



Ecriture de soi-R

« L'écriture archivistique
dans la fiction de Imre Kertész »

MINAS Julie

Ecriture de soi-R

Archives – Mars 2024

URL : <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/minas>

À propos du texte :

Cet article prend pour objet le récit d'Imre Kertész *Le Chercheur de traces*, en considérant que le personnage principal – avatar de l'auteur – est à la recherche d'une façon de produire une archive de l'expérience concentrationnaires telle qu'il l'a vécue en première personne. Il s'attache alors à montrer que la quête du personnage met en scène à la fois l'impossibilité des archives traditionnelles à exprimer le vécu personnel, leur aphasie, et dans le même temps parvient à ouvrir une issue dans cette impasse et conduit à une autre conception de l'archive elle-même. Pour ce faire, les apports de la pensée post-moderne, et notamment sur les travaux de Jacques Derrida, sont un appui théorique essentiel. Il s'agit de montrer que ce qui est parlant n'est pas extérieur au personnage, mais est éveillé en lui par certains indices matériels conservés sur les lieux du drame, et que finalement, le vécu ne peut être constitué en une archive transmissible qu'en user du *medium* de la fiction, pour témoigner précisément de cette impossibilité à dire et à être audible, seule expérience authentiquement vécue. La seule archive parlante qui puisse être est alors un contre-témoignage ou un anti-témoignage, une expression du témoignage-impossible qui lève l'obstacle à la transmission qui semblait pourtant irréductible.

Pour citer ce texte :

Minas, Julie. « L'écriture archivistique dans la fiction de Imre Kertész », *Ecriture de soi-R*, Archives, 2024.

URL : <https://www.ecrituresdesoi-revue.com/minas>

Introduction

Dans *Le Chercheur de traces*¹, Imre Kertész met en scène un personnage d'« enquêteur » en « mission » dans des lieux qui ne sont pas nommés mais dont le ou la lecteur.ice comprend rapidement qu'il s'agit d'anciens camps de concentration et/ou d'extermination. Le récit est une forme de mise en abyme de la quête de l'auteur lui-même dans sa démarche littéraire, et de ce point de vue peut être considéré comme relevant de l'autofiction (Dobrovsky, 1977). Le personnage-enquêteur qui mène le récit, et dont nous sont livrés le point de vue et les émotions, est comme un avatar de l'auteur à la recherche d'une façon de témoigner de son vécu de façon vraie, de produire des archives, d'identifier les traces des événements vécus et tels qu'ils l'ont été et d'en assurer la conservation. Ce personnage recherche une trace non des événements historiques dans leur factualité ou leur objectivité, mais de son expérience, de son vécu subjectif – ce qu'aucune archive d'aucune sorte ne sera jamais en mesure de transmettre fidèlement.

Nous nous proposons d'étudier la façon dont ce récit met en scène cette impossibilité à constituer une archive exprimant le vécu personnel. Le personnage se heurte en effet avec violence à cette impossibilité, mais dans le même temps il parvient ouvrir une issue dans cette impasse. Pour ce faire, il est progressivement amené à concevoir autrement l'archive elle-même. Pour mener cette étude, nous nous appuyerons sur les apports de la pensée post-moderne qui ont permis un renouvellement de la conception de ce qu'est une archive – notamment à partir des travaux de Jacques Derrida. Ces éléments théoriques et conceptuels constituent un outil herméneutique permettant de comprendre ce qui est en jeu dans ce roman de Kertész et comment émerge la voie de résolution des difficultés que rencontre le personnage dans sa quête.

Ainsi, nous verrons dans un premier temps que se trouvent évoquées au fil de la quête du personnage-narrateur différentes formes d'archives, mais que celles-ci se révèlent toutes muettes, au sens où elles n'expriment pas le vécu subjectif. Cela nous amènera à constater dans un deuxième temps que si la trace du vécu du personnage-enquêteur existe bel et bien, elle est en lui-même et se trouve ravivée en présence de certains détails préservés sur les lieux des événements. Mais alors, il s'agira de voir dans un troisième temps que ce vécu semble ne pas pouvoir être constitué en une archive transmissible, sauf à user du *medium* de la fiction pour

¹ La traduction citée dans cet article est celle de Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, dans : Kertész, Imre. *Le Drapeau anglais suivi de Le Chercheur de traces et Procès-Verbal*. Paris : Actes Sud, 2005.

mettre en récit cette impossibilité, et par là-même en sortir – ce que fait précisément Kertész dans *Le Chercheur de traces*.

I. L'aphasie des archives traditionnelles.

Différentes formes d'archives, que l'on pourrait dire traditionnelles, se trouvent évoquées au fil du récit, mais nous voudrions commencer par montrer qu'elles ne sont évoquées que pour que leur soit immédiatement déniée toute efficacité à remplir leur rôle d'archive, à constituer un témoignage parlant. Chacune fait face aux obstacles qui lui sont propres, mais toutes se heurtent en dernière instance à une impossibilité commune : celle d'exprimer et de transmettre le passé dont elles sont censées garder trace et témoigner. Les unes comme les autres sont muettes.

