

La

Catherine Coquio

littérature

en

suspens

Écritures de la Shoah :  
le témoignage et les œuvres

L'Arachnéen

© 2015, L'Arachnéen, Paris

Ouvrage publié avec le soutien du Centre national  
du livre, de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah  
et de l'Institut Universitaire de France (Paris 8)

Catherine Coquio

# **La littérature en suspens**

**Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres**



«Que la génération actuelle se batte  
avec des formes et des problèmes,  
on peut sans doute l'admettre.  
Il est vrai qu'elle devrait avant tout  
se battre avec les œuvres.»

Walter Benjamin

*Histoire littéraire et science de la littérature*



## Préambule

«Quand on écrit sur Auschwitz, il faut savoir que, du moins dans un certain sens, Auschwitz a mis la littérature en suspens<sup>1</sup>.»

Cette phrase elliptique a été prononcée par Imre Kertész à Stockholm en 2002. En décernant le prix Nobel de littérature à cet écrivain hongrois rescapé d'Auschwitz et de Buchenwald, l'Académie suédoise faisait entrer dans le royaume de la «Littérature» mondiale l'œuvre d'un survivant juif des camps nazis qui avait fait «acte de témoignage» dans la Hongrie communiste, et, plus largement, le témoignage en tant qu'*œuvre*. En retour la «littérature» se voyait remise en question, «en suspens». Dans son discours Kertész acceptait de bonne grâce, malgré la disgrâce, d'être un «écrivain de l'Holocauste» à ranger dans «l'étagère idoïne», mais à une condition : la «culture de l'Holocauste», puisqu'elle existait, devait affronter ce que signifiait réellement «Auschwitz» et en tirer toutes les conséquences.

«Il faut savoir», dit Kertész. Celui qui écrit sur ce sujet *sans savoir* s'expose au risque de faire de la mauvaise littérature, du kitsch. Mais dans quel «certain sens» faut-il entendre ce «suspens»? Le mot hongrois est «*felfüggeszt*», que le dictionnaire traduit par «suspendu, arrêté provisoirement». En français ce qui est «suspendu» ou «mis en suspens» peut être à la fois momentanément arrêté, désactivé, maintenu dans l'indécision, destitué de ses fonctions, suspendu en hauteur.

On le sait bien, la littérature n'a pas été «arrêtée» par «Auschwitz», ni même à Auschwitz. Les manuscrits des Sonderkommandos retrouvés sous terre et baptisés «Rouleaux d'Auschwitz» disent qu'écrire un poème avait encore une signification pour les condamnés, fût-il enfoui à deux pas des chambres à gaz, livré à un aléatoire que nul n'avait pu penser jusque-là. Comme l'historiographie du génocide nazi, la littérature de la Shoah ou du *Khurbn* – terme yiddish pour désigner la destruction intégrale, et originellement celle du Temple – a pris naissance dans la Catastrophe, pendant les années de guerre et d'occupation. Il appartient à Michel Borwicz d'avoir le premier conçu comme corpus les «écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie», et d'avoir interrogé sans détour sa fonction anthropologique et sa valeur littéraire<sup>2</sup>. En se poursuivant dans ces conditions inouïes,

---

1. Imre Kertész, «Eurêka!» [2002], discours de réception du prix Nobel, repris dans *L'Holocauste comme culture*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 2009, p. 261.

2. Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, thèse de sociologie soutenue à la Sorbonne en 1953, publiée aux PUF en 1954, puis chez Gallimard en 1973, reprise dans la collection «Folio histoire» en 1996. Je reviens sur ce livre au chapitre «La revanche de l'esthétique ou l'art comme témoin (France)», *infra*, p. 67 et sq.

la littérature montrait qu'elle ne s'«arrêtait» pas à Auschwitz, et même que la réalité nommée «Auschwitz» l'enjoignait de répondre en tant que telle: c'est bien un poème qu'écrivit à Birkenau Zalmen Gradowski, et non des notes destinées à laisser une trace. Bien d'autres poèmes ont été conçus dans les camps, dans les caches et au bord des fosses, et dans les ghettos de l'Est «tout le monde écrivait...» disait Emanuel Ringelblum, l'éminence grise de l'équipe d'archivistes du ghetto de Varsovie. Si cette phrase est devenue mythique, le contenu de ces archives (et de bien d'autres) montre qu'elle désignait une réalité effective: «tout le monde» n'était pas tout le monde, mais beaucoup plus de monde qu'en temps ordinaire et plus qu'on aurait pu s'y attendre dans de telles conditions<sup>3</sup>. Ceux qui écrivaient disaient adieu, déversaient leur colère, formulaient leur angoisse ou faisaient diversion, non seulement dans des journaux ou des lettres, mais dans des récits, des poèmes et parfois des fictions.

Et lorsque les survivants ont écrit, certains sans attendre et d'autres bien plus tard, c'était dans un présent tout autre, se donnant le temps d'une expérience à assimiler, et parfois d'une œuvre à créer. Malgré bien des aléas, politiques en particulier, ce travail d'assimilation ne s'est pas arrêté – même lorsqu'il fut frappé d'interdit, comme en URSS durant plusieurs décennies. L'écriture s'est alors contrefaite et le témoignage s'est caché, mis en sourdine ou mis en mémoire. Devenus clandestins, journaux, poèmes et récits ont ressurgi pendant le «dégel», ou plus tard avec la *glasnost*, en «écho tardif<sup>4</sup>» aux sidérants massacres qui avaient empoisonné la mémoire de tous. La «littérature des ravins<sup>5</sup>» a été «mise en suspens» au sens strict: arrêtée, mise en attente, remisee, refoulée.

Écrivant à Budapest, Kertész a connu ce phénomène de censure, certes à un moindre degré; mais ce n'est pas de cela qu'il parle ici. À Stockholm en 2002, la mise en suspens n'est pas plus une mise aux arrêts qu'à l'arrêt. Il tient ce propos dans une Europe où la parole sur Auschwitz est «libre» au moins au sens politique. Car la «culture de l'Holocauste», elle, manifeste plutôt une profonde aliénation au «sujet» – distincte d'une fidélité à l'événement. Ce «sujet» s'affiche sous nos latitudes d'une manière ultra-redondante et stéréotypée, à l'heure où les «derniers témoins» laissent place aux «héritiers», comme on l'entend dire jusqu'au ressassement. Ce «passage de témoin», censé assurer la très sainte «transmission», semble même procurer dans les milieux littéraires une sorte de soulagement, parallèle à celui qu'engendre le processus de patrimonialisation en cours. Religion de la mémoire et académisme se retrouvent dans la notion équivoque d'«héritage»,

---

3. Voir Samuel D. Kassow, *Qui écrira notre histoire? Les archives secrètes du ghetto de Varsovie* [2007], trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Grasset, 2011.

