

Le dos du prisonnier et la face de Dieu : l'invention de la parole dans *L'espèce humaine* de Robert Antelme et *Shoah* de Claude Lanzmann

Pascal CARON

Et tant d'autres hallucinations. Car nous sommes revenus hallucinés et maintenant encore nous avons ces nuques et ces dos dans les yeux, et, lorsque nous voyons des prisonniers allemands, nous retrouvons les mêmes nuques, les mêmes dos.

Robert Antelme

Si l'histoire relate le mouvement qui porte une multiplicité de sujets singuliers, ce n'est qu'au prix de l'effacement de leur singularité, au profit d'une vue plus générale. Plus spécifiquement, entendons ceci : l'histoire s'écrit en réponse à un effacement qu'elle précipite et contribue à combler. Les différentes formes d'oppression politique l'ont montré : il faut effacer l'histoire afin d'instaurer, par son retour, la mémoire (qui n'est en fait qu'une mémoire parmi d'autres, un récit qui vient prendre la place de ceux qui ont été effacés, mais qui vise à se confondre avec la Vérité). Avec l'accomplissement de l'effacement, ce sont d'abord les *corps* qui se perdent et qui fusionnent en corps-social, corps-historique. À l'intérieur des camps d'extermination et de travail, sous le règne du III^e Reich, l'inscription du sujet en tant que corps a subi un déplacement important. Nié dans son corps même, vu les attributs et caractéristiques qui lui devinrent soudainement intrinsèques, le détenu se vit rejeté à la position de l'étranger absolu, autre-que-l'homme¹, laquelle se formula par l'actualisation de l'effacement du corps *avant même* la négation historique de son existence.

¹ Voir à ce sujet l'article de Jean-Ernest Joos, « La Haine antisémite. La Loi de la Haine, la Haine de la Loi », *Les temps modernes*, n° 559, février 1993.

On a prétendu qu'à propos des camps il n'y avait rien à penser. Il faut pourtant le penser². Alors se pose le *comment* de cette pensée. Car, d'emblée, pour le survivant ou l'observateur, rien n'est donné : ni souvenirs ni représentations, ni contenu de conscience ni concept. La question met tous les savoirs en échec; cependant elle les appelle tous. L'histoire, science du relatif et du fini, fait ici la rencontre de ce qui est radicalement autre. En effet, elle se penche sur l'absolu et l'infini, « l'absolu du mal, par la négation même de la condition humaine (...); l'infini de la mort de masse, froidement calculée et appliquée de manière industrielle...³ », comme le dit François Bédarida. La perspective qui doit être adoptée – et elle ne peut être que plurielle – ne doit pas faire l'économie de l'enjeu épistémologique propre à l'événement : l'intrication problématique de l'histoire et de l'éthique. Car, devant l'impensable du désastre, devant le mouvement du regard historique qui survole les pointes du particulier et celui de l'idéalisme qui universalise par la toute-puissance de la raison, l'historien ne peut se cantonner dans les vues réductrices de l'objectivation. S'il doit convoquer, en regard de ce que Bédarida appelle le *facteur anthropologico-religieux* de l'événement⁴, tous les savoirs qui sont à sa disposition – tant sociologique qu'historique, psychanalytique que religieux – c'est sans jamais perdre de vue que la dimension éthique demeure centrale. Éthique qui affirme le refus d'accepter que la Shoah ne s'étudie pas⁵.

² Je crois fermement à la nécessité de penser la « rupture » des camps. Plus que le drame d'un peuple exposé à l'extermination, c'est la modernité entière qui doit repenser ses fondements à la lumière de cet ébranlement, de ce que Schmuël Trigano appelle la *crise de l'être-ensemble* (« Les Juifs comme peuple à l'épreuve de la Shoah », *Pardès*, n° 9-10, 1989).

³ François Bédarida, « La Shoah dans l'histoire : unicité, historicité, causalité », *Esprit*, Paris, n° 235, août-septembre 1997, p. 217-218.

⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵ Cette impossibilité de l'étude de la Shoah et de l'expérience concentrationnaire (notons ceci : c'est à l'expérience des camps de concentration au sens large – sans réduire camp de travail et camp d'extermination à une seule et même expérience, égale – que je ferai référence dans ce texte) est le constat auquel en arrive Yann Moix dans son article « Auschwitz et les Lumières » (*La Règle du jeu*, Paris, n° 8, janvier 1996). Il

Ainsi posé, le problème de la mémoire des camps revêt une double orientation interprétative : il se fonde sur une entreprise de mise à jour des traces de l'événement historique (traces matérielles, restreintes, des chambres à gaz; documents faisant état de modifications à apporter aux « traitements » ou de l'heure d'arrivée et de départ des trains) qui agiraient, comme dans toute investigation historique, en tant que caution de l'objectivité du travail; il s'accorde le recours au témoignage personnel de ceux qui *ont vu*, devenant par là victimes de l'effacement. La difficulté que pose cette double orientation à la discipline historique (et à toute discipline qui s'applique à penser les camps) tient en ce qu'elle impose certaines contraintes à la lecture des traces (ne pas confondre les modes de sélection de l'histoire et de la mémoire et ne pas taire le caractère pluriel de cette dernière), tout en mettant en évidence l'urgence de cette lecture.

Alors que la moyenne d'âge des survivants des camps de la mort est d'environ 81 ans, que la disparition des témoins *directs* est imminente donc, analyser la question de la mémoire en rapport avec ses modes de transmission se présente comme un impératif. Je ne m'appliquerai pas à exposer les raisons de cet impératif, de ce « devoir de mémoire » pour reprendre l'expression de Primo Lévi – ce qui a été déjà fait à plusieurs reprises avec une efficacité certaine⁶. En tant que témoin indirect (qui n'a pas même connu un témoin au second degré, qui ne revendique aucune filiation si ce n'est celle, oblique, de la mémoire léguée par les traces *écrites* ou *visuelles* des camps), je lis avec la distance de celui qui est hors de l'expérience le constat

représente une abdication totale face aux difficultés d'ordre épistémologique que soulève cette étude; une conclusion aussi difficile que stérile.

⁶ Notamment par Vicente Sánchez-Biosca dans « *Hier ist kein Warum*. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997. Trois raisons principales expliquent, pour l'auteur, l'attention prêtée aux camps de concentration dans la réflexion en Occident : 1) l'échec du projet des Lumières qu'ils représentent; 2) leur situation géographique, au coeur de l'Europe, qui pose un seul et même lieu pour l'émergence et la négation de ce même projet; 3) le « caractère traumatique de l'expérience concentrationnaire » qui fait que le travail de mémoire a jusqu'ici échappé, au moins partiellement, à toute tentative d'explication satisfaisante.

auquel en arrive Pierre Vidal-Naquet après l'analyse des écrits du « révisionniste » Faurisson :

Je crois toujours à la nécessité de la mémoire et j'essaie à ma façon d'être un homme-mémoire, mais je ne crois plus que l'historien soit chargé de la vengeance des peuples. Que la guerre soit finie, que la tragédie soit, en quelque sorte, laïcisée, c'est ce qu'il faut bien admettre, même si cela entraîne pour nous, je veux dire pour nous les Juifs, la perte de cette sorte de privilège de la parole qui a été dans une large mesure le nôtre depuis que l'Europe a découvert le grand massacre. Et cela n'est pas en soi mauvais, car s'il y a quelque chose d'insupportable c'est bien la pose de certains personnages qui, drapés dans le grand cordon de l'extermination majeure, croient échapper ainsi aux communes petites, aux communes lâchetés qui sont le lot de l'humaine condition⁷.

Aussi, être un « homme-mémoire » consistera d'abord — il ne saurait en être autrement — à observer comment d'autres, avant moi, se sont efforcé de l'être.

Appréhension du comment par la figure

Précisons immédiatement la formulation précédente : le comment ne fait appel à aucune *intention*. Si certains ont laissé des traces qui semblent faire d'eux des hommes-mémoire, ce n'est qu'à ces traces que j'ai accès en tant que lecteur ou spectateur. Aussi, je n'entreprendrai pas la fouille de ce qui serait le réseau des intentions que l'auteur-réalisateur aurait hermétiquement placé dans son œuvre, pas plus que je ne viserai à *interpréter* (au sens d'Eco) le texte (le film) dans le but de définir le lecteur modèle qu'il appelle ou le sens dernier qui le constitue. La figure se tient résolument du côté du lecteur (spectateur). Plus spécifiquement encore au cœur de la *sémiotisation*.

La figure est un objet mental, une représentation intérieure, qui appartient au spectateur et dont l'émergence repose sur la façon dont ce dernier se laisse impressionner par un film, se l'approprie et l'intègre à sa vie imaginaire et à l'ensemble des systèmes de signes grâce auxquels il interagit avec le monde⁸.