Sans ce que cela soit jamais dit explicitement, le ou la lecteur.ice comprend que le personnage-enquêteur est un survivant de la Shoah, un ancien déporté, comme l'auteur lui-même. Il est de ce fait porteur en première personne d'une certaine mémoire concentrationnaire. Il est en quelque sorte lui-même le matériau vivant qui pourrait, devrait être archivé, qui pourrait, devrait être la source que l'on écoute, enregistre, dont on retranscrit les paroles, que l'on prend en photo, à la limite que l'on dissèque. Pourtant, c'est ce personnage que le récit met en scène dans une quête des traces de cette période, dans une posture d'enquêteur, et paradoxalement de collecteur d'archives. Au fil du récit, ces traces sont représentées par plusieurs types d'archives : les documents papiers – comptables, descriptifs, cartographiques – qui constituent des dossiers, le récit de témoignage écrit ou oral, et la conservation des lieux physiques.

Sont évoquées en premier lieu des piles de documents accumulés formant des dossiers, ce qui correspond à ce qui est produit par l'acte d'archiver entendu au sens large, défini par le CNRTL² comme le fait d'enregistrer des informations sur des documents et de classer ces documents. Il s'agit en somme des archives dans leur représentation la plus commune : une paperasse massive et imposante. Dans le récit, c'est le personnage d'Hermann, l'« l'hôte » qui n'a pas vécu l'expérience concentrationnaire mais habitait à proximité d'un camp, qui en était en quelque sorte le voisin, qui dit les avoir recueillies.

Il avait entrepris des recherches fébriles : il voulait des faits, surtout des faits incontestables, pour y voir plus clair. Il avait accumulé des dossiers, réuni des preuves,

² <https://www.cnrtl.fr/definition/archives>, consulté le 15 décembre 2023.

constitué des archives – il avait matière à présenter à son hôte. Il ne lui restait plus qu'à traiter cette masse de preuves matérielles ; sauf que... (77)

La distance du personnage d'Hermann aux événements – qu'il n'a pas subis personnellement – se trouve redoublée par la distance des archives en question avec les événements dont elles sont supposées attester : le matériau ainsi constitué est encore « à traiter », à lui seul il ne dit rien. D'ailleurs, le personnage-enquêteur ne relève pas la proposition implicite d'Hermann de mettre à sa disposition ces documents : il ne croit pas que le traitement en question puisse le mener à ce qu'il recherche. Ces archives sont à la fois des « preuves » que l'on ne peut apparemment prétendre contester, leur matérialité est supposée attester, garantir les faits, mais dans le même temps elles sont présentées comme une « masse » indifférenciée, et en somme indifférente, une masse « à traiter » mais apparaissant intraitable à qui s'y risquerait – en tout cas, Hermann lui-même a renoncé à cette tâche, comme l'indiquent les points de suspension – « sauf que... » – qui se substituent aux motifs qui l'en ont détourné.

En second lieu, le document d'archive que pourrait constituer le témoignage d'Hermann est écarté. Ce dernier se dit « prêt à déposer en tant que témoin, spontanément et en toute indépendance » (75). Il semble alors envisager son témoignage comme une déposition, presque comme une défense. Tant les dossiers que les témoignages, ces archives au pluriel sont disqualifiées comme objets de la quête du personnage-enquêteur dès le début du récit. Elles lui sont proposées négligemment et il les écarte très rapidement, voire ne relève même pas leur mention. Il est venu chercher autre chose, l'objet de sa mission est d'emblée différent.

Pour comprendre ce qui est en jeu dans ce changement d'objet, nous proposons de nous appuyer sur la conception post-moderne de l'archive³. Elle désigne par ce terme d'archive, au singulier, non un dépôt matériel de documents, mais le dispositif abstrait producteur des effets matériels. Or dans le récit d'Imre Kertész, la démarche du personnage-enquêteur le situe d'emblée en amont de cette production d'effets, à l'endroit donc où la pensée post-moderne situe le dispositif archivistique. En effet, le personnage se rend sur place pour recueillir lui-même les archives, de façon à ne pas être tributaire d'un dispositif préalable d'archive, c'est-à-dire de façon à ne pas dépendre de l'agencement des instances, des conditions et des règles structurant et pré-codant la possibilité et l'accès à la trace des événements. C'est pourquoi, jusqu'à ce qu'arrive

³ Voir notamment : Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1995, 145 p. ; Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989, 176 p.

la désillusion sur ce point également, le personnage-enquêteur accorde une grande importance au fait de se rendre en personne sur les lieux – tout le récit est structuré autour de deux expéditions en vue d'une « inspection des lieux » (83) – et s'inquiète de ce que rien n'ait été modifié. Ainsi, il « voulait savoir si tout était encore là, entier et intact » (83), et il considère que :

C'était une chose très importante, si ce n'était la plus importante, vu que l'effacement des traces, qui était l'une des manœuvres préférées et les plus dangereuses de l'adversaire, risquait de compromettre les résultats des examens les plus consciencieux, et c'était bien là ce sur quoi comptait l'adversaire⁴, bien sûr. (83)

