

LES FILS RÉVOLTÉS. L'AUTORITÉ PATERNELLE DANS LES ROMANS D'ALBERT CAMUS ET DE PÉTER ESTERHÁZY

Dorottya SZÁVAI

Université Pannon de Veszprém (Hongrie)

Rebel Suns. Paternal Authority in Novels by Albert Camus and Péter Esterházy.

The essay aims to show a special aspect of Camus's reception in Hungary. In the '60's and '70's the intellectual and ethical authority of Albert Camus's works had a strong effect on the Hungarian intelligentsia. The ground of the important reception was the French writer's intellectual and moral power which influenced the most highly considered Hungarian novelists of the decade: Miklós Mészöly, Imre Kertész and Péter Esterházy. Although there is a huge number of philological correspondences, our primary intent is to demonstrate the dialogues in the sense of Bakhtine among the books in question. The chosen intertextual approach is focused on the relation of father's authority as a subject and the writer's authority as a narrative position.

Key words: Intertextuality ; Rewriting ; Paternal authority ; Author's authority ; Paternity ; Autobiography ; Auto-fiction ; Treason ; Book of Job ; Name ; Absurd ; Oedipus ; Responsibility

Mots-clés: Intertextualité ; Réécriture ; Autorité paternelle ; Autorité d'auteur ; Discours filial ; Paternité ; Autobiographie ; Autofiction ; Le Rouge et le Noir ; Trahison ; Livre de Job ; Nom ; Désignation ; Absurde ; Œdipe ; Responsabilité

« *L'on désigne la paternité comme un procès, plutôt que comme une structure.* »
(Paul Ricœur)

I. « Est-il possible d'écrire après ça ? Y a-t-il une vie en dehors de mon père ? » (Péter Esterházy)

« *La figure du père n'est pas une figure bien connue, dont la signification serait invariable et dont on pourrait suivre les avatars, la disparition ou le retour sous des masques divers, c'est une figure problématique, inachevée et en suspens, une désignation, susceptible de traverser une diversité de niveaux sémantiques, depuis le fantasme du père castrateur qu'il faut tuer, jusqu'au symbole du père qui meurt de miséricorde.* »¹ – affirme Paul Ricœur dans son étude intitulée *La paternité : du fantasme au symbole*.

L'œuvre d'Albert Camus a eu une influence remarquable durant les années 60 et 70 dans les milieux intellectuels hongrois qui le dotent d'une *autorité* à la fois *intellectuelle* et *morale*. Il se doit une réception d'une importance exceptionnelle dans l'œuvre des romanciers parmi les plus considérables de l'époque, tels que Miklós Mészöly, Imre Kertész ou Péter Esterházy.

¹ Paul Ricœur, *La paternité : du fantasme au symbole*, in : *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, pp. 458.

Cette présence presque cultique de Camus – et dans un contexte plus large de la réflexion dite *existentielle* – dans la littérature hongroise de la période en question tient, en partie, dans le fait que le Régime Kádár n'interdisait pas la publication des ouvrages de Camus, mais limitait la diffusion des exemplaires dans le cas des romans, alors que les deux essais n'ont été traduits qu'après les changements de 1990.

Le présent article a pour objectif de traiter un chapitre important de la réception de l'œuvre d'Albert Camus en Hongrie : celle qui se déploie dès les premières pièces de l'œuvre romanesque de Péter Esterházy. Or, notre intérêt se porte moins sur les correspondances d'ordre philologique (bien que l'on en retrouve largement la trace) que sur le dialogue des deux œuvres littéraires – entendu dans le sens que Mikhaïl Bakhtine attribue à ce terme, ainsi que sur la lecture qu'Esterházy fait de Camus – tout ceci dans le contexte d'une étude *intertextuelle* portant sur la question de l'*autorité paternelle* impliquant forcément celle de l'*autorité narrative*, ainsi que de l'*autorité d'auteur*.

Notre propos tiendra compte – au sein de la problématique de l'*autorité paternelle* – de la question du *discours filial*, et s'appuiera largement sur l'étude de Paul Ricœur, intitulée *La paternité du fantasme au symbole*.

« Il n'y a pas lieu – prétend Paul Ricœur – [...] d'instaurer la religion en dehors du champ structuré par le complexe d'Œdipe. »² Il importe de souligner que la question de l'autorité paternelle ou encore de l'identité filiale, est inhérente, dans l'œuvre de Camus, aussi bien que dans celle d'Esterházy, au rapport de ces textes à la *tradition métaphysique* européenne. Il faut les situer, bien entendu, dans le paradigme de la *critique de la métaphysique* allant de Heidegger à Derrida. Cependant, cette relation critique vis-à-vis de la tradition métaphysique apparaît comme une relation tout aussi complexe que dans le cas des deux philosophes mentionnés, et ne peut certainement pas être définie comme un simple dépassement de la métaphysique.

« *Mon père : cheminant lentement. Il se traîne presque derrière lui-même. Plié, comme un saxophone redressé. [...] Et il courbe la tête, pour ne pas heurter la voûte céleste.* »³ – telle est la dernière « des phrases numérotées » du premier livre de *Harmonia Caelestis*.

Dans *Qu'est-ce-que la métaphysique*, Heidegger aborde la question « originelle » de la tradition métaphysique dans la perspective d'une analytique du Néant⁴, horizon décisif du dialogue Camus-Esterházy. L'ontologie heideggerienne interprète la problématique du néant dans le cadre du problème de *l'ennui et de l'angoisse /Angst/, de l'indifférence et du mutisme*.

Chez les deux auteurs, le point de départ est *l'abandon existentiel* – entendu dans son sens heideggerien – qui correspond, dans le contexte de notre propos, à *l'angoisse de l'absence du père* (« *Quelle est la différence entre Dieu et mon père ? La différence est évidente. Dieu est présent partout, tandis que mon père*

² RICŒUR, *op.cit.*, p. 463.

³ ESTERHAZY Péter, *Harmonia Caelestis*, trad. par Joëlle DufeUILly et Agnès JÁrfás, Paris, Gallimard, 2001, p. 286.

⁴ Voir : HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce-que la métaphysique ?*, trad. par H. Corbin, in : *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 47-72.

lui, est présent partout, sauf ici. »⁵), retrouvant sa forme la plus accomplie chez Esterházy dans *Revu et corrigé*. (« Quel boulot embarrassant tout de même ! Quoi déjà ? Est-ce la peur qui impose la minutie ? Ou est-ce d'être un fils : Être le fils d'un père, c'est ça qui m'oblige à être embarrassant ? Ou seulement être le fils d'un indic ? »⁶)

Or, la question de la présence et/ou absence du père et du Père imprègne l'ensemble de l'œuvre d'Esterházy : dans *Les verbes auxiliaires du cœur*, nous avons affaire à un père *autoritaire*, lointain, et inabordable surtout par rapport à la mère. Mieux même, le père y apparaît comme *tyrannique* : « Là il y a tyrannie, tyrannie il y a. A est A. »⁷ Dans *Harmonia*, l'ensemble de l'identité narrative se constitue à partir du père *omnipotent*, du père-*autorité* suprême : de « Mon père » multiplié qui est rien et qui est tout, genèse de tout et père (Père) de la création dans tous les sens du terme. « Cet oscillement de mon père entre le rien et le tout [...] »⁸ « Pour être plus explicite : ajoutez mon père à n'importe quoi, vous obtiendrez le tout. Même si ce n'importe quoi est le rien. »⁹

