

REPRÉSENTER L'IRREPRÉSENTABLE

DES ABUS DE LA RHÉTORIQUE

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

Irreprésentable, ineffable, inconcevable

Peut-on représenter l'irreprésentable? La question à l'origine de ce recueil vise, par-delà la formule paradoxale qui lui a donné forme, à décrypter un nœud intéressant. Il importe, pour ce faire, de le dénouer avec précaution, et le premier de ses « plis » requiert d'explicitier ce que l'on entend par irreprésentable: d'où vient ce terme? Que prétend-il signifier, lorsqu'on parle spécifiquement de la Shoah?

Un premier sens s'impose d'emblée: l'irreprésentable serait la traduction imparfaite d'un terme qui a connu un étonnant succès en désignant l'expérience du génocide juif, à savoir: l'indicible. Suivant cette logique de correspondances, nous dirions que si l'expérience vécue dans les camps de la mort nazis est qualifiée d'ineffable par les survivants, sa relation au visible peut également se définir par la négative, la rendant par le fait même irreprésentable. Tout compte fait, ce sens en appelle un autre, sur le terrain de la pensée et de la raison, qui lui est apparenté sans en être le synonyme, soit: l'inconcevable. Or, aussi prégnante soit-elle, cette expression ne nous libère pas de l'engrenage du paradoxe, et ce, au moins pour deux raisons fondamentales: la première tient du lieu commun qui suppose l'affirmation de la condition ineffable de l'expérience des camps; la seconde nous enjoint de nous interroger sur les difficultés et les mésalliances qu'entraîne une traduction du verbe en image.

Voyons la première question. L'ineffable renvoie, bien sûr, à l'impossibilité de mettre en discours l'expérience vécue dans les camps. Hormis le fait que toute expérience humaine est par définition inexprimable dans sa totalité, la vie dans les camps convoque une relation insolite entre le langage et l'inhumain. Vu sous cet angle, une telle proposition nous semble productive, car elle ouvre plutôt que de fermer les grands débats de notre temps sur la mémoire et l'expérience. Plus particulièrement, qualifier d'ineffable l'expérience de la mort reviendrait à se poser le problème — avec toutes ses conséquences — de comment une langue issue de la rationalité a-t-elle pu rendre compte de l'irrationnel dans un sens autre que celui qui caractérise la poésie et l'art; autrement dit, comment une langue de civilisation peut-elle exprimer la barbarie? Bien sûr, les pôles qui entrent ici en jeu ne concernent plus exclusivement le témoignage individuel, ils engagent tout autant la collectivité que la transmission des valeurs de notre société contemporaine. Cette question a été examinée sous des angles très variés par des auteurs cruciaux pour une rhétorique du nazisme et de l'extermination, tels Viktor Klemperer, Raul Hilberg et George Steiner¹. Le premier extirpe des entrailles d'une langue issue d'une culture et d'une civilisation qui sont les siennes, le venin, le cancer linguistique nazi, comme s'il s'agissait d'une excroissance; le second radiographie, avec la méticulosité d'un savant, l'esprit bureaucratique et administratif du langage de la déportation et du génocide avec ses euphémismes et sa froideur exceptionnels; le troisième expose

le coup mortel que l'usage national-socialiste a porté à la langue allemande, et dicte une sentence selon laquelle une langue mise au service de l'anéantissement ne peut se rétablir d'elle-même, car le sort d'une langue est de représenter le passé anthropologique de la culture qui lui a donné le jour².

Pourtant, la question ne peut être tranchée ainsi, puisque en parlant d'expérience indicible, l'accent et le point de vue ne sont pas situés du côté des bourreaux, bien que ces derniers fussent directement impliqués dans la conclusion, mais plutôt de celui des victimes. Ceci nous renvoie d'emblée à leur expérience vécue et rend manifeste un nouveau paradoxe: l'expérience n'est qualifiée d'ineffable ou de résistante au langage que par ceux qui ont entrepris de la nommer ou, encore, par ceux qui sont parvenus à lui conférer une forme spécifique. En d'autres mots, la seule chose que semble pouvoir exprimer cette « ineffabilité » est la conscience de l'insuffisance du langage, la difficulté de la parole, le caractère traumatique de sa prononciation, comme s'il s'agissait d'un accouchement. L'impossibilité de la parole n'est donc pas étrangère au discours qui parle de la Shoah, elle est même insinuée dans ce mot, latente, telle une trace de son insuffisance. Tout ceci dirige notre attention sur des aspects en principe bien éloignés de notre préoccupation initiale, ceux notamment de la rhétorique et du style; il nous faut néanmoins garder à l'esprit que ces derniers doivent être tenus responsables sur le plan de l'éthique, et que, par suite, n'est pas légitime tout artifice.

