

# LA MUSIQUE, LA STRUCTURE ET L'INACTUALITÉ DANS LE *JOURNAL DE GALÈRE* D'IMRE KERTÉSZ

HENRI DE MONTETY  
Rédacteur aux Hungarian Studies

hmontety@wanadoo.fr

La lecture du journal intime d'Imre Kertész (*Journal de galère*), éclaire à plus d'un titre son oeuvre romanesque, notamment la trilogie auto-fictionnelle qui l'a rendu célèbre (*Être sans destin*, *Le refus*, *Kaddisch pour un enfant qui ne naîtra pas*). Il y conceptualise notamment ce qu'il désigne comme étant la « narration atonale », propre à la description d'une vie humaine qui n'est plus celle d'un sujet, ni même celle d'un objet, mais uniquement celle d'un élément d'une structure. La notion de structure, selon Kertész, rapproche l'écriture romanesque (la sienne) et la composition musicale atonale. C'est aussi la structure qui fixe une autre trilogie, sous-jacente et très intime, celle du père, de l'internat et d'Auschwitz. Et ainsi, seule sans doute la musique a pu ramener Kertész à lui-même, la musique allemande.

**Mots-clefs** : Imre Kertész, musique allemande, musique atonale, journal intime, Shoah

Il est de coutume de reprocher à Imre Kertész une certaine tiédeur patriotique<sup>1</sup>. Du reste, il arrivait aussi qu'on lui reprochât, au contraire, la tiédeur de sa tiédeur<sup>2</sup>. En toute chose, peut-être tenait-il, lui-même, à rester déroutant, imprévisible<sup>3</sup>.

Quel que soit l'angle adopté, on omet, il me semble, la plupart du temps un aspect singulier : Kertész n'écoutait pas de musique hongroise. Or il s'intéressait de près à la musique, non seulement en tant que mélomane, mais aussi en tant qu'écrivain. Il a notamment conceptualisé l'idée de littérature, ou de narration « atonale »<sup>4</sup>.

Kertész écoutait essentiellement de la musique germanique. C'est du moins ce qui transparaît de son *Journal de galère*<sup>5</sup> (où l'on voit tour à tour mentionnés Beethoven, Mozart, Schubert, Wagner, mais aussi Schoenberg ou Webern – et jamais un compositeur hongrois, ni français, d'ailleurs, ni même italien, ni russe enfin, si ce n'est une occurrence, celle de Chostakovitch, et encore, pour citer une pensée formulée à propos des compositeurs allemands...).

L'appartenance nationale repose essentiellement sur la langue. D'autres facteurs culturels difficilement détectables, comme les goûts musicaux, n'entrent pas en ligne de compte. Surtout que la musique, parmi les arts, est considérée comme

l'un des plus universels. Et pourtant, il est frappant de constater qu'Imre Kertész n'écoutait que de la musique allemande. D'ores et déjà, on est dans l'obligation de nuancer : plus précisément, Kertész n'évoque dans son journal (du moins ce qui en est publié) que des compositeurs allemands, soit qu'il est en train de les écouter pendant qu'il écrit, ou vient de les écouter, soit qu'il souhaite dissenter à leur propos ; on est, par conséquent, en droit de supposer que la musique non germanique était peu présente, voire pas du tout, dans sa vie et dans ses pensées.

Au demeurant, il reste à savoir si nous devons mettre l'accent sur le terme "musique" (universalisation du particulier) ou sur le terme "allemand" (particularisation de l'universel). À la lecture du *Journal de galère*<sup>6</sup>, je pencherais pour le second choix, ne serait-ce que pour justifier la présente analyse, mais je suppose que les deux options sont également valables. Par ailleurs, il reste encore à justifier le présent travail de manière plus convaincante. Pour cela, il suffira de rappeler l'existence de ce concept de « narration atonale », sur lequel Kertész revient à plusieurs reprises dans son journal en établissant explicitement une filiation entre un certain type de composition musicale et la technique d'écriture (la sienne), ainsi que l'esthétique littéraire et, en définitive (comme, chez Kertész, l'histoire, la vie et la littérature sont étroitement liés), la philosophie de l'histoire et la condition humaine. Nous verrons aussi en quoi le choix de la métaphore musicale a pu être justifié par une préoccupation, voire par le sentiment d'avoir à franchir un obstacle d'ordre moral. Sur tous ces plans, le mot-clef sera la *structure*.

Voyons tout d'abord comment Imre Kertész évoque pour la première fois la question musicale, dès le début du *Journal de galère* (en 1970 : il avait alors 41 ans. Cinq ans plus tard, il publiait *Être sans destin*).

## 26 décembre 1970. Première intuition musicale ?

26 décembre 1970. « Agitation, hésitation. J'ai besoin d'éclaircir et d'établir théoriquement l'activité romanesque. Voici ce qui me préoccupe : après avoir lu Adorno, je vois à nouveau clairement que mon roman utilise la technique de la composition dodécaphonique, c'est-à-dire sérielle, et donc intégrée. Elle fait disparaître les personnages libres et les possibilités de rebondissement de la narration. Les personnages deviennent des motifs thématiques qui apparaissent dans la structure d'une totalité extérieure au roman ; la Structure nivelle chacun des thèmes, elle efface toute profondeur apparente des individus, les "développements" et variations des thèmes étant au service exclusif du principe directeur de la composition : l'absence de destin. Cela s'applique aussi au récit lui-même. La Structure en détermine le déroulement, et par conséquent les rebondissements en tant qu'échappatoires, les solutions anecdotiques parcellaires, éléments apaisants ou fantastiques

et “exceptions” ne sauraient entrer en jeu. *Idem* en ce qui concerne la caractérisation psychologique : le récit est déterminé par la totalité de la Structure et sa clarté est fonction de la part que nous prenons à la création de la Structure. Les thèmes se déroulent et se développent de façon linéaire – il n’y a pas de reprise, rien qui puisse s’inverser ou se répéter –, et la composition s’achève avec la fin du traitement, avec l’épuisement de toutes les variations possibles à l’intérieur de la seule possibilité, mais cet achèvement laisse néanmoins tout ouvert. Cela voudrait dire qu’au lieu de “représenter”, l’oeuvre *deviendrait ce qu’elle représente* : la structure extérieure se transformerait en structure esthétique, les lois sociales en principes romanesques. [...] Le roman structural considère les autres éléments constitutifs de l’individu comme négligeables, tout simplement parce qu’ils le sont. Par conséquent, le roman sera caractérisé par un certain manque, le manque de “plénitude de la vie” qu’exigent les esthètes, manque qui correspond d’ailleurs pleinement à cette époque mutilante. – En outre, cette méthode n’est une victoire que si elle est aussi “inaudible” que dans les oeuvres dodécaphoniques<sup>7</sup>. »

### La structure et la vie

Je ne me lancerai pas dans le travail délicat consistant à déterminer si, du point de vue purement littéraire, la méthode proposée par Kertész, largement inspirée de la terminologie musicale, correspond de près ou de loin à ce que l’on désigne ordinairement comme une approche structurale. En revanche, on peut remarquer que si plusieurs écrivains français apparaissent de manière récurrente dans le *Journal de galère*, ce ne sont pas les plus fameux structuralistes ou précurseurs du structuralisme, mais bel et bien des auteurs qui, au contraire, sont marqués par la problématique du sujet et de la liberté (Camus, Pascal, Sartre, Baudelaire). Ce paradoxe nous servira. Il nous servira en particulier à considérer, avec Kertész, la vérité à la fois comme un obstacle et comme une ouverture. De fait, si la structure est souvent évoquée dans le *Journal de galère*, c’est généralement en porte-à-faux avec la vie. Et la liberté n’est pas loin, en embuscade, même si elle est systématiquement remise en cause. (Dans le *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*, troisième et tardif volume de sa série auto-fictionnelle, Kertész évoque un compagnon de déportation, « Monsieur l’instituteur », qui, un jour, lui a permis de manger sa ration au lieu de la manger lui-même. Pourquoi Monsieur l’instituteur a-t-il fait cela ? En vertu d’une « notion pure » et indescriptible à propos de laquelle, quand on le lui demande, Kertész affirme qu’il s’agit de la liberté – et non d’un « geste naturel », ni même, implicitement, de bonté)<sup>8</sup>.

En 1975, Kertész écrivait dans son journal que « la mort est la rencontre du concret et de l’absolu » ; or, comble de l’ironie : « on n’en fait même pas l’expérience<sup>9</sup>. » Cette remarque est typique de son humour narquois. Peu après, il décri-

vait la modernité de la façon suivante : « la structure (l'homme) consommant et consommé<sup>10</sup> ». L'homme moderne, en quelque sorte, constatait Kertész, est passé du côté de la structure. Mais la structure est-elle du côté du concret ou de l'absolu ? Ou peut-être à leur point de rencontre : là où se trouve aussi la mort ? Toujours en 1975, Kertész affirmait que « l'expérience démoniaque n'a jamais lieu. [...] Le diable, oui, mais abstrait<sup>11</sup>. » C'est-à-dire que l'abstraction démoniaque se glisse dans le concret des hommes. Autrement dit : si le diable est abstrait, c'est pour mieux conserver son caractère absolu et répandre plus sûrement la mort quand il rencontre une étendue concrète. Aussi faut-il finalement prendre au sérieux l'ironie de Kertész à propos de l'impossibilité d'expérimenter soi-même sa propre mort.