Le personnage s'accroche ainsi, dans un troisième temps, à la croyance que si les lieux – en un sens large incluant tant le paysage, que les infrastructures, et même les objets les plus anodins – sont conservés en l'état, alors ceux-ci constitueront une forme d'archive, et par là une voie de connaissance de ce qu'il a vécu. Il s'agit de s'attacher à rechercher ce qui a été « refoulé » par l'archivage dominant, d'instituer comme archive ce qui n'est pas usuellement inclus dans les archives, de se lancer en quête d'indices (Carlo Ginzburg, 1989) révélant ce qui n'a pas été conservé dans les dossiers. La croyance en cette possibilité est cependant elle aussi démentie par le constat brut que les lieux sont muets, silencieux. Ainsi :

Non, il n'y avait rien de particulier, certes précieuse du point de vue spirituel mais destinée en premier lieu à un usage pratique, qui vivait sa vie quotidienne, innocente à tout point de vue – elle était parfaite, concédait l'envoyé, absolument parfaite. (105)

Si dans un premier temps l'absence de traces apparentes, le caractère lisse des lieux semble au personnage-enquêteur être le fait d'une tromperie – le texte n'exclut d'ailleurs pas que ce soit également partiellement le cas, que se manifeste parfois une intention de réduire au silence⁵ – ; il s'avère progressivement et douloureusement que le cœur du problème ne tient pas à cela, que même quand tout est conservé là, intact, le silence règne.

⁴ La question de l'existence d'adversaire, de figures d'adversaires est un élément récurrent du récit. Sont identifiées des instances adverses, ennemies, dont il ne s'agit pas de nier la réalité : le temps (« Le temps est un adversaire très dangereux », 84), des personnes bel et bien réelles et non fantasmées qui souhaitent effacer, nier la réalité historique, les touristes sur lesquels nous reviendrons plus bas, mais ce qui s'avère décisif, c'est que l'absence d'adversaire ne suffit absolument pas à résoudre le problème de l'aphasie des traces (« Il s'était préparé au combat et trouvait un champ de bataille déserté, il était contraint de déposer les armes non par l'ennemi, mais par l'absence d'ennemi... », 133).

⁵ Kertész témoigne aussi de la silenciation forcée, de la non-écoute que comme nombre d'autres ancien.ne.s déporté.e.s il a subies (« oui, tout était parfait comme dans une illusion d'optique : nulle fissure, nulle marge pour un quelconque reproche ; tout s'affichait et pourtant tout résistait, tout était à sa place et pourtant tout était faux et déplacé. » (106) ; « Bien sûr, il y a eu quelques changements, dit Hermann dans un sourire. » (106) ; « Il roulait aussi vite que le permettait la circulation, ne laissant aucun instant, aucun point d'appui aux yeux qui cherchaient des traces » (107).

L'émissaire balayait de son regard scrutateur tout ce qui se présentait, la chaussée, les trottoirs, les immeubles, les gens : oui, c'était la même organisation, la même perfection, la même densité impénétrable de matière bien ordonnée que sur la nationale – il lui serait en effet difficile d'amasser des preuves. Il ne pouvait accuser personne ; ils avaient sans aucun doute agi avec loyauté et n'avaient rien déplacé, au fond ; tout était là (105-106)

Et sa déception immotivée était due au fait que son invitation à la fête était restée sans réponse. Toutes les choses se taisaient ; comme des étrangers taciturnes, entiers et se suffisant à eux-mêmes, elles ne confirmeraient pas son existence. (176-177)

Le constat que le personnage-enquêteur se trouve forcé de faire est que les choses se taisent, que la trace matérielle n'est pas parlante à elle seule, et ce, peu importe qu'elle soit massive ou discrète, recueillie par un tiers ou restée sur place inchangée. Se trouve donc acté à ce stade du récit le fait que l'objet de la quête du personnage-enquêteur ne peut être d'ordre matériel, et même plus, ne peut relever de l'objectivable et de l'inventoriable : il recherche une trace de son vécu, une expression de son expérience subjective. Ce passage de dialogue entre Hermann et le narrateur illustre cette idée :

L'hôte voulut savoir où se trouvaient exactement les lieux. Hermann hésita :
 « Mais vous devez le savoir, dit-il d'un ton à la fois embarrassé et s'efforçant d'être diplomate.
 – Naturellement, répondit l'hôte, dès lors que j'y serai, je le saurai. C'est l'itinéraire à partir d'ici qui me pose problème et je crois que c'est compréhensible : finalement, je suis un étranger par ici. (84-85)

Le personnage-enquêteur a de façon évidente une connaissance du lieu de déportation, mais elle n'est pas de l'ordre de la localisation sur une carte géographique et de la maîtrise du plan de transports et de la distance permettant de s'y rendre.

