viens me dire que nous sommes en retard de dix minutes, mais en retard sur quoi ? » / *TM.*, p. 30 : « sono morti tutti, Renate, restiamo solo io e te, e mi vieni a dire che siamo in ritardo di dieci minuti, ma in ritardo su cosa? »

⁴¹⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 16 / *PI.*, p. 12 : « E poi nella famiglia di Garibaldi il tempo era sempre corso su fili speciali. »

⁴¹¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 19 / *PI.*, p. 15 : « C'è ancora un po' di tempo ».

temps dans la famille de Garibaldo l'empêche de distinguer justement l'avenir. Le Mal du Temps éprouvé par Volturmo conduit le personnage à renverser en permanence la réalité :

Quand la mélancolie devenait plus urgente, il abandonnait ses feuillets secrets et racontait ses histoires à haute voix, même si personne ne parvenait à les déchiffrer, car de son Mal du temps il avait gardé l'habitude d'invertir les faits, et il racontait les choses en partant de la fin pour remonter vers le début, ou en mêlant de manière chaotique les histoires les plus variées. Il donnait à ses frères et à ses sœurs des noms renversés : Oldabirag pour Garibaldo, Otrauq pour Quarto ; quant à Anita, elle garda pour toujours le nom inversé qu'il lui donnait, car il était beau et facile : Atina⁴¹².

Il a également pris l'habitude de raconter des histoires qui finissent par le début⁴¹³. Giovanni Palmieri écrit à ce sujet : « Le jeu du renversement concerne non seulement les noms, points de vue ou situations interprétatives de la vie, mais aussi le sentiment (narratif) du temps⁴¹⁴. » Le bouleversement du temps narratif dans les récits tabucchiens en général, et dans *Piazza d'Italia* en particulier, implique une démarche particulière de lecture, parfois proche du déchiffrement à cause de ce temps « dont le texte est l'acteur et que le lecteur est appelé à déchiffrer ou plus simplement à expérimenter⁴¹⁵. » L'expérience de la lecture se transforme en expérience temporelle et personnelle.

Dans *Nocturne Indien*, le rapport au temps est également expérimenté dans un certain flottement identitaire. Lors de la rencontre des deux frères, dont l'un est devin, il est impossible pour le narrateur de se faire prédire son passé, car il est quelqu'un d'autre⁴¹⁶. Alors que l'être monstrueux « voit le passé et le futur⁴¹⁷ », il ne peut lui révéler son *karman*, ce qui nous permet de le rapprocher de Garibaldo dans la mesure où le rapport au temps témoigne d'une identité pour le moins fluctuante. C'est pourtant l'expérience du temps qui peut

⁴¹² *PI.*, pour la trad. fr. p. 32 / *PI.*, p. 27 : « Quando la malinconia era più urgente abbandonava i fogli segreti e raccontava le sue storie ad alta voce, anche se nessuno riusciva a decifrarle, perché del Mal del Tempo gli era rimasto l'uso di invertire i fatti e così raccontava partendo dalla fine e risalendo al principio o mescolando caoticamente le storie più diverse. Chiamava i fratelli con nomi capovolti: Odlabirag, Garibaldo ; Otrauq, Quarto ; a Anita il nome incontrario con cui la chiamava restò per sempre, perché bello e facile: Atina. »

⁴¹³ *PI.*, pour la trad. fr. p. 32 : « Volturmo la accompagnait chez elle en lui racontant des histoires qui finissaient par le début. » / *PI.*, p. 27 : « Volturmo la accompagnava a casa raccontandole storie che finivano dall'inizio. »

⁴¹⁴ PALMIERI Giovanni : « Per una volatile leggerezza : il "lato manco" di Antonio Tabucchi. » *Piccole finzione con importanza. Op. cit.*, p. 127 : « Anche in questo caso siamo di fronte ad una implicita (ma trasparente) autopresentazione letteraria: il gioco del rovescio riguarda non solo nomi, punti di vista o situazioni interpretative della vita, ma anche il sentimento (narrativo) del tempo. » (Nous traduisons).

⁴¹⁵ MESCHINI Michela. « Tra storia e finzione: Il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi. » *Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies*, 19:1 (1998 Spring), (pp. 71-91) p. 76 : « di cui il testo si fa latore e che il lettore è chiamato a decifrare o più semplicemente ad esperire ». (Nous traduisons).

⁴¹⁶ *NI.*, pour la trad. fr. p. 160.

⁴¹⁷ *NI.*, pour la trad. fr. p. 159 / *NI.*, p. 69 : « vede il passato e il futuro ».

permettre de retrouver une identité perdue. C'est le cas de Sesto dans *Le Petit Navire* qui, happé par le temps qui passe, ce monstre dévorateur, doit se rendre maître du temps, cette masse anarchique et chaotique de souvenirs, masse informe à dompter, tentative présomptueuse dont Paolo Fonzio n'a pu venir à bout. Nous pouvons constater que l'écriture de Sesto est intimement liée à la conscience du temps. Il lance ses poèmes dans le fleuve, métaphore s'il en est de l'écoulement du temps, parce que, jeune encore, il ignore son inéluctable fuite⁴¹⁸. C'est la pensée du temps qui le conduit à écrire, à la suite de la contemplation de l'Arno :

[...] le silencieux Sesto, correcteur d'épreuves et poète sans poème, commença à penser au temps qui passait : et au monde qui passait au-dessus de lui, et en ce monde, à un minuscule grain aux cheveux roux appuyé sur son menton à un parapet de marbre qui passait lui aussi. [...] il commença à entendre le brouhaha du monde qui passait. Il entendait la voix intérieure des choses, et au milieu de leur flux se voyait lui-même en train de passer le menton appuyé à un parapet de pierre à côté de son vélo à selle de cuir. Soudain il comprit également, avec la sensation de panique et d'étonnement qui sied à un poète sans poème, qu'il était un point d'un temps en marche, résultat et début, addition et somme. Alors il eut envie de tendre la main vers le fleuve des choses pour se pêcher lui-même, pour saisir le petit navire nommé Sesto Deli Angeli : de se tenir sur la paume de la main, de se regarder, de se déchiffrer, de donner un sens à son passage, de déterminer la route à suivre dans le grand fleuve de l'écoulement⁴¹⁹.

Alors que le temps s'écoule à toute vitesse, qu'il dévore les mois et les années, et que l'Histoire elle-même se déroule sans que Sesto n'ait aucune prise sur elle, l'écriture va permettre au personnage de devenir maître du temps, de ne plus se laisser dévorer par cette inéluctable fuite dont il n'avait pas conscience. Écrire le temps revient à le dompter, à

⁴¹⁸ *PN.*, pour la trad. fr. p. 186 : « tandis qu'il lançait ses poèmes depuis le pont de l'Arno et laissait passer le temps. Sesto n'avait jamais eu confiance dans le temps, habitué qu'il était à vivre sous une cloche. Et puis, quand on est jeune, il semble presque que le temps n'existe pas, parce qu'on ne le voit pas passer : il passe pour les autres, non pour qui le regarde de l'extérieur et s'en croit indemne. Voilà comment Sesto se comportait avec le temps, dans cette période de sa nouvelle vie où il jetait un poème après l'autre : et le temps passait subrepticement. » / *PN.*, pp. 146-147 : « mentre lanciava le sue poesie dai ponti dell'Arno. E mentre se lo chiedeva correggeva bozze e lasciava passare il tempo. Sesto non aveva mai avuto confidenza col tempo, abituato com'era a vivere sotto una campana; e poi quando si è giovani sembra quasi che il tempo non esista, perché non lo si vede scorrere; il tempo passa per gli altri, non per chi lo guarda dal di fuori e se ne sente immune. Così faceva Sesto col tempo, a quel tempo della sua nuova vita in cui buttava via una poesia dall'altra; e il tempo passava senza farsene accorgere. »

⁴¹⁹ *PN.*, pp 187-188 / *PN.*, p. 148 : « il silenzioso Sesto, correttore di bozze e poeta senza poesia, cominciò a pensare al tempo che scorreva: e all'universo che in esso scorreva, e al mondo che su di esso scorreva, in esso, a un piccolo, minuscolo, insignificante granello chiomato di rosso appoggiato col mento a una balaustra di marmo, che scorreva anche'egli. [...] egli cominciò a sentire il brusio del mondo che scorreva. Sentiva la voce interna delle cose: e in mezzo al flusso delle cose vedeva se stesso, col mento appoggiato a una balaustra di pietra, accanto alla sua bicicletta dal sellino di cuoio, che scorreva; e capi anche all'improvviso, con un senso di panico e di meraviglia come si addice a un poeta senza poesia, di essere il punto di un tempo in progressione, risultato e inizio, addendo e somma; ed ebbe voglia di allungare la mano verso il fiume delle cose per pescarsi, per afferrare il piccolo naviglio detto Sesto Degli Angeli: tenersi sul palmo della mano, guardarsi, decifransi, dare un senso al suo scorrere, determinare la rotta da seguire nel grande fiume dello scorrimento. »

condition d'accepter les aléas de cette écriture, ce que Paolo Fonzio ne s'est pas montré capable de faire.

Ainsi, la narration est déformée par le retour spectral de l'Histoire qui implique des bouleversements temporels. Investie par ces ruptures, ces renversements, elle témoigne d'une impossible linéarité et de la discontinuité inévitable de l'Histoire parce qu'il n'y a pas de Progrès possible. Les récits reflètent une conception pour le moins pessimiste de l'Histoire, hantée par ce spectre qui, en interpellant le lecteur, dans la naissance de l'inquiétude et dans une nouvelle expérience temporelle, lui demande une justice qui ne peut être rendue qu'en rétablissant la continuité, par la lecture. La lecture permet donc de donner au texte une temporalité propre que le lecteur, après avoir fait l'expérience de ses ruptures et de ses discontinuités, transforme en un fil continu. Il y aurait alors deux temps de la lecture, une première lecture, heurtée, brisée, interrompue, dans laquelle prédomine la synchronie, et dans un second temps, une lecture diachronique, au fondement de la responsabilité du lecteur, déterminée par la première lecture.

Dans les récits kertésziens, c'est la fiction de la lecture qui brise la linéarité temporelle, et par conséquent narrative, confirmant par là l'hypothèse que nous avons formulée quant à la possibilité d'articuler temps de la fiction et temps de la lecture. Cet effet est accentué dans *Le Refus* par la structure en deux parties du roman. Après avoir analysé les ruptures temporelles de la première partie du récit, nous verrons que le traitement du temps dans la deuxième partie, s'il paraît plus traditionnel, n'en est pas moins subtilement complexe. Dès les premières pages, le narrateur précise qu'il ne peut donner de précision concernant la longueur de l'histoire qu'il va raconter, et sa structure, ou sa signification. L'idée d'une histoire qui constitue une excroissance dont on ignore jusqu'où elle ira n'est pas rendue par la traduction « (dans quel sens) » alors que l'expression originale laisse supposer davantage. Nous pourrions en effet traduire le texte original « (*s hogy ez az ív tulajdonképpen merrefelé is görbül*)⁴²⁰ » par « ni vers quelle courbe pour ainsi dire elle se tordra ». Le narrateur insiste sur le fait que l'histoire se construit au fil du récit, sans plan préalable, et il laisse supposer, par l'utilisation de l'image de la torsion, des irrégularités à venir. Au début du récit, le vieil écrivain est en mal d'inspiration. Il sait qu'il doit écrire un livre mais il n'y parvient pas. Les promenades à Buda, la relecture de certains de ses papiers ne suffisent pas à faire renaître son écriture. Il se décide alors à relire ses « bouts de papiers »⁴²¹ rompant ainsi la linéarité du récit

⁴²⁰ AK., p. 13.

⁴²¹ LR., p. 17 / AK., p. 19 : « a papirosai ».

et faisant apparaître une deuxième strate temporelle : alternent la lecture de ce qu'il a écrit en 1973 et les remarques du personnage⁴²². Les incessantes allées et venues entre le temps de ce qu'il est en train de lire et le temps de la narration permettent un jeu subtil sur la construction temporelle du récit. C'est par la lecture de ces vieux papiers que le lecteur apprend le rapport problématique du vieil écrivain au temps, la monstruosité de ce temps qui dévore tout lorsqu'il n'y a plus d'écriture, lorsque le roman est terminé : « [...] et je suis resté dépouillé, les mains vides. Je me suis retrouvé face à mon cauchemar matériel et informe : le temps. Il tendait vers moi sa bouche bêtement béante, et je n'avais rien à lui fourrer dans le gosier⁴²³. » Le *vide* du temps s'oppose précisément au *plein* de l'écriture. Par le principe de l'alternance, le narrateur crée l'illusion de la simultanéité. Le regret de faire émerger ce passé rythme la lecture du vieil écrivain tel un leitmotiv, sans qu'il soit pour autant question d'interrompre cette lecture⁴²⁴. C'est en effet de cette plongée dans le passé que va naître un livre, qui constitue la deuxième partie du *Refus*.

Cette seconde partie semble suivre une ligne chronologique assez simple mais le lecteur remarque d'emblée les incessantes interrogations de Köves quant au temps⁴²⁵. Pourtant, un détail doit attirer l'attention du lecteur. La deuxième section du premier chapitre du roman

⁴²² LR., p. 20 : « «Bon Dieu !», s'exclama le vieux » / AK., p. 24 : « Te nagyságos Jóisten! – mondta fennhangon az öreg. » / LR., « «Putain de merde ! » s'écria le vieux, interrompant sa lecture et se soulevant de son siège vers le secrétaire » / AK., p. 25 : « - Az isten bassza meg! – szakította itt egyszerre félbe az olvasást az öreg, miközben helyéről félig felemelkedve az iratszekrény felé nyúlt. »

⁴²³ LR., p. 31.

⁴²⁴ LR., p. 54 : « Quelle connerie d'avoir ressorti tous ces papiers, pensait-il » / AK., p. 63 : « Nagy marhaság volt elővennem ezeket a papirosokat, gondolta aztán. » Notons également à titre d'exemples : LR., p. 37 : « «Quelle connerie d'avoir ressorti tous ces papiers», ajouta-t-il (en pensée). » / AK., p. 43 : « Nagy marhaság volt elővennem ezeket a papirosaimat, - tette hozzá (gondolatban) ».

⁴²⁵ LR., pp. 238-239 : « Quand cela s'était-il passé ? La veille ? Ou vingt ans auparavant ? Depuis qu'il était arrivé, il avait constamment des problèmes avec le temps, l'instant présent lui semblait une éternité, et le passé, quand il y pensait, lui paraissait vide, il se disait qu'il tiendrait probablement en une seule heure, une heure d'oisiveté d'une vie qui serait plus remplie, le soir, avant le dîner, quand on n'a rien de mieux à faire et que rien n'importe, et la pensée lui traversa furtivement l'esprit que toute une existence se déroulerait peut-être ainsi, sa vie à lui, que rétrospectivement il pensait pouvoir expédier en une seule heure, le reste n'ayant été qu'un immense gaspillage. » / AK., p. 277 : « Mikor is történt? Tegnap? Vagy húsz éve? Az idővel, amióta ide megérkezett, Köves mindig bajban volt kissé, míg benne élt, végtelennek tetszett, ha múltként gondolt rá, úgy szólván semminek, tartalma akár egyetlen órába is belefért volna, alkalmasint – fordult meg Köves fejében – valamilyen más, valamilyen valódibb, mondhatni töményebb élet egy tétlen, alkonyi órájába, úgy vacsora előtt, amikor az embernek semmi jobb dolga nem akad s amúgy is mindegy, és végezetül – ötlött fel futólag Kövesben – talán egy egész emberöltő fog eltelni így, az élete, amelyre úgy gondolhat majd vissza, hogy akár egyetlen óra alatt is elintézhette volna, a többi csak merő időpocsékolás. » La perte de repères temporels est soulignée par le narrateur peu après l'arrivée de Köves dans cet étrange pays : LR., p. 192 : « Un jour, à midi – ou peut-être était-ce déjà le soir ? Depuis qu'il était arrivé, il avait visiblement perdu la notion du temps, il avait laissé l'ancien temps derrière soi et n'avait pas encore pris le rythme de celui-ci, si bien que les heures, les moments de la journée et même les noms des jours semblaient lui être indifférents ». / AK., p. 224 : « Valamelyik délben vagy talán már estefelé? Ittléte óta úgy látszik némileg kizökkent az időből, a régít maga mögött hagyta, az ittenibe még nem talált bele, s így az órák, a napszakok, de még a napok neve is mintha mindegy lenne neki; »

dans le roman s'intitule : « *Quelques faits antérieurs* »⁴²⁶. Il y est fait mention de « l'illumination » de Köves. Cet instant primordial dans l'existence du personnage est raconté au début et à la fin du roman. Or la première mention de cet événement n'est pas donnée comme une prolepse mais comme une analepse. Pourtant, la deuxième mention de « l'illumination » n'est pas donnée comme une analepse, et elle a lieu après la première, c'est du moins ce que le récit nous laisse penser. C'est lors de la deuxième évocation que « l'illumination » est livrée dans son entier, comme si cette nouvelle occurrence était la condition ultime de son parachèvement. Le fait que l'illumination soit d'abord donnée comme un fait passé alors qu'elle a lieu à la fin du récit fait hésiter le lecteur sur son interprétation. Il est alors possible de considérer que le roman dans le roman est écrit par Köves après avoir eu cette « illumination », roman qu'il écrit à la troisième personne. Imre Kertész, dans *Dossier K.*, revient sur la structure du *Refus*. À la question posée par son éditeur sur cette structure, il répond : « Je me suis efforcé de “calquer” les couches temporelles les unes sur les autres et, puisque la musique et le roman se développent dans le temps, cela produit une structure circulaire⁴²⁷. » Il refuse la chronologie « parce qu'elle n'exprime rien. La chronologie, la linéarité ne permettent pas de prendre au piège de la narration cette période de ma vie, la plus sombre mais aussi la plus féconde [...] dont je ne peux pas parler en termes rationnels, comme tu l'as dit toi-même⁴²⁸... ». L'illumination devient un motif central du roman, lui donnant sa structure : « [...] le début et la fin du roman se “rejoignent”, mais cela se produit avec des moyens musicaux : le motif de “l'illumination” et du couloir en forme de L est exposé deux fois dans le texte, pour s'accomplir à la troisième occurrence... Mais ce sont là mes douteux amusements privés qui ne peuvent qu'ennuyer le lecteur⁴²⁹... » Plutôt que d'ennui, nous parlerons d'inquiétude du lecteur dans la mesure où il lui faudra reconstruire cette linéarité perdue dans les méandres du récit. Le traitement temporel du *Refus* tend à représenter le temps de la dictature, dans son ressassement et son piétinement. Nous citerons ici l'analyse qu'en fait Sára Molnár :

La question se pose de la façon suivante : comment peut-on rendre ou représenter ce monde [celui de la dictature en Hongrie dans les années 50] sans aucune escroquerie, par des moyens narratifs ? Pour ne pas être dupe de prestidigitation, on doit d'abord arrêter le temps. Pour que les jours ne passent pas l'un après l'autre comme dans un monde plus libre, plus digne de l'homme, dans la démocratie. [...] Le monde romanesque du *Refus* présente justement cela. La question est de savoir comment. Pour qu'on puisse concevoir le temps arrêté, on doit être à

⁴²⁶ LR., p. 115 / AK., p. 136 : « Bizonyos előzmények ».

⁴²⁷ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 125.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 124.

l'intérieur du labyrinthe. En outre on doit trouver le langage qui pourrait informer sur ce monde intérieur⁴³⁰.

Nous devons retenir du traitement temporel du *Refus* que la première partie observe une alternance entre deux périodes, celle de l'écriture du premier roman et celle de l'époque de vieillesse du narrateur, qui veut pourtant écrire un nouveau livre, alors que la deuxième partie, qui semble suivre une certaine linéarité, opère un renversement final qui oblige à relire le roman dans le roman. Cette deuxième partie, écrite par le « vieux » dont Köves est une projection fictionnelle (et l'hypothèse de lecture avancée précédemment le confirme) a lieu avant la première partie du roman, c'est-à-dire avant l'écriture, par le « vieux », de son premier roman. L'analyse du traitement temporel dans *Le Refus* montre un entrecroisement et une superposition de plusieurs strates temporelles qui compliquent la lecture. Comme dans la première partie du *Refus*, le bouleversement de l'agencement temporel de l'intrigue dans *Liquidation* est essentiellement provoqué par une fictionalisation de la lecture. Le récit commence au « début du printemps 1999 »⁴³¹. Keserű lit la pièce de Bé qui s'intitule aussi « Liquidation » ce qui l'amène à se souvenir d'événements qui se sont déroulés une dizaine d'années plus tôt. Des souvenirs de la disparition de Bé, Keserű passe ensuite aux souvenirs de la rencontre avec Bé, et des propos qu'ils ont échangés. Dans le récit se mêlent les souvenirs de Bé, les souvenirs de sa mort et de l'enquête menée par Keserű et des fragments de la pièce de Bé. Plusieurs strates temporelles sont donc présentes dans le récit, englobées par le moment de la lecture qui correspond peut-être, et nous reviendrons sur cet aspect, au moment de l'écriture puisque la fiction de la lecture se double, dans les deux récits, d'une fiction de l'écriture. Le récit tient alors dans le temps de la lecture de Keserű qui constitue pour lui l'occasion de revenir sur des événements passés.

Le refus de la linéarité dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész a le plus souvent pour corollaire le rapport des personnages au temps, né des rapports troublés entre temps subjectif et temps objectif. Les personnages des fictions ploient sous le diktat du temps historique, mais résistent en imposant au récit un temps subjectif qui impose distorsions et

⁴³⁰ MOLNÁR Sára. *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában. Op. cit.*, p. 112 : « A kérdés tehát az, hogy hogyan lehet elbeszélői eszközökkel visszaadni, megjeleníteni ezt a világot úgy, hogy semmi csalás ne legyen benne. Hogy ne legyünk szemfényvesztés áldozatai, először is meg kell állítani az időt. Hogy ne teljenek ugyanúgy a napok egymás után, mint a szabadabb, emberhez méltóbb világban, a demokráciákban. [...] *A kudarc* regényvilága éppen ezt mutatja be. A kérdés persze az, hogy hogyan. Ahhoz, hogy a megállított időt érzékeljük, belül kell lenni a labirintusban. Ezenkívül meg kell találni azt a nyelvet, amely erről a belső világról tudósíthat. » (Nous traduisons).

⁴³¹ *L.*, p. 11 / *F.*, p. 9 : « 1999 kora tavaszán ».

perturbations. *Rovescio* tabucchien, fiction de la lecture pour Imre Kertész, la fiction ne s'écrit que dans un rapport complexe au temps, traduction des aléas de l'expérience historique ou temporelle des personnages, qui implique une nouvelle expérience du temps pour le lecteur, cette temporalité particulière de la lecture. L'expérience temporelle de la lecture peut d'ores et déjà être considérée comme le premier pas vers l'élaboration d'une responsabilité du lecteur. À lui en effet de retrouver le temps du récit, à partir de son propre temps de lecture, et ainsi de reconstituer le temps de l'Histoire, c'est-à-dire de lire l'Histoire et les impasses de tout Progrès dans la fiction.

2. La mise en abyme : entre béance et exhibition

Si nous nous référons à la conception gidienne de la mise en abyme, nous pouvons retenir deux points : l'éclairage que le procédé apporte à l'œuvre toute entière et l'équilibre qu'elle permet. Seul le premier récit d'Antonio Tabucchi semble répondre à cette conception gidienne de la mise en abyme. C'est l'incontournable Garibaldi qui en est à l'origine, dans une section qui s'intitule « Une histoire et un chapon » :

Garibaldi arrivait et déchargeait de son porte-bagages les chapons, le bandoneon et les panneaux illustratifs. Il commençait par l'histoire appelée *Rome et foulques*, et l'on voyait un garibaldien qui offrait à l'Italie un pied d'abord, ensuite la vie. Puis venait l'histoire d'un homme seul et pâle qui disparaissait dans un crépuscule africain et orangé : elle avait pour titre *Mort pour une poignée de mouches*. Enfin c'était l'histoire d'une croix de guerre, d'une femme devenue bleue à force de penser à la mer, d'un bossu qui s'était fait briser le dos après sa mort pour pouvoir descendre dans la tombe droit comme un i, d'une cloche qui avait fondu par solidarité, et de certaines fenêtres qui avaient fui d'horreur.

Les chapons se vendaient bien.⁴³²

Aucune information supplémentaire n'est délivrée et le procédé n'offre pas une vision déformée ou même renversée de l'œuvre. Il semble avoir un simple rôle de redondance, « mise en abyme terminale [qui] n'a plus rien à dire hormis ce qui est déjà su⁴³³. » Dans un

⁴³² *PI.*, pour la trad. fr. pp. 142-143 / *PI.*, pp. 131-132 : « Garibaldi arrivava e scaricava dal portapacchi i capponi, la fisarmonica argentina e i cartelloni illustrativi. Iniziava con la storia intitolata *Roma e folaghe*, e si vedeva un garibaldino che donava all'Italia prima un piede e poi la vita. E poi la storia di un uomo solo e pallido che spariva in un tramonto africano arancione: si chiamava *Morto per un pugno di mosche*. E poi la storia di una croce di guerra, di una donna diventata celeste a furia di pensare al mare, di un gobbo che si era fatto rompere la schiena da morto per scendere diritto nella fossa, di una campana strutta per solidarietà, di certe finestre scappate per l'orrore.

I capponi si vendevano bene. »

⁴³³ DÄLLENBACH Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, « Poétique », 1977, p. 87.

récit qui tend à l'éparpillement, elle peut alors être considérée comme un facteur de lisibilité. D'une part, elle contribue à faire de Garibaldo un personnage de conteur, à défaut d'un personnage d'écrivain. D'autre part, elle permet une forme de mise à distance ironique de l'histoire par les titres qu'elle donne aux différents épisodes. En outre, l'effet d'accumulation par l'énumération des événements reflète assez justement le sentiment du lecteur à la lecture de *Piazza d'Italia* face aux multiples rebondissements qui ne laissent jamais s'installer aucun silence. Loin de dramatiser une Histoire pourtant lourde d'événements souvent tragiques, le récit porte sur elle un regard drôle et ironique.

Cependant, c'est plutôt à l'obscurcissement de l'ensemble et au déséquilibre que contribue la mise en abyme. En déstabilisant le lecteur, elle permet dans tous les cas une interprétation différente de l'œuvre, et conduit à adopter un regard décalé qui brise la linéarité du récit. Dans l'avant-propos de l'essai intitulé *Onze Études sur la mise en abyme*⁴³⁴, Fernand Hallyn écrit :

Le concept de mise en abyme fonctionne, délibérément, comme un foyer de dispersion plutôt que de concentration. [...] [ses constantes] concernent la propriété de réfléchir, dans la fiction, un rapport à la fiction, dans l'histoire, un rapport au discours ; dans le texte, un rapport à sa littérarité. Une double expérience, une double « vérité » de la mise en abyme se dégage : la réflexivité peut s'allier à la continuité, à la clôture, – bref, à un bonheur du signe ; mais elle apparaît aussi comme marque de discontinuité, d'inachèvement et de manque.

L'usage de la mise en abyme dans le roman constitue un signe de modernité, qui plus est dans des œuvres qui posent la question de la possibilité d'écrire. Le sujet même des œuvres, à savoir la fictionalisation d'écrivains empêchés d'écrire, est redoublé d'un point de vue structurel par l'usage de la mise en abyme dans la mesure où le procédé interroge en lui-même la possibilité de l'œuvre. Jean Ricardou écrit à ce sujet :

Composer un livre tel qu'il puisse en somme supporter le dédoublement et l'inclusion de divers fragments de lui-même, ce serait tendre littéralement vers l'impossible livre dans le livre, ce serait aussi se heurter en tous points à un paradoxe sans cesse renaissant. Ou encore ce serait astreindre la fiction à se métamorphoser sans cesse pour mimer un fonctionnement qu'elle ne pourrait plus épuiser. Ce serait enfin exempter le livre de toutes les habituelles tentatives de réduction⁴³⁵.

⁴³⁴ *Onze Études sur la mise en abyme*. Présentées par Fernand Hallyn. Gent, Belgique, Romanica Gandensia XVII, 1980, p. 5.

⁴³⁵ RICARDOU Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 190.

Le procédé rompt, par son essence même, le fil chronologique : « [...] incapable de dire la même chose en même temps qu'elle, l'*analogon* de la fiction, en le disant ailleurs, le dit à contretemps et sabote par là même l'avancée successive du récit⁴³⁶. » Par la place qu'elle occupe dans le récit, la mise en abyme peut être prospective, rétrospective et rétro-prospective, lorsqu'elle « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit⁴³⁷. » Elle est aussi et avant tout une affaire de lecture et contribue alors pleinement à la poétique de l'inquiétude que nous tentons ici de définir. En effet, elle peut échapper au lecteur : « L'émergence de cette relation dépend, d'une part, de l'appropriation progressive de la totalité du récit et, d'autre part, de l'aptitude du décodeur à effectuer les substitutions nécessaires pour passer d'un registre à l'autre⁴³⁸. » Le procédé peut donc engendrer un décalage dans la lecture, visant alors au déplacement du regard du lecteur. L'article de Philippe Daros « De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier »⁴³⁹ qui analyse le lien entre jeu et mise en abyme tout en montrant son impact sur le lecteur est à cet égard particulièrement éclairant. La mise en abyme est une manière de faire entrer le jeu dans le texte, le lecteur actif à l'intérieur du texte, figure de son rapport au monde :

Ces jeux équivalent à des processus d'apprentissage puisque tout jeu d'orientation présuppose des stratégies de désorientation. Figures du labyrinthe, ces jeux sont un appel au lecteur pour que celui-ci reconstruise le plan et maîtrise son énigme, métaphorique de son propre rapport au monde contemporain⁴⁴⁰.

La construction des textes vise à désorienter le lecteur pour le conduire à cette construction du sens, dans son « propre rapport au monde contemporain », nécessaire pour faire de lui un lecteur responsable mais également, et nous le verrons, pour reconnaître à la littérature cette responsabilité de le rendre responsable :

Le moirage provoqué par la diffraction paradigmatique de l'œuvre sur elle-même instaure précisément un jeu d'altérations de son identité en la métamorphosant en espace multidimensionnel et transitionnel, à proprement parler, en lui conférant son volume de

⁴³⁶ DÄLLENBACH Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Op. cit.*, p. 82.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴³⁹ DAROS Philippe. « De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier ». *Littérature, modernité, réflexivité*. Sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle : actes du colloque, septembre et octobre 1999, Paris. Publiés par l'Université de la Sorbonne nouvelle, Centre d'études et de recherches comparatistes et l'Association internationale de littérature comparée, Groupe d'études de la modernité littéraire. Paris : Honoré Champion, 2002, (pp. 157-174).

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 165.

« volume ». La réflexivité relève alors du « piège » et du « jeu ». Du piège parce qu'elle semble emprisonner l'œuvre dans des effets de renvois obtus et itératifs, du jeu parce que ce piège, au fond, n'emprisonne rien véritablement puisque ni les éléments réflecteurs ni les éléments réfléchis ne s'épuisent les uns les autres dans l'imparfaite clôture de leurs renvois⁴⁴¹.

La mise en abyme permet, dans le décalage qu'elle instaure, un nombre infini d'interprétations, conduisant le lecteur à sa propre et inépuisable construction du sens. Le procédé est essentiel dans les deux récits d'Imre Kertész. D'une part, le début du roman écrit par le vieil écrivain dans *Le Refus* est contenu dans la première partie par l'inscription dans le récit du processus d'écriture, d'autre part, la fin du roman dans le roman contient également la fin du premier roman. Le vieil écrivain et Köves se rejoignent dans le même espace narratif, dans ce dernier chapitre intitulé « Nous avons fini »⁴⁴², ce qu'indiquent le passage à la première personne du pluriel et le point de vue surplombant sur Köves, alors que les deux récits sont écrits à la troisième personne du singulier. Notons : « C'est à cet instant, qui mène dans les ténèbres comme une pente abrupte, durant cette pause de sa vie que Köves nous intéresse une dernière fois, et plus pour longtemps⁴⁴³. » Le récit se termine sur l'évocation de sa mort future : « Il refermera dessus ses doigts tremblants et insensibles et le serrera sûrement à l'instant du dernier, de l'ultime élan – quand il tombera sans vie de sa chaise devant son secrétaire⁴⁴⁴. » L'intervention métalectique de l'écrivain de la première partie du récit dans le récit enchâssé est pour le moins troublante. Le lecteur pourrait penser qu'il est revenu au premier roman, mais la disposition typographique dément ce retour. De plus, la dernière phrase du roman, dont on ne sait plus s'il s'agit du roman cadre ou du roman enchâssé, pourrait tout aussi bien s'appliquer au personnage du « vieux » qu'à Köves. Le secrétaire opère un lien non-négligeable entre les deux parties⁴⁴⁵. En outre, la description de

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁴² *AK.*, p. 399 : « Befejezzük ». L'emploi de la conjugaison objective implique la prise en compte d'un complément déterminé, et sous-entendu, ce dont la traduction française ne tient pas compte. Il aurait été possible de traduire par « Nous l'avons fini », et la question de l'unité du livre qui a été écrit aurait dès lors pu se poser.

⁴⁴³ *LR.*, p. 347 / *AK.*, p. 399 : « Ebben a percében, mely akár az alászállás egy sötétbe vesző, szakadékos ereszkedőn: életének ebben a szünetében érdekel bennünket Köves, még egyszer és immár nem hosszú ideig. »

⁴⁴⁴ *LR.*, p. 349 / *AK.*, p. 401 : « Ráfonja reszketeg, érzéketlen ujjait, és bizonyára markolja még a végső, a legutolsó nekirugaszkodás pillanatában is – amikor élettelenül lefordul majd az iratszékrennyel szemközti székről. »

⁴⁴⁵ Nous pouvons en effet noter la première phrase du roman : « Le vieux se tenait devant le secrétaire. » *LR.*, p. 5 / *AK.*, p. 5 : « Az öreg az iratszékrenny előtt állt. » Le narrateur semble insister sur ce meuble, répétant quelques lignes plus bas : *LR.*, p. 5 : « Donc, le vieux se tenait devant son secrétaire en réfléchissant (plongé dans ses réflexions). » / *AK.*, p. 5 : « Az öreg tehát gondolkodva (gondolataiba merülve) állt az iratszékrennye előtt », puis quelques lignes plus loin : *LR.*, p. 6 : « Pendant que le vieux réfléchissait, debout devant son secrétaire » / « Miközben az öreg [...] az iratszékrenny előtt állt és gondolkodott ». Lorsque le vieux commence sa lecture, le narrateur précise de nouveau qu'il est « assis devant son secrétaire. » *LR.*, p. 20 / *AK.*, p. 23 : « Az öreg az iratszékrenny előtt ült és olvasott ».

Köves vieillissant correspond assez bien à ce que nous avons pu lire du vieil écrivain de la première partie, dont l'existence est aussi « 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 sa vie⁴⁴⁶. » Des indices dans le texte permettent de voir en Köves le double du vieil écrivain. Outre leur profession commune, mentionnons aussi l'expérience concentrationnaire, évoquée dans les deux récits. Le propos d'Imre Kertész dans *Dossier K.* confirme que le Vieux et Köves ne sont qu'un seul et même personnage : « Il commence un roman qui n'est qu'un processus de répétition du destin ; étape par étape, il reconstruit la vie de son *alter ego* de jeunesse, Köves, tout en cherchant à savoir où il s'est trompé de chemin, pourquoi il n'a pas pu se fondre, disparaître dans la masse anonyme de l'histoire⁴⁴⁷. » Le roman de Köves permet de compléter le portrait du personnage du « Vieux » de la première partie. Le cadre du récit n'est pas fixe, or c'est en partie le cadre qui sert à l'interprétation du récit, de la même manière que le cadre d'un tableau permet sa contemplation comme le dit Louis Marin dans *De La Représentation* : « C'est une des conditions de *possibilité* de la contemplation du tableau, de sa lecture et par là de son interprétation⁴⁴⁸. » Le cadre du roman échappe ici au lecteur. Il n'y a en effet pas deux romans, mais un premier roman qui englobe le second, jusqu'à l'intégrer et faire de Köves un double du « vieux » dans ce que Lucien Dällenbach appelle une « mise en abyme rétro-prospective »⁴⁴⁹. L'œuvre *Le Refus* contient *Le Refus* pour ne faire qu'une œuvre, l'histoire du vieil écrivain. C'est donc au lecteur de reconstruire la linéarité de ce récit aux lignes bouleversées.

La présence, dans le roman de Köves, d'un roman dans le roman, le roman de Berg, autre personnage d'écrivain, complique encore cette construction du sens que le lecteur doit accomplir parce qu'elle ajoute une dimension à la double figure le « vieux » / Köves, qui opère de surcroît un renversement. Dans ce roman intitulé « *Moi, le bourreau...* », Berg écrit à la première personne et choisit de se placer du point de vue du bourreau pour trouver « le premier acte criminel, qui s'est avéré par la suite être un choix irrémédiable, simplement parce qu'il avait eu lieu et qu'il avait *pu* avoir lieu⁴⁵⁰ ». Le roman de Berg est une mise en abyme inversée de la vie du « vieux » et par conséquent de celle de Köves, son « alter ego ».

⁴⁴⁶ LR., p. 349 / AK., p. 401 : « Élete egy író életévé lesz, aki írja, írja a könyveit, míg teljesen ki nem fosztja magát és pusztá csontvázzá nem tisztul, megszabadulva a fölös sallangtól: az élettől. »

⁴⁴⁷ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, pp. 122-123.

⁴⁴⁸ MARIN Louis. *De La Représentation*. Paris : Gallimard, Le Seuil, « Hautes Études », 1994, p. 316.

⁴⁴⁹ DÄLLENBACH Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Op. cit.*, p. 88.

⁴⁵⁰ LR., p. 295/ AK., p. 339 : « az első gyilkos tettet, amely azután visszavonhatatlan választásnak bizonyult, csak azért, mert megtörtént és mert megtörténhetett ».

Imre Kertész, dans *Dossier K.*, parle du personnage de Berg comme du « reflet imaginaire du Vieux de la première partie⁴⁵¹. » Le vieil écrivain, Köves et Berg ne forment qu'un seul et même personnage, envisagé à des périodes et selon des angles différents. L'usage de la mise en abyme constitutif de cet éclatement de la figure de l'écrivain, égare le lecteur tout autant qu'il lui assure une meilleure lisibilité du texte, parce que, pour citer Jean Ricardou dans *Problèmes du nouveau roman* : « En s'y venant mirer l'histoire préalable risque donc d'y laisser paraître le fragment d'elle-même qu'elle a prétendu cacher. Dans une histoire qui se veut incomplète, la mise en abyme peut voir sa contestation se préciser en un pouvoir révélant⁴⁵². » En pointant une béance du texte, en empêchant l'univocité de l'interprétation, la mise en abyme oblige le lecteur à adopter un point de vue différent et décalé nécessaire à la reconstruction de la figure de l'auteur, indispensable à la lecture du témoignage. La structure du *Refus* récuse toute linéarité et offre à lire un récit qui procède par sauts et par superpositions d'images. C'est au lecteur de reconstruire l'image de l'écrivain en interprétant à bon escient chaque apparition. La figure de l'auteur Imre Kertész se dessine en filigrane. Le lecteur, comme Köves, doit passer outre les résistances à l'interprétation et savoir saisir le moment du dévoilement de la figure de l'auteur. L'interprétation se fait alors à partir d'un manque ou d'un vide en sus de l'instabilité structurelle précédemment étudiée ; elle naît de cette interrogation du lecteur au sujet d'une absence. Le « manque du tombeau vide » est, d'après Louis Marin, l'« espace de l'interprétation » dans lequel se constitue « le message du message, le discours de la réalité comme la réalité du discours⁴⁵³ ». La structure du *Refus*, en révélant une béance, attire l'attention du lecteur sur le caractère à la fois essentiel et inépuisable de son interprétation, qui constitue tout autant le fantasme d'une œuvre infinie que la vision désespérante d'un destin qui se répète.

L'œuvre de Bé est disséminée à l'état de fragments dans *Liquidation*, alors que, nous l'avons vu, elle porte le même titre. Ces insertions de fragments sont à rapprocher de la crise du sens qui constitue un de ses corollaires : « La notion de crise du sens est liée à celle de la fragmentation, l'idée de perte du sens à celle de l'éclatement, d'émiettement, de perte du lien qui fait l'unité, qui fonde une cohérence, une totalité lisible, stable et de ce fait au moins

⁴⁵¹ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, pp. 129-130.

⁴⁵² RICARDOU Jean. *Problèmes du nouveau roman. Op. cit.*, p. 182.

⁴⁵³ MARIN Louis. *De La Représentation. Op. cit.*, p. 136.

susceptible de nous endormir le sentir, de nous anesthésier⁴⁵⁴.» Le choix par Keserű de fragmenter l'œuvre de Bé pour l'insérer dans son propre récit fait sens, brise et démultiplie la mise en abyme. Sára Molnár écrit à ce sujet : « Dans *Liquidation*, il s'agit du caractère indicible de l'histoire de B. qui a survécu à Auschwitz, et le roman l'exprime dans sa forme même. Il est l'essai de l'histoire perdue, sa torsion qui, paradoxalement, ne peut être fidèle à "l'expérience" que dans cette forme déchirée⁴⁵⁵. » Outre la satisfaction des nécessités fictionnelles (l'enquête sur le manuscrit disparu) il s'agit aussi de dire quelque chose au sujet de la quête du sens à laquelle s'est heurté Bé pendant sa carrière d'écrivain. Le « recours à la forme fragmentaire » est le signe d'une triple crise, manifestation de la modernité, à savoir « crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou essentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre⁴⁵⁶. » Alain Guyaux dans *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations* de Rimbaud, cité par Françoise Susini-Anastopoulos écrit : « l'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distrait du néant⁴⁵⁷. » La fragmentation de l'œuvre de Bé va dans le sens de sa conception de la littérature : « Le fragment trouble l'image rassurante et gratifiante que la tradition nous livre de l'œuvre, massive, et immuable. Insignifiant en soi et peu considéré, il ne peut donc être ressenti, dans le meilleur des cas, que comme la trace nostalgique, le signe menacé, le témoin solitaire de l'œuvre perdue, ou au contraire, comme le jalon incertain vers une totalité future dont on a le soupçon qu'elle est à jamais interdite⁴⁵⁸. » C'est à ce signe que se raccroche désespérément Keserű, à ce qu'il considère comme le signe de l'œuvre perdue de Bé. Il n'est évidemment pas anodin que ce soit précisément l'œuvre de Bé qui soit fragmentée, cette œuvre mystérieuse et secrète dont on ne possède tout au plus que des *traces*.

⁴⁵⁴ ROUX Louis. « Fragmentation et crise(s) du sens ». *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*. Sous la responsabilité de Jean-Pierre Mourey. Publications de l'université de Saint-Étienne, 1993, (pp.13-22), p. 13.

⁴⁵⁵ MOLNÁR Sára. *Ugyanegy téma variációi. Irónia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. *Op. cit.*, p. 307 : « A Felszámolás B.-nek, az Auschwitz-túlélő történetének az elmondhatatlanságáról szól, szövegszerűen is ezt jeleníti meg. Egy elveszett történet összerakásának a kísérlete, torzója, mely azonban paradox módon éppen így, ebben a szakadozott formában tud a "tapasztalathoz" hű maradni. » (Nous traduisons).

⁴⁵⁶ SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris : Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997 p. 2.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 53.