« La vérité moderne, ajoute-t-il, est que le démoniaque reste malgré tout inaccompli, à cause de la structure existentielle<sup>12</sup>. » Dès lors, la structure serait-elle plutôt du côté de la vie ? (Elle ne serait ni absolue, ni concrète, et surtout pas à leur point de rencontre ?) Voire, elle en serait la garante ? Une sorte de discipline salutaire, en somme. Mais de quelle vie s'agit-il ? Une vie renversée, semble-t-il, qui revient à la définition même de la mort, car, tout au long de sa vie ou presque, Kertész n'a connu que les régimes totalitaires. Or « le concret de l'absolu, c'est le totalitarisme<sup>13</sup> ». Ainsi relève-t-il que c'est « la présence du démoniaque dans l'histoire qui lui sert à effacer l'individu<sup>14</sup>. » Est-ce clair ? La vie et la mort sont structurellement semblables : deux types de rencontre entre l'absolu et le concret.

Et pourtant, Kertész évoque la présence d'une certaine tragédie : « la tragédie de la psyché<sup>15</sup>. » Or la tragédie peut-elle exister sans individu, sans sujet, sans un homme sensible et raisonnant ? Franchissons une étape : sans un écrivain pour en faire la narration ?

Quelques années plus tard (en septembre 1983), alors qu'il avait déjà publié *Être sans destin* et travaillait (dans la douleur) au *Refus*, Kertész exprimait de nouveau ces idées, mais en les restreignant cette fois-ci au champ strictement littéraire, ce qui donnait à leur nature contradictoire un ton encore plus tranchant. « Le roman doit renoncer aux personnages, écrivait-il. Epoque où l'homme était encore un objet : Balzac. Rubempré ne prend jamais vraiment conscience de la différence entre la vie et la structure. Il se comporte donc en produit et non en créature. Asservissement. L'homme doit dépasser l'objectivité, s'il veut trouver un semblant de vie, la vérité, pour faire bref<sup>16</sup>. » Voilà donc là où nous en sommes arrivés aujourd'hui : Balzac et ses personnages sont loin, l'homme désormais non seulement n'est plus un sujet, mais il n'est plus même un objet. Il erre dans le décor, dans la structure. Pour le romancier que se propose d'être Kertész, l'activité littéraire consiste à décrire cette structure.

Peu avant ce passage (Pâques 1983), après avoir défini la sociologie comme la philosophie de notre époque, il donne une définition somme toute assez conventionnelle de la structure (qu'il nomme aussi « les masses »), c'est-à-dire « les citoyens, les classes, les consommateurs, les strates, les groupes<sup>17</sup>. » En paraphrasant

Sartre, on pourrait aussi bien dire : “la structure, c’est les autres”. D’ailleurs, Kertész ne semble pas s’intéresser outre mesure aux rapports humains. Selon lui, voici l’importance inestimable du roman : « c’est un processus par lequel on se réapproprie sa vie [...] la revivre, s’en remplir pour un instant unique et sublime avant de mourir. » En ce sens, il mentionne quelques prédécesseurs : Proust, Kafka, Krúdy. Hélas, de nos jours (en juin 1985), « la prétendue crise du roman n’est pas due à son inutilité, mais au fait que les écrivains ne connaissent pas leur devoir, qu’ils sont des amateurs ou des charlatans<sup>18</sup>. » Comme Proust, Kertész semble penser que la seule manière effective d’entrer en contact avec un autre humain est par le truchement de la littérature. La littérature c’est « montrer la brèche d’où surgit la vie individuelle comme un brin d’herbe au milieu des pierres, parce qu’elle existe ; le caractère aléatoire de la structure existe ; et le contraire de la condamnation, c’est la grâce. Elle est tout aussi irrationnelle et due au hasard, mais c’est le hasard de la structure, l’irrationalité de la structure ; c’est là que réside la chance... de quoi, au juste ?...<sup>19</sup> » Kertész semble effaré par sa propre audace et termine son raisonnement par des points de suspension. La structure aurait-elle des faiblesses – des espaces de liberté ? (Rappelons-nous « Monsieur l’instituteur ».) Dès lors : pour quoi faire ?

### La structure et le temps

Le héros d’*Être sans destin*, le jeune Georges Köves, est un enfant plongé dans le monde inhumain des camps de concentration. Or la lecture des premiers chapitres du livre montre que ce garçon (de quinze ans) n’a pas attendu d’arriver à Auschwitz pour se heurter au problème du destin, à la structure. À Budapest, au sein de sa propre famille (ébranlée, il est vrai, par un divorce dont on apprend certains aspects délicats et surtout par la convocation du père au “service du travail obligatoire”), il montre déjà les signes d’une incompréhension des événements, voire d’un certain manque de sensibilité. C’est qu’il est encore un enfant. Comme les animaux, les enfants ont une vision incomplète du temps, ils ignorent la mort. Finalement, la structure leur convient, cet état indéchiffrable et indéfiniment transitoire – c’est peut-être la raison pour laquelle le garçon traverse l’expérience d’Auschwitz (et Zeitz-Birkenau) avec une étonnante désinvolture. Du reste, devenu adulte dans *Le Refus*, Köves montre la même connivence détachée avec la structure. Plongé à nouveau dans une réalité totalitaire (cette fois, communiste), il continue à trouver le monde à la fois naturel et absolument étranger. C’est la structure qui fixe le contenu des consciences, comme on remplit des bocaux dans une fabrique. Mais on connaît aussi le paradoxe du prisonnier : dans le *Kaddish*... (publié en hongrois en 1990), Imre Kertész reconnaît qu’il n’a jamais tenu à sortir de cet état transitoire qu’il désigne sous la locution de « vivre en meublé<sup>20</sup> » (Ce qui était alors, au sens propre, son cas.)

En septembre 1983, Kertész émet une hypothèse. « La population allemande connaissait-elle l'existence des camps de concentration ? Quelle question ! Une question de scientifique<sup>21</sup>. » À cette question, en effet, on sait que les historiens, au mieux, donnent des réponses nuancées, circonstanciées : les Allemands savaient, mais ils ne savaient pas tout et cela dépend de quelle époque on parle, etc... Kertész, quant à lui, donne un avis à la fois complexe et sans équivoque : « Tant que la vie est un état exceptionnel (terreur, prison, rationnement), les phénomènes s'inscrivent naturellement dans l'ordre naturel des choses. Plus tard, la connaissance de certaines choses se révèle criminelle ; alors les souvenirs changent et, à la lumière de ces souvenirs modifiés, la connaissance change à son tour. Il devient dès lors possible que les gens ne sachent rien. Ils ne mentent peut-être même pas [...] leur conscience et leurs connaissances étaient alors *différentes*. – Mais peut-on expliquer cela à un scientifique, à un *historien*<sup>22</sup> ? » D'après Proust, dont Kertész adopte ici la vision en extrapolant son aspect psychanalytique, le passé revit à travers la conscience, c'est-à-dire grâce à la mémoire. Or, si l'on en croit ce passage du *Journal de galère*, il est possible que la conscience refuse un jour avec horreur le contact avec le passé. Ayant perdu le chemin de la mémoire, le passé ne peut pas revenir (à la conscience), mais il demeure (à moins de nier l'existence des camps de concentration). Le passé continue, en quelque sorte, à exister, mais de manière contiguë, extérieure à la conscience. Il vivote et même, peut-être pas : il est plutôt plongé dans la mort apparente. Le temps, qui est censé lier les faits à la conscience, cesse de s'écouler : le présent, au lieu de nourrir l'avenir, s'éternise. Kertész attire notre attention sur ce danger. Il est sur la brèche, car sa vie « en meublé » rappelle cet état de présent éternisé. À la différence que chez lui, cet état est provoqué, non par l'inconscience, mais par l'excès de conscience, le trop-plein (le « retour toujours possible des Allemands »). Ce n'est pas la première fois, ni la dernière, que chez Kertész, deux situations opposées sont considérées comme équivalentes.

Au lendemain de la guerre, Adorno s'est lui aussi penché sur la question de la connaissance des camps par les Allemands et il ne s'en est pas relevé. Dans le recueil d'essais intitulé *Minima Moralia*, écrit en 1944-45, il examinait une question difficile : que faire des Allemands ? Aussitôt, il renonçait à se prononcer, en affirmant qu'il ne souhaitait ni les punir, ni ne pas les punir. À la réflexion, il soulignait que pour obtenir une si mauvaise réponse, la question devait être mal posée<sup>23</sup>. Notons que dans le *Refus*, publié en 1987, Kertész donne, avec le personnage de Berg, une vision à la fois plus complexe et plus pragmatique de la situation bourreau-victime. Certes, Berg est fou. Mais il se souvient (grâce à l'écriture. Il est même, lui aussi, submergé par le souvenir.) Le retour en arrière est possible. Le présent (la structure) n'est pas une prison sans issue. On peut émettre le souhait qu'un jour, il sera possible d'en sortir, d'avancer. Toutefois, l'exemple de Berg n'est pas extrêmement encourageant.