Ainsi, tant les formes d'archives traditionnelles, que sont les informations enregistrées dans des documents et classées en dossiers et les témoignages, que l'archive matérielle, que constituent les lieux dans lesquels se sont déroulés les événements conservés en l'état, sont muettes, échouent à constituer une réponse à la quête du narrateur. Pourtant, le personnage va tout de même parvenir à trouver certaines traces de son vécu, il s'agit maintenant de comprendre de quelle façon il y parvient.

II. Faire parler la trace matérielle ou la saisie de l'inexprimable

Nous voudrions maintenant examiner ces moments où le personnage trouve une trace, où quelque chose devient parlant, et montrer que l'apparition de ces instant suppose à la fois la conservation des lieux physiques – seule, elle est insuffisante, ainsi que nous l'avons montré en première partie – et les souvenirs que le témoin conserve en lui-même de ce qu'il a vécu. Se posera alors la question de la matérialité et des modalités de conservation de ces traces et de la possibilité de leur constitution en archive.

Lorsque le personnage-enquêteur parvient à trouver des traces de son vécu, se dessine dans des moments de dévoilement soudains et imprévus – presque épiphaniques – l'existence d'éléments parlants à même le support matériel.

seul un instant quotidien l'avait rendue saisissable, un instant toutefois fondamentalement différent, qu'il avait néanmoins pu retrouver dans la pression impitoyable de ce présent trompeur, mais dont aucune carte géographique, aucun inventaire, si précis et exhaustif fût-il, ne pouvait apporter la preuve. (109)

Ce qui subitement n'est plus muet, et devrait à ce titre être enregistré dans les archives, n'est pas une carte géographique ou un inventaire, malgré les qualités objectives reconnues à ce type de supports : précision et exhaustivité. Au contraire, ce qui est parlant est de l'ordre de « l'instant », c'est-à-dire, d'une part, que ce n'est pas matériel, et en cela s'oppose aux archives dont la matérialité et la pesanteur sont soulignées à plusieurs reprises ; et d'autre part, que c'est éphémère, impalpable, on serait tenté.e de dire insaisissable... L'expérience traumatique concentrationnaire, dans tout ce qu'elle a d'insaisissable ne se laisse saisir que *via* ce qui est soi-même insaisissable, figuré ici par l'image de « l'instant ».

Une autre conversion du regard est dépeinte lorsque le personnage-enquêteur se trouve dans le car en direction d'un premier site. La ville alors « se met à parler » du fait de petits indices – un certain angle, une certaine lumière, une nuance de couleur – qui font signe pour le personnage-enquêteur vers le drame en lui-même indicible.

Il se renversa sur son siège : visiblement, il devait renoncer. Aveuglés par l'effort, ses yeux le piquaient ; calé contre l'appui-tête, il les ferma pour les reposer, puis il les rouvrit, simplement, sans penser à rien, parce qu'il s'était aussitôt senti un peu délassé et il se redressa, étonné : alors qu'il n'attendait plus rien, voici que d'un coup la ville se mettait à parler. [...] Mais alors qu'il avait perdu tout espoir, qu'il promenait son regard

découragé, sans but et pour ainsi dire distraitement, à la hauteur des derniers étages des maisons, à ce moment-là, uniquement grâce à l'angle d'un rayon de lumière et à la dominance d'une couleur – une couleur qu'on avait oublié de changer ou qu'on n'avait pas pu changer –, il atteignit soudain son but. Quelle couleur était-ce ? Elle émanait si uniformément de tous les immeubles, elle était si omniprésente, si ferme et évidente que l'envoyé ne put s'empêcher de penser à son nom : jaune. Mais pouvait-il en dire quelque chose : cette série de sons conventionnelle, cet adjectif vide et abstrait pouvaient-ils désigner cette révélation à la fois explosive, insaisissable et fugitive ? (108-109)

Le personnage semble ici parvenu à ce qu'il recherchait. Pourtant, apparaît dans le même temps, comme le corollaire de cette « révélation », que cela même qui est révélé, il ne parvient pas à le dire. S'il tente de le nommer – en l'occurrence de mettre le mot « jaune » sur une certaine teinte restée gravée en sa mémoire –, alors le caractère conventionnel du signe linguistique occulte ce qui se trouve être pour lui signifiant. En effet, la saisie de l'insaisissable s'opère précisément sous la modalité de la *révélation*. Il s'agit de saisir ce qui est devant nous mais qui est occulté, ce qui est sous l'évidence, ce qui est *sous* le signe conventionnel, et qui suppose en quelque sorte de percer la surface lisse, polie, et sans aspérités du tissage sans faille des mots et des choses.

Face à cet objet si obsessionnellement recherché et enfin perçu, la réaction du personnage-enquêteur est de procéder à un geste d'enregistrement et de conservation, geste qui se trouve être celui de l'archive : ce « jaune » irréductible au jaune, il tente de le capturer, d'en prendre possession. Or cette archive, le personnage ne la constitue qu'en lui, la possession est seulement sienne, elle n'est pas objectifiante. Précisément, si elle l'était, se trouverait alors conservé et possédé le jaune conventionnel, celui qui est lisse et muet, et non celui qui est expressif. Mais alors le geste d'archivage du personnage-enquêteur est incomplet, et en dernier lieu impossible.