4. «Écho tardif» (*Pozdneïe ekho*, 1993) est le titre d'un recueil de poèmes paru à Odessa en 1993, composés par Lev Rojetski, qui avait été enfant pendant les massacres et avait survécu aux camps de Domanievka et Bogdanovka. Il avait témoigné pour le *Livre noir* et désirait écrire, mais ne put devenir écrivain pour des raisons politiques. Deux ans plus tôt avait paru à Kiev l'anthologie *Ekho Babiego Iara* (L'Écho de Babi Yar), éd. Iouri Kaplan, Kiev, Rif, 1991.

5. Le terme a été utilisé par Assia Kovriguina dans *La Mémoire de la Shoah en URSS* (mémoire de master soutenu à l'université Paris VIII en 2010) et repris pour le titre du livre qu'elle a coécrit avec Annie Epelboin, *La Littérature des ravins. Écrire sur la Shoah en URSS*, Paris, Robert Laffont, 2013.



normalisée malgré son poids idéologique par le «devoir de mémoire». Profondément dépolitisée, la mémoire de la Shoah est muée en code culturel et catéchisme œcuménique, sinon consensuel : elle recouvre une guerre des mémoires elle-même propice aux redondances et mimétismes concurrentiels.

Cette littérature est aujourd'hui étudiée dans les collèges et lycées, au prix de la sélection drastique que suppose un canon pédagogique efficace, dans ce domaine a priori peu édifiant. Anne Frank est requise et Primo Levi passe la rampe. La «Shoah» en Europe, comme l'«Holocauste» aux États-Unis et en Israël, constitue un secteur culturel consacré, tant en littérature qu'en histoire, et «l'étagère idoine» occupe une place exponentielle dans la bibliothèque du monde. Dans cette autre Babel, qui attend son Borges, les récits des rescapés côtoient les fictions écrites par ceux qui n'y étaient pas. La littérature des «héritiers» entend «relayer» celle qui s'était constituée sous les noms de «littérature concentrationnaire», «bibliothèque de la Catastrophe» ou «littérature de la destruction», à travers le témoignage des engloutis et des survivants. Les problèmes que posait cette littérature de témoignage *sui generis* semblent vouloir se régler d'un côté par la mutation de la Shoah en «sujet romanesque», et, de l'autre, par l'étrange idée que le témoignage serait un «genre littéraire», comme si *l'acte de témoigner* tenait dans une *forme* littéraire préposée, en l'occurrence narrative. Ce formatage culturel tient pour nul le «savoir» de la «mise en suspens».

Mais où est le «suspens» si le besoin et la capacité d'écrire n'ont pas été détruits dans le choc historique, et si même une littérature a pu faire de celui-ci son objet ou son fief? Évoquant ses débuts littéraires, Kertész a utilisé une autre image :

J'ai vite compris que les questions de savoir pour qui et pourquoi j'écrivais ne m'intéressaient pas. Une seule question me travaillait : qu'avais-je encore en commun avec la littérature ? Car il était clair qu'une ligne infranchissable me séparait de la littérature et de ses idéaux, de son esprit, et cette ligne – comme tant d'autres choses – s'appelle Auschwitz<sup>6</sup>.

La «littérature» à mettre en suspens est un système gouverné par des «idéaux», dont le survivant se sait irrémédiablement *séparé*. L'«esprit» de la «littérature», voilà ce qu'«Auschwitz» semble avoir non pas détruit, mais obligé à *quitter*. Pas pour en détourner le regard ni en célébrer le deuil, mais pour en observer les signes du bord de cette «ligne» devenue le seul site praticable. Cette ligne, le survivant la trace au moment d'évoquer sa décision de *devenir écrivain*. C'est de ce devenir et non de sa déportation qu'a parlé Kertész à Stockholm, racontant comment il était devenu romancier «pas à pas» après être devenu «pas à pas» un parfait déporté, parcours qui fit de lui un «incorrigible romantique dans les bras du socialisme réel» et un «Juif de la Catastrophe». Son discours est un récit d'apprentissage littéraire, où le survivant avance «sur la voie linéaire des découvertes» : découverte que la «vie» qu'on lui avait retirée étant la seule réalité existante, il fallait

---

6. I. Kertész, «Eurêka! », *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 260-261.

la reprendre au « monstrueux Moloch qu'on appelle l'histoire » ; découverte qu'il voulait le faire par la littérature ; découverte, plus tard, qu'en l'absence de public il écrivait pour lui-même. Si Kertész a intitulé ce récit « Eurêka ! », c'est que le « pas à pas » est devenu une « méthode heuristique ». Parmi ces découvertes il y eut celles de Thomas Mann et Albert Camus, ses deux « étoiles polaires », puis de Borowski, Kafka, Celan, Améry, Márai, Radnóti, Bernhard... La littérature n'en a pas moins été « mise en suspens », et elle l'est plus que jamais peut-être à Stockholm. Kertész le dit à travers un « aveu » :

Depuis que je suis monté dans l'avion pour venir ici, à Stockholm, recevoir le prix Nobel qui m'a été décerné cette année, je sens dans mon dos le regard scrutateur d'un observateur impassible ; et, en cet instant solennel qui me place au centre de l'attention générale, je m'identifie plutôt à ce témoin imperturbable qu'à l'écrivain soudain révélé au monde entier<sup>7</sup>.

Derrière l'écrivain se tient un témoin au regard « impassible », volontiers narquois. Car la « ligne infranchissable » prête à l'ironie :

À propos d'Auschwitz, on ne peut écrire qu'un roman noir ou, sauf votre respect, un roman-feuilleton dont l'action commence à Auschwitz et dure jusqu'à nos jours. Je veux dire par là qu'il ne s'est rien passé depuis Auschwitz qui n'ait annulé Auschwitz, qui ait réfuté Auschwitz. Dans mes écrits, l'Holocauste n'a jamais pu apparaître au passé<sup>8</sup>.