Il nous semble nécessaire d'introduire, à ce point de notre réflexion, quelques mots sur les trois romans d'Esterházy en question afin de les situer les uns par rapport aux autres. *Les verbes auxiliaires du cœur*, roman représentatif de la première période de l'œuvre, paru en 1985, thématise le deuil, la perte de la mère. (Notons entre parenthèse – sans vouloir pourtant expliciter le problème – qu'Esterházy avait publié dans les années 80 un livre sous un *pseudonyme féminin*, Csokonai Lili, intitulé *Tizenhét hattyúk (Les dix-sept cygnes)* qui a soulevé un débat intense auprès de la critique.) *Harmonia Caelestis*, publié en 2000, ouvre une nouvelle ère dans l'œuvre romanesque de Péter Esterházy – qui fut le fondateur du *roman postmoderne* hongrois, le représentant éminent d'une écriture qui se voulait la plus intertextuelle et la moins référentielle possible – pour mettre en question, par ces 700 pages de texte, toute une poétique romanesque élaborée en plus de vingt ans. *Harmonia Caelestis*, ouvrage *autobiographique*, plus précisément *autofictionnel*, est le récit de la famille Esterházy qui joue constamment sur l'assimilation d'une *réalité référentielle* et d'une *réalité fictionnelle*. Récit qui se déploie autour de la figure *du père*, qui est à la fois le véritable père de Péter Esterházy et une figure purement fictionnelle multipliée en plusieurs personnages, appelés tous « *mon père* » par le narrateur, évoquant différentes époques de l'histoire de la famille et de l'Histoire de la Hongrie – les deux ne faisant qu'un, vu que la famille Esterházy dont Péter Esterházy, l'auteur empirique est issu, est réellement une illustre famille historique, une des plus grandes familles d'aristocrates en Hongrie.

Si *Harmonia* représente ainsi un *changement de paradigme* dans l'évolution de l'œuvre, *Revu et corrigé*, publiée en 2002, semble *déconstruire* presque

⁵ *Harmonia Caelestis*, p. 60.

⁶ ESTERHÁZY Péter, *Revu et corrigé*, trad. par Agnès Járfás, Paris, Gallimard, 2005, pp. 93-94.

⁷ ESTERHÁZY Péter, *Les verbes auxiliaires du cœur*, trad. par Agnès Járfás, Paris, Gallimard, 1992. (L'édition française, suivant l'originale, ne contient aucune pagination. Les extraits cités ci-dessous de la même édition figureront donc également sans pagination.)

⁸ *Harmonia Caelestis*, p. 205.

⁹ *Harmonia Caelestis*, p. 197.

totallement l'ensemble de la construction poétique qui le précédait. (« *Ce texte constitue la vraie déconstruction.* »¹⁰) Mais c'est précisément ce « presque » qui nous intéresse, les limites de la possibilité d'une mise en cause – qui se dit par l'auteur totale – de son modèle romanesque précédant. C'est que l'écrivain apprend juste avant la remise du manuscrit de *Harmonia* que son père avait été un agent de la police secrète du régime communiste pendant vingt ans. La stèle élevée à la mémoire du père par la construction gigantesque de *Harmonia* est ainsi entièrement renversée pour prendre la forme d'une sorte de *journal* où le fils *dévasté* est contraint à déconstruire l'ensemble de sa construction grandiose où le père – à dimension mythique – est dépourvu de toute son autorité, premièrement de son *autorité morale*. Dans *Revu et corrigé*, le romancier repense ainsi radicalement à neuf la question de la référentialité, et par conséquent, celle de l'autorité.

La question de *l'autorité d'auteur* s'impose dès que l'on ouvre le livre intitulé *Revu et corrigé*, sous-titré *Annexe à Harmonia Cælestis* (curieusement, le sous-titre ne figure pas dans la traduction française) : Esterházy compose un livre littéralement à deux auteurs, en juxtaposant les textes écrits par le père, agent de la Police secrète, et ses propres commentaires : le texte de *Revu et corrigé* possède ainsi (hormis les auteurs cités) deux auteurs, le père et le fils, clairement distingués par la *typographie* : les extraits de dossiers du père – que l'écrivain a pu consulter à l'Office national de l'histoire contemporaine – (ainsi que les intertextes tirés de divers ouvrages littéraires) sont imprimés en *rouge*, les réflexions du fils en *noir*. Par ailleurs, la voix narrative (par ce qu'il y en a une, malgré la référentialité extrême de ce livre, ce n'est pas l'auteur empirique qui parle) attachée au texte du fils s'identifie constamment en tant que *lecteur*, lecteur des textes du père et lecteur de son propre roman, *Harmonia*, donc *lecteur d'une lecture filiale* du père, soit de *Harmonia Cælestis* dont toute la légitimité vient de s'effondrer.

Dans *Revu et corrigé*, le lecteur poursuit ainsi *l'anéantissement* dramatique de *l'autorité paternelle* qui implique la transformation radicale de la position de l'auteur, et par-là, du lecteur. Or tout ceci a entièrement restucturé le rapport fiction-réalité. L'aspect collectif, soit historico-politique de la peur explicité dans *Harmonia*, se procure d'une dimension existentielle et purement personnelle dans *Revu et corrigé*. « *Du jamais vu : j'ai peur. Peur de la vie. [...] Rédiger ce texte sert également à ça. [...] je cherche ma position (p.22.) Je cherche ma place, ma nouvelle place: Je veux me situer par rapport à ce fait et par rapport à ses conséquences.* »¹¹ Par ailleurs, la peur, ainsi que la souffrance, crée une sorte de complicité, ou encore de compassion entre le père traître et le fils trahi. « *Ce n'est pas moi qui ai commis l'ignominie – mais ce n'était pas quelqu'un d'autre non plus! Il y avait en moi un certain 'nous', j'ai tout incorporé, y compris mon père [...]. Je ne veux pas vivre misérablement. [...] Nous ne voulons pas : mon père et moi.* »¹²

La recherche de « la position » du fils – en tant que source de l'identité narrative – est, chez les deux auteurs, le fondement de la structure narrative. Or,

¹⁰ *Revu et corrigé*, p. 28.

¹¹ *Revu et corrigé*, p. 22.

¹² *Revu et corrigé*, p. 27.

ceci dissimule une problématique de *connaissance* et de *compréhension* de premier ordre, en tant que tentative de compréhension du père, et par-là, tentative de *l'auto-compréhension* du fils. C'est ainsi que les textes filiaux en question se constituent comme *discours du fils apostrophant le père*. Il importe de souligner que chez Esterházy, la filialité n'est pas une catégorie psychologique, mais une position littéraire et épistémologique.¹³ (« *Le fils de mon père connaissait et ne connaissait pas son père. Mon père avait beau être son père, c'était un étranger dans la nuit.* »¹⁴)

Par conséquent, chez Esterházy, tout comme chez Camus, le défi de l'identification du soi, tout comme celle de l'identité narrative, est la construction de l'*identité filiale*.

Par ailleurs, la *typographie* du livre « revu et corrigé » – jouant sur le contraste visuel des *textes en rouge et des textes en noir* – révèle une allusion sophistiquée et à la fois évidente au *Rouge et le noir* de Stendhal, à un autre *roman du fils* par excellence dont Esterházy s'inspire.