Apparaît ici une caractéristique de l'archive qu'avaient déjà relevée Jacques Derrida ou Arlette Farge lorsqu'ils concevaient l'archive comme incluant déjà dans son concept une liaison entre les sources, les méthodes d'interprétation, de déchiffrement et de critique qu'elles rendent possible, et donc incluant une certaine idée de la façon dont les sources en question peuvent signifier le passé selon l'interprète auquel elles s'adressent. Cela signifie fondamentalement que la structure de l'archive est celle d'un dialogue entre un pôle émetteur et un pôle récepteur dans laquelle la communication est possible. Or nous venons de montrer que le personnage-enquêteur ne s'exprime qu'en lui-même, qu'il n'est émetteur de rien qui soit recevable par autrui. L'incapacité du personnage à transmettre par les mots la réalité de son

expérience est inséparable de l'incapacité du récepteur à comprendre et saisir la réelle portée de ce qui lui est décrit. Pour reprendre les termes d'Anne-Lise Santander-Larroque (2018), l'indicible⁶ et l'illisibilité de l'expérience se font face : une circularité s'établit dans le parcours d'élaboration impossible du sens du témoignage.

Les archives matérielles ont également été disqualifiées parce que leur prétention à l'objectivité les rend insensibles, muettes et incapables d'exprimer la subjectivité, le vécu traumatique du personnage – et de l'auteur. Elles peuvent même s'avérer dangereuses et trompeuses, si de muettes elles se mettent à *parler faux*. En témoignent les représentations très négatives des touristes s'intéressant aux pièces d'archives sélectionnées et exposées – valorisées – dans les musées, projetées au cinéma, etc. Si leur intention n'est pas mauvaise, elle n'est pas de se confronter à une horreur indicible, à inhumanité brute inassimilable. De ce fait, le personnage forgé par Kertész s'exaspère de la distance produite par l'attitude des visiteurs et l'institution muséale, ayant pour effet que le public puisse appréhender ce qu'il est venu voir, de sorte qu'au musée quelque chose est bel et bien communiqué. Mais alors ce qui est communiqué est intéressant, certes aussi éprouvant, mais d'une façon modérée et nommable. Ce qui est montré laisse une marque, un souvenir, mais est borné à l'espace-temps de la visite, qui dès lors devient une excursion, une attraction. Alors par le regard qu'ils posent sur les objets, « les touristes sont comme des fourmis : ils emportent miette par miette mais sans relâche la signification des choses, chaque mot, chaque photo enlève un peu de la gravité muette qui les entoure » (125). La visite du narrateur au musée lui rappelle ainsi toutes sortes de choses distrayantes, mais absolument pas ce qu'il est venu y chercher :

Il entra dans une salle, un hall d'exposition – qu'était-ce au juste ? Il crut s'être égaré dans un aquarium, parmi des monstres morts, des dragons empaillés, des fossiles préhistoriques ; la salle sentait encore la peinture fraîche, tout était agréablement illuminé, délimité par des barrières, fourré derrière des vitres, l'ordre transcendant, l'apparat scientifique et une délicate abstraction constituaient dans cet environnement sécurisant une exposition étrange voire honteuse : accessoires de romans d'épouvante, marché aux cauchemars, collection d'instruments désuets d'époques révolues, bazar de curiosités. Il regardait et ne reconnaissait rien. Que pouvait prouver, à lui ou à quiconque, ce dépotoir habilement, très habilement même, déguisé en collection poussiéreuse ? Seul l'usage eût pu ramener ces objets à la vie, seule l'expérience, mettre à l'épreuve leur réalité, or là, il n'y avait d'autre vérité que la foule et la touffeur de la salle – mais celle-ci était-elle suffisamment étouffante et y avait-on entassé une foule assez compacte ? (137)

⁶ Le concept est repris à Michaël Rinn, qui le définit de la façon suivante : « pris au sens absolu, par opposition au principe d'effabilité qui postule que tout peut être dit, l'indicible se réfère à un modèle langagier qui bloque la translation véridique d'une chose ou d'un fait donné », voir Rinn, Michael. *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*. Lonay : Delachaux et Niestlé, 1998, 290 p.

Notons que Kertész ne se prononce pas sur le possible rôle de ces archives objectives dans un discours scientifique, ce n'est pas son objet. Le problème qui est le sien – dans ce texte, mais en fait plus généralement dans l'ensemble de son œuvre – est celui de la possibilité de constituer une archive qui soit transmissible certes – première caractéristique –, mais qui transmette précisément sa vérité de témoin en première personne, son expérience subjective – deuxième caractéristique –, or ces deux caractéristiques semblent impossibles à concilier...