Si un tel événement ne peut se ranger dans un « tiroir approprié de l'histoire », ni se réduire à un débat esthétique sur le meilleur mémorial à construire, c'est qu'il a eu lieu, et qu'« en un certain sens » il continue d'avoir lieu. La « mise en suspens » est un fait de conscience et une exigence critique, que recouvrent quotidiennement les rites mémoriels de la « culture de l'Holocauste ». S'il « faut savoir », c'est que communément on l'ignore ou qu'on veut l'oublier. Le suspens n'a eu lieu dans aucun passé : il est le présent par quoi l'événement s'inscrit dans la littérature à l'état de question. C'est de ce présent que tente de parler le livre qu'on va lire.

\*

Ce qui trace cette « ligne infranchissable » entre le survivant et les « idéaux » de la littérature, c'est ce que Kertész appelle le « point zéro », soit « le terminus d'une grande aventure où les Européens sont arrivés au bout de deux mille ans de culture et de morale<sup>9</sup>. » Ce point n'est pas une date historique : il importe de le « découvrir », dit-il, si l'on veut « survivre » et « conserver des forces créatrices ». Découvrir ce

---

7. *Ibid.*, p. 253.

8. *Ibid.*, p. 261.

9. *Ibid.*, p. 262.

point, pour l'écrivain, c'est «épuiser» par la langue «la négativité» de l'expérience et tenter d'en «venir à bout». Cela suppose d'en finir avec toute illusion humaniste, et même avec «l'espoir», qui s'est mué en «instrument du mal»: tel est l'enseignement tiré du totalitarisme communiste, après le nazisme. Découvrir le point zéro, c'est enregistrer la fin d'une civilisation qui s'était fondée sur l'interdit du meurtre et la promesse de salut. C'est enregistrer la «rupture de contrat» nazi, ce qui ne signifie pas acquiescer. De cette promesse, on ne peut que se souvenir et en tirer des signes.

La séparation d'avec «l'esprit» de la «littérature» est un nouveau contrat. Elle se fait en divisant la «littérature» d'avec elle-même à la manière d'un *schisme*. Le «suspens» n'est ni l'arrêt de la littérature, ni «l'adieu» à la littérature<sup>10</sup>. La «ligne infranchissable» n'est pas le «fond de l'inconnu» où Baudelaire voulait «trouver du nouveau», ni «l'expérience limite» qui fit de la littérature pour Foucault la «grande étrangère». Né d'une rupture anthropologique, le schisme n'est ni un événement historique, ni une crise culturelle succédant à une autre, bien que se soit formée une «culture de l'Holocauste». Le suspens n'est pas un fait d'histoire littéraire, bien qu'il bouleverse cette histoire: les procédés littéraires sont de son fait déplacés, retournés, négativisés, étrangésés<sup>11</sup>. Comme si tout de la littérature devait apprendre à se *désappartenir* dès lors que le monde humain s'est rendu étranger à lui-même.

La «mise en suspens» dont parle Kertész est une mise en crise ou en doute de la «littérature», de sa pertinence, de son contenu, de son *héritage*. Cette mise en doute, qui est aussi la condition de sa poursuite, ou de sa relance, lui est désormais *constitutive*. La littérature ne peut plus officier sans questionner radicalement son office, sans concevoir son illégitimité ou plutôt sa dérision, alors même qu'elle s'était vue et se voit confirmée dans sa nécessité de fait, vitale et durable, comme le dit puissamment cette œuvre qui s'est écrite longtemps sans public avant d'être internationalement consacrée.

\*

La littérature aurait-elle été ainsi «suspendue dans ses fonctions», et lesquelles? A-t-on cessé, en écrivant «sur Auschwitz», de vouloir imaginer, divertir, consoler, guérir, penser, espérer? Qui se penche sur ces textes retrouve chacune de ces fonctions à l'œuvre. Il croit même souvent les saisir dans leur plus simple expression: les vertus idéalisantes ou cathartiques de l'art y prennent l'allure d'une fonction vitale, quasi *biologique*. La rupture de civilisation c'est aussi ce chassé-croisé du corps et de l'esprit, que réfléchissent les textes les plus «pensants». En réaffirmant l'indivisibilité humaine à travers une «revendication d'appartenance

---

10. William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005. Je reviens sur cette fable de l'adieu, *infra*, p. 21.

11. Sur cette notion d'étrangésation je renvoie aux travaux de Frosa Pejoska et de Philippe Bouchereau, directeurs de la revue *L'intranquille* où fut menée entre 1992 et 2001 une importante réflexion sur la désappartenance génocidaire et ses effets politiques, littéraires et philosophiques. Philippe Bouchereau revient sur ce travail et ce concept dans son livre *Témoignage et désappartenance. Considérations intranquilles*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2015.

biologique» à l'espèce, Antelme exigeait quelque chose de la littérature : le silence fut son suspens à lui. Mais en écrivant il avait voulu redonner un avenir à l'espèce, et faire de la poésie un langage par lequel *toute* expérience pouvait redevenir humaine. L'espoir prit chez lui la forme de l'utopie.

Dans la littérature de la Catastrophe, les fonctions vitales de l'art apparaissent au grand jour, mais infléchies par *l'acte de témoigner*, qui limite les envolées de l'imagination créatrice et confie à la littérature de tout autres tâches que celles qui lui étaient échues jusque-là : celles non seulement de dire et raconter la «vérité» vue ou vécue, mais de la *promettre* et de *l'assermenter* par sa présence à l'événement, censée garantir son *dire-vrai*. Par ce serment, la parole du témoin se rattache toujours, même lointainement, à la sphère juridico-religieuse. Mais ce n'est pas ce serment qui met la littérature en suspens : c'est la réalité qui le rend nécessaire. Et celle-ci transforme l'acte de témoigner lui-même : le témoin de la Catastrophe prête serment aux vivants *au nom des morts* : par la vérité qu'il énonce il lui faut tenter de rendre justice à des disparus, de ritualiser un deuil et de rétablir un continuum détruit par autre chose que le temps.