### La musique – un chemin parallèle pour la conscience ?

La musique est-elle un moyen d'évasion de la structure ou peut-être d'une certaine reprise de pouvoir sur elle ? Est-elle une manière de fixer au temps un *tempo* qui à la fois oblige et libère ? Avant d'aborder le cas spécifique de la composition *dodécaphonique*, adoptée par Kertész comme moyen littéraire, voyons comment ce dernier évoque la musique *classique* dans son journal. Comme je l'ai déjà souligné, les références musicales du *Journal de galère* sont exclusivement allemandes. D'autre part, elles sont généralement assez savantes et en même temps relèvent de sensations intimes. Kertész, spécialiste de l'introspection, était aussi un mélomane authentique.

1979. « La manière dont la *coda* de la *Symphonie Jupiter* (en *ut* majeur) se retire du monde – après un regard circulaire silencieux et stupéfait – dans l'aveuglement solennel de sa propre majesté<sup>24</sup>... »

20 mars 1983. « Hier soir, *Parsifal*, enfin. Impressions chaotiques. Esotérisme et fétichisme manifeste. C'est sans doute un recul par rapport à l'individualité autonome ; l'innommable vers lequel il retourne *n'est pas la religion*. – Un examen impartial et profondément emphatique montrerait peut-être que Nietzsche n'avait en réalité rien contre la croix, mais contre l'*antichristianisme*, contre l'Ego qui jaillit dans l'oeuvre, contre l'âme vulgaire tapie au tréfonds de l'art de cet Ego – par ailleurs merveilleux<sup>25</sup>... »

29 février 1984. « Année bissextile. Beethoven : la *Huitième symphonie*. Il m'est à nouveau apparu que tout travail artistique comporte dans son déroulement un élément inhumain et mécanique qui rend l'oeuvre totalement objective. C'est le reproche que je me fais quand je feuillette les chapitres déjà écrits de mon roman [*Le Refus*], dans mes moments de déprime. Tout est construction pure et dynamique. Je cherche désespérément l'"humain", en vain<sup>26</sup>. »

Juin 1984. « Adorno dit quelque part à propos de Mahler que l'idée de construction symphonique repousse parfois au deuxième plan l'élaboration minutieuse des détails. (Ce qui est paradoxal, puisque la structure de la symphonie se compose de détail : mais ce paradoxe est caractéristique de l'art.)<sup>27</sup> »

9 mai 1987. [Le lendemain d'avoir terminé *Le refus* : « *Finita l'Opera !* »] « Szigliget. J'écoute en boucle la "grande" symphonie de Schubert en *ut* majeur. Le dernier mouvement quand les basses reprennent le thème d'un ton grave de cirque<sup>28</sup>... »

Mai 1989 (?) « J'ai découvert avec émotion les rapports étroits entre la fin de l'ouverture de *Parsifal* et le troisième mouvement de la *Sixième Symphonie* de Mahler<sup>29</sup>. »

9 août 1989. « En traduisant, penser à Gustav Mahler, à ce qui lui a donné la force d'assumer toute une année de théâtre et de concert<sup>30</sup>. »

Juin 1990. « On parle de "résurrection" : or je n'ai jamais vécu ! [...] Moi : état intermédiaire, obéissance. – Rien d'autre. Ou alors : asservissement. – C'est tout, point final. [...] Le deuxième mouvement de la sonate en *ut* mineur (*op. 111*) où le thème "Wiesengrund" disparaît, se volatilise, manque, de sorte que le piano essaie d'exister sans lui, végète, erre, indécis, dans de sombres rêveries au clair de lune, etc. Puis, quand l'absence devient presque insupportable, le thème resurgit avec une force inouïe pour mourir bientôt. Écrit-on encore de cette façon ? Et sinon, pourquoi ? Ne manque-t-il que le talent, ou bien les sentiments, le destin, la vérité sont-ils définitivement perdus<sup>31</sup> ? »

10 octobre 1990. « La blessure fatidique et inguérissable de l'homme moderne exprimée par la musique : la première fois, c'est chez Beethoven. Les quatuors, la sonate *op. 106*, etc. Le tout s'est mué en mort. D'une manière ou d'une autre, selon l'endroit. La blessure mortelle de Beethoven, chez Ady, chez Krúdy. [...] Le caractère suicidaire du monde définit le devoir fatidique de la créature intelligente qu'est l'homme<sup>32</sup>. »

Au fil de ces réflexions étalées sur une dizaine d'années, Kertész se penche particulièrement sur des contrastes caractéristiques de la composition musicale (du détail à l'ensemble, de l'apparition à la disparition), il s'intéresse notamment à la qualité irréprochable de l'agencement d'une oeuvre qui procure l'aspect général qualifié d'« objectif ». De toute évidence, il envisageait la musique en tant qu'épiphanie ou heuristique, c'est-à-dire comme l'avènement d'une vérité à travers l'usage d'une méthode ou par la poursuite d'un chemin adéquat. Un morceau de musique, selon lui, était une allégorie du chemin ininterrompu parcouru par la vérité jusqu'à la conscience. Dès lors, la composition musicale pouvait être prise comme modèle par l'écrivain<sup>33</sup>.

D'autre part, s'il appréciait d'écouter certains compositeurs classiques auxquels il reconnaissait l'avantage qu'ils lui inspiraient des observations pertinentes sur son état intérieur, c'est en revanche vers la musique dodécaphonique (ou sérielle, ou atonale) qu'il s'est tourné, en tant qu'écrivain, pour caractériser les relations entre la musique et la littérature et ainsi entrer véritablement dans la question du processus de la création artistique.



### Le roman atonal et la musique dodécaphonique (1970 - 1976 - 1985 - 1991)

À la fin des années 1980, Kertész lisait (ou plus probablement relisait) Schoenberg. Le 25 décembre 1987, il note un phrase extraite du *Traité d'harmonie* (1911) : « la vérité suffit à l'artiste<sup>34</sup> ». En février 1990, un extrait du *Style et l'idée* (compilation de textes d'origines diverses, 1950) : « l'art signifie : *art nouveau*<sup>35</sup>. »

L'art : vérité, nouveauté. Pour décrire une expérience (la sienne) dont il constatait qu'elle était totalement inédite, Kertész s'est adressé au compositeur qui le plus avait décidé de rompre avec tout héritage dans son domaine. Rappelons-nous le passage programmatique écrit dès l'année 1970 (dont de larges extraits sont donnés au début de cette étude – on peut les relire, si on veut). Deux directions se dégagent, en particulier. La première concerne le fond essentiellement, la seconde, le fond et la forme entremêlés :

(1) « Faire disparaître les personnages libres et les possibilités de rebondissement de la narration » ;

(2) « Au lieu de "représenter", l'oeuvre *deviendrait ce qu'elle représente* : la structure extérieure se transformerait en structure esthétique, les lois sociales en principes romanesques. »

La première intention de Kertész (en 1970) était donc de retrouver, en décrivant son expérience des camps et du totalitarisme, le caractère mécanique, impersonnel et cohérent de la musique dodécaphonique. En vertu du principe de structure, et puisqu'il s'agissait d'une autobiographie, la cohérence exigeait en outre que la mécanique impersonnelle et cohérente concernât non seulement la forme de l'oeuvre et son fond, mais aussi, par ricochet, le fond du fond, c'est-à-dire la vie elle-même qui se trouvait à l'origine de l'oeuvre. *Être sans destin* : être totalement cohérent dans la rencontre absurde entre l'exigence de sens absolue (la mort) et l'absence non moins absolue de sens (la vie). Cette rencontre est cohérente et même permanente, elle s'éternise : c'est pourquoi la mort ne vient pas. Kertész, dans son journal, souvent s'en plaint sur un ton doux-amer. C'est aussi la raison pour laquelle, dans le *Kaddish*, il affirme être condamné à vivre éternellement dans sa chambre meublée.

En juillet 1976, il notait de nouveau qu'il souhaitait écrire un « roman atonal ». C'était l'occasion de préciser sa pensée : pour demeurer fidèle à « l'expérience », le « roman atonal » ne doit pas adopter l'idée classique de « basse continue morale ».