Un de ses critiques interprète l'ensemble de l'*Annexe* comme le livre de la *trahison*. Dans cette lecture qui traite le roman d'Esterházy de « *Passion selon Judas* », les textes en rouge évoquent à la fois les *Passions* de Johann Sebastian Bach où la voix de Jésus est imprimée en rouge dans les partitions.¹⁵ A citer le romancier : « *L'étude du texte original en grec permet de faire une découverte passionnante. La traduction des mots grecs 'trahir', 'trahison' est loin d'être évidente. Le verbe signifie encore extrader, livrer, ou encore transmettre, confier. La traduction latine emploie le mot tradere, qui a donné tradition, [...] le transmetteur : l'herméneute. L'indic comme herméneute. En interprétant quelqu'un, nous le livrons. L'interprétation, c'est à la fois le fait de livrer et d'assujettir quelqu'un. [...] Seul celui qui est proche de nous peut trahir (ou nous lui).* »¹⁶

La question qui se pose, par ailleurs, est la suivante : est-il légitime de parler d'horizon *métaphysique* à propos de *Revu et corrigé* ? Ce qui pose problème ici, c'est moins le contexte de la critique de la métaphysique, mais bien plus la position « *hyper-référentielle* » involontaire du narrateur (« *Pour la première fois de ma vie, j'écris par impuissance* »¹⁷) qui est *au-delà* et non *en-deçà* de la position *métaphysique*. C'est que le père agent de la police secrète, plus précisément la figure du père qu'Esterházy élabore dans le cadre d'un jugement moral rude, ne rend-elle pas impossible une lecture fondée sur l'horizon métaphysique, sur l'analogie, établie par le texte, entre la souffrance du père et de celle du Christ. Ce qui pourrait mettre en cause ce niveau d'interprétation, c'est précisément la qualité du discours comme conséquence du nouveau rapport du fils au père, du narrateur au « héros » du récit. Rapport qui suspend toute la construction gigantesque de *l'autorité paternelle* conçue dans *Harmonia*, tout

¹³ HORVÁTH Csaba, Apakönyv, in : *A második veszprémi regénykollokvium*, szerk. Kovács Árpád, Budapest, Argumentum, 2005/2007, p. 264.

¹⁴ *Harmonia Caelestis*, p. 252.

¹⁵ HORVÁTH Csaba, Júdás passió, in : *Kortárs*, 2002/12, p. 92.

¹⁶ *Revu et corrigé*, pp. 36-37.

¹⁷ *Revu et corrigé*, p. 27.

comme celle de *l'autorité d'auteur* établie. L'horizon métaphysique de ce roman se révèle ainsi non pas comme dépassé par le paradigme du *postmoderne*, mais, au contraire, comme horizon inabordable dans le cadre de la situation éthique en question.

Il est notoire que Camus identifie le *néant* à *l'absurde-même*, preuve majeure contre l'existence de Dieu. La figure de Meursault est, selon l'intention de l'auteur, l'incarnation-même du néant : c'est ainsi que Meursault devient – du moins dans une première approche – la *réfutation de l'état de créature*. Il s'agit-là de la révolte contre *l'autorité métaphysique*, ou encore l'autorité *divine* qui est identifiée, dans la tradition judéo-chrétienne, au *péché-même*.

Et c'est à ce point précis que l'on peut saisir l'aspect jobique de la problématique posée. « Job prit la parole et dit : *Périsse le jour où j'allais être enfanté.* » (Job 3,1) Cette idée, s'opposant à l'idée de la création-même, évoque cependant le concept *d'ex nihilo*. Le concept de néant de Camus, tout comme celui d'Esterházy se réfère à la question fondamentale de la métaphysique que Heidegger qualifie de question provoquant celle du Néant.¹⁸ Dans le discours filial de *Revu et corrigé*, c'est précisément ce registre de la *révolte de Job* qui se déploie : le fils maudit le jour de sa naissance à la manière du Job biblique qui aboutit à une tentative du *retrait du nom*, c'est-à-dire du nom *paternel*.

Pour Esterházy, le père, « mon père » signifie – comme il le dit et le répète dans *Harmonia* – la totalité, le « tout » et le « rien » – pour devenir, dans *Revu et corrigé*, une absence plus totale que chez Camus. « *Moi, avec Harmonia Caelestis, j'ai créé des univers à partir de tout, et maintenant je crée du rien à partir de tout. Mon père est devenu – c'est seulement maintenant qu'il est devenu – le comte de rien. C'est maintenant que cela a (aura) une lourde signification.* »¹⁹ *Revu et corrigé* n'est donc rien d'autre que le *retrait de l'acte créateur* par lequel *Harmonia* a donné naissance au père, que modification, mieux même *réfutation* de l'identification du moi, du moi narratif en tant que *filis de « mon père »*. Autrement dit, la *réécriture jobique* de la figure paternelle, de l'identité filiale et de l'identité narrative, plus précisément la reconstruction du nom du fils, ou encore le retrait du nom, ou du moins une tentative de celui-ci. « *Nonobstant, par le fait que le nom de mon père – et j'inverse la proposition pour la première fois de ma vie – est identique au mien, l'affaire est tout de même dotée d'une certaine dimension métaphorique.* »²⁰ Rappelons que Ricœur « désigne la paternité comme un *procès*, plutôt que comme une *structure*. »²¹

La conséquence de la mort métaphorique du père est ainsi la *mort* du fils et celle du *nom* entendue également dans un sens *métaphorique*. Cependant, la tentative de l'anéantissement du père et du nom paternel, c'est-à-dire la tentative du retrait de la filialité est « la réponse nulle à la question qui suis-je ? (qui)

¹⁸ Cf. HEIDEGGER, *op.cit.*

¹⁹ *Revu et corrigé*, p. 52.

²⁰ *Revu et corrigé*, p. 38.

²¹ RICŒUR, *op.cit.*, p. 459.

renvoie, non point à la nullité, mais à la nudité de la question elle-même »²² ou le « non-sujet » est une forme de sujet en tant que négatif de ce dernier.²³

II. Pères omnipotents, fils révoltés ?

« A l'époque on ne trouvait pas ça terrifiant de n'avoir rien à confesser, de n'avoir aucun péché, simplement la culpabilité. Le péché est un substantif. »
(Péter Esterházy)

Les œuvres romanesques de Camus mettent en scène *le point de vue du fils*. (Il est notoire que le titre du premier livre du *Premier homme* est *Recherche du père*, celui du second *Le fils ou le premier homme*.) C'est que l'auteur conçoit l'existence comme presque entièrement dépourvu du père, ainsi que du Père. A citer l'Esterházy de *Harmonia* : « *L'absence de mon père remplissait l'univers.* »²⁴ Comme nous venons de voir, la voix filiale des romans d'Esterházy est également décisive, à partir de *Harmonia*, le moi narratif se crée comme « fils de mon père ». C'est aussi le « fils de mon père » qui parle dans le récit de *Revu et corrigé*, malgré la crise du rapport père et fils et celle de l'autorité paternelle, ou bien précisément pour cette raison-là. « *Une fois que j'en aurais fini avec ça, je crois que je ne serai plus capable d'écrire le mot père. Père. Mon père. Papa [...] Je serai probablement incapable d'écrire non seulement 'Mon père', mais aussi 'Moi'. Plus exactement, je les écrirai tout autrement – 'à distance' ou 'en prenant de la distance'.* »²⁵

Dans son livre intitulé *Soi-même comme un autre*, Paul Ricœur analyse l'intégrité du moi (y compris du moi narratif). Il soulève la question suivante : de quelle manière le moi parvient à rester identique à soi-même. Le philosophe parle d'une « antinomie irrésoluble » concernant le « noyau » permanent de la personnalité qui resterait intact dans le temps, mais à laquelle toute notre expérience humaine condredit, et qui se lie pourtant au *nom* identique que l'individu porte de sa naissance à sa mort.²⁶ Or *Revu et corrigé*, tout comme *Le premier homme* traitent, sur un ton dramatique, précisément de cette « antinomie irrésoluble », du désir d'une personnalité intégrale dans la mesure où le défi à la fois esthétique et éthique de chacun des deux romans est la construction de l'identité de *l'ipse*, entendu dans un sens ricœurien, lors du procès narratif.