⁷ Pierre Vidal-Naquet, « Un Eichmann de papier », *Esprit*, septembre 1980. Repris dans *Les assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987, p. 82.

⁸ Martin Lefebvre, « De la mémoire et de l'imagination au cinéma », in *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997, p. 92. Je renvoie le lecteur à ce texte — auquel

C'est ce qu'écrit Martin Lefebvre à propos du spectateur devant le film. Puisque la figure est cette impression que produisent les images sur le spectateur, après avoir été fécondées par son imagination et la mémoire qui lui est spécifique (*memoria*⁹), elle s'applique à tout signe objet-du-monde, texte ou projection cinématographique. Par elle, aussi, émerge le sens aux yeux du lecteur.

De là, sa qualité de structuration *ouverte* (ce qui ne signifie pas débridée ou mystique, mais fantôme, dont l'imprécision assure l'échappée du sens, sa diffusion étale) me permettra d'identifier une figure commune à deux objets esthétiques¹⁰ différents, liés à la mémoire des camps de concentration, sans toutefois opérer un nivellement du sens ou une réduction de leur portée *testimonial*. L'utilisation de la figure vise au contraire à lever le poids d'un certain nombre de problèmes qui se présentent à la lecture de ce « genre » de production. Elle relève d'une lecture mise au profit de la mémoire. Ainsi, schématiquement, la lecture portera sur deux objets.

Un roman, – *L'espèce humaine* de Robert Antelme – qui se présente comme fondation d'un lieu de mémoire *écrite*, où la *figure du dos* (puisque c'est de cette figure dont il sera question) structure ma lecture de la transmission de mémoire selon le mode du *retournement* (présent d'abord sur le plan de la diégèse). Ce dernier vise principalement (mais non uniquement) à contourner le problème de la représentation par l'écriture que met inévitablement en scène le texte. Il sera question du rapport *vertical* – à

tout ce passage fait explicitement référence – pour une défense et une explication plus détaillée de la figure et de son expérience, notamment en ce qui a trait à son écart par rapport à l'utilisation symbolique dénoncée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*.

⁹ Sur la sémiotisation, la place de l'imagination et de la mémoire en tant que *memoria* dans la théorie, je renvoie le lecteur au texte de Gilles Thérien, « Le Théôros et l'image », *Texte*, n° 17-18, 1995.

¹⁰ Le terme « objet esthétique » est à considérer ici dans son acception la plus large. Aussi, ma lecture ne vise pas *d'abord* à déterminer quelle est la part de « témoignage » dans chacun des objets proposés, ni à poser que l'oeuvre d'art exclut le témoignage ou au contraire l'englobe. Ce problème générique, d'ailleurs fort épineux, imposerait une série de contraintes supplémentaires en remettant en question la quasi-totalité des productions entourant l'expérience concentrationnaire.

l'expression, à la tradition hébraïque – que le retournement dans un premier temps met en place dans le texte.

Un film, – *Shoah* de Claude Lanzmann – dans lequel la figure du dos structure le traitement particulier des rapports présent-passé, la transmission de la mémoire selon le mode du *détournement* (présent d'abord sur le plan de la structuration) et le rapport *horizontal* que ce dernier met en place dans le texte, en visant principalement à s'affranchir des difficultés que posent le caractère *traumatique* de l'expérience en regard de la transmission de la *parole*.

Ces indications de lecture étant posées (un peu brusquement, mais sans prétention réductrice ou totalisante), j'y ferai référence constamment *sans toutefois le faire explicitement*. Aussi, il ne s'agira pas de retracer toutes les directions que prend la figure dans ces deux objets (l'espace ne le permettant pas), mais plutôt d'esquisser les prémices d'une lecture de transmissions aussi particulières que la mémoire de l'événement qu'elles cherchent à perpétuer.

Écrire le dos : l'espèce humaine

Le titre du livre de Robert Antelme, *L'espèce humaine*, ne nous plonge pas brusquement à l'intérieur du « monde » des camps, mais déjà il exprime le constat le plus radical (radicalité qui s'éclaire du contexte où le constat s'énonce, où les distinctions de race et de sang prirent le pas sur l'évidence biologique de l'unité de l'espèce) auquel l'auteur arrive en dernière analyse : « il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine¹¹. » Constat qui ne se formule que par l'écriture et l'invention qu'elle commande, après l'expérience du camp de travail de Gandersheim en tant que prisonnier politique. On sait qu'Antelme a été l'écrivain d'un seul livre, celui-là précisément, où il se donne comme programme le récit de sa seule expérience, obéissant par là au désir de parler et de *dire* cette mémoire ramenée des camps.

Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer

¹¹ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957, p. 229. Désormais cet ouvrage sera cité comme suit : (EH, folio).

par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.

J'ai essayé de retracer ici la vie d'un kommando (Gandersheim) d'un camp de concentration allemand (Buchenwald). (EH, 9.)

On le voit, l'exigence de mémoire ne saurait se soustraire du travail de l'imagination qui devient l'unique recours devant la démesure des événements. Cependant, pour parvenir à rendre ce travail « positif », c'est la mémoire entière qu'il faut retourner : « ...si la mémoire n'existait pas, il n'y aurait pas de camp de concentration. » (EH, 109.) Retournement qui n'advient que par la fondation de la mémoire en lieu – d'écriture, d'imaginaire – qui vient contrer sa mise au service de la souffrance.

Face à face : ne pas succomber

Ils marchent le long de la colonne. Les Dieux. Pas un bouton de leur veste, pas un ongle de leur doigt qui ne soit un morceau de soleil : le SS brûle. On est la peste du SS. On n'approche pas de lui, on ne pose pas les yeux sur lui. Il brûle, il aveugle, il pulvérise. (EH, 27.)

À Gandersheim, le SS est un dieu. Et il l'est d'abord en tant qu'aveuglant dont on ne peut soutenir la vision. Les deux « S » de la foudre divine; la croix faite de quatre gammas grecs symbolisant le parcours du soleil; l'aigle, oiseau solaire par excellence, renvoyant au dieu de la guerre Wotan; les références mystico-mythiques se multiplient dans une volonté de s'élever soi-même à la hauteur du dieu et du culte de la lumière. L'uniforme devient garant de l'être. Cet uniforme constitue d'ailleurs tout ce que le détenu voit, les yeux rivés au sol. La divinité du SS s'affirme dans son absence de visage; dans la suffocation de la parole.

Par conséquent, le visage nazi, trou « lumineux », se fonde en religion nouvelle. On se réclame de la nature; on exalte les prestiges du sang, de la race et de la sujétion au chef. L'adoration devient celle de ces idoles modernes qui comblent le vide de la loi destituée. Sa représentation, quant à elle, s'incarne dans le moindre détail qui prend valeur de sacré. Mais la toute-puissance de l'idole présente une faille, en dernier recours, en se retournant sur elle-même : elle ne s'exerce que contre des

mythes et des fascinations. Le SS se refuse à la vue en abolissant ce qui le rendrait visible, tout en asseyant pourtant sa domination sur le culte de la vision. Ce faisant, il s'expulse de la place de dieu. Mais quelle est cette place? Moïse monte sur le Sinaï afin d'y rencontrer Dieu et d'y recevoir les tables de la Loi. Désirant voir la gloire de Dieu, il obtient cette réponse : « Tu ne pourras pas voir mes faces, non, l'humain ne peut pas me voir et vivre¹². » Pourtant, un peu avant, cette vision lui était accordée. Il est dit que sous la tente du rendez-vous où Dieu descend sous la forme d'une nuée, Moïse et lui parlent « faces à faces – comme l'homme parle à son compagnon¹³. » Que ces deux extraits proviennent de traditions différentes ne doit pas nous empêcher de les mettre en relation. Ils nous apprennent ceci : que celui qui, exceptionnellement, parle face à face avec Dieu sans succomber, peut le faire comme un homme converse avec son compagnon, avec son ami. On ne voit pas le visage de Dieu. Dès qu'il y a rencontre dans le registre du visible, c'est que l'on se situe sur le plan de l'humain et du prochain. Le visage est la condition de la relation humaine, c'est-à-dire qu'il n'appelle aucun intermédiaire, au niveau de laquelle même un dieu peut se placer sans ne rien perdre de sa gloire.

Cet épisode de la Bible est aussi celui où se formule l'interdit des représentations et des images de Dieu. Car si Dieu refuse son visage, ce n'est pas qu'il souhaite lui substituer le masque et le travestissement; il ne veut que préserver Moïse d'une vision que ce dernier ne saurait soutenir.