« Qu'est-ce que la tonalité du roman ? Une basse continue morale définie, une note fondamentale qui résonne tout au long du texte. Une telle note fondamentale existe-t-elle ? Si oui, elle est tarie. Et donc écrire

un roman où ne se trouverait aucune morale statique, seulement les formes originales du vécu, l'expérience au sens propre et mystérieux du terme<sup>36</sup>. »

Une dizaine d'années plus tard (à l'occasion d'une réédition d'*Être sans destin* et deux ans avant d'achever le *Refus*), Kertész revient sur ces notions en explicitant la relation, non seulement des compositions littéraire et musicale, l'une avec l'autre, mais aussi, respectivement, avec la question morale. Tout d'abord, il souligne que dans le roman atonal « il n'y a pas de *note fondamentale* par rapport à laquelle certaines notes de la composition sont harmoniques et d'autres non. » Or cette note fondamentale, même s'il ne précise pas cette fois-ci sa nature, est bel et bien la « basse continue morale ». En outre, Kertész donne des précisions concrètes sur la façon dont il a agencé *Être sans destin* à cet égard, puis il esquisse une nouvelle synthèse, au contraire très théorique :

28 juin 1985. « Au lieu du “il est interdit” du fondamental traditionnel (tonal), la composition d'*Être*... se fait dans une tonalité régie par ses propres lois. Première question : pourquoi ? – La réponse apparaît dès le deuxième chapitre : l'interrogation n'a pas de sens. Il n'y a pas de “pourquoi”, pas de question rationnelle ni de réponse rationnelle. Deuxième question, comment ? – abordée dans la partie centrale. Troisième question : peut-on rester en vie ? Quatrième question : après la survie, peut-on (a-t-on le droit de) rester en vie ? 2. La composition sérielle : au début de chaque chapitre, une série de notes définies dans l'esprit du tout – du tout compositionnel, c'est-à-dire une série formée des “douze sons idéaux” et ses variations “jusqu'à l'épuisement de la composition”. Concrètement, c'étaient les leitmotifs de chaque début de chapitre. Ainsi, au chapitre I, “le comportement inapproprié”, au II, “Zynisch und mit Unschuld” [cynique et innocent], au III, “endurer sans raison”, au IV, “Apocalypsis cum Figuris” etc. 3. Le “roman structural”. Cela correspond à la définition d'Anton von Webern : la série n'est ni aléatoire, ni arbitraire : son organisation est le fruit d'une réflexion. Chez moi, cette réflexion se fonde sur la ressemblance entre la structure de l'objet représenté et l'organisation structurelle de la matière du roman<sup>37</sup>. »

Kertész établit un lien inhérent entre la morale et la rationalité ; rationalité qu'il oppose ensuite (avec Webern) à la réflexion. L'idée de réflexion sans rationalité lui permet d'exclure de son oeuvre à la fois le sens et l'arbitraire. Ainsi, c'est l'inspiration (lieu de la morale et de la rationalité), propre à la composition classique (*i.e.* non dodécaphonique), qui est dénoncée, car elle a le tort est de chercher et surtout de donner un sens là où il n'y en a pas : le XX<sup>e</sup> siècle n'a pas de sens et ne peut pas être représenté de cette manière. Du reste, l'absence de sens elle-même ne doit pas être confondue avec la possibilité d'un sens. Fidèle à lui-même et toujours vigilant, non sans laisser une part à l'équivoque, lors d'une interview donnée à Tho-

mas Cooper en 2014, Imre Kertész restait prudemment en retrait par rapport à l'interprétation selon laquelle Auschwitz aurait pu constituer cette « basse continue (morale) » qui manque à notre époque. « Oui, je comprends ce que vous voulez dire – dit-il – et je suis d'accord jusqu'à un certain point. L'holocauste, à mon avis, est une expérience négative, qui en dernière analyse est créatrice de valeur. Mais ici encore on se heurte à la langue, qui tend à se générer elle-même de son propre mouvement. L'holocauste à la fois détruit des valeurs et crée des valeurs<sup>38</sup>. »

Selon Kertész, en chassant l'inspiration de l'oeuvre, on atteint l'expression même de la vérité (parole de Schoenberg), c'est-à-dire, à proprement parler, le non-sens. Dans ces conditions, comment l'histoire se termine-t-elle ? Par « l'épuisement de la composition ». On croit pouvoir dire qu'il s'agit de la mort. Non : il s'agit de la vie. C'est-à-dire, de la vie non vécue (sans destin). Question incidente posée finalement par Kertész ? A-t-on le droit de vivre (ainsi) ? Pas de réponse. Paradoxe : en posant cette question laissée sans réponse, il réintroduit *in extremis* la question morale (sous une forme pseudo-juridique : a-t-on le droit...) qu'il avait brillamment réussi à exclure. D'ailleurs, la vie, ou plutôt la survie revient dans un passage ultérieur du *Journal*, en 1991.

11 août 1991. « L., l'écrivain qui conçoit la littérature comme relative. Contrairement à Schoenberg qui considère que la vérité suffit à l'art. Pour L., l'art doit être au service de la survie, parce que, dit-il, si on voit la vérité toute nue, il ne nous restera plus qu'à nous pendre. [...] Sauf qu'une littérature relative est toujours mauvaise : un bon artiste n'a pas d'autre choix que de dire la vérité, et de la dire radicalement. Cela ne l'empêche pas de rester en vie, puisque le mensonge n'est pas la seule et unique condition de la vie, même si beaucoup ne voient pas d'autres possibilités<sup>39</sup>. »

On s'étonne que des pensées puissent se suivre pour ainsi dire de si près à cinq ou six années d'intervalle (au surplus, entre les deux est intervenu le succès littéraire !). De toute évidence, Kertész ne voit nulle raison valable de vivre ou de survivre. Il en fait le constat, seulement, comme d'un fait. L'oeuvre étant le reflet authentique des faits, en vertu de leur structure commune, elle n'a pas non plus de sens. C'est pourquoi le sens proposé par L. ne convient pas à Kertész (Tandis que leurs avis respectifs sur l'existence sont, dans le langage commun, en apparence identiques : un monde où – boutade – « il ne reste plus qu'à se pendre ».) Ce qui différencie L., en définitive, c'est qu'il est romantique. Il considère l'oeuvre comme une consolation individuelle. Or, toujours en vertu de la concordance structurelle, si l'oeuvre avait un sens, la vie, aussi, devrait en avoir un. Ce que Kertész a écarté une fois pour toute. Remarquons que cette forme de romantisme est un adversaire conjoncturel (lié à la rencontre avec L.). Si l'occasion s'était présentée, Kertész, sans doute, aurait non moins désavoué un écrivain roman-

tique d'un autre genre (réaliste communiste), assuré d'apporter, quant à lui, une consolation à l'humanité. Certes, Kertész admet que le mensonge procure des conditions de vie meilleures, en tout cas suffisamment bonnes pour que la majorité des gens s'en satisfassent ; peut-être – puisqu'il est préférable de ne pas employer le mot « sens » – peut-être le mensonge donne-t-il une direction ? En fait, le mensonge, tous les mensonges, romantiques d'un genre ou d'un autre, sont comparables à des forces. La musique dodécaphonique, telle que l'envisage Kertész, est une manière d'équilibrer les forces. Notons qu'il y a un peu de thermodynamique dans sa vision, car ces forces s'équilibrent « jusqu'à l'épuisement ».

N'empêche : peut-être l'épuisement n'est-il pas de ce monde ? Peut-être appartient-il, non pas à un autre monde, auquel Kertész ne semble guère croire ; peut-être l'épuisement est-il simplement cet invisible morale horizontale qui surplombe l'homme d'une hauteur sans altitude ? Une sorte de halo ? Kertész est-il un moraliste stoïque ?

Il faut revenir au texte fondateur de 1970 dans lequel Kertész, en guise de pirouette, tentait de se convaincre lui-même que sa méthode littéraire serait une « victoire » à la condition d'être « aussi “inaudible” que les oeuvres dodécaphoniques. » À chacun de juger si Kertész a tenu sa victoire.

### La victoire et l'échec

Theodor Adorno, dont on a évoqué le nom un peu plus haut, vivait dans l'étrange situation d'une existence qu'il considérait comme « mutilée<sup>40</sup> ». À la lecture de son recueil d'essais, on constate que la mutilation n'était pas seulement dans l'époque (cela, c'est le propos de son livre), mais aussi en lui-même, c'est-à-dire que son tempérament semblait mutiler son intelligence tandis que son intelligence, en retour, mutilait son tempérament. Spécifiquement, autant son tempérament semblait l'entraîner à rechercher l'absolu, autant son intelligence la lui faisait craindre. D'où le pessimisme d'Adorno : il s'interdisait le seul remède possible.

L'approche de Kertész aboutit à peu près au même résultat, mais par un autre chemin. Tandis qu'Adorno restait prudemment en arrière, Kertész s'est au contraire projeté en avant dans l'oeuvre littéraire, tout en veillant à soumettre l'absolu à la structure (en l'occurrence, à la composition atonale dont il avait découvert, selon son propre aveu, les principes en lisant Adorno). Or cette « victoire de l'inaudible » ressemble fort à une défaite, à une vie « mutilée ». Plus exactement, elle se solde par un échec inévitable. C'est ce que Kertész semblait admettre lui-même dès l'année 1977 (tandis qu'il projetait encore d'écrire le *Refus*).

1977. « Je veux écrire un roman [*Le refus*]. Construire le roman de manière à ce qu'il contienne son propre échec, renferme la cause

trahie. Un art qui fait encore comme si le geste de “création” était une manifestation légitime, évidente et naïvement naturelle du “talent” est un attestation contre la condition de l’homme, donc contre l’art lui-même. [...] Mon ambition d’écrivain : écrire quelque chose qui me tue. [...] J’écris un roman parce que je cherche la douleur la plus aigüe qui soit<sup>41</sup>. »

Dans ce court extrait, Kertész expose d’une manière particulièrement éprouvante les contradictions douloureuses qui ont traversé sa vie et son oeuvre : victoire et échec, création et condition de l’homme, rédemption et douleur, oeuvre et souffrance/mort. Tout cela – comme il le souligne ailleurs – est mis en ordre par la structure, ne peut tenir ensemble que par la structure.