Le moi filial du roman de Camus, en tant que « *lecteur* » de son propre passé filial (reconstitué par la fiction et la narration romanesques) est soumis à la reconstitution de son propre sujet telle que Ricœur le décrit. Or, selon le philosophe, cette reconstitution du moi s'effectue à travers le lecteur, l'auto-compréhension se fait ainsi d'une manière indirecte. C'est ainsi que, selon le modèle ricœurien, le moi narratif, inhérent à l'interprétation, s'avère être un moi *construit*, un moi *en train de se construire*.²⁷

²² RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 197.

²³ Cf. RICŒUR, *op.cit.*

²⁴ *Harmonia Cælestis*, p. 245.

²⁵ *Revu et corrigé*, p. 26.

²⁶ Cf. RICŒUR, *op.cit.*, pp. 192-193.

²⁷ Cf. RICŒUR, *op.cit.*, pp. 196-198.

Le rapport des deux romans de Péter Esterházy dédiés au père, suit également le schéma proposé par Ricœur : *Revu et corrigé* révèle, dans la perspective de *Harmonia Cælestis*, l'« évolution » du moi où le sujet, le moi narratif interprétant *Harmonia*, se reconstitue soi-même en tant que lecteur. Autrement dit, il parvient à se comprendre, dans le roman et son *Annexe*, d'une manière indirecte, comme moi construit dans son processus. « Le sujet de *Revu et corrigé* est une trahison. Plus exactement, la lecture d'une trahison. »²⁸

Le roman posthume de Camus, intitulé *Le premier homme* (1994), cette *autobiographie fictive* ou *autofiction*, qui thématise le rapport de l'écrivain à son enfance, à sa famille et à sa terre natale, l'Algérie, ainsi que la perte du père à la plus jeune enfance, est le *livre du fils* par excellence. Dès le paratexte du titre, le lecteur est invité à une lecture fondée sur le discours du fils : *le premier homme*, c'est-à-dire *Adam*, la première créature humaine, soit le „fils aîné” du Père. Le titre annonce, par ailleurs, que le roman constituera son récit dans l'horizon de la question du *péché*, dans la perspective d'Adam, le premier homme, homme du *péché originel*.

« A toi qui ne pourras jamais lire ce livre »²⁹ – l'invocation du père par l'épigraphe du premier chapitre, détermine notre horizon de lecture : le narrateur s'y retrouve dans la position du *fils apostrophant le père*. Or, les romans d'Esterházy en question suivent également ce modèle dans leur rhétorique invocative où le fils invoque le père : ce n'est pas simplement *Harmonia* dont la structure narrative suit ce schéma, mais également *Les verbes auxiliaires du cœur* dont le cadre rhétorique se constitue de la double invocation de « *Au nom du Père et du Fils* ».

L'on peut aisément associer l'invocation du père à la notion de la *prosopopée* établie par Paul de Man : ce dernier conçoit cette figure jumelle de *l'apostrophe* comme une figure qui pourvoit l'être – souvent une personne morte – d'un *visage*. Il est à rappeler que la *prosopopée* est, dans cette théorie, le trope de *l'autobiographie* en mémoire du *nom*. Or, la *prosopopée* est, chez Paul de Man, la *figure* du lecteur et de la *lecture* même³⁰, figure abondamment articulée par *Revu et corrigé*, ce texte relisant son propre hypotexte, l'autobiographie fictive de *Harmonia Cælestis*.

Pour revenir au roman de Camus, rappelons, de quelle façon le narrateur s'y positionne en tant que fils : Jacques Cormery se rend en 1914, au bout de quarante ans à Saint-Brieuc pour voir la tombe de son père, mort à la Première Guerre mondiale. Cet épisode signifie la *naissance du fils* dans un sens *métaphorique*, épisode précédé par l'épisode de la véritable naissance de Jacques Cormery qui, selon la réalité fictionnelle, naît en 1913 dans une région déserte de l'Algérie.

L'autorité paternelle est donc problématisée dans les deux cas par le biais de la *mort* – effective ou métaphorique – du *père*. « Mais, si le symbolisme de la

²⁸ SELYEM Zsuzsa, *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*, Kolozsvár, Koinónia, 2004, p. 39.

²⁹ CAMUS Albert, *Le premier homme*, in : *Cahiers Albert Camus* 7, Paris, Gallimard, 1994, p. 13.

³⁰ Cf. DE MAN Paul, Hypogram and Inscription, in : *Diacritics* 11/4, 1981, The John Hopkins University Press.

paternité doit passer par une certaine réduction de l'image initiale, qui pourra même apparaître comme un renoncement, voire un *deuil* [...] – affirme Ricœur. Ce *retour* de la figure primitive *au-delà de sa propre mort* constitue [...] le problème central du procès de symbolisation qui est à l'œuvre dans la figure du père. Car ce retour [...] ouvre le champ à la *désignation* du père. »³¹

C'est le problème de la désignation du père qui s'expose ainsi et que Paul Ricœur considère comme le centre de la problématique de la paternité : « C'est sur cette acceptation de la mortalité que pourra s'articuler une représentation de la paternité distincte de l'engendrement physique et moins adhérente à la personne même du père. L'engendrement est de nature, la paternité est de désignation. [...] alors le père est père, parce qu'il est désigné comme et appelé père. Reconnaissance mutuelle, désignation réciproque [...]. »³²

E l'on décèle à ce point précis tout un ensemble d'éléments qui s'offrent à être interprétés dans un contexte *intertextuel*. L'œuvre posthume inachevée de Camus est presque aussi problématique d'un point de vue *générique* que *Revu et corrigé*, ce texte *autopoétique* manifestant un degré d'*auto-réflexion* et de *métanarrativité* élevé : la question se pose dans les deux cas, s'il est possible de parler de roman, et ceci en lien étroit avec l'aspect *autobiographique*. Une différence marquante se manifeste pourtant entre *Le premier homme* et *Revu et corrigé*. Face à l'aspect autobiographique (ou encore la réécriture postmoderne du *roman de génération*) du roman posthume de Camus et de *Harmonia* d'Esterházy, *Revu et corrigé* est de substance « hyper-référentielle », dont le fondement autobiographique est soumis à la réalité la plus référentielle qui soit : la découverte du passé du père collaborateur où le *pacte autobiographique* doit se redéfinir, mieux même se mettre en cause. A citer l'idée de Paul de Man concernant les rapports qui existent entre *autobiographie* et *référencialité* : « Est-ce la vie qui donne naissance à l'autobiographie, est-ce que c'est le référent qui détermine la figure, ou bien c'est l'illusion de la référence qui fait partie intégrante de la structure de cette figure ? »³³

En revanche, la dimension adamique du *Premier homme* est équivalent au moyen par lequel la généalogie de *Harmonia* ramène l'origine familiale du fils jusqu'à la source adamique multipliée, jusqu'à chacun des fils de chacun des « mon père ». Quant à l'Adam du péché originel, il est évoqué dans *Revu et corrigé* dans sa forme explicite en tant que problématisation du péché originel.