Faut-il donc comprendre que la «littérature» a été destituée, déchuée de son rang, privée de son autorité par cet acte impossible, qui, exigeant ce dire-vrai, discute dans ses droits la libre fantaisie esthétique ? Cette exigence a donné lieu pourtant à une littérature nouvelle, au point de faire imaginer sa *refondation*, à raison ou à tort : c'est ce que fit Georges Perec en relisant Antelme. Avant que l'art ne devînt le langage nécessaire du témoin, sinon son salut, idée qui tourne au poncif d'époque, le témoignage du camp s'est présenté un temps comme la «vérité de la littérature et la vérité du monde » : comme si en mettant en suspens la littérature, la violence de l'histoire avait exposé de celle-ci la plus profonde «vérité».

Un tel scénario, lourd de réminiscences, semble confier à l'acte de témoigner le rôle d'anéantir ou néantiser la littérature, et par là de la réfléchir et de la *révéler*, donnant à la violence historique le pouvoir d'une apocalypse culturelle. Dans cette représentation-là des choses, qui pointe dans plus d'une philosophie ou poétique du témoignage, à commencer par celle de Jacques Derrida, le témoignage devient le nouvel officiant dans la messe que se raconte la littérature, sacrée encore puisque sacrifiée, vouée par le langage à l'impossible. C'est ce coup-ci par l'histoire désastreuse que s'expose l'essence de la littérature, qui serait de dire la vérité et rien que la vérité – mais une vérité littéraire encore, une vérité impossible. Structuré par cet impossible, le témoignage devient alors le nouvel argument de l'absolu littéraire et de l'ontologie négative, par quoi la littérature peut encore se nihiliser pour saisir son «essence». Ainsi comprise, l'histoire de la mise en suspens prolonge le récit cent fois repris en Occident d'une littérature s'abolissant pour mieux se penser, savoir négatif voué à communiquer son essence à travers les liens consubstantiels du langage et de la mort. On comprend de quel usage est le témoignage dans ce récit sacrificiel : il lui revient d'assurer le transfert de sacralité nécessaire à la littérature, qui, exposée à la contingence d'un marché bien plus corrosif que toutes les modernités nihilistes, ne peut plus y parvenir seule.

Mais la mise en suspens dont parle Kertész n'est pas un sacrifice ni un sacre: ce mythe est lui aussi suspendu par la rupture d'«Auschwitz», qui défait ce sacre et proclame la «fin de l'exception humaine», et avec elle de «l'exception littéraire». La littérature qui intègre cette rupture par le témoignage ne traite d'aucune essence. En tentant un deuil, elle redécouvre les liens consubstantiels du langage et de la vie, tout en racontant les liens nouveaux que *l'histoire* lui a fait nouer avec la mort. Ceux, non pas d'une essence, mais d'une langue politique adéquate au «mutisme du meurtre» (Hermann Broch) – une langue destinée à l'écrasement du monde de l'esprit et à l'anéantissement d'un peuple.

C'est l'histoire politique, non l'ontologie, qui reconduit la littérature à sa fonction biologique, et le langage à la vie, devenue, comme l'espèce, utopie: celle du survivant, qui en «témoignant» lui compose un hymne inédit. Car le serment aux morts fait promettre non seulement une vérité, mais une vie. Le témoignage de la Catastrophe est structurellement messianique. Cet hymne étrange, né d'une civilisation qui ignore tout d'elle-même parce qu'elle se croit vouée à «l'après», engendre de nouvelles œuvres et de nouvelles poétiques, tandis que la culture de la mémoire fourbit de nouveaux mythes sacrificiels dans le périmètre spirituel que composent le «bourreau» et la «victime», le «traumatisme» et «l'héritage». Cet hymne incertain appelle une nouvelle philosophie: la pensée doit s'affronter à cet autre monstre sacré nommé «vie», et là aussi se dégager du sacrifice mythique. Comme la littérature et la poétique, la philosophie est mise en suspens, ramenée elle aussi à sa fonction vitale. Le témoignage du survivant, en donnant forme à une existence par la langue, et en invoquant par cette langue une autre humanité, pratique une autre philosophie de la vie. Lire ces œuvres, c'est recueillir cette philosophie pratique inscrite dans le travail d'une langue.

\*

La «ligne infranchissable» et le «point zéro» n'ont rien d'un interdit théorique: la ligne est un fait d'expérience et le point est un lieu de pensée que le survivant invite ses lecteurs à «découvrir» avec lui. Dans *Sauvegarde*, son troisième journal, où la «littérature» reçoit des coups de boutoir répétés, Kertész cite une phrase qu'il avait renoncé à prononcer à Stockholm:

J'ai commencé à écrire et j'avais encore besoin de quatre ans pour arriver à une idée simple en apparence, que j'ai peu à peu prise en affection: un roman ironique déguisé en autobiographie qui s'oppose à la littérature concentrationnaire archi-connue, voire à la littérature tout court<sup>12</sup>.

Il aura fallu du temps pour arriver à l'«idée» d'un roman qui «s'opposerait» à la littérature, y compris concentrationnaire. Si ce roman «atonal» s'opposait à la

---

12. I. Kertész, *Sauvegarde. Journal 2001-2003*, trad. Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo, Arles, Actes Sud, 2012, p. 194.

«littérature tout court», c'est parce qu'il affirmait un autre rapport à la littérature mais aussi au témoignage comme corpus «archi-connu», impropre au transport dans l'avenir. Un rapport où la forme roman devient «ironique», et où l'autobiographie elle-même devient un «déguisement»: un rapport de jeu, bref, un rapport *littéraire*. La littérature en suspens est une littérature à l'envers, mais aussi au carré. Le «roman noir» ou «roman ironique» est encore un roman: un «roman-feuilleton» même, car le suspens est sans fin. L'écrivain prend acte par lui de «l'ordre absurde du hasard» qui lui a valu de survivre, et qui seul lui permet de créer un pont entre passé et présent, vivants et morts. Ce hasard lui donne voix au chapitre philosophique, et lorsqu'il s'agit de littérature le savoir du «suspens» lui donne certaines libertés. Interrogé sans fin sur la sentence d'Adorno relative à la poésie-barbare-après-Auschwitz, Kertész a fini par la traiter de «mauvaise blague», et même de «boule puante morale» empoisonnant inutilement «une atmosphère déjà suffisamment viciée»<sup>13</sup>. Au-delà du mouvement d'humeur il a ainsi argumenté son refus:

J'ai du mal à concevoir qu'un esprit comme celui d'Adorno puisse imaginer que l'art renonce à traiter le plus grand traumatisme du xx<sup>e</sup> siècle. D'une part, il est vrai que le meurtre industrialisé de plusieurs millions de personnes ne doit pas servir de support à un plaisir esthétique; mais alors doit-on considérer que les poèmes de Celan ou de Radnóti sont barbares? [...] Adorno voulait-il que ces grands poètes écrivent de mauvais poèmes? Plus tu retournes cette malheureuse phrase, plus son non-sens est évident<sup>14</sup>.