### **Le tempo et le rebondissement – La discipline dodécaphonique avant Auschwitz**

La composition dodécaphonique était, pour Imre Kertész, une manière d’expliquer et de prendre (ou de mettre en musique) sa distance avec le monde. Dans l’ordre de l’existence, le héros d’*Être sans destin* appelle aussi cela vivre « pas à pas<sup>42</sup> ». Cette distance, à la fois intime et universelle, c’est Auschwitz qui la lui a enseignée, quand il a fallu, à la descente du train, former des files, avancer en rang<sup>43</sup>. Seule, selon lui, une *structure* impersonnelle était capable à la fois (sa vision du monde) de maintenir le monde en place et (son oeuvre littéraire) de décrire ce monde.

Le problème, c’est que la méthode structurelle sur laquelle il s’appuie pour mettre en ordre son expérience remonte au début du siècle, c’est-à-dire quelque quarante ans avant Auschwitz. Autrement dit : la culture et la condition humaine auxquelles les camps de la mort ont donné un aspect radicalement nouveau à l’humanité ne peuvent être appréhendées, décrites, comprises qu’à l’aide d’une pratique antérieure à l’évènement lui-même. De peu, certes (quelques dizaines d’années), mais, tout de même antérieure. Du reste, dans l’ordre des causes et des conséquences, ou de l’explications et des phénomènes, un seul jour ou même une seule seconde devrait suffire à poser un ordre de succession. Dès lors, Auschwitz ne serait pas le fondement du monde moderne mécanique, impersonnel et cohérent. Il y a eu, avant Auschwitz, quelque chose dont les compositeurs dodécaphoniques ont justement rendu compte. (Ne commettons pas l’erreur de considérer Schoenberg ou Webern comme les responsables du nazisme, comme on a eu coutume de le faire de Wagner !). Quelque chose était dans l’air, qu’ils ont mis en musique et dont Kertész, plus tard, a fait de la littérature. Rappelons-nous aussi que l’écriture mécanique, impersonnelle et cohérente expérimentée par Kertész dans *Être sans destin* caractérise non seulement la vie

au camp, mais aussi, d'une certaine manière, l'existence de son jeune héros à Budapest, avant sa déportation.

D'un côté, Kertész affirme vouloir placer Auschwitz à l'origine d'une nouvelle ère<sup>44</sup>. De l'autre, on assiste, par la filiation de la vie concentrationnaire avec des innovations musicales remontant au début du siècle, à la "dégradation" incidente et implicite d'Auschwitz, de la condition d'évènement fondateur à celle d'étape (certes, fondamentale) dans la chaîne du temps. Dès lors, c'est le XX<sup>e</sup> siècle tout entier qui est malade et Schoenberg est son prophète. Et le concept même de filiation temporelle, de continuité, est lui aussi malade. Ces remarques sur une contradiction difficile à réduire suggèrent un parallèle frappant avec les recherches purement historiques consistant à s'interroger sur le caractère inéluctable (ou non) de l'évolution de l'antisémitisme au cours des années trente et quarante, de l'oppression économique à la persécution et jusqu'aux camps de la mort. Et donc, sur la question morale (abordée par Kertész d'une autre manière, quand il se demande "ce que savaient les Allemands"). Kertész, en quelque sorte, s'interroge sur les données de la conscience et de la narration, tandis que les historiens s'interrogent sur les faits. Ici, on retrouve une opposition déjà rencontrée : la morale est-elle du côté de l'absolu ou du concret ? Ou peut-être à la rencontre des deux ?)

Du reste, la question du temps n'est pas abordée de manière "structurée" dans le *Journal de galère*, alors qu'elle occupe une place décisive dans *Être sans destin*, en particulier à la fin du roman (j'y reviendrai) ainsi qu'aux environs des deux-tiers, lors d'un court passage d'une dizaine de pages, qu'il faut bien qualifier de *rebondissement* même si cela va à l'encontre du projet littéraire de son auteur. En outre, il ne s'agit pas seulement d'un rebondissement, mais de l'apparition d'une situation nouvelle aux contours incertains qui peu à peu fait naître une sorte de suspense. (Quel est cet hôpital singulier dans lequel atterrit le héros et à quel bouleversement de son destin personnel ou du théâtre des opérations géopolitiques cette nouvelle situation correspond-elle ?).

Rebondissement, suspense, autrement dit : tout ce que rejette explicitement Kertész. Jusqu'alors, tous les évènements de sa vie au camp étaient décrits comme répétitifs et, en quelque sorte, rassurants. Or, peu avant l'admission à l'hôpital, Kertész notait déjà :

« un [...] changement me sauta aux yeux et, étrangement, cela concernait surtout les gens de l'extérieur. [...] je remarquai qu'ils s'étaient transformés. [...] Je ne compris que plus tard que c'était nous qui avions dû changer, naturellement, sauf que j'avais du mal à en prendre conscience<sup>45</sup>. » « À la maison, j'avais lu qu'avec le temps, et aussi au prix de l'effort nécessaire, on pouvait s'habituer à la vie de détenu. [...] Sauf qu'un camp de concentration, selon ma propre expérience, n'en offre pas vraiment les moyens. [...] Le problème, c'est qu'on ne nous donne pas assez de temps, tout simplement<sup>46</sup>. »

Tout allait bien tant que le héros restait en lui-même. C'est l'irruption du regard des autres qui provoque une prise de conscience. L'autre et l'ailleurs (l'extérieur) se brouillent. D'ailleurs, les pages suivantes sont consacrées à l'évocation ironique des trois manières de s'évader d'un camp de concentration, la première étant l'imagination (quelques divagations sentimentales sur des destinations exotiques, à savoir, en définitive, surtout son propre chez soi) ; la deuxième, la mort ; et la troisième, l'évasion proprement dite, dont Kertész nous explique, preuve à l'appui, qu'elle signifie également la mort et cela dans d'atroces souffrances – car on est rattrapé. Dès lors, à propos de souffrances, Kertész évoque la faim. Jusqu'alors, il parlait de la soupe, du quignon de pain, du café toujours accordés parcimonieusement. On apprend finalement qu'il a faim. Tout cet enchaînement, le rebondissement, le suspense, les autres et l'ailleurs se bousculent ou plutôt s'accumulent, s'entassent, s'enchaînent en longues phrases qui, tout en préservant l'ironie indissociable du style de Kertész, procurent un sentiment de la durée qui n'existe pas habituellement chez lui. Pendant cette dizaine de pages, la ligne dodécaphonique est enfoncée par – en continuant dans la métaphore musicale et toujours dans le registre allemand cher à Kertész – l'acuité de Richard Strauss, la richesse chromatique de Wagner, de longues gammes à la Schuman. Est-ce volontaire ? Kertész s'est-il laissé aller au lyrisme sans même s'en rendre compte ? Du reste, observons que ce relâchement de la discipline telle qu'il l'a soigneusement décrite dans son *Journal* conserve un point commun avec son programme littéraire : le forme correspond au fond. Dans le fond et dans la forme, c'est le réveil du temps. (Notons qu'avec le temps apparaît aussi « un sentiment gauche » et inédit : de l'affection pour les compagnons d'infortune à côté desquels le garçon est couché<sup>47</sup>. Le temps et la vie – et son humanité – sont indissociables.)

Le corps du héros, quant à lui, s'avance vers la mort. Il n'est plus libre de ses propres mouvements (à plusieurs reprises, il est « jeté sur la plateforme d'un camion »), mais il avance. Jusqu'au sauvetage mystérieux et inexplicable, à l'hôpital de Zeitz puis à celui de Buchenwald. Là, Kertész retrouve dans la description des événements absurdes qui l'entourent le ton mécanique, impersonnel et cohérent de son programme « dodécaphonique », alternant de manière discordante le cynisme<sup>48</sup> et les sirènes de l'apaisement<sup>49</sup>. Dès lors, si l'on peut dire, tout rentre dans l'ordre (le désordre de l'« inaudible »). Au point que cette musique « inaudible », c'est-à-dire la vie au camp de concentration, sera plus tard qualifiée de « naturelle » par le jeune héros d'*Être sans destin*, au grand scandale du journaliste démocrate et bien intentionné qu'il rencontre lors de son retour à Budapest après la libération des camps<sup>50</sup>.



### Le temps et l'inactualité – Être sans destin

Cette question du temps (et, d'une certaine manière, du *tempo*), soulignons-le une nouvelle fois, n'est pas véritablement explorée par Kertész dans son journal, où il se contente d'évoquer, assez tardivement (aux années quatre-vingt), les concepts d'anachronisme et d'inactualité.