Le discours sous forme de *requiem pour un père* invite également à une lecture intertextuelle : cependant, chez Esterházy, la naissance du fils qui est le fondement narratif de *Harmonia*, est remplacée par la mort du fils entendue dans un sens métaphorique. La structure narrative fondée sur l'enquête du fils, suivant les pas du père d'autrefois, engendre une composition visant la *compréhension* du père, la tache *absurde* de la compréhension de l'incompréhensible. La question fondamentale qui est posée ici est la question de la compréhensibilité de l'Autre, cette question d'ordre *épistémologique*. Nous renvoyons de nouveau à *Paul de*

³¹ RICŒUR, *La paternité, du fantasme au symbole*, pp. 458-459., souligné par D. Sz.

³² RICŒUR, *op.cit.*, p. 461.

³³ DE MAN Paul, *Autobiography as De-facement*, *MLN*, Vol. 94, N° 5, *Comparative Literature*, Dec. 1979, pp. 919-930.

Man qui conçoit l'autobiographie comme la figure de la lecture, soit celle de la compréhension.³⁴

C'est le sentiment de *culpabilité tardive* envahissant le fils au bout d'un demi-siècle après la perte du père qui assurera l'*authenticité psychologique* du roman de Camus. C'est ainsi que nous sommes témoins de la naissance d'un désir de dialogue du fils avec le père. Le rôle du père, considéré jusqu'alors comme absent, voir même inexistant, comme un « père-néant », se procure soudain d'une dimension mythique. Et c'est précisément cette dimension qui donnera naissance au sentiment de culpabilité du fils, à la responsabilité du fils vis-à-vis du père. « *Et pourtant il n'avait jamais pensé à l'homme qui dormait là comme à un être vivant, mais comme à un inconnu. [...] Après tout, il n'était pas trop tard, il pouvait encore chercher, savoir qui était cet homme qui lui semblait plus proche maintenant qu'aucun être au monde.* »³⁵

L'on trouve un passage dans *Revu et corrigé* où Esterházy renvoie explicitement à la fameuse phrase de *L'Étranger* : « *Ils ignoraient que Papa était mort. A la nouvelle, ils ont hoché la tête, mécontents. J'ai failli leur demander pardon en disant que je n'y pouvais rien, que ce n'était pas ma faute. A quoi ils auraient répondu par la phrase de Camus: de toute façon, on est toujours un peu fautif.* »³⁶ Ce n'est pas la première fois que l'écrivain hongrois reprend les mots de Meursault : l'autotexte de *Revu et corrigé* redit le tout premier intertexte des *Verbes auxiliaires du cœur* (où Esterházy reprend de *L'Étranger* la scène de l'enterrement de la mère), c'est-à-dire les mots du Meursault de Camus cité ci-dessus. La filialité s'articule ainsi également dans le contexte du *sentiment de culpabilité* : Esterházy relit et réécrit Camus dans *l'horizon du péché*, et c'est d'ailleurs dans ce même horizon qu'il relie et réécrit son propre roman, *Harmonia Caelestis*.

La question de la filialité est ainsi posée par Camus, tout comme par Esterházy, dans l'horizon de la question de la *responsabilité*, entendue dans un sens kantien-lévinasien selon lequel la relation père et fils est une relation par excellence *éthique*.

Dans *l'Annexe*, Esterházy se réfère constamment à l'aspect *œdipien* du rapport des « deux auteurs » de son livre, du rapport père et fils.

Selon Paul Ricœur, « le point critique de l'Œdipe est à chercher dans la constitution initiale du désir, à savoir sa mégalomanie, la toute puissance infantile. C'est d'elle que procède le fantasme d'un père qui détiendrait des privilèges dont le fils devrait s'emparer pour pouvoir être lui-même. Ce fantasme d'un être qui détient la puissance et qui la refuse pour en priver son fils est, [...] la base du complexe de castration, sur lequel s'articule le désir du meurtre. [...] C'est de la même mégalomanie que procède la glorification du père tué, la recherche de conciliation [...] avec l'image intériorisée, et finalement l'instauration de la culpabilité. Mort du père et châtement du fils sont ainsi placés à l'origine d'une/cette/ histoire. [...] L'enjeu de la dissolution de l'Œdipe, c'est le remplacement d'une *identification au père* proprement parler mortelle – et même

³⁴ Voir : DE MAN, *op.cit.*

³⁵ CAMUS, *op.cit.*, p. 31.

³⁶ *Revu et corrigé*, p. 90.

doublement mortelle, puisque elle tue le père par le meurtre et le fils par le remords. »³⁷

Par ailleurs, dans la deuxième partie de son ouvrage sur la paternité, Ricœur renvoie à *La phénoménologie de l'esprit* où Hegel établit une analogie entre le rapport maître-esclave et le rapport père et fils, tout en situant la question de la paternité/filialité dans le contexte de la question de l'autorité.

« Le père et le fils, n'est-ce pas une histoire de doublement de conscience? N'est-ce pas aussi une lutte à mort ? Oui, mais jusqu'à un certain point seulement. Car il est important que la dialectique éducative, pour Hegel, ne soit pas celle du père et du fils mais bien celle du maître et de l'esclave. [...] Pourquoi ce privilège de la relation maître-esclave? D'abord parce que c'est la première qui comporte un échange des rôles : l'opération de l'une, dit Hegel, 'est aussi bien son opération que l'opération de l'autre' (p. 156). Aussi inégaux que soient les rôles, ils sont réciproques. [...] L'épreuve par excellence à cet égard, c'est de pouvoir accepter le père comme mortel. »³⁸

Dans ce commentaire de la réflexion du philosophe allemand, Ricœur se réfère aux *Pénates*, soit au « père mort élevé à la représentation, c'est comme mort, comme absent qu'il passe dans le symbole de la paternité. »³⁹

Et voici le schéma hégélien de renversement de l'autorité paternelle chez Camus : « *Et le flot de tendresse et de pitié qui d'un coup vint lui emplir le cœur n'était pas le mouvement d'âme qui porte le fils vers le souvenir du père disparu, mais la compassion bouleversée qu'un homme ressent devant l'enfant injustement assassiné – quelque chose ici n'était pas dans l'ordre naturel, à vrai dire, il n'y avait pas d'ordre mais seulement folie et chaos là où le fils était plus âgé que le père. La suite du temps lui-même se fracassait autour de lui immobile, entre ces tombes qu'il ne voyait plus, et les années cessaient de s'ordonner suivant ce grand fleuve qui coule vers sa fin. Elles n'étaient plus que fracas, ressac et remous ou Jacques Cormery se débattait maintenant aux prises avec l'angoisse et la pitié.* »⁴⁰

Dans *Revu et corrigé*, l'on est témoin d'une inversion des rôles identique à celui du *Premier homme* : le père quitte le fils dans un sens métaphorique, le fils qui, dans *Harmonia*, a accompli son identité précisément en tant qu'identité filiale. C'est ainsi que le fils prend sur lui la responsabilité du père, l'écriture devient ainsi *discours de mémoire*, tout comme chez Camus. Dans cet acte *d'éthique de responsabilité*, le fils dépasse le père traître, le père « revu et corrigé » d'où l'effondrement de l'autorité paternelle. Mieux même, ce n'est pas simplement la responsabilité que le fils fait sienne, mais également le péché du père. « *L'air est lourd comme si c'était moi qui l'avais commis. Comme si j'étais un assassin, un fils de roi déguisé. Être en état de péché mortel. Caïn fut également un élu.* »⁴¹

La question se pose à quel point la conclusion de Ricœur s'avère être adéquate dans le contexte de nos ouvrages examinés : « L'articulation maîtresse est celle de la répétition de la figure initiale dans la figure terminale – les Pénates

³⁷ RICŒUR, *op.cit.*, pp. 460-461.