La réponse à Adorno, comme chaque énoncé d'ordre général, est née d'une «affaire strictement personnelle»: celle qui a fait se demander un jour au jeune rescapé épris de littérature: «Qu'avais-je encore à voir avec la littérature?» Que l'œuvre de Kertész eût encore quelque chose à voir avec la littérature, la chose n'a pas fait de doute pour l'Académie suédoise, même si elle saluait dans cette œuvre un «acte de témoignage». Kertész le rappelle à la fin de son discours: après avoir dédié son œuvre, née de la mort de l'enfant qu'il était, aux «millions de morts et à tous ceux qui se souviennent encore de ces morts», il revient pour finir à la littérature:

Mais comme en définitive il s'agit de littérature, d'une littérature qui est aussi, selon l'argumentation de votre Académie, un acte de témoignage, peut-être sera-t-elle utile à l'avenir et, si j'écoutais mon cœur, je dirais même plus: elle servira l'avenir. Car j'ai l'impression qu'en pensant à l'effet traumatisant d'Auschwitz, je touche les questions fondamentales de la vitalité et de la créativité humaines; et en pensant ainsi à Auschwitz, d'une manière peut-être paradoxale, je pense plutôt à l'avenir qu'au passé<sup>15</sup>.

13. I. Kertész, *Dossier K.* [2006], trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 2008, p. 106.

14. *Ibid.* Au-delà de cette «mauvaise blague», Kertész y entend s'exprimer une «tendance» plus large et nuisible: son élitisme austère est une manière de «s'approprier l'Holocauste» et de renoncer en réalité à s'affronter au «problème d'Auschwitz».

Si l'écrivain écoute son cœur, la « mise en suspens » devient « catharsis » ; mais le vieux concept grec là encore ne fait pas théorie : c'est un besoin et un désir d'avenir devenus l'« inspiration » d'une œuvre<sup>16</sup>.

\*

On retrouve ces questions, liées à l'image du « suspens », chez un autre rescapé d'Auschwitz, qui y avait été envoyé lui aussi à l'adolescence, mais qui s'était jusque-là exprimé en historien. Dans *Paysages de la Métropole de la Mort*, Otto Dov Kulka est revenu sur une énigme : le maintien des activités artistiques dans le « camp des familles tchèques » de Birkenau<sup>17</sup>, alors que tous à la fin, éducateurs et enfants, se savaient promis sous peu à la chambre à gaz. Ce phénomène, qu'il avait jusque-là interrogé du point de vue de l'histoire sociale juive, Kulka y revient cette fois en témoin, évoquant sa participation d'enfant à ces activités, l'humour noir qui les traversait tel un idiome vernaculaire, et plus précisément la chorale du Kinderblock. L'énigme est ici le choix qu'avait fait le jeune chef d'orchestre de faire chanter aux enfants *L'Ode à la joie* de Beethoven dans les latrines du camp, où le son était excellent. Était-ce là, demande Kulka, une ultime « protestation » désespérée en faveur de valeurs que seul le feu pouvait détruire, à commencer par la « liberté » ? Ou n'était-ce pas plutôt un « acte de sarcasme extrême », un « genre d'autodérision presque diabolique »<sup>18</sup> ? L'auteur hésite à répondre, encore et toujours ; puis il expose une solution de compromis, qui lui vient de sa « petite mythologie privée », modulée en écoute flottante tout au long de cette méditation libre, qui est son roman noir ou roman-feuilleton à lui :

[...] ce sarcasme abyssal, ultime, par-delà toute limite possible, pourrait être aussi un critère de variations moins extrêmes dans la réalité d'un monde où les choses ne se déroulent pas en accord avec la croyance sans réserve de Beethoven et de Schiller en tant que tels, mais de Beethoven et de Schiller qui avaient été chantés un jour devant les crématoires d'Auschwitz. [...] Pour moi, le sujet demeure ouvert, comme les grands bras d'Imre qui s'ouvraient de part et d'autre et restaient en suspens<sup>19</sup>.

---

15. I. Kertész, « Euréka ! », *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 265.

16. *Ibid.*, p. 264 : « Si l'Holocauste a créé une culture – ce qui est incontestablement le cas –, le but de celle-ci peut être seulement que la réalité irréparable enfante spirituellement la réparation, c'est-à-dire la catharsis. Ce désir a inspiré tout ce que j'ai jamais réalisé. » J'évoque cette question dans *Le Mal de vérité ou l'Utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.

17. Ce camp était la prolongation à Birkenau du leurre de Theresienstadt, c'est-à-dire d'une vitrine destinée à une éventuelle visite de la Croix-Rouge – qui eut lieu à Theresienstadt, mais pas à Auschwitz. Otto Dov Kulka, *Paysages de la Métropole de la Mort. Réflexions sur la mémoire et l'imagination*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2013.

18. *Ibid.*, p. 49.

19. *Ibid.*, p. 50-51.