*Novembre 1980.* « Je suis apparemment un personnage anachronique. Cela ne signifie pas forcément que je ne comprends pas le monde, mais il est certain que le monde ne me comprend pas (et n'a pas envie de me comprendre)<sup>51</sup>. »

*Juillet 1984.* « Je suis inactuel. Pas la moindre idée des avancées techniques. Pas de voiture. [...] J'écris un roman. Je poursuis donc une activité inactuelle<sup>52</sup>. »

Notons que dans ces deux remarques, l'expérience de l'*inactualité* semble moins concerner Auschwitz (ou les camps en général) que la vie post-Auschwitz, marquée à la fois par le souvenir de l'univers concentrationnaire et par la vie quotidienne sous le régime totalitaire de la Hongrie communiste. D'autre part, à mon sens, *Le Refus* (publié en 1987) est beaucoup plus fidèle qu'*Être sans destin* à l'idée de composition « inaudible » et ne s'écarte pas une seconde du tempo impersonnel et régulier de l'homme qui se tient à l'écart du monde et s'impose la discipline de ne pas vivre. Dans ces conditions, le cœur de l'activité *inactuelle*, ce qui permet de ne pas vivre, c'est l'écriture du roman (le personnage principal du *Refus* est, en quelque sorte, la littérature). L'écriture, selon Kertész, du moins celle qui concerne l'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle, adopte naturellement l'inactualité du rapport au monde. Il y a donc, ici aussi, une relation structurelle entre la forme (le roman) et le fond (l'expérience personnelle). Mais le rapport structurel est renversé, et même légèrement biaisé, en ce sens que le lieu et l'espoir de la liberté ne se situe pas (comme on pourrait le souhaiter) dans la vie, mais à l'intérieur même du projet de roman (autobiographique). Car l'écriture n'a nul besoin de justifier son inactualité – au contraire, elle s'en nourrit (dans la pseudo-fiction autobiographique, la discipline et la liberté sont de stricts équivalents) – tandis que la vie, sans cesse, ne fait que subir l'inactualité, voire cherche vainement à s'en extraire.

Le retour à Budapest du jeune héros d'*Être dans destin* en est une illustration, lorsqu'il se heurte à l'impossibilité de mettre en adéquation les différents éléments de son destin éclaté. L'épilogue de la partition "inaudible" (discordante) se déroule en trois courts mouvements.

1) Au domicile de *Bandi Citrom* (un compagnon de captivité au camp de concentration). À Budapest, *Bandi Citrom* habitait rue *Nefelejc* (rue des myosotis – *ne m'oubliez pas*), cela ne s'invente pas. En se présentant à la porte, le jeune garçon ne sait pas très bien ce qu'il souhaite, renouer quelque chose, sans doute.



Mais *Bandi Citrom* n'est pas là. Il n'est pas revenu. Le jeune Köves assiste à la dispute stérile entre sa fille et sa femme à propos du retour ou du non-retour de leur père et mari. Autrement dit, on se dispute sur la probabilité d'un événement qui est déjà advenu : de toute évidence, l'homme attendu est mort. Plus jamais on ne sortira de ce présent absent.

2) Lors de la discussion avec le journaliste. Dans le tramway, tandis que les autres passagers détournent le regard, un homme a acheté son ticket au jeune garçon qui porte encore la veste du camp. Il est journaliste. Il veut se rendre utile, il veut comprendre. Il essaye d'imaginer ce qui, pour le déporté, fut l'enfer. L'enfer ? Selon le jeune héros, c'est un « endroit où l'on ne peut pas s'ennuyer ». Or « à Auschwitz, on pouvait s'ennuyer, sous certaines conditions, bien sûr<sup>53</sup>. » Peut-être que l'enfer, vraiment, n'est pas de ce monde ? Du moins tant que la vie demeure. « Le temps. [...] Le temps, ça aide<sup>54</sup> » souligne le garçon. On agit, on bouge. Et chaque chose arrive « pas à pas ». « Il est possible que si les choses ne se passaient pas dans cet ordre, si toute la connaissance nous tombait immédiatement dessus, sur place, il est possible qu'alors, ni notre tête ni notre cœur ne pourrait le supporter<sup>55</sup>. » Ce n'est pas tant la résistance individuelle qui restaure la fonction rédemptrice du temps qui passe, mais la structure elle-même, ses pratiques, ses règlements qui font en sorte que chaque chose arrive en son temps<sup>56</sup>. La structure est ambivalente. Elle est aussi paradoxale, puisque le journaliste, dont l'intention dénonciatrice concerne justement la structure, puisqu'il veut avant tout sauver le monde, dire « au monde entier<sup>57</sup> » ; le journaliste ne parvient pas à convaincre le jeune Köves de l'utilité de sa démarche. Et aussitôt qu'il a disparu dans la foule, le jeune garçon, sans affect, déchire simplement sa carte.

3) Même problématique chez des anciens amis de famille. Dans l'impossibilité de rentrer chez lui, car un autre ménage s'est installé dans son ancien appartement, Köves rencontre d'anciennes connaissances de son père. Ceux-là racontent ce qui s'est passé à Budapest pendant son absence. Et il semble, selon leurs propres explications, que tout « est arrivé ». C'est ainsi. « Comme si les événements qui s'estompent déjà, qui paraissaient inimaginables et, me semblait-il, ils ne pouvaient plus reconstituer dans leur intégralité, avaient eu lieu non en suivant le cours normal des minutes, des heures, des jours, des semaines et des mois, mais pour ainsi dire tout à la fois, dans une sorte de tourbillon, de vertige unique, une sorte de réunion [...] où soudain les nombreux participants perdent l'esprit tous en même temps, pour une raison incompréhensible, et ne savent peut-être plus ce qu'ils font<sup>58</sup>. » Autrement dit, la description de l'enfer, cet état d'écrasement du temps contre lequel Köves a sans relâche lutté quand il était au camp de concentration. Lorsque les vieux amis de ses parents lui disent d'oublier les atrocités des camps, Köves répond que c'est impossible. Ses long mois de déportation au cours desquels il a avancé « pas à pas ». On ne peut pas les oublier. « J'ai vécu un destin donné » dit-il, c'est-à-dire celui des juifs, « ce n'était pas mon destin, mais je l'ai

vécu jusqu'au bout [...] ne pas m'accommoder de l'idée que c'était une erreur, un accident, une espèce de dérapage, ou que peut-être rien ne s'était passé<sup>59</sup>. » Enfin, il souligne la contradiction entre la liberté et le destin et pousse la logique aux frontières de la cruauté. « Si la liberté existe [...] nous sommes nous-mêmes le destin... » C'est-à-dire que l'on sait tout à l'avance. Par exemple, en prenant congé du père, ses amis l'enterraient déjà. Et pire, ce sont eux aussi qui ont envoyé le jeune garçon à Auschwitz. Car ils savaient. Les trois vieillards protestent, ils se fâchent. « Je les suppliais presque, répond Köves, d'essayer d'admettre que je ne pouvais pas avaler cette fichue amertume de ne devoir être rien qu'innocent<sup>60</sup>. » Finalement, le jeune garçon s'éloigne (avec le sentiment, déjà, d'être incompris). C'est la fin de l'après-midi. À Buchenwald, c'était le moment qu'il préférerait, l'heure de la soupe du soir, une heure pour flâner. Il ressent « le mal du pays<sup>61</sup> ». Le pays, c'est le camp ou l'Allemagne ?

### « Un été finissant... » Dernier rebondissement

On pourrait en rester là. Et, d'ailleurs, j'y reviendrai pour conclure. Mais il reste une étape finale dans le cheminement à travers l'oeuvre de Kertész (du moins de sa trilogie romanesque), une étape qui n'apparaît justement pas dans le *Journal de galère*. Elle est d'autant plus inattendue. C'est un rebondissement majeur qui surgit à la fin du *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*. « C'était un soir d'été finissant, je m'en souviens, la rue était baignée d'odeurs trop mûres [...] et moi, pris de vertige, je m'agrippai à une poignée, ou qui sait à quoi, quand je fus soudain touché par le mystère – oh, pas celui de la mort, mais celui de la *survie* ; oui, voilà ce que doit ressentir un assassin [...] je pense bien que ce ne soit pas logique, mais néanmoins compréhensible, je devais y penser à cause des morts, dis-je à ma femme, à cause des mes morts, de mon enfance morte et de ma survie inimaginable au regard de mon enfance morte<sup>62</sup>. » Kertész raconte enfin à sa femme (sa future ex-femme, car elle ne s'en remettra pas) quelque chose qu'il n'a jamais raconté, pas même à lui-même. Cette enfance sur les lieux de laquelle il revient « comme un assassin sur les lieux de son crime ». Avec un chapeau à carreau et un parapluie de vieil homme « saugrenu » et « sadique », il se rend à l'internat transformé en logements (la « vulgarité comme force de désagrégation ») où, naguère, en raison du divorce de ses parents (on sentait bien le poids de ce divorce), il a passé des années (cinq : de cinq à dix ans) sans vivre. Il se rappelle le cachot (qu'il « acceptait rationnellement »), les crampes d'estomac, les migraines dont il ne parlait à personne. Et même la faim, car la direction de l'internat volait la nourriture aux enfants. Et même la cérémonie hebdomadaire du « rapport » qui ressemblait à l'*appel*. « Ma rationalité se développait à coup de massues irrationnelles<sup>63</sup> » dit-il aussi. D'une part, le divorce inexplicable. D'autre part, l'autoritarisme paternel qui apparaît notamment dans

une action répétitive et inexpliquée. Son père, régulièrement, descendait à un arrêt de tramway puis marchait longuement, presque jusqu'à l'arrêt suivant. « Je te l'ai déjà dit : parce que je ne retourne pas en arrière<sup>64</sup>. » Kertész voit dans cet épisode anodin et répétitif « la loi incompréhensible mais irrévocable que représente [son] père et le pouvoir qu'il a sur [lui]. La névrose et la violence comme unique système de communication, l'adaptation comme unique possibilité de survie, l'obéissance comme pratique, la démence comme aboutissement<sup>65</sup>. »

Ne reste plus qu'à tourner quelques pages et seront réunis, comme on s'en doute et comme on le redoute en même temps : le père, l'internat et Auschwitz. « En fin de compte, mon père me préparait à la même culture que l'internat. [...] J'ai pris une part modeste et pas toujours très efficace au complot silencieux ourdi contre ma vie. Auschwitz représente pour moi l'image du père<sup>66</sup>. » Autrement dit : tous coupables, tous victimes. Le fait que le directeur de l'internat, quant à lui, ait justement disparu en fumée dans un four crématoire est tout simplement « sa justification définitive<sup>67</sup> ». Et accessoire, ou même superfétatoire, serait-on tenté de dire.