La proscription d'Adorno, autant de fois citée qu'arrachée au contexte où elle fut prononcée, nous vient en mémoire: « écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Pour mieux dire: toute poésie postérieure à Auschwitz doit porter le poids du deuil, ce que fait magistralement l'œuvre poétique de Paul Celan, tant appréciée par Adorno lui-même. La réflexion récente d'Enzo Traverso nuance avec justesse cette affirmation sur laquelle Adorno est revenu à plusieurs reprises par la suite: « Ce qui est devenu impossible, après Auschwitz, c'est d'écrire des poèmes comme on le faisait avant, car cette rupture de civilisation a changé le contenu des mots, a transformé le matériau même de la création poétique, le rapport du langage à l'expérience, et nous oblige à repenser le monde moderne à la lumière de la catastrophe qui l'a défiguré à jamais. Après le massacre industrialisé, la culture ne peut subsister que comme l'expression d'une dialectique négative: le reflet esthétique d'une blessure qui refuse autant la consolation lyrique que la prétention à recomposer une totalité brisée »³. Le fait que les mots ne coulent pas, que tout ait changé depuis Auschwitz, émane d'une double condition: le génocide fut une perversion extrême du langage et le vécu réel dans les camps d'extermination pose un véritable défi, tant au langage de la raison (celui de l'historien, du sociologue, du philosophe et de l'anthropologue) qu'à celui de l'homme du commun.

On ne saurait nier que dans ces moments de démocratisation de la mémoire, les écrivains qui ont su approfondir les métaphores les plus pénétrantes pour parler des camps, ont porté une attention toute spéciale au style et à ses implications, en n'abordant pas le réalisme d'une façon conventionnelle. La littérature est à cet égard inépuisable, mais il suffit de rappeler quelques exemples parmi les plus brillants pour confirmer cet intérêt. Elie Wiesel:

Une phrase remplace une page, un mot vaut toute une phrase, le non-dit pèse plus lourd que ce qui est dit. Chaque point est peut-être le dernier [...]. Pas de littérature, surtout ne pas faire de la littérature [...] Ne dire que l'essentiel — ne dire que ce que nul autre ne pourrait dire. Et me conformer au message du Rabbi hassadique de Worke: transformer le cri en murmure. Style sec, dur, minéral, en un mot: dépouillé. Faire taire l'imagination. Et le sentiment. Et le philosophe. Parler comme parle le témoin à la barre. Sans complaisance ni envers autrui ni envers soi-même⁴.

La Nuit, sans doute le meilleur livre de Wiesel, s'impose en effet comme un roc, dur, sans concessions. Primo Levi :

Lorsque j'ai écrit ce livre, j'ai délibérément recouru au langage sobre et mesuré du témoin plutôt qu'au pathétique de la victime ou à la véhémence du vengeur : je pensais que mes paroles seraient d'autant plus crédibles qu'elles apparaîtraient plus objectives et dépassionnées ; c'est dans ces conditions seulement qu'un témoin appelé à déposer en justice remplit sa mission, qui est de préparer le terrain aux juges. Et les juges, c'est vous⁵.

Ceci revient d'une manière singulièrement lucide chez Jean Améry dans sa certitude de l'inutilité spirituelle de la poésie :

Je me souviens d'un soir d'hiver où, revenant du chantier de l'IG-Farben, nous traînions nos pas mal cadencés au rythme agaçant que nous imposait le Kapo, "gauche, deux, trois, quatre". Devant une bâtisse à moitié achevée, je remarquai un drapeau qui flottait au vent, placé là Dieu sait pour quelle raison. "Les murs se dressent muets et froids, les drapeaux cliquettent au vent", murmurai-je tout bas en faisant mécaniquement l'association. Puis je répétai la strophe un peu plus haut, prêtant l'oreille à la musique des mots, tentant de retrouver la trace du rythme et espérant que resurgisse la constellation émotionnelle et spirituelle associée pour moi depuis des années à ce poème de Hölderlin. Rien. Le poème ne transcendait plus la réalité. Il était là mais n'était plus qu'un énoncé : il y a ça et puis ça, le Kapo hurle "à gauche", et la soupe est trop liquide, et les drapeaux cliquettent au vent⁶.

Cependant, lorsque le style verse dans un habile maniérisme, les souvenirs affichent cet air d'inauthenticité que l'on rencontre dans l'œuvre de Jorge Semprun, pétrie à outrance de toute la rhétorique propre à la littérature concentrationnaire.

En fait, il ne s'agit nullement d'atteindre un degré zéro de l'écriture ; le style, la poésie et la littérature ne sont pas seulement inévitables, ils semblent même nécessaires. Ce fait surprend d'autant que la lutte menée par tout grand écrivain consiste à opérer sans relâche par la négative, c'est-à-dire, en partant d'une impossibilité, d'une ruine du langage qui doit se convertir en éperon de la nécessité : celle de dire. Voilà l'approche la plus productive du lieu commun de l'ineffable, compris comme une bataille qui ne peut être définitivement gagnée, mais que l'on ne peut pas non plus abandonner. Créer de nouveaux mots, des métaphores qui exhibent l'horreur de l'inhumanité tout en s'opposant avec virulence à la stabilisation d'un langage commode et typifié⁷. Il n'y a pas si longtemps, Raul Hilberg se rappelait les propos de Claude Lanzmann sur le fait d'ouvrir la nécessité de l'art vers un domaine plus vaste que celui de la seule parole, ce qui nous aiderait à poursuivre nos objectifs présents : « Pour décrire l'Holocauste, me dit un jour Claude Lanzmann, il fallait faire une œuvre d'art. Or seul un artiste consommé peut recréer ce fait, que ce soit par un film ou par un livre, car une telle recreation représente un acte de création en soi. Je le sus le jour où je m'attelai à mon entreprise⁸ ».