Ainsi, la lecture de *Liquidation* est souvent interrompue par différents extraits de la pièce de Bé. Ils se distinguent du texte premier par une typographie propre au texte théâtral comme les didascalies ou les indications des noms des personnages. Les didascalies apparaissent en italique alors que les noms des personnages sont indiqués en majuscules. La fiction de la lecture permet, nous l'avons vu, d'insérer les fragments de la pièce dans l'ensemble. Nous pouvons relever : « Keserű revint quelques pages en arrière. Nous sommes à nouveau dans la scène d'exposition, Kürti, sa femme Sára et le docteur Obláth l'attendent lui, Keserű. Obláth dit quelque chose, Kürti ne le comprend pas, Obláth répète en hurlant. ⁴⁵⁹» La première phrase de l'extrait qui est ensuite cité s'intègre ainsi parfaitement à la narration : « SÁRA. Inutile de crier, mais ne parle pas du côté de son tympan crevé⁴⁶⁰. » L'insertion des fragments dans l'ensemble qui porte le même titre peut donner l'illusion au lecteur de ne lire qu'un seul et même texte. Il passe d'un texte à l'autre sans rupture aucune dans la lecture, ce qui entraîne des difficultés d'interprétation. Prenons l'exemple suivant : la fin de l'extrait de la pièce se déroule au commissariat : « *Les lumières s'éteignent. Quand elles se rallument, tous sont à la place qu'ils occupaient précédemment*⁴⁶¹. » On peut penser que l'extrait est terminé. Or le récit reprend au moment où la pièce s'est arrêtée⁴⁶², et l'illusion est renforcée par la didascalie indiquant que les lumières se rallument. Le résumé qu'offre le récit pourrait être le résumé de l'action ou le résumé de la suite de la pièce. Les recours au discours indirect et au discours indirect libre renforcent cette incertitude. De plus, Keserű intègre également dans son récit des fragments qui ne font pas partie de la pièce de Bé⁴⁶³ comme cet extrait en

⁴⁵⁹ L., p. 18 / F., p. 18 : « Keserű néhány oldalt visszalapozott a darabban. Újra a nyitójelenetnél vagyunk, Kürti, a felesége, Sára, meg dr. Obláth órá, Keserűre várakozik. Obláth mond valamit, Kürti nem érti, Obláth ordítva megismétli. »

⁴⁶⁰ L., p. 18 / F., p. 18 : « SÁRA Nem kell ordítanod, csak ne a szétvert fülébe beszélj. »

⁴⁶¹ L., p. 31 / F., p. 34 : « *(Sötét. Majd világos. Mindnyájan az előbbi helyükön ülnek.)* »

⁴⁶² L., p. 31 : « Sára demande à Keserű en ravalant ses larmes pourquoi il a caché la vérité à l'inspecteur, pourquoi il ne lui a pas dit qu'il connaissait l'existence et la signification du tatouage. Keserű répond qu'il aurait dû alors raconter toute l'histoire de B. Effectivement. Et pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? Keserű dit qu'il ne savait pas par quel bout commencer. Certes, mais pourquoi ? – Je me le suis longtemps demandé moi-même, dit Keserű. » / F., pp. 34-35 : « Sára, a könnyeit nyeldekelve, megkérdezi Keserűtől, hogy tulajdonképpen miért hallgatta el a nyomozó elől az igazságot, azt, hogy ismeri a tetoválást és annak jelentését. Keserű azt feleli, hogy akkor B. egész történetét el kellett volna mondania a nyomozónak. Úgy van. És miért nem tette? Valahogyan nem tudott belekezdeni, mondja Keserű. Igen, de miért nem?– Ezen én magam is sokat törtem már a fejemet – mondta Keserű. »

⁴⁶³ L., p. 60 : « Il apparaît qu'il avait envisagé un moment d'écrire sa pièce en vers libres, à la manière de Peter Weiss ou plutôt celle de Thomas Bernhard dont il était le traducteur patenté. Il en reste quelques fragments dans le manuscrit autographe, entre les notes. On trouve par endroits quelques scènes qui n'ont finalement pas été intégrées à la pièce. Les personnages de l'une de ces scènes s'appellent KESERŰ et BÉ, "l'action se déroule à une table au fond d'un café". » / F., p. 72 : « Úgy látszik, egy időben azt latolgatta, hogy hátrahagyott színdarabját szabad versekben írja meg, Peter Weiss vagy még inkább Thomas Bernhard modorában, akiknek avatott fordítója volt. Az autográf kéziratban, a jegyzetek közt, megmaradt néhány ilyen kezdemény. Található

vers libres attribué à Bé, dont le propos essentiel est le lien entre le camp de concentration et le suicide. Cet extrait que Keserű considère lui-même comme un fragment, offre un éclairage sur le suicide du personnage, qui sera complété par les confidences de Judit. Il s'agit ici de la volonté de Bé, que l'ex-épouse explicitera ensuite, de reconstruire Auschwitz à Budapest⁴⁶⁴. Si le fragment apporte un éclairage sur le mystérieux Bé, il constitue un frein dans la narration. Keserű en effet ne sait pas comment poursuivre. Autant d'éléments disparates, autant de fragments qui apportent des informations sur le fantôme de Bé et hantent le texte au point de lui infliger ces blessures que constituent la fragmentation, l'éparpillement et la mise en abyme, autant de moyens de déstabiliser le lecteur en interrompant sa lecture, l'obligeant à revenir en arrière, à reprendre des éléments, à relire pour restaurer à l'ensemble sa cohérence et une éventuelle linéarité. De ce point de vue, la fin de *Liquidation* est étonnante : trois fins se succèdent, deux fins de la pièce de Bé, et la fin du récit en tant que tel. Comme pour les autres fragments, les fins de la pièce s'insèrent dans la narration. Au récit par Judit de la destruction du manuscrit exigée par B., qui appartient au récit *Liquidation*, succède une discussion entre Ádám et Judit au sujet de cette destruction. La fin de la pièce de théâtre consiste en un dialogue entre Judit et Ádám sur la possibilité ou non de révoquer Auschwitz, comme le demandait B. avant de mourir. Or cette fin est redoublée par un fragment en vers libres : « Parmi les notes manuscrites, Keserű trouva également une autre fin, beaucoup plus radicale, bien que sa forme en vers libres témoignât d'une rédaction antérieure, et de cette manière, c'était plutôt un brouillon qu'une véritable variante du texte définitif⁴⁶⁵ ». Alors que la fin officielle se borne à évoquer la possible révocation d'Auschwitz, la fin restée à l'état de brouillon, et que Keserű accepte de considérer comme une variante, est plus inattendue. Judit explose de colère avant de rire de manière hystérique. Les personnages sont en effervescence et se jettent des objets à la figure :

Elle est à son tour secouée par un rire hystérique. Ádám saisit sur la table un objet léger – par exemple son paquet de cigarettes – et le lance vers Judit. Elle saisit également quelque chose – par exemple un coussin de siège – et le jette vers lui. Il en résulte une sorte de jonglerie extravagante, impitoyable et dangereuse ; en même temps, ils répètent inlassablement un seul et

itt néhány jelenet is, amely végül mégsem került be a színdarabba. Az egyik ilyen jelenet szereplőit KESERŰ-nek és BÉ-nek hívják, a színhely »egy eszpresszó egyik eldugott asztala« . »

⁴⁶⁴ L., p. 60 : « Dans ce grand camp qu'est la vie / dans ce monde cruel / de vies suspendues / bloquées immobilisées / où nous vieillissons / sans que le temps passe... / là j'ai appris que la révolte c'est / RESTER EN VIE ». / F., pp. 72-73 : « Ebben a nagy életlágérban / a se-ki se-be a sem-előre sem-hátra / a felfüggesztett életeknek / e cudar világában ahol megvénülünk / anélkül hogy az idő előrehaladna... / itt tanultam meg, hogy a lázadás/ ÉLETBEN MARADNI ».

⁴⁶⁵ L., p. 121 // F., p. 72 : « Az autográf jegyzetállományban azonban Keserű egy másik, egy mindenképpen radikálisabb befejezést is talált, habár a szabad verses forma korábbi keletkezésre vallott, s így inkább csak az ösképe, semmint a valódi alternatívája lehetett a végleges szövegváltozatnak: »

même mot sur tous les tons, le chargeant de toutes les nuances émotionnelles, si bien qu'ils semblent se le renvoyer comme un ballon ; de même volent les objets qu'ils ramassent sur la table, sur les chaises, un peu partout pour se les lancer l'un à l'autre. ENSEMBLE : Aimer ! Aimer ? Aimer... Aimer. Chassé-croisé de mots et d'objets. RIDEAU⁴⁶⁶.

Le lecteur peut alors comparer les deux fins de la pièce dont il a lu des fragments et des résumés faits par Keserű. Le retour au récit cadre, assumé par une troisième instance, le ramène à une troisième fin, celle de *Liquidation*, qui renvoie au début du récit par la réapparition du groupe de clochards⁴⁶⁷. Ainsi, la lecture de la pièce de théâtre terminée, la réalité offre un reflet de cette pièce : « Keserű éclata de rire et, comme toujours, ce bref éclat de voix ressemblait plus à un grognement sec qu'à un rire. "*Finita la commedia*", se dit-il sans savoir lui-même s'il entendait par là la pièce ou s'il pensait à quelque chose de plus général, comme sa vie ou même la réalité, à savoir la prétendue réalité. Ce n'était peut-être pas la peine de lire la pièce⁴⁶⁸. » La scène que lui offrent les clochards en bas de chez lui redouble la pièce qu'il vient de lire : « D'autre part, il ne niait pas que leurs jeux et leurs rituels l'amusaient. Leur manière d'arriver. De saluer un nouveau venu. Les sacs en plastique. Les objets qu'ils en sortaient. Les doigts gras qui découpaient le lard posé sur un journal étalé sur le banc. Les immenses canifs. Les bouteilles. Les visages, les habits, les déguisements (pour ainsi dire.) Leurs rires⁴⁶⁹. » Le narrateur attire l'attention du lecteur sur la dimension théâtrale de leur existence : les entrées en scène que l'on salue, les visages, tels des masques,

⁴⁶⁶ *L.*, pp. 122-123 / *F.*, pp. 152-1533 : (*Rá is átragad a hisztériás nevetés.*) (*Ádám az asztalról felkap valami könnyű tárgyat – mondjuk, a cigarettás dobozát –, és Judit felé hajítja. Judit is felkap valamit – mondjuk, egy üllőpárnát –, és megcélozza vele Ádámot. És ebből valami hóbortos, valami kíméletlen, valami veszedelmes zsonglőrjáték alakul ki közöttük: miközben behajszolják magukat egy szoba, amelyet a legkülönbélebb hangsúllyal és érzelmi árnyalatokkal látnak el, s így labdázna vele mintegy: repülnek a tárgyak is, melyeket asztalról, székről, innen-onnan felkapnak és egymás felé vagdosnak.*)

MINDKETTEN

Szeretni! Szeretni? Szeretni... Szeretni.

(*Röpködnek a szavak, röpködnek a tárgyak.*)

FÜGGÖNY

⁴⁶⁷ *L.*, p. 125 : « Comme s'il se trouvait justement devant sa fenêtre à regarder les clochards, il se dit qu'autrefois il les regardait autrement. » / *F.*, pp. 156-157 : « Minthogy történetesen megint éppen az ablaknál állt és a hajléktalanokat nézte, eszébe jutott, hogy valaha régen a hajléktalanokra is másképpen nézett. » Cela évoque le début du roman, *L.*, pp. 12-13 : « Tandis qu'il regardait les clochards, Keserű se rendit soudain compte qu'il était de nouveau en train de regarder les clochards. Dernièrement, il leur consacrait beaucoup trop d'attention. » / *F.*, p. 11 : « Miközben a hajléktalanokat nézte, Keserű egyszerre arra eszmélt, hogy megint a hajléktalanokat nézi. »

⁴⁶⁸ *L.*, p. 124 / *F.*, p. 156 : « Keserű felnevetett, s ez a kurta hang most is amolyan száraz röffentésnek hangzott inkább, semmint nevetésnek. „*Finita la commedia*” – gondolta aztán, talán maga sem tudva, hogy a darabot érti-e, vagy valami más, annál esetleg tágabb keretekre gondolt, az életre, netalán a valóságra, mármint az úgynevezett valóságra. Talán kár volt elolvasnia a darabot. »

⁴⁶⁹ *L.*, p. 125 / *F.*, p. 157 : « Másfelől, ezt Keserű nem tagadhatta, szórakoztatták is őt a játékaik, a szertartásaik. Ahogy megérkeztek. Ahogy egy új jövevényt üdvözöltek. A szatyrok. A belőlük előkerülő tárgyak. A zsiros ujjak, amelyek a padokra kiterített újságpapíron a szalonnát nyesegették. A hatalmas bicskák. A palackok. Az arcok, az öltözékek, a jelmezek (hogy így mondjuk). A nevetésük. »

les habits qui sont comparés à des déguisements, et enfin les rires, propres à la comédie. Les clochards sont heureux d'après Keserű car ils ont réussi à « liquider » leur passé :

C'étaient des *hommes sans histoire* et cette pensée éveillait en Keserű une secrète sympathie à leur égard. Il savait certes qu'ils avaient tous une triste histoire qui les avait amenés jusque là ; mais il se disait qu'avant d'en arriver là leurs histoires avaient depuis longtemps perdu toute signification (si toutefois de telles histoires peuvent en avoir)⁴⁷⁰.

Ils offrent alors le reflet de cette comédie humaine dont les personnages cherchent en vain une signification, avant d'y renoncer, comme Bé, ou d'envisager d'y renoncer, comme Keserű : « [...] il n'avait jamais totalement exclu la possibilité de se retrouver un beau matin parmi eux sur le banc⁴⁷¹. » La pièce se reflète dans la réalité à moins que ce ne soit la réalité qui se reflète dans la pièce. Pris dans un jeu de miroirs accentué par la fragmentation et la dissémination de la pièce de Bé dans le récit de Keserű, le lecteur se retrouve prisonnier de la lecture de l'éditeur dont il doit pourtant se servir afin de construire sa propre interprétation. La fiction de la lecture articule l'expérience du lecteur et celle du personnage. À l'instar de Keserű, le lecteur se heurte à un éparpillement de l'expérience de la lecture, qui le renvoie à la nécessité, pour la poursuivre, de lui donner un sens.

La mise en abyme possède incontestablement une valeur métatextuelle qui ne traduit pas pour autant un manque de confiance dans le récit ni dans l'écriture, mais qui place au premier plan la nécessaire participation du lecteur. Antonio Tabucchi écrit dans *L'Atelier de l'écrivain* :

Il s'agit dans tous les cas d'une confiance supérieure en l'écriture, du sentiment que l'écrivain se regarde lui-même alors qu'il écrit, avec la conscience qu'il est occupé à écrire. Il s'agit d'une sorte d'autoréflexion par laquelle la littérature, se réfléchissant sur elle-même, a conscience d'être en train de se faire, comme lorsque l'art a conscience de devenir l'art. Le lecteur, face à ce type d'œuvres, est confronté à une expérience comparable à celle qu'il fait en contemplant un tableau de Vermeer ; de telles œuvres contiennent d'autres tableaux que celui qui constitue le thème de la toile. Qui observe cette peinture se rend compte que l'artiste joue en réalité sur deux tableaux : celui qu'il était en train d'exécuter en réalité, et celui qu'il intégrait à ce dernier⁴⁷².

⁴⁷⁰ L., pp. 125-126 / F., p. 158 : « *Történet nélküli emberek* voltak, s ez a gondolat csendes rokonszenvet ébresztett Keserűben. Jól tudta persze, hogy mindegyiknek megvan a maga szomorú története, amely őt idáig juttatta; de Keserű úgy képzelte, hogy mire idáig jutottak, ezek a történetek már régóta elveszítették minden jelentőségüket (ha lehet egyáltalán jelentősége az ilyen történeteknek). »

⁴⁷¹ L., p. 126 / F., p. 159 : « Emellett sosem zárhatta ki teljesen, hogy egy szép napon ő is ott találja magát közöttük, a padon. »

⁴⁷² TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. Op. cit., p. 158.

La fin de *Nocturne indien* mêle deux procédés : le « rovescio » et une mise en abyme du récit dans son entier. Le narrateur, en se présentant à Christine comme écrivain, et en racontant le livre qu'il est en train de lire, raconte aussi le livre que nous sommes en train de lire. Nous pouvons noter ce propos, tenu à la demande de Christine⁴⁷³ :

Voilà comment ça commence : il arrive à Bombay, il a l'adresse d'un hôtel borgne où j'ai logé longtemps et il se met à chercher. Là, il rencontre une fille qui m'a connu à une époque et elle lui apprend que je suis tombé malade, que je suis allé à l'hôpital, et enfin que j'avais des contacts avec des gens du Sud de l'Inde. Alors, il me cherche à l'hôpital qui se révèle en fait être une fausse piste, ensuite il quitte Bombay et commence un voyage, mais en réalité il voyage pour d'autres raisons. Le livre, c'est surtout cela : son voyage. Il fait toute une série de rencontres, bien sûr, parce qu'en voyage on rencontre des gens. Il arrive à Madras, il visite la ville, les temples des environs, dans une société d'études il trouve une vague trace de moi. Et finalement il arrive à Goa où, de toute façon, il devait aller, pour des raisons à lui. [...] En fait, dis-je, il ne me trouvait pas pour une raison toute simple, parce que j'avais pris un autre nom. Et ce nom, il arrive à le découvrir. Au fond, ce n'était pas impossible de le découvrir, parce que c'est un nom qui avait un rapport avec lui, autrefois. Sauf que ce nom, je l'avais renversé, transposé. Je ne sais pas comment il est arrivé à le deviner, mais le fait est qu'il y est arrivé, peut-être par hasard⁴⁷⁴.

Nous observons d'abord un renversement du point de vue. Alors que le récit était mené du point de vue de l'enquêteur, c'est ici le point de vue de celui qui était cherché qui est livré, du double fantomatique, alors que c'est toujours le même narrateur qui parle, celui donc qui enquêtait. Cette mise en abyme permet d'apporter des informations que le récit n'avait pas délivrées, ou seulement de manière très elliptique. En racontant le livre que nous sommes en train de lire et qu'il est en train d'écrire, le narrateur indique qu'il a visité la ville de Madras et les temples des environs. Or le récit que nous pouvons lire ne mentionne pas ces visites. En effet, alors qu'il est à Madras, le narrateur ne sort pas de son hôtel le *Coromandel* (chapitre V). Ce n'est qu'au chapitre VI qu'il mentionne, au détour d'une phrase, la visite des

⁴⁷³ *NI.*, pour la trad. fr. p. 196 : « - Bon, alors racontez-la moi un peu mieux que ça ! » / *NI.*, p. 104 : « E allora me lo racconti un po' meglio! »

⁴⁷⁴ *NI.*, pour la trad. fr. pp. 196-197 / *NI.*, pp. 104-105 : « Comincia così, che lui arriva a Bombay, ha l'indirizzo di un albergaccio dove io stavo una volta e si mette a cercare. E lì conosce una ragazza che un tempo mi ha conosciuto e costei gli fa sapere che io mi sono ammalato, che sono andato in ospedale, e poi che avevo dei contatti con della gente del Sud dell'India. Così lui va a cercarmi in ospedale, che si rivela una falsa pista, e poi parte da Bombay e comincia un viaggio, sempre con la scusa di cercarmi, ma in realtà viaggia per i fatti suoi, il libro è principalmente questo: il suo viaggio. Fa tutta una serie di incontri, naturalmente, perché nei viaggi si incontrano persone. Arriva a Madras, gira per la città, per i templi dei dintorni, in una società di studi, trova qualche labile traccia mia. E infine arriva a Goa, dove però doveva andare comunque, per motivi suoi. [...] lui non mi trovava anche per un fatto molto semplice, perché io avevo preso un altro nome. E lui riesce a scoprirlo. In fondo non era poi impossibile scoprirlo, perché era un nome che aveva a che vedere con lui, un tempo. Solo che questo nome io lo avevo stravolto, camuffato. Non so come c'è arrivato, ma di fatto c'è arrivato, sarà stato un caso fortuito. »

temples : « Je suis allé à Mahabalipuram, dis-je. J'ai vu tous les temples⁴⁷⁵. » Après avoir rencontré le président de la Theosophical Society au chapitre VI, il part pour Goa en autobus (chapitre VII), voyage au cours duquel il rencontre les deux frères qui, eux, font « le tour des temples »⁴⁷⁶. Deux hypothèses peuvent être avancées : soit le narrateur ne raconte pas tout ce qu'il a fait, soit le récit du récit du point de vue inversé est imperceptiblement modifié de manière à créer un léger décalage qui obligera le lecteur à s'interroger et à hésiter entre deux interprétations possibles. La mise en abyme, loin d'être le récit du récit dans le récit, opère de légères modifications, en sus du renversement déjà évoqué, qui lui donnent un caractère oblique et conduisent le lecteur à adopter un autre point de vue. Ce décalage peut l'amener à une sorte de non-point de vue, ou encore au seul point de vue possible, celui du doute. Le lecteur perdu dans les interprétations possibles du texte ressemble alors à l'individu questionnant le monde qu'il habite et décrypte.

Le récit *Pereira prétend* peut être entièrement lu comme une mise en abyme. Nous avons montré qu'un narrateur raconte l'histoire de Pereira à la troisième personne, en faisant mine d'observer une parfaite fidélité à ses propos. Cette narration retrace son parcours et son engagement progressif en montrant le rôle de Monteiro Rossi dans l'éveil politique du journaliste. L'article écrit par Pereira, intitulé « Un journaliste assassiné »⁴⁷⁷ constitue une forme de mise en abyme de *Pereira prétend*, mentionnant les articles écrits par Rossi⁴⁷⁸, l'arrivée brutale des trois hommes armés, les coups et le constat de la mort du jeune homme. Il mentionne également l'amour de Rossi pour Marta. Outre le fait de demander justice, il rend également hommage à Rossi, désormais mort. Sachant que le journaliste a disparu et que sa déposition est prise en charge par un narrateur dont nous ignorons tout, nous pouvons considérer le récit comme la nécrologie de Pereira, assumée par un narrateur mystérieux qui se serait laissé tenter par l'éloge d'un journaliste empêché d'exercer son métier⁴⁷⁹. Nous distinguons alors une double mise en abyme : d'une part, l'article écrit par Pereira, qui reflète

⁴⁷⁵ *NI.*, pour la trad. fr. p. 152 / *NI.*, p. 60 : « Sono stato a Mahabalipuram e a Kanchipuram, dissi, ho visto tutti i templi. »

⁴⁷⁶ *NI.*, pour la trad. fr. p. 159 / *NI.*, p. 67 : « noi giriamo per i templi ».

⁴⁷⁷ *PP.*, p. 338 / *SP.*, p. 202 : « *Assassinato un giornalista* ».

⁴⁷⁸ *PP.*, p. 338 : « Il a écrit des textes sur des grands écrivains de notre époque, comme Maïakovski, Marinetti, D'Annunzio, Garcia Lorca. Ses articles n'ont pas encore été publiés, mais peut-être le seront-ils un jour. » / *SP.*, p. 202 : « Ha scritto testi sui grandi scrittori della nostra epoca, come Majakovskji, Marinetti, D'Annunzio, Garcia Lorca. I suoi articoli non sono stati ancora pubblicati, ma forse lo saranno un giorno. »

⁴⁷⁹ Les propos d'Antonio Tabucchi au sujet de la genèse de *Pereira prétend* vont dans le sens de cette interprétation. Il s'agit en effet de rendre hommage à une figure intellectuelle portugaise.

l'histoire de Rossi et constitue sa nécrologie, d'autre part le récit dans son entier qui contient à lui seul la nécrologie de Pereira, l'une englobant l'autre.

Les textes sont hantés par le surgissement brutal de l'Histoire dans un retour inattendu. Étranges monstres, ils exhibent la béance et l'éparpillement, qui disent cette absence de continuité de l'Histoire et l'utopie du Progrès, et donnent leur instabilité en spectacle tout en conservant un cadre formel plus ou moins traditionnel. Ce jeu entre tradition et renouvellement rappelle cette interrogation de l'héritage comme *continuum* ou comme rupture et permet de renvoyer le lecteur à sa propre temporalité. De l'expérience d'une lecture instable et inquiétante naît cette expérience temporelle propre à la lecture, constitutive de la subjectivité du lecteur. La mise en abyme est ostensible : immanquable, elle attire l'attention du lecteur sur une faille, en rapport avec l'Histoire et le temps, qui met en danger le caractère univoque d'une interprétation. Elle est donc cette béance qui, paradoxalement, s'exhibe et réclame la présence du lecteur.

3. Jeux d'intertextes

Le recours à l'intertextualité est un moyen, pour Antonio Tabucchi comme pour Imre Kertész, de maintenir l'attention du lecteur en éveil et d'entretenir son incertitude sur l'achèvement de sa lecture dans une construction de sens satisfaisante et aboutie, tout en prolongeant ses interrogations sur l'expérience du temps. Les textes brisés, fragmentés ou redoublés se complexifient par l'usage qu'ils font d'autres textes. La notion d'intertextualité interroge la fonction auctoriale car elle appelle *a priori*, sans doute dans une conception assez réductrice, à revenir au texte dans son immanence, le texte ne renvoyant qu'à d'autres textes et non au monde. Envisagée sous cet angle forcément réducteur, nous le montrerons, elle peut être considérée comme une forme de confirmation de la mort de l'auteur. Le texte est produit par les autres textes, et devient lui-même tout à la fois intertexte et texte à réécrire, ce que Roland Barthes appelle la « productivité du texte ». La notion d'originalité dans la création littéraire est alors remise en question, tout comme celle de l'auteur considéré comme individu. Il est pourtant difficile de penser aux relations entre les textes sans prendre en compte l'engagement d'un auteur par rapport à d'autres auteurs. En effet, l'intertextualité comme le retour de la parole de l'autre dans l'écriture, pose cette question de la spectralité des fictions et de leur réception. Si le sens du texte ne peut être rapporté exclusivement au monde et à l'auteur, et doit être envisagé en fonction d'autres textes, l'intertextualité suppose pourtant

une rhétorique dans la mesure où elle est orientée vers un effet de lecture. À partir de « l'agrammaticalité » définie par Michel Riffaterre⁴⁸⁰, ou de la notion de « blanc » théorisée par Wolfgang Iser⁴⁸¹, Jean Bessière montre que la dimension sémiotique du texte est indissociable d'une dimension rhétorique : « Il faut donc, à partir de la sélection de répertoires à laquelle procède l'œuvre, moins dire la réinscription de l'agrammaticalité ou le blanc de l'œuvre que noter que le texte-mot se trouve partagé entre plusieurs choses. Sa fiction même – l'ordre qu'il se donne –, son dehors – le résidu métonymique, fait de l'œuvre un contexte de polarisation⁴⁸². » L'intertextualité bouleverse le rapport du texte au temps : elle permet une articulation ferme entre passé et futur, puisque le texte présent est une réécriture d'un texte passé. Par conséquent, elle réinvente un texte passé tout en portant également en lui ce futur que constituent les textes en puissance qui attendent d'être écrits par des auteurs ultérieurs, caractéristique qui transforme, d'après Thiphaine Samoyault, le lecteur en lecteur « uchronique » dans la mesure où il fait l'expérience de la réversibilité du temps : on lui donne à voir un passé doté d'une connaissance de son futur et ce du point de vue du présent. L'intertextualité procède ainsi de la spectralité des fictions que nous étudions, d'une part grâce à sa capacité à faire surgir l'autre dans le texte, d'autre part grâce au rôle qu'elle joue dans le processus de lecture. En effet, elle permet de creuser diachroniquement le texte de fiction. Les renvois implicites ou explicites à d'autres textes font éclater la linéarité du récit et renforcent le caractère spectral des récits. En ce sens, le lecteur se trouve en même temps *dans* le texte et *hors* du texte parce que renvoyé à d'autres textes, qu'il ne connaît pas forcément. Ainsi, l'intertextualité peut être analysée comme une herméneutique dans la mesure où elle apparaît comme le résultat d'une interprétation. Enfin, elle entretient également des liens étroits avec la figure de l'écrivain qui s'inscrit dans une communauté d'écrivains, et n'est pas alors une figure une et indivisible. Alors que l'intertextualité est souvent étudiée comme une marque de l'autonomie du texte littéraire, nous aimerions citer l'analyse qu'en fait Thiphaine Samoyault dans *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*⁴⁸³. En créant le néologisme « référencialité »⁴⁸⁴, elle dépasse la distinction communément admise entre littérature référentielle et littérature non référentielle, montrant que le phénomène d'intertextualité n'est pas forcément à considérer comme étant au service de l'autonomie du texte littéraire mais

⁴⁸⁰ RIFFATERRE Michel. « La trace de l'intertexte ». *La Pensée*, n°215, 1980, (pp. 4-18).

⁴⁸¹ ISER Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : P. Mardaga, « Philosophie et langage », 1985.

⁴⁸² BESSIÈRE Jean. *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*. Bruxelles : P. Mardaga, 1990, p. 234.

⁴⁸³ SAMOYAULT Thiphaine. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, « 128 », 2001.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 77.

peut au contraire, par une voix médiane, c'est-à-dire par un autre texte littéraire, faire signe vers le monde. Le lecteur est invité à travailler, à faire appel à sa mémoire, à sa culture, à sa capacité interprétative et à son esprit ludique : « L'intertextualité présente en effet le paradoxe de créer un fort lien de dépendance avec le lecteur, qu'il provoque et incite à toujours plus d'imagination et de savoir, tout en comptant suffisamment d'éléments pour qu'un décalage apparaisse entre la culture, la mémoire, l'individualité de l'un et celle de l'autre⁴⁸⁵. » Elle doit donc tout autant être envisagée du point de vue de sa production que de celui de sa réception : « L'intertextualité présente en effet le paradoxe de créer un fort lien de dépendance avec le lecteur, qu'il provoque et incite à toujours plus d'imagination et de savoir, tout en cryptant suffisamment d'éléments pour qu'un décalage apparaisse entre la culture, la mémoire l'individualité de l'un et celle de l'autre⁴⁸⁶. » D'un point de vue formel et concret, le repérage des indices disposés dans le texte constitue une première étape importante. De diverses natures (titres, indices typographiques, noms de personnages, ruptures syntaxico-sémantiques, etc.) ils constituent des signaux adressés au lecteur. Cependant, l'intertextualité peut demeurer aléatoire, d'après l'analyse de Michel Riffaterre, et s'oppose dans ce cas à une intertextualité obligatoire. L'intertextualité aléatoire se définit ainsi :

Le mécanisme de leur perception se limite à ceci qu'elle demande une double lecture – textuelle et mémorielle. Le dire du texte répète un autre dire tantôt littéralement, tantôt avec une différence. La perception est donc aléatoire, puisqu'elle nécessite un certain degré de culture, de lectures préalables. Elle est aussi changeante ou progressive, puisque des lectures postérieures, une culture plus poussée, font reconnaître dans un texte lu d'abord en soi, dans ses propres limites, des citations ou des allusions, par exemple, demeurées invisibles tant que leur contexte d'origine restait à découvrir⁴⁸⁷.

À cette intertextualité aléatoire s'oppose une intertextualité obligatoire que le lecteur remarque même sans pouvoir l'identifier. Elle est perçue comme la « déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte », ce que Michel Riffaterre appelle également « une non-grammaticalité au sens large du terme »⁴⁸⁸. C'est cette intertextualité obligatoire qui met le lecteur à l'épreuve, l'enjoignant à construire un sens, à remplir ce vide qu'il ne fait que soupçonner : « Sa lecture cerne un inconnu, elle en subit l'influence sans pouvoir l'éluder, puisqu'il est aussi présent comme question qu'il le serait comme réponse.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸⁷ RIFFATERRE Michel. « La trace de l'intertexte ». *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 6.

Vide à combler, attente du sens, l'intertexte n'est alors qu'un postulat, mais le postulat suffit, à partir duquel il faut construire, déduire la signifiante⁴⁸⁹. »

Nous nous intéresserons dans nos récits aux deux premiers types d'intertextualité proposés par Gérard Genette dans *Palimpsestes : l'intertextualité*, qui implique une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »⁴⁹⁰ et le *paratexte*⁴⁹¹. Plusieurs des récits d'Antonio Tabucchi étudiés comportent des sous-titres qui fonctionnent, *a priori*, comme des indices. Dans *Pereira prétend* et *Tristano meurt* par exemple, ils engagent le lecteur vers une lecture propre au témoignage ou à la biographie⁴⁹², alors qu'aucun des récits ne relève exclusivement d'un genre ou de l'autre. Les indications du paratexte prétendent aider le lecteur tout en attirant son attention sur l'instabilité générique de ces récits. *Piazza d'Italia* a aussi un sous-titre qui contient une indication générique et structurelle : « Conte populaire en trois temps, un épilogue et un appendice » qui, cette fois-ci, est vérifiée par la lecture ; le paratexte dans ce cas interpelle le lecteur sur la structure inattendue du récit qui va suivre. La note ajoutée à la deuxième édition insiste d'ailleurs sur son importance : « Je le republie tel quel, en rétablissant le sous-titre initial, auquel avait été préférée l'indication "roman"⁴⁹³. » L'horizon d'attente créé par ces indications sera le plus souvent déçu, et le lecteur s'égarera vers des interprétations erronées.

Le critique Giovanni Palmieri souligne l'embarras dans lequel peut se trouver le commentateur des œuvres d'Antonio Tabucchi puisque le travail herméneutique est largement entamé par l'auteur dans l'abondant paratexte de son oeuvre. En effet, quasiment tous ses ouvrages sont préfacés ou commentés par lui⁴⁹⁴. Est-ce un moyen, en occupant l'espace paratextuel, d'écarter des commentaires peu pertinents ? Le critique distingue quatre fonctions du paratexte : un guide d'orientation critique, une déclaration de poétique, un dévoilement des sources, et parfois une *table congratulatoire*. Selon cette classification, le lecteur semble assisté dans sa lecture par le paratexte fourni par l'auteur. C'est par exemple le cas pour *Le Petit Navire*. Antonio Tabucchi se met en scène dans une lettre adressée à Christian Bourgois

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁹⁰ GENETTE Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré* [1982]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1992, p. 8.

⁴⁹¹ Nous nous en tiendrons ici aux paratextes qui sont intégrés à l'œuvre, généralement par l'auteur et exclurons d'une analyse systématique les commentaires des auteurs sur leurs œuvres.

⁴⁹² En effet, *Pereira prétend* est aussi « un témoignage » alors que *Tristano meurt* se présente comme « une vie ».

⁴⁹³ Note qui précède l'édition française de référence, datée de septembre 1993.

⁴⁹⁴ PALMIERI Giovanni. « Per una volatile leggerezza : il « lato manco » di Antonio Tabucchi ». *Op. cit.*

pour la nouvelle édition française⁴⁹⁵ : « Comme tu le sais, ce roman que j'écrivis en 1975 et qui parut en 1978, je ne l'ai jamais republié en Italie. Évidemment, je n'éprouvais pas la nécessité de le faire. » Pourtant l'écriture s'est imposée à lui, ne le laissant pas maître de la situation : « Et, cependant, il appartient à ma vie et à mon écriture de ce temps-là – ou plutôt à l'excessive envie que cette histoire avait d'être écrite. » L'auteur justifie dans ce paratexte la structure fantaisiste du récit, tout en soulignant qu'il est inutile de la justifier : « Ayant toujours plus la conviction, comme a dit Carlo Emilio Gadda, que ce n'est pas nous qui sommes baroques, mais que c'est la vie qui est baroque, tout ce que je viens de dire n'a pas besoin de justification. » La référence à l'auteur italien connu pour ses innovations littéraires met le lecteur sur la piste d'un texte excessivement exubérant, telle une « plante qui a trop hâte de pousser, une histoire qui a trop envie d'être écrite produit un feuillage trop exubérant, des rameaux souvent désordonnés qui perturbent l'économie de son équilibre ». Le récit est dédié à une spécialiste de la langue et de la littérature portugaise, et la deuxième épigraphe est extraite d'un recueil d'Eugenio Montale, *Os de seiche*. Or le poète a écrit ce recueil en pleine montée du fascisme. Outre la dimension factice de la guerre que ce vers met en évidence⁴⁹⁶, il semblerait que l'auteur ait souhaité rendre hommage à un écrivain qui, pris dans les vicissitudes de l'Histoire, s'en est parfois tenu au silence.

Ce ne sont pourtant pas ces aspects du paratexte qui sont le plus communément exploités par Antonio Tabucchi. En effet, il s'agit plus souvent d'égarer, d'introduire des éléments qui perturbent la lisibilité du texte et remettent en question une interprétation univoque. Observons le paratexte de *Nocturne indien*. Outre la citation de Maurice Blanchot, nous lisons une note signée par l'auteur qui fait référence à la nuit, à sa dimension onirique et au voyage. Cette note entraîne plusieurs confusions. En mettant sur le même plan l'insomnie et le voyage, elle joue sur le sens du terme « voyage » et provoque une incertitude sur la lecture à venir. Dans le même temps, l'auteur parle de lui à la première personne et revendique une littérature référentielle, pour laquelle il dévoile un *index locorum* : « Toutefois, étant donné que j'ai moi-même parcouru les lieux qu'a parcourus le héros de cette histoire, il m'a paru opportun d'en fournir un bref index⁴⁹⁷. » Le « répertoire topographique » qui suit indique les noms de lieux, les localités, des détails pratiques que nous pourrions trouver dans un guide de voyage : « Railway's Retiring Rooms. Victoria

⁴⁹⁵ Non paginée.

⁴⁹⁶ « Tes vaisseaux de carton... »

⁴⁹⁷ *NI.*, p. 9 : « Tuttavia, dato che anche a me è capitato di percorrere gli stessi luoghi che il protagonista di questa vicenda ha percorso, mi è parso opportuno fornire di essi un breve indice. »

Station, Central Railway, Bombay. Nuit comprise dans le billet de chemin de fer ou dans l'Indrail pass⁴⁹⁸. » Parfois il les situe par rapport à d'autres lieux inconnus comme par exemple : « Autobus-Stop. Route Madras-Mangalore, à 50 km environ de Mangalore, localité inconnue⁴⁹⁹ », ce qui rend l'information quasiment inutilisable. Ainsi l'index topographique destiné à donner au lecteur les moyens de repérer le parcours du personnage principal en Inde est détourné de son usage premier et renvoie en cela à la note précédente dans laquelle l'auteur mêle illusion et réalité. *Nocturne indien* est donc présenté comme un guide possible à condition de suivre une « conjecture déraisonnable » et d'être un « amateur de parcours illogiques ». Le terme même de « guide » employé par l'auteur semble être un pied-de-nez fait au lecteur. La construction du paratexte de *Nocturne indien* en trois parties distinctes, épigraphe, note de l'auteur et répertoire topographique, entraîne le lecteur dans un jeu entre réel et illusion. Loin de constituer une clé de lecture, elle en détermine au contraire la complexité.

Il en est de même pour le paratexte de *Tristano meurt*. Rappelons d'abord la présence de deux épigraphes, une citation de Paul Celan « Qui témoigne pour le témoin ? », et une autre de Ferruccio : « Il est difficile de contredire les morts ». Elles posent la question du témoignage. Plus complexe est la note de l'auteur située à la fin du récit, dans laquelle il fait mine de dévoiler ses sources : « Hormis chez moi, il a été écrit, dans des cahiers ou *en pensée*⁵⁰⁰ ». Le personnage de l'écrivain n'a pas le droit d'enregistrer la voix de Tristano. Nous lisons, dans la même note de l'auteur : « Je remercie Valentina Parlato qui avec beaucoup de rigueur et d'intelligence a transformé en tapuscrit les cahiers écrits à la main et les parties issues de ma mémoire dont était fait ce livre alors qu'il n'était pas encore un livre⁵⁰¹. » Or la mémoire est justement la qualité requise chez l'écrivain, obligé qu'il est de se souvenir de tout ce que lui dit Tristano. L'époque à laquelle le livre n'existait pas encore est également l'époque du personnage fictif et l'époque de la lecture de *Tristano meurt*, cette histoire de l'écriture du livre que l'écrivain écrira. Ainsi, cette note de fin de texte conduit le lecteur à penser qu'Antonio Tabucchi est un double du personnage de l'écrivain alors que le texte le présente comme un double de Tristano. Le paratexte final constitue alors une nouvelle

⁴⁹⁸ *NI*, p. 10 : « Railway's Retiring Rooms. Victoria Station, Central Railway, Bombay. Pernottamento con il biglietto ferroviario valido oppure con l'Indrail Pass. »

⁴⁹⁹ *NI*, p. 10 : « Autobus-Stop, Strada Madras-Mangalore, 50 km. Circa da Mangalore, località ignota. »

⁵⁰⁰ *TM.*, pour la trad. fr. p. 205 / *TM.*, p. 163 : « Oltre che a casa mia è stato scritto, su quaderni o *nel pensiero* ». (Nous soulignons).

⁵⁰¹ *TM.*, pour la trad. fr. p. 205 / *TM.*, p. 163 : « Ringrazio Valentina Parlato che con grande rigore e intelligenza ha trasformato in dattiloscritto i quaderni scritti a mano e le parti a memoria di cui era fatto questo libro quando non era ancora un libro. »

représentation de l'auteur déformée par le récit. Quant au paratexte de *Piazza d'Italia*, si à première vue il semble occuper une fonction explicative, sa fin est assez mystérieuse. Outre l'importance qu'a eue ce roman pour l'écrivain italien⁵⁰², cette note rappelle aussi au lecteur le plaisir que prend l'auteur dans la démultiplication de soi : « Cela fait un drôle d'effet de se relire vingt ans après. Et de republier un livre qui fut notre Moi de cette époque-là. Ce Moi était-il celui que je suis aujourd'hui, ou bien une autre personne ? Je ne sais, et peut-être n'ai-je pas envie de le savoir. Je sais que ce livre constitue mes racines, mes racines d'homme et d'écrivain. Tout revient, ou rien ne revient. Le dise qui s'y entend. » La note se termine sur une incertitude soulignée et revendiquée par l'auteur, dans deux phrases assez courtes qui sonnent comme des axiomes. L'avant-dernière phrase, par son caractère antithétique, laisse planer un doute sur un éventuel retour, que nous pouvons alors considérer comme spectral, de cette ancienne figure d'écrivain née de ce premier roman, mais aussi des événements historiques qui en constituent la trame. Enfin, est également présente dans la note ajoutée à la dixième édition italienne de *Pereira prétend*, d'abord publiée dans *Il Gazzettino*, cette part d'inquiétude qui réside dans toute création artistique, inquiétante parce qu'indépendante de la volonté de son auteur. En effet, outre la hantise de l'écrivain déjà évoquée plus haut, ce paratexte établit un rapprochement avec la naissance de la fille de l'auteur, qui évoque la mystérieuse et improbable interprétation des événements⁵⁰³. De la même manière que le lecteur se trouve parfois pris dans des difficultés d'interprétation, l'auteur tel qu'il est représenté dans les différents paratextes est lui aussi confronté à cet ordre caché du monde que le livre ne peut pas toujours révéler mais qu'il peut laisser soupçonner et auquel il est le plus souvent lié.