En conceptualisant l'idée d'*Être sans destin*, y compris dans l'impossibilité non seulement d'aller vers l'avenir, mais aussi de revenir sur ses pas (comme son père sortant du tramway), Kertész s'est appliqué à lui-même la rationalité « à coup de massues irrationnelles ». Et cela nous rappelle l'idée de *réflexion sans rationalité* qui lui a permis d'évacuer de l'existence à la fois tout sens et tout arbitraire et l'a conduit à une vision dodécaphonique de la vie. Et finalement, au sommet du paradoxe et peut-être sur les lieux du destin librement consenti : quand bien même il adoptait précisément une vision du monde fondée sur une forme de musique (dodécaphonique) dont la particularité est qu'elle peut aussi bien, en quelque sorte, être jouée en avant qu'en arrière<sup>68</sup>, il s'est interdit un avenir en raison de son passé.

### **Kertész est-il allemand ou universel ? – La liberté retrouvée**

Dans une interview donnée le 5 novembre 2009 au journal *Die Welt*<sup>69</sup>, Kertész affirmait qu'il était « un produit de la culture européenne, un décadent, si l'on veut, un déraciné, ne faites pas de moi un Hongrois. » Lorsque le journaliste lui demandait des raisons pour avoir choisi Berlin comme lieu de résidence, le premier argument de Kertész était : la musique ! « Ici, il y a trois opéras, auxquels je vais souvent, et la philharmonie. Pour un mélomane, Berlin est le paradis. » Tandis qu'à Budapest, pour écouter de la musique, il devait « aller dans la salle de bain avec son petit transistor. » En un mot, « Berlin est la capitale mondiale de la musique ! ». Fort bien. D'ailleurs, un tel enthousiasme peut se comprendre, non seulement dans le cadre d'une interview détendue, mais aussi à la lumière

de l'humour particulier de Kertész. Toutefois, sans compter un à un les opéras de Budapest (on risquerait trop d'arriver à trois, au moins deux et demi), il faut bien noter l'ampleur de l'injustice commise envers la capitale hongroise. Kertész, en fait, ne tenait pas à être juste, ni même à dire la vérité à cet égard. Il voulait simplement être lui-même, enfin.

À défaut de destin, l'écriture est le lieu de la liberté retrouvée, à condition de ne pas s'écarter de l'inactualité. Derrière (ou avant) l'aveu tardif de ses premières années passées en ce monde, Kertész a dû s'inventer une nouvelle jeunesse, une jeunesse allemande. (Là où est la jeunesse, là est l'identité.) Au point qu'il donne l'impression, dans son journal, de vivre lui-même intérieurement les tourments de l'âme allemande, tout en feignant de s'en défendre et non sans jouer de la controverse de rigueur franco-allemande, coutumière aux Hongrois. Ainsi décrit-il longuement la pensée de Hegel, Kant, Nietzsche (qu'il traduit). Ainsi, à plusieurs reprises, il évoque aussi des auteurs français censés équilibrer ou justifier les excès de leurs homologues allemands (Camus et Klaus Mann, Pascal et Nietzsche, ...). Plusieurs fois, il présente cette opposition sur le mode ironique.

1975. (Citant Heine en allemand) « Une folie française n'est jamais aussi folle qu'une folie allemande car cette dernière est méthodique, comme dirait Polonius<sup>70</sup>. »

Mars 1985. « L'irrationalisme de Baudelaire comme antithèse bien agréable de l'irrationalisme allemand<sup>71</sup>. »

Le 21 juin 1980, il raconte l'aventure qui lui est arrivée dans un restaurant lors d'un voyage littéraire à Berlin. Au cours d'un dîner, en compagnie de son accompagnatrice berlinoise, un homme s'est assis à côté d'eux. Il est viennois. On en arrive à parler d'Hitler, etc... Le Hongrois et l'Autrichien fraternisent contre les Prussiens. « Je suis gêné, affirme Kertész, d'être entraîné dans la misère intérieure allemande<sup>72</sup>. » La misère et le destin allemand. On a, au contraire, le sentiment qu'il s'y sent bien, qu'il s'y précipite. (D'ailleurs, il a fini par émigrer en Allemagne, après le changement de régime – mais il est ensuite rentré en Hongrie pour mourir... On dit que c'est pour des raisons matérielles. Rien n'est jamais simple, ni univoque, avec Kertész.)

Pour conclure, revenons à la musique, cet autre domaine allemand dans lequel Kertész se plongeait volontiers. Comme nous l'avons constaté, tout au long de son journal, il évoque les œuvres de Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Schoenberg. Revenons aussi à l'idée de structure en esquisant une hypothèse : tout en affirmant s'être inspiré de la musique *dodécaphonique* afin de réaliser une œuvre littéraire adaptée à son terrible siècle, Kertész a puisé son énergie créatrice dans la musique *classique* allemande. Le choix d'une musique étrangère, exprimant un sentiment réputé universel, est significatif non seulement de son

parcours personnel (sa jeunesse singulière), mais aussi de sa position vis-à-vis de la culture et de la condition humaine.

La rancœur à l'égard de la Hongrie (et de son propre passé, de son enfance, de sa survie) n'est pas, à mon sens, une explication suffisante de son choix. Une certaine modestie, sans doute, face à l'immensité de son propre destin, une réserve, une sorte de stupéfaction l'empêchaient de se sentir entièrement hongrois. L'identité hongroise (et juive, ou magyaro-juive, etc...) ainsi que la langue hongroise elle-même sont la source inépuisable de plaisanteries et de sarcasmes dans la littérature de Kertész. Mais jamais (dans ce que j'ai pu lire) il ne plaisante sur la musique hongroise. On dirait même qu'il n'en écoutait pas – comme s'il avait précisément évité cela, comme si la musique, finalement, avait plongé plus profondément que la langue elle-même dans les tréfonds de l'identité, là où l'on ne s'aventure pas si l'on manque d'assurance et/ou si l'on a, au contraire, la lucidité en abondance. Comme si la musique était non seulement absolument universelle, mais aussi absolument enracinée. Quelque part à la rencontre de l'absolu et du concret.

En s'inspirant de la musique (en ce qu'elle a d'universel), de la musique dodécaphonique (visant à exprimer l'"inaudible" : ce qui est discordant) et de la musique allemande en particulier (le lieu principal de son tourment et de sa vie « sans destin », qui lui a fait "oublier" qui il était), Imre Kertész a donné dans ses romans une vision spectaculaire de la tragédie de l'homme. Jeté dans la réalité concrète d'un labyrinthe où l'absolu se terre comme le Minotaure, l'homme encours une expérience privée de sens et de morale, car l'existence, à l'arrêt, se situe passagèrement à l'écart de la vie et de la mort. C'est seulement en restaurant la durée, par la mémoire, que l'homme reprend l'ascendant sur la structure qui l'accable en le sauvant. « De la musique en toute chose » (Verlaine), pourrait dire Kertész, encore faut-il savoir la déchiffrer. La structure, devenue romanesque en mimant à rebours le souvenir inactuel de la vérité à jamais vécue, est l'expression visible d'une liberté conditionnelle dont les contours sont plus ou moins choisis (en ce qui concerne Kertész, une liberté "allemande"), liberté qui, sans cela, resterait éternellement figée dans un temps qui refuse de s'écouler.

## Notes

- 1 Kertész jouait de cela, dans sa vie et dans son oeuvre. *Être sans destin*, en particulier, est l'occasion d'explorer de multiples situations possibles. Lors de son arrestation, le jeune héros reconnaît non sans candeur qu'il ne serait pas mécontent d'être déporté en Allemagne, qu'il sait être un pays peuplé de « gens propres, honnêtes, aimant l'ordre, la ponctualité au travail. » Ainsi, en pensant à la justice, poursuit-il, « je dois dire que l'amour de la patrie, si je prenais ce sentiment en considération, ne me retenait pas vraiment. » En miroir : les paroles du gendarme qui essaye, à la frontière, de s'emparer des biens de valeur des déportés afin qu'au moins « ils restent entre des mains hongroises ». « En fin de compte, [affirme le gendarme en guise d'argument], vous êtes hongrois, vous aussi ! » Au demeurant, lorsqu'il arrive à Auschwitz, le jeune

héros n'est pas mécontent de se retrouver « face à un compatriote ». Aussi évoque-t-il « la joie inattendue d'entendre la langue hongroise à l'étranger. » Pourtant, alors qu'il est désormais à Buchenwald, entouré de compagnons de diverses nationalités qui, semble-t-il, ont pour point commun la défiance à l'égard des Hongrois, le héros admet partager leur sentiment. Il aimerait même le leur dire, las il se rend compte qu'il ne pourrait le faire qu'en hongrois, sans se faire comprendre. « Tout au plus en allemand, ce qui eût été pire encore. » Plus tard, en compagnie d'un jeune tchécoslovaque refusant de parler hongrois « parce qu'il n'aime vraiment pas les Hongrois », le jeune Köves « tout bien considéré » ne trouvait « pas non plus de raison de les aimer ». Mais, comme il ne parle pas la langue des juifs, les deux jeunes gens sont tout de même obligés de parler ensemble en hongrois. (Imre Kertész, *Être sans destin*, Acte Sud Babel, 1998, p. 89-90, 104, 128, 271, 306).