L'irreprésentable représenté : les documents visuels

Cette dernière citation nous permet de revenir à notre point de départ, car c'est l'irreprésentable qui nous intéresse en cette occasion, et non pas l'indicible, même si le premier a été moulé sur l'usage plus courant et irréfléchi du second. Du point de vue de l'image, les possibilités changent et s'amoindrissent nécessairement, car on ne peut distinguer que deux sortes de documents : tout d'abord, ceux qui portent les traces du présent sans équivoque, les faisant réels ; puis, ceux qui sont reconstruits. Les premiers sont nettement limités : des

photographies prises par des résistants d'Auschwitz, un Super 8mm tourné par un SS amateur, et quelques autres; en contraste, les images reconstruites sont particulièrement abondantes. Si l'on oublie celles qui recourent au narratif ou à des structures héritées de codes conventionnels de dramatisation, on ne peut rester indifférent devant les efforts déployés par une multitude de réalisateurs et de reporters pour inscrire les traces de la temporalité d'un présent désormais impossible (en tant que traces réelles) dans des films de reconstruction. En effet, des photographies, des images de reporters tournées par les troupes britanniques, soviétiques ou nord-américaines lors de la libération des camps, ont été maintes fois utilisées. Mais encore, un trait particulier a été systématiquement repris — du moins depuis *Nuit et brouillard*, d'Alain Resnais (1955), jusqu'à *Schindler's List*, de Spielberg (1992) —, à savoir la combinaison de la couleur avec le noir et blanc, ce dernier étant doté d'un grand pouvoir d'évocation pour nous immerger dans le passé⁹. Or, même dans ce cas, les images des unités de reportage qui ont fait le tour du monde et qui passent souvent pour ce qu'il y a de plus authentique à propos de l'extermination, sont d'un ordre métonymique par rapport à la Shoah, en ce qu'elles nous présentent l'effet (les corps squelettiques des survivants, les cadavres dans les fosses, les restes qui n'ont pu être éliminés malgré les efforts déployés par les SS pour effacer tout vestige) pour la cause (l'extermination elle-même). Notons que cette dernière n'est pas tant irréprésentable que rigoureusement irréprésentée. En d'autres termes, la Shoah n'a pas été représentée en simultanée dans l'image, avec des marqueurs temporels qui scellent le présent; et la nature même du cinéma, dont la puissante marque de temporalité est corrélative à la difficulté de l'articulation temporelle, est grandement responsable de cet état de fait¹⁰. Par ailleurs, le fait est connu que les marques de subjectivité dans le langage verbal sont distinctes de celles qui imprègnent les images les plus difficiles.

Poursuivre dans cette voie serait inutile, car parler de l'irréprésentable de la Shoah ne serait guère plus qu'une lapalissade, et le temps venu, nous aboutirions à la constatation décevante d'une absence empirique. Il est, malgré tout, un point de rupture symptomatique que l'on peut observer dans le film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), en particulier en ce qui a trait à un aspect décisif pour notre réflexion: l'ineffable et l'irréprésentable ne progresseront pas sur des voies séparées; ils deviendront solidaires, car les problèmes engendrés par le fait de parler l'expérience de la Shoah ne sont pas si éloignés de l'obscénité potentielle de la monstration, sans compter l'extrême pauvreté de cette dernière comparativement à la richesse de la parole. Cette idée pourrait être formulée autrement: les images de *Shoah* parcourent les lieux dans le but de créer des traces de ce qui n'a pas laissé de traces; en ce sens, elles ne peuvent s'en remettre à aucune image d'archive, faisant du même coup le constat de leur pauvre valeur testimoniale. La caméra parcourt le récit oral du survivant, du témoin ou même du bourreau, tout en lui servant de contrepoint. Cette façon d'aborder les deux phénomènes comme deux, non pas comme un seul problème qui se voudrait une traduction hâtive de l'autre, nous incite à réfléchir sur le film de Lanzmann. Voilà un film qui a récolté une vaste bibliographie, dirigée ou parrainée dans une large mesure par la lecture que l'auteur lui-même en a faite¹¹, et à laquelle nous avons nous-même consacré une réflexion¹². Nous aimerions ici en retenir un aspect particulier, à savoir l'articulation que fait Lanzmann de ce que l'on peut supposer comme étant irréprésentable et indicible dans sa forme la plus extrême imaginable: la vie quotidienne dans les chambres à gaz. De façon tout aussi importante, *Shoah* est un moteur pour la période de splendeur — qui lui est contemporaine — des grands témoignages audiovisuels enregistrés sur vidéo.