Voici une place près de moi. Tu te tiendras sur le rocher et, quand passera ma gloire, je te mettrai dans la fente du rocher, et je t'abriterai de ma main durant mon passage. Puis j'écarterai ma main et tu me verras de dos; mais ma face, on ne peut la voir!¹⁴

Le dos peut évidemment nous apparaître comme la négation du visage. En fait, il constitue bien plus une actualisation de la relation qu'une véritable négation. Il est l'élément humain qui

¹² *La sainte Bible* de l'École biblique de Jérusalem, Paris, du Cerf, 1961, Ex, XXXIII, 20.

¹³ Ex, XXXIII, 11.

¹⁴ Ex, XXXIII, 21.

protège le visage de l'un et de l'autre de toute altération. Rempart protecteur dressé dans la présence de l'expression.

Donc, première trace du réseau figural qui structure le texte de façon à jouer l'irreprésentabilité de l'expérience comme interdit de la représentation. Chez Antelme, par l'écriture, dos et échappatoire (imaginaire) en viennent à se confondre.

Le mort est plus fort que le SS. Le SS ne peut pas poursuivre le copain dans la mort. Encore une fois, le SS est obligé de faire trêve. Il touche une limite. Il y a des moments où l'on pourrait se tuer, rien que pour forcer le SS, devant l'objet fermé que l'on serait devenu, le corps mort qui lui tourne le dos, se fout de sa loi, à se heurter à la limite. [...] C'est pourquoi on n'a pas toujours peur absolument de mourir. Il y a des moments où, par brusque ouverture, la mort apparaît juste comme un moyen simple, de s'en aller d'ici, tourner le dos, s'en foutre. (EH, 99.)

En poussant à l'extrême la logique du bourreau – à un extrême qui dépasse l'extrémité du projet nazi – le détenu s'octroie la mort elle-même par le droit de se retourner. Ce retournement ne vise pas aussi la seule substitution des rôles. Il ne s'agit pas de demeurer dans le champ du pouvoir marqué de l'énoncé de la loi nouvelle. Le dos du prisonnier reçoit, par l'écriture qui le met en scène, un sens autre que celui du dos du bourreau. Différence de sens qui ne répond pas à l'exigence de la négativité. Au contraire, l'écriture permet un constant déplacement du sens vers le don. Le don de soi comme prochain est la limite de l'anthropomorphisme pour Dieu. Il est la transmission qui va de soi à soi chez le prisonnier. Le don de la mort (il faut retenir le paradoxe de l'expression) comme soi (écrasant, aveuglant, soi qui aspire au Tout et qui le devient dans la violence) est le désir du Nazi : la limite de son humanité. Par la présentation du dos du prisonnier, c'est le regard dominant du Nazi qui, détourné, se replie sur lui-même et se dénude. Retournement comme fin du travestissement; comme mise à nu du caractère artificieux de l'idole.

Ainsi, alors que Dieu se détourne afin d'éliminer toute altération que laisserait la vision de sa gloire, le prisonnier fait le même geste devant la menace d'une altération qui a marqué son entrée dans le camp et qui constitue le fondement du projet nazi. En effet, écrit Fethi Benslama,

la violence extrême ne consiste pas seulement dans la mise à mort de l'autre, mais dans sa dépropriation, sa désidentification, son détournement en étranger à lui-même, pour l'abandonner à son dénuement ou pour se l'approprier¹⁵.