³⁸ RICŒUR, *op.cit.*, pp. 464-465, p. 461.

³⁹ RICŒUR, *op.cit.*, p. 470.

⁴⁰ CAMUS, *op.cit.*, p. 30.

⁴¹ *Revu et corrigé*, p. 33.

par-delà toutes les médiations juridiques et morales. Nous pouvons maintenant dire : du fantasme au symbole, autrement dit : de la paternité non reconnue, mortelle et mortifiante pour le désir, à la paternité reconnue, devenue lien d'amour et de vie. »⁴²

Dans l'évolution de l'œuvre romanesque d'Esterházy, nous sommes témoins de la transfiguration décrite par Ricœur : de la situation oedipienne dans *Les verbes auxiliaires du cœur* jusqu'à la toute puissance du père, du père-symbole, mieux même du père-icône dans *Harmonia* où « mon père » est le créateur et l'accomplissement de l'identité narrative. Cependant, cette tendance se renverse entièrement dans *Revu et corrigé* ou, à l'opposé de la solution proposée par Ricœur, c'est précisément l'impossibilité de l'acceptation du père qui donne l'enjeu esthétique et éthique du livre. Or, c'est la liberté du fils qui se met ainsi en question, qui serait pourtant la condition de l'acceptation de l'autorité paternelle. Par ailleurs, tout ceci est inséparable du fait que l'autorité paternelle propre à *Harmonia*, cède la place, dans *l'Annexe*, à l'autorité totalitaire de la tyrannie historico-politique. Or, cette autorité est totalement inacceptable, le fils ne peut que la rejeter. C'est justement à travers le refus de l'autorité totalitaire que le fils est contraint à rejeter le père : « Là il y a tyrannie, tyrannie il y a. A est A. »⁴³

La figure du père n'accède certainement pas, dans *Revu et corrigé*, à la paternité comme symbole entendu dans le sens ricœurien. Au contraire, c'est « le lien d'amour et de vie », « la paternité reconnue » engendrant une certaine harmonie dans la multiplication des figures du père de *Harmonia*, qui s'anéantit, ou du moins devient fort problématique dans *l'Annexe*. Dans le dynamisme de l'œuvre de Péter Esterházy, le lecteur perçoit ainsi un processus diamétralement opposé au modèle ricœurien : dans *Revu et corrigé*, la composition symbolique du père se transfigure en une paternité « mortelle et mortifiante ».

A l'opposé des romans d'Esterházy, l'œuvre de Camus s'offre à être interprétée d'après la théorie de Ricœur. Face aux ouvrages du début des années 40 (*L'Étranger*, *Le mythe de Sisyphe*) manifestant le « refus du père », le roman posthume rend témoignage de l'acceptation du père : la figure du père conçue dans le *Premier homme* a une véritable fonction de « Pénates » : comme « le père mort élevé à la représentation, c'est comme mort, comme absent qu'il passe dans le symbole de la paternité », qu'il devient le « signifié de la substance éthique »⁴⁴. Contrairement à *l'Annexe* de Péter Esterházy, où la question se pose si le fils arrive à dépasser « l'identification mortelle » avec le père, le dernier roman d'Albert Camus révèle l'accomplissement du « remplacement d'une identification au père à proprement parler mortelle [...] par une reconnaissance mutuelle » dans la relation père et fils.

Il faut cependant tenir compte du fait qu'entre l'œuvre d'Albert Camus et celle de Péter Esterházy, un *changement de paradigme* décisif s'est effectué dans

⁴² RICŒUR, *op.cit.*, p. 470.

⁴³ ESTERHAZY Péter, *Les verbes auxiliaires du cœur*, trad. par Agnès Jáfás, Paris, Gallimard, 1992. (L'édition française, suivant l'originale, ne contient aucune pagination. Les extraits cités ci-dessous de la même édition figureront donc également sans pagination.)

⁴⁴ RICŒUR, *op.cit.*, pp. 469-470.

l'histoire du roman européen : cette césure apparemment marquante qui sépare le roman *moderne* du roman *postmoderne*.

III. L'auteur, lecteur du livre de Job

« Pourquoi mon père est-il un nom et pas un verbe ? [...] S'il y avait un verbe, alors mon père pourrait être celui dans lequel nous vivons, nous évoluons, nous puisons et créons le verbe de nous. En réponse à une question, mon père un jour a répondu je suis qui je suis. [...] l'expression *pater absconditus* a également été évoquée, le père dissimulé, et aussi : la réponse est renvoyée au questionneur. [...] L'une des interprétations possibles serait la suivante : dans la définition de mon père nous pourrions entendre le verbe 'être', conjugué au futur. Les paroles de mon père seraient alors : Je suis celui que je vais montrer. Bref le qui est mon père n'est pas une affaire classée. Mon père continuera, encore et encore, de se montrer. »

(Péter Esterházy)

Il importe de souligner, dans le contexte des « livres du père » examinés, que le discours filial s'y articule par ailleurs selon le modèle du *discours du Job* de l'Ancien Testament. Le discours de Job nous paraît ainsi d'une importance fondamentale dans l'espace intertextuel en abyme des réécritures camusiennes et esterházyennes. Il est question, dans les deux cas, de la *réécriture* de l'œuvre majeure de la littérature de sagesse – qui expose la situation de la Créature, ce « pécheur sans péché » face à son Créateur – dans la perspective de la *problématique du péché*. Le paradigme du « pécheur sans péché » est une situation fondamentale non seulement dans les romans de Camus, mais aussi bien dans *Revu et corrigé* d'Esterházy.

C'est ainsi qu'Esterházy établit un lien entre « mon père » et *l'absurde* dès *Harmonia Caelestis* : « Est-il capable, mon père, de créer une pierre que lui-même ne pourrait pas soulever. »⁴⁵ Pourtant, cette phrase où l'auteur identifie sans laisser de doute « mon père » au Sisyphe camusien, le père se révèle comme un *Sisyphe créateur*, à l'opposé de l'homme absurde de Camus. L'on retrouve par ailleurs l'épithète absurde dans la liste des péchés du père « revu et corrigé » : « mon père absurde ».⁴⁶

« C'est dans la mort que mon père chercha et trouva l'humain. »⁴⁷ L'interprétation camusienne de la *finitude existentielle* à partir de *l'absurde* (Cf. « Seule la mort est indéniable. »⁴⁸), ainsi que le geste jobique de « *Périsse le jour où j'allais être enfanté* » peuvent être illustrés, dans leur modalité ironique, par le passage suivant du second livre de *Harmonia Caelestis* : « C'est cette ligne que j'ai poursuivi, cette hésitation, cette hésitation à faire le saut dans le monde, car, en effet, je ne suis pas né deux fois comme mon père, mais je suis né carrément mort. »⁴⁹

Que l'identité d'auteur, se définissant comme fils, s'articule en tant que voix de Job, ceci nous renvoie à *l'étymologie* du nom Job : le nom hébreux Iiob, nom

⁴⁵ *Harmonia caeslestis*, p. 198.

⁴⁶ *Revu et corrigé*, p. 273.

⁴⁷ *Harmonia caeslestis*, p. 322.