Filip Müller : le narrateur et son expérience du temps

Prenons le cas de Filip Müller dont l'expérience se situe aux confins de l'exprimable, et même du montrable. Mais il n'en est pas moins à la frontière du récit. Son séjour prolongé dans le *Sonderkommando* d'Auschwitz, la jeunesse, la pureté de son incorporation, secrètent toute l'horreur de l'inhumain et, ce qui surprend encore davantage, paraît coïncider avec une période d'initiation sinistre. Primo Levi ne s'est pas trompé en qualifiant ces commandos de l'invention la plus démoniaque du III^e Reich. S'il est un lieu où aucun espace n'est cédé à la catharsis, soit à la tragédie et à son rôle purificateur quel qu'il fût, c'est au sein de ce *Sonderkommando*. En lisant ses mémoires, nous trouverons effectivement la confirmation de notre soupçon : aucune respiration dans le récit, aucune expérience du temps, aucune possibilité de partager, même par l'imagination, l'univers évoqué ; en bref, l'empathie est absente. Dans le prologue, les éditeurs se croient dans l'obligation de nous prévenir que Müller n'est pas un écrivain. Ils ajoutent :

Respectant à la lettre son exceptionnel témoignage, nous nous sommes interdits d'y apporter la moindre modification. Document historique à l'état brut, il nous est apparu essentiel de le publier tel quel, dans la forme strictement originale.

*Toute manipulation à des fins esthétiques ou littéraires en aurait, selon nous, totalement annihilé le sens et la portée*¹³.

Après avoir subi la description — éminemment naturaliste — du contact avec les cadavres, sortir du monde où Müller nous a plongés devient un soulagement et une nécessité. Ce récit qui n'en est pas un semble confirmer les paroles qu'Annette Wiewiorka prononça à propos des camps d'extermination :

*Pour le reste, il n'y a rien à dire, presque rien à écrire. Non à cause d'une quelconque difficulté ou d'un manque de talent littéraire, ou d'une insuffisance des mots. Il n'y a que des masses d'êtres humains qui arrivent et meurent gazés, qu'on enterre ou qu'on brûle. Tout récit, littéraire ou historique, implique ici une temporalité. Ici, le temps n'existe pas, contrairement à ce qui se passe dans le système concentrationnaire. Il consiste en la répétition de gestes quasi "industriels" qu'un récit ne saurait rendre, car narrer implique le sentiment du passage du temps*¹⁴.

Müller prend tout de même la parole pour nous offrir, parlant de cette impossibilité, un magma presque totalement inarticulé, bien que pétri de véracité.

C'est précisément l'insolite de ce témoignage qui m'incite à suivre l'itinéraire des sept interventions réalisées par Filip Müller dans le film de Lanzmann, car il se produit à travers elles une conversion du personnage en un véritable narrateur, cette figure mythique que Walter Benjamin a évoquée il y a de cela plusieurs années, pénétrée d'expérience et auréolée par la proximité de la mort. Comme nous le verrons, cet attribut ne correspond pas tant à l'expérience brute de Müller qu'à une offrande de Lanzmann qui, sans manquer au respect que l'on doit au témoin et à la fidélité de son propre témoignage, transcende ce dernier dans une opération artistique que je me retiens de ne pas qualifier de sublime¹⁵. Afin d'être bref, je procéderai de façon synthétique.

Dans *Shoah*, la première intervention de Müller est stratégiquement située après un échange, avec caméra dissimulée, entre Lanzmann et Franz Suchomel, Unterscharführer SS de Treblinka, contre-modèle du bourreau, même si le camp dont parlent les deux personnages est différent (Treblinka pour Suchomel, Auschwitz pour Müller). La question de Lanzmann vise un moment précis dans le temps, moment mythique dans sa signification : ce dimanche de mai 1942 lorsque le témoin pénétra pour la première fois dans le crématorium

d'Auschwitz, alors qu'il avait vingt ans. La caméra mobile de Lanzmann évolue à travers les ruines comme si elle cherchait à reproduire le terrible baptême du protagoniste pendant que ce dernier raconte sa découverte. Peu après, la caméra se poste à l'intérieur de la pièce d'où parle le témoin. Sa voix est belle, comme hallucinée. Müller n'a pas besoin d'être questionné, il organise lui-même son discours comme un récit avec une maîtrise parfaite. Les silences sont respectés, son visage de vieillard porte une trace indélébile. Sa parole semble étreindre une vision au sens le plus large de l'expression. La respiration de la voix, le ton tragique, tout ce dont les mémoires écrites de Müller étaient dépourvues est ici présent dans ce tableau que dépeint le personnage de son expérience singulière. Singulière est entendu ici dans son sens fort : non pas que cette expérience soit unique (ce qu'elle est à n'en pas douter), mais parce qu'elle vise un jour, un moment, et que celui-ci se veut originaire.