Les notes de l'auteur, au début ou à la fin des récits, originelles ou non, présentent des constantes. Elles ont la particularité de revenir sur la genèse des romans et elles constituent un mode efficace de représentation de l'écrivain, jamais univoque. À la lecture de ces paratextes, il est toujours possible d'établir un lien plus ou moins marqué entre l'auteur et un ou plusieurs de ses personnages, qu'il s'agisse d'une histoire de fantôme comme nous venons de le voir dans *Pereira prétend*, d'un livre écrit en pensée dans *Tristano meurt*, ou d'une histoire dont l'auteur est comme prisonnier dans *Le Petit Navire*. Dans plusieurs de ces notes, Antonio

⁵⁰² *PI.*, pour la trad. fr. p. 11 : « Je ne me suis pas rendu compte, à ce moment-là, qu'avec ce livre j'allais devenir écrivain. » / *PI.*, p. 7 : « Non mi resi conto, a quel tempo, che con questo libro sarei diventato uno scrittore. »

⁵⁰³ *PP.*, p. 348 : « Le jour heureux de la naissance d'un de mes enfants, naissait aussi l'histoire de la vie d'un homme, grâce à la force de l'écriture. Peut-être tout cela a-t-il sa signification, dans la trame insondable des événements que les dieux nous réservent. »

Tabucchi se plaît à rappeler les difficultés inhérentes au fait même d'interpréter avec justesse les récits. Leur observation montre la préoccupation constante de l'écrivain pour son lecteur, qu'il se plaît à entraîner dans les méandres de son imagination. S'il s'agit bien, comme le dit Giovanni Palmieri à propos d'Antonio Tabucchi, de livrer des informations concernant les sources de l'œuvre, ses orientations poétiques, ou autres, l'auteur joue avec son lecteur en l'induisant en erreur, en soulignant le peu de confiance qu'il peut avoir dans ce qu'il va lire, en se diffractant dans une multitude de représentations de lui-même. Ainsi, en faisant vaciller les certitudes du lecteur tout en attirant son attention sur son vacillement, il permet de renforcer la spectralité de la fiction.

Globalement, Imre Kertész est beaucoup moins enclin à ajouter à ses textes des éléments visant à en troubler ou à en expliciter la lecture. L'utilisation d'épigraphes peut toutefois constituer une piste intéressante. La citation de Samuel Beckett, au début du récit *Liquidation*, extraite de *Molloy*⁵⁰⁴ a tendance à brouiller la lecture : alors qu'un certain nombre de points du récit peuvent être rapprochés de la biographie de l'auteur et de l'Histoire de la Hongrie, l'épigraphe invite le lecteur à nier un quelconque pouvoir référentiel de la littérature. Le paratexte, très réduit, d'Imre Kertész, oriente le lecteur tout en l'égarant puisqu'il l'engage à ne pas croire ce qu'il va lire quand le contexte l'incite à reconnaître dans le récit des références à une situation politique et historique, qui plus est en lien étroit avec la biographie de l'auteur. Il constitue ainsi un pacte fictionnel que certains éléments de la fiction viendront démentir à moins qu'il ne s'agisse d'orienter le lecteur dans une lecture oblique de la fiction et de l'Histoire.

L'intertextualité constitue une manière différente d'interpeller le lecteur par la déformation du récit, tout en dévoilant un autre aspect de la question de l'héritage. Il n'est pas question d'établir un relevé exhaustif de toutes les références intertextuelles du corpus mais il s'agira de montrer que nos fictions font appel à la mémoire du lecteur en incluant des références littéraires qu'il situe parfois exactement, ou pressent seulement. En étudiant l'intertextualité dans ces récits, notre objectif est double. Il s'agit d'une part de faire apparaître que le texte est mémoire, d'autre part que les auteurs font appel à la vigilance du lecteur, instaurant avec lui un jeu inépuisable, contribuant ainsi à l'inquiétude, sentiment caractéristique suscité par la lecture de fictions étudiées. Elle renforce également la dimension

⁵⁰⁴ LR. : « Alors je rentrai dans la maison, et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. »

mémorielle de la littérature et l'inscrit dans une filiation. Imre Kertész tisse des liens avec d'autres textes littéraires, de manière implicite ou explicite. Les influences de Franz Kafka ont souvent été évoquées à propos de l'écriture kertészienne et tout particulièrement à propos du *Refus*. Köves, dans ses égarements et ses interrogations, rappelle le personnage de K. du *Procès*. Cette hypothèse est confirmée par les propos du narrateur dans la première partie du récit : « (c'est pourquoi le vieux en constituait de telles réserves – durant les périodes où elles étaient disponibles, si bien que ses boules de cire) (comme la honte d'un certain Joseph K.) (lui survivraient vraisemblablement)⁵⁰⁵. » Cette rapide allusion constitue un fil interprétatif. Les égarements de Köves, double fictionnel du narrateur, évoquent alors tout naturellement les égarements de Joseph K. dans *Le Procès*. Dans *Dossier K.*, l'auteur revient sur cette dimension intertextuelle. Pour lui, elle se légitime par le fait même que l'Histoire a donné raison à Franz Kafka : « La vraie question est de savoir si, dans certains cas, il est possible de ne pas continuer à faire du Kafka. Et bien sûr, là, je ne parle pas du génie incomparable de Kafka, mais du fait que l'histoire lui a donné raison, et ce fait laisse une trace dans la littérature⁵⁰⁶. » Alors qu'il s'interrogeait sur la langue de la deuxième partie du récit, Kafka s'est imposé à lui : « [...] comment couler dans la forme durable d'un roman les notions éphémères des dictatures, des systèmes temporairement fermés. [...] Ainsi, une légère stylisation à la Kafka me paraissait tout à fait évidente, d'une part parce que le *Refus* parle de tout autre chose que les merveilleux romans de Kafka, et d'autre part qu'est-ce que l'espace spirituel qu'on appelle littérature, si ce n'est des écrivains qui se tendent la main à travers le temps infini⁵⁰⁷ ? » C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le « vieux » dans la première partie du *Refus* cite également d'assez longs passages d'ouvrages qu'il a lus et qui ont fait évoluer sa réflexion et son écriture. Ces propos l'inscrivent dans un héritage littéraire et invitent le lecteur à construire le personnage du vieil écrivain à partir de ces références intertextuelles. L'utilisation des italiques permet de distinguer nettement le texte cité ; les références sont précises dans le cas du *Grand Voyage*⁵⁰⁸ de Jorge Semprun. Convoquer une référence littéraire qui appartient à la littérature de témoignage permet d'une part au vieil écrivain de réfléchir à sa propre pratique esthétique, d'autre part au lecteur d'envisager la création

⁵⁰⁵ LR., p. 24 / AK., p. 28 : « « minélfogva – a beszerezhetőség időszakaiban – az öreg akkora készletet halmozott fel belőle, hogy füldugói) (miként egy Jozsef K. urat a szégyene) (feltehetően túlélük még) ». Citons, en traduction, les derniers mots de Joseph K. du chapitre intitulé « Fin » du *Procès* : « “Comme un chien ! ” dit-il, c'était comme si la honte dût lui survivre. » Trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard : « Folio classique », 1987. p. 280.

⁵⁰⁶ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 122.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁰⁸ LR., pp. 47-48 / AK., pp. 55-56.

esthétique qui va suivre, le roman dans le roman, à l'aune de cette référence. Le personnage d'écrivain s'inscrit dans une filiation littéraire pour le moins variée et voilà sa lecture du *Grand Voyage* lui fait prendre conscience des difficultés qu'il y a à représenter le mal sans succomber à l'écueil de la « banalité du mal ». Son attention se porte sur la représentation d'Ilse Koch et sa comparaison avec Sigrid. Il écrit à ce sujet :

J'interromps ma lecture. Voilà, le sang, la volupté et le diable concentrés en un seul personnage, voire en une seule phrase. Pendant que je lis, il me propose des formes définitives : je peux les placer sans aucun effort dans l'arsenal tout prêt de mon imagination historique. Une Lucrece Borgia de Buchenwald ; un grand criminel digne de la plume de Dostoïevski, qui a réglé ses comptes avec Dieu ; un specimen féminin de la cohorte nitzschéenne des superbes garces blondes, avides de butin et de triomphe qui « reviennent à l'innocence de leur conscience de prédateurs... »⁵⁰⁹

Tout est littérature, ou presque, et la vie même du vieil écrivain est, ou sera, littérature, de la même manière que le témoignage de Jorge Semprun s'inscrit dans une tradition littéraire. Imre Kertész introduit également dans son récit des propos tenus par des personnages historiques, comme l'échange entre le docteur Linden et Globocnik⁵¹⁰. Il s'agit d'intégrer, dans le récit fictionnel, des références historiques visant à ancrer la narration dans un contexte historique tout en concourant à l'hétérogénéité du texte. Les références mêlent réalité et fiction et continuent de troubler l'interprétation du lecteur quant aux liens que l'une entretient avec l'autre. En tant que traducteur, le narrateur est enclin à introduire dans son propos des textes d'autres auteurs dont il ne donne pas forcément le nom. L'hétérogénéité propre à l'intertextualité est renforcée par l'utilisation de la langue allemande dans le texte hongrois (et dans la traduction française⁵¹¹). Trois textes se mêlent alors : le texte original de Rainer Maria Rilke, la traduction qu'en fait le vieil écrivain, et ses commentaires sur sa propre traduction. L'intertextualité de la première partie du *Refus* est liée à la vie du « vieux », qui s'inscrit ainsi

⁵⁰⁹ LR., p. 48 / AK., p. 56 : « Abahagytam az olvasást. Íme, a vér, a kék és a démon, egyetlen alakba, sőt egyetlen mondatba sűrítve. Mialatt olvasom, máris végleges formákat kínál : minden fáradság nélkül beilleszthetem történelmi képzeletem készen álló eszköztárába. Egy buchenwaldi Lucrezia Borgia; egy Dosztojevskij tollára méltó nagy bűnös, aki leszámolt Istennel; egy női példány Nietzsche pompás, zsákmányra és győzelemre sóvár szöke bestiáinak seregletéből, akik “vissza-térnek a ragadozó-lelkiismeret ártatlanságához...” »

⁵¹⁰ À la question du premier concernant le choix de l'enterrement des corps au profit de l'incinération, le second répond : LR., p. 49 : « “Messieurs, si la génération suivante devait être lâche et ramollie au point de ne pas comprendre notre grande mission, alors évidemment tout le national-socialisme n'aurait servi à rien. Moi, au contraire, je suis d'avis d'enterrer des plaques de bronze sur lesquelles serait gravé que nous avons eu le courage de réaliser cette œuvre gigantesque et nécessaire.” / AK., p. 57 : « Uraim, ha az utánunk következő nemzedék oly gyáva és elpuhult lenne, hogy nem értené meg nagy feladatunkat, akkor természetesen az egész nemzetiszocializmus felesleges volt. Én, ellenkezőleg, azon a nézeten vagyok, hogy bronztáblákat kellene a földbe elásni, amelyeken az állna, hogy megvolt a bátorságunk e gigantikus és szükséges mű megvalósítására. »

⁵¹¹ LR., pp. 77-81.

dans une filiation littéraire, comme avec cette référence implicite à Goethe⁵¹² mais également à sa volonté d'écrire un livre, ce qui permet de construire une interprétation de son projet poétique. La référence à Goethe est mise à distance par l'entreprise littéraire kertésziennne, qui puise essentiellement dans la négativité, et par le propos même de l'auteur : « Goethe a trouvé sa source d'inspiration dans l'enthousiasme mais où doit chercher cette source l'artiste contemporain qui, en guise d'enthousiasme, ne trouve que l'infamie, l'horreur et l'angoisse, quand ce n'est pas la négation, le rejet total ? Dans la mesure où il prend son art au sérieux, l'artiste contemporain est obligé de chercher des sources d'inspiration dans la négativité, dans la souffrance et l'identification à ceux qui souffrent⁵¹³. » Filiation littéraire et volonté de dire quelque chose à propos de l'Histoire et de l'expérience historique individuelle légitiment cet usage de l'intertextualité, destiné à mettre le lecteur sur la piste de l'interprétation d'un projet poétique et esthétique. Il s'agit de s'inscrire dans une filiation d'écrivains tout en mettant à distance cette filiation par le jeu même de l'intertextualité. De plus, le recours à d'autres auteurs permet également de renforcer la fictionalisation de l'écrivain, en introduisant dans la fiction une galerie d'écrivains qui font écho ou s'opposent aux écrivains fictionalisés.

La littérature est mémoire et il est impossible d'écrire sans se faire l'écho de ce qui a déjà été écrit. C'est du moins ce que fait remarquer Antonio Tabucchi dans l'essai *Dove va il romanzo?* : « De la même manière à la fin de ce millénaire on se sent le réceptacle ou le dépositaire de tant de voix et de tant de personnes qui ont raconté des histoires avant nous⁵¹⁴. » Michela Meschini établit un lien étroit entre l'usage de l'intertextualité par Antonio Tabucchi et le rapport de ses personnages à l'Histoire : « Le rapport entre l'histoire et l'écriture assume en fait les formes d'un jeu intertextuel dans lequel la dimension de mémoire littéraire redouble sur un plan métanarratif ce lien psychologique et historique avec le passé, auquel doivent se confronter tous les personnages tabucchiens au cours de leur voyage

⁵¹² LR., p. 85 : « Je suis venu au monde le 28 août 1749 à midi, avec les douze coups de l'horloge, à Francfort-sur-le-Main. La constellation était propice : le Soleil, dans le signe de la Vierge, était justement au Zénith ; Jupiter et Vénus lui montraient un regard amical, Mercure n'était pas hostile non plus, tandis que Mars et Saturne restaient neutres ; seule la Lune... » / AK., p. 100 : « 1749 augusztus 28án délben, a tizenkét órai harangszóval jöttem a világra, Frankfurt am Mainban – olvasom. – A konstelláció szerencsés volt: a Nap a Szűz jegyében állott és éppen tetőzött ; Jupiter és Vénusz baráti arcával fordult felé, Merkur sem ellenségesen, míg Mars és Szaturnusz semleges maradt; csak a Hold... »

⁵¹³ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture*. Op. cit., p. 107.

⁵¹⁴ TABUCCHI Antonio. *Dove va il romanzo?* Op. cit., p. 21 : « Allo stesso modo alla fine di questo millenio ci si sente il ricettacolo o il depositario di tante voci e di tante persone che hanno raccontato storie prima di noi. » (Nous traduisons).

introspectif⁵¹⁵». Le titre de *Tristano meurt* par exemple renvoie le lecteur à Giacomo Leopardi et aux *Petites Œuvres morales* dont l'une s'intitule « Dialogue de Tristan avec un ami. » et à *Malone meurt* de Samuel Beckett. Les liens que le récit d'Antonio Tabucchi entretient avec ces deux textes sont de nature différente. Un certain nombre d'éléments de l'intrigue de *Tristano meurt* rappelle le récit de Samuel Beckett. En effet, dans les deux cas, le personnage principal attend sa mort prochaine, immobilisé dans une chambre. Chez Samuel Beckett, comme chez Antonio Tabucchi, cette interrogation sur le moment de la mort ouvre le récit : « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. Peut-être le mois prochain. Ce serait alors le mois d'avril ou de mai. Car l'année est peu avancée, mille petits indices me le disent. Il se peut que je me trompe et que je dépasse la Saint-Jean et même le Quatorze Juillet, fête de la liberté⁵¹⁶. » Le récit de Samuel Beckett se présente comme un monologue de Malone qui, en attendant la mort, décide de se « raconter des histoires »⁵¹⁷. Il s'interrompt lorsqu'il est lassé : « Assez pour ce soir⁵¹⁸. » Autant de caractéristiques qui ne sont pas sans rappeler l'attitude de Tristano. Dans les deux cas également, les deux personnages posent la question de l'écriture et de l'écrivain. Malone, tout en racontant ses histoires, les commente : « J'ai essayé de réfléchir au début de mon histoire. Il y a des choses que je ne comprends pas. Mais c'est insignifiant. Je n'ai qu'à continuer⁵¹⁹ ». Quant au récit de Giacomo Leopardi, il se présente comme un dialogue : Tristan est un écrivain qui vient d'achever un livre et qui n'aspire qu'à une chose, la mort : « Bien que je ne voie pas encore le terme de ma vie, un sentiment secret m'assure pourtant que mon heure est proche. Je suis mûr pour la mort, et il me paraît trop absurde, alors que je suis mort spirituellement, et que la fable de l'existence est achevée pour moi, de devoir durer encore quarante ou cinquante ans, comme m'en menace la nature⁵²⁰. » Ainsi, Giacomo Leopardi et Samuel Beckett s'attachent à montrer l'universelle misère de l'homme. Le titre de *Tristano meurt* place le récit sous les signes de la mort et de l'écriture, dans des références intertextuelles que le lecteur devra découvrir.

⁵¹⁵MESCHINI Michela. « Tra storia e finzione: Il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi ». *Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies. Op. cit.*, p. 72: « il rapporto tra storia e scrittura assume in fatti le forme del gioco intertestuale, nel quale la disseminazione di memorie letterarie replica, su un piano metanarrativo, quel legame psicologico e storico con il passato, con cui devono misurarsi tutti i personaggi tabucchiani nel corso del loro viaggio introspettivo. » (Nous traduisons).

⁵¹⁶ BECKETT Samuel. *Malone meurt* [1951]. Paris : Minuit, 2006, p. 7.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁵²⁰ LEOPARDI Giacomo. *Petites Œuvres morales* [1826-1827]. Paris : Allia 2007, p. 239.

Les références à d'autres textes ne sont pas toujours aussi claires que celles mentionnées précédemment. Le récit *Liquidation* ne cite pas d'extraits d'autres livres hormis les extraits de la pièce écrite par B.⁵²¹ Keserű, à la fois éditeur et écrivain, reconnaît pourtant l'importance de la littérature dans sa vie, et par conséquent de la lecture. C'est dans le dialogue éternel des textes qu'il envisage la littérature, autrement dit en tenant compte de sa dimension intertextuelle :

Des quantités de livres dorment ainsi en moi, des bons et des mauvais, de tout genre. Des phrases, des mots, des alinéas et des vers qui, pareils à des locataires remuants, reviennent brusquement à la vie, errent solitaires ou entament dans ma tête de bruyants bavardages que je suis incapable de faire taire. Déformation professionnelle⁵²².

Un livre a joué un rôle capital dans son existence, livre dont il ne mentionne ni le titre ni l'auteur, enfoui « sous les couches douces et épaisses de [ses] lectures successives⁵²³ ». La première mention de ce livre est liée à la dimension universelle de la littérature⁵²⁴. Le désir de raconter l'histoire de B. est lié à la lecture de ce livre. Quelques pages plus loin, il revient en détail sur la lecture de ce livre dont il refuse de donner les références :

Le fait est qu'à l'âge de dix-neuf ou vingt ans – au début des années 1960 – je tombai sur un livre. Je crois avoir déjà évoqué ce livre dont je ne mentionnerai ici ni le titre ni l'auteur parce que les noms et les images qu'ils évoquent signifient autre chose selon les époques et les individus. Je ne connaissais alors l'existence de ce livre que par d'autres livres, comme l'astronome qui déduit du mouvement des planètes l'existence d'un astre inconnu ; or à cette époque, à cette époque de raisons obscures, il était pour une raison obscure impossible de se procurer ce livre. J'usais les bancs de l'université, je n'avais pas beaucoup d'argent, mais j'engageai tout ce que j'avais dans mon entreprise : je mobilisai les bouquinistes, me privai de repas pour en trouver une ancienne édition. Je dévorai l'épais volume en trois jours sur un banc public, vu que le printemps arrivait et que mon appartement était constamment plongé dans une

⁵²¹ D'autres œuvres sont seulement évoquées. Il est en effet question d'ouvrages que Bé a traduits ou projetait de traduire, ouvrages de Thomas Bernhard ou de Joseph Roth dont nous avons parlé précédemment. De même, Keserű évoque Peter Schlemil (*L.*, p. 20) Dostoïevski est cité dans la pièce de Bé par Obláth (*L.*, p. 21), Melville par Keserű, mais ce n'est pas cette dimension de l'intertextualité qui nous intéresse ici dans la mesure où elle est claire et lisible. Il en est de même pour les allusions transparentes comme : « À présent, une question se pose. Comment peut-on être persan ? demandait un philosophe français. » (*L.*, p. 39) Nous voudrions plutôt montrer en quoi une certaine utilisation de l'intertextualité dans le récit complique la lecture, et tend à égarer le lecteur.

⁵²² *L.*, pp. 42-43 / *F.*, p. 49 : « Rengeteg könyv alszik bennem, jobbak és rosszabbak, mindenféle műfajban. Mondatok, szavak, bekezdések és verssorok, amelyek, akár nyugtalan albérlők, váratlanul életre kelnek, magányosan bolyonganak, máskor hangos fecsegésbe kezdenek a fejemben, amit képtelen vagyok elhallgattatni. Szakmai ártalom. Egy világhírű karmester világhírű visszaemlékezéseit szerkesztve, véletlenül egy feltehetően igaz mondatra is rábukkantam benne: a dirigens elpanaszolja, hogy az intenzív próbák eredményeképpen krónikus álmatlanságban szenved, minthogy képtelen úrrá lenni a fejében kavargó állandó zenekari lármán. »

⁵²³ *L.*, p. 42 / *F.*, p. 49 : « olvasmányaim sűrű, puha rétegei alatt lassan elaludt bennem ».

⁵²⁴ En effet, sa tête « fourmille de phrases égarées dans la littérature universelle » *L.*, p. 39 / *F.*, p. 45 : « Mint javíthatatlan lektornak, akinek fejében nyüzsgőnek a világirodalom szerteszét bitangolt mondatai » / *L.*, p. 39 : « Comment avais-je eu accès à ce livre qui, cela devient évident, a exercé une influence tellement navrante sur l'univers incontestablement quelque peu ridicule de mon imagination ? / *F.*, p. 45 : « Hogyan is jutottam ehhez a könyvhöz, amely, mint lassacskán kiderül, oly kínos hatást gyakorolt egy kissé kétségtelenül nevetséges képzeletvilágomra? »

pénombre oppressante. Je me rappelle encore aujourd'hui la tempête qui secoua mon imagination quand je lus dans ce livre que la *Neuvième Symphonie* avait été retirée de l'affiche. Je me sentais privilégié, comme si j'étais entré en possession d'un secret réservé à un cercle restreint ; comme si on m'avait brusquement réveillé pour me dévoiler d'un coup l'état désespéré du monde à la lumière aveuglante d'une sentence⁵²⁵.

La littérature a quelque chose à dire de l'état du monde, elle peut constituer une révélation réservée à quelques initiés. Outre les indices délivrés par le personnage, c'est à la lecture d'un autre passage du récit que le lecteur peut identifier ce roman : *Docteur Faustus* de Thomas Mann. L'incipit du roman allemand est repris quasiment mot pour mot dans le roman d'Imre Kertész. Citons d'abord le texte traduit de Thomas Mann : « Je tiens à l'affirmer nettement, ce n'est pas le désir de me mettre en avant qui m'incite à faire précéder de quelques mots relatifs à ma personne et mes entours ces confidences sur la vie de feu Adrian Leverkühn, cette première biographie, sans doute provisoire, de l'homme aimé, du génial musicien si effroyablement éprouvé, exalté et foudroyé par le destin⁵²⁶. » Nous pouvons lire dans *Liquidation* : « Je tiens à l'affirmer nettement, ce n'est pas le désir de me mettre en avant qui m'incite à raconter l'histoire ou la vie, éventuellement : l'histoire de la vie de l'inoubliable B.⁵²⁷ » Le fait que le livre soit interdit fait de sa lecture une initiation secrète. Il contient également des éléments importants destinés au lecteur seul, et c'est à lui de faire l'effort de découvrir l'ouvrage qui fera de lui un initié et qui lui permettra peut-être de comprendre les desseins littéraires de Keserű⁵²⁸. Un livre secret encourage l'éditeur à écrire l'histoire de Bé,

⁵²⁵ L., pp. 41-42 / F., p. 48 : « Tény, hogy úgy tizenkilenc-húszéves koromban – a hatvanas évek elejét írtuk – a kezembe került egy könyv. Azt hiszem, korábban már említettem ezt a könyvet, amelynek sem a címét, sem a szerzőjét nem fogom itt megnevezni, mert a nevek és a hozzájuk tapadó képzetek mindenkinek és minden korban mást jelentenek. E könyv létezéséről én akkor csak más könyvekből tudtam, mint a csillagász következtet más bolygók mozgásából az ismeretlen égitestre; ám a könyvhöz akkoriban, a felderíthetetlen okok korszakában, valamilyen felderíthetetlen okból nem lehetett hozzájutni. Egyetemi éveimet nyűttem éppen, pénzem nem sok volt, de azt mind feltettem a vállalkozásra: antikváriusokat mozgósítottam, és ebédekert vontam meg magamtól, hogy egy régi kiadást megszerezsek. A vaskos könyvet azután három nap alatt olvastam el egy sétatéri padon, minthogy odakint tavaszodott, s albérleti szobámban állandó lehangoló homály honolt. Még ma is emlékszem, hogy a képzelgésnek micsoda kalandjait éltem meg annak idején, miközben e könyvben azt olvastam, hogy a Kilencedik szimfóniát visszavonták. Kiváltságosnak éreztem magam, mint aki kevesek számára fenntartott titoknak jutott a birtokába; mint akit hirtelen felébresztettek, hogy egy ítélet vakító fényében egyszerre feltárják előtte a világ menthetetlen állapotát. »

⁵²⁶ MANN Thomas. *Le Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami* [1950]. Trad. de l'allemand par Louise Servicien. Paris : A. Michel 1950 « Livre de Poche Biblio » p. 17.

⁵²⁷ L., p. 39 / F., p. 45 : « Igazán nem a saját személyemet akarom az előtérbe tolni, amikor elmondom a felejthetetlen B. történetét... vagy: életét? Esetleg: élettörténetét? »

⁵²⁸ L., p. 45 : « ce fameux livre qui dormait en moi s'était réveillé en secret. [...] Je crois qu'avec le livre sommeillait en moi un personnage (et peut-être encore une figure complémentaire, mais laissons cela de côté) qui revint à la vie au moment où B. fit son apparition comme Lohengrin qui sommeillait en Elsa. » / F., p. 52 : « titokban felébredt az a bizonyos bennem alvó könyv is. [...] Úgy látszik, a könyvvel együtt szunnyadt bennem egy alak is (no meg tán még egy komplementer figura, de ezt inkább hagyjuk), amely B. felbukkanásával egyszerre életre kelt, akár az Elzában szunnyadó Lohengrin. »

l'écrivain du livre secret par excellence. La fictionalisation de l'écrivain dans *Docteur Faustus*, et les parallèles que nous pouvons établir entre Thomas Mann, le véritable écrivain, et Serenus Zeitblom, l'écrivain fictif, ce narrateur qui se fait écrivain sans, d'après lui, en avoir le talent, mais aussi ses très nombreuses remarques et adresses au lecteur, rappellent les procédés utilisés par Keserú dans *Liquidation*⁵²⁹. De plus, la situation d'exil dans laquelle se trouve Thomas Mann à l'époque où il écrit son roman est sûrement une des raisons pour lesquelles Imre Kertész a choisi cet ouvrage en référence. L'auteur hongrois est en effet sensible à la condition d'exilé, lui qui a vécu dans l'« exil intérieur » pendant des décennies.

Sans aucunement prétendre épuiser le jeu intertextuel des récits d'Antonio Tabucchi, nous analyserons quelques exemples révélateurs de la dimension ludique de l'écriture de l'auteur et du lien qu'il établit avec le lecteur par le jeu intertextuel. Nous tirerons ces exemples de *Tristano meurt* qui est le récit de notre corpus qui présente les manifestations les plus intéressantes de l'intertextualité, à la fois ludique et mémorielle. Les références dans le récit tabucchien sont omniprésentes. Pas une page sans que Tristano n'évoque une œuvre littéraire. Le lecteur est alors confronté à une langue improbable, véritable tissu de citations. L'article d'Anna Dolfi, « “Le temps pressé” et le “vouloir écrire” di Tristano », publié dans les *Chroniques italiennes*⁵³⁰, est un outil précieux pour qui veut démêler le jeu intertextuel tabucchien. Nous retiendrons de son analyse l'impact de ce jeu sur la langue même de l'auteur, et par conséquent sur le lecteur :

Le tout réduit à des fragments de mémoire plus que de culture, s'il est vrai qu'on trouve par centaine des syntagmes et de formules célèbres (devenues, de fait, quasiment anonymes, la source en étant systématiquement dissimulée) qui contribuent à faire de la langue de Tristano un patois dans lequel depuis l'origine le réel semble être coincé⁵³¹.

Ce foisonnement de références, qui complique souvent la progression de la lecture, est un reflet de ce que la vie et l'Histoire constituent aux yeux de Tristano. Plusieurs voix se mêlent dans une seule voix, celle qui continue à parler, s'adressant à l'écrivain transparent et muet. Citons de nouveau Anna Dolfi :

⁵²⁹ Notons seulement à titre d'exemple cette remarque du narrateur du *Docteur Faustus* de Thomas Mann : « Je prie le lecteur de mettre ces irrégularités au compte de l'émotion ; elle me domine depuis le début de mon entreprise de biographe, et pas uniquement aux heures où j'écris. » *Op. cit.*, p. 44 ou encore : « ai-je les affinités requises pour mener à bien mon entreprise ? » *Op. cit.*, p. 19.

⁵³⁰ DOLFI Anna. « “Le temps pressé” et le “vouloir écrire” di Tristano ». *Chroniques italiennes. Op. cit.*

⁵³¹ *Ibid.* : « Il tutto ridotto a frammenti di memoria più che di cultura, se è vero che sono centinaia i sintagmi e le formule celebri (divenute di fatto pressoché anonime, nascosta com'è sistematicamente la fonte) che ricorrono, a fare della lingua di Tristano un patois nel quale fin dall'origine il reale sembra essersi ingabbiato ». (Nous traduisons).

De celle [la voix] de l'auteur (qui tente d'inventer, après la parole fine censée cacher *Requiem*, après les deux romans engagés qui avaient donné de l'extérieur la voix à des « promis à la mort » – Pereira, Damasceno Monteiro – une nouvelle allocution dialogique provoquée par un tu invisible ou absent) ; de celle des classiques qui, dans une substantielle aphonie, refont surface dans une phase post-scolastique de manière désémantisée et presque accidentelle ; de celle des différentes langues du monde qui, malgré l'insignifiance qualitative, se mêlent désormais quantitativement imposant à la langue qu'à l'époque on aurait considérée comme de la littérature, à modifier, confondre, parodier, ironiser en rendant pédante la construction d'une suite accomplie (le roman traditionnel) et le choix net d'un genre qui en découle. Sur toutes domine (puisqu'elle les condense et les résume) la voix de Tristano, en contre-point de l'autre – que nous n'entendrons jamais – celle de l'écrivain, qui pour s'exprimer et communiquer n'utilise que la plume, et ne paraît pas soupçonner que la vie comme le langage est une Babel confuse qu'il est désormais impossible de dominer⁵³².

Les difficultés d'interprétation du lecteur viennent du fait que, outre la multiplicité des références, un court résumé de l'œuvre et des extraits peuvent s'insérer totalement dans la parole de Tristano et suivre la logique de son récit. À titre d'exemple, nous voudrions citer l'extrait dans lequel la Frau récite à Tristano un poème que nous pouvons supposer être de Omar Khayyam :

Mon petit monsieur, dit-elle, le poème commence ainsi, ne pense pas à la rotation de la terre. Saki, pense d'abord à ma tête... Saki est le domestique du vieux poète persan, celui qui lui apporte les coupes de vin, un peu serviteur et un peu philosophe, exactement comme la Frau... Oh ! Saki, où s'en sont allés tes vieux jours ? Tristano pourrait continuer le poème à sa manière, par exemple... je suis couché sur un lit de mort, Saki, on m'a mis un cathéter que j'enlève par dépit, de moi à part la voix il ne reste plus rien ou presque, un profil sur l'oreiller qui semble un rasoir, et la respiration, qui cependant devient parfois un râle, ton maître se trouve étendu là, cher Saki [...] ⁵³³

Se mêlent dans le propos de Tristano les vers d'Omar Khayyam, le commentaire de Tristano sur ces vers, puis la prolongation du poème écrite oralement par Tristano, l'intégration dans le

⁵³² *Ibid.* : « Di quella dell'autore (che tenta di inventare, dopo la parola fine posta a sigillare Requiem, dopo i due romanzi d'impegno che avevano dato dall'esterno voce a dei "morituri" – Pereira, Damasceno Monteiro – una nuova allocuzione dialogica provocata da un tu invisibile o assente) ; di quella dei classici che, in una sostanziale afonia, riemergono in fase post-scolastica in maniera dessemantizzata e quasi casuale; di quella della varie "lingue" del mondo, che, pur nell'irrelevanza qualitativa, si intrecciano ormai quantitativamente imponenti con la lingua che un tempo si sarebbe detta della letteratura, a modificare, confondere, parodiare, ironizzare, impedendo la costruzione di una vicenda compiuta (il romanzo tradizionale) e la conseguente netta scelta di un genere. Su tutte domina (giacché le condensa e riassume) la voce di Tristano, contrapposta all'altra – che non sentiremo mai – dello scrittore, che per esprimersi e comunicare usa soltanto la penna, e pare non sospettare che la vita, come il linguaggio, è una babele confusa che è ormai impossibile dominare. » (Nous traduisons).

⁵³³ *TM.*, pour la trad. fr. p. 134 / *TM.*, p. 106 : « Signorino, dice, la poesia comincia così, non pensare alla rotazione della terra, Saki, pensa prima alla mia testa... Saki è il servitore del vecchio poeta persiano, quello che gli porta le coppe di vino, un po' servo e un po' filosofo, proprio come la Frau... Oh Saki, dove sono andati i vecchi giorni?... Tristano avrebbe una sua maniera di continuare la poesia, per esempio... me ne sto sdraiato in un letto di morte, Saki, mi hanno infilato un catetere che mi tolgo per ripicca, di me, a parte la voce, non è rimasto più niente, o quasi, un profilo sul guanciale che pare un rasoio, e il respiro, che però ogni tanto diventa un rantolo, il tuo signore se ne sta lì sdraiato, caro Saki [...] ».

récit du personnage de Saki, devenu le nouvel interlocuteur du moribond : « combien manque-t-il jusqu'à demain, Saki, il manque encore beaucoup ?... [...] Saki, c'était une belle journée de mai, Zéphyr était revenu et Tristano était appuyé contre sa motocyclette [...] »⁵³⁴. Le glissement d'un texte à l'autre se fait de manière quasiment imperceptible et l'ensemble exacerbe la dimension polyphonique du roman.

De plus, les références sont si nombreuses qu'elles sont parfois impossibles à identifier par Tristano lui-même : « [...] me vient en tête Papee, mais qui était Papee, l'ai-je jamais connu ? Peut-être était-ce le personnage d'un roman que j'ai lu dans ma vie, un brave garçon qui combattit pour la liberté de son pays, au Burundi ou dans un endroit de ce genre »⁵³⁵. Tristano joue avec l'écrivain comme Tabucchi joue avec son lecteur en le mettant au défi de trouver une référence : « [...] c'est un écrivain que tu devrais connaître qui l'a dit, nous demeurons enchantés par ceux qui nous aiment »⁵³⁶. Induits en erreur, l'écrivain fictif comme le lecteur sont en proie à l'incertitude :

Connais-tu un poème qui dit, ombres longues sur la mer, ton sourire, ma bien-aimée, et les caresses se résignent vite, comme l'ombre à la nuit... et puis ça continue avec l'horizon, les vagues et tant d'autres lieux communs ? Tu le connais ? Ne me dis pas que tu le connais... il n'existe pas, personne ne l'a jamais écrit, et à l'entendre il me semble assez mauvais, autant en rester là »⁵³⁷.

Le jeu avec de fausses références vise à conforter le lecteur dans l'incertitude de l'interprétation et à développer ce que Michel Riffaterre identifie comme le caractère obligatoire de l'intertextualité. Dans *Tristano meurt*, l'intertextualité obligatoire supplante l'intertextualité aléatoire même si elle est originellement aléatoire. En effet, la parole de Tristano regorge de citations qui sont presque toujours incomplètes. Le lecteur pressent la référence mais n'a pas forcément les moyens de la trouver. Cette dimension ludique de l'intertextualité le met en péril face au risque toujours présent de l'interprétation incomplète. Il doit se faire le complice de l'auteur, ce dont il n'est pas toujours capable : « Si

⁵³⁴ *TM.*, pour la trad. fr. pp. 134-135 / *TM.*, pp. 106-107 : « Quanto manca a domani, Saki, manca ancora molto? [...] Saki, era una bella giornata di maggio, Zefiro era tornato e Tristano stava appoggiato alla sua motocicletta »

⁵³⁵ *TM.*, pour la trad. fr. p. 103 / *TM.*, p. 81 : « [...] mi viene in mente Papee, ma chi era Papee, l'avrò mai conosciuto? Magari era un personaggio di un romanzo che ho letto nella mia vita, un bravo ragazzo che combatté per la libertà del suo paese, nel Burundi o in un posto simile »

⁵³⁶ *TM.*, pour la trad. fr. p. 183 / *TM.*, p. 145 : « [...] l'ha detto uno scrittore che dovesti conoscere, noi restiamo incantati per quelli che ci amano »

⁵³⁷ *TM.*, pour la trad. fr. p. 164 / *TM.*, p. 130 : « La conosci una poesia che fa, ombre lunghe sul mare, il tuo sorriso, amata e le carezze, si rassegnano presto, come alla notte ombre... e poi continua con l'orizzonte, le onde e altrettanti luoghi comuni? La conosci? Non mi dire che la conosci... non esiste, non l'ha mai scritta nessuno, e a sentirla mi pare bruttina, tanto vale chiuderla qui. »

l'intertextualité exige souvent du lecteur qu'il soit aussi un interprète, c'est qu'elle ne s'impose jamais de manière univoque. L'intertexte suspend le sens du texte et manifeste l'ambiguïté propre à la signification littéraire. S'il peut contraindre le lecteur à construire une signification essentiellement ambiguë, il peut aussi, dans certains textes, figurer comme l'élément central d'un jeu dont le lecteur doit se faire complice⁵³⁸. » Outre le fait de susciter l'inquiétude du lecteur, l'intertextualité casse évidemment la linéarité du texte et place ce même lecteur au centre du processus. Nous nous référons au propos de Laurent Jeny : « Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte originel⁵³⁹. » Ainsi, l'intertextualité est un moyen d'établir un jeu avec le lecteur, de le placer au centre du texte, dans l'indécision qui caractérise l'acte de lire, et dans la responsabilité de donner au récit lu sa dimension complète. L'œuvre que nous lisons devient le rêve d'une œuvre totale et fantasmée, une œuvre onirique au sens où l'entend Frédéric Canovas : « [...] une œuvre qui porte la trace du rêve, c'est-à-dire de l'œuvre complète et idéale mais seulement rêvée et non achevée ; car, de cette œuvre parfaite, il ne reste le plus souvent que le souvenir confus d'une vision évanouie. L'œuvre onirique n'est rien d'autre que le fantôme de l'œuvre qu'elle aurait dû être mais qu'elle n'est pas⁵⁴⁰. » L'œuvre d'Antonio Tabucchi peut se lire comme une suite d'interstices constituant paradoxalement des interfaces, et l'usage que fait l'auteur de l'intertextualité est, d'après Perle Abbrugiati un exemple de ce retournement : « Selon la position que le lecteur adoptera, la prose tabucchienne se boursoufle de multiples références ou s'ouvre sur des mondes passés. Cette dernière perception a le mérite de confirmer la tendance tous azimuts, par le choix des thèmes, des formes, des situations, des hybridismes, à construire le texte et la psychologie des personnages sur des lignes de faille, avec le corollaire de pratiquer sans cesse la recherche de ponts entre des dimensions qui coexistent, se complètent et se concurrencent⁵⁴¹. »

⁵³⁸ RIFATERRE Michel. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, *op. cit.*, p. 106.

⁵³⁹ Cité par Nathalie Piégay-Gros, in *Introduction à l'intertextualité* [1996]. Paris : Nathan, « Lettres supérieures », 2002, p. 94.

⁵⁴⁰ CANOVAS Frédéric. *L'Écriture rêvée*. Paris ; Montréal ; Budapest : L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2000, p. 23. Citons la belle épigraphe de l'ouvrage, extraite d'un propos de François Mauriac : « Peut-être chacun des romans que nous avons publiés en masquait-il un autre qui aurait été notre vrai livre, le livre qui ne sera jamais écrit. »

⁵⁴¹ ABBRUGIATI Perle. « Les diaphragmes du monde. Interstices et interfaces dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi ». *Op. cit.*, pp. 15-16.

L'intertextualité entre différents textes d'un même auteur contribue également à briser l'unité de l'œuvre, lui conférant un aspect essentiellement inachevé⁵⁴². Elle empêche par conséquent une interprétation totale et univoque de l'œuvre que le lecteur est en train de lire. Nous nous appuyons ici principalement sur l'analyse de *Nocturne indien*⁵⁴³. Deux autres textes d'Antonio Tabucchi sont directement liés à ce récit, et plus précisément à la rencontre avec un membre de la Theosophical Society. La nouvelle intitulée « Les trains qui vont à Madras », dans le recueil *Petites Équivoques sans importance* est initialement un chapitre de *Nocturne indien*. Des éléments de la nouvelle sont aussi présents dans le récit comme par exemple le guide, ce « petit livre un peu bizarre qui donnait des conseils parfaitement incongrus⁵⁴⁴ ». Le narrateur, dont le voyage est également « parfaitement incongru »⁵⁴⁵ se rend auprès d'un homme qui pourra l'aider dans son enquête : « Mais la vérité était qu'une personne de la Société théosophique pourrait peut-être me fournir une information à laquelle je tenais énormément⁵⁴⁶. » Le narrateur voyage en train et fait une étrange rencontre : un homme, Peter Schlemihl, se rend également à Madras. Cette rencontre dans un train avec un personnage littéraire⁵⁴⁷ et la conversation nocturne entre les deux hommes, aux accents oniriques, auraient tout à fait pu se trouver dans *Nocturne indien*. Peter Schlemihl se confie au narrateur et lui raconte un souvenir marquant : quarante ans auparavant, sur la table d'un médecin, dans des circonstances bien particulières, il a vu une étrange statue. Ce médecin était au service de l'Allemagne nazie et l'homme était nu, dans une file, au milieu de dizaines d'autres hommes⁵⁴⁸. Cet épisode, qui n'est pas dans *Nocturne indien*, évoque, de manière oblique, l'Allemagne nazie. La chute de la nouvelle, à savoir la mort d'un homme de nationalité argentine qui vivait à Madras depuis 1958, ainsi que la disparition de Peter Schlemihl, ou de son ombre, interpelle le lecteur comme le narrateur. Il semblerait que ce chapitre permette de poser, outre la question du double, par l'identité du compagnon et par

⁵⁴² En cela, elle occupe une fonction comparable à celle de la mise en abyme.

⁵⁴³ Nous ne traiterons pas ici des différents intertextes de *Nocturne indien*, notamment celui de Pier Paolo Pasolini, notre propos étant de montrer que le processus de l'intertextualité influence le processus de lecture dans la mesure où il conduit le lecteur à douter, et non d'épuiser les références littéraires des textes.

⁵⁴⁴ TABUCCHI Antonio. *Petites Équivoques sans importance* [2006]. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Gallimard, « Folio », 2007, « Les trains qui vont à Madras », p. 171.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁴⁷ Ce personnage donne son titre à un des plus célèbres récits du romantisme allemand : *Peter Schlemihl*, d'Adelbert Von Chamisso paru en 1813.