Dépropriation qui attaque le noyau inébranlable de l'humain – qu'il soit propre comme le dit Benslama, visage comme chez Lévinas, ou sentiment ultime d'appartenance à l'espèce comme chez Antelme. C'est ici que nous touchons à l'exclusivité de l'homme, qui est d'exclure de l'exclusivité humaine. Le Nazi ne veut pas seulement éliminer toute trace du corps, de sa mémoire, de son oubli même; il recherche par-delà tout pouvoir à annihiler la fiction du corps, laquelle permet toute formation identitaire en appropriant à un Soi ou à un Nous la vie et la mort. Le corps du prisonnier n'est même plus mot. Il devient *Figur*, loques, chiffons, merde. La suffocation, d'abord imposée, s'entretient d'elle-même. Le détenu, obligé par les coups, tourne le dos : on le marque alors du cercle rouge qui le destine à n'être plus une *Figur* parmi tant d'autres, mais non plus un détenu singularisé. Aucune concession ne semble possible et la résistance la plus radicale, la revendication de sa propre mort, tend elle aussi à s'inscrire à l'intérieur du Système. Le dessein de la loi : que les prisonniers construisent eux-mêmes leur prison, écrit Maurice Blanchot¹⁶. Ajoutons ceci : que ces prisonniers tracent également la ligne de leur exclusion, cette fin intérieure au cercle de l'espèce humaine que présuppose l'entreprise nazie. Car bien vite, la mort salutaire se transforme en menace inévitable, en angoisse irrépressible. La mort se tient *dans* le temps à Gandersheim, faute de s'échapper à travers une cheminée. Cette mort qui altère, travestit, rend possible par l'imperceptible mais graduelle transformation qu'elle opère l'adéquation entre le paraître que dicte le bourreau et l'être qui s'y rattache. « Je sens que cela dégringole de moi, je ne peux pas m'arrêter, ma chair disparaît, je change d'enveloppe, mon corps m'échappe. » (*EH*, 144.) Ou encore ceci : « On ne peut pas recevoir des coups et avoir raison, être sale, bouffer des épluchures et avoir raison. » (*EH*, 193.) Le dos qui tantôt résistait est repris dans l'engrenage du Système où il n'y a que

¹⁵ Fethi Benslama, « Le propre de l'homme », *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, p. 93.

¹⁶ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 76.

représentations, idoles, images, condition élevée à la hauteur de la vérité. Si la tentative nazie est celle de la rencontre de l'impossible (séparation de l'espèce) et de l'imaginaire (qui permet l'application de cette séparation dans la réalité), le camp, quant à lui, est l'excès de réel, le monde renvoyé au réel et la liberté réduite aux chiottes. Là-bas, c'est la réalité. Ici, les grappes de lentes, les croûtes de poux, l'ultime parole d'Antelme : « Je suis de la merde. C'est vrai, je suis de la merde. » (EH, 120.)

Le dos et l'expression

La figure, jusqu'ici, structure le texte verticalement : d'un bourreau sans visage à un corps qui n'est qu'un dos maladroitement replié sur lui-même. Le prisonnier placé dans un temps sans commencement ni fin, temps qui a radicalement changé de sens comme temps de la mort et du travail, perd à la fois le présent et sa présence, c'est-à-dire la possibilité de dire JE. Et c'est en cela que le pouvoir humain peut tout, en tant qu'il s'exerce sur le Moi-Sujet, sur l'humain. Encore une fois Maurice Blanchot : « L'"anthropomorphisme" serait donc l'ultime écho de la vérité, quand tout cesse d'être vrai¹⁷. » Anthropomorphisme en ce sens que tout ce qui atteint le prisonnier des camps relève de l'homme, et non *d'abord* de l'insécurité des éléments à laquelle il est livré. Le froid devient le froid SS, marquant ainsi le Moi du dominateur comme seule identité restante. Le prisonnier comme tombé hors de soi, dans une étrangeté aussi absolue que radicale, n'en devient pas pour autant chose ou objet. Car la chose, même inutile, a encore une valeur. Le train de la S.N.C.F. qui passe tout près du camp s'éloigne du pouvoir nazi à chaque éclisse traversée; la vache et la fleur se foutent bien des ordres hurlés durant tout le jour. Ce qui est en cause ici est l'impuissance dernière qui caractérise celui qui ne travaille que pour sa mort. C'est l'altération absolue de K., l'ami qu'Antelme va visiter, mais qu'on ne reconnaît plus, qu'on sait pourtant être K., mais en qui on ne retrouve personne.

Au cœur de cette déshumanisation se dessine le profil d'une récupération de la mémoire, par l'écriture et par l'invention. Au fond de l'impuissance, là où cesse toute

¹⁷ Maurice Blanchot, *ibid.*, p. 80.

possibilité au sens strict, se trouve encore l'expression d'une présence. Cette présence est, dans le texte, ce que j'identifie comme la figure du dos. En plaçant au cœur de l'imagination le retournement obligé dont il fit l'objet dans le camp, Antelme restitue un visage, sans toutefois combler son absence (nécessaire; inévitable) marquée par la figure du dos. Car le visage est d'abord la possibilité de la parole – d'une parole suffoquée dans l'ici du camp, mais d'une parole tout de même. Mais on ne parle, en quelque sorte, que de dieu à dieu, en secret, sous la tente dans le cas de Moïse, aux latrines chez Antelme. On parle afin de se révéler en tant qu'« Autrui », c'est-à-dire en tant que ce qui n'a besoin d'être que présence humaine pour s'exprimer. Le secret sur lequel sans cesse le Nazi ferme son visage est précisément là, à ce point où tous devenus *camarades* et sujets du camp de concentration, ne sont plus que présence de l'Autre comme celle d'Autrui¹⁸.