La seconde intervention de Müller nous parle d'un lieu tout aussi précis : le bloc 11, la cellule 13 où résidait le commando spécial, lieu d'où on ne pouvait voir, mais duquel on pouvait entendre et déduire ce qui se passait à l'extérieur. La voix du témoin narre avec une fluidité étrange comme si elle retrouvait la dimension du temps. Nous entendons (nous voyons, m'aventurais-je) la machinerie SS en plein fonctionnement, ses stratagèmes pour convaincre les déportés de se dévêtir, le succès d'une opération de mise en confiance des victimes, la rentabilité des paroles des bourreaux, leur douceur empoisonnée. On dirait qu'au cœur de cette expérience sordide, Lanzmann est parvenu à injecter l'entrevue de conditions qui fournissent au témoin le moyen d'engager sa temporalité humaine présente dans l'épisode qu'il relate, comme pour contrarier la thèse de Wieviorka citée plus haut.

La troisième intervention suit une logique implacable et nous transporte vers la scène située entre les deux précédentes : l'opération du gazage. L'image nous présente une maquette d'Auschwitz, opposant le détail minuscule à la démesure de l'événement. D'une certaine façon, ce qui préoccupe maintenant Müller est la scène primordiale, comme si ses divers fragments lovaient cet acte impossible à voir (parce que ceux qui l'ont vu n'ont pas survécu) et, par voie de conséquence, impossible à raconter. Nous nous trouvons avec Müller sur le seuil de la chambre à gaz et les détails ne nous épargnent pas la dimension fatidique du fait : l'entrée, les affiches que les victimes y lisaient, la disposition des chambres, la durée de l'opération et même les terribles luttes qui avaient lieu à l'intérieur lorsque le gaz commençait à fuser ; enfin, une fois les portes ouvertes, les signes de ce qui était arrivé (corps pétrifiés, cristaux, traces de lutte pour l'impossible survivance, détails scatologiques).

Trois autres interventions se succèdent dans lesquelles le témoin rapporte les préparatifs de la révolte à Auschwitz, les négociations et la situation paradoxale du commando dont les possibilités de subsistance étaient inversement proportionnelles à la fréquence des transports et des opérations de gazage. J'omettrai ici les détails de ces derniers pour me concentrer sur la septième et dernière apparition de Müller dans *Shoah*, car elle détermine la structure et sert d'articulation pour toutes les autres. Un convoi arrive à Auschwitz. Il s'agit de compatriotes de ce juif tchèque qui semble habiter, anesthésié, un monde de cauchemar surréel. La découverte du sort immédiat qui les attend provoque les cris, les supplices des victimes que l'on a forcé à se dévêtir. Citer Müller devient ici une nécessité :

*Et soudain, ce fut comme un chœur. Un chœur... Ils commencèrent à chanter. Le chant emplit le vestiaire tout entier, l'hymne national tchèque, puis la Hatikva retentirent. Cela m'a terriblement ému, ce... ce...*¹⁶.

Pour la première et unique fois dans tout le film, Müller perd sa voix, éclate en sanglots, son récit se brise, la prétendue distance du narrateur s'évanouit pour laisser émerger la douleur

d'aujourd'hui, celle que le temps n'a pas su atténuer. Et le narrateur d'aujourd'hui implore son intervieweur de suspendre l'entrevue. Puis, il continue :

C'est à mes compatriotes que cela arrivait... et j'ai réalisé que ma vie n'avait plus aucune valeur. À quoi bon vivre? Pour quoi? Alors je suis entré avec eux dans la chambre à gaz, et j'ai résolu de mourir. Avec eux. Soudain sont venus à moi certains qui m'avaient reconnu. [...] Un petit groupe de femmes s'est approché. Elles m'ont regardé et m'ont dit: "Déjà dans la chambre à gaz".

— *Tu étais dedans?* demande l'intervieweur.

*Oui. L'une d'elle me dit: "Tu veux donc mourir. Mais ça n'a aucun sens. Ta mort ne nous rendra pas la vie. Tu dois sortir d'ici, tu dois témoigner de notre souffrance, et de l'injustice qui nous a été fait"*¹⁷.