⁵⁴⁸ TABUCCHI Antonio. « Les trains qui vont à Madras ». *Op. cit.*, p. 180 : « Il y a de nombreuses années, en Allemagne, j'ai connu un homme. C'était un médecin, et il devait m'examiner. Il était assis derrière son bureau et j'étais nu debout devant lui. Derrière moi il y avait une file d'autres hommes nus qu'il devait examiner. Quand on nous avait conduits dans ce lieu on nous avait dit que nous servions au progrès de la science allemande. »

l'impression qu'il provoque chez le narrateur⁵⁴⁹, la question de l'évocation de l'Histoire dans la fiction. Alors que le récit pose nettement la question de la représentation de la réalité, il n'accorde pas, dans sa structure même, une large place à l'Histoire, contrairement aux autres récits tabucchiens de notre corpus. Or la nouvelle « Les trains qui vont à Madras » constitue, de ce point de vue, un élément essentiel. Le fait que la nouvelle ne soit pas un chapitre du récit, et qu'il faille, par un jeu d'intertexte, que le lecteur la retrouve dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi, confirme le fait que la violence de l'Histoire est représentée de manière oblique. Ici, le procédé est poussé à son extrême, et il en va de la responsabilité du lecteur en tant que lecteur de découvrir ce texte et d'établir un rapprochement avec *Nocturne indien*. L'autre phénomène intertextuel de ce récit ne porte pas sur la question de la représentation de l'Histoire mais sur celle de la représentation de l'écrivain, qui nous intéresse tout autant. Il s'agit de la nouvelle « La phrase qui suit est fausse. La phrase qui précède est vraie⁵⁵⁰. » Ce texte fait explicitement référence à *Nocturne indien*. C'est un échange de lettres entre Xavier Janata Monroy et Antonio Tabucchi. Par cet échange épistolaire, à l'initiative de Xavier Janata Monroy, le narrateur du récit peut être identifié comme Antonio Tabucchi à qui il adresse une lettre qui commence ainsi : « Trois ans ont passé depuis le jour où nous nous sommes rencontrés à la Theosophical Society de Madras⁵⁵¹. » Le nom de l'ami recherché par le narrateur est d'ailleurs inspiré du nom du membre de la Theosophical Society qui, trois ans plus tard, écrit cette lettre à l'auteur : « Je me souviens que mon nom vous plaisait et que vous m'avez demandé la permission d'en faire usage, fût-ce de manière voilée⁵⁵². » La nouvelle confirme le dévoilement final du récit, le narrateur est en train d'écrire un livre. La lettre du membre de la Theosophical Society constitue un commentaire du livre que, rappelons-le, nous n'avons pas lu, puisqu'il était en cours d'écriture. Il s'agit donc ici du commentaire d'un livre inconnu :

Je ne doute pas un instant que *Nocturne indien* parle de l'apparence, donc de la mort. C'est même un livre entièrement consacré à la mort. Il suffit de songer aux pages où vous parlez de la photographie et de l'image, de l'impossibilité de trouver ce que l'on a perdu : le temps, les êtres, la vision de soi, l'Histoire (dans son acception occidentale, du moins à partir de Hegel, qui est à mon avis l'un des philosophes les plus stupides que votre culture ait connus). Mais ces pages sont aussi une initiation, dont certains chapitres constituent une étape secrète et mystérieuse⁵⁵³.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 176 : « Il y avait quelque chose d'incomplet chez lui, quelque chose d'amputé, mais il était difficile de dire quoi : je pensai à quelque chose de maléfique et de caché, comme une honte. »

⁵⁵⁰ TABUCCHI Antonio. *Les Oiseaux de Fra Angelico* [1989]. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Christian Bourgois, « 10/18 », 2000, p. 44.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 46.

Ce propos peut aussi s'appliquer au *Nocturne indien* que nous, lecteurs, nous connaissons. Dans sa réponse, Antonio Tabucchi reconnaît s'être inspiré de lui, « figure romanesque ⁵⁵⁴ ». Un débat sur la philosophie hindouiste s'ensuit entre les deux épistoliers. Pour le nourrir, Xavier Janata Monroy cite le paradoxe d'Epiménide : « *La phrase qui suit est fausse. La phrase qui précède est vraie* ». Or c'est ce paradoxe qui donne son titre à la nouvelle. Quel crédit alors accorder à cette nouvelle et aux renseignements qu'elle nous livre sur l'écriture de *Nocturne indien* ? Ne peut-on pas considérer ce récit comme une volonté de l'auteur de créer un effet de réel tout en soulignant cet effet de réel et donc de montrer à son lecteur à quel point il est vain ? Cette hypothèse est d'autant plus plausible que la dernière lettre de l'auteur, ou du soi-disant auteur, qui clôt la nouvelle, insiste sur l'inévitable mensonge de l'écrivain : « N'accordez pas trop de crédit à ce qu'affirment les écrivains : ils mentent la plupart du temps ⁵⁵⁵. » Il ajoute quelques lignes plus loin : « [...] l'écrivain commence nu et il finit par se rhabiller ⁵⁵⁶. » Quelle confiance accorder à une nouvelle qui prétend revenir sur un livre et donner à son sujet des informations, mais dont le titre contient le caractère impossible de la vérité, et dans laquelle de surcroît un des personnages, qui se prétend l'auteur, insiste sur les pouvoirs mensongers des auteurs ? Lorsque le narrateur de *Nocturne indien* dit à Christine que l'essentiel est ailleurs ⁵⁵⁷, il indique peut-être au lecteur l'importance de chercher hors du cadre, et fait alors peut-être référence à la dimension intertextuelle que nous venons d'examiner. Nous avons souligné dans notre développement l'importance du livre manquant, de ce livre fantôme qui hante les écrivains fictifs tout autant que les lecteurs : le livre de Capitano Sesto dans *Le Petit Navire*, celui du personnage de l'écrivain dans *Tristano meurt*, du narrateur dans *Nocturne indien*, le témoignage de Pereira dans *Pereira prétend*. Si nous considérons que l'essentiel se trouve hors du cadre, nous pouvons envisager le spectre d'un roman qui plane sur ces récits, et dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi, roman total auquel le lecteur n'a pas accès mais qu'il peut fantasmer. La dimension intertextuelle des fictions renforce cet aspect en enjoignant le lecteur de chercher ailleurs, de reconstituer l'œuvre par le jeu des traces textuelles, tout en construisant un système de valeurs du texte. Les récits d'Imre Kertész entretiennent d'importants échos entre eux, par le retour des personnages notamment.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁵⁷ Devant son refus de lui donner davantage d'informations sur un certain nombre d'éléments, elle finit par s'exclamer : « "Oh là là !" [...] "Mais, dans ce livre, tout est en dehors du cadre ?" » *NI.*, pour la trad. fr. p. 196 / *NI.*, « "Uffà", disse Christine, "ma in questo libro è tutto fuori cornice?" »

Nous pouvons donc choisir de lire par exemple *Le Refus* à l'aune d'*Être sans destin*, et notamment l'expérience de Köves dans le récit enchâssé dans le prolongement de l'expérience concentrationnaire du Köves d'*Être sans destin*. L'édition hongroise originale de *Kudarc* intègre quelques mots de l'auteur que l'éditeur français n'a pas jugés utiles de garder. Imre Kertész rapproche les deux romans précédemment mentionnés tout en insistant sur les rapports étroits entre la vie et la littérature : « Ma morale : vivre et écrire le même roman, dans tous les cas invariable. Ainsi *Le Refus* prend naissance dans la même région qu'*Être sans destin*, et s'il se sépare en une autre branche, un regard attentif sans nul doute signalera le point où finalement on les voit s'unir⁵⁵⁸. » Vincent Jouve analyse dans l'essai *Poétique des valeurs*⁵⁵⁹ trois fonctions de l'intertextualité étroitement liées à sa réception et qui permettent au lecteur la mise en place de valeurs véhiculées par le texte. Tout d'abord, la fonction argumentative, lorsqu'un texte reconnu est convoqué et peut servir de justification à un propos ou à une attitude. La fonction herméneutique quant à elle précise ou complique les enjeux du texte. Enfin, la fonction critique permet de discuter un texte antérieur, discussion qui peut aller de la simple parodie à la critique la plus virulente. Ce sont les deux premières fonctions qui sont le plus utilisées dans les textes du corpus. Convoquer des textes permet de légitimer une démarche et de s'inscrire dans une filiation littéraire. C'est la fonction argumentative qui est en jeu lorsqu'Imre Kertész fait référence par exemple à *Docteur Faustus* dans *Liquidation*, ou au *Procès* dans *Le Refus*. Quant à la fonction herméneutique, nous avons vu qu'elle était très abondamment employée, tant par l'écrivain italien que par l'écrivain hongrois.

La spectralité des récits crée des récits déformés et hantés par le retour de l'Histoire. Elle a pour conséquence des perturbations importantes qui mettent en jeu leur stabilité et leur unité. Ces fictions spectrales font retour et échappent à toute possibilité d'être saisies dans une vision univoque. C'est au lecteur de répondre à ces fictions-fantômes en construisant une interprétation. Les particularités des usages de l'intertextualité dans nos récits montrent un lecteur en proie au doute et des auteurs dans le sillage d'autres auteurs, dans cette interrogation sur l'héritage déjà mentionnée. L'autre surgit dans l'intertextualité, dans cette parole hantée par ceux qui précèdent, car « on parle toujours *après*, comme si on venait le dernier, comme si on était le dernier à parler, après tant d'autres qu'on a entendus ou écoutés,

⁵⁵⁸ KERTÉSZ Imre. *AK*. (non paginée) : « Erkölcsöm: ugyanazt a regényt élni és írni, mindenesetre változatlan. A *Kudarc* is ugyanarról a forrásvidékről ered, ahonnan *A Sorstalanság*, és ha másik ágra szakadt is, a figyelmes tekintet bizonyára kijelöli azt a pontot, ahol végül egyesülni látja őket. » (Nous traduisons).

⁵⁵⁹ JOUVE Vincent. *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

bien avant de leur avoir adressé le moindre mot⁵⁶⁰. » Citer l'autre peut être considéré comme une manière de faire une place à l'autre, ce fantôme qui nous précède et que nous pouvons considérer comme celui dont nous héritons : « Toutefois, l'autre qu'on appelle ainsi à comparaître dans une énonciation nécessairement citationnelle, sur le mode de la reprise, de la réponse ou de la réplique, n'est jamais l'autre comme tel, ni même autrui au sens large. C'est une altérité énonciative beaucoup plus radicale, de nature anthropologique, dirais-je, qui prend la figure plus ou moins fantomale du grand Ancêtre, de la voix infiniment autre qui nous parvient de la nuit des temps⁵⁶¹. »

4. Une interprétation inquiète : la responsabilité du lecteur

Nous déterminerons d'abord quelle place est accordée au lecteur dans les récits du corpus, en montrant d'une part qu'il s'inscrit, dans une certaine mesure, dans la narration même, d'autre part que la réponse appelée constitue la seule possibilité pour le texte d'exister complètement, alors même que cette réponse se doit d'être indéterminée et différente pour chacun. Il s'agit donc de montrer qu'il y a une éthique de la lecture qui procède à la fois de la liberté et de la responsabilité du lecteur, et qui fait signe vers la responsabilité de la fiction et de l'auteur. La première difficulté naît de la manière de déterminer le statut du récepteur du texte littéraire dans le cadre de la communication littéraire. Il peut en effet être appréhendé comme un individu à part entière ou comme une figure virtuelle, construite par le texte. Il y a une différence ontologique entre ces deux possibilités puisque l'une appartient au texte alors que l'autre fait partie du hors-texte. Comment définir la relation entre ce lecteur abstrait, construit dans et par le texte, et le lecteur en chair et en os, qui lit le livre ? Gérard Genette dans *Figures III* définit ainsi le « narrataire » : « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur⁵⁶². » Gerald Prince dans « Introduction à l'étude du narrataire »⁵⁶³ expose les différents moyens de reconnaître dans un texte le narrataire. Le narrataire « degré zéro » apparaît comme sa figure minimale, et le récit en tant que tel l'indique à lui seul si l'on considère que tout récit s'adresse à quelqu'un. Il est

⁵⁶⁰ OUELLET Pierre. « Le fantôme de la parole. L'altérité citée. ». *Citer l'autre*. Études réunies par Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2005, (pp. 195-210), p. 195.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁶² GENETTE Gérard. *Figures III*. *Op. cit.*, p. 265.

⁵⁶³ PRINCE Gerald. « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique*, n°14, 1973, pp. 177-197.

constitué de traits positifs et de traits négatifs. En effet, il connaît la langue du narrateur, maîtrise la grammaire du récit et possède des capacités à dégager des présupposés et des conséquences. En revanche, il ne connaît que la lecture linéaire, n'a aucune identité psychologique ou sociale et ne possède ni expérience ni bon sens. Des textes peuvent renvoyer très clairement à une figure de narrataire, interpellée directement par le narrateur, alors que d'autres passages ou d'autres textes impliquent un narrataire sans que celui-ci soit désigné directement. L'attitude du narrateur nous donne des indications sur ce narrataire grâce à ce que Gerald Prince appelle les « surjustifications », non nécessaires dans l'économie narrative et relevant le plus souvent du métalangage ou du métarécit⁵⁶⁴. Dans *Nouveau Discours du récit*⁵⁶⁵, Gérard Genette apporte quelques précisions : le narrataire extradiégétique ne peut constituer un relais entre le narrateur et le lecteur virtuel mais il se confond avec le lecteur virtuel qui peut lui-même être considéré comme relais du lecteur réel. Or c'est à propos du narrataire extradiégétique que surgissent les principales difficultés : alors que narrataire et narrateur intradiégétiques sont isolés dans leur bulle diégétique, le narrataire extradiégétique ne peut être mis sur le même plan que le narrateur extradiégétique. Cette dissymétrie tient à la *vectorialité* de la communication narrative : « L'auteur d'un récit, comme tout auteur, s'adresse à un lecteur qui n'est pas encore au moment où il s'adresse à lui, et qui ne sera peut-être jamais. Contrairement à l'auteur impliqué, qui est, dans la tête du lecteur, l'idée d'un auteur réel, le lecteur impliqué, dans la tête de l'auteur réel, est l'idée d'un lecteur possible⁵⁶⁶. » Vincent Jouve dans *La Lecture*⁵⁶⁷ mentionne quant à lui trois sortes de narrataires : le « narrataire-personnage », qui joue un rôle dans l'histoire et qui correspond au narrataire intradiégétique de Gérard Genette, le « narrataire invoqué, ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit », et le « narrataire effacé ». Ce dernier n'est « ni décrit ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte⁵⁶⁸. » La typologie élaborée par Vincent Jouve permet ainsi d'affiner la notion et fait correspondre le « narrataire effacé » au narrataire extradiégétique de Gérard Genette, le désignant comme « le modèle de tous les lecteurs abstraits ou virtuels que les différentes théories de la lecture se sont attachées

⁵⁶⁴ « Celles-ci nous apportent toujours des détails intéressants sur la personnalité d'un narrataire, encore qu'elles le fassent souvent de façon très indirecte ; car, tout en surmontant ses résistances, tout en triomphant de ses préjugés, tout en calmant ses appréhensions, elles le dévoilent. » *Ibid.*, p. 185.

⁵⁶⁵ GENETTE Gérard. *Nouveau Discours du récit*. Paris : Seuil « Poétique », 1983.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁶⁷ JOUVE Vincent. *La Lecture*. Paris : Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1993, pp. 27-29.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

à définir⁵⁶⁹. » Antonio Tabucchi et Imre Kertész attirent l'attention du lecteur en l'inscrivant dans les récits et en soulignant l'importance de son rôle. En effet, aucun des textes du corpus n'omet, à un moment ou un autre, de mentionner sa présence, le plus souvent en mettant en garde le lecteur. Cette particularité conduit à examiner la présence narratologique du lecteur dans les fictions kertésziennes et tabucchiennes, en nous servant des distinctions établies précédemment.

Chaque récit, comme discours adressé, contient nécessairement un narrataire extradiégétique, ou « narrataire effacé », au moins dans la volonté du narrateur de livrer des informations et de partager un fond de valeurs communes. Cela suppose de la part du narrataire la possibilité de se représenter ce qui est dit et permet la prise en compte, dans le texte, d'un destinataire auquel le lecteur peut plus ou moins s'identifier, à défaut de s'y substituer. Nous ne citerons qu'un exemple, pris parmi une multitude d'autres lorsque le narrateur de *Piazza d'Italia* dit : « Être pauvre à Borgo, cela voulait dire qu'on coupait les roseaux dans les marais⁵⁷⁰ », livrant une information sur les conditions socio-économiques de la ville de Borgo au moment du récit, permettant au « narrataire effacé » de se représenter la situation. Le « narrataire invoqué » permet au lecteur de se projeter, d'une manière ou d'une autre, dans la fiction, et influe sur la construction de son interprétation, notamment par le biais des « surjustifications », comme ces nombreuses interventions dans *Le Petit Navire* par exemple : « Pour raconter la suite de l'histoire, Capitano Sesto fut obligé de faire un bond en avant de quatre ou cinq ans⁵⁷¹ ». Les narrateurs des deux récits d'Imre Kertész apostrophent également le lecteur de manière régulière. *Le Refus*, nous l'avons vu, commence par une scène chez le vieil écrivain. Le narrateur se garde d'apporter une seule information certaine et s'amuse de la confiance du lecteur, lui rappelant ainsi que sa responsabilité naît de sa lecture des éléments délivrés :

Il était vieux, bien sûr (c'est pourquoi on l'appelle le vieux.) Mais quand même : ce n'est pas parce que le vieux était vieux qu'il était vieux, à savoir que ce n'était pas un vieillard (bien qu'il ne fût pas jeune non plus) (c'est pourquoi on l'appelle le vieux.) Le plus simple serait probablement de dire son âge (si nous n'avions pas horreur de certitudes aussi douteuses qui changent d'une année à l'autre, voire d'une heure à l'autre) (qui sait sur combien d'années, de jours, d'heures s'étend notre histoire) (et dans quel sens) (par conséquent nous nous

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 22 / *PI.*, pp. 17-18 : « Essere poveri, a Borgo, voleva dire tagliare cannelle di padule. »

⁵⁷¹ *PN.*, pour la trad. fr. p. 36 / *PN.*, p. 29 : « Per raccontare il resto Capitano Sesto fu poi costretto a fare un balzo in avanti di quattro o cinque anni. »

retrouverions dans une situation où nous ne pourrions plus assumer la responsabilité de nos affirmations hâtives)⁵⁷².

Par crainte d'une mauvaise interprétation de ses propos, les informations qu'il livre sont très abondantes :

Afin d'éviter que ne se fixent certaines idées qui se sont sûrement déjà formées, il faut apporter quelques éclaircissements sur la façon objective que nous avons eue jusque là d'employer les mots. Le secrétaire, par exemple, n'était pas un vrai secrétaire ; ou pour prendre un autre exemple, la ruelle du vieux (le Ravin du mensonge, comme il disait) n'était pas une vraie ruelle ; de cette manière, le vieux non plus n'était pas un vrai vieux⁵⁷³.

Ces multiples informations, ou « surjustifications » pour reprendre le terme utilisé par Gerald Prince, sont davantage propices à l'égarment du lecteur qu'à une interprétation univoque du texte. Le narrateur montre, par des précisions qui se contredisent les unes les autres, qu'aucune indication ne peut être crédible. De même, le premier narrateur de *Liquidation* laisse planer le doute quant à la réalité de son récit, soulignant dès les premières lignes le caractère énigmatique de la réalité.

Déterminer la présence d'un narrataire intradiégétique (ou « narrataire personnage » pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve) est sûrement chose plus aisée mais la marge de liberté d'identification du lecteur semble moins importante. Pourtant, Gérard Genette considère que, même si le narrataire intradiégétique oblige le lecteur à prendre de la distance avec le récit, l'explicitation d'un destinataire virtuel permet au lecteur de se représenter également comme destinataire virtuel et donc peut-être de s'impliquer davantage dans le récit⁵⁷⁴. *Pereira prétend* livre le récit de Pereira par l'intermédiaire d'un narrateur extradiégétique. Ce récit a un destinataire, un narrataire qui n'apparaît pas explicitement dans

⁵⁷² LR., p. 11 / AK., pp. 12-13 : « Öreg volt, persze (hiszen ezért is hívjuk őt öregnek). Mégis: nem attól volt az öreg, hogy öreg volt – vagyis nem volt öregember (bár persze fiatal sem volt) (hiszen ezért is hívjuk őt öregnek). Alkalmassint az volna a legegyszerűbb, ha megmondanánk, mennyi idős volt (ha nem irtóznánk az olyan szerfölött kétes bizonyosságoktól, amelyek évről évre, napról napra, sőt óráról órára változnak) (s ki tudná, hány évet, napot és órát ível át történetünk) (s hogy ez az ív tulajdonképpen merrefelé is görbül) (minek következtében egyszerre csak abban a helyzetben találhatjuk magunkat, hogy elhamarkodott kijelentéseinkért többésem állhatunk helyt). »

⁵⁷³ LR., p. 11 / AK., p. 12 : «Hogy elejét vegyük a máris bizonyára kialakult képzeletek végleges megrögzülésének: eddigi elfogulatlan szóhasználatunk e ponton alighanem némi tisztásra szorul. Amiként – például – az iratszekrény nem volt igazi iratszekrény; vagy – hogy egy másik példával éljünk – az öreg mellékutatója (a Hazugság Szurdoka – így hívta az öreg) nem volt igazi mellékutató : ugyanígy nem volt az öreg sem igazi öreg. »

⁵⁷⁴ GENETTE Gérard. *Figures III. Op. cit.*, p. 266 : [...] plus transparente est l'instance réceptrice, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle. »

le texte (puisqu'il est probablement devenu le narrateur) mais qui peut-être considéré comme un narrataire intradiégétique. En effet, si le journaliste ne s'adresse jamais à un destinataire, le récit livré par le narrateur semble insérer des questions qui auraient pu être posées par ce narrataire intradiégétique. Dès la première page du récit, nous pouvons faire l'hypothèse de sa présence : « Il dit cela, prétend-il, parce qu'il ne voulait pas inviter une personne inconnue dans cette petite chambre glauque de la Rua Rodrigo da Fonseca ⁵⁷⁵ ». Le personnage répond vraisemblablement à des questions qui affleurent dans le récit sans s'y inscrire véritablement. Dans *L'Atelier de l'écrivain*, Antonio Tabucchi revient sur la présence, dans le texte, d'un destinataire plus ou moins visible : « Je crois que le témoignage de Pereira s'adresse, en dernière instance, au lecteur. Le roman a l'ambition d'offrir un témoignage symbolique ⁵⁷⁶. » Il ajoute :

Moi je dirais que Pereira témoigne devant une Autorité, avec majuscule, qui sans doute a un caractère symbolique ou métaphysique, si on veut ; sans doute que, tout compte fait, il s'agit tout simplement du lecteur, puisque ce dernier est le dernier et le seul véritable interlocuteur. Peirera témoigne devant toi, lecteur, à travers moi qui joue le rôle du médium ⁵⁷⁷.

La présence, cette fois-ci explicite, d'un narrataire intradiégétique dans *Tristano meurt* permet au lecteur de se projeter dans le récit de Tristano, non pas en s'y substituant mais plutôt en s'y identifiant. Si Gérard Genette parle en effet de « substitution », il serait peut-être plus approprié de parler d'« identification » comme le fait Christine Montalbetti qui souligne l'importance de la liberté du lecteur de s'identifier, ou de ne pas s'identifier, au lecteur virtuel ⁵⁷⁸. Le silence obstiné du personnage et le fait qu'il soit assez régulièrement mis en défaut incitent le lecteur à s'identifier à lui. Nous pouvons dès lors considérer que les difficultés supposées du personnage de l'écrivain appartiennent également au lecteur. Dans *Nocturne indien*, le *rovescio* final doublé d'une mise en abyme permet également de distinguer, dans le texte, la présence d'un narrataire intradiégétique : Christine. En effet, lorsque le narrateur lui raconte le livre qu'il est en train d'écrire, il lui raconte également le livre que nous sommes en train de lire. Elle est alors le destinataire, dans le récit, du résumé du récit, et par extension, du récit. La présence d'un narrataire, intradiégétique ou invoqué, dans les récits du corpus peut conduire le lecteur à une identification qui le guide, ou plus

⁵⁷⁵ *PP.*, pp. 182-183 / *SP.*, p. 10 : « Disse così, sostiene, perché non voleva invitare una persona sconosciuta in quella squallida stanzetta di Rua Rodrigo da Fonseca ».

⁵⁷⁶ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. *Op. cit.*, p. 264.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁷⁸ MONTALBETTI Christine. « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes ». *Cahiers de narratologie* n° 11, Figures de la lecture et du lecteur, <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=13>.

souvent qui l'égaré, dans sa lecture. La volonté d'inscrire la présence d'un lecteur dans le récit, commune à tous les textes du corpus de manière plus ou moins accentuée, constitue le moyen de maintenir cette *inquiétude* fondamentale pour l'élaboration d'une responsabilité de l'interprétation en rappelant au lecteur sa tâche. Ceci explique que certains épisodes de nos récits peuvent être analysés comme des mises en garde contre une mauvaise interprétation, trop rapide ou incomplète, comme s'il fallait, paradoxalement, tout en déstabilisant le lecteur, l'avertir de ne pas se laisser déstabiliser. Prenons comme exemple l'épisode du Docteur Espérance dans *Piazza d'Italia*. La vision dans le miroir ne produit pas l'effet escompté et il faut donc interpréter ses éléments, ce qui fait l'objet d'une discussion entre Asmara et Zelmira⁵⁷⁹. Deux interprétations différentes naissent de l'observation de la même représentation : « C'est par l'intermédiaire du miroir qu'Esperia eut des nouvelles de son Garibaldo. C'était une nuit noire, éclairée par les soudaines lueurs des feux de Bengale qui illuminaient la neige tombant comme dans les petites boules de verre où il y a une image de sanctuaire⁵⁸⁰. » La vision est assez obscure. Elle n'est que représentation de la réalité, avec toutes les difficultés que cela peut impliquer. La présence de la nuit, la mention des feux de Bengale et la comparaison avec la boule de verre, que nous retrouverons aussi dans *Nocturne indien*, accentuent l'idée que toute interprétation d'une représentation est problématique. Devant l'impossibilité de savoir, les deux femmes demandent à voir une autre partie du corps de Garibaldo : « À leur demande le miroir fit le tour des jambes de Garibaldo. Son pantalon était intact et l'on ne voyait pas de taches de sang⁵⁸¹. » Une interprétation juste paraît impossible à construire. L'interprétation de l'horoscope par Asmara est aussi forcément incomplète. La difficulté naît de la présence de deux possibilités pour le personnage et du dérèglement du temps dans la famille de Garibaldo. Ce n'est qu'à la mort de son époux qu'elle comprend que l'interprétation qu'elle a faite des prédictions de Zelmira s'est révélée incomplète. Il nous semble que ces deux épisodes de *Piazza d'Italia* peuvent être lus comme une métaphore du rapport du lecteur au texte. Fondée sur des « morceaux choisis », l'interprétation nécessite beaucoup de précautions.

⁵⁷⁹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 71 : « Elle l'observa anxieusement durant quelques minutes, puis elle alla chercher Zelmira. [...] Zelmira arriva sous son châle. "Pour moi il a eu un vertige", diagnostiqua-t-elle. – À moi, il me semble au contraire qu'il est blessé aux jambes », se lamentait Esperia. » / *PI.*, pp. 63-64 : « Lo segui con ansia per qualche minuto, poi andò a chiamare la Zelmira [...] La Zelmira venne sotto lo scialle. "Per me ha avuto un giramento di capo", diagnosticò. "A me invece mi pare ferito alle gambe", gemeva Esperia. »

⁵⁸⁰ *PI.*, pour la trad. fr. p. 70 / *PI.*, p. 63 : « Fu attraverso lo specchietto che Esperia seppe del suo Garibaldo. Era notte fonda, rischiarata a tratti dai bengala che illuminavano la neve che veniva giù come nelle palle di cristallo con l'immagine dei santuari. »

⁵⁸¹ *PI.*, pour la trad. fr. p. 71 / *PI.*, p. 64 : « Lo specchietto su loro richiesta fece un giro delle gambe di Garibaldo. I pantaloni erano intatti e non si vedevano macchie di sangue. »

Ce n'est pas autre chose que dit le narrateur à la fin de *Nocturne indien* lors de sa conversation avec Christine. L'essentiel n'est pas dans le cadre et la lecture peut par conséquent être biaisée. Antonio Tabucchi reconnaît d'ailleurs qu'il est impossible de donner, à la fin du XX^e siècle un panorama complet de la réalité : « [...] nous devons nous contenter d'une illumination, d'une vision, d'une intuition et repartir de l'avant. Peut-être cela vaut-il mieux ainsi⁵⁸². » La fin de *Nocturne indien* conduit à une lecture contradictoire du récit :

Ainsi le roman propose, comme fin (ce qu'il nie être une fin) justement ce qu'il refuse, en offrant un double de la fragmentation, une lecture complémentaire et contradictoire. D'un côté les détails à partir desquels on ne peut reconstruire le réel, car n'importe quelle hypothèse de vérité obtenue par induction n'est que l'œuvre d'une imagination falsificatrice, qu'il s'agisse d'images (la photographie du jeune noir, sans indication) ou de paroles. D'un autre côté, la nécessaire autonomie du réel qui permet, justement par dislocation, d'aller au-delà de l'apparence en choisissant les points marginaux, avec la conscience (pour citer le personnage du *Jeu de l'envers*) que « la clé du tableau se trouve dans la figure du fond », dans le « point de fuite de la perspective », dans le « jeu de l'envers » qui est d'une certaine manière le contraire de la réalité⁵⁸³.

La structure même du récit montre qu'il se constitue pour l'essentiel de « morceaux choisis » et qu'il peut, de fait, être considéré comme incomplet. Pour compliquer encore le propos sur l'interprétation, de nombreux aspects fictionnels du récit renvoient au trompe-l'œil comme par exemple la description de l'hôtel *Taj Mahal* qui se termine sur ces mots : « c'est une ville dans la ville⁵⁸⁴. » Le lecteur peut voir dans cette description une représentation de la ville qui reste hors du cadre. Le lien entre la ville et la « ville dans la ville » assuré par les corbeaux qu'il faut chasser du jardin de l'hôtel⁵⁸⁵, ou encore la boule de verre sur le bureau du

⁵⁸² TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain*. Op. cit., p. 132.

⁵⁸³ DOLFI Anna. *La specularità, il rimorso*. Op. cit., pp. 121-122 : « Così il romanzo propone, in clausola (e mentre la nega), proprio ciò che nega, offrendo della frammentazione una duplice, complementare e contraddittoria lettura. Da un lato i particolari dai quali non si può ricostruire il reale, giacché qualunque ipotesi di verità emersa per induzione non è che opera di fantasia falsificatrice, sia che si tratti di immagini (la fotografia del giovane negro, senza didascalia) che di parole. Dall'altro la necessaria anatomia del reale, che permette, proprio per dislocazione, di andare al di là dall'apparenza scegliendo i punti marginali, con la consapevolezza (per dirla con il protagonista del *Gioco del rovescio*) che la "chiave del quadro sta nella figura di fondo", nel "punto di fuga di una prospettiva", nel "gioco del rovescio" che è comunque il contrario della realtà. » (Nous traduisons).

⁵⁸⁴ *NI.*, pour la trad. fr. p. 124 / *NI.*, p. 34 : « è una città dentro la città ».

⁵⁸⁵ *NI.*, pour la trad. fr. p. 123 « Il faut faire attention aux corbeaux car ils ont le bec très sale. La municipalité de Bombay a dû pourvoir de couvercles les énormes citernes d'eau de la ville : il est arrivé en effet que ces oiseaux, qui se chargent de réintroduire dans le "circuit vital" les cadavres que les Parsis exposent sur les Tours du Silence (ces tours sont nombreuses dans la zone de Malabar Hill), laissent tomber dans l'eau quelques gros morceaux. » / *NI.*, p. 33 : « La municipalità di Bombay ha dovuto provvedere a chiudere con dei coperchi gli enormi depositi dell'acquedotto perché è già capitato che gli uccelli, che provvedono a rimettere nel "circolo vitale" i cadaveri che i Parsi espongono sulle Torri del Silenzio (ci sono numerose torri nella zona di Malabar Hill), abbiano lasciato cadere nell'acqua qualche boccone. »

médecin⁵⁸⁶, puis la mention de Philadelphie, ville dans laquelle les artistes du trompe-l'œil se sont le plus exprimés, induisant d'ailleurs en erreur le facteur qui raconte sa mésaventure au narrateur au dixième chapitre, constituent d'autres exemples de la prédilection de l'auteur pour le trompe-l'œil. La rencontre du facteur de Philadelphie précisément, ne répond à aucune logique narrative et semble plutôt être l'occasion d'évoquer la technique du trompe-l'œil : « J'ai vu la mer. Au fond de l'impasse, il y avait une belle mer bleue, avec des vagues toutes ridées par l'écume, et une plage de sable, et des palmiers⁵⁸⁷. » Il ajoute : « Je me suis dit : ils ont amené la mer à Philadelphie. Et puis après je me suis dit : c'est un mirage, comme on lit dans les livres⁵⁸⁸. » Le rapprochement fait par le facteur entre le livre et le mirage est saisissant. Il s'agit là encore de mettre en garde le lecteur, de l'engager à exercer une lecture vigilante pour ne pas se laisser prendre aux mystifications de la littérature. Au chapitre IV, lors de l'étrange échange entre le narrateur et le jaïn (rencontre à laquelle la rencontre du narrateur avec Peter Schlemhil fait écho dans la nouvelle « Les trains qui vont à Madras »), il est fait mention d'Andrea Mantegna, sans que rien dans le récit puisse explicitement justifier cette référence⁵⁸⁹. Or ce peintre est réputé pour sa pratique et sa maîtrise du trompe-l'œil. Ces références alertent le lecteur sur le récit qu'il est en train de lire, dont le caractère abymaire révèle une illusion toujours en suspens. Le récit est une mystification dans laquelle le lecteur est pris, mais le texte comprend aussi une multitude d'indices l'exhortant à se méfier des interprétations hâtives et le conduisant à adopter un regard décalé, oblique qui lui permettra de mieux voir et donc de mieux lire.

« Rien de plus commun que l'expérience de la lecture, et rien de plus ignoré⁵⁹⁰ », écrit Tzvetan Todorov dans « La lecture comme construction ». Nous avons montré que le lecteur était constamment mis en difficulté à la lecture des textes du corpus, par l'agencement des faits dans les récits, par la construction de structures en miroir qui permettent une infinité d'interprétations, par leur hétérogénéité, par le recours à d'autres textes qui font du texte lu un élément parmi d'autres et dont le sens demeure incomplet. La remarque de Keserú dans

⁵⁸⁶ *NI.*, pour la trad. fr. p. 115 : « une petite boule de verre avec à l'intérieur le Pont de Londres en miniature » / *NI.*, p. 26 : « una piccola palla di cristallo con l'effigie del ponte di Londra ».

⁵⁸⁷ *NI.*, pour la trad. fr. p. 176 / *NI.*, p. 84 : « Vidi il mare. In fondo al vicolo c'era un bel mare azzurro con le onde increspate di spuma e una spiaggia di sabbia e delle palme. »

⁵⁸⁸ *NI.*, pour la trad. fr. p. 177 / *NI.*, p. 85 : « Pensai: hanno portato il mare a Filadelfia. E poi pensai: ho un miraggio, come si legge nei libri. »

⁵⁸⁹ *NI.*, pour la trad. fr. p. 129 « “Connaissez-vous Mantegna ?” lui demandai-je. Ma question était absurde elle aussi, mais pas plus que la sienne assurément » / *NI.*, p. 39 : « “Lei conosce Mantegna? ”, gli chiesi. Anche la mia era una domanda assurda, ma non meno della sua, certo. »

⁵⁹⁰ TODOROV Tzvetan. « La lecture comme construction ». *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraire*, 1975 ; 24, (pp. 417- 425), p. 417.

Liquidation peut être méditée pour l'ensemble de nos récits : « En tout cas, la littérature est un piège qui nous retient prisonniers. Plus précisément, la lecture⁵⁹¹. » Cet emprisonnement du lecteur peut toutefois être rompu par l'élaboration d'une interprétation contenue dans l'activité même de la lecture. Pour cela, il faut rétablir un malentendu, base du geste herméneutique. Cela n'est pas sans difficulté, car avant de dépasser le malentendu, il est nécessaire de l'identifier :

Le malentendu n'est un objet ni facilement situable, ni précisément délimité ; [qu'] il désigne un enjeu plus qu'il ne constitue un obstacle ; [qu']il n'existe pas avant d'être nommé. Ou pour le dire encore autrement, que le malentendu n'est pas un objet sur lequel on bute, mais une dialectique dans laquelle on décide d'entrer ; non une erreur réelle, mais une faute qu'on impute pour rendre vraisemblable un sens encore inouï ; [qu']il ne désigne donc pas, même obliquement, une fin susceptible d'être un jour atteinte, mais une méthode qui ne fait jamais que la feindre. Car le malentendu est avant tout un discours dont l'objet réel est un autre et précédent discours, cité (ou produit) pour être réfuté. Son propre est la dénonciation⁵⁹².

L'usage du malentendu peut ainsi être considéré comme une *stratégie*, impliquant alors une *pragmatique* qui suppose un sens quelconque, et c'est dans l'élaboration de ce sens que réside l'essentiel : « Il serait non seulement vain mais illégitime de chercher à remonter à un lieu, un geste, un moment qui serait (à) l'origine du sens (d'un texte, d'une œuvre, d'une pensée) : ni l'intention de l'auteur, ni la genèse de l'œuvre, ni le contexte historique de son élaboration, ne sauraient délivrer la vérité de quoi que ce soit ; le malentendu a son temps propre, dont le ressort est non la vérité mais l'élaboration du sens⁵⁹³. » Dénoncer le malentendu revient à l'interpréter, mais l'interprétation définitive d'un texte constitue une utopie qui peut mener vers le désir d'empêcher toute interprétation ultérieure : « Tel est sans doute le cœur du dispositif herméneutique, tel est le malentendu vraisemblable : une fiction (complexe) cherchant à asseoir une légitimité (univoque)⁵⁹⁴. » Or l'intention de l'auteur n'est pas à prendre en compte en tant que telle, car l'interprétation ne peut avoir lieu au sujet d'un texte à l'état de nature, pour la simple et bonne raison qu'un tel texte n'existe pas. Elle demeure, d'une manière ou d'une autre, liée à l'auteur dans cette relation entre le lecteur et l'auteur, dans le geste herméneutique, si difficile à circonscrire :

Si l'interprète reçoit son autorité du seul geste de la dénonciation, il reste qu'il ne peut l'effectuer en son nom propre : l'auteur dans son « intention » supposée, le texte lu dans sa

⁵⁹¹ *L.*, p. 43 / *F.*, p. 50 : « Mindenesetre az irodalom a csapda, amely foglyul ejt. Pontosabban az olvasás. »

⁵⁹² *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*. Sous la direction de Bruno Clément et Marc Escola. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « La philosophie hors de soi », 2003, p. 6.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 11.

« lettre », voire le « contexte original », sont ses truchements ordinaires. Mais si l'intention de l'auteur est si claire, comment expliquer qu'elle ait pu donner lieu à un si durable malentendu ? Et quel crédit accorder à la lettre du texte, si elle n'a su prévenir la divergence des interprétations ? Quelle pertinence enfin reconnaître aux conditions de la production et de la réception première, s'il est vrai que l'historicité du texte consiste dans le renouvellement permanent, comme infini, de son sens⁵⁹⁵ ?

C'est certainement la particularité de nos auteurs que de construire ce malentendu pour faire de chaque lecteur un herméneute unique et ultime : la *poétique de l'inquiétude* contribue à déstabiliser le lecteur, tant dans les récits kertésziens que tabucchiens. Les modalités d'inscription du lecteur dans les récits sont difficiles à analyser car elles ont tendance à nier, ou à occulter, l'existence réelle de cet étrange personnage qu'est le lecteur. Michel Picard reconnaît dans *Lire le temps*⁵⁹⁶ une avancée scientifique dans les différentes théories sur le lecteur mais regrette leur incomplétude : « leur caractère abstrait, narrataire pris dans le texte ou lecteur "inscrit", archilecteur ou Lecteur Modèle, "lecteur" historico-sociologique ou consommateur ciblé, tout en eux semble ascétiquement, cagotement, fuir devant cette obscénité : *le vrai lecteur a un corps, il lit avec. Cachez ce fait que je ne saurais voir*⁵⁹⁷. » Il faudrait commencer par évoquer la réflexion menée par le critique dans *La Lecture comme jeu*. En repérant dans tout lecteur trois instances essentielles : le « liseur », le « lu » et le « lectant », le critique insiste sur la complexité du processus de lecture. Le « liseur » est celui qui maintient le contact avec le monde extérieur, le « lu » pourrait être désigné comme l'inconscient du lecteur, qui répond aux attentes fantasmatiques du texte, le « lectant » est la partie du lecteur qui analyse le texte : « Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué* : ainsi y aurait-il un *liseur* et, si l'on ose dire, un *lu*. Le *joué*, le *lu*, seraient du côté de l'abandon, des pulsions plus ou moins sublimées, des identifications, de la reconnaissance et du principe de plaisir. [...] Le sujet *jouant*, le *liseur*, seraient du côté du réel, *les pieds sur terre*, mais comme vidés d'une partie d'eux-mêmes⁵⁹⁸. » Le joueur-lecteur dédoublé croit et en même temps ne croit pas à l'illusion de la fiction. Le lecteur peut donc être divisé en trois instances. Vincent Jouve dans *L'Effet-Personnage dans le roman* affine la tripartition de Michel Picard :

Notre tripartition : *lectant, lisant, lu* repose sur la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque. Le lecteur est toujours, plus ou moins confusément, partagé

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹⁶ PICARD Michel. *Lire le temps*. *Op. cit.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁹⁸ PICARD Michel. *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Minuit, « Critique », 1986, pp. 112-113.

entre trois attitudes de croyance : il sait qu'il a affaire à un monde imaginaire ; il fait semblant de croire ce monde réel ; il croit effectivement ce monde réel à un niveau dont il n'a pas conscience⁵⁹⁹.

Le *lectant* appréhende le roman par rapport à l'auteur, qui le guide dans sa relation au texte, que l'auteur soit perçu comme l'instance narrative qui élabore l'œuvre ou comme l'instance intellectuelle qui souhaite dire quelque chose au lecteur. Le *lisant*, en tant que victime de l'illusion romanesque, et le *lu* dans le plaisir de se retrouver soi, de manière inconsciente, instaurent dans la lecture la relation du sujet à lui-même. Le processus de lecture se joue ainsi à plusieurs niveaux pour le lecteur, compliquant le processus de l'interprétation. Cette tripartition permet de légitimer l'intérêt accordé au lecteur en tant qu'individu, et à l'impact de toute lecture sur le monde du lecteur. L'attitude du lecteur par rapport à la fiction alterne alors entre participation et distanciation. Or la construction de nos récits favorise cette double attitude du lecteur : d'une part, ils permettent la lisibilité en se référant à une série de schémas préexistants, dans la mesure même où le contexte historique est délimité ; d'autre part, et c'est ce qui contribue à déstabiliser le lecteur, ils mettent en cause cette lisibilité. Nous sommes donc confrontés à des textes qui simultanément consolident les effets de participation du lecteur et les désamorcent, en jouant sur le double effet distanciation / participation. Or leur efficacité réside bien dans cette double posture du lecteur qu'ils parviennent à créer, grâce notamment à la *poétique de l'inquiétude*.