Aux valeurs des œuvres en tant que telles dans l'illusoire panthéon de l'art, s'opposent les œuvres qui furent chantées «un jour devant les crématoires d'Auschwitz». Malgré le sujet ouvert et le sens en suspens, quelque chose ici s'affirme pour prendre acte jusqu'au bout de *l'historicité de l'art*, responsable de son ironique suspension. Prendre acte de l'histoire, c'est recueillir ensemble la «liberté» et le «sarcasme», et cette liberté devenue sarcasme fait trembler tout l'édifice de l'art. Parce qu'elles furent jouées «un jour» par des enfants devant les crématoires d'Auschwitz, ces œuvres d'un autre temps continueront de trembler, car «le sujet demeure ouvert». Où qu'on les interprète, elles garderont quelque chose de ce «sarcasme abyssal» dont les avaient revêtues (peut-être) le jeune chef d'orchestre, et assurément l'enfant rescapé devenu écrivain. L'«abyssal», désormais, provient du «sarcasme». À charge pour l'art de *savoir*, et d'exprimer cette pesanteur inédite dans une grâce nouvelle, qu'il évoque ou pas Auschwitz. Car un sens qui demeure «ouvert» de la sorte concerne tous les «sujets». Ce tournant dans l'historicité de l'art, Kertész l'avait exprimé ainsi :

[...] quel écrivain aujourd'hui n'est pas un écrivain de l'Holocauste ? Je veux dire qu'il n'est pas nécessaire de choisir expressément l'Holocauste comme sujet pour remarquer la dissonance qui règne depuis des décennies dans l'art contemporain en Europe. De plus : il n'y a, à ma connaissance, pas d'art valable ou authentique où on ne sente pas la cassure qu'on éprouve en regardant le monde après une nuit de cauchemars, brisé et perplexe<sup>20</sup>.

Savoir qu'Auschwitz a mis la littérature en suspens ne suffit pas : l'écrivain doit faire «sentir la cassure» au lecteur. «Il me fallait garder une fidélité formelle et linguistique à mon sujet, rien d'autre», dit Kertész. Il fallait «une parole *suspendue*», écrivait Georges-Arthur Goldschmidt en préface du très noir «roman» de Cordelia Edvardson, qui transposait en conte cruel l'expérience réelle de Theresienstadt et d'Auschwitz : *L'enfant brûlée recherche le feu*<sup>21</sup>. Si la parole a été «suspendue» par le choc et l'effroi nés de cette violence hors norme, comme l'écrit Goldschmidt à propos de l'enfant traquée par la haine raciale, cette privation et cette mise en échec des signes ont été *dites* en littérature, lorsque celle-ci parvenait à la poésie. Le suspens est la tâche de l'écrivain qui cherche une «fidélité formelle et linguistique» à son sujet. Le témoignage, assure Kertész, n'est «rien d'autre» que cela.

\*

L'idée de «mise en suspens» n'est pas neuve, elle a même une longue et lourde histoire dans la civilisation européenne dont parle Kertész. Elle accompagne le récit philosophique occidental sur la négativité de la connaissance – et de l'art.

20. I. Kertész, «Eurêka! », *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 261.

21. Georges-Arthur Goldschmidt, préface à Cordelia Edvardson, *L'enfant brûlée recherche le feu* [1984], trad. Anne Lagny et Anne Rabinovitch, Paris, Stock, 1988, p. 9. Je reviens sur ce roman dans le dernier chapitre de ce livre, *infra*, p. 467 et sq.



La philosophie grecque avait inventé l'*epochè* sceptique, «état de la pensée où nous ne nions ni n'affirmons rien», censé conduire à «l'ataraxie»: par cette suspension du jugement un chemin s'était frayé dans la connaissance hors du oui et du non<sup>22</sup>. À l'époque où le nazisme s'abattait sur l'Europe, Husserl avait réemprunté ce chemin pour ouvrir un nouveau «domaine scientifique»: la philosophie devait «mettre entre parenthèses» la réalité du monde, «mettre hors jeu» ou «hors circuit» l'idée d'une «essence de l'attitude naturelle» et ne traiter que de l'apparaître des choses, du «phénomène du monde». Sceptique ou phénoménologique, la suspension était une stratégie, une décision, une opération, une méthode. Elle devint pour Sartre l'image même de la liberté telle qu'elle s'exprimait dans la littérature, définie comme «le monde présent à lui-même, en suspens dans un acte libre<sup>23</sup>».

L'idée d'une voie possible entre être et non-être s'est fait une place de choix dans la modernité littéraire sous la forme d'un vœu négatif, une puissance de ne pas: la «*negative capability*» de Keats, le «*I'd prefer not to*» du *Bartleby* de Melville. Cette hésitation au sein du nihilisme allait faire du langage humain et de la poésie le terrain d'expérimentation de l'ontologie négative. Heidegger écrivait en 1935 dans *Les Hymnes de Hölderlin*: «La langue est pour l'homme le plus périlleux des biens, car elle l'expose initialement au domaine de l'être et du non-être, et par là à une perte de l'être<sup>24</sup>». Cette ontologie était nouée à l'homme comme être-pour-la-mort, celui qui fait «l'épreuve de la mort comme telle», au contraire de l'animal. Elle fit refuser à Heidegger l'idée, jugée basement fonctionnaliste, que la poésie était la mise en forme linguistique d'une expérience vécue: «l'habiter» poétique, loin de toute biologie, n'était qu'expérience du pouvoir-mourir. Mais cette «mort» n'était qu'un néant nécessaire à la dialectique de la parole et de la violence, du langage et de la mort. La littérature s'y trouva piégée, dissociée de toute expérience autre que «poétique». Cette dialectique sacrificielle, dont on sait l'accompagnement politique, fit faire à Heidegger l'éloge de la «camaraderie du front» comme co-appartenance absolue: s'y exprimait la «vie spirituelle» comme «vie qui porte la mort et se maintient en elle», pouvoir de regarder la mort en face<sup>25</sup>. C'est à ce regard-là que se brûla Paul Celan.

On sait combien cette vision du langage et de l'expérience a pesé dans la pensée française, y compris celle d'Auschwitz. Puisque le langage ne devait communiquer que sa propre vérité, la littérature pour Blanchot ne pouvait aller que vers elle-même, «vers son essence qui est la disparition<sup>26</sup>». Cette pensée de l'essence s'accordait à la fin de l'histoire, et Auschwitz ne pouvait qu'accomplir le désastre: il ne fallait pas «écrire sur Auschwitz», mais trembler d'effroi, et ce tremblement était le seul «savoir» adéquat.

22. L'expression citée est de Sextus Empiricus.

23. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, rééd., coll. «Folio essais», 1985, p. 162.

24. Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin. «La Germanie» et «Le Rhin»*, cours professé à Fribourg-en-Brisgau pendant le semestre d'hiver 1934-1935, trad. François Fédier et Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1988, p. 78.