Ces paroles, les dernières de Müller dans *Shoah*, portent en elles tout le poids de l'impératif du témoignage, conférant rétrospectivement une valeur à ce qui a été relaté auparavant. C'est en fait à partir de ce point que le récit doit être lu ; et s'il en est ainsi, ne doit-on pas voir dans cette reconstruction du récit depuis la fin, la fonction téléologique qui lui donne sens? La vie de Müller trouve son sens dans le témoignage, et l'horreur de ce qui précède s'estompe, même si ce n'est que précairement, dans cet instant sublime où les morts entonnent le chant, l'hymne actuel d'Israël ; le témoin a décidé de mourir, puis de ne vivre que pour parler de ceux qui n'ont pu le faire. Il y a plus : la disposition que Lanzmann a choisi pour ce témoignage inusuel place le personnage dans le lieu le plus impossible entre tous : à l'intérieur de la chambre à gaz pratiquement à l'instant même où elle va se mettre en marche. Müller est sans doute le juif qui a été le plus proche de l'extermination, et c'est ce qui lui confère cette force tragique. De ce lieu inconcevable et de ce moment qui, de façon incompréhensible, ne s'est pas produit pour lui surgit l'impératif de vivre qui n'est autre que l'impératif de témoigner. En bref, Lanzmann, sans falsifier son expérience, avec respect et délicatesse envers sa personne, mais par le truchement d'une œuvre d'art, octroie un sens à la vie et au témoignage de Müller.

Si l'on fait maintenant la comparaison avec le récit de cet événement dans ses mémoires écrites, nous ne pouvons que rester surpris devant l'attitude éthique et esthétique de Lanzmann. En effet, Müller n'omet pas ce fait fondamental pour son expérience, il le situe même au centre de son récit, car ce dernier a été conçu de façon chronologique. Les mots n'ont rien de banal, mais ils n'ont plus cette dimension tragique qu'ils acquièrent dans le film de Lanzmann :

Voyant mes compatriotes entrer avec courage, fierté et résolution dans la chambre à gaz, je m'interrogeai sur la valeur de mon existence, même s'il devait m'arriver d'en réchapper par miracle. Que pourrais-je désormais attendre de la vie si je retournais à Sereď, ma ville natale? Un métier, une maison, des affaires, tout cela au fond avait-il tant d'importance? Et d'ailleurs toutes ces choses n'étaient-elles pas remplaçables? Mes vieux parents, mon frère, toute ma famille exterminée, mes camarades d'école, mes amis, mon professeur, les hommes de notre communauté religieuse que je ne reverrais plus, rien ni personne ne pourrait jamais les remplacer. Sans eux, l'aspect de ma ville natale, ma rivière Waag si pittoresque, les passages familiers de mon enfance perdraient leur âme. Que retrouverais-je d'ailleurs dans notre maison de Sereď? Des étrangers? Et dans l'école juive de mon enfance, dont je connaissais tous les recoins, quel silence devait maintenant régner! Et notre synagogue que je fréquentais si souvent avec mon grand-père Maximilien le jour du sabbat, qu'était-elle devenue? Sûrement pillée ou profanée, elle devait être transformée en gymnase ou en quelque autre établissement laïque. Quelle sorte de pas me faudrait-il revoir? Je n'avais devant moi qu'un avenir vide de sens et stérile, qui me libérait de l'angoisse de la mort si

souvent redoutée. N'ayant jamais éprouvé dans le passé de penchant pour le suicide, j'étais maintenant résolu à partager le sort de mes compatriotes. Profitant du lamentable tumulte qui régnait à proximité de la porte de la chambre à gaz, je me mêlai à la foule, et me dissimulai à l'intérieur du local près d'une colonne de béton. Je pensais ainsi demeurer inaperçu jusqu'au moment fatal où l'on verrouillerait la porte. Plus rien ne comptait pour moi, même plus la pensée que j'allais mourir dans la souffrance, asphyxié par le cyclon B, ce gaz dont j'avais constaté si souvent les effets en retirant moi-même les corps. Je n'éprouvais ni angoisse ni effroi, j'attendais mon destin dans le calme¹⁸.

Et ensuite les mots de la femme :

Tu dois rester au camp pour témoigner plus tard de nos derniers moments. Il faut que tu puisses expliquer à tous qu'ils ne doivent se faire aucune illusion. Ils doivent combattre : il est inutile de mourir ici impuissants. Et toi, si tu survivis à la tragédie, raconte au monde entier comment nous avons péri¹⁹.

Les risques de la décennie du témoignage en masse

Le film de Lanzmann marque une borne dans l'histoire des témoignages et des représentations de la Shoah. D'une part, il se révèle non reproductible et artisanal ; d'autre part, il a coïncidé avec une apogée insoupçonnée — partiellement déclenchée par lui — de témoignages oraux de survivants de la Shoah, mouvement appuyé par un changement du support magnétophonique au vidéographique. À la source de cette vision des choses convergent de multiples facteurs qu'il serait impossible d'examiner ici : une mode de la mémoire confrontée à l'histoire, une poussée de l'histoire orale, une démocratisation du témoignage, une valorisation du singulier face au public qui a beaucoup à voir avec la distinction que fait Todorov entre mémoire littérale et mémoire exemplaire, et, sans aucun doute, une perspective internationaliste dans la communication audiovisuelle qui coïncide avec l'état actuel des médias. Mais avant tout, le film de Lanzmann constitue un exemple unique où le travail de verbalisation de la mémoire ne se fait pas au détriment d'une poésie très élaborée, liée au représentable. Partant, deux voies audiovisuelles nous intéressent : la première est le tournage vidéo du témoignage de la victime (non pas du bourreau, et, à mon entendement, ni du simple témoin) ; la deuxième est celle de la lexicalisation de certains traits documentaires définis par *Shoah*, qui rendent désuet le recours aux images d'archives.