Les avancées de la pragmatique légitiment l'intérêt pour le lecteur réel et il paraît difficile de s'en tenir uniquement aux études narratologiques. Vincent Jouve écrit : « Comprendre une œuvre ne peut, dès lors, se réduire à en dégager la structure ou à la rattacher à son auteur. C'est la relation mutuelle entre écrivain et lecteur qu'il faut analyser⁶⁰⁰. » Il s'agit de prendre en compte le lecteur réel, en passant par les textes, démarche qui s'inscrit parallèlement à celle qui consiste à prendre en compte l'auteur réel, en passant par ses représentations textuelles et fictionnelles. Le critique souligne dans *L'Effet-Personnage dans le roman* que la lecture peut d'abord se définir comme une suite de choix effectués par le lecteur :

Cet état d'incertitude du lecteur qui, jusqu'à la dernière ligne, ne peut se contenter que d'hypothèses successives et provisoires, ajustant et réajustant sans cesse sa perception du

⁵⁹⁹ JOUVE Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992, p. 82.

⁶⁰⁰ JOUVE Vincent. *La Lecture. Op. cit.*, p. 5.

personnage, montre bien, comme l'a noté M. Arrivé⁶⁰¹, que lire, c'est choisir. Le lecteur bénéficie ainsi d'une latitude d'action relativement importante. Par la façon dont il actualise et combine les données du texte, il ne manque pas d'imprimer sa marque aux créatures romanesques : l'identité des personnages est nécessairement liée à son état affectif. C'est sur le double plan émotionnel et intellectuel que le sujet s'implique dans l'univers littéraire. Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte – en tant que conscience percevante. Il joue, pour les figures romanesques, le rôle de témoin et d'adjuvant⁶⁰².

Les trois modes de lecture supposent trois régimes de lecture : d'abord le *lectant* qui relève, pour Vincent Jouve, davantage du « *game* » que du « *playing* » et qui participe d'une attitude réflexive, ayant pour horizon l'image de l'auteur prise au sens le plus large, qui est « aussi bien l'instance narrative qui préside à la construction de l'œuvre que l'instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s'efforce de transmettre un “message”⁶⁰³ ». Le deuxième mode de lecture est représenté par le *lisant* dont la crédulité est propre à la lecture et renvoie au moi enfantin, ce « moi fictionnel » dont la situation est proche de celle du rêveur, bien qu'il reste conscient, et dont la régrédience reste limitée par le support écrit de l'hallucination. Quant au *lu*, il se limite, pour Vincent Jouve, à la « satisfaction de certaines pulsions inconscientes »⁶⁰⁴. Les trois modes de lecture distribuent trois effets de la réception du personnage : le personnage comme « pion », lorsque celui-ci est considéré par rapport à l'auteur, pion narratif dont il faut prévoir l'évolution dans le récit, et pion comme indice d'un projet sémantique, qui a donc une fonction narrative et une fonction herméneutique. En tant qu'instrument textuel au service de l'intrigue, il obéit à la dialectique de la *protention* et de la *réention* propre à la lecture⁶⁰⁵, et sera reçu « comme support et indice du projet sémantique inféré par le lecteur »⁶⁰⁶, appartenant à un système axiologique construit par le narrateur. Pour autant, « recevoir le personnage comme pion suppose donc de garder à l'esprit qu'il fait partie d'un texte ourdi par un auteur. Or, cette secondarité critique est difficile à maintenir d'un bout à l'autre de la lecture. Il est des moments où le sujet voit sa faculté de distanciation anesthésiée et où l'illusion référentielle fonctionne à plein : le *lectant* cède alors la place au *lisant* et l'effet-personnel à ce qu'on a appelé “l'effet-personne”⁶⁰⁷. » C'est donc l'illusion référentielle qui favorise la prise en compte du personnage comme personne, par un système de sympathie

⁶⁰¹ ARRIVÉ Michel. « Lire, dé-lire ». *Pratiques* 7-8, décembre 1975, pp. 7-20.

⁶⁰² JOUVE Vincent. *L'Effet-Personnage dans le roman*. *Op. cit.*, p. 39.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁰⁵ ISER Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : P. Mardaga, « Philosophie et langage », 1985, pp. 203-205.

⁶⁰⁶ JOUVE Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. *Op. cit.*, p. 100.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

qui obéit à différents codes, le code narratif, le code affectif et le code culturel : « La réception du personnage comme personne se révèle donc d'une richesse exceptionnelle. Elle suppose un investissement émotionnel qui fait de la lecture bien autre chose qu'un simple divertissement⁶⁰⁸. » Enfin, le personnage comme prétexte se situe entre sujet lisant et figures romanesques, et possède des enjeux d'autant plus cruciaux qu'ils ne sont pas clairement perçus. Cette dimension repose sur les « investissements inconscients de la part du lecteur⁶⁰⁹ », la censure du refoulement étant levée par l'alibi artistique et l'alibi culturel. Les trois types de *libido* qui sont permises sont la *libido sciendi*, la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*. C'est donc, d'après Vincent Jouve, sur le personnage que se joue l'essentiel de la réception du point de vue de l'implication du lecteur dans le récit. Or les personnages centraux de nos récits sont ces écrivains fictionalisés, en butte à l'Histoire, qui envisagent toujours la place du destinataire ou du lecteur. Ils sont des lecteurs à un moment ou à un autre de l'intrigue et favorisent la part de *lectant*, dans l'élaboration d'une réflexion métalittéraire. De même, l'élaboration d'une *poétique de l'inquiétude* fait également participer le *lectant* à l'interprétation. Les réflexions des personnages d'écrivains sur la création littéraire, sur le rapport de la littérature au monde réel, ou encore sur la lecture, l'invitent en effet à une attitude réflexive qui aura pour conséquence une distanciation inhérente à l'écriture métalittéraire. Les personnages d'écrivains peuvent donc être considérés comme des « pions » dans la mesure où le lecteur suit leur évolution dans les récits et les considère comme l'indice d'un « projet sémantique ». Il s'agit par exemple dans *Liquidation* de réfléchir aux démarches de Keserű non seulement dans sa volonté de retrouver le manuscrit de Bé mais aussi dans ses difficultés à écrire son histoire, par le prisme de l'histoire de son ami défunt. Pour autant, le maniement du romanesque et la volonté référentielle accentuent la part du *lisant*. Le lecteur considère les personnages comme des personnes dont les aventures et l'évolution ont un impact sur la lecture. Il suit par exemple les pérégrinations de Sesto dans *Le Petit Navire*, est soucieux de savoir comment Köves va réussir à s'adapter à un pays dont il ne comprend pas les fonctionnements dans *Le Refus*, ou encore il va chercher à savoir ce qu'a réellement fait Tristano dans la montagne. Enfin, le rapport au temps, à la mort et à l'expérience indicible font appel au *lu*, puisque dans tous nos récits, nous avons pu montrer que le rapport à la mort et au temps était absolument fondamental pour les personnages d'écrivains, et pour la création littéraire. La distribution des trois effets, complexe, permet le balancement entre implication

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 150.

et distanciation en favorisant l'imbrication de ces trois niveaux de réception. Il y a un paradoxe à solliciter abondamment le *lectant* tout en niant la possibilité d'une approche seulement intellectuelle, à travailler la référence et la part du *lisant*, tout en refusant la seule approche référentielle ou romanesque, et à faire de l'Histoire du xx^e siècle la principale expérimentation du *lu*. C'est probablement ce qui constitue la richesse essentielle des textes du corpus que de mêler les trois instances de lecture de manière à toujours solliciter le lecteur, et ce à plusieurs niveaux, et c'est précisément ce qui permet de faire du lecteur le fondement du caractère *responsable* des fictions.

Ces analyses nous mettent sur la piste du passage du « monde du texte » à celui du lecteur⁶¹⁰. La portée extra-textuelle de la lecture, ou le passage du monde du texte au monde du lecteur, a en effet lieu différemment selon le mode de réception, lié au personnage. Ainsi, alors que le *lectant* connaît plutôt un bénéfice intellectuel, ou ce que Hans Robert Jauss appelle l'*aisthesis*⁶¹¹, le *lisant* s'enrichit d'un point de vue affectif, sa lecture satisfaisant son désir créateur en faisant du monde son monde propre (la *poiesis*⁶¹² selon Hans Robert Jauss). Le *lu* revit quant à lui des scènes qui libèrent l'individu des normes de la vie pratique (*catharsis*⁶¹³). L'implication du lecteur dans l'œuvre a pour conséquence le passage du monde du texte au monde du lecteur, le franchissement de la limite entre monde romanesque et monde non-romanesque. Les récits du corpus jouent des trois effets précédemment exposés, mais c'est maintenant à la participation du lecteur dans l'élaboration du sens que nous souhaitons nous intéresser c'est-à-dire, pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve, à la part du *lectant*, même s'il faut garder présente à l'esprit l'idée que les trois modes de réception sont étroitement imbriqués dans nos récits et que c'est donc en tenant compte de cette imbrication qu'il faut considérer la part du *lectant*.

⁶¹⁰ En employant les expressions « monde du texte » et « monde du lecteur », nous faisons référence à Paul Ricœur : « Monde du texte et monde du lecteur ». *Temps et récit 3. Op. cit.*, pp. 284-328.

⁶¹¹ JAUSS Hans Robert. *Pour Une Esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978. Dans le chapitre intitulé « Petite apologie de l'expérience esthétique », Hans Robert Jauss examine le rapport de la fonction esthétique avec les autres fonctions de l'activité humaine dans la vie quotidienne. Il détermine l'expérience esthétique selon trois concepts clés de la tradition esthétique : *poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*. Il définit ainsi l'*aisthesis* : « l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses émoussée par l'habitude », *ibid.*, p. 131.

⁶¹² *Ibid.*, p. 131. L'homme fait du monde « son œuvre propre, et atteint de la sorte à un savoir également distinct de la connaissance scientifique, conceptuelle, et de la *praxis* artisanale purement reproductrice, limitée par sa finalité. »

⁶¹³ *Ibid.*, p. 131 : « dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social ; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique. »

Le lecteur est pris à part entière dans la lecture et c'est l'ouverture que la lecture permet sur le hors-texte qui nous intéresse tout particulièrement. À ce sujet, le propos d'Umberto Eco est éclairant car il insiste sur la part active du lecteur dans l'élaboration du texte comme un tout achevé. Il ne s'agit pas seulement de repérer le *lisant*, le *lectant* et le *lu*, et de considérer que la lecture a des effets, variés et complexes, sur le lecteur, mais de montrer que le texte sans le lecteur est inachevé :

Cela dit, des orientations aussi différentes que l'esthétique de la réception, l'herméneutique, les théories sémiotiques du lecteur idéal ou modèle, le fameux « reader oriented criticism » ou la déconstruction ont élu comme objets d'enquête non pas les événements empiriques de la lecture (objet d'une sociologie de la réception) mais la fonction de construction – et de déconstruction – du texte jouée par l'acte de lecture, conçu comme condition efficace et nécessaire de la réalisation du texte en tant que tel. L'assertion qui sous-tend chacune de ces tendances est la suivante : le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du mouvement génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation⁶¹⁴.

Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco insiste sur l'actualisation nécessaire du non-dit opérant dans la lecture : « “Non-dit” signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur⁶¹⁵. » Le texte est envahi d'interstices qu'il faut remplir, et ce pour deux raisons : d'une part parce qu'« un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire⁶¹⁶ », d'autre part parce que ces interstices sont la condition même de la qualité esthétique de la littérature : « Au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner⁶¹⁷. » Il a ainsi intrinsèquement besoin d'un lecteur, écrit pour être actualisé par un lecteur qui va alors l'interpréter : « *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre –

⁶¹⁴ ECO Umberto. *Les Limites de l'interprétation*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1992, pp. 21-22

⁶¹⁵ ECO Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1985]. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Librairie Générale française, « Le livre de poche. Biblio essais », 1989, p. 62.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

comme dans toute stratégie⁶¹⁸. » En insistant sur la dimension stratégique du texte, Umberto Eco montre que l'auteur doit prévoir un « Lecteur modèle ». Or le Lecteur Modèle est construit par un Auteur Modèle. L'un comme l'autre ne reposent pas sur des données empiriques ou contextuelles mais uniquement sur les textes et leurs stratégies :

[...] l'on a un Auteur Modèle comme hypothèse interprétative quand on se représente le sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné, et non pas quand on émet l'hypothèse, derrière la stratégie textuelle, d'un sujet empirique qui éventuellement voulait ou pensait ou voulait penser des choses différentes de ce que le texte, comparé au code auquel il se réfère, dit à son Lecteur Modèle⁶¹⁹.

Le Lecteur Modèle donne une figure du Lecteur à laquelle il faut répondre pour donner au texte son sens plein. Nous analyserons dans cette optique l'interprétation de la deuxième partie du *Refus*. Dans ce récit, l'enchâssement des interprétations demande au lecteur d'une part de reconstruire la figure de l'auteur, par la superposition des différents personnages d'écrivains, d'autre part de voir dans la superposition de deux époques le témoignage d'Imre Kertész sur son pays. La familière étrangeté⁶²⁰ conduit ainsi progressivement le lecteur à lire une représentation détournée de la Budapest communiste de l'après-guerre. Certaines images utilisées le confortent dans cette interprétation comme les files d'attente devant les magasins ou l'impossibilité d'accéder aux biens de consommation. Les habitants de ce « pays » sont soumis en permanence à l'incertitude et à l'inquiétude. Le licenciement inexplicable de Köves et son travail à l'usine correspondent à l'écartement, voire à l'élimination des ennemis de classe. De nombreux limogeages ont lieu dans les maisons d'édition, dans les rédactions de journaux. Le pianiste est lui, à l'occasion probablement de la réforme agraire, envoyé à la campagne pour biner des champs de pommes de terre et nourrir les cochons. On se méfie de l'étranger, ou de ce qui vient de l'étranger, dans ce pays dont une des caractéristiques est le repli à l'intérieur de ses frontières. La fin de la deuxième partie du *Refus*, lorsqu'il est possible de quitter ce mystérieux pays, se situe probablement lors de la révolution de 1956. Ainsi, les errements de Köves dans ce pays jamais nommé évoquent les vicissitudes du régime totalitaire de l'ancienne République populaire de Hongrie. Ils correspondent à une interprétation de l'Histoire par le personnage de l'écrivain qui résulte de l'interprétation de l'Histoire par Imre Kertész et nécessite, pour être mise au jour, l'interprétation du lecteur. Régime totalitaire nazi et régime totalitaire communiste sont étroitement liés dans la réflexion

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁶²⁰ Voir *supra* pp. 376-377.

menée par l'auteur hongrois. La superposition des deux strates temporelles, le camp de concentration et la vie de garnison⁶²¹, donne un point de vue que, par ailleurs, Imre Kertész a exprimé à plusieurs reprises⁶²². Si le XX^e siècle ne peut être considéré comme un siècle rationnel, c'est parce qu'il a vu se succéder le régime nazi, puis celui de la faucille et du marteau, qu'il a connu Auschwitz, puis le stalinisme, la révolution de 1956, et l'occupation soviétique. Ainsi, l'homme qui est né dans le premier tiers du XX^e siècle peut raisonnablement se demander s'il a vraiment vécu tout ce qu'il a vécu, écrit-il dans *La Langue exilée*⁶²³. C'est en se confrontant à la dictature communiste, après avoir vécu l'expérience concentrationnaire, qu'Imre Kertész a échappé au suicide. Le régime de Kádár que l'Occident a parfois considéré avec indulgence n'est rien d'autre qu'une dictature dans laquelle se reflète Auschwitz, comme dans toutes les dictatures : « Ma madeleine à moi, c'était l'époque de Kádár. Elle m'a rappelé le goût d'Auschwitz⁶²⁴. » Il poursuit dans l'écriture son dessein de faire d'Auschwitz « une expérience humaine universelle »⁶²⁵. Le choix de vivre dans une dictature, en ayant échappé à la mort dans les camps, revient à faire le choix de prolonger l'absence de destin pour l'écrire. L'écriture révèle au lecteur attentif ce témoignage sur une époque pour le moins troublée de l'Histoire de la Hongrie : il doit interpréter l'enchaînement des interprétations des différents personnages d'écrivains pour lire dans *Le Refus* un témoignage. L'auteur favorise le vacillement de l'interprétation et rend le lecteur responsable de son interprétation tout en l'enjoignant de s'engager dans sa lecture, d'y découvrir un sens caché, ce qui ne peut, ou ne doit se dire. De la même manière que Köves peut lire son passé à la lumière du présent, dans le télescopage d'images, le lecteur voit dans le télescopage des différentes figures d'écrivains la parole détournée du témoignage d'Imre Kertész. L'instabilité du témoignage qu'il faut interpréter, en considérant alors qu'il est une réponse à une question que le texte pose mais qu'il ne formule pas, garantit son essence. En effet, distinct de la preuve, de la pièce à conviction ou d'une vérité théorique démontrable, il est cette affirmation d'une conscience que cela s'est passé, et la promesse implicite que cette parole est vraie. Plusieurs lectures sont nécessaires pour arriver à cette interprétation, parce qu'il est impératif de franchir les barbelés

⁶²¹ Voir le début du chapitre intitulé « Les temps de l'Histoire : ruptures et discontinuités », pp. 409-431.

⁶²² Au sujet du *Refus*, Imre Kertész reconnaît dans *Dossier K.* avoir souhaité faire un parallèle entre le système nazi et le système communiste, en mettant en parallèle les camps de concentration nazis et les prisons communistes : « Oui, je voulais enfin faire vibrer sur la même corde le tango de la mort des deux systèmes, bien que j'aie écrit le roman avant les changements, alors que la censure tournait encore à plein régime ». *Op. cit.*, p. 125.

⁶²³ KERTÉSZ Imre. *A száműzött nyelv. Op. cit.*, « A boldogtalan 20. század » (pp. 11-43).

⁶²⁴ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 71.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 108.

du texte, et de saisir les indices laissés par celui que Paul Ricœur appelle « l'auteur impliqué »⁶²⁶, d'opérer des choix d'interprétation comme « *préalable herméneutique de la partialité* »⁶²⁷ et d'élucider cette partialité dans une nouvelle lecture.

Nous aimerions insister sur les liens, subtils, qui s'établissent entre le texte et le lecteur, par le biais de cet effort d'interprétation. Dans tous les cas, nous pouvons constater que la nécessité de l'interprétation relève d'une incomplétude, d'un creux, d'un suspens de la fiction. En insistant sur l'acte de compréhension, Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture* fait du lecteur implicite la pierre de touche de l'interprétation. Le texte construit une ou plusieurs possibilités interprétatives qui vont déterminer la figure du *lecteur implicite* dont la compréhension du texte achèvera de donner à ce texte tout son sens :

Une théorie des textes littéraires semble bien ne plus pouvoir se passer du lecteur. Celui-ci apparaît comme « système de référence » du texte, dont le sens plein est rendu par le travail de constitution que ce texte exige. Mais quel est au juste le lecteur présumé ? Est-il une construction pure ou se fonde-t-il sur un substrat empirique ? [...] À la différence des types de lecteurs dont il a été question jusqu'ici, le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en terme d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte⁶²⁸.

Le rôle du lecteur implicite est alors de guider le lecteur réel. Il peut constituer une contrainte de lecture sans occulter l'importance de la lecture en tant qu'acte et sans nier le lecteur comme personne réelle. Wolfgang Iser insiste sur le rapport qui s'instaure entre l'univers du texte et celui du lecteur : « Dans la mesure où, en lisant un texte de fiction, une interaction s'établit entre ce texte *en moi présent* et mon expérience repoussée dans le passé, et dans la mesure où cette interaction met en jeu deux processus solidaires : le bouleversement du statut de l'expérience ancienne et la formation d'une expérience nouvelle, la compréhension du texte n'est pas un processus passif d'acceptation mais bien une réponse productive à une

⁶²⁶ RICŒUR Paul. *Temps et Récit 3. Op. cit.*, p. 310.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 320.

⁶²⁸ ISER Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique. Op. cit.*, pp. 69-70.

différence vécue⁶²⁹. » L'interaction entre le texte et le lecteur se fonde sur un « manque » qui fonctionne comme une « impulsion » dans un processus dynamique :

[...] ce qui a été dit ne semble parler réellement que mis en rapport avec ce qui a été passé sous silence. Du fait que ce qui est tu est impliqué par ce qui est dit, ce qui est dit devient significatif. [...] Le processus de communication n'est donc ni déclenché ni régulé par un code, mais bien par une dialectique du dire et du taire. La part du taire incite à l'acte de constitution, et cette incitation à produire est contrôlée par ce qui est dit. Enfin, ce qui est dit apparaît sous un autre jour, à la lumière de ce à quoi ce dit se réfère⁶³⁰.

Pour Paul Ricœur, « [le] statut ontologique [de l'œuvre littéraire] reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture. C'est seulement *dans* la lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours. Et c'est *au-delà* de la lecture, dans l'action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration⁶³¹. » La *mimèsis* III permet la rencontre du « monde du texte » et du « monde du lecteur » car elle « marque l'intersection entre le monde configuré par le poème et le monde au sein duquel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité effective. La signifiante de l'œuvre de fiction procède de cette intersection⁶³². » Plus le texte est complexe, plus la liberté et la responsabilité du lecteur sont importantes, ce lecteur qui se doit d'exercer un « déchiffrement actif ». La *poétique de l'inquiétude* telle que nous l'avons définie, rentre ainsi parfaitement dans le cadre de *mimèsis* III, faisant de l'acte de lecture une « expérience *vive* »⁶³³ procédant d'une « désorientation qui doit engendrer une réorganisation »⁶³⁴. C'est donc comme médiation que Paul Ricœur envisage la lecture, et c'est « seulement par la médiation de la *lecture* que l'œuvre littéraire obtient la signifiante complète, qui serait à la fiction ce que la représentante est à l'histoire⁶³⁵ ». La représentante fait des constructions de l'histoire des reconstructions qui répondent « à la requête d'un vis-à-vis »⁶³⁶ et s'accompagne de la « relation de dette, qui place les hommes du présent devant la tâche de restituer aux hommes du passé – aux morts – leur dû⁶³⁷. » Qu'entend-on par « médiation de la lecture » et pourquoi est-elle nécessaire ? La lecture permet au texte de fiction son ouverture sur son « dehors », sur son « autre » parce que le texte possède originellement une visée intentionnelle :

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 281.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 298.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 287.

⁶³² *Ibid.*, p. 287.

⁶³³ *Ibid.*, p. 309.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 285.

Son statut ontologique reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture. C'est seulement *dans* la lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours. Et c'est *au-delà* de la lecture, dans l'action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration. Nous rejoignons ainsi la formule par laquelle nous définissions *mimèsis* III dans le premier volume : celle-ci, disions-nous, marque l'intersection entre monde du texte et monde de l'auditeur ou du lecteur, l'intersection donc entre monde configuré par le poème et monde au sein duquel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique. La signifiante de l'œuvre de fiction procède de cette intersection⁶³⁸.

La lecture ne relève pas uniquement de la poétique parce qu'elle est aussi communication, partant de l'auteur pour arriver au lecteur. Paul Ricœur distingue trois moments qui correspondent à trois disciplines différentes : la stratégie élaborée par l'auteur qui est dirigée vers le lecteur, l'inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire et la réponse faite par le lecteur⁶³⁹. La première étape ne constitue pas un retour à une figure d'autorité de l'auteur puisqu'il s'agit de le considérer non comme l'auteur réel mais comme « *l'auteur impliqué* »⁶⁴⁰, celui qui « prend l'initiative de l'épreuve de force qui sous-tend le rapport de l'écriture à la lecture⁶⁴¹ », débouchant sur la *reliability*, qui « est au récit de fiction ce que la preuve documentaire est à l'historiographie⁶⁴² ». Le texte exige une réponse du lecteur, construisant ainsi sa responsabilité :

À cet égard, l'affirmation selon laquelle l'auteur crée ses lecteurs paraît manquer d'une contrepartie dialectique. Ce peut être la fonction de la littérature la plus corrosive de contribuer à faire apparaître un lecteur d'un nouveau genre, un lecteur lui-même *soupçonneux*, parce que la lecture cesse d'être un voyage confiant fait en compagnie d'un narrateur digne de confiance, mais devient un combat avec l'auteur impliqué, un combat qui le reconduit à lui-même⁶⁴³.

La lecture ne peut donc pas être considérée comme un acte extrinsèque au texte, et contingent. Michel Picard dans la *Rhétorique de la lecture*⁶⁴⁴, montre que le texte se laisse interpréter en fonction des interprétations que l'écriture permet, mais que le fait que l'écriture du texte

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 287.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 288.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pp. 290-291 : « Replacée dans le cadre de communication auquel elle appartient, la catégorie d'auteur impliqué a l'avantage majeur d'échapper à quelques querelles inutiles qui occultent la signification majeure d'une rhétorique de la fiction. Ainsi, on n'attachera pas une originalité démesurée aux efforts du romancier moderne pour se rendre invisible – à la différence de ses devanciers, enclins à intervenir sans scrupule dans le récit –, comme si le roman était soudain devenu sans auteur ; l'effacement de l'auteur est une technique rhétorique parmi d'autres ; elle fait partie de la panoplie de déguisements et de masques dont l'auteur réel use pour se muer en auteur impliqué. »

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 290.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 293.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 297.

⁶⁴⁴ PICARD Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, « Poétique », 1977.

anticipe les futures lectures donne au texte une indéniable dimension d'incertitude. Ce paradoxe est souligné par Paul Ricœur comme étant le cœur de la rhétorique de la lecture :

D'un côté, la thèse de la « lecture dans le texte », prise absolument, comme l'auteur le demande à maintes reprises, donne l'image non plus d'un lecteur *manipulé*, tel que paraissait l'être le lecteur séduit et perverti par le narrateur non digne de confiance décrit par Wayne Booth, mais d'un lecteur *terrorisé* par le décret de la prédestination de sa propre lecture. De l'autre, la perspective d'une lecture *infinie*, qui, interminablement, structure le texte même qui la prescrit, restitue à la lecture une inquiétante indétermination⁶⁴⁵.

Il faut donner forme à l'œuvre « dans la mesure où les “lieux d'indétermination” (*Unbestimmtheitsstellen*) – expression reprise d'Ingarden – ne désignent plus seulement les lacunes que le texte présente par rapport à la concrétisation imageante, mais résultent de la stratégie de frustration incorporée au texte même, à son niveau proprement rhétorique⁶⁴⁶. » L'auteur rend son lecteur responsable en travaillant sur l'écart entre familiarité et étrangeté :

Il n'atteint son lecteur que si, d'une part, il partage avec lui un *répertoire du familier*, quant au genre littéraire, au thème, au contexte social, voire historique ; et si, d'autre part, il pratique une *stratégie de défamiliarisation* par rapport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir aisément reconnaître et adopter. [...] Cette stratégie est une des plus aptes à stimuler une lecture active, une lecture qui permet de dire que *quelque chose se passe* dans ce jeu où ce que l'on gagne est à la mesure de ce qu'on perd⁶⁴⁷.

L'accomplissement du texte littéraire a lieu dans le rapport qu'il entretient avec son lecteur, lorsqu'il met le lecteur « dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver les questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l'œuvre⁶⁴⁸. » En tant que réponse, il doit susciter une ou plusieurs questions et en appelle ainsi à la responsabilité, en tant que texte responsable, c'est-à-dire en tant que texte qui donne une réponse, sans pour autant que la question soit posée au préalable. Cet accomplissement relève bien d'une pragmatique, ce que confirment les différents paratextes. En effet, le désir de nos auteurs d'en appeler à cette responsabilité du lecteur est manifeste, ce qui justifie la nécessité de prendre en compte le lecteur réel et les infinies possibilités d'interprétation qui lui sont laissées. Nous observons chez Antonio Tabucchi comme chez Imre Kertész la volonté de laisser le lecteur se confronter à ses difficultés d'interprétation. Tous deux insistent sur sa nécessaire participation à l'élaboration du sens du texte, unique

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 307.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 309.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 317.

moyen de s'en rendre responsable. L'égarement du lecteur est une condition de lecture des textes d'Imre Kertész. L'auteur explique au sujet d'*Être sans destin* : « Essaie de considérer le livre de ce point de vue : dès les premières phrases, tu sens que tu entres dans un monde bizarre, souverain, où tout, plus précisément, n'importe quoi peut arriver. En avançant dans l'histoire, il sent progressivement la terre se dérober sous ses pieds⁶⁴⁹... » Il n'est pas question pour l'auteur de livrer à son lecteur un texte univoque, ce qu'il fait remarquer à propos d'une question sur une phrase d'*Être sans destin* qui a souvent été très mal interprétée par les lecteurs et sur laquelle Zoltán Hafner aimerait qu'Imre Kertész revienne. L'écrivain répond : « Non. Il est bon qu'un roman possède des mots qui continuent à vivre dans le lecteur comme des secrets ardents⁶⁵⁰. » L'écrivain hongrois, en instaurant un nouveau mode de représentation, enjoint également à son lecteur de lire autrement. Les modalités de lecture découlent des nouvelles modalités de représentation qu'implique Auschwitz. Le régime de représentation ne peut en effet plus répondre à l'exigence du sens. Ainsi, Mickaël Rinn écrit : « les discours de l'extrême-contemporain, *a fortiori* ceux des témoins survivants des génocides, montrent que la vérité de l'avoir-eu lieu doit être appréhendée dans le domaine du vrai, non-vraisemblable⁶⁵¹. » Le nouveau régime de représentation implique par conséquent un nouveau mode de lecture : la reconstruction de ce qui ne peut pas se dire dans le récit. Le critique ajoute : « C'est donc de cet impensable avoir-lieu, de cette rencontre qu'il faudra toujours réinscrire dans le présent entre l'écriture du témoin et la lecture interprétative que peut se reconstruire l'avoir-eu lieu de l'extermination⁶⁵². »

Antonio Tabucchi souligne quant à lui à plusieurs reprises l'importance qu'il accorde à la lecture, et insiste dans *L'Atelier de l'écrivain* sur la richesse et la complexité de son processus : « parce qu'un livre referme en lui-même, sous une forme ou une autre, tout ce que les autres personnes rechercheront dans sa lecture. [...] Évidemment, la lecture est plus complexe que l'écriture en ce sens qu'elle possède plus de variantes et un plus large éventail de possibilités. Il y a donc lieu de donner raison à Borges quand il affirme que la lecture est une activité plus noble que l'écriture, parce qu'elle est plus abstraite⁶⁵³. » L'égarement, récurrent dans les textes étudiés, est consubstantiel à la littérature : « il arrive que la littérature ne soit rien d'autre que la tentative de mener à son terme un cheminement au cours duquel

⁶⁴⁹ KERTÉSZ Imre. *Dossier K. Op. cit.*, p. 17.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁵¹ RINN Mickaël. « Imre Kertész : une écriture de l'extrême contemporain ». *Esthétique du témoignage*. Sous la direction de Carole Dornier et Renaud Dulong. *Op. cit.*, (pp. 61-70), p. 63.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 63.

⁶⁵³ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Op. cit.*, p. 42.

nous finissons par nous égarer⁶⁵⁴. » La volonté de l'écrivain italien de susciter le doute dans l'esprit de son lecteur est caractéristique de l'idée qu'il se fait de la littérature. Il n'est pas question d'apaiser les consciences mais il faut au contraire les réveiller. C'est alors l'intérêt de l'écriture et de la lecture que d'inquiéter, d'éveiller, d'angoisser : « Je peux m'enorgueillir d'une seule chose, c'est de ne pas être un écrivain qui tranquillise les consciences, parce que je crois que quiconque me lit reçoit au moins sa petite dose d'angoisse, et qui sait si, un jour, cette inquiétude-là ne finira pas par germer et par porter ses fruits⁶⁵⁵. » Le pouvoir de la littérature réside dans cette incertitude permanente qui met le lecteur en défaut. Elle a un impact sur ses lecteurs et peut donc avoir un impact sur le monde que le lecteur incompetent ne saisit pas :

La littérature a un immense pouvoir, celui d'être capable de créer quelque chose qui n'existait pas avant, et qui, par elle, prend vie. Ses limites sont d'ordre plus extrinsèque qu'intrinsèque et dépendent du fait que, souvent, le monde est sourd et ne l'écoute pas. La littérature est une grande vérité qui s'exprime à travers la fiction, mais le monde la regarde comme un divertissement, comme une chose sans importance, et ne lui prête guère attention. [...] La rage vient après, en découvrant la surdité et l'imperméabilité du monde qui n'accueille pas l'écrivain mais réveille en lui un sentiment radical d'impuissance. Si le monde faisait un peu plus de cas de la littérature, il recevrait sûrement des avertissements, des conseils et des indications très utiles⁶⁵⁶.

Le lecteur a alors cette responsabilité, dans la construction du sens, d'envisager la littérature dans son rapport au monde. La co-responsabilité du lecteur est une dimension extrêmement importante et la lecture n'est jamais innocente : « Il me semble qu'il doit forcément y avoir cette co-responsabilité du lecteur ; en somme, on ne doit pas lire impunément. Lire signifie assumer des responsabilités. [...] Alors on peut entrer dans le récit et résoudre ce qui était resté dans l'ombre, ce qui peut sembler être une énigme ; cela peut être laissé au lecteur⁶⁵⁷. » Faire naître l'incertitude chez les lecteurs, les rendre responsables de la construction du sens relève de la responsabilité des auteurs. Il ne s'agit pas de fuir le temps historique en en donnant une représentation bouleversée et bouleversante mais de proposer « un mode problématique de penser l'histoire à travers sa négation, et en outre, du témoignage de la recherche d'un engagement éthique qui se traduit par l'acte dialogique de la lecture et dans la

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁵⁷ MESCHINI Michela. « Tra storia e finzione: Il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi. » *Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies*. *Op. cit.*, p. 72 : « Mi pare che ci deve essere per forza questa co-responsabilità del lettore; non si deve leggere impunemente insomma. Leggere significa assumere delle responsabilità [...] Allora si può anche entrare dentro il racconto e risolvere ciò che è stato lasciato in ombra, ciò che può sembrare un enigma; può essere lasciato al lettore. » (Nous traduisons).

construction d'une image qui n'est désormais plus rassurante du devenir historique⁶⁵⁸. » Le lecteur a tout autant un rôle à jouer que l'auteur : « Le problème, c'est que l'auteur n'a pas tout compris et qu'il demande une aide au lecteur, ce cher ami inconnu. Il lui dit de faire sa part de travail pour que celui qui écrit et celui qui lit recollent les morceaux et cherchent à comprendre cette chose étrange qu'on appelle la vie et qu'ils sont en train de traverser ensemble⁶⁵⁹. » La littérature doit être considérée comme la somme des lectures qui en ont été faites : « C'est ça la beauté de la littérature, elle est potentielle, elle appelle les autres, les défie, elle leur dit : « Entrez dans mon domaine ! » C'est une partouze⁶⁶⁰ ! » Tout en feignant une littérature divertissante, qui tend à l'auto-référentialité, Antonio Tabucchi écrit une littérature qui doit provoquer chez le lecteur cette inquiétude propice à l'efficacité de cette littérature, et partant à sa dimension éthique. Michela Meschini écrit à propos de l'auteur : « Pour un écrivain qui aime l'envers des choses, les négations et les paradoxes, le seul moyen de parler de l'histoire est de raconter le rêve, le seul moyen d'écrire une littérature engagée est de feindre une littérature évasive⁶⁶¹. » L'auteur peut faire confiance à son lecteur, qui non seulement se montrera capable de reconstruire le sens de l'histoire, de donner un sens à l'histoire, mais également de mettre au jour le sens de l'histoire dans sa propre existence, c'est-à-dire de faire résonner l'histoire racontée et l'histoire vécue. Jacques Bouveresse écrit : « On serait presque tenté de dire, pour reprendre la formule de Kubin, qu'[il] s'efforce de thématiser le caractère éphémère de tout ce qui existe et en particulier de la vie humaine sans même chercher nécessairement à lui trouver quelque chose de bon. Certains romans ne le font en aucune manière. Mais cela n'exclut pas que ce soit bel et bien ce que fait, implicitement ou explicitement, le lecteur et que l'auteur ait besoin de compter sur le fait qu'il le fera effectivement⁶⁶². » Nous supposons alors que la lecture a un impact sur le monde du lecteur, qui va conduire ce dernier à s'engager dans sa lecture. Notons à ce sujet ce qu'écrit Emmanuel Bouju à propos de « lecture engagée » :

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 73 : « un modo problematico di pensare la storia attraverso la sua negazione e testimonia altresì la ricerca di un impegno etico che si esplica nell'atto dialogico della lettura e nella costruzione di un'immagine non più rassicurante del divenire storico. » (Nous traduisons).

⁶⁵⁹ TABUCCHI Antonio. « La littérature est une partouze ». *La Femelle du Requin* n°23, Automne 2004, (pp. 33-43), p. 35.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁶¹ MESCHINI Michela. « Tra storia e finzione: Il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi. » *Op. cit.*, p. 89 : « Per uno scrittore che ama i risvolti delle cose, le negazioni ed i paradossi, l'unico modo per parlare della storia è di raccontare il sogno, l'unico modo per fare una letteratura impegnata e fingere di fare una letteratura evasiva. » (Nous traduisons).

⁶⁶² BOUVERESSE Jacques. « La littérature, la connaissance et la philosophie morale ». *Éthique, littérature, vie humaine. Op. cit.*, (pp. 95-146), p. 103.

Si s'engager, c'est sortir du champ de la littérature pour entrer dans le monde, alors la lecture ne serait engagée qu'en tant qu'elle ne serait déjà plus lecture mais action dans le monde, quoique conditionnée (ou motivée) par la littérature ; si s'engager en littérature, c'est faire de son champ même un lieu d'action morale et / ou politique, alors la lecture serait engagée en tant qu'elle lierait volontairement l'esthétique aux catégories et aux axiologies de la morale et / ou de la politique – sans pour autant la leur subordonner – et en mettant son propre jugement en balance⁶⁶³.

La lecture, expérience personnelle et intime, en appelle à la confrontation avec l'autre, l'autre du temps ou l'autre de la voix, qui ne sont pas étrangers à la conception de *l'inquiétude* évoquée précédemment. En effet, elle permet la découverte de l'altérité : « Ce n'est que lorsque le lecteur doit constituer, au cours de la lecture, le sens du texte – et ceci non pas à ses propres conditions (en faisant des analogies), mais bien dans des circonstances qui ne lui sont pas familières – que quelque chose s'exprime en lui qui met en lumière un élément de sa personnalité dont jusqu'alors il n'avait pas conscience⁶⁶⁴ ». Or cette expérience de l'altérité est parfois confrontation à de l'illisible⁶⁶⁵ qui permet au lecteur la construction d'une interprétation l'engageant dans sa propre lecture pour le rendre responsable : « Il reste qu'interpréter un texte, c'est affronter en son sein des lieux d'indétermination et une part d'illisibilité ; que l'interprétation d'un texte est toujours conduite, pour lever cette indétermination, à faire jouer des procédures de contextualisation. Cette illisibilité est pour le texte le meilleur gage de son devenir historique et pour l'interprétation le meilleur fondement de sa légitimité : c'est à partir de tels lieux que l'on peut en effet prétendre renouveler le sens d'un texte⁶⁶⁶. » Se heurter au texte, se confronter à l'illisibilité est une manière d'exercer sa responsabilité de lecteur. Emmanuel Bouju met en évidence ce lien entre l'illisible et la responsabilité dans un article intitulé « À contre-horizon : éthiques littéraires de l'illisible (Kurt Schwitters, Juan Benet) » :

⁶⁶³ BOUJU Emmanuel. « Un livre contre lui-même. Sur l'exercice de la lecture engagée ». *Le lecteur engagé. Critique, enseignement, politique. Critique, enseignement, politique*. Textes réunis et présentés par Isabelle Poulin et Jérôme Roger. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2007, (pp. 239-248), pp. 239-240.

⁶⁶⁴ ISER Wolfgang. *L'Acte de lecture. Op. cit.*, p. 94.

⁶⁶⁵ Or nous pouvons distinguer plusieurs types d'illisibilité dans l'article d'Annie Rouxel intitulé « La lecture littéraire, un jeu avec l'illisible ». *L'Illisible*. Études réunies et présentées par Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Poitiers : Maison des sciences de l'homme et de la société, « La Licorne », 2006, p. 135 : « Le lecteur expert juge illisible – ennuyeux, indigne d'être lu – le texte transparent, construit selon des schémas prévisibles, réductibles aux stéréotypes de la production large. Le rejet est d'ordre esthétique et idéologique. Le lecteur ordinaire se détourne du texte "obscur", difficilement accessible, qui perturbe ses habitudes lectorales : l'illisibilité est alors associée à la complexité d'une écriture qui se dérobe à la compréhension. Le rejet est d'ordre cognitif ».

⁶⁶⁶ ESCOLA Marc. « Le lisible et l'illisible. Procédures de contextualisation et seuils de lisibilité. » Actes publiés par Vincent Jouve. *La Lecture littéraire*. Paris : Klincksieck, 1999, n°3, (pp. 123-134), p. 133.

Au contraire, et c'est là le paradoxe fondamental qui occupe ces auteurs : *leur illisibilité est destinée à la lecture*, elle est tout entière tournée vers le lecteur, et même comme vouée au lecteur. La position esthétique radicale d'un Schwitters ou d'un Benet recouvre une position éthique profonde : écrire « à contre-horizon », à contre-sens des positions d'attente du lecteur, c'est le placer face à un acte neuf et libre de lecture. Et la liberté de cette lecture est à la mesure de la liberté d'écriture : le texte se fait illisible en dépouillant de tous ses faux-semblants l'échange littéraire, en arrachant la lecture à la douceur raisonnable de ses habitudes. L'illisibilité n'est plus ici contradictoire de l'acte de lecture⁶⁶⁷.

Il souligne dans *Les Transcriptions de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle* :

Aussi la responsabilité de l'écrivain à l'égard de l'histoire ne se conquiert-elle vraiment que dans l'accord contractuel qui vient le lier à son lecteur et signer précisément un transfert de responsabilité ; or seul le lecteur parachève ce contrat, et ainsi la partie se rejoue à chaque fois, en couvrant au passage tous les risques de la socialisation du texte, des médiations nécessaires à sa transmission. La transcription de l'histoire s'établit ainsi comme palimpseste en devenir : la refiguration sans cesse répétée par l'écrivain du substrat référentiel [...] manifeste en littérature l'expérience vive de la condition historique et contraint chaque lecteur à en assumer à son tour la responsabilité⁶⁶⁸.

De l'égarement du lecteur, de son inquiétude quant à un texte dont il faut (re)contruire le sens dans une interprétation nouvelle naît cette responsabilité de la lecture, cette nécessité pour les auteurs de susciter chez leurs lecteurs la réponse à une question que le texte ne pose pas. C'est ainsi que s'élabore pour eux une manière originale de se définir comme des écrivains responsables. Il ne suffit pas de se faire les *témoins des témoins*, encore faut-il pouvoir faire participer le lecteur à l'interprétation de l'Histoire, dans les relais du témoignage. Il s'agit alors de reconnaître à la fiction des pouvoirs heuristiques, dans la possibilité qu'elle a d'amener le lecteur à s'interroger sur son monde et à en prendre la responsabilité. Revenons alors à l'hypothèse de départ à savoir : peut-on affirmer avec Paul Ricœur que *se comprendre* revient à *se comprendre devant le texte*, et considérer la lecture comme une (re)subjectivation qui passe par une désobjectivation nécessaire, inhérente à la distanciation propre à la fiction, et constitutive de ces qualités heuristiques, grâce au processus même de l'interprétation au sens où l'entend le philosophe, c'est-à-dire la véritable destination de la lecture : « lever ce suspens⁶⁶⁹ et achever le texte en parole actuelle⁶⁷⁰. » Le « monde du texte » et le « monde du

⁶⁶⁷ BOUJU Emmanuel. « À contre-horizon : éthiques littéraires de l'illisible (Kurt Schwitters, Juan Benet) ». *Lecture littéraire : Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*. 1999, n°3, (pp. 61-71) pp. 61-62.