⁴⁸ *Harmonia caeslestis*, p. 29

⁴⁹ *Harmonia caeslestis*, p. 331.

d'origine sémitique du Nord-Ouest, désigne 'où est le père ?', cette question se référant à Dieu, ou bien au père décédé prématurément.⁵⁰ Alors que chez Camus, la question « Où est le père ? » est effectivement impliquée par la perte prématurée du père, la voix jobique de *Revu et corrigé* dissimule la mort métaphorique du père qui suit, dans ce roman, la mort réelle du père précédant la rédaction de *Harmonia Cælestis*.

La fameuse interprétation de Job par Carl-Gustav Jung, rend intelligible l'identification jobique de Camus. Jung prétend que le centre de la problématique jobique consiste en le paradoxe suivant : Job ne peut renoncer à sa foi en la justice divine, et doit cependant reconnaître que Jahvé représente l'*autorité divine* qui ne dispose d'*aucun jugement moral*.⁵¹ Esterházy se montre encore plus radical en se demandant : « Dieu lui-même n'est-il pas un traître (Auschwitz)? Ni le Père terrestre ni le Père céleste ne nous donneront de réponse. »⁵² Ce passage jobique de *Revu et corrigé* est d'autant plus intéressant qu'il manifeste la tentative d'identification du père au Père, la volonté désespérée du fils trahi et délaissé de rétablir les dimensions divines de la figure du père concues dans *Harmonia*, de rétablir l'autorité paternelle.

Ce que Jung nous dit ici à propos de la contestation morale de Dieu, ce n'est rien d'autre que la *contestation* de l'*autorité divine* dans le cadre de la relation hiérarchique créateur-créature où les notions dichotomiques de justice-injustice ne font qu'approfondir le déséquilibre intervenu dans un rapport fondé, en sa substance, sur l'autorité. « Mon père, il n'arrivait pas à se mettre d'accord avec Dieu. [...] »⁵³

Le dialogue de Job avec Dieu s'articule avant tout dans la révolte de l'être contre son Créateur, révolte de l'homme tentant de nier son existence de créature et formulant son propos, paradoxalement, d'une *position* de créature. Or, dans les deux essais de Camus, l'essence jobique de la révolte s'avère caractéristique. La révolte acquiert une essence de plus en plus jobique pour se définir dans *L'Homme révolté* comme une « révolte métaphysique ». Dans chacun des trois romans de Camus, la révolte du personnage principal est un élément de première importance, allant de l'*acte gratuit*, soit de la révolte *absurde*, sans motif perceptible de Meursault, par la révolte de Rieux de la *Peste* contre la *Providence* jusqu'à la révolte de Jean-Baptiste Clamence, le juge d'instruction « pénitent » de la *Chute* qui rappelle la révolte du fils prodigue. Les trois personnages évoquent, chacun à sa manière, le dialogue de l'homme révolté, en empruntant l'expression de Camus, le « duel » de l'homme avec Dieu, le débat passionné de Job avec le Père.

L'on pourrait établir ainsi toute une typologie de la révolte camusienne : en restant à nos trois exemples : 1. La révolte de Meursault contre l'institution sociale comme telle, avec toutes ses formes d'autorité, ou dans une lecture plus philosophique : la révolte contre l'existence même, au fond contre l'état de créature comme structure existentielle fondée sur un ordre hiérarchique, donc

⁵⁰ Cf. *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, sous la dir. du Centre Informatique et Bible, Abbaye de Maredsous, Brepols, 1987, pp. 673-675.

⁵¹ JUNG Karl-Gustav, *Réponse à Job*, Buchet-Chastel, Paris, 1994.

⁵² *Revu et corrigé*, p. 36.

⁵³ *Harmonia Cælestis*, p. 264.

autoritaire dans sa substance. 2. La révolte de Rieux contre la Providence, contre la peste, soit le mal, plus précisément contre la situation existentielle que la réflexion philosophique appelle le problème de la *théodicée* : la contradiction insoluble qui existe entre l'omnipotence de Dieu et le mal existant dans le monde. 3. La révolte du juge d'instruction de *La Chute* se définit, sur un premier registre, en tant que révolte contre l'institution juridique de l'Occident fondée sur la loi romaine depuis l'Antiquité, contre la morale civile et son idée du crime et du péché, son absence de véritable responsabilité éthique. L'on décèle dans cette révolte l'insuffisance du concept de péché tel qu'il est conçu dans la culture européenne précédant sa mise en cause par Kierkegaard, Dostoïevski ou Kafka. Ce qui ramène également au *reniement* de l'autorité de la part de la créature comme source ultime de la révolte, de l'autorité entendue dans un sens aussi bien juridique que morale et métaphysique.

« Mon père, dans sa folie, se considérait lui-même comme un être dangereux pour Dieu, un Dieu dans l'embarras, ainsi nommait-il son adversaire. Dans le combat mené par Dieu contre mon père, mon père savait qu'il pouvait compter sur le soutien de Dieu. »⁵⁴ – voici des phrases caractéristiques de *Harmonia* dans la perspective de la complexité du rapport de ce roman à la tradition comme telle : le passage cité, en tant qu'*intertexte jobique*, ou dans un sens plus large, en tant que réinterprétation ironique de la tradition métaphysique de la culture judéo-chrétienne, qui évoque ce que Umberto Eco qualifie d'*ironie intertextuelle*.⁵⁵

C'est ainsi que Camus définit, dans son essai de 1951, la *révolte métaphysique* : « La révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière. [...] La révolte métaphysique [...] oppose le principe de justice qui est en lui au principe d'injustice qu'il voit à l'œuvre dans le monde. [...] Protestant contre la condition dans ce qu'elle a d'inachevé, par la mort et dispersé par le mal. La révolte métaphysique est la revendication motivée d'une unité heureuse, contre la souffrance de vivre et de mourir. Le révolté défie plus qu'il ne nie. Primitivement, au moins, il ne supprime pas Dieu, il lui parle simplement d'égal à égal. Mais il ne s'agit pas d'un dialogue courtois. Il s'agit d'une polémique qu'anime le désir de vaincre. Le révolté métaphysique n'est donc pas sûrement athée, comme on pourrait le croire, mais il est forcément blasphémateur. Simplement, il blasphème d'abord au nom de l'ordre, dénonçant en Dieu le père de la mort et le suprême scandale. »

Et comme si Esterházy répliquait au propos de Camus dans ce passage de *Revu et corrigé* : « Je reviendrai encore (en hurlant et en demandant des comptes) à Dieu ». ⁵⁶ Et citons un extrait de *Harmonia* où le père adopte la position de Job : « Mon père, dans sa folie, se considérait lui-même comme un être dangereux pour

⁵⁴ *Harmonia caelestis*, p. 197.

⁵⁵ Cf. Eco Umberto, *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in : *Sulla letteratura*, Bompiani, R.C.S. Libri S.p.A. – Milano, 2002.

⁵⁶ *Revu et corrigé*, p. 24.

Dieu. [...] Dans le combat mené par Dieu contre mon père, mon père savait qu'il pouvait compter sur le soutien de Dieu »⁵⁷

La révolte jobique – avant tout sous forme de révolte contre la mort, contre la finitude existentielle, que Camus nomme l'absurdité de l'existence – poursuit les trois romans-requiem de Péter Esterházy, pour devenir le plus explicite dans le requiem pour la mère, *Les verbes auxiliaires du cœur*. La révolte s'articule dans les trois romans cités dans l'acte de l'écriture : c'est l'écriture même qui devient révolte. « Je fais de la littérature, comme d'habitude, extériorisé et matérialisé en une machine à souvenir et à composer. Tout au monde existe, pour aboutir à un livre, dit Mallarmé. » – ces propos des *Verbes* mettent en jeu la dimension construite de l'autorité d'auteur propre à *Revu et corrigé*, dimension inhérente, dans les deux textes, au rapport *enfant-parent*, autrement dit à une certaine problématique d'autorité.