La première de ces voies nous incite à mentionner un projet de grande envergure, conçu il y a quelques années et intitulé *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, avec son siège central à l'Université de Yale. Cependant, depuis 1993, le projet le plus développé au plan technologique, projet d'une infrastructure et d'une portée géographique des plus ambitieuses, est celui qui porte le titre *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. Dirigé par Steven Spielberg, son objectif est de confectionner une archive multimédia numérisée. Étant donné sa production industrialisée et le nombre de centres aujourd'hui fonctionnels, ce projet constitue certainement le plus impressionnant effort à ce jour pour fixer la mémoire. Sa signification est d'autant plus grande que les survivants sont âgés et qu'une inévitable distance nous sépare aujourd'hui de la catastrophe culturelle du génocide juif. Nonobstant, on ne saurait négliger les risques que comporte une telle entreprise. Parallèlement à la possible américanisation de la mémoire de la Shoah, menace qui inquiète les historiens plus réflexifs, un danger semble planer de sacraliser la mémoire littérale au détriment d'autres formes d'entendement²⁰. Je ne ferai que signaler une question qui me paraît pour le moins surprenante : est-il logique d'affirmer aujourd'hui, alors que la saturation de témoignages menace d'industrialiser la mémoire de la

Shoah, que les faits narrés sont toujours indicibles et irréprésentables? Il reste paradoxal de penser de la sorte, et nous ne pouvons que nous étonner de la fixation sur l'idée de l'ineffable sans cesse réitérée, souvent même par ceux qui sont interviewés²¹. Cela crée la sensation que le lieu commun a recouvert une fois de plus notre propre relation à la parole, au lieu de susciter une étude plus rigoureuse de l'évolution de la rhétorique sur les camps et leur expérience. Or, si la stabilisation du topique de l'ineffable semble entrer en contradiction avec la saturation de témoignages, les limites du représentable se sont transformées à leur tour dans ces tournages : le visage est à vrai dire l'unique trace visuelle du passé, avec quelques photographies de famille que les survivants commentent à la fin de leur récit. L'appauvrissement de la représentation (corrélée, sans doute, à la magnitude statistique de l'entreprise) se convertit en trait éthique, comme aspirant à un degré zéro de l'écriture en signe de respect pour les témoins et leur récit.

En ce qui a trait à la seconde voie, j'aimerais signaler ceci : le fait de doter d'une valeur documentaire certaines images extraites du présent, et le refus concomitant d'utiliser des images d'archives, est un effet produit par l'option esthétique radicale de *Shoah*, et ce, à tel point que le modèle instauré à cet égard par *Nuit et brouillard* est passé de mode. Je me limiterai à deux exemples de films réalisés dans deux pays différents et qui montrent l'impact international du film de Lanzmann. *Le Premier Convoi* (Pierre-Oscar Lévy, 1992) relate l'histoire de ce convoi fatidique qui partit le 27 mars 1942 de Drancy en direction d'Auschwitz. Dans ce film, les dates historiques nous sont présentées par le biais d'affiches dont la froideur assène péremptoirement les faits. Par ailleurs, l'expérience et la mémoire sont transmis à travers des récits individuels dont l'entrelacs forme la toile d'araignée d'un protagonisme collectif. Le discours des victimes est énoncé sur les lieux où se sont produits les faits du passé, mais tels qu'ils sont aujourd'hui. En outre, à la différence de la structure éminemment complexe de *Shoah*, *Le Premier Convoi* suit une chronologie linéaire. On en déduit facilement que ce film est un hybride de son époque en ce qu'il accommode la pratique du témoignage (invisibilité des intervieweurs, singularité des faits, rôle central de la parole) avec une relation aux lieux de la mémoire que le film de Lanzmann a inaugurée, et que Lévy exploite avec une moindre portée²². Notre second exemple est *Reisen ins Leben* (Thomas Mitscherlich, 1996), une réflexion sur la relation entre mémoire et fixation de la trace par l'œil et par la caméra. Juxtaposant le noir et blanc à la couleur, le film se présente comme les mémoires d'un sergent de pseudonyme Mayflower qui fut opérateur dans les troupes américaines venues libérer l'Allemagne. Plusieurs années plus tard, Mayflower retourne en Allemagne afin de retrouver les lieux qu'il a connus. Le film est un hybride entre certains recourus qui se sont stabilisés dans *Nuit et brouillard* et le comportement de *Shoah*. Il est en ce sens représentatif d'une sensibilité nouvelle qui perce le cinéma documentaire.