⁶⁶⁸ BOUJU Emmanuel. *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*. Op. cit., p. 194.

⁶⁶⁹ Il s'agit ici du « suspens » qui affecte la référence du texte.

⁶⁷⁰ RICŒUR Paul. *Du texte à l'action*. Op. cit., p. 170.

lecteur » deviennent contemporains par ce qu'il appelle « l'appropriation », c'est-à-dire la constitution, dans le même temps, du *soi* et du *sens*. La particularité de la fiction réside dans l'abolition de la référence ordinaire au profit de la « référence de second degré » : « suspendus cet intérêt et la sphère de signification qu'il commande, le discours poétique laisse-être notre appartenance profonde au monde de la vie laisse-se-dire le lien ontologique de notre être aux autres êtres et à l'être. Ce qui ainsi se laisse dire est ce que j'appelle la référence de second degré, qui est en réalité la référence primordiale⁶⁷¹. » Le pouvoir de la fiction dans sa capacité à *redécrire* la réalité fait passer le lecteur du monde réel, celui de la référence ordinaire, au monde de la fiction c'est-à-dire à la référence secondaire, pour revenir au monde réel dans lequel il se comprend en tant que *soi*. Le détour par la fiction est alors une étape indispensable à la constitution du *soi*. L'éthique pour Paul Ricœur réside dans l'interprétation des textes et des signes, grâce à la capacité d'imagination créatrice. Elle se rapporte donc au réel de manière indirecte, dans la suspension du sens premier et littéral du monde, qui instaure ses possibilités nouvelles de mode d'être dans le monde. Contrairement à l'allégorie, le symbole n'est pas « une *traduction* d'un donné qui pourrait se dire de manière claire dans un autre langage. Il est donateur de sens à travers "la transparence opaque de l'énigme". Le symbole, à travers le sens premier, littéral et patent, vise lui-même analogiquement un sens second qui n'est pas donné autrement qu'en lui. C'est la profondeur et la richesse du symbole⁶⁷². » Le monde que les textes évoquent est un monde symbolique qui ouvre à de nouvelles dimensions d'être dans le monde et constitue le moyen d'accéder à une meilleure connaissance de nous-mêmes grâce à l'analogie explicative des textes. La littérature opère sur le réel ce que le philosophe appelle, en se référant à Edmond Husserl, des « variations imaginatives ». Le récit possède une dimension éthique incontestable, parce qu'en amont, dans *mimèsis* I, on observe dans le « quasi-texte » des qualités originellement éthiques, celles de l'action ; quant au récit, dans *mimèsis* II, il n'est jamais éthiquement neutre, et *mimèsis* III constitue l'impact éthique des récits de fiction dans la mesure où la vision du monde configurée par l'auteur est refigurée par le lecteur. La conséquence éthique du récit passe le plus souvent par une nécessaire phase de désorientation, que nous avons eu l'occasion d'analyser, dans l'ouverture à l'autre, au temps, dans ce décentrement nécessaire provoqué par la *poétique de l'inquiétude*. La suspension de la référence est donc essentielle dans l'instauration d'une éthique du récit, puisque c'est « la condition négative pour que soit

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 246.

⁶⁷² THOMASSET Alain. *Paul Ricœur : une poétique de la morale. Aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*. Leuven : University Press : Peeters, 1996, p. 104.

dégagé un mode plus fondamental de référence⁶⁷³. » Ainsi, le « moment herméneutique » est capital parce qu'il constitue ce travail de la pensée qui fait s'affronter le « monde du texte » et ce que nous appelons par convention la réalité, pour la redécrire :

Cet affrontement peut aller de la dénégation voire de la destruction – ce qui est encore un rapport au monde –, jusqu'à la métamorphose et la transfiguration du réel. Il en est ici comme des modèles en sciences, dont l'ultime fonction est de redécrire l'*explanandum* initial. Cet équivalent poétique de la redescription est la *mimèsis* créatrice qui manque à une théorie purement structurale du discours poétique. Le choc entre le monde du texte et le monde tout court, dans l'espace de la lecture, est l'ultime enjeu de l'imagination productrice. Il engendre ce que j'oserais appeler la référence productrice propre à la fiction⁶⁷⁴.

La figure du détour, que nous avons pu aborder dans le cadre de la représentation de l'Histoire et la spectralité du retour de l'Histoire dans la fiction sont opérationnelles pour l'étude de la place du lecteur. C'est en effet en opérant ce détour par la spectralité, caractéristique de ces fictions qui refusent de se laisser saisir, que le lecteur peut répondre du texte, en répondant d'abord de soi, dans une inscription spectrale dans le récit. Si c'est le *lectant* qui a pour tâche de mettre au jour le sens du texte, le *lu* est aussi impliqué dans cette lecture, par la sollicitation des affects indispensable à la compréhension du soi, qui passe par cette distanciation caractéristique du *lisant*. Les récits tabucchiens et kertésziens, en s'intéressant à la représentation de l'écrivain dans l'Histoire, donnent au lecteur une place primordiale, fondatrice du caractère responsable de la littérature.

La *poétique de l'inquiétude* apparaît alors comme le pivot entre la spectralité de la fiction et la responsabilité des écrivains dans la mesure où elle fonde la responsabilité du lecteur. Elle est ce *dissensus* que Jacques Rancière définit comme « une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification⁶⁷⁵. » La volonté de repolitiser l'art se manifeste, selon le philosophe, de manières divergentes qui ont toutes pour point commun de tenir pour acquis un certain modèle d'efficacité, celui qui consiste à penser que l'art est politique à partir du moment où il suggère les traces de la domination, où il révolte en montrant des faits révoltants. Or ce modèle pose comme évident le passage de l'intention au résultat en tenant pour acquis qu'à

⁶⁷³ RICŒUR Paul. « Rhétorique, poétique, herméneutique ». *Lectures 2. La Contrée des philosophes* [1992]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1999, (pp. 481-491), p. 494.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, pp. 494-495.

⁶⁷⁵ RANCIÈRE Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p. 55.

voir des choses révoltantes, le lecteur – ou le spectateur – ne pourra être que révolté⁶⁷⁶. C'est pourtant dans la « suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté⁶⁷⁷ » que peut avoir lieu ce que le philosophe appelle « l'efficacité esthétique »⁶⁷⁸ née de la séparation et de la discontinuité. Elle échappe à la polarité dans laquelle est le plus souvent enfermée la réflexion sur la politique de l'art, entre la « pédagogie incertaine de la médiation représentative »⁶⁷⁹ et la pédagogie immédiate du modèle « archi-éthique »⁶⁸⁰. L'efficacité esthétique du « régime esthétique de l'art » « signifie en propre l'efficacité de la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur le public⁶⁸¹. » Il n'y a donc pas de transmission calculable entre un choc artistique sensible, une prise de conscience intellectuelle et une mobilisation politique : « On passe d'un monde sensible à un autre monde sensible qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités. Ce qui opère, ce sont les dissociations : la rupture d'un rapport entre le sens et le sens, entre un monde visible, un mode d'affection, un régime d'interprétation et un espace de possibilités ; c'est la rupture des repères sensibles qui permettait d'être à sa place dans un ordre des choses⁶⁸². » L'expérience esthétique s'oppose à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales, et c'est en cela qu'elle touche à la politique dans le sens où « l'activité politique est l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs⁶⁸³. » L'art et la politique sont conjoints en tant que formes du *dissensus* comme « opérations de reconfiguration de l'expérience commune du sensible »⁶⁸⁴. La fiction est précisément ce travail qui opère des *dissensus* dans la mesure où elle « change les modes de présentation sensibles et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification⁶⁸⁵. » Elle produit donc des ruptures « dans le tissu

⁶⁷⁶ La « présupposition d'un *continuum* sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs » *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 75.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 72.

sensible des perceptions et dans la dynamique des affects »⁶⁸⁶. Pour autant, on ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde, puis à une décision d'action, mais « d'un monde sensible à un autre monde sensible. » En cela même, en raison du *dissensus* qui « interdit toute voie royale vers un réel qui serait de l'autre côté des mots et des images⁶⁸⁷ », l'art critique « comporte toujours une part d'indécidable⁶⁸⁸ » qui refuse tout dévoilement. Les récits tabucchiens et kertésziens, par l'usage qu'ils font du détour, dans l'obscureté et la spectralité de la représentation, qu'il s'agisse de celle de l'écrivain fictionnel, de l'Histoire, de l'œuvre dans l'œuvre, ou encore du lecteur, contribuent à la création de ce *dissensus* analysé par Jacques Rancière. Ils accèdent ainsi à « l'efficacité esthétique » définie par le philosophe, grâce aux choix poétiques dont ils témoignent. L'instabilité à laquelle doit faire face le lecteur, qui fonde sa responsabilité, en est la preuve.

Antonio Tabucchi et Imre Kertész, considérés comme les témoins du témoin, sont responsables de la transmission de l'expérience de la catastrophe. Le lecteur hérite de l'expérience transmise, tant bien que mal, nous l'avons vu, héritage pour lequel il ne suffit pas de recevoir, mais pour lequel il faut *être*, héritage qu'il faut accomplir comme une *tâche*, et que nous avons considéré possible dans l'élaboration d'une interprétation qui rend au texte sa totalité, et le parachève, surmontant les risques de l'illisible et de la désorientation. D'après Walter Benjamin, l'art de conter se perd au XX^e siècle : l'expérience ne passe plus de bouche en bouche depuis la fin de la Première Guerre mondiale, parce que « l'expérience devient de moins en moins communicable⁶⁸⁹ ». L'apparition du roman est, pour le philosophe, un des premiers avertissements de ce déclin, parce qu'elle signe l'apparition de l'individualisme qui va à l'encontre de la transmission de l'expérience et par conséquent de la dimension éthique de cette transmission : « Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte à son tour, *devient expérience en ceux qui écoutent son histoire*. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner⁶⁹⁰. » La deuxième raison avancée par le philosophe est la modification dans la communication de l'information, qui désormais insiste sur l'explication, contrairement au conteur qui sait

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸⁹ BENJAMIN Walter. « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». *Œuvres III. Op. cit.*, p. 119.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 121. (Nous soulignons).

rapporter une histoire sans y mêler d'explication⁶⁹¹. Il occupe une fonction essentielle de témoin puisque, « s'il n'a pas en personne vécu les événements, du moins les tient-il directement de ceux qui en furent les acteurs⁶⁹². » C'est une véritable mission auprès du lecteur dont est chargé le conteur, et pour cette raison son récit ne peut avoir de fin. Walter Benjamin insiste sur plusieurs aspects qui paraissent fondamentaux pour Imre Kertész et Antoni Tabucchi : l'expérience, qui doit être vécue par le conteur, ou qui lui a été transmise, la communauté des auditeurs qui entendront dans la parole du conteur des conseils, une forme ouverte, inachevée dans sa structure, ouverte sur un ailleurs, sur d'autres événements. Le conteur fait appel à l'expérience temporelle du lecteur, pris dans une communauté, et à la propre expérience de celui qui décide de raconter et de transmettre. Daniel Payot analyse en ces termes le conteur benjaminien :

[...] une façon de se rapporter à la fois à un élément présent du monde et à l'ajournement qui le meut, l'inquiète et lui accorde cet inachèvement actuel qui le constitue comme l'existant qu'il est. La temporalité des épisodes racontés n'y est résorbée ni dans une exposition de leurs causes, ni dans une présentation de leur fin, elle est au contraire indiquée comme irréductible, au sein d'une forme qui elle-même se garde de réprimer sa propre construction temporelle. C'est pourquoi elle s'adresse à des auditeurs qui savent éprouver le passage du temps comme la dimension même, inéluctable, de leur existence⁶⁹³.

D'après nos analyses, Antonio Tabucchi et Imre Kertész renouent avec l'expérience de la narration. Outre le rôle de *témoins des témoins* et la nécessité de la transmission de l'expérience, vécue ou entendue, il semblerait que l'inachèvement formel, l'appel à une communauté de lecteurs, la volonté de ne pas apporter d'explication et le renouvellement de leur expérience temporelle, et de celle des lecteurs – ou des auditeurs – permettent de considérer qu'ils ne sont pas de simples romanciers mais qu'il y a, dans leur pratique, une manière de renouer avec la narration benjaminienne, qui peut être considérée comme l'unique moyen de surmonter les écueils de la création littéraire. Ne peut-on pas considérer que l'Histoire du XX^e siècle a renvoyé la solitude de l'écrivain à la nécessité d'écrire dans et pour une communauté d'auditeurs ? C'est un secret qu'il faudra dire sans dire, dans une transmission responsable. Le lecteur hérite du secret de la littérature, hérite de cette catastrophe qu'on ne peut ou qu'on ne veut dire, mais qui se dit tout de même, dans l'oblicité de la fictionalisation. Le texte spectral, déformé et hanté par le spectre de l'Histoire, enjoint le

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 123 : « L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. »

⁶⁹² *Ibid.*, p. 127.

⁶⁹³ PAYOT Daniel. *Après l'Harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres*. Paris : Circé, 2000, pp. 30-31.

lecteur de répondre, et ce dans une réponse qui se décline en autant de lecteurs, dans cette réponse infinie qui est appelée par la question secrète délivrée par le texte. Le lecteur est responsable dans sa participation à l'élaboration et au parachèvement du sens, aux niveaux du *lisant*, du *lectant* et du *lu*, et dans l'actualisation du passé dans le présent, dans la lecture qui peut être considérée comme une réponse au spectre, qui change son rapport au temps et son avenir. La responsabilité, celle de l'écrivain comme celle du lecteur, ne peut s'exercer que de manière infinie, c'est-à-dire de manière non calculée, pour ne pas détruire l'événement dans son événementialité, cet événement qui doit rester imprévisible et secret pour demeurer un événement⁶⁹⁴. En effet, il n'est pas possible de procéder à une responsabilité calculée sans détruire l'événement. Agir par devoir, s'acquitter d'une dette revient à exercer une responsabilité qui ne peut pourtant pas être considérée comme une responsabilité éthique, entière, c'est-à-dire une responsabilité qui constituerait un événement : « Autrement dit, l'événement éthique, s'il y en a, doit se porter au-delà du devoir et de la dette. Et, alors, on rencontre cette logique illogique, ou aporétique, du don et de l'abandon [...] et celle du sens – ou plutôt du non-sens – de la responsabilité⁶⁹⁵. » Ainsi, la réponse, qu'elle soit celle de l'écrivain ou celle du lecteur, celle du lecteur suscitée par l'écrivain, celle de l'écrivain suscitée par l'événement, doit excéder la demande pour participer à l'événement et à la logique du don car le performatif neutralise l'événement en le rendant prévisible. Cette responsabilité, pour répondre à la logique du don et de l'événement, diffère de l'expérience traditionnelle de la responsabilité qui relève de l'intentionnalité, de la subjectivité, de la liberté ou de la décision. Parce qu'elle a à voir avec le spectre, comme l'écrivain, le lecteur et le récit, nous l'avons montré dans notre développement, « elle doit rester incalculable, imprédictible, imprévisible, non programmable⁶⁹⁶ ». Elle est infinie, s'exerce dans le passé comme dans l'avenir et n'obéit à aucune règle : « J'ai de la responsabilité à l'égard de ce que, de ceux que, de celles que je ne connais pas encore. Non seulement les morts, qui ne sont plus là, ou qui reviennent sous une forme ou sous une autre, comme les fantômes, etc., mais ceux qui ne sont pas encore nés⁶⁹⁷. » La littérature est hantée par le secret, et c'est ce secret qui entretient des liens étroits avec la responsabilité parce que ce secret obéit à la règle de l'événement à savoir son caractère imprévisible. L'oblicité de la fiction, dans le témoignage,

⁶⁹⁴ DERRIDA Jacques. *Dire l'événement, est-ce possible ?* Paris ; Montréal ; Budapest : l'Harmattan, 2001.

⁶⁹⁵ *Sens en tous sens*. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy. Sous la direction de Francis Guibal et Jean-Clet Martin. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 2004. Entretien entre Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, « Responsabilité – Du sens à venir. » (pp. 165-200), p. 175.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 185.

participe de cette responsabilité du secret, responsabilité qui peut être considérée à la fois comme active et comme passive, telle la responsabilité d'Abraham conduisant en silence son fils pour le sacrifier. Le régime spectral de la fiction permet le caractère infini de la responsabilité dans la mesure où la structure fictive à la fois « exonère le signataire quant à la responsabilité, devant la loi politique ou civique, du sens et du référent (de ce que veut dire et vise, exhibe ou encrypte le *dedans* de son texte qui peut donc toujours ne *s'arrêter à poser* aucun sens et aucun référent, ne rien vouloir dire), tout en aggravant d'autant, jusqu'à l'infini, sa responsabilité pour l'événement singulier que constitue chaque œuvre (responsabilité nulle et infinie, comme celle d'Abraham)⁶⁹⁸. » L'auteur de la fiction est à la fois irresponsable et hyperresponsable, comme Abraham silencieux. Le moment abrahmique reste le secret essentiel dont la littérature à la fois hérite et n'hérite pas, et cette filiation est à la fois possible et impossible. C'est de cette infidélité que la littérature doit demander pardon, parce que elle descend d'Abraham à la fois pour en hériter et pour le trahir. Ce n'est pas la mise à mort d'Isaac qui est importante mais le secret gardé par Abraham au sujet de cette mise à mort. Le sens de la mise à mort est suspendu, ce qui demeure, c'est la détermination d'Abraham, « son engagement passif-et-actif à ne-pas-pouvoir-vouloir-dire, à garder un secret jusque dans les pires conditions, donc inconditionnellement. À entrer avec Dieu dans une alliance inconditionnellement singulière. Simplement pour *répondre*, de façon responsable, d'une coresponsabilité engagée par l'appel⁶⁹⁹. »

La responsabilité conjointe de l'écrivain – et de la fiction –, et du lecteur, dans leurs particularités et leur singularité, nous invite à considérer écrivains et lecteurs dans une communauté de la finitude, dans le sens où l'entend Jean-Luc Nancy, communauté comme comparution de la finitude. La communauté n'appartient pas à l'œuvre mais à l'expérience de la finitude, à la limite sur laquelle s'exposent les êtres singuliers, qui en fait des êtres semblables parce que exposés au-dehors, semblable n'équivalant pas à pareil. Le philosophe explique : « Je ne *me* retrouve pas, ni ne *me* reconnais dans l'autre : j'y éprouve ou j'en éprouve l'altérité et l'altération qui “en moi-même” met hors de moi ma singularité, et qui la finit infiniment. La communauté est le régime ontologique singulier dans lequel l'autre et le même sont le semblable : c'est-à-dire le partage de l'identité⁷⁰⁰. » La communauté est une tâche et non une œuvre à faire, c'est un don à renouveler et à communiquer. Elle se rapproche

⁶⁹⁸ DERRIDA Jacques. *Donner la mort. Op. cit.*, p. 206.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, pp. 204-205.

⁷⁰⁰ NANCY Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée. Op. cit.*, pp. 83-84.

en cela de l'héritage et s'oppose à l'immanence d'un lien communiel qui n'existe pas. En tant que communication, elle est communication de ne pas communier, constituée par des êtres singuliers qui sont constitués par le partage qui les fait autres. Ces lieux de communication ne sont pas des lieux de fusion, mais sont « définis et exposés par leur dis-location. Ainsi, la communication du partage serait cette dis-location elle-même⁷⁰¹. » La communication dans la communauté est alors la comparution de la finitude, qui consiste « dans la parution de l'*entre* comme tel : toi *et* moi (l'*entre* nous), formule dans laquelle le *et* n'a pas de valeur de juxtaposition, mais d'exposition⁷⁰². » C'est le politique qui doit inscrire le partage de la communauté :

« Politique » voudrait dire une communauté s'ordonnant au désœuvrement de sa communication, ou destinée à ce désœuvrement : une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage. Atteindre à une telle signification du « politique » ne dépend pas, ou pas simplement en tout cas, de ce qu'on appelle une « volonté politique ». Cela implique d'être déjà engagé dans la communauté, c'est-à-dire d'en faire, en quelque manière que ce soit, l'expérience en tant que communication : cela implique d'écrire. Il ne faut pas cesser d'écrire, de laisser s'exposer le tracé singulier de notre être-en-commun⁷⁰³.

La littérature ne révèle pas une réalité accomplie, « [...] elle ne révèle pas de manière générale, *quelque chose* – elle révèle plutôt l'irrévélabile : à savoir ceci, qu'elle même, en tant qu'œuvre qui révèle, qui fait accéder à une vision, est essentiellement interrompue⁷⁰⁴. » Le mythe est interrompu par la littérature : « La "littérature" (ou "l'écriture") est ce qui dans la littérature, c'est-à-dire dans le partage ou dans la communication des œuvres, interrompt le mythe – en donnant voix à l'être-en-commun qui n'a pas de mythe et qui ne peut en avoir. Ou plutôt, car l'être-en-commun n'est nulle part, et ne subsiste pas en un lieu mythique qu'on pourrait nous révéler, la littérature ne lui donne pas une voix, même c'est l'être-en-commun qui est littéraire (ou scripturaire)⁷⁰⁵. » C'est dans la communauté que s'effectue le partage, sur le bord, à la limite, partage qui résiste à la communion, et se manifeste dans l'inachèvement :

La littérature n'achève pas à l'endroit même où elle achève : sur son bord, juste sur la ligne du partage – une ligne tantôt droite (le bord, la bordure du livre), tantôt incroyablement contournée ou brisée (l'écriture, la lecture). Elle n'achève pas à cet endroit où l'œuvre passe à une autre œuvre du même auteur, et à cet autre endroit où elle passe à d'autres œuvres d'autres auteurs. Elle n'achève pas là où son récit passe à d'autres récits, son poème à d'autres poèmes, sa pensée à d'autres pensées, ou au suspens inévitable de la pensée ou du poème. C'est inachevée et

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 75.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, pp. 159-160.

inachevante qu'elle est littérature. Et elle est littérature si elle est une parole (une langue, un idiome, une écriture) – quelle qu'elle soit, écrite ou non, fiction ou discours, littérature ou non – qui ne met rien d'autre en jeu que l'être-en-commun⁷⁰⁶.

La littérature vient de la littérature et y retourne, en partageant le partage lui-même, l'être-en-commun :

Ce n'est pas un être de littérature : ce n'est pas une fiction, ni narrative, ni théorique. Cela veut dire au contraire que la littérature, dès le moment du moins où nous comprenons par ce mot l'interruption du mythe, a pour être (pour essence, si on veut ou encore pour constitution transcendante) l'exposition commune des êtres singuliers, leur comparution. L'écrivain le plus solitaire n'écrit que pour l'autre. (Celui qui écrit pour le même, pour lui-même ou pour l'anonyme de la foule indistincte n'est pas un écrivain)⁷⁰⁷.

Ainsi la littérature en tant qu'interruption nous inscrit exposés les uns aux autres, dans notre finitude, nous fait toucher la limite et l'inscrire, sans l'abolir dans la communion : « Écrire pour autrui signifie en réalité écrire à cause d'autrui. L'écrivain ne donne rien et ne destine rien aux autres, il n'a pas en vue, comme son projet, de leur communiquer quoi que ce soit, ni un message, ni lui-même. Sans doute, il y a toujours des messages, et il y a toujours des personnes, et il importe que les uns et les autres – si je peux un instant les traiter comme identiques – soient communiqués. Mais l'écriture est le geste qui obéit à la seule nécessité d'exposer la limite : non pas la limite de la communication, *mais la limite sur laquelle la communication a lieu*⁷⁰⁸. » La parole qui s'interrompt sur cette limite de celui qui s'expose, nous l'entendons si notre « condition éthique et politique est d'écoute et de lecture⁷⁰⁹ », et cette parole inaugure une communauté : « Il y a ainsi un irrécusable et irrépressible communisme littéraire, auquel appartient quiconque écrit (ou lit), ou tente d'écrire (ou lire) en s'exposant – non en s'imposant (et celui qui s'impose sans aucunement s'exposer, n'écrit plus, ne lit plus, ne communique plus)⁷¹⁰. » C'est donc une parole, une écriture qui nous partagent, cela qui nous arrive en commun, et qui « se connaît pour illégitime, jamais autorisée, risquée, exposée, à la limite. [...] Car c'est ainsi que l'écriture obéit à la loi – de la communauté⁷¹¹. » L'écrivain est alors cette voix singulière en commun : « [...] aussi bien ne peut-on jamais être “une voix” (“une écriture”) qu'*en commun*. Dans la singularité a lieu

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 172.

l'expérience littéraire de la communauté – c'est-à-dire l'expérience "communiste" de l'écriture, de la voix, de la parole donnée, jouée, jurée, offerte, partagée, abandonnée. La parole est communautaire à la mesure de sa singularité, et singulière à la mesure de sa vérité de communauté⁷¹².» C'est l'appel qui se partage dans la communauté, l'appel à la limite, l'appel qui nous convoque aussi bien que celui que nous nous adressons, les uns aux autres, à partir de la limite. Ainsi, la communauté a lieu sur cette limite, et constitue cette limite, « exige cette façon de se destiner en commun que nous appelons une politique, cette façon d'ouvrir la communauté à elle-même plutôt qu'à un destin ou à un avenir. Ce "communisme littéraire" indique au moins ceci : que la communauté, dans sa résistance infinie à tout ce qui veut l'achever (dans tous les sens du mot) signifie une exigence politique irrépressible, et que cette exigence politique exige à son tour quelque chose de la littérature, l'inscription de notre résistance infinie⁷¹³. »

Le lecteur des récits d'Imre Kertész et d'Antonio Tabucchi est appelé à répondre des textes qui peuvent alors être considérés comme des spectres réclamant justice, et la lecture considérée comme le moyen de rétablir cette justice. L'implication du lecteur, tant aux niveaux du *lectant*, du *lisant* que du *lu* permet de faire de la lecture une expérience complète qui se décline également en vécu. L'inquiétude suscitée chez le lecteur agit au niveau du *lisant*, qui frémit d'horreur ou de désespoir, du *lu* qui éprouve des sensations jusqu'alors ignorées, et du *lectant* qui s'efforcera de construire une interprétation susceptible de dissiper tout malentendu. Ainsi, les textes s'adressent à chaque lecteur dans leur particularité et le spectre de l'écrivain, représenté dans les fictions, interpelle, dans le « miroir poreux de la fiction » le spectre du lecteur. Pour autant, l'interpellation du lecteur n'est possible que dans la disjonction, propre à l'héritage, dans le *dissensus* propre au régime esthétique de l'art. Lecteur et auteur appartiennent alors à la *communauté désœuvrée* où chacun apparaît dans sa finitude, lieu de la communication dans l'appel.

⁷¹² *Ibid.*, p. 173.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 198.

Conclusion

L'étude de la représentation de l'écrivain dans son rapport à l'Histoire présente des enjeux fondamentaux pour l'élaboration d'une réflexion sur la littérature contemporaine européenne. Elle permet, en considérant la manière dont Antonio Tabucchi et Imre Kertész *fictionnalisent* l'Histoire par le prisme de la représentation de l'écrivain, d'analyser d'une part les modalités du retour de l'Histoire dans la fiction, d'autre part les marques d'une volonté auctoriale référentielle, sans qu'il s'agisse d'observer un retour de la figure de l'auteur démiurge ou d'une littérature purement dénotative. L'articulation, dans les récits, de la représentation d'un personnage d'écrivain et d'une période historique tourmentée suscite des interrogations sur les rapports entre monde et création littéraire, entre écrivain et société, entre temps et littérature, entre mémoire et écriture. C'est dans le cadre de l'évolution de la notion d'auteur, largement malmenée dans le champ critique littéraire du XX^e siècle, qu'il nous a fallu replacer cette double représentation de l'écrivain et de l'Histoire. L'omniprésence de personnages d'écrivains dans les fictions d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész questionne ainsi le statut de l'écrivain, sur le plan narratologique d'abord puisque ces écrivains fictionnels apparaissent de manière instable dans les récits, qu'ils soient, ou non, narrateurs. Cette instabilité narratologique nous invite d'ores et déjà à signaler l'impossibilité, au début du XXI^e siècle, de représenter de manière univoque des personnages d'écrivains dans des fictions qui, de surcroît, prennent place dans des contextes historiques troublés, marqués par la violence et l'arbitraire. Ensuite, sur le plan fictionnel, les deux écrivains mettent également en cause la figure de l'auteur tout-puissant. L'écrivain démiurge n'est plus et les personnages d'écrivains sont représentés dans leurs difficultés d'existence. L'importance qui leur est accordée dans les intrigues a permis de dresser une cartographie de différents types poétiques, de différentes conceptions de la création littéraire. Les récits mettent à distance certaines écritures, pour en valoriser d'autres, chacune d'entre elles étant évaluée par la construction fictionnelle, dans son rapport au monde, au réel et à la société que les récits prétendent représenter. Ce sont ces connexions qu'Antonio Tabucchi et Imre Kertész placent au cœur de leur réflexion poétique et, de ces interrogations posées par les écrivains fictionnels, la nécessité d'établir une distance par rapport au réel est progressivement apparue, pour en donner une image plus juste. Le personnage d'écrivain est donc doublement fragilisé, d'une part à cause de son inscription instable dans les récits, tant d'un point de vue narratologique que d'un point de vue fictionnel, d'autre part car il évolue dans un contexte historique violent. Sa condition d'écrivain et sa condition d'homme historique sont liées, toutes deux mises à mal ; il va donc devoir s'efforcer de les conjuguer pour enrayer l'instabilité dont il était question précédemment, ou tout au moins pour en faire un principe fonctionnel. Le passage

d'une « pré-compréhension » du monde à sa « mise en intrigue » implique une interdépendance du monde et du texte. Antonio Tabucchi et Imre Kertész, en choisissant de représenter des personnages d'écrivains dans des périodes historiques bouleversées, mettent en avant les écueils inévitables qui résident dans le passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II. Ces personnages présentent cette double brèche (historique et poétique) qu'ils s'efforcent de réduire, avec plus ou moins de succès, par la création littéraire, à condition de parvenir à échapper à l'aporie d'une écriture qui ne sache pas se situer justement dans son rapport au réel. Ainsi, l'écrasement du personnage d'écrivain par l'Histoire et sa progressive *liquidation*, nœud fictionnel de nos récits, posent de manière inévitable la question du lien entre le monde et la création littéraire, l'œuvre ne pouvant plus être considérée comme un tout autonome et auto-référentiel. Il s'est agi de savoir si l'écriture peut constituer un recours dans cette négation permanente de l'individu, d'autant plus que l'Histoire, outre le fait d'ôter à l'individu toute énergie créatrice, peut empêcher concrètement la possibilité de l'écriture, qui est décrétée, par le régime, comme une activité secrète et interdite. Les personnages d'écrivains sont alors confrontés à une difficile alternative : (re)trouver le geste qui va (re)donner du sens à l'expérience vécue ou entendue, ou donner du sens à l'expérience qui, *a priori*, n'en avait pas. Or la désorientation de ces personnages d'écrivains est telle que nous avons pu nous demander si les difficultés de la « pré-compréhension » du monde, nécessaire à toute « mise en intrigue », n'entraînaient pas l'échec de l'écriture. En effet, les obstacles qu'ils rencontrent pour effectuer une lecture univoque du monde semblent se répercuter sur leurs difficultés à l'écrire : confrontés à l'inépuisable question du sens, l'œuvre littéraire semble ne pouvoir leur offrir aucun recours, et l'écriture est placée sous le sceau de cette lecture problématique du monde. La tentation du silence ou de la destruction de l'œuvre s'empare alors du personnage d'écrivain kertészien ou tabucchien et l'écriture qu'ils pratiquent est minée de l'intérieur par la possibilité de sa destruction, qui prend diverses formes, du silence au ressassement, de l'errance à la captivité. Ces écrivains fictionnels demeurent des êtres mortels, liés à l'éphémère, dont ne subsistent que des traces, des silences ou des fantômes, parce que leurs difficultés d'écrire se conjuguent à leurs difficultés d'être. Les récits sont, en effet, marqués par cette représentation en creux d'écrivains fantomatiques et d'achoppements de l'écriture. Par conséquent, la place redonnée au personnage d'écrivain dans des fictions de la fin du XX^e siècle ou du début du XXI^e siècle ne doit en aucun cas être considérée comme un retour triomphant d'une figure autoritaire et univoque de l'auteur. Ce retour, en effet, ne s'opère pas sans difficultés et sans précautions, largement accentuées par les situations historiques étudiées. C'est pourquoi la fictionalisation de l'Histoire doit être

considérée comme inséparable de celle de l'écrivain dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : cette double fictionalisation met en son centre les questions des liens entre fait historique et fait littéraire, entre littérature et réel, et du rôle que l'écrivain occupe dans la société. La place de la littérature et celle de l'écrivain évoluent à la fin du XX^e siècle, et ces modifications sont problématisées dans les récits tabucchiens et kertésziens. Peut-on alors supposer que le *retour* de la figure de l'écrivain, retour qui n'est jamais retour du même mais *retour dans la différence*, doit s'accompagner du *retour de l'Histoire dans la fiction* ? Ceci laisserait entendre que l'écrivain aujourd'hui ne peut exister qu'à condition de trouver sa place dans le monde. Inversement, l'Histoire peut-elle revenir dans le récit sans que soit posée la question des modalités de son écriture et du rapport qu'entretient avec le réel celui qui décide de l'écrire, en la fictionalisant ? L'investissement du réel historique semble aller de pair avec la question de la place, et du rôle, de l'écrivain.

Les difficultés d'écrire rencontrées par les personnages d'écrivains sont liées au passage délicat, et problématique, de *mimèsis I* à *mimèsis II*, et sont, le plus souvent, le signe de l'impossibilité de corréler l'expérience historique et l'expérience littéraire. Or de l'union de la fiction et de l'Histoire naît « l'identité narrative » qui constitue un moyen efficace de pallier les embûches semées par cette délicate question de la représentation du réel. De ce juste « entrecroisement de l'Histoire et de la fiction », autrement dit de ce passage de *mimèsis I* à *mimèsis II* surgit la possibilité, pour les personnages d'écrivains, d'échapper aux pièges d'une écriture aporétique, vouée au silence ou à la destruction. L'Histoire alors ne peut être considérée comme un spectacle auquel on assiste, mais elle doit être envisagée comme une expérience vécue, de manière directe ou indirecte, dont les traces ont pu être ressaisies, interprétées et exploitées, et avec laquelle il est nécessaire de trouver la juste distance. Qu'il s'agisse des difficultés liées à la représentation de l'univers concentrationnaire et de la violence généralisée, dans le cas d'Imre Kertész, ou du caractère fondamentalement douteux et équivoque de la réalité pour Antonio Tabucchi – puisque l'envers des choses n'est accessible qu'à condition d'adopter un point de vue décalé –, l'écriture pratiquée par les personnages d'écrivains passe, dans nos récits, par la nécessaire reconstruction du sens d'une réalité éminemment problématique. Cette reconstruction s'effectue grâce à l'articulation patiente et juste de l'Histoire et de la fiction, qui nécessite un détour par l'imagination. Or les conditions historiques de ces personnages d'écrivains, leurs rapports à l'Histoire et à l'écriture, leur volonté d'écrire le monde dans lequel ils évoluent, permettent de les considérer comme des témoins : de cette particularité émerge la possibilité de négocier ce difficile

passage de *mimèsis* I à *mimèsis* II. Si la structure même du témoignage met l'accent sur sa fragilité et invite à réfléchir sur les conditions et l'impact de sa réception, elle conduit également à une part de fictionalisation, entre subjectivation et désobjectivation. Les personnages d'écrivains tabucchiens et kertésziens participent à cette esthétisation du témoignage, au fondement de ses qualités éthiques. Ainsi, la fictionalisation de l'Histoire, entreprise par les personnages d'écrivains, ne contredit pas leur condition de témoin, mais au contraire la renforce en leur permettant de dépasser les pièges d'une écriture aporétique. Le caractère spécifiquement indirect du témoignage enrichit le travail de fictionalisation du personnage d'écrivain, et inversement : dire le monde implique donc de le fictionnaliser. La complexité du dispositif testimonial du « témoin pour le témoin » lie de manière indissociable témoignage et fiction, et la mise en place de relais est constitutive des « mises en intrigue » tabucchiennes et kertésziennes. Si les personnages d'écrivains tabucchiens mettent l'accent sur l'obligation de témoigner face à l'injustice, et de réparer cette injustice, les récits d'Imre Kertész insistent quant à eux sur la dimension existentielle du témoignage, seule possibilité pour le personnage d'écrivain d'échapper à son *inexistence*. Les deux auteurs ne négligent pas les implications éthiques de la démarche des personnages d'écrivains, qui se voient confier, ou confient, un héritage, et envisagent systématiquement la place réservée au lecteur. Le choix fictionnel de représenter des personnages d'écrivains, outre la réflexion qu'il permet sur la figure de l'écrivain et son autorité dans le champ critique de la fin du XX^e siècle, constitue également le moyen pour les écrivains Antonio Tabucchi et Imre Kertész de se refléter dans le « miroir poreux » de la fiction, et par là même de se dissimuler tout en s'exhibant, d'abandonner, dans les récits, leurs propres traces. Nous avons en effet pu établir des parallèles entre les *mimèsis* I des personnages d'écrivains et les *mimèsis* I des écrivains eux-mêmes, ce qui nous a permis de lire, dans les récits, leur représentation déformée par le prisme de la fiction, mais pourtant susceptible d'être reconnue. À l'instar des personnages d'écrivains, les auteurs témoignent pour le témoin, et manifestent ainsi leur volonté d'accorder à la littérature un rôle éthique dans la société.

En fictionalisant des écrivains, témoins des témoins de l'Histoire, en développant leurs difficultés de représentation, Antonio Tabucchi et Imre Kertész projettent dans les fictions leurs propres interrogations d'écrivains, exprimant par là même une volonté de témoigner à la place du témoin, dans des récits qui sont, comme les fictions dans les fictions, caractérisés par des instabilités, qu'elles soient narratives, structurelles ou génériques. Si les personnages d'écrivains peuvent être considérés comme les reflets déformés d'Antonio Tabucchi et d'Imre

Kertész, il en va de même pour les œuvres fictives écrites par ces écrivains fictifs, qui sont à lire comme des représentations déformées des œuvres que nous lisons. Rêves, fantômes, délires, intrusions du surnaturel : autant de modes de retour de l'Histoire dans des récits qui nous ont permis d'approfondir les liens entre l'Histoire, l'écriture et la fiction et qui doivent être considérés à l'aune de la crise de la représentation du réel propre à la littérature du XX^e siècle, parallèlement à la crise de l'auteur dont il était précédemment question. Les modalités de représentation du réel impliquent son altération : l'Histoire est représentée comme une brèche ouverte dans le réel et dans le temps, parce qu'elle en rompt l'aspect trompeusement monolithique et la linéarité. L'espace du récit est alors cet espace spectral dans lequel s'inscrit cette interrogation sur ce qu'il est possible de dire. La représentation de l'Histoire ne peut que constituer une déchirure dans le tissu du réel, et dans le *texte*, mais aussi dans le déroulement du temps. Ces perturbations s'inscrivent alors comme des surgissements de *l'autre* de la fiction et nous disent quelque chose du *temps* de l'Histoire, et du rapport de l'écrivain à ce *temps*. Ainsi nos fictions, en racontant l'Histoire, inscrivent en leur centre *l'invisible du visible* et élaborent une réflexion sur le réel et son envers, ou l'autre du réel, ce qui a pour conséquence de déformer le pacte représentationnel traditionnel, pour dire l'expérience historique. La fictionalisation de l'Histoire laisse donc découvrir son envers, et permet d'échapper aux représentations historiques mensongères, à cette Histoire officielle que nos auteurs dénoncent ; or cette échappée s'effectue de manière paradoxale par une exhibition de la fiction comme feintise.

Le retour de l'auteur et de l'Histoire mais aussi la présence du lecteur dans les récits sont aussi à envisager sous le régime de la spectralité. Ce retour de l'Histoire qui, dans la représentation qui nous en est donnée, nous conduit à l'envisager comme le « retour du refoulé », donne aux textes leur touche fantastique, ou irréaliste. L'Histoire devient fantôme – dans des récits où les personnages d'écrivains eux-mêmes effectuent un *retour spectral* –, présence qui se dit sans se dire, oscillation permanente entre une présence fantomatique et une absence prégnante. C'est donc dans ces fictions instables que surgissent les fantômes qui, le plus souvent, figurent l'Histoire qui revient, celle dont on hérite et dont il faut répondre. Cette manifestation inquiétante et insistante du passé qui revient sans revenir, entretient des liens étroits avec la création littéraire, et ces écrivains fantomatiques, dont on lit des traces dans les fictions, côtoient au plus près ces fantômes. Ils posent la question de l'héritage de la violence et de la réponse qui lui est faite, tout autant que celle de la filiation. Le passé n'est jamais complètement passé, mais il revient contaminer le présent, dans des ruptures et des

discontinuités qui réfutent tout progrès de l'Histoire. Il s'agit d'introduire de la synchronie dans la diachronie pour faire naître cette image dialectique benjaminienne qui contient l'ensemble du passé, du présent et du futur. Le surgissement dans nos récits de fantômes, de rêves ou de rêveries, de délires et d'hallucinations nous conduit à lire la discontinuité temporelle comme le retour de l'Histoire en tant que volonté de réparer une dette, tout en donnant sa chance à l'imprévisible, et donc à l'événement. C'est par conséquent à la réparation du temps « hors de ses gonds » qu'appelle le fantôme, c'est une volonté de rétablir la justice qu'exprime la manifestation de la crise temporelle. Les analyses de François Hartog sur la sortie du « régime moderne d'historicité » nous ont permis de montrer que l'inflation du présent constitue le principal signe de la crise du régime moderne d'historicité, ce présent qui s'étend à la fois vers le passé et vers le futur, d'où un double endettement qui marque l'expérience contemporaine, et dont on peut lire des manifestations dans nos récits. Le régime de la modernité est lié au spectre, parce que quelque chose persiste au-delà de la rupture, qui peut être représenté par le revenant, signe de la conscience de la perte qui frappe l'expérience du temps et de l'Histoire. Les récits tabucchiens et kertésziens sont travaillés en profondeur par le retour spectral de l'Histoire : ils sont hantés par l'expérience qui fait retour. Les récits mouvants, instables, dont la poétique vise à inquiéter le lecteur, le rendent responsable de la construction d'un sens supposé, et inscrivent dans le texte le lecteur de manière spectrale.