Il importe de rappeler, à ce point de notre propos, l'idée barthienne de la *mort de l'auteur* selon laquelle l'écriture est une mort volontaire, la mort de l'autorité d'auteur : « la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence » – affirme Roland Barthes.⁵⁸

Dans *Revu et corrigé*, le lien étroit qui existe, selon la conception barthienne, entre autorité d'auteur, écriture et mort, est éclatant. Barthes prétend que « l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique ou fuit notre sujet, le noir-et-blanc ou vient se perdre toute identité. [...] C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur, écrire, c'est à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, 'performe', et non 'moi'. »⁵⁹ Dans l'*Annexe* d'Esterházy, le rapport du sujet au langage devient profondément problématique. Dans le cas de *Le premier homme*, et encore plus de *Revu et corrigé*, la « fuite du sujet dans l'écriture » ne s'effectue pas parfaitement. Mieux même, dans le contexte du livre d'Esterházy, la question se pose s'il ne s'agit pas précisément de la „résurrection de l'auteur » et de la « mort du texte » comme « négatif » de la thèse barthienne. Car le dilemme le plus pertinent de l'*Annexe* tient justement dans la question « est-ce l'auteur ou le langage qui parle ? ». C'est que le rapport de ce texte à la référentialité est tout aussi complexe qu'il ne paraît simple à première vue. L'affirmation de Barthes selon laquelle « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » y est plus que discutable. Le texte de *Revu et corrigé* se situe, tout au moins, à la limite du référentiel et du fictionnel, plus exactement de l'imaginaire. Or, selon Iser, la *transgression* est indispensable pour la création de l'imaginaire.⁶⁰ L'*Annexe* de *Harmonia*, comme œuvre « transgressive » à plusieurs niveaux, s'avère être un ouvrage « imaginaire » dans le sens iserien du terme.

⁵⁷ *Harmonia Cælestis*, p. 197.

⁵⁸ BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil, p. 491.

⁵⁹ BARTHES Roland, op.cit., p. 491., p. 492.

⁶⁰ Cf. ISER Wolfgang, *The fictive and the imaginary : charting literary anthropology*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993.

« *Je suis dépouillé, y compris lexicalement.* »⁶¹ (C'est 'langagièrement' qui figure dans l'original) Dans *Revu et corrigé*, à l'opposé des *Verbes auxiliaires du coeur*, le langage n'est pas un espace habité par le sacré, mais l'espace de la privation habité par la peur. « *C'est moche. La peur change nos phrases. Nos lèvres se tiennent de travers. Je donne un peu l'impression de souffrir d'apoplexie.* »⁶² Dans ce texte, le langage ne peut désormais s'ouvrir sur le sacré, puisque l'effondrement de l'image paternelle (à l'origine quasiment divine) efface toute catharsis, tout tragique et peut-être toute sacralité. « *L'histoire de mon père manque cruellement de drame ('tragédie' dans l'original). Parce qu'il manque d'envergure.* »⁶³ Ou bien pas tout à fait ? « *Mon Dieu, heureusement qu'il [mon père] est mort! Il est plus facile d'avoir honte de lui que de voir la honte sur son visage. Il est plus facile de prier pour lui, bien que prier soit difficile, que de l'accabler d'invectives ou encore de garder un silence méprisant.* »⁶⁴ Car, à l'en croire à Paul Ricœur : « En ces moments de dépouillement extrême, la réponse nulle à la question *qui suis-je ?* renvoie, non point à la nullité, mais à la nudité de la question elle-même. »⁶⁵ C'est que, par les mots de Lévinas, « la réciproque de la paternité, la filialité, la relation père-fils, indique à la fois une relation de rupture et un recours. Rupture, reniement du père, commencement, la filialité accomplit et répète, à tout moment, le paradoxe d'une liberté créée. Mais dans cette apparente contradiction et, sous les espèces du fils, l'être *est* infiniment et discontinument historique sans destin. Le passé se reprend à chaque moment, à partir d'un point nouveau. [...] La reprise de ce passé peut se produire comme recours : le Moi fait écho à la transcendance du Moi paternel qui *est* son enfant, en existant une existence qui *subsiste* encore dans le père. »⁶⁶

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland (1994), La mort de l'auteur, in : *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil, pp. 491-299.
- CAMUS Albert (1994), Le premier homme, in : *Cahiers Albert Camus 7*, Paris, Gallimard.
- DE MAN Paul (1981), Hypogram and Inscription, *Diacritics* 11/4, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- DE MAN Paul (1979), Autobiography as De-facement, *MLN*, Vol. 94, N° 5, Comparative Literature, Dec. 1979, pp. 919-930.
- Dictionnaire encyclopédique de la Bible* (1987), sous la dir. du Centre Informatique et Bible de l'Abbaye de Maredsous, Brepols.
- ECO Umberto (2002), Ironia intertestuale e livelli di lettura, in : *Sulla letteratura*, Bompiani, R.C.S. Libri S.p.A. – Milano.

⁶¹ *Revu et corrigé*, p. 176.

⁶² *Revu et corrigé*, p. 286.

⁶³ *Revu et corrigé*, p. 38.

⁶⁴ *Revu et corrigé*, pp. 248-249.

⁶⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 197.

⁶⁶ Emmanuel Lévinas, Filialité et fraternité, in : *Totalité et infini*, Nijhoff, La Haye, 1974, pp. 310-312.

- ESTERHÁZY Péter (1992), *Les verbes auxiliaires du cœur*, trad. par Agnès Járfás, Paris, Gallimard.
- ESTERHÁZY Péter (2001), *Harmonia Cælestis*, trad. par Joëlle Dufeuilly et Agnès Járfás, Paris, Gallimard.
- ESTERHÁZY Péter (2005), *Revu et corrigé*, trad. par Agnès Járfás, Paris, Gallimard.
- HEIDEGGER Martin (1968), Qu'est-ce-que la métaphysique ?, trad. par H. Corbin, in : *Questions I*, Paris, Gallimard.
- HORVÁTH Csaba, Júdás passió, in : *Kortárs*, 2002/12.
- HORVÁTH Csaba (2005/2007), Apakönyv, in : *A második veszprémi regénykollokvium, szerk, Kovács Árpád*, Budapest, Argumentum.
- ISER Wolfgang (1993), *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- JUNG Karl-Gustav (1944), *Réponse à Job*, Paris, Buchet-Chastel.
- LÉVINAS Emmanuel (1974), Filialité et fraternité, in : *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, pp. 310-312.
- RICŒUR Paul (1969), La paternité : du fantasme au symbole, in : *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.
- RICŒUR Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SELYEM Zsuzsa (2004), *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*, Kolozsvár, Koinónia.

ÉCHO DES ÉTUDES ROMANES

Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes

Publié par l'Institut d'études romanes
de la Faculté des Lettres
de l'Université de Bohême du Sud,
České Budějovice

ISSN : 1801-0865 (Print)
1804-8358 (Online)

L'article qui précède a été téléchargé à partir du site officiel de la revue:

www.eer.cz

Numéro du volume : Vol. VII / Num. 2
2011

Indications relatives au volume thématique :

Titre : *Métamorphoses du texte*