S'il est possible de conclure sur la représentabilité de la Shoah, nous avancerons que notre époque semble avoir saisi les risques d'une monstration sans discernement d'images reliées à la barbarie. Pudeur dans la représentation, d'un côté, et privilège cédé à la parole, de l'autre. Il y a, pour le moins, démocratisation de la notion de victime dont l'exemplarité n'est pas recherchée, en même temps qu'on oublie le plus souvent les figures du témoin et celle du bourreau. Si l'on considère, comme le fait Jacques Walter dans le texte cité plus haut, le plus gigantesque projet filmique de témoignage en cours — celui de Spielberg — il devient possible de supposer une relation entre le spectaculaire scopique et le mélodramatique d'un film comme *La Liste de Schindler*, d'une part, et d'autre part la volonté de saturer la mémoire à l'aide du concept paradoxal de singularité, traité au moyens d'outils statistiques d'une portée jusqu'ici imprévisible. Préjuger des intentions serait injuste, mais les faits non seulement dépassent souvent ces dernières, leurs répercussions peuvent aller jusqu'à provoquer l'inversion maligne des intentions les meilleures.

NOTES

1 / Viktor Klemperer, *LTI. La langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, 1996; Raul Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, dernière éd., 1985; George Steiner, « The Hollow Miracle », in Id., *Language and Silence: Essays 1958-1966*, Londres, Penguin, 1969.

2 / L'actualité de ce thème est démontrée dans la réflexion critique de Jacques Dewitte, « Langage et inhumain », *Temps modernes*, 591, décembre 1996-janvier 1997, qui est en fait un compte rendu de *Aus dem Wörterbuch des Unmenschlichen*, de Sternberger, Storz et Süskind.

3 / Enzo Traverso, *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Éd. du Cerf, 1997, p. 124.

4 / Elie Wiesel, *Silence et mémoires d'hommes. Essais, histoires, dialogues*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, p. 18.

5 / Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 1990, appendice de 1976, p. 191.

6 / Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 29-30.

7 / Rappelons-nous que la référence de Primo Levi à l'enfer de Dante est l'un des sujets que l'on trouvera même dans la bouche de Franz Stangl, commandant de Sobibor et de Treblinka : « L'enfer de Dante, dit-il à travers ses doigts. C'était Dante sur terre » (Gitta Sereny, *Au Fond des ténèbres. De l'Euthanasie à l'assassinat de masse: un examen de conscience*, Paris, Denoël, 1975, p. 168). C'est précisément cette stabilisation du langage aux mains des bourreaux qui doit être combattue par un témoignage honnête, et, au risque de me tromper, seul un grand écrivain peut, au sens moral et esthétique, le faire.

8 / Raul Hilberg, *La Politique de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1996, p. 79.

9 / Nous disons ceci sans préjuger des usages que chaque directeur lui réserve — usages, disons-le, des plus variés.

10 / Nous renvoyons à notre étude de trois stratégies de représentation de la Shoah : « Hier ist kein Warum. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée*, 25, 1, 1997.

11 / Il est surprenant de constater à quel point la majorité des analystes de *Shoah* lui demeurent fidèles, développant ou amplifiant les prémisses propres à l'auteur. Même lorsqu'ils reconnaissent en

ce film un cas extraordinaire et d'une valeur éthique incommensurable, il n'existe à mon souvenir aucun cas semblable d'appropriation de sens de la part de l'auteur d'une œuvre, ni de pareille soumission de la critique à la dictée de son autorité. S'il advenait que d'éventuelles réactions commencent à fuser devant cette homogénéité, il n'est pas impensable que la bonne fortune du film s'en trouve injustement inversée.

12 / « *Shoah* : le lieu, le personnage, la mémoire », conférence présentée au Collège d'histoire du cinéma, Cinémathèque française, à paraître, sous la direction de Jacques Aumont.

13 / Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, Paris, Pygmalion-Gérard Wateler, 1980, p. 19.

14 / Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 184.

15 / Il me faut préciser que j'ignore les détails de la réalisation de ces entretiens, l'ordre du récit rapporté par Müller, de même que le matériel qu'on en élimina; mais ceci ne me décourage pas d'avancer les hypothèses qui suivent.

16 / Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, p. 179.

17 / *Ibid.*, p. 180.

18 / F. Müller, *op. cit.*, p. 152-153.

19 / *Ibid.*, p. 155.

20 / À ce propos, je renvoie le lecteur au travail de Jacques Walter dans ce même volume, où il analyse avec lucidité les caractéristiques et les risques d'une entreprise comme celle de Spielberg.

21 / Je tiens à remercier le Centre de Documentation Juive Contemporaine à Paris, pour l'amabilité qu'on m'y a témoigné en me permettant de consulter plusieurs témoignages relatifs au projet Spielberg et qui touchent des déportés français; je dois malheureusement reporter leur analyse à une autre occasion.

22 / Par exemple, la comparaison du témoignage de Bernard Pressmann dans le film avec sa longue entrevue pour le projet Spielberg (que nous avons eu la chance de consulter grâce à la diligence du CDJC), révélerait d'importantes questions relatives au temps de la fiction; un tel exercice ne peut malheureusement pas être entrepris dans ce bref texte.