Parce que la spectralité du retour de l'Histoire entraîne une spectralisation des récits, le lecteur devra surmonter l'inquiétude née de sa lecture et élaborer une interprétation que nous pourrions considérer comme une réponse à cette invocation du texte spectral. Tout comme l'auteur et le récit, le lecteur doit également être envisagé sous l'angle de sa spectralité. Le sentiment d'*inquiétude* suscité par sa lecture l'amène à *se comprendre devant* le texte, et à mettre au jour sa subjectivité tout autant que celle de l'auteur. Aussi la place du lecteur est-elle fondamentale dans notre étude parce qu'elle constitue le pivot entre la spectralité de la fiction, déformée par le retour de l'Histoire, et la définition d'une responsabilité des écrivains. C'est en effet en passant par l'étude du lecteur que nous avons pu déterminer comment la fiction, à l'aune de la responsabilité de l'écrivain, possède une dimension éthique incontestable. Ce que nous entendons par *poétique de l'inquiétude* est ce travail du texte qui enjoint le lecteur à toujours douter, pris dans la spectralité du récit, elle-même créatrice de ruptures et de discontinuités, signes d'un bouleversement du temps. La fiction devient le lieu de ce « temps qui reste » avant la fin du temps, selon l'analyse faite par Giorgio Agamben de *l'Épître aux Romains*. La mise en abyme interroge quant à elle la béance de la fiction, conduit

le lecteur à adopter un point de vue décalé, faisant entrer dans le texte le jeu infini de l'interprétation, et l'amène à reconstruire tout à la fois le récit et le sens de son rapport au monde et à l'Histoire. Les textes brisés, fragmentés ou redoublés se complexifient par l'insertion d'autres textes. L'intertextualité, retour de la parole de l'autre dans l'écriture, pose cette question de la spectralité de la fiction et de sa réception : elle en bouleverse le rapport au temps dans la mesure où elle réinvente un texte passé tout en portant également ce futur que constituent les textes en puissance, qui attendent d'être écrits par des auteurs ultérieurs. C'est dans ce rapport complexe au temps que le lecteur est amené à interpréter le texte. Il s'inscrit, comme l'écrivain, et comme l'Histoire, de manière spectrale dans les récits. La réponse qu'il doit donner, appelée par la *poétique de l'inquiétude*, constitue pour le texte un parachèvement, alors même que cette réponse se doit d'être indéterminée, et différente pour chacun. Il s'agit de déterminer une éthique de la lecture qui procède à la fois de la liberté et de la responsabilité du lecteur, et qui fait signe vers la responsabilité de la fiction et de l'écrivain. Elle peut être définie, sur les traces de Paul Ricœur, comme une « médiation », donnant à l'œuvre littéraire sa « signifiante complète ». Dans la *mimèsis III* s'effectue la rencontre entre le « monde du texte » et le « monde du lecteur » ; or plus le texte est complexe, plus la liberté et la responsabilité du lecteur sont importantes. La lecture en appelle à la confrontation au temps et à l'autre, à l'expérience de l'interprétation qui lie tacitement le lecteur et l'écrivain. La fictionalisation de l'Histoire, dans son caractère spectral, manifeste pour le lecteur l'expérience vive de la condition historique, dans un rapport intime et personnel, par la construction de la lecture. Ainsi, dans l'égarement du lecteur, dans son inquiétude face au texte dont il faut (re)construire le sens se niche cette responsabilité de la lecture. Le pouvoir de la fiction dans sa capacité à *redécrire* la réalité fait passer le lecteur du monde réel au monde de la fiction, pour le faire revenir au monde réel dans lequel il se comprend en tant que *soi*. La *poétique de l'inquiétude* devient dès lors le pivot entre la spectralité de la fiction et la responsabilité des écrivains dans la mesure où celle-ci fonde et où lui répond la responsabilité du lecteur.

Les fictions étudiées témoignent de manière oblique, et c'est précisément cette obliquité qui détermine leur caractère résolument responsable. Il ne s'agit pas de considérer que nos récits effectuent un retour à la littérature engagée, et encore moins de définir nos écrivains comme des écrivains engagés, mais de spécifier une responsabilité de la littérature qui engage écrivain et lecteur dans une même communauté d'interprétation nécessitant une réponse : réponse de l'écrivain au monde, réponse du lecteur au texte, mais réponse qui, pour demeurer

réponse à part entière, doit se définir par son instabilité, autrement dit, doit constituer une réponse spectrale. La spectralité devient le régime de représentation fondamental par lequel doit passer la définition de la responsabilité de la littérature, puisqu'il concerne l'auteur, le texte et le lecteur. Il ne s'agit alors pas d'engager le lecteur dans *une* lecture du texte et du monde, mais lecteur et écrivain répondent du monde, chacun selon ses positions et ses possibilités. Ainsi, la suspension du sens et l'interrogation sur l'écriture et le monde participent de l'élaboration d'une *littérature responsable*. Cette responsabilité de la littérature passe par l'héritage d'une modernité, c'est-à-dire d'une esthétique non soumise aux critères représentationnels, tout en dépassant l'aporie de la mise hors du monde de l'œuvre littéraire. En étudiant des récits tabucchiens et kertésziens du point de vue des retours de l'Histoire et de l'écrivain dans la fiction, nous pouvons supposer une tendance de la littérature européenne contemporaine à reprendre contact avec le réel, avec le monde, avec l'Histoire, en opérant détours et oblicités, pour accorder une dimension responsable, et par conséquent éthique, à la littérature, sans pour autant renier l'héritage de la modernité.

Ainsi, l'oblicité du témoignage délivré par les auteurs hongrois et italien, Imre Kertész et Antonio Tabucchi, et l'élaboration d'une définition de la responsabilité de la littérature qui en découle, passant par le régime représentationnel de la spectralité, doivent nous conduire à réfléchir plus largement aux enjeux de la littérature européenne contemporaine, et aux rapports entretenus aujourd'hui entre littérature et Histoire, voire entre littérature et politique. En examinant la production contemporaine européenne, nous sommes frappés par le nombre considérable de romans dans lesquels l'Histoire revient, et souvent de manière oblique, fantasmée ou fantastique. Des écrivains hongrois comme Attila Bartis¹ ou Adám Bodor² fictionalisent l'Histoire dans des récits aux accents oniriques, décalés *a priori* de la réalité historique et politique de la Hongrie. Le choix de György Dragomán de raconter son expérience par le regard naïf d'un enfant dans *Le Roi blanc*³ participe également de ce choix de l'oblicité, choix qui peut d'ailleurs être rapproché de la démarche d'Agota Kristof dans la célèbre trilogie du *Grand Cahier*⁴. La Roumanie n'est pas en reste quant à cette volonté de maintenir l'oblicité de la représentation, que ce soient Eugen Uricaru dans *Ils arrivent les*

¹ BARTIS Attila. *La Tranquillité*. Trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo. Arles : Actes Sud, 2008 et *Promenade*. Trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo. Arles : Actes Sud, 2009.

² BODOR, Adám. *La Vallée de la Sinistra*. Trad. du hongrois par Émilie Molnos Malaguti. Paris : R. Laffont, 1995.

³ DRAGOMÁN György. *Le Roi blanc*. Trad. du hongrois par Joëlle Dufeully. Paris : Gallimard, 2009.

⁴ KRISTOF Agota. *Le Grand Cahier* [1986]. Paris : Seuil, « Points », 2008.

*barbares*⁵, ou Mircea Cartarescu dans *L'Aile tatouée*⁶ qui retracent les principales étapes de la révolution roumaine de 1989. Les périodes historiques se superposent, l'Histoire se spectralise aussi dans le roman serbo-croate, récemment traduit, de Miljenko Jergovic, intitulé *Freelander*⁷. Que l'Histoire effectue un retour massif dans la fiction, c'est indéniable, mais ce sont les modalités de ce retour qui restent à interpréter et à mettre en relation avec le caractère éthique de la fiction. En effet, le retour prépondérant de l'Histoire semble devoir s'accompagner de cette obliquité de la représentation, alors que d'autres ouvrages tendent au contraire à retracer, de la manière la plus explicite et détaillée possible, une période historique précise, ce qui est le cas de Jonathan Littell dans *Les Bienveillantes*⁸, ou de l'ouvrage récemment paru de Yannick Haenel⁹ consacré à Jan Karski, personnage célèbre de la Résistance polonaise qui donne son titre au récit. La forme même du récit, en procédant du mélange des genres, met l'accent sur le caractère oblique de la fiction, inhérent au témoignage, tout en se revendiquant de l'écriture documentaire, puisque les deux premières parties du livre concernent respectivement l'intervention de Jan Karski dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, et le livre écrit par Jan Karski lui-même, *Mon témoignage devant le monde : histoire d'un État secret*¹⁰.

Entre fiction et Histoire, la littérature européenne contemporaine accorde une très large place aux questions de la représentation de l'Histoire et à ses modalités d'écriture, à l'actualisation du passé dans le présent de la fiction et à la réflexion sur le rôle qui incombe à l'écrivain dans la société. Aussi, étudier la représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans des récits tabucchiens et kertésziens nous a permis de faire émerger leurs spécificités d'écriture et de création pour élaborer une définition de ce que l'on pourrait appeler une *littérature responsable* ; cela a également conduit à faire apparaître des caractéristiques qui semblent dessiner une tendance assez nette dans la production littéraire contemporaine en Europe. Antonio Tabucchi et Imre Kertész, par des démarches poétiques originales et particulières, annoncent ce que confirme le début du XXI^e siècle : la nécessité, pour la littérature, de prendre sa place dans la cité, dans le monde.

⁵ URICARU Eugen. *Ils arrivent les barbares*. Trad. du roumain par Marily le Nir. Paris ; Varsovie : Noir sur blanc, 2009.

⁶ CARTARESCU Mircea. *L'Aile tatouée*. Trad. du roumain par Laure Hinckel. Paris : Denoël, 2009.

⁷ MILJENKO Jergovic. *Freelander*. Traduit du croate / bosniaque par Aleksandar Grujicic. Arles : Actes Sud, 2009.

⁸ LITTELL Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard 2006.

⁹ HAENNEL Yannick. *Jan Karski*. Paris : Gallimard, 2009.

¹⁰ KARSKI Jan. *Mon témoignage devant le monde : histoire d'un État secret*. Trad. du polonais. Paris : éd. Point de mire, « Histoire », 2004.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

I. Œuvres du corpus

- ◆ TABUCCHI Antonio. *Piazza d'Italia: favola popolare in tre tempi, un'epilogo e un'appendice*. Milano : Feltrinelli, « Universale economica Feltrinelli », 2005.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Piazza d'Italia. Conte populaire en trois temps, un épilogue et un appendice* [1976]. Trad. de l'italien par Lise Chapuis, avec la collaboration de l'auteur. *Romans II* Paris : Christian Bourgois, 1998, pp. 15-162.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Il Piccolo Naviglio*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1978.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Le Petit Navire*. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Christian Bourgois, « Points », 1999.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Notturmo indiano* [1984]. Palermo : Sellerio Editore, 2006.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Nocturne indien*. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. *Romans I*. Paris : Christian Bourgois, 1996, pp. 97-201.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Sostiene Pereira. Una testimonianza* [1994]. Milano: Feltrinelli, « Universale economica Feltrinelli », 2005.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Pereira prétend. Un témoignage*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. *Romans II*. Paris : Christian Bourgois, 1998, pp. 177-344.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Tristano muore. Una vita*. Milano: Feltrinelli, « I narratori », 2004.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Tristano meurt. Une vie*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 2004.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *A Kudarc*. Budapest: Magvető, 1988.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *Le Refus*. Trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai en collaboration avec Charles Zarembo. Arles : Actes Sud, 2001.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *Felszámolás*. Budapest: Magvető, 2003.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *Liquidation*. Trad. du hongrois par Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo. Arles : Actes Sud, 2004.

Autre édition consultée

- ◆ TABUCCHI Antonio. *Sostiene Pereira*. Introduzione e analisi del testo di Bruno Ferraro, Torino: Loescher, 1995.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Cette bibliographie secondaire ne mentionne que les titres que nous avons consultés et utilisés lors de notre travail.

II. Autres écrits d'Antonio Tabucchi

a. Entretiens, essais et articles

- ◆ TABUCCHI Antonio. « Milan Kundera. L'insostenibile leggerezza dell'essere. » *L'Indice*, 1985, n°5.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Conversazione con Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?* A cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini. Roma: Òmicron, 1995.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *La Gastrite de Platon*. Trad. de l'italien et avant-propos de Bernard Comment. Paris : Mille et une Nuits, 1997.
- ◆ TABUCCHI Antonio. « Italie : les fantômes du fascisme ». *Le Monde*, 20 octobre 2001.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Entretien avec Carlos Gumpert*. Trad. de l'espagnol par Michel J. Wagner. Genouilleux : La passe du vent, 2001.
- ◆ TABUCCHI Antonio. « La Littérature est une partouze ». *La Femelle du Requin*, n°23, Automne 2004, pp. 34-43.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Au pas de l'oie. Chronique de nos temps obscurs*. Trad. de l'italien par Judith Rosa ; avec la collaboration de l'auteur. Paris : Seuil, 2006.
- ◆ TABUCCHI Antonio. Entretien avec Sylvie Servoise. *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle*. (841 pages.) Thèse de Littérature Générale et Comparée : Université de Haute-Bretagne-Rennes 2. Sous la direction de Monsieur le Professeur Emmanuel Bouju, pp. 815-825.

b. Fictions

- ◆ TABUCCHI Antonio. *Les Oiseaux de Fra Angelico* [1989]. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Christian Bourgois, « 10/18 », 2000.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Le Jeu de l'envers* [1993]. Trad. de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Gallimard, « Folio », 2006.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Petites Équivoques sans importances* [2006]. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Gallimard, « Folio », 2007.
- ◆ TABUCCHI Antonio. *Le Temps vieillit vite*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Gallimard, 2009.

III. Autres écrits d'Imre Kertész

a. Entretiens, essais et articles

- ◆ KERTÉSZ Imre. *Gályanapló*. Budapest: Magvető, 1992.
- ◆ KERTÉSZ Imre. « Le vingtième siècle est une machine à liquider permanente ». Trad. de l'allemand par Bernard Franco. *Parler des camps, penser les génocides*. Textes réunis par Catherine Coquio. Paris : Albin Michel, 1999, pp. 87-92.
- ◆ KERTÉSZ Imre. « À qui appartient Auschwitz ? » Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. MESNARD Philippe. *Conscience de la Shoah – Critique des discours et des représentations*. Paris : Kimé, « Philosophie, épistémologie », 2000, pp. 148-153.
- ◆ KERTÉSZ Imre. Entretien avec Philippe Mesnard. Trad. de l'allemand par Carola Hähnel. In MESNARD Philippe. *Conscience de la Shoah - Critique des discours et des représentations*. Paris : Kimé, « Philosophie, épistémologie), 2000, pp. 386-398.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *A száműzött nyelv*. Budapest: Magvető, 2001.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *Dossier K*. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2008.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *L'Holocauste comme culture*. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2009.

b. Fictions

- ◆ KERTÉSZ Imre. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* [1998]. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, « Babel », 2003.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *Être sans destin* [1999]. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Paris : 10/18, 2002.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *Un Autre. Chronique d'une métamorphose*. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 1999.
- ◆ KERTÉSZ Imre. *Le Drapeau anglais*. Trad. du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2005.

IV. Bibliographie critique sur Antonio Tabucchi

a. Ouvrages collectifs

- ◆ « *Sostiene Pereira* » d'Antonio Tabucchi : *écriture et témoignage*. Françoise Massa, Yves Panafieu, Filomena Tino. Rennes : les Publications du LURPI, 2001.
- ◆ *Antonio Tabucchi narratore*. A cura di Silvia Contarini e Paolo Grossi. Parigi: Istituto italiano di cultura, « Quaderni dell'Hôtel de Gallifet », 2007.
- ◆ *Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007. Sous la direction de Perle Abbrugiati. *Italies*, n° spécial, 2007.
- ◆ *Pour Tabucchi*. Les rencontres de Fontevraud. Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire (MEET), Septembre 2009.

b. Monographies

- ◆ BRIZIO-SKOV Flavia. *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: L. Pellegrini, 2002.
- ◆ DOLFI Anna. *Tabucchi: la specularità, il rimorso*. Roma: Bulzoni, « Strumenti di ricerca », 2006.
- ◆ NIVES Trentini. *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma: Bulzoni, « Narrativa novecento », 2003.
- ◆ PEZZIN Claudio. *Antonio Tabucchi*. Sommacampagna: Cierre, 2001.
- ◆ SCHWARZ-LAUSTEN Pia. *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhague : Museum Tusulanum Press ; University of Copenhagen, « Études romanes », 2005.

c. Revues

- ◆ *Antonio Tabucchi : a collection of essays*. Sous la direction de Bruno Ferraro et Nicole Prunster. *Spunti e ricerche* 12, 1996-1997.
- ◆ *La Femelle du requin*, n°23. Automne 2004.

d. Articles et chapitres d'ouvrages

- ◆ ABBRUGIATI Perle. « Les diaphragmes du monde. Interstices et interfaces dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi ». *Chroniques italiennes*, Numéro web, 2008. <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/Abbrugiati13.pdf>

- ◆ BERTONE Manuela. « Antonio Tabucchi: Il gioco del peritesto. » *Gradiva: International Journal of Italian Literature*. Ed. Luigi Fontanella. Stony Brook (New York) ; Monte Porzio (Roma): *Gradiva* 4:2 [6], 1988, pp. 33-39.
- ◆ BERTONE Giorgio. « Su Antonio Tabucchi. Una lettura ». *Studi di filologia e letteratura, offerti a F. Croce*. Roma, Bulzoni, XLIX, 1997, pp. 655-677.
- ◆ BERTONE Manuela. « Percorsi della testimonianza in “Sostiene Pereira”. » Nanterre : *Narrativa*, 1996, pp. 59-72.
- ◆ BRIZIO Flavia. « La narrativa postmoderna de Antonio Tabucchi. » *Página*, 15:6 [1] 1994, pp. 3-17.
- ◆ BRIZIO-SKOV Flavia. « La narrativa di Antonio Tabucchi. » *Ricerca*, 7:11, décembre 1996, pp.121-129.
- ◆ BRIZIO-SKOV Flavia. « *Sostiene Pereira*: The Crisis of the Intellectual between History and Literature. » *Spunti e Ricerche: Rivista d'Italianistica*, 12, 1996-1997, pp. 186-201.
- ◆ BRIZIO-SKOV Flavia. « Ultimi sviluppi critici sulla narrativa tabucchiana. » *Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies*, 18:1 (1997 Spring), pp. 93-100.
- ◆ BRIZIO-SKOV Flavia. « Rapport d'Antonio Tabucchi à l'Histoire, au politique ». *Pour Tabucchi*. Les rencontres de Fontevraud. Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire (MEET), Septembre 2009, pp. 115-131.
- ◆ BUDOR Dominique. « Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité nouvelle ». *Transalpina. Études italiennes*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1998, pp. 129-138.
- ◆ CASALINO Leonardo. « Inventare il futuro e il passato: la fatica del narrare in Antonio Tabucchi ». *Cahiers pédagogiques du département d'italien*. Université Stendhal, Grenoble 3, 2007, pp. 21-28.
- ◆ COMMENT Bernard. « Avant-Propos » de *La Gastrite de Platon*. Trad. de l'italien par Bernard Comment. Paris : Mille et une nuits, 1997, pp. 7-11.
- ◆ CONTI Eleonora. « Tra finzione e realtà: il Tabucchi fantastico e postmoderno degli anni ottanta ». *Cahiers pédagogiques du département d'italien*. Université Stendhal, Grenoble 3, 2008, pp. 73-84.
- ◆ DOLFI Anna. « Le “temps pressé” et le “vouloir écrire” di Tristano ». *Chroniques Italiennes*, Université Paris III, UFR d'Études italiennes et roumaines, janvier 2007, n°11, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web11.html>
- ◆ FARNETTI Monica. « Scritture del fantastico ». *Letteratura italiana del novecento. Bilancio di un secolo*. A cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, « Piccola biblioteca Einaudi. Saggistica letteraria e linguistica », 2000, pp. 389-402.
- ◆ FERRARIS Denis. « Tabucchi et les réalités du rêve ». *Antonio Tabucchi narratore*. A cura di Silvia Contarini e Paolo Grossi. Parigi: Istituto italiano di cultura, « Quaderni dell'Hôtel de Gallifet », 2007, pp. 69-87.

- ◆ FERRARIS Denis. « L'histoire, le réel et la fiction dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi. » *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*. A cura di Claudio Sensi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 351-378.
- ◆ FERRARO Bruno. « Letteratura e impegno in *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi. » *Narrativa*, 8, 1995 July, pp. 157-72.
- ◆ FERRARO Bruno. « L'allegoria del potere in alcune opere di Antonio Tabucchi. » *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 9:1, 1996, pp. 55-71.
- ◆ GOUCHAN Yannick. « La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi. » *Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007. Sous la direction de Perle Abbrugiati. *Italies*, n° spécial, 2007, pp. 191-213.
- ◆ GUIDOTTI Angela. « Aspetti del Fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi. » *Studi novecenteschi, Rivista di storia della letteratura italiana XXV*, Pisa: Roma: F. Serra, numero 56, dicembre 1998, pp. 351-365.
- ◆ IOVINELLI Alessandro. « Antonio Tabucchi, l'inventio di Pessoa e il romanzo metalinguistico. » *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, 43, 1998, pp. 117-136.
- ◆ JANSEN Monica. « Tabucchi: Molteplicità e rovescio. » Convegno Internazionale, maggio 1991. Univ. di Anversa. *Piccole finzioni con importanza: Valori della narrativa italiana contemporanea*. A cura di Inge Lanslots e Nathalie Roelens. Ravenna: Longo, 1993, pp. 137-146.
- ◆ JEANNET Angela M. « A Matter of Injustice: Violence and Death in Antonio Tabucchi. » *Annali d'Italianistica*, 19, 2001, pp. 153-169.
- ◆ KLOPP Charles. « La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Antonio Tabucchi. » *Actes du colloque « Guerre et violence dans la littérature contemporaine italienne »*. Université Stendhal-Grenoble 3, 21-22 novembre 2003. Sous la direction de Sarabayrouse Alain. *Images littéraires de la société contemporaine*. Grenoble : Université Stendhal, 2005, pp. 115-123.
- ◆ LEPSCHY Laura. « Filling the gaps : dreams in the narrative fiction of Antonio Tabucchi. » *Romance Studies* n°18. « A Journal of the University of Wales », Summer 1991, pp. 55-64.
- ◆ LIVORNI Ernesto. « Trompe-l'oeil in "Notturmo indiano" di Antonio Tabucchi. » Atti del Convegno Internazionale "*Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*". Leuven-Louvain-la-Neuve-Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993, A cura di Vanvolsem Serge, Musarra Franco, Van den Bossche, Roma: Bulzoni, « I tempi del rinnovamento », 1995, pp. 431-453.
- ◆ MESCHINI Michela. « Tra storia e finzione: Il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi. » *Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies*, n° 19:1, 1998 Spring, pp. 71-91.
- ◆ MEYER-BOSCHI Carina. « La quête nella narrativa di Antonio Tabucchi. » *Narrativa*, 10, 1996 Sept, pp. 73-100.
- ◆ NAPOLI Gabrielle. « L'Histoire : ce chaos à écrire dans *Tristano meurt* d'Antonio

Tabucchi. TRANS, Revue de Littérature Générale et Comparée, n°6 <http://trans.univ-paris3.fr/>

- ◆ NAPOLI Gabrielle. « Le choix esthétique de l'éparpillement et de la fragmentation dans *Liquidation* d'Imre Kertész et *Tristano meurt* d'Antonio Tabucchi. » Séminaire de jeunes docteurs et doctorants : « Esthétiques du récit : discontinuité et digression. » Formation doctorale de Littérature Générale et Comparée - Université de la Sorbonne Nouvelle. Centre d'Études et de Recherches Comparatistes. (À paraître en 2009)
- ◆ PALMIERI Giovanni. « Per una volatile leggerezza. Il "lato manco" di Antonio Tabucchi ». *Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea. Valori della narrativa italiana contemporanea.* Convegno internazionale, maggio 1991, Università di Anversa. A cura di Inge Lanslots e Nathalie Roelens. Ravenna: Longo, 1993, pp. 125-136.
- ◆ SEMPOUX André. « Antonio Tabucchi : Des frontières incertaines. » *Les Lettres Romanes*, 44:4 (1990 Nov.), pp. 357-363.
- ◆ SMITH Jonathan. « Psychoanalysis, Deconstruction, Hodoeporics: Tabucchi. » *Annali d'Italianistica*, n° 21, 2003, pp. 197-222.
- ◆ VASSILEVA Borislava. «Discourse and the (Self-)Constitution of the Subject in Antonio Tabucchi's *Pereira Declares*.» *RLA: Romance Languages Annual*, 10:1 (1998), pp. 398-402.
- ◆ WILSON Rita. « "Speech within Speech" The Writing of Antonio Tabucchi. » *Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, 17:1 (1996 Apr), pp. 77-90.

e. Thèses de doctorat

- ◆ BOSCHI Carina. *La Spatialité dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi : onirisme, espaces de la langue, souvenir et écriture du réel.* Sous la direction de Jean-Charles Vegliante. Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, (490 pages), 2002.
- ◆ SERVOISE-VICHERAT Sylvie. *L'Engagement du roman à l'épreuve de l'histoire en France et en Italie au milieu et à la fin du XX^e siècle.* Sous la direction de Monsieur le Professeur Emmanuel Bouju. Thèse de Littérature Générale et Comparée : Université de Haute-Bretagne- Rennes 2, (841 pages), 2007.

V. Bibliographie critique sur Imre Kertész

a. Ouvrages collectifs

- ◆ SCHEIBNER Tamás. *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről.* Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2002.

◆ VASVÁRI Louise O., TÖTÖSY DE ZEPETNEK Steven. *Imre Kertész and Holocaust Literature*. West Lafayette, Purdue University Press, « Comparative cultural studies », 2005.

b. Monographies

◆ FÖLDÉNYI F. László. *Kertész Imre szótár*. Budapest: Magvető, 2007.

◆ MOLNÁR Sára. *Ugyanégy téma variációi. Ironia és megszólítás Kertész Imre prózájában*. Kolozsvár : Kiadó Koinónia, 2005.

◆ SZIRÁK Péter. *Kertész Imre*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2003.

◆ VÁRI György. *Kertész Imre*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.

c. Articles et chapitres d'ouvrages

◆ CIMENT Michel. « Entretien avec Imre Kertész : L'itinéraire d'un être où l'Holocauste est frôlé. » Traduit par Martina Wachendorff. *Positif : Revue Mensuelle de Cinema*, n° 542, Avril 2006, pp. 88-90.

◆ BRABANT Éva. « Hommage à Imre Kertész. *Le Coq-Héron*, n°175, Toulouse : Éd. Érès, 2003, pp. 43-44.

◆ BUSNEL François. « Entretien avec Imre Kertész : « Après Auschwitz, on ne peut écrire que de la fiction ». Trad. de l'allemand par Martina Wachendorff. *Lire*, Avril 2005, pp. 100-106.

◆ COHN Danièle. « Sartre avec Kertész : vie et destin après Auschwitz ». *La Règle du jeu*, janv. 2005, pp. 111-123.

◆ COQUIO Catherine. « Naturellement. Déportation et acceptation ». Cahier « Imre Kertész ». *L'Animal* n°18, automne 2005, pp. 157-170.

◆ ERÖSS Gábor. « Représenter "l'irreprésentable"? : *Être sans destin* et le cinéma hongrois face à l'Holocauste. » *Positif. Revue Mensuelle de Cinéma*, n° 542, Avril 2006, pp. 91-96.

◆ FORTIN Béatrice. « Kertész, renaître avec la langue ». *Le Coq-Héron*, Toulouse : Éd. Érès, n°185, 2006, pp. 111-116.

◆ KALISKY Aurélia. « Je suis comme Dieu, cette canaille... celui qui nomme et non celui qui est nommé ». Cahier « Imre Kertész ». *L'Animal*, n°18, automne 2005, pp. 135-156.

◆ KALISKY Aurélia. « Refus de témoigner ou chronique d'une métamorphose : du témoin à l'écrivain ». *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*. Sous la direction de Catherine Coquio. Nantes : L'Atalante, « Comme un accordéon », 2003, pp. 413-446.

- ◆ MAÁR Judit. « L'Enjeu du Sujet ou les modalités de la vérité. Approche de l'œuvre d'Imre Kertész. » *Littérature, fiction, témoignage, vérité*. Sous la direction de Jean Bessière et de Judit Maár. Paris ; Budapest ; Kinshasa : L'Harmattan, « Cahiers de la nouvelle Europe », 2005, pp. 63-69.
- ◆ MAÁR Judit. « L'autoréflexivité de l'œuvre littéraire ou la recherche de la certitude chez Imre Kertész. » *Temps, espaces, langages : La Hongrie à la croisée des disciplines*. Paris : 7-9 décembre 2006. Actes du colloque organisé pour le 21ème anniversaire du Centre interuniversitaire d'études hongroises, Volume 1, Paris : L'Harmattan, « Cahiers d'études hongroises », 2008, pp. 231-238.
- ◆ MOLNÁR BASA Enikő. « Imre Kertész and Hungarian literature ». *Imre Kertész and Holocaust literature*. Edited by Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette : Purdue university press, « Comparative collective studies », 2005, pp. 11-23.
- ◆ MOLNÁR Sára. « Imre Kertész's aesthetics of the Holocaust ». *Imre Kertész and Holocaust literature*. Edited by Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek. West Lafayette: Purdue university press, « Comparative collective studies », 2005, pp. 162-170.
- ◆ NAPOLI Gabrielle. « La responsabilité de l'écrivain », *Quinzaine littéraire* n° 898, 16 avril 2005.
- ◆ NAPOLI Gabrielle. « Entre K. et K. » *Quinzaine littéraire* n° 963, 16 février 2008.
- ◆ NAPOLI Gabrielle. « La profondeur insondable du passé ». *Quinzaine littéraire* n° 990, 16 avril 2009.
- ◆ NAPOLI Gabrielle. « Imre Kertész ou l'écrivain interdit ». *Revue l'Etrangère*, n° 21-22, Bruxelles, mai 2009, pp. 87-106.
- ◆ NAPOLI Gabrielle. « Le vacillement de l'interprétation dans *Le Refus* d'Imre Kertész (2001) ou la construction responsable du sens. » *Interprétation, surinterprétation*. Colloque organisé par l'équipe d'accueil ALITHILA et le CRLGC (Centre de Recherches sur la Littérature Générale et Comparée), Université Lille. Juin 2008. (À paraître en 2009).
- ◆ NAPOLI Gabrielle. « La périphérie comme centre de l'écriture : Imre Kertész ou l'écrivain à la périphérie de son centre » *Histoire de la littérature et jeux d'échange entre centres et périphéries : les identités relatives des littératures*. Colloque international organisé par le Centre interuniversitaire d'Études hongroises (CIEH) et le Centre d'Études et de recherches comparatistes de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III en collaboration avec le groupe de recherche Constructions discursives en histoire littéraire (CODHIL) de l'Université Eötvös Loránd (ELTE) de Budapest, Paris, les 24-25 octobre 2008. (À paraître en 2009).
- ◆ RINN Mickaël. « Imre Kertész : une écriture de l'extrême contemporain ». *Esthétique du témoignage*. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004 / coordonné par Carole Dornier et Renaud Dulong. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005, pp. 61-70.

- ◆ SANDERS Ivan. « The hungarian identity of Nobel-laureate Imre Kertész ». *The treatment of the Holocaust in Hungary and Romania during the post-communist era*. Edited by Randolph L. Braham, Columbia University Press, 2004.
- ◆ ZAREMBA Charles. « Altération du souvenir et altérité du monde dans l'œuvre d'Imre Kertész ». Cahier « Imre Kertész ». *L'Animal*, n°18, p. 128-134.

VI. Théorie littéraire

a. Ouvrages collectifs

- ◆ *La Mimésis*. Sous la direction d'Alexandre Gefen. Paris : GF Flammarion, « Corpus », 2002.
- ◆ *Littérature et réalité*. Textes réunis et présentés par Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, « Points littérature », 1982.
- ◆ *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005.

b. Ouvrages

- ◆ BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1973.
- ◆ BESSIÈRE Jean. *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*. Paris : Presses Universitaires de France, « Fondamental », 1989.
- ◆ COHN Dorrit. *Le Propre de la fiction*. Trad. de l'anglais, États-Unis, par Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, « Poétique », 2001.
- ◆ FRYE Northrop. *Anatomie de la critique*. Trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969.
- ◆ GENETTE Gérard. *Figures II* [1969]. Paris : Seuil, « Folio Essais », 1979.
- ◆ GENETTE Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, « Poétique », 1972.
- ◆ GENETTE Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré* [1982]. Paris : Seuil, « Poétique », 1992.
- ◆ GENETTE Gérard. *Nouveau Discours du Récit*. Paris : Seuil, « Poétique », 1983.
- ◆ GENETTE Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, « Poétique », 2004.
- ◆ GENGEMBRE Gérard. *Le roman historique*. Paris : Klincksieck. « 50 questions », 2006.

- ◆ ISER Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : P. Mardaga, « Philosophie et langage », 1985.
- ◆ JAUSS Hans Robert. *Pour une Esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.
- ◆ JOUVE Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses universitaires de France, « Écriture », 1992.
- ◆ JOUVE Vincent. *La Lecture*. Paris : Hachette Supérieur, « Contours littéraires », 1993.
- ◆ JOUVE Vincent. *Poétique des valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France, « Écriture », 2001.
- ◆ LUKÁCS Georges. *Le Roman historique* [1956]. Trad. de l'allemand par Robert Saille. Paris : Payot, « Petite bibliothèque », 2000.
- ◆ PICARD Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris : Seuil, « Poétique », 1977.
- ◆ PICARD Michel. *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Minuit, « Critique », 1986.
- ◆ PICARD Michel. *Lire le temps*. Paris : Minuit, « Critique », 1989.
- ◆ PIÉGAY-GROS Nathalie. *Introduction à l'intertextualité* [1996]. Paris : Nathan, « Lettres supérieures », 2002.
- ◆ RABATEL Alain. *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne ; Paris : Delachaux et Niestlé, « Sciences des discours », 1998.
- ◆ RICARDOU Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, « Tel Quel », 1967.
- ◆ RICŒUR Paul. *La Métaphore vive* [1975]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1997.
- ◆ RICŒUR, Paul. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique* [1983]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991.
- ◆ RICŒUR Paul. *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction* [1984]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991.
- ◆ RICŒUR Paul. *Temps et Récit 3. Le temps raconté* [1985]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1991.
- ◆ RICŒUR Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* [1986]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1998.
- ◆ ROBBE-GRILLET Alain. *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- ◆ SAMOYAUULT Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, « 128 », 2001.
- ◆ SCHAEFFER Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil « Poétique », 1999.

- ◆ TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique* [1970]. Paris : Seuil, « Poétique », 1992.
- ◆ TODOROV Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, « Poétique », 1971.

c. Articles et chapitres d'ouvrages

- ◆ BARTHES Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*. Sous la direction de Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne Booth, Philippe Hamon. Paris : Seuil, « Points », 1976, pp. 7-57.
- ◆ BARTHES Roland. « L'Effet de réel ». *Littérature et réalité*. Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, 1982, pp. 81-90.
- ◆ BARTHES Roland. « La Mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, « Poétique », 1984, pp. 61-68.
- ◆ BARTHES Roland. « Le discours de l'histoire ». *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, « Poétique », 1984, pp. 163-177.
- ◆ BESSIÈRE Jean. « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé ou quand le récit de fiction est toujours métaleptique ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, pp. 279-294.
- ◆ BOOTH Wayne C. « Distance et point de vue ». *Poétique du récit*. Sous la direction de Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne Booth, Philippe Hamon. Paris : Seuil, « Points », 1976, pp. 85-113.
- ◆ DAROS Philippe. « De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier ». *Littérature, modernité, réflexivité*. Sous la direction de Jean Bessière et Manfred Schmeling. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle, septembre et octobre 1999, Université de la Sorbonne nouvelle, Centre d'études et de recherches comparatistes et Association internationale de littérature comparée, Groupe d'études de la modernité littéraire. Paris : H. Champion, 2002, pp. 157-174.
- ◆ FLUDERNICK Monika. « Changement de scène et mode métaleptique ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, pp. 73-94.
- ◆ FOUCAULT Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969]. *Dits et écrits*. Paris : Gallimard, « Quarto », 2001, pp 817-849.
- ◆ HAMON Philippe. « Un discours contraint ». *Littérature et réalité*. Sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris : Seuil, « Points Littérature », 1982, pp. 119-181.

- ◆ LUKÁCS Georges. « Il y va du réalisme ». *Problèmes du réalisme*. Texte français de Claude Prévost et Jean Guégan. Paris : L'arche éditeur, « Le sens de la marche », 1975, pp. 243-273.
- ◆ MONTALBETTI Christine. « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes ». Cahiers de narratologie n° 11, Figures de la lecture et du lecteur, <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=13>.
- ◆ PRINCE Gerald. « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique*, n°14, 1973, pp. 177-196.
- ◆ RICŒUR Paul. « Rhétorique, poétique, herméneutique ». *Lectures 2. La Contrée des philosophes* [1992]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1999, pp. 481-491.
- ◆ RIFFATERRE Michel. « La trace de l'intertexte ». *La Pensée*, n°215, 1980, pp. 4-18.
- ◆ TODOROV Tzvetan. « La lecture comme construction ». *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraire*, 1975 ; 24, pp. 417-425.

VII. Essais et études littéraires

a. Ouvrages collectifs et revues

- ◆ « *A colloquio con...* »: *interviste con autori italiani contemporanei*. A cura di Caroline Luderssen. Firenze: F. Cesati, « Quaderni italianisch », 2004.
- ◆ *Esthétique du témoignage*. Actes du colloque tenu à la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen, 18-21 mars 2004. Sous la direction de Carole Dornier et Renaud Dulong. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2005.
- ◆ *Éthique, littérature et vie humaine*. Sous la direction de Sandra Laugier. Paris : Presses Universitaires de France, « Éthique et philosophie morale », 2006.
- ◆ *Études littéraires*. « Éthique et littérature ». Sous la direction de Liesbeth Korthals Altes. Québec : Presses de l'Université de Laval, Volume 31, n°3, été 1999.
- ◆ *Europe*. « Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse. » Sous la direction de Pierre Bayard. N° 926-927, Juin-Juillet 2006.
- ◆ *Fiction & connaissance : essais sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction*. Textes réunis par Catherine Coquio et Régis Salado, Paris ; Montréal (Québec) ; Torino : L'Harmattan, 1998.
- ◆ *Formes de l'engagement littéraire (XV^e. XXI^e siècles)*. Sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz. Lausanne : Antipodes, 2006.
- ◆ *Formes discursives du témoignage*. Sous la direction de François-Charles Gaudard et Modesta Suárez. Toulouse : Éd. universitaires du Sud, « Champs du signe : stylistique, sémantique, rhétorique, poétique », 2004.

- ◆ *Histoire de la littérature hongroise des origines à nos jours*. Sous la direction de Tibor Klaniczay. Budapest: Corvina kiadó, 1980.
- ◆ *Images de l'écrivain*. Textes réunis et présentés par José-Luis Diaz. *Textuel* 34/44, Paris : Université Paris VII, n°22, 1989.
- ◆ *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*. Sous la direction de Ruth Amossy. Lausanne : Delachaux et Niestlé, « Science des discours », 1999.
- ◆ *Instaurer la mémoire*. A cura di Jean Bessière e Philippe Daros. Con un racconto di Daniele Del Giudice. Roma: Bulzoni, « Quaderni di storia della critica e delle poetiche », 2005.
- ◆ *L'Auteur*. Colloque de Cerisy-la-Salle, 4-8 octobre 1995. Sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, Centre de recherche Textes, histoire, langages. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1996.
- ◆ *L'Illisible*. Études réunies et présentées par Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Poitiers : Maison des sciences de l'homme et de la société, « La Licorne », 2006.
- ◆ *L'Absolu littéraire. Théorie du romantisme allemand*. Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, Lang Anne-Marie. Paris : Seuil, « Poétique », 1990.
- ◆ *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*. Sous la direction de Jean-Luc Nancy. Paris : Seuil, « Le Genre humain », Numéro spécial 2001.
- ◆ *L'Auteur comme œuvre (l'auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*. Colloque des 25 et 26 avril 1997. Organisé par l'Université d'Orléans. Département des lettres modernes et l'Association Guillaume Budé. Actes publiés sous la direction de Nathalie Lavalie et Jean-Benoît Puech. Orléans : Presses universitaires d'Orléans, 2000.
- ◆ *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?* Actes du colloque organisé par la BPI, les 23 et 24 mars 2001. Sous la direction de Jean-François Chiantaretto. Paris : Bibliothèque Publique d'Information, « BPI en actes », 2002.
- ◆ *L'Engagement littéraire*. Colloque organisé à Rennes en octobre 2003 par le Groupe Phi. Sous la direction d'Emmanuel Bouju. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Cahiers du groupe Phi », 2005.
- ◆ *L'Histoire trouée : négation et témoignage*. Sous la direction de Catherine Coquio. Nantes : l'Atalante, « Comme un accordéon », 2003.
- ◆ *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*. Textes réunis par Jean-Pierre Engélibert et Yen Maï Tran-Gervat. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- ◆ *La Littérature face à l'histoire. Discours historique et fiction dans les littératures est-européennes*. Sous la direction de Maria Delaperrière. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, « Aujourd'hui l'Europe », 2005.
- ◆ *Le goût du roman. La prose française : lire le présent*. Sous la direction de Matteo Majorano. Bari: B. A. Graphis, « Marges critiques », 2002.

- ◆ *Le Lecteur engagé. Critique, enseignement, politique.* Textes réunis et présentés par Isabelle Poulin et Jérôme Roger. Pessace : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- ◆ *Le Réalisme magique. Roman. Peinture. Cinéma.* Sous la direction de Jean Weisgerber. Lausanne : L'Âge d'homme, « Cahiers des avant-gardes », 1988.
- ◆ *Les Habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours.* Sous la direction de Denis Ferraris. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2008.
- ◆ *Littérature et philosophie.* Colloque organisé par le Centre de recherches littéraires Imaginaire et didactique, à l'Université d'Artois, les 5 et 6 avril 2001. Études réunies par Anne Tomiche et Philippe Zard. Arras : Artois presses université, « Manières de critiquer », 2002.
- ◆ *Littérature et théorie : intentionnalité, décontextualisation, communication.* Conférences du Séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle et du Centre de recherche sur les arts et le langage. Textes réunis par Jean Bessière. Paris : H. Champion, 1998.
- ◆ *Littérature, fiction, témoignage, vérité.* Sous la direction de Jean Bessière et de Judit Maár. Paris ; Budapest ; Kinshasa : L'Harmattan, « Cahiers de la nouvelle Europe », 2005.
- ◆ *Littérature, modernité, réflexivité.* Sous la direction de Jean Bessière et de Manfred Schmeling. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle. Actes du colloque, septembre et octobre 1999 à Paris. Publiés par l'Université de la Sorbonne nouvelle. Centre d'études et de recherches comparatistes et l'Association internationale de littérature comparée. Groupe d'études de la modernité littéraire. Paris : H. Champion, 2002.
- ◆ *Métatextualité et métafiction : théorie et analyse.* Centre de recherches inter-langues d'Angers. Sous la direction de Laurent Lepaludier. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- ◆ *Nuove tendenze della letteratura italiana.* Actes du colloque. Université Paris X - Nanterre, 3-4 mai 1996. Études réunies par Marie-Hélène Caspar. Nanterre : Université Paris X, « Centre de recherches italiennes », 1996.
- ◆ *Onze études sur la mise en abyme.* Présentées par Fernand Hallyn. Gent, Belgique : Romanica gandensia, 1980.
- ◆ *Partages de la littérature, partages de la fiction.* Études réunies par Jean Bessière et Philippe Roussin. Paris : H. Champion, 2001.
- ◆ *Piccole finzioni con importanza: valori della narrativa italiana contemporanea.* Convegno internazionale, maggio 1991, Università di Anversa. A cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslots. Ravenna: Longo, « Il Portico. Sezione materiali letterari », 1993.
- ◆ *Que peut la littérature ?* Sous la direction d'Yves Buin. Paris : Union générale d'éditions, « Le monde en 10/18 », 1965.