25. *Ibid.*, p. 77.

26. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 237.

Comme la théologie a pensé Dieu à travers son absence, nous nous sommes accoutumés à penser l'histoire à partir de sa fin, et la littérature à partir de ses bords, de ses confins, de son anéantissement même : la fin de l'art, la mort de l'auteur, le dernier écrivain, ces scénarios nous sont aussi connus que celui de la fin du monde. L'apprentissage du « bord » a une histoire, rythmée par la mutation des concepts de littérature, de beau, d'esthétique et de poétique. Elle débute à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand commença d'exister, après les « humanités » puis les « Belles-Lettres », la « Littérature » à majuscule : quand le groupe d'Iéna intronisa « l'absolu littéraire », faisant de la « Poésie universelle progressive » le savoir supérieur et la vraie philosophie, championne de l'Art et de la Pensée, roman total ou fragment lapidaire capable de se réfléchir dans l'Ironie, ou de se spiritualiser dans l'humour. Hegel en prit le relais à l'avantage de la philosophie, annonçant une ère où l'art n'existerait plus qu'à travers son auto-dépassement. Qu'il s'agit d'une sublime exigence ou d'un pronostic, la littérature devint une « idée », dont on aime aujourd'hui à raconter l'histoire, comme si elle détenait seule les clés de son destin. Car notre relation à la littérature est « restée fondamentalement religieuse et n'a jamais été réellement sécularisée<sup>27</sup> ».

Et c'est à présent au tour du témoignage de se trouver piégé, capté dans sa sacralité par l'ontologie négative ou l'herméneutique du pardon, christianisé à travers la vulgate éthique du « passage de témoin ». Ce livre veut aller dans le sens contraire, en tentant à la fois de « désenchanter » notre rapport au témoignage et d'approcher les relations singulières, créatrices, que le jeu poétique des œuvres élabore avec la sphère du sacré et de la théologie. Ainsi s'explique la présence, au fil des chapitres qui suivent, des penseurs de la sécularisation moderne, qu'il soit question de parole sacramentelle, de transmission destructrice, de « raison » et de « mythe », de « mémoire » et d'« histoire », ou de messianisme profane : Émile Benveniste, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Hans Blumenberg, Yosef Hayim Yerushalmi, Giorgio Agamben, Imre Kertész...

Le « suspens » dont parlent Kertész et Goldschmidt a un contenu critique autant qu'une forme poétique, mais il n'est ni un rite religieux ni une stratégie philosophique. Par la « ligne infranchissable », le survivant est séparé de ce « néant » sacrificiel autant que de l'illusion humaniste. Il ne lui a pas été donné de « regarder la mort en face », mais il reste traversé par la mort collective dont il est revenu, qui était aussi une *mort de la mort*. Il ne connaît pas le « néant » mais *l'anéantissement* comme programme politique, et, par la chaîne des terreurs et défaites intimes appelée déshumanisation, l'effondrement du monde qu'elle implique. La « fidélité formelle et linguistique » à ce « sujet » qui relève pour lui de l'expérience, engendre une « expérience » d'écriture peu propice aux rêveries sur l'être, et plus proche du tangage violent que de « l'habiter poétique ». Lorsque le langage de l'ontologie négative est repris par un écrivain rescapé, comme c'est le cas parfois chez Piotr Rawicz, c'est pour concevoir à travers la radicalité du naufrage le caractère universel de

---

27. Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, p. 26.

l'histoire juive. La « mise en suspens » de la littérature, contraire à tout « habiter poétique », rend inconcevable le « Poème » comme « purement parlé » (Heidegger). Il ne s'agit ni de suspendre la réalité pour faire apparaître le phénomène, ni d'éprouver par la langue « la mort comme telle », mais de frayer un chemin à la mort vécue dans la « réalité totale » nazie (Jean Améry), et d'écarter tout ce qui empêche de penser la dialectique réelle de la vie et de la mort.

\*

Inévitablement pourtant, les œuvres qui tentent de penser en littérature la Catastrophe appelée génocide élaborent un lien conscient avec la tradition du pessimisme et du nihilisme européens, dès lors qu'elles refusent l'héritage humaniste et s'alimentent au mélange d'utopie et de désespérance que suppose le témoignage de la désappartenance. Ces auteurs donnent forme à la relation qu'ils peuvent entretenir avec l'Europe d'hier en *jouant* avec les formes et les genres issus des modernités : le roman d'apprentissage chez Kertész, l'essai chez Améry, le roman-poème chez Rawicz, la légende chez Appelfeld, le récit d'enfance chez Goldschmidt, supplantent les formes a priori dévolues au témoignage – récit de déportation ou chronique de ghetto. Ces auteurs imprégnés de « l'esprit » de la modernité littéraire en deviennent des philologues et des ethnographes passionnés : ils s'y replongent à contretemps pour retremper leur langue, mesurer l'écart et orchestrer leur propre usage des confins. Repensant à de nouveaux frais les pouvoirs et les limites de l'art, ils revisitent les lieux de l'espérance et de la mélancolie modernes où la littérature s'était déjà scindée et observée elle-même. Lire leurs œuvres fait concevoir et raconter autrement l'histoire de la « littérature ». Leur liberté fait saisir la teneur mythique des théories de « l'indicible » et du « silence », l'arrogance inutile des prescriptions et interdits théoriques en matière de création, et l'arbitraire subjectif des récits savants occupés à prédire la fin de la littérature.

On a raconté souvent l'histoire de la « Littérature » en tant qu'idéal ou idée, et toujours le récit de sa « fin » fait revenir à sa « naissance » sous le signe du romantisme philosophique allemand<sup>28</sup>. Dans *L'Adieu à la littérature*, il y a dix ans, William Marx a fait un récit quasi picaresque des grandeurs et misères de la littérature, arpentant trois siècles de culture européenne comme une série de suicides annoncés, puis accomplis, en trois temps : absolutisation, autonomisation, dévalorisation. Dans cette fable nihiliste, la « haine de soi » prêtée à la littérature occidentale culmine dans le procès de la « poésie après Auschwitz »<sup>29</sup>. L'auteur fait du « désastre de la poésie » la suite logique de la « poésie du désastre » : celle du tremblement de terre de Lisbonne, « séisme idéologique » qui ne fit pas douter pourtant

---

28. Voir Jean-Marie Schaeffer, *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'ENS, 1983. Cette réflexion se prolonge dans *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007. Guillaume Artous-Bouvet s'inspire de ce titre dans *L'Exception littéraire* (Paris, Belin, 2012), qui analyse les modes philosophiques de séparation de la littérature d'avec le monde et des autres discours.