La raison pour laquelle ces caractéristiques s'avèrent inconciliables, le personnage-enquêteur s'en aperçoit au fil du récit, de sorte que cette vérité se trouve être la découverte à laquelle aboutit sa recherche. Lorsqu'il lui semble qu'il trouve enfin des traces matérielles parlantes, bien que fugitives et évanescentes, il s'avère que leur parole n'est pas contenue dans l'objet, dans l'élément matériel, mais en lui : c'est le personnage lui-même qui fait parler les objets, voire qui s'exprime à travers eux. Ainsi :

Il devait employer une autre méthode qu'en ville : ne plus faire parler le lieu, mais au contraire devenir la pierre de touche de ce lieu, prendre la parole. Se transformer en instrument afin que le signe eût une résonance : oui, ne pas découvrir le spectacle, mais s'ouvrir lui-même au spectacle ; ne pas amasser des preuves, mais devenir lui-même une preuve, le témoin fragile mais implacable de son douloureux triomphe. (131-132)

Elle avait beau s'entourer de murs, se retrancher derrière ses remparts, avec ses fournaises qui crachaient le soufre au fin fond de ses cercles grondants : elle ne pouvait garder aucun secret aux yeux de son seigneur et maître. (173)

La ville devenait éloquente sous le regard qui la faisait parler : elle s'étendait devant lui, ouvrant ses pores, démasquée, vaincue, encore réticente certes, mais déjà soumise. Pareille à la pellicule plongée dans le bain révélateur, elle prenait vie derrière la fine membrane de son masque sous l'effet du regard. (110)

Cette découverte est pour le personnage-enquêteur à la fois une réussite existentielle : il existe, et d'une certaine façon, il est lui-même l'archive matérielle de son vécu : son corps, ses sensations, son psychisme se souviennent et gardent la marque, la trace indélébile et vraie de l'expérience concentrationnaire, et cette vérité peut être ravivée, rappelée à la conscience par les lieux et leur matérialité, « il n'avait qu'à vérifier ce qu'il savait pour ensuite s'abandonner à ce savoir » (132). Mais cette découverte est dans le même temps une désillusion, car de ce fait, aucune archive au sens fort, aucune archive transmissible de son vécu ne s'avère constituable. Il se voit ainsi forcé de conclure que « les choses ne rend[ent] jamais de compte. Et voilà, c'était ainsi : mais si c'était là une nouvelle vérité ? » (176). Cette « nouvelle vérité » qui fait déchanter le

personnage-enquêteur justifie précisément la pertinence de l'identification de l'objet de la quête à une archive, à la possibilité de témoigner, de laisser une trace du vécu. S'il n'était question que de la quête existentielle du personnage-enquêteur, celle-ci serait couronnée de succès : il est maître des objets, il a le savoir en lui, dans une forme de toute-puissance assez incroyable. La rechute tient précisément en ce qu'il ne peut rien laisser transparaître à l'extérieur, rien communiquer de cette puissance de vérité qui est en lui.

Si la trace du vécu du personnage-enquêteur existe bel et bien, elle est en fait en lui-même, et se trouve ravivée en présence de certains détails préservés sur les lieux des événements. Le personnage est donc lui-même l'archive matérielle de son vécu. Mais alors comment son vécu peut-il être constitué en une archive transmissible à ceux qui n'ont pas vécu les événements, aux générations futures ?

III. Sortir de l'impasse par la fiction.

Dans ce dernier temps, nous souhaitons examiner la façon dont s'impose au personnage à la fois l'exigence de témoigner lui-même, et son impossibilité, et nous nous demanderons de quelle façon sortir de cette impasse du témoignage impossible. Nous défendrons la thèse que ce qui constitue pour Kertész une issue est le recours à la fiction, et à la mise en récit de cette quête du témoignage impossible, qui alors permet d'en dire quelque chose.

Si les lieux peuvent être parlants malgré tout, c'est qu'ils sont des occasions pour le personnage – double de l'auteur – de susciter en lui des impressions vraies dont il est lui-même la source. La vérité des lieux, des événements, de son vécu est donc en le personnage-enquêteur lui-même, il est la source de l'archive. Si un témoignage rendant véritablement compte de son expérience peut exister, il doit être de son fait. Cette exigence, ce devoir de témoigner s'impose alors au personnage-enquêteur :

– Réparer?... Comment ? Avec quoi ? » Soudain, comme s'il les voyait imprimés, l'envoyé trouva les mots :
 « En portant témoignage de tout ce que j'ai vu. » Puis, d'une voix quelque peu plaintive, comme s'il se contentait de réfléchir à voix haute, il ajouta : « Je ne pensais pas qu'on me rendrait le travail si difficile. (146)

L'exigence se trouve renforcée, radicalisée par le fait qu'elle est non seulement ressentie par le

personnage lui-même en son for intérieur, mais qu'elle s'impose à lui à travers le personnage fantomatique d'une vieille femme, forme d'extériorisation, de reflet du « feu intérieur » qui le brûle lui-même.

Et ce masque auquel seul le reflet d'un feu intérieur dévorant donnait vie le fixait avec une demande muette d'explication impossible à satisfaire, avec une exigence qui engloutissait tout, tel un monument à l'intransigeance.

L'envoyé se détourna avec horreur.