- ◆ *Quelle Éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*. Sous la direction de Florence Quinche et Antonio Rodriguez. Genève : Labor et fidès, « Le Champ éthique », 2007.
- ◆ *Récit et histoire*. Études réunies par Jean Bessière. Paris : Presses universitaires de France, « Publications du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie », 1984.
- ◆ *Scrittori a confronto: incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Marandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*. A cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini. Roma: Bulzoni, « Novecento live », 1997.
- ◆ *Se Racouter, témoigner*. Sous la direction de Carole Dornier. Caen : Presses Universitaires de Caen, 2001.
- ◆ *The Author's intention*. Jeff Mitscherling, Tanya DiTommaso, and Aref Nayed. Lanham : Lexington books, 2004.
- ◆ *Une Histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?* Sous la direction scientifique de Nicole Jacques Lefèvre, avec la collaboration de Frédéric Regard. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche LIDISA (Littérature et Discours du Savoir), 11-13 mai 2000, E.N.S Fontenay-Saint-Cloud. Saint-Étienne : Publications de l'Université Saint-Étienne, 2001.

b. Ouvrages

- ◆ AGAMBEN Giorgio. *Bartleby ou la création* [1995]. Trad. de l'italien par Carole Walter. Saulxures : Circé, 1995.
- ◆ AMIGONI Ferdinando. *Fantasma nel novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
- ◆ AUERBACH Erich. *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1977]. Trad. de l'allemand par Cornélius Heim. Paris : Gallimard, « Tel Quel », 1992.
- ◆ BANFI Emilio. *Pause, interruzioni, silenzi*. Trento: Università degli studi di Trento, 1999.
- ◆ BÉNICHOU Paul. *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*. Paris : J. Corti, 1973.
- ◆ BERNAS Steven. *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, « L'Ouverture philosophique », 2001.
- ◆ BESSIÈRE Jean. *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*. Bruxelles : P. Mardaga, « Philosophie et langage », 1990.
- ◆ BESSIÈRE Jean. *Énigmaticité de la littérature : pour une anatomie de la fiction au vingtième siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, « L'Interrogation philosophique », 1993.

- ◆ BESSIÈRE Jean. *Quel statut pour la littérature ?* Paris : Presses Universitaires de France, « L'Interrogation philosophique », 2001.
- ◆ BESSIÈRE Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.
- ◆ BESSIÈRE Jean. *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? d'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Loverval : Labor : Espace de libertés, « Liberté, j'écris ton nom », 2006.
- ◆ BLANCHOT Maurice. *L'Espace littéraire* [1955]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2007.
- ◆ BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir* [1959]. Paris : Gallimard, « Idées », 1971.
- ◆ BLANCHOT Maurice. *L'Écriture du désastre* [1980]. Paris : Gallimard, 1993.
- ◆ BOUJU Emmanuel. *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- ◆ BOZZETTO Roger. *Le Fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, « Regards sur le fantastique », 2001.
- ◆ CALVINO Italo. *La Machine littéraire* [1984]. Trad. de l'italien par Michel Orcel et François Wahl. Paris : Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1993.
- ◆ CALVINO Italo. *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Trad. de l'italien par Yves Hersant. Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1989.
- ◆ CAMPION Pierre. *La Littérature à la recherche de la vérité*. Paris : Seuil, « Poétique », 1996.
- ◆ CANNON Joann. *The Novel as investigation: Leonardo Sciascia, Dacia Maraini, and Antonio Tabucchi*. Toronto University Press, « Toronto Italian Studies », 2006.
- ◆ CANOVAS Frédéric. *L'Écriture rêvée*. Paris ; Montréal ; Budapest : L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2000.
- ◆ CHAREYRE-MEJAN Alain. *Le Réel et le fantastique*. Paris ; Montréal : L'Harmattan « Ouverture philosophique », 1998.
- ◆ COLLIN Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris : Gallimard, « Tel », 1986.
- ◆ COMPAGNON Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, « La Couleur des idées », 1998.
- ◆ COUTURIER Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, « Poétique », 1995.
- ◆ DÄLLENBACH Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, « Poétique », 1977.
- ◆ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, « Critique », 1975.

- ◆ DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique* [1972]. Paris : Hermann, « Collection Savoir », 1998.
- ◆ ECO Umberto. *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1985]. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Librairie Générale française, « Le livre de poche. Biblio Essais », 1989.
- ◆ ECO Umberto. *Les Limites de l'interprétation*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1992.
- ◆ FABRE Jean. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : J. Corti, 1992
- ◆ GIGNOUX Anne Claire. *La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Série Études linguistiques », 2003.
- ◆ GLISSANT Édouard. *Le Discours antillais*. Paris : Seuil, 1981.
- ◆ GOLLUT Jean-Daniel. *Conter les rêves. La Narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris : J. Corti, 1993.
- ◆ GOUX Jean-Paul. *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, « Recueil », 1999.
- ◆ JURGENSON Luba. *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Monaco ; Paris : Éditions du Rocher, 2003.
- ◆ KOVAC Nicola. *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris : Michalon, 2002.
- ◆ KULCSÁR-SZABÓ Ernő. *A magyar irodalom története 1945-1991*. Budapest: Argumentum, « Irodalomtörténeti füzetek », 1993.
- ◆ KUNDERA Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- ◆ LAZZARIN Stefano. *L'Ombre et la forme. Du Fantastique italien au XX^e siècle*. Caen : Presses universitaires de Caen, « Cahiers de Transalpina », 2004.
- ◆ LEJEUNE Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, « Poétique », 1980.
- ◆ LIVI François. *La littérature italienne contemporaine*. Paris : Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1995.
- ◆ MAINGUENEAU Dominique. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin, « U. Lettres », 2004.
- ◆ MAINGUENEAU Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*. Paris : Belin, 2006.
- ◆ MELLIER Denis. *L'Écriture de l'excès. Fictions fantastiques et poétique de la terreur*. Paris : H. Champion, « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 1999.

- ◆ MELLIER Denis. *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*. Paris : Kimé, « Détours littéraires », 2001.
- ◆ MESNARD Philippe. *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*. Paris : L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1996.
- ◆ MESNARD Philippe. *Conscience de la Shoah – Critique des discours et des représentations*. Paris : Kimé, « Philosophie, épistémologie », 2000.
- ◆ MESNARD Philippe. *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, Paris : Kimé, « Le sens de l'histoire », 2001.
- ◆ MRAUX Jean-Philippe. *Maurice Blanchot : quiétude et inquiétude de la littérature*. Sous la dir. de Claude Thomasset. Paris : Nathan, « 128 : écrivains », 1998.
- ◆ NYÉKI Lajos. *Des Sabbataires à Barbe-Bleue. Divers aspects de la littérature hongroise*. Paris : Langues et Mondes, 1997.
- ◆ OPPENHEIM Daniel. *Littérature et expérience limite*. Paris : CampagnePremière « En question », 2007.
- ◆ PATOČKA Jan. *L'Écrivain, son "objet"*. Trad. du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams. Paris : POL, 1990.
- ◆ PAVEL Thomas. *La Pensée du roman*. Paris : Gallimard, « NRF Essais », 2003.
- ◆ PAVEL Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, « Poétique », 1988.
- ◆ PRENDERGAST Christopher. *The Order of Mimesis : Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. London ; New-york ; Melbourne : Cambridge University Press, 1986.
- ◆ PROUST Marcel. *Contre Sainte-Beuve* [1954]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1998
- ◆ RANCIÈRE Jacques. *La Parole muette: essai sur les contradictions de la littérature* [1998]. Paris : Hachette littératures, « Pluriel », 2005.
- ◆ RANCIÈRE Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 2007.
- ◆ SAMOYAUULT Thiphaine. *Littérature et mémoire du présent*. Nantes : Éd. plein feu, « Auteurs en question », 2001.
- ◆ SARTE Jean-Paul. *La Responsabilité de l'écrivain*. Paris : Verdier, 1998.
- ◆ SCHEEL Charles W. *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2005.
- ◆ SULEIMAN Susan. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : Presses Universitaires de France, « Écriture », 1983.
- ◆ SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise. *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris : Presses Universitaires de France, « Écriture », 1997.

- ◆ SZÁVAI János. *Introduction à la littérature hongroise*. Budapest : Akadémiai Kiadó ; Paris : J. Maisonneuve, 1989.
- ◆ TANI Stefano. *Il Romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia, 1990.
- ◆ VAN DEN HEUVEL Pierre. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation* [1984]. Paris : J. Corti, 1985.
- ◆ VIALA Alain. *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris : Minuit, 1985.
- ◆ WOLF Nelly. *Une Littérature sans histoire : essai sur le Nouveau Roman*. Genève : Droz, 1995.
- ◆ WREN-OWENS Elizabeth. *Postmodern ethics*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007.

c. Articles et chapitres d'ouvrages

- ◆ BARON Christine. « Témoignage et dispositif fictionnel ». *Littérature, fiction, témoignage, vérité*. Sous la direction de Jean Bessière et Judit Maár. Paris ; Budapest ; Kinshasa : L'Harmattan, « Cahiers de la nouvelle Europe », 2005, pp. 81-93.
- ◆ BENJAMIN Walter. « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1952]. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2000, pp. 114-151.
- ◆ BESSIÈRE Jean. « Savoir et fiction. Impropiété, aporie et pertinence de la fiction. » *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*. Sous la direction de Catherine Coquio et Régis Salado. Paris ; Montréal ; Torino : L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, pp. 159-174.
- ◆ BESSIÈRE Jean. « De l'utilité de la littérature fantastique ». *Poétique du fantastique*. Sous la direction de Xavier Richet. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2004, pp. 11-20.
- ◆ BESSIÈRE Jean. « Achronie, littérature du xx^e siècle, instauration de la mémoire ». *Instaurer la mémoire*. A cura di Jean Bessière e Philippe Daros, con un racconto di Daniele Del Giudice. Roma : Bulzoni, « Quaderni di storia della critica e delle poetiche », 2005, pp. 75-108.
- ◆ BESSIÈRE Jean. « Facticité et poétique de l'œuvre de fiction : aller jusqu'au bout de la fiction pour revenir aux droits de la représentation. » *Littérature, représentation, fiction*. Études réunies par Jean Bessière. Paris : H. Champion, 2007, pp. 85-107.
- ◆ BONTEMPELLI Massimo. « Analogies ». '900 (*Novecento*) 4, Cahier d'été 1927, pp. 7-13.
- ◆ BOUJU Emmanuel. « À contre-horizon : éthiques littéraires de l'illisible (Kurt Schwitters, Juan Benet) ». *Lecture littéraire : Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*. 1999, n°3, pp. 61-71.

- ◆ BOUJU Emmanuel. « Un livre contre lui-même. Sur l'exercice de la lecture engagée ». *Le lecteur engagé. Critique, enseignement, politique*. Textes réunis et présentés par Isabelle Poulin et Jérôme Roger. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 239-248.
- ◆ BOUJU Emmanuel. « Forme et responsabilité : Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain ». *Études Françaises* n°44, 2008, pp. 9-23.
- ◆ BOUVERESSE Jacques. « La littérature, la connaissance et la philosophie morale ». *Éthique, littérature, vie humaine*. Sous la direction de Sandra Laugier. Paris : Presses Universitaires de France, 2006, pp. 95-146.
- ◆ COQUIO Catherine. « L'Homme-sans. Poésie de l'indéterminé, histoire des exterminés. » *Poétiques de l'indéterminé. Le Caméléon au propre et au figuré*. Études rassemblées et présentées par Valérie-Angélique Deshoulières. Centre de Recherche sur les littératures modernes et contemporaines. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, pp. 381-404.
- ◆ COQUIO Catherine. « Récits de rescapés : y a-t-il une philosophie des témoignages ? Sur quelques lectures philosophiques d'écrivains ». *Littérature et philosophie*. Colloque organisé par le CRELID, Centre de recherches littéraires Imaginaire et didactique, à l'Université d'Artois, les 5 et 6 avril 2001. Études recueillies par Anne Tomiche et Philippe Zard. Arras : Artois presses université, « Manières de critiquer », 2002, pp. 261-289.
- ◆ COQUIO Catherine. « Inhumain, "illisible" : le témoin et son lecteur. » *L'Illisible*. Études réunies et présentées par Liliane Louvel et Catherine Rannoux. Poitiers : Maison des sciences de l'homme et de la société, « La Licorne », 2006, pp. 171-185.
- ◆ DEL GIUDICE Daniele. « Comment raconter l'invisible ? » *L'Atelier du Roman*. Sous la direction de Lakis Proguidis. Trad. de l'italien par Carole Walver. Paris : Arléa, 1993, n°1, pp. 127-136.
- ◆ DENIS Benoît. « Engagement littéraire et morale de la littérature ». *L'engagement littéraire*. Cahiers du groupe Phi-2005. Sous la direction d'Emmanuel Bouju. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 31-42.
- ◆ DENIS Benoît. « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature ». *Formes de l'engagement littéraire (XV^e. XXI^e siècles)*. Sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz. Lausanne : Antipodes, 2006, pp. 103-117.
- ◆ ESCOLA Marc. « Le lisible et l'illisible. Procédures de contextualisation et seuils de lisibilité. » Actes publiés par Vincent Jouve. *La Lecture littéraire*. Paris : Klincksieck, 1999, n°3, pp. 123-134.
- ◆ GEFEN Alexandre. « Responsabilité de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain. » *L'Engagement littéraire*. Cahiers du groupe Phi-2005. Sous la direction d'Emmanuel Bouju. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 75-84.

- ◆ GEFEN Alexandre. « L'adieu aux exemples : sérendipité et inexemplarité de la littérature moderne ». *Littérature et exemplarité*. Sous la direction d'Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, pp. 249-262.
- ◆ JOUVE Vincent. « Quelle exemplarité pour la fiction ? » *Littérature et exemplarité*. Sous la direction d'Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcoeur et Marielle Macé. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, pp. 239-248.
- ◆ KORTHALS ALTES Liesbeth. « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? » *Études littéraires*. Sous la direction de Liesbeth Korthals Altés. « Éthique et littérature », Québec : Presses de l'Université de Laval, Volume 31, n°3, été 1999, pp. 39-56.
- ◆ MAÁR Judit. « La littérature fantastique hongroise. Trois exemples d'un genre incertain ». *Poétique du fantastique*. Sous la direction de Xavier Richet. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, « Cahiers de la Nouvelle Europe », 2004, pp. 31-40.
- ◆ MACÉ Murielle. « L'assertion, ou les formes discursives de l'engagement ». *L'Engagement littéraire*. Cahiers du groupe Phi-2005. Sous la direction d'Emmanuel Bouju. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 61-74.
- ◆ MARKOWIAK Alexandra. « Paradoxes philosophiques de l'engagement ». *L'Engagement littéraire*. Cahiers du groupe Phi-2005. Sous la direction d'Emmanuel Bouju. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 19-30.
- ◆ MESNARD Philippe. « Écritures d'après Auschwitz ». *Vox Poetica*, Avril 2007, <http://www.vox-poetica.org/t/mesnard.html>.
- ◆ NANCY Jean-Luc. « D'une mimésis sans modèle. Entretien avec Philippe Choulet ». *L'Animal*, hiver 2008, pp. 107-114.
- ◆ OUELLET Pierre. « Le fantôme de la parole. L'altérité citée. » *Citer l'autre*. Études réunies par Marie- Dominique Popelard et Anthony Wall. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2005, pp. 195-210.
- ◆ QUINCHE Florence. « Apports de la littérature à l'éthique : des fonctions de la communication à la théorie des mondes possibles ». *Quelle Éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*. Sous la direction de Florence Quinche et Antonio Rodriguez. Genève : Labor et fides, « Le Champ éthique », 2007, pp. 125-137.
- ◆ RANCIÈRE Jacques. « L'Irreprésentable en question ». *Europe*, « Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse. » Sous la direction de Pierre Bayard. N° 926-927, Juin-Juillet 2006, pp. 232-243.
- ◆ ROSAT Jean-Jacques. « Éducation politique et art du roman. Réflexions sur 1984 ». *Éthique, littérature et vie humaine*. Sous la direction de Sandra Laugier. Paris : Presses Universitaires de France, « Éthique et philosophie morale », 2006, pp. 309-330.
- ◆ ROUX Louis. « Fragmentation et crise (s) du sens ». *Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine*, sous la responsabilité de J.P. Mourey. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Travaux / CIEREC Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine », 1993, pp. 13-22.

- ◆ RUFFEL Lionel. « Le Temps des spectres ». *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*. Sous la direction de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois. Paris : Prétexte éditeur, 2004, pp. 95-117.
- ◆ SANGUINETI Edoardo. « Il Trattamento del materiale verbale nei testi narrativi della nuova avanguardia ». *Gruppo '63. Critica e teoria*. A cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano: Feltrinelli, 1976, pp. 203-219.
- ◆ VIART Dominique. « Filiations littéraires ». *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*. Textes réunis par Jan Baetens et Dominique Viart. Paris ; Caen : Lettres modernes Minard, 1999, pp. 115-139.
- ◆ VIART Dominique. « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine ». *Le temps des Lettres. Quelles périodisations dans l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?* Textes réunis et présentés par Michèle Touret et Francine Dugast-Portes. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, pp. 317-334.
- ◆ VIART Dominique. « “Fictions critiques” : la littérature contemporaine et la question du politique ». *Formes de l'engagement littéraire (XV^e. XXI^e siècles)*. Sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz. Lausanne : Antipodes, 2006, pp. 185-204.
- ◆ ZIMA Pierre. « Idéologie, théorie et altérité : l'enjeu éthique de la critique littéraire ». *Études littéraires*. Sous la direction de Liesbeth Korthals Altes. « Éthique et littérature », Québec : Presse de l'Université de Laval, Volume 31, n°3, été 1999, pp. 17-30.

VIII. Histoire, anthropologie et philosophie

a. Ouvrages collectifs

- ◆ ABEL Olivier, PORÉE Jérôme. *Le Vocabulaire de Paul Ricoeur*. Paris : Ellipses, 2007.
- ◆ ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria. *L'Écorce et le noyau* [1978]. Paris : Flammarion « Champs » 1996.
- ◆ *Dire l'événement, est-ce possible ?* Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida, 1^{er} avril 1997. Sous la direction de Jacques Derrida, Gad Soussana, Alexis Nouss. Paris ; Montréal ; Budapest : L'Harmattan, « Esthétiques », 2001.
- ◆ *Éthique et responsabilité : Paul Ricœur*. Textes réunis par Jean-Christophe Aeschlimann. Neuchâtel : A la baconnière, « Langages », 1994.
- ◆ *La Mémoire, entre silence et oubli*. Sous la direction de Stamatios Tzitzis. Laval : Les Presses de l'Université Laval, « Inter-Sophia », 2006.
- ◆ *La Mort dissoute : disparition et spectralité*. Sous la direction d'Alain Brossat et Jean-Louis Déotte. Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, « Esthétiques », 2002.

- ◆ *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*. Sous la direction de Bruno Clément et Marc Escola. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « La philosophie hors de soi », 2003.
- ◆ *Parler des camps, penser les génocides*. Actes du colloque *L'homme, la langue, les camps*, Paris, 1997, organisé par Catherine Coquio et Irving Wohlfarth. Textes réunis par Catherine Coquio. Paris : A. Michel, « Bibliothèque Albin Michel des Idées », 1999.
- ◆ *Sens en tous sens : autour des travaux de Jean-Luc Nancy*. Sous la direction de Francis Guibal et Jean-Clet Martin. Paris : Galilée, « La Philosophie en effet », 2004.
- ◆ *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*. Sous la direction de Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Paris : Le Cerf, 1990.

b. Ouvrages

- ◆ AGAMBEN Giorgio. *Image et mémoire*. Paris : Hoëbeke, « Arts & esthétique », 1998.
- ◆ AGAMBEN Giorgio. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*. Trad. de l'italien par Joël Gayraud. Paris : Payot & Rivages, « Bibliothèque Rivages », 2002.
- ◆ AGAMBEN Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin* [1999]. Trad. de l'italien par Pierre Alféri. Paris : Payot & Rivages, « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2003.
- ◆ AGAMBEN Giorgio. *Le Temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains* [2000]. Trad. de l'italien par Judith Revel. Paris : Payot & Rivages, « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2004.
- ◆ AMÉRY Jean. *Par delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* [1994]. Trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart. Arles : Actes Sud, « Babel », 2005.
- ◆ ARENDT Hannah. *Les Origines du totalitarisme* [1951]. Paris : Seuil, « Poins Essais », 2005.
- ◆ ARENDT Hannah. *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1966]. Trad. de l'anglais par Anne Guérin. Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 2002.
- ◆ ARENDT Hannah. *La Crise de la culture* [1968]. Trad. de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2004.
- ◆ BADIOU Alain. *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal* [1993]. Caen : Nous, 2003.
- ◆ BROSSAT Alain. *L'Épreuve du désastre. Le XX^e siècle et les camps*. Paris : A. Michel, « Bibliothèque Albin Michel. Idées », 1996.
- ◆ CERTEAU Michel, (de). *L'Écriture de l'Histoire* [1975]. Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 2002.

- ◆ DELEUZE Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris : Minuit, « Critique », 1985.
- ◆ DELEUZE Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- ◆ DERRIDA Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, « La Philosophie en effet », 1993.
- ◆ DERRIDA Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée, « Incises », 1996.
- ◆ DERRIDA Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris : Galilée, « Incises », 1998.
- ◆ DERRIDA Jacques. *Donner la mort*. Paris : Galilée, « Incises », 1999.
- ◆ DERRIDA Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. Paris : l'Herne, « Carnets de l'Herne », 2005.
- ◆ DOSSE François. *Paul Ricoeur, Michel de Certeau : l'Histoire entre le dire et le faire*. Paris : l'Herne, « Glose », 2006.
- ◆ DULONG Renaud. *Le Témoin oculaire. Les Conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris : Éditions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.
- ◆ FREUD Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1985]. Trad. de l'allemand par Bertrand Féron. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1998.
- ◆ GINZBURG Carlo. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire*. Paris : Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989.
- ◆ GREISH Jean. *Paul Ricœur, l'itinérance du sens*. Grenoble : J. Millon, « Krisis », 2001.
- ◆ HAMEL Jean-François. *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, 2006.
- ◆ HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du présent*. Paris : Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2003.
- ◆ JONAS Hans. *Le Principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*. Trad. de l'allemand par Jean Greisch. Paris : Cerf, « Passages », 1990.
- ◆ KOSELLECK Reinhart. *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques* [1979]. Trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.
- ◆ LEVI Primo. *Les Naufragés et les rescapés*. Trad. de l'italien par André Maugé. Paris : Gallimard, « Arcades », 1989.
- ◆ LEVINAS Emmanuel. *Éthique et infini*. Dialogues avec Philippe Nemo [1982]. Paris : Librairie générale française, « Le livre de poche. Biblio essais », 1984.
- ◆ MARIN Louis. *De la représentation*. Paris : Gallimard, Seuil, « Hautes Études », 1994.

- ◆ MOSÈS Stéphane. *L'Ange de l'Histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem* [1992]. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2006.
- ◆ NANCY Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*. Paris : C. Bourgois, 1999.
- ◆ NANCY Jean-Luc. *Au Fond des Images*. Paris : Galilée, « Écritures, figures », 2003.
- ◆ NANCY Jean-Luc. *Iconographie de l'auteur*. Paris : Galilée, « Lignes fictives », 2005.
- ◆ NORA Pierre. *Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.
- ◆ OLIVIER Laurent. *Le sombre abîme du temps : mémoire et archéologie*. Paris : Seuil, « La Couleur des idées », 2008.
- ◆ PAYOT Daniel. *Après l'Harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres*. Paris : Circé, 2000.
- ◆ PIRALIAN Hélène. *Génocide et transmission. Sauver la Mort, Sortir du Meurtre*. Paris : L'Harmattan, « Santé, sociétés et cultures », 1994.
- ◆ POMIAN Krzysztof. *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 1999.
- ◆ PROUST Françoise. *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris : Cerf, « Passages », 1994.
- ◆ RANCIÈRE Jacques. *Les Mots de l'histoire : essai de poétique du savoir*, Paris : Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1992.
- ◆ RANCIÈRE Jacques. *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.
- ◆ RANCIÈRE Jacques. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.
- ◆ RANCIÈRE Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, « La Philosophie en effet », 2004.
- ◆ RANCIÈRE Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.
- ◆ RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre* [1990]. Paris : Seuil, « Points Essais », 1996.
- ◆ RICŒUR Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000]. Paris : Seuil, « Points Essais », 2003.
- ◆ ROBIN Régine. *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*. Paris : Payot, 1986.
- ◆ ROBIN Régine. *La Mémoire saturée*. Paris : Stock, « Un Ordre d'idées », 2003.
- ◆ ROSSET Clément. *Le Réel. Traité de l'idiotie* [1977]. Paris : Minuit, « Reprise », 2003.
- ◆ ROUSSO Henry. *La Hantise du passé : entretien avec Philippe Petit*. Paris : Textuel, « Conversations pour demain », 1998.

- ◆ SCHULTE Joachim. *Lire Wittgenstein, dire et montrer*. Trad. de l'allemand par Marianne Charrière et Jean-Pierre Cometti. Combas : l'Eclat, « Lire les philosophies », 1992.
- ◆ SONTAG Susan. *Sur La Photographie* [1983]. Paris : C. Bourgois, « 10/18 », 1993.
- ◆ THOMASSET Alain. *Paul Ricœur : une poétique de la morale. Aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*. Leuven : University Press : Peeters, 1996.
- ◆ TODOROV Tzvetan. *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa, mai 2004.
- ◆ WIEVIORKA Annette. *L'Ère du témoin*. Paris : Hachette Littératures, « Pluriel », 1998.
- ◆ WITTGENSTEIN Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* [1961]. Trad. de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris : Gallimard, « Tel », 2001.
- ◆ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarques mêlées* [1984]. Trad. de l'allemand par Gérard Granel. Paris : Flammarion, « Garnier-Flammarion », 2002.

c. Articles et chapitres d'ouvrages

- ◆ BASCHET Jérôme. « L'histoire face au présent perpétuel ». *Les Usages politiques du passé*. Sous la direction de François Hartog et Jacques Revel. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 55-74.
- ◆ BENJAMIN Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [dernière version de 1939]. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, « Folio Essais », pp. 269-316.
- ◆ BENJAMIN Walter. « Sur le concept d'histoire » [1991]. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch. *Œuvres III*. Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2000, pp. 427-443.
- ◆ BOUCHEREAU Philippe, « La Désappartenance. Penser et méditer le génocide. » *L'intranquille. Une libre contribution à la critique de la servitude*, n°4-5, 1999, pp. 163-211.
- ◆ BRAHAM Randolph L. « Hungary and the Holocaust : the nationalist drive to whitewash the past ». *The treatment of the Holocaust in Hungary and Romania during the post-communist era*. Edited by Randolph L. Braham, Columbia University Press, 2004.
- ◆ Entretien entre Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, « Responsabilité – Du sens à venir. » *Sens en tous sens*. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy. Sous la direction de Francis Guibal et Jean-Clet Martin. Paris : Galilée, « La Philosophie en effet », 2004, pp. 165-200.
- ◆ GOERTZ Hans-Jürgen. « Où l'on reparle de Clio : “linguistic turn” et “référentialité historique” ». Trad. de l'allemand par Pierre Deshusses. *La Fabrique de l'Histoire*. Sous la direction de Carlos Garcia Gual, Carlo Ossola, François Hartog. Belfort : Circé, Cahier n°9, août 1999, pp. 79-96.

- ◆ GRADVOHL Péter. « Les historiens et les enjeux politiques du passé en Hongrie ». *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoire comparées*. Sous la direction de Henry Rousso. Bruxelles : Complexe, « Histoire du temps présent », 1999, pp. 247-274.
- ◆ HARTOG François, REVEL Jacques. « Note de conjoncture historiographique ». *Les Usages politiques du passé*. Paris : Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, « Enquête », 2001, pp. 13-24.
- ◆ LACAN Jacques. *Les Psychoses*, « Le séminaire », livre III, Paris : Seuil 1981.
- ◆ RICŒUR Paul. « Éthique ». *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* [1996]. Publié sous la direction de Monique Canto-Sperber. Paris : Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2004, pp. 689-694.

IX. Œuvres littéraires

- ◆ BARTIS Attila. *La Tranquillité*. Trad. du hongrois par par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2008.
- ◆ BARTIS Attila. *Promenade*. Trad. du hongrois par par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2009.
- ◆ BECKETT Samuel. *Malone meurt* [1951]. Paris : Minuit, 2006
- ◆ BODOR, Ádám. *La Vallée de la Sinistra*. Trad. du hongrois par Émilie Molnos Malaguti. Paris : R. Laffont, 1995.
- ◆ CARTARESCU Mircea. *L'Aile tatouée*. Trad. du roumain par Laure Hinckel. Paris : Denoël, 2009.
- ◆ CELAN Paul. *Entretien dans la montagne*. Trad. par John E. Jackson et André Du Bouchet. Saint-Clément la Rivière : Fata Morgana, 1996.
- ◆ CHAR René. *Feuillets d'Hypnos* [1946]. Paris : Gallimard, « Folio », 2007.
- ◆ DÉRY Tibor. *Monsieur G. A à X*. Trad. du hongrois par Monique Fougerousse et Ladislav Gara. Paris : Seuil, 1965.
- ◆ DRAGOMÁN György. *Le Roi blanc*. Trad. du hongrois par Joëlle Dufeuilly. Paris : Gallimard, 2009.
- ◆ FLAUBERT Gustave. *Correspondance* [1973]. Paris : Gallimard, « Folio classique », 1998.
- ◆ KAFKA Franz. *Le Procès* [1925]. Trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard, « Folio », 1987.
- ◆ KARSKI Jan. *Mon témoignage devant le monde : histoire d'un État secret*. Trad. du polonais. Paris : éd. Point de mire, « Histoire », 2004.
- ◆ HAENNEL Yannick. *Jan Karski*. Paris : Gallimard, 2009.

- ◆ KRISTOF Agota. *Le Grand Cahier* [1986]. Paris : Seuil, « Points », 2008.
- ◆ LEOPARDI Giacomo. *Petites Œuvres morales* [1826-1827]. Paris : Allia 2007.
- ◆ LITTELL Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris : Gallimard 2006.
- ◆ MANN Thomas. *Le Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami* [1950]. Trad. de l'allemand par Louise Servicien. Paris : A. Michel « Livre de Poche Biblio », 2004.
- ◆ MÁRAI Sandor. *Mémoires de Hongrie*. Trad. du hongrois par Georges Kassai et Zéno Bianu. Paris : Albin Michel, 2004
- ◆ MAUPASSANT Guy (de). *Pierre et Jean* [1888]. Paris : Garnier-Flammarion, 2008.
- ◆ MAUVIGNIER Laurent. *Des Hommes*. Paris : Minuit, 2009.
- ◆ MILJENKO Jergovic. *Freelander*. Traduit du croate / bosniaque par Aleksandar Grujicic. Arles : Actes Sud, 2009.
- ◆ MORANTE Elsa. *La Storia* [1977]. Trad. de l'italien par Michel Arnaud. Paris : Gallimard, « Folio », 2004.
- ◆ ROTH Joseph. *La Marche de Radetzky* [1934]. Trad. de l'allemand par Blanche Gidon et revu par Alain Huriot. Paris : Points, 2008.
- ◆ SEMPRUN Jorge. *Le Grand Voyage* [1963]. Paris : Gallimard, « Folio », 1987.
- ◆ URICARU Eugen. *Ils arrivent les barbares*. Trad. du roumain par Marily le Nir. Paris ; Varsovie : Noir sur blanc, 2009.
- ◆ YEATS William Butler. *Responsabilities : poems and a play*. Churchtown : the Cuala Press, 1914.

Index

des œuvres des auteurs du corpus et des noms

(à l'exception d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész)

A száműzött nyelv, 113, 127, 226, 347, 482
 Abbrugiati Perle, 391, 422, 461
 Agamben Giorgio, 251, 254, 260, 284, 297, 298, 422, 510
 Améry Jean, 264, 384
 Amigoni Ferdinando, 338
 Arendt Hannah, 129, 130, 395, 398
Au pas de l'oie. Chronique de nos temps obscurs, 16, 322
 Baron Christine, 250, 256
 Barthes Roland, 32, 38, 55, 56, 57, 58, 59, 185, 187, 333, 334, 340
 Baschet Jérôme, 399
 Benjamin Walter, 41, 78, 79, 84, 103, 236, 396, 419, 495, 496
 Bertone Giorgio, 154
 Bessière Jean, 29, 30, 46, 63, 280, 339, 340, 445
 Blanchot Maurice, 54, 55, 141, 144, 155, 171, 174, 215, 240, 285, 292, 294, 359, 418, 448
 Bontempelli Massimo, 343, 351
 Bouchereau Philippe, 41, 392
 Bouju Emmanuel, 200, 489, 490, 491
 Bouveresse Jacques, 44, 489
 Bozzetto Roger, 338, 339, 356
 Brizio-Skov Flavia, 17, 22, 85, 99
 Brossat Alain, 395, 398
 Budor Dominique, 321
 Calvino Italo, 32, 272, 324
 Cannon Joann, 281
 Celan Paul, 226, 283, 284, 449
 Certeau Michel (de), 188, 203, 240, 249
 Char René, 274
 Chareyre-Mejan Alain, 337, 356
 Cohn Dorrit, 186, 187, 188, 258
 Comment Bernard, 34
 Compagnon Antoine, 333, 334
 Coquio Catherine, 41, 228, 253, 385
 Couturier Maurice, 55, 56, 59, 61
 Dällenbach Lucien, 431, 433, 435
 Daros Philippe, 433
 Deleuze Gilles, 273, 419
 Denis Benoît, 32, 33, 36
 Derrida Jacques, 43, 251, 253, 284, 285, 286, 287, 379, 397, 401, 497, 498
 Diaz José-Luis, 59
 Dolfi Anna, 237, 283, 291, 458, 472
 Dornier Carole, 255
Dossier K., 15, 17, 19, 24, 43, 125, 126, 127, 128, 212, 225, 254, 257, 314, 316, 318, 384, 385, 398, 429, 435, 436, 452, 482, 487
Dove va il romanzo?, 35, 358, 364, 454
 Dulong Renaud, 214, 253, 255
 Eco Umberto, 480, 481
 Escola Marc, 490
Être sans destin, 224, 256, 315, 316, 319, 402, 465, 487
 Fabre Jean, 343, 356
 Ferraris Denis, 358, 362
 Ferraro Bruno, 34, 89, 302, 321, 359

- Flaubert Gustave, 31
- Földényi F. László, 227, 372
- Foucault Michel, 58
- Freud Sigmund, 376
- Gályanapló*, 227
- Gefen Alexandre, 33, 39, 333
- Genette Gérard, 62, 65, 66, 68, 187, 333, 334, 406, 447, 466, 467
- Ginzburg Carlo, 200
- Glissant Édouard, 355
- Goertz Hans-Jürgen, 186, 187, 336
- Gollut Jean-Daniel, 356, 357
- Gradwohl Péter, 319
- Guidotti Angela, 360
- Hallyn Fernand, 432
- Hamel Jean-François, 403
- Hartog François, 398, 399, 400, 510
- Iser Wolfgang, 445, 477, 483, 490
- Jauss Hans Robert, 479
- Jouve Vincent, 33, 38, 465, 467, 475, 476, 478
- Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, 271, 374, 384, 386, 391
- Kalisky Aurélia, 402
- Korthals Altes Liesbeth, 42
- Koselleck Reinhart, 398, 399
- Kovac Nicola, 40
- Kulcsár-Szabó Ernő, 321
- Kulcsár-Szabó Ernő, 23
- L'Atelier de l'écrivain*, 20, 22, 35, 37, 72, 96, 101, 300, 309, 344, 346, 383, 413, 441, 470, 487
- L'Holocauste comme culture*, 15, 17, 36, 37, 217, 317, 319, 330, 371, 454
- La Gastrite de Platon*, 16, 34
- Lacan Jacques, 363
- Lazzarin Stefano, 345
- Le Chercheur de traces*, 216, 371
- Le Drapeau anglais*, 257, 371
- Le Jeu de l'envers*, 410
- Le Petit Navire*, 25, 68, 70, 79, 81, 83, 84, 95, 97, 99, 105, 113, 117, 142, 146, 163, 202, 203, 231, 233, 236, 240, 241, 242, 250, 255, 288, 298, 303, 345, 346, 348, 415, 426, 447, 450, 464, 468, 478
- Le Refus*, 23, 26, 65, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 81, 86, 92, 93, 94, 106, 108, 110, 112, 119, 124, 127, 129, 135, 137, 142, 160, 167, 169, 173, 178, 210, 211, 220, 221, 222, 225, 227, 238, 247, 256, 263, 265, 278, 294, 300, 312, 313, 316, 318, 372, 374, 377, 378, 384, 402, 427, 429, 430, 434, 435, 436, 452, 453, 465, 468, 478, 481, 482
- Le Temps vieillit vite*, 15
- Lejeune Philippe, 210
- Les Oiseaux de Fra Angelico*, 463
- Levi Primo, 254
- Liquidation*, 23, 26, 63, 65, 66, 70, 85, 91, 93, 108, 110, 112, 120, 125, 127, 133, 140, 142, 160, 162, 174, 175, 176, 178, 206, 212, 213, 215, 220, 221, 222, 235, 244, 250, 256, 263, 264, 266, 267, 292, 298, 300, 304, 312, 316, 317, 370, 371, 373, 384, 430,

436, 438, 439, 451, 456, 465, 469,
474, 478

Livi François, 20

Lukács György, 19

Maár Judit, 337, 369

Márai Sandor, 131

Marin Louis, 435, 436

Mellier Denis, 342, 404

Meschini Michela, 454, 488, 489

Mesnard Philippe, 256

Molnár Sára, 19, 169, 314, 320, 377, 429,
430, 437

Montalbetti Christine, 470

Mosès Stéphane, 396

Nancy Jean-Luc, 219, 324, 409, 498

Nocturne indien, 26, 62, 70, 112, 143,
146, 154, 178, 192, 193, 194, 196,
199, 236, 255, 257, 301, 308, 310,
321, 345, 346, 358, 359, 361, 383,
384, 425, 442, 448, 462, 464, 470, 472

Nora Pierre, 399

Ouellet Pierre, 466

Palmieri Giovanni, 349, 411, 425, 447,
451

Patočka Jan, 52

Payot Daniel, 496

Peirera prétend, 34, 89, 94, 301

Pereira prétend, 25, 26, 34, 71, 86, 104,
105, 115, 146, 154, 178, 196, 241,
243, 277, 279, 288, 321, 346, 358,
359, 363, 365, 380, 382, 443, 447,
450, 469

Pessoa Fernando, 145, 146

Petites Équivoques sans importance, 462

Pezzin Claudio, 153, 154, 412

Piazza d'Italia, 25, 34, 71, 73, 75, 77, 78,
79, 84, 87, 97, 98, 99, 105, 156, 159,
160, 161, 167, 178, 194, 250, 257,
262, 310, 311, 312, 324, 345, 346,
350, 351, 356, 363, 365, 378, 386,
387, 388, 411, 413, 414, 424, 425,
432, 447, 450, 468, 471

Picard Michel, 409, 410, 475, 485

Piralian Hélène, 393

Prince Gerald, 466

Procès-Verbal, 371, 372

Proust Françoise, 396

Proust Marcel, 54, 57

Rabatel Alain, 64, 65, 69

Rancière Jacques, 32, 40, 217, 401, 493,
495

Ricardou Jean, 432, 436

Ricœur Paul, 27, 45, 47, 48, 51, 61, 64,
95, 113, 131, 132, 179, 188, 189, 190,
192, 200, 203, 204, 230, 235, 240,
250, 252, 257, 261, 267, 271, 272,
282, 333, 336, 344, 406, 407, 483,
484, 486, 491, 493, 511

Riffaterre Michel, 334, 445, 446, 460

Rinn Mickaël, 487

Robin Régine, 331

Rosset Clément, 212

Ruffel Lionel, 401

Samoyault Tiphaine, 445

Sanguineti Edoardo, 356

Sartre Jean-Paul, 276

Schaeffer Jean-Marie, 27, 333, 335

Schulte Joachim, 218

Schwarz-Lausten Pia, 21, 97
Sontag Susan, 236
Suleiman Susan, 38
Szirák Péter, 66, 223
Tani Stefano, 351
Thomasset Alain, 492
Todorov Tzvetan, 206, 342, 356, 473
Trentini Nives, 22, 345, 349, 414
Tristano meurt, 25, 71, 79, 90, 91, 101,
116, 119, 143, 146, 178, 201, 209,
211, 231, 246, 258, 270, 273, 279,
282, 289, 298, 306, 315, 365, 383,
388, 389, 417, 419, 447, 449, 450,
455, 458, 460, 470
Un Autre. Chronique d'une métamorphose,
18, 268, 300, 317, 318
Vári György, 227, 372, 378
Viart Dominique, 38, 39, 401, 402
Wieviorka Annette, 251
Wittgenstein Ludwig, 141, 214, 218

La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : une littérature responsable

Étudier la représentation de l'écrivain dans son rapport à l'Histoire permet d'analyser les enjeux d'un *retour* de l'Histoire dans la fiction, accompagné d'une volonté auctoriale référentielle, sans retour d'un auteur démiurge ou d'une littérature purement référentielle. Il s'agit alors d'analyser comment Imre Kertész et Antonio Tabucchi conjuguent fictionalisation de l'Histoire et fictionalisation de l'écrivain en privilégiant les liens entre littérature et politique, et en s'appuyant sur la place du lecteur dans la construction du sens afin de déterminer une responsabilité des écrivains, dans l'oblicité de la représentation et du témoignage. Les désastres du XX^e siècle font retour de manière *spectrale* dans les récits et la définition d'une *poétique de l'inquiétude* constitue alors le pivot entre la responsabilité du lecteur et celle des auteurs, pour l'émergence d'une littérature *responsable*.

Representing the writer in his relationship to history in Imre Kertész and Antonio Tabucchi's narrations: literature with a responsibility

Studying the way a writer is represented in his relationship to history allows us to analyse the stakes of a *return* of history within fiction, along with an author's referential will, without witnessing any coming back of a demiurgic author or of a purely referential literature. The question, then, is to find out how Imre Kertész and Antonio Tabucchi combine fictionalization of history with fictionalization of the writer by emphasizing the links between literature and politics and by relying upon the reader's role in the elaboration of the meaning, in order to give rise to a responsibility of writers for oblique representation and testimony. In all the narrations, the disasters of the XXth century are recurrent in a ghostly manner and then the definition of a *poetics of disquiet* constitutes the pivot between the reader's responsibility and the authors' in order to lead to *responsible* literature.

Mots clé : Histoire, fictionalisation, inquiétude, témoignage, oblicité, responsable.

Key-words : history, fictionalization, disquiet, testimony, obliquity, responsible

École doctorale 120 – Littérature française et comparée

Centre d'Études et de Recherches Comparatistes
(CERC)