- 2 Un journaliste du *New York Times* aurait renoncé à publier une interview, car il déplorait la mansuétude de Kertész à l'égard du gouvernement hongrois. Synthèse de l'affaire en anglais : <http://hungarytoday.hu/news/destruction-kertesz-icon-70369>. Dans le même ordre d'idée, la nécrologie d'Imre Kertész dans *Le Monde* évoque « le grand âge » quand l'écrivain ne dit pas “ce qu'il faut” (en l'occurrence : à propos de l'identité de l'Europe). [http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/03/31/l-ecrivain-hongrois-imre-kertesz-prix-nobel-de-litterature-est-mort\\_4892850\\_3382.html](http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/03/31/l-ecrivain-hongrois-imre-kertesz-prix-nobel-de-litterature-est-mort_4892850_3382.html)
- 3 En guise d'illustration de sa position de dilettante volontaire de l'identité, une citation (une parmi d'autres, il y a l'embarras du choix) extraite du *Journal de galère* : Juin 1989. « Je n'ai pas de “problème d'identité”. En ce qui me concerne, être “hongrois” n'est pas plus absurde qu'être “juif”. Et être “juif” n'est pas plus absurde qu'être tout court. » (Imre Kertész, *Journal de galère*, Actes Sud-Babel, 2010, p. 222)
- 4 La « narration atonale » : à propos de laquelle on a organisé un colloque. Dietmar Ebert (dir.), *Das Glück des atonalen Erzählens. Studien zu Imre Kertész*. [Les joies de la narration atonale. Etudes en l'honneur d'Imre Kertész], Dresde, Edition AZUR, 2010
- 5 Imre Kertész, *Journal de galère*, (publié en hongrois en 1992, couvrant la période 1961-1991)
- 6 Et aussi en tenant compte du colloque mentionné en note ci-dessus, dont les actes ont été publiés, mais auxquels je n'ai malheureusement pas eu accès.
- 7 *Journal de galère*, p. 27
- 8 Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Acte Sud-Babel, 1995, p. 54 sq.
- 9 *Journal...* p. 41
- 10 *Journal...* p. 42
- 11 *Ibidem*
- 12 *Ibidem*
- 13 *Ibidem*
- 14 *Journal...* p. 43
- 15 *Ibidem*
- 16 *Journal...* p. 147
- 17 *Journal...* p. 138
- 18 *Journal...* p. 147
- 19 *Journal...* p. 175
- 20 Ainsi vivait-il « comme si les Allemands pouvaient revenir à chaque instant. » (*Kaddish...* p. 72) Jamais à l'abri de sa propre ironie, Kertész ajoute un peu plus loin qu'il est « né pour habiter à l'hôtel, mais comme le monde a changé [il n'a] pu habiter que dans des camps et des meublés. » (*Ibidem...* p. 75)
- 21 *Journal...* p. 146
- 22 *Ibidem*

- 23 Theodor W. Adorno, « Hors de portée » (33), *Minima moralia. Réflexion sur la vie mutilée*, Petite Bibliothèque Payot, 2003, p. 72-73 (première édition en allemand en 1951)
- 24 *Journal...* p. 78
- 25 *Journal...* p. 136
- 26 *Journal...* p. 149
- 27 *Journal...* p. 162
- 28 *Journal...* p. 198
- 29 *Journal...* p. 221
- 30 *Journal...* p. 229
- 31 *Journal...* p. 245
- 32 *Journal...* p. 257-258
- 33 Dans le *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*, Kertész a pris, en quelque sorte, à rebours cette idée de connivence entre la musique et la littérature, en restaurant un certain rapport d'équilibre entre les deux, cela, bien entendu, sur un mode légèrement ironique. « Je ne siffloie plus guère que Mahler, la *Neuvième Symphonie*. Mais je sens que ça n'a pas d'importance. Sauf si, par hasard, l'on connaît la *Neuvième Symphonie* de Mahler, dont l'atmosphère permet d'appréhender mon état d'âme, et si on veut le connaître et qu'on ne se contente pas des informations que je communique par écrit, qui permettent également de tirer les conclusions nécessaires. » (*Kaddish...* p. 36)
- 34 *Journal...* p. 205
- 35 *Journal...* p. 235
- 36 *Journal...* p. 67
- 37 *Journal...* p. 176-177
- 38 Interview réalisée par Thomas Cooper au début de l'année 2014. En hongrois : <http://www.szombat.org/kultura-muveszetek/dokumentum-es-fikcio-kertesz-imrevel-beszelt-thomas-cooper> (Une version de l'interview a été publiée en anglais dans le *Hungarian Quarterly*, numéro de printemps 2014)
- 39 *Journal...* p. 275
- 40 D'après le sous-titre du recueil cité plus haut, intitulé *Minima Moralia. Réflexion sur la vie mutilée*.
- 41 *Journal...* p. 68-69, 71. Dans le *Kaddish pour un enfant qui ne naîtra pas*, Kertész a repris l'idée d'écriture en tant que recherche de la souffrance. C'est justement ce qui l'opposait à sa femme (en passe de devenir son ex-femme). « Naturellement, je ne pouvais rien dire de tout cela à ma femme. Mais, en même temps, je ne voulais pas lui mentir. » (*Kaddish...* p. 101) Sa femme, quant à elle, voyait l'écriture en tant que *littérature*, avec tout ce que cela comporte de questions déplacées aboutissant à la « problématique honteuse, dérisoire et humiliante du succès ou de l'insuccès. » (*Ibidem*, p. 101-102). Pour Kertész, la souffrance devait être prolongée et justifiée par le travail. Pour sa femme, la souffrance ne pouvait être vaincue que dans la « plénitude de la vie », c'est-à-dire par un enfant. Dès lors, la réponse d'Imre Kertész est : non. (*Ibidem...* p. 105) Puis il a ces mots terribles : « Comment peut-on obliger un être vivant à être juif » (*Ibidem...* p. 106) Il faut pourtant bien se rappeler que, selon lui, il n'est pas plus absurde d'être juif que d'être hongrois ou même d'être tout court. (cf. le préambule sur l'identité ci-dessus, à la note 3.)
- 42 *Être sans destin...* p. 342-343
- 43 « Je me suis rendu compte que rien ne m'intéresse autant que le mythe d'Auschwitz. Quand je pense à un nouveau roman, je pense uniquement à Auschwitz. [...] Auschwitz parle en moi. Tout le reste me paraît inepte. Et il est sûr, absolument sûr, que ce n'est pas seulement pour des raisons personnelles. » (*Journal...* 1973. p. 32)

- 44 « Après Auschwitz, la culture s'est effondrée. Les hommes n'ont plus été ceux qu'ils avaient été jusqu'alors. L'humanité a dû réécrire son *curriculum vitae*. » Interview d'Imre Kertész par Thomas Cooper, 2014. *Loc. cit.*
- 45 *Être sans destin...* p. 210-211
- 46 *Ibidem*, p. 214
- 47 *Ibidem...* p. 255
- 48 Il demande « un peu de répit » aux poux qui dévorent ses plaies puis renonce, car leur bonheur est « sans fard » et il finit par les comprendre. (*Être sans destin...* p. 252-253)
- 49 « Je voudrais vivre encore un peu dans ce beau camp de concentration. » (*Être sans destin...* p. 261)
- 50 *Être sans destin...* p. 341
- 51 *Journal...* p. 102
- 52 *Journal...* p. 167
- 53 *Être sans destin...* p. 342
- 54 *Ibidem*
- 55 *Ibidem...* p. 343
- 56 En différents endroits du roman, Kertész évoque la « gare proprette », le passage par les coiffeurs, l'heure du café etc... (*Être sans destin... passim*)
- 57 *Être sans destin...* p. 346
- 58 *Ibidem...* p. 352
- 59 *Ibidem...* p. 356-357
- 60 *Ibidem...* p. 358-359
- 61 *Ibidem...* p. 360
- 62 *Kaddish...* p. 110
- 63 *ibidem...* p. 120
- 64 *Ibidem...* p. 121
- 65 *Ibidem*
- 66 *Ibidem...* p. 133
- 67 *Ibidem...* p. 129
- 68 Après avoir choisi une série de base composée de douze sons, le compositeur de musique dodécaphonique peut la combiner de diverses manières, c'est-à-dire « droite » (sans changement), ou « rétrograde » (c'est-à-dire à rebours), ou encore « renversée, « rétrograde renversée ».
- 69 <https://www.welt.de/kultur/article5098828/In-Ungarn-haben-Antisemiten-das-Sagen.html>
- 70 *Journal...* p. 48
- 71 *Journal...* p. 174
- 72 *Journal...* p. 94