« Non, dit-il. J'ai tout fait, tout. Vous ne pouvez pas me demander d'outrepasser mes capacités. Que voulez-vous encore ? Mes possibilités ont leurs limites... mes forces ne sont pas infinies... moi aussi j'ai mes droits ! (147)

Or cette exigence suscite l'« horreur » : le personnage-enquêteur – et à travers lui l'auteur Imre Kertész lui-même – se trouve démuné, il rencontre là une limite indépassable, une déficience de ses forces. Alors si témoigner est impossible, le récit solde une impasse, tout comme la production littéraire de Kertész dans son ensemble, et l'expérience concentrationnaire de la Shoah est proprement inarchivable : « Oui : son savoir était vain, sa vérité impartageable » (164). En somme, la situation extrême du souvenir traumatique traduit une vérité de toute archive : la supposée objectivité l'archive ne dit pas le vécu.

Certes, l'œuvre de Kertész est placée sous le signe de cette impasse, de cette impossibilité fondamentale à dire, « l'écriture qui se voulait acte d'extériorisation, inscription du sens dans le temps et les consciences, se donne comme mutité » (Santander-Larroque, 2018), mais il nous semble qu'elle ouvre dans le même temps et *via* cette impossibilité même une issue à cette impasse. Une archive est possible qui atteste précisément de ce heurt, de cette impossibilité à dire, l'archive est le texte même du *Chercheur de traces*. La forme textuelle de cette archive est inattendue, elle ne respecte absolument pas les codes du genre testimonial. Pourtant, la mise en récit *via* la fiction de son cheminement intellectuel – représenté par le voyage de son personnage – donne une forme conservable – et paradoxalement archivable – à l'archive vivante que l'auteur incarne. Finalement, la démarche de l'écrivain lui-même, en choisissant la fiction comme moyen de narrer sa quête de la forme littéraire adaptée à dire l'indicible et à faire saisir l'insaisissable, et en écrivant précisément *Le Chercheur de trace*, est la réponse à la quête de son personnage-enquêteur.

Ce choix de la transposition de la quête de l'écrivain et du témoin dans la fiction invite à s'interroger sur le genre du témoignage comme écriture de soi. Il s'agit de faire sortir le

témoignage des cadres imposés au genre. Kertész, en choisissant la fiction comme modalité d'expression de son vécu, se détache non seulement du seul récit des faits, mais aussi de la seule voix du témoin authentique. *Le Chercheur de traces* est une forme dérivée évidente d'écriture de soi, et pourtant il n'est absolument pas question d'y garantir le pacte autobiographique et l'identification auteur-narrateur-personnage telle que l'a théorisée Philippe Lejeune (1975), mais il s'agit plutôt d'autofiction (Dobrovsky, 1977). Si l'on considère, comme l'a revendiqué Jean-Marie Schaeffer (1999, p. 200), que ce qui caractérise de manière propre les représentations fictionnelles, ce n'est pas tant leur statut logique que l'usage que l'on peut en faire, alors on constate que Kertész utilise la fiction comme *medium* de son témoignage de l'impossibilité de témoigner au sens traditionnel. La fiction, et en particulier les outils narratifs que sont la construction d'un personnage et la représentation de sa quête comme un voyage, « permet en effet une prise sur une histoire que le ou la lecteur.ice ne peut saisir de manière transitive comme la sienne » (Baron, 2005, p. 82). Au contraire, le détachement référentiel que propose le récit fictif permet de faire accéder le ou la lecteur.ice au sens profond que l'événement a pour le personnage-enquêteur.

L'accès à la mémoire du passé par l'intermédiaire du témoignage dans sa forme traditionnelle donne certes accès à une forme de lisibilité, mais celle-ci va de paire avec une réduction de la véritable portée ou signification de ce qu'il tend à exprimer. Fondamentalement, cette difficulté à dire et à faire entendre sans réduction provient en réalité des limites du langage conçu comme système référentiel soumis aux codes de pensée et aux valeurs du ou de la récepteur.ice, mais aussi plus généralement de la convention en vigueur dans une société et à une époque donnée. Kertész révèle en somme en quoi le geste de constituer une archive comporte en lui-même une structure meurtrière semblable à celle de la représentation⁷, en ce que tous deux tendent, en usant de signes conventionnels non proportionnés au caractère extrême de ce qui tend à être exprimé, à étouffer le sens de l'expérience passée pour le sujet humain, l'objet dont on entend témoigner et par là à conserver une trace. Les événements de la première moitié du XX^{ème} siècle ne peuvent être mis à distance, fût-ce par l'usage du langage habituel, sans se trouver par le même coup niés dans la charge émotionnelle et traumatique qui leur est consubstantielle (Santander-Larroque, 2018). Alors l'illisibilité, l'aphasie donnée volontairement au personnage-enquêteur, et la surdité symétrique des autres que sont tant Hermann que les

⁷ Ainsi, Jean-Luc Nancy écrit que « la représentation n'est pas un simulacre : elle n'est pas le remplacement de la chose originale — en fait, elle n'a pas trait à une *chose* : elle est la présentation de ce qui ne se résume pas à une présence donnée et achevée (ou donnée tout achevée) », Nancy, 2003, p. 169.

touristes, sont comme un signal lancé par la littérature à ses lecteur.ice.s : il s'agit d'exhiber les limites propres de la représentation et de la conservation des traces du passé. Il s'agit de mettre en récit symétriquement l'incapacité à exprimer, à dire, et celle à recevoir, à entendre le vécu subjectif indicible-illisible de l'expérience concentrationnaire.