29. W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, chap. iv, en particulier p. 131 *sq.*

des pouvoirs de la poésie, pas encore ; mais c'était une question de temps – et non d'histoire : ce temps de la fin qui s'avance est purement littéraire. Le sort de la littérature après Auschwitz se règle lui aussi en trois temps à travers trois auteurs canonisés : l'esthétique négative d'Adorno, la poésie hermétique de Celan, sa critique par Primo Levi au nom de la responsabilité morale du témoin. Ce jeu réglé suppose d'attribuer l'indicible à Celan, dont la poésie, sortie d'une « gorge nouée et paralysée par la catastrophe », parvient néanmoins à affirmer « l'échec fondamental de la poésie », devenu « entrée triomphale ». Et de même que la *Lettre de Lord Chandos* en 1901 est réduite à un « adieu à la littérature » là où Hofmannsthal avait tenté d'en penser une autre, la poésie de Celan est lue à travers Adorno : présenté comme son lecteur le plus compréhensif<sup>30</sup>, le philosophe y avait vu s'exprimer une « honte de l'art ». Or la notoire incompréhension d'Adorno devant l'œuvre de Celan – et peut-être de la poésie en général<sup>31</sup> – avait même inspiré un récit à celui-ci (*Entretien dans la montagne*, 1959). Et si Celan avait prié qu'on réduise *ad absurdum* le « poème avec ses images et ses tropes<sup>32</sup> », c'est que devait s'y substituer une « contre-langue », « Poésie » projetée du côté de l'Utopie, à distance de « l'art » et de son bruit de quincaillerie, dont Celan entendait la rumeur du fin fond du théâtre romantique allemand. Tel était pour lui le « suspens » qui faisait « poésie contre poésie », pour reprendre l'expression de Jean Bollack<sup>33</sup>. « Le poème montre, à l'évidence, une forte propension à se taire<sup>34</sup> », lit-on dans *Le Méridien*. Mais ce silence n'est pas le signe d'un langage « recroquevillé de douleur », d'une « haine de soi poussée à son dernier degré » (William Marx), ni d'un « balbutiement » suicidaire (Primo Levi). La réduction *ad absurdum* des images et des tropes ne fondait pas une poétique de l'incommunicabilité, mais de la bouteille à la mer.

Au chapitre « Suicides en série », Georges Perec devient celui par qui « l'art littéraire reconnaît sa propre impuissance face à la réalité, et se condamne à rejouer indéfiniment la scène de son échec<sup>35</sup> ». L'Oulipo est un « héritier direct » d'Adorno et Blanchot, et *W ou le Souvenir d'enfance* dit combien la violence du réel réduit la littérature au silence. Or Perec avait dit à peu près le contraire dans « Robert Antelme ou la vérité de la littérature<sup>36</sup> », qui radicalisait le propos d'Antelme sur la poésie<sup>37</sup> : la littérature avait le pouvoir et la vocation de rendre compte de la *totalité*

30. « [Paul Celan] n'eut pas toujours des lecteurs aussi compréhensifs qu'Adorno » (*ibid.*, p. 138).

31. Voir Henri Meschonnic, « Le langage chez Adorno ou presque comme dans la musique », *Revue des sciences humaines*, n° 229 : *Adorno*, janvier-mars 1993, p. 81-116. Sur *L'Entretien dans la montagne*, voir Andréa Lauterwein, *Paul Celan*, Paris, Belin, 2005.

32. Paul Celan, *Le Méridien*, dans *Le Méridien et autres proses*, trad. Jean Launay, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2002, p. 78.

33. Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, PUF, 2001. Voir aussi *L'Écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris, PUF, 2003.

34. P. Celan, *Le Méridien*, *op. cit.*, p. 75.

35. W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 151.

36. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », *Partisans*, n° 8, janvier-février 1963, p. 121-134, repris dans *L.G., une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 87-114, puis dans *Robert Antelme. Textes inédits sur « L'Espèce humaine », essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, p. 173-190.

Je veux dire enfin la gratitude que j'éprouve  
envers Jean Bollack, pour l'attention  
qu'il a prêtée à ce travail lorsqu'il en était  
à ses balbutiements, et dont le soutien,  
la confiance et le goût du dialogue  
ont jusqu'au bout compté. J'aurais aimé  
qu'il puisse lire ce livre où il aurait reconnu  
ce que celui-ci lui doit.

*La philologie autoréflexive, [...] dont l'heure sans doute ne pouvait venir qu'aujourd'hui, ne se livre qu'à elle-même, elle s'arrache à tous les magistères, sans renoncer à les rejoindre quand il le faut. Son mode de lecture s'interroge sur les points de vue de l'auteur, et n'a rien à voir ni avec une lecture philosophique ou symbolique, métonymique ou allégorique, ni non plus avec l'encyclopédisme de l'« explication » littéraire générale, si utile qu'elle puisse être, et qui reste par définition éclectique. La philologie est spécifique et spéciale. Elle englobe, comme en musique et en peinture, où les problèmes sont tout à fait comparables, les techniques de la production du sens et l'interprétation qui leur est liée, avec l'enthousiasme de la passion, et son dépassement, le travail de contrôle.*

Jean Bollack, *Dionysos et la tragédie*

L'Arachnéen remercie pour leur aide  
Marianne Dautrey, Laurent Dutruel,  
Claire Laloyaux, Karolina Levandowska  
et Ekaterina Vasilyeva.

Édition  
Sandra Alvarez de Toledo

Conception graphique  
David Poullard (couverture et principe intérieur)  
et Mariette Cousty (réalisation)

Relecture  
Nathalie David, Claire Laloyaux,  
Cyrille Habert

Fabrication  
Caroline Dubois de Cambourg

Achevé d'imprimé en janvier 2015  
sur les presses de l'imprimerie  
La Tipografica Varese  
à Varese, Italie

Dépôt légal : janvier 2015  
N° d'impression :