Le gain épistémique de ce choix littéraire est d'autant plus grand que tant le motif de la quête que celui du heurt du personnage-enquêteur face à l'impossibilité d'exprimer sa vérité, même quand il la tient fermement en lui, ont pour effet de rendre possible l'inclusion du ou de la récepteur.ice – en l'occurrence du ou de la lecteur.ice – dans le parcours de la quête du sens. Ce ressort narratif est dès lors l'élément déclencheur de la quête du sujet-lecteur lui-même de cette vérité, de sa volonté qu'existe une archive, un support capable de lui délivrer cette vérité, et en dernier ressort de sa compréhension qu'un tel support est impossible et qu'il ne saisira jamais lui-même réellement la portée d'une telle expérience pour la subjectivité d'un individu, quand bien même il analyserait tous les supports matériels dont il pourrait disposer. Le témoignage demeure absent, mais cette absence hante la fiction de Kertész et crée une attente. Il s'agit pour reprendre la conceptualité de Ricoeur (1983) de se situer du côté des « effets de lecture ». Dès lors, l'illisibilité n'est plus fermeture du sens, mais immersion dans l'expérience de l'altérité. La fiction est l'autre insaisissable du témoignage traditionnel qui permet de ne figer ni la portée ni le sens.

Conclusion

En commençant par étudier comment les formes traditionnelles d'archives sont condamnées par le personnage d'enquêteur du roman de Kertész en raison de leur aphasie, puis en montrant que ce qui est parlant pour lui ne lui est pas extérieur mais est éveillé en lui par certains détails, indices matériels conservés sur les lieux du drame, nous avons été amené.e.s à une réflexion sur le genre du témoignage. En effet, le récit du *Chercheur de traces* incarne l'impossibilité de concilier l'expression du vécu subjectif de celui qui a vécu l'expérience concentrationnaire avec la constitution d'archives objectives sous la forme de dossiers, de témoignages traditionnels, de musées. Mais il propose une issue à cette impossibilité de transmettre par le fait de repenser le témoignage, en témoignant précisément de cette impossibilité à dire et à produire une archive parlante. La seule archive parlante qui puisse être est alors un contre-témoignage ou un anti-témoignage, une expression du témoignage-impossible



qui lève l'obstacle à la transmission qui semblait pourtant irréductible.



Corpus :

Kertész, Imre. *Le Drapeau anglais suivi de Le Chercheur de traces et Procès-Verbal*. Traduction Zaremba-Huzsvai, Natalia et Zaremba, Charles. Paris : Actes Sud, 2005.

Bibliographie :

Bessière, Jean ; Maár, Judith (dir.). *Littérature, Fiction, Témoignage, Vérité*. Paris, L'Harmattan 2005, 232 p.

Bloch, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris : Dunod, 1997, 264 p.

Cavazzini, Andrea. « L'archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives ». *Les archives judiciaires en question VI. Archives judiciaires et écriture de l'histoire*, 2009/5, <https://journals.openedition.org/acrh/1635#quotation>.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1995, 145 p.

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977, 537 p.

Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989, 176 p.

Ginzburg, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Traduction : Aymard, Monique ; Paoloni, Christian ; Bonan, Elsa ; Sancini-Vignet, Martine. Paris : Flammarion, 1989, 376 p.

Ginzburg, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice ». *Le Débat*, N° 6, 1989/6, p. 3-44.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975, 384 p.

Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003, 192 p.

Ogilvie, Denise. « Paradoxes de "l'archive" ». *Sociétés et représentations*, N° 43, 2017/1, p. 121-134, <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2017-1-page-121.htm>.

Rétif, Françoise (dir.). *L'Indicible dans l'espace franco-germanique au XXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2004, 274 p.

Ricoeur, Paul. *Temps et Récit. L'Intrigue et le Récit historique*. Paris : Seuil, 1983, 320 p.

Rinn, Michael. *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*. Lonay : Delachaux et Niestlé, 1998, 290 p.

Santander-Larroque, Anne-Lise. « Kertész et Tabucchi ou l'illisibilité pour seul héritage ». *Revue de littérature comparée*, N° 367, 2018/3, p. 279-293, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2018-3-page-279.htm>.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Le Seuil, 1999, 350 p.



À propos de la rédactrice :

Julie Minas est diplômée de l'Ecole Normale Supérieure de Paris et d'un master de philosophie de l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Elle travaille depuis trois ans comme assistante de recherche et professeure de Français Langue Etrangère et de littérature française au Collegium Eötvös de Budapest et s'intéresse à la littérature contemporaine.