Donc, écriture et invention. Car là-bas – le là-bas du camp cette fois-ci – il y avait cette dimension infernale de la parole anonyme qu'Antelme exprime ainsi : « L'Enfer, ça doit être ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomi à égalité comme dans un dégueuli d'ivrogne. » (*EH*, 141.) Le langage n'étant plus dépositaire du pouvoir créatif de la parole, c'est à une parole neuve, réinventée qu'il s'en remet afin de dire et d'obéir à l'impératif du *parler* qui ouvre le livre. Afin, également, de retrouver son nom sous le travestissement. Antelme décrit le ridicule de son nom qui retentit sur la place d'appel, entre des noms polonais et russes. Ce nom qui est déjà étranger comme un barbarisme mais pourtant encore reconnu.

¹⁸ Antelme note clairement la généralisation du terme « camarade » qui s'est produite au camp, venant ainsi marquer d'un *mot* la logique de la confusion où tous, *potentiellement*, étaient bourreaux pour l'autre. Ceux qui se sont absolument extirpés de cette logique sont décrits sous les traits de la figure du saint ou du Christ par Antelme, figure récurrente dans l'iconographie et la littérature des camps (voir par exemple *Depiction and Interpretation* de Ziva Amishai-Maisels, Londres, Pergamon Press, 1993). La raison tient en cela que Nazi et prisonnier participaient de cette même logique, unique mais indéfinissable, où la mort, une fois désincarnée par la déhumanisation, ne provenait plus de personne – ce qui revient à dire, provenait de tous. C'est ce nivellement qu'Antelme rectifie par la verticalité que la figure du dos a montrée, avant de rétablir l'« égalité » de l'espèce.

Quelqu'un s'est trouvé pour dire « oui » à ce bruit qui était bien au moins autant mon nom que j'étais moi-même, ici. Et il fallait dire oui pour retourner à la nuit, à la pierre de la figure sans nom. Si je n'avais rien dit, on m'aurait cherché, les autres ne seraient pas partis avant qu'on ne m'ait trouvé. [...] Et, après m'avoir découvert, les SS m'auraient foutu sur la gueule pour me faire reconnaître qu'ici moi c'était bien moi et me faire rentrer cette logique dans le crâne : que moi c'était bien moi et que c'était bien moi ce rien qui portait ce nom qu'on avait lu. (EH, 27.)

Pierre de la figure sans nom ou pierre du nom sans figure. Si la seule identité est celle du Nazi, le prisonnier est tout de même renvoyé à un moi. Un moi indésirable dans l'espace du camp. Se « faire rentrer cette logique dans le crâne » tient en ceci : forcer le face-à-face impossible (impossible : on ne regarde pas le SS). Face-à-face avec l'idole et, surtout, avec soi. Ce qui demeure insupportable, car tourner le dos est *d'abord* une tentative de *ne pas y être*. Le Nazi force le regard en sachant que voir le SS et se voir dans cette situation est s'aveugler, absolument : se foudroyer soi-même. Il faut s'affirmer (« oui ») pour aussitôt s'évanouir dans la nuit. Le projet de mémoire se formule ainsi, à travers cette défiguration : réconcilier son nom et son visage. Ce qui en fait, évidemment, une tentative personnelle ne faisant référence qu'à la seule expérience de celui qui écrit. Tentative que je lis, par la figure, de cette façon : exhumer le dos – qui prend par l'imagination valeur de corps¹⁹ – de la déshumanisation. Le texte vise entre autre à établir la coïncidence du corps et de la parole. Car c'est ce corps, qu'on a cherché par tous les

¹⁹ Cette récupération, par l'imagination, du corps en tant que dos, puis comme totalité, ne s'effectue qu'*après coup*, c'est-à-dire une fois l'inexplicable retour accompli. « Je ne suis pas maître d'un mètre d'espace, je ne peux pas descendre du wagon pour regarder, je ne suis le maître que de l'espace de mes pieds [...] » (EH, 29.) Ou encore, « À passer simplement la main sur ses jambes, on redécouvrait cette propriété en commun avec ceux de là-bas, d'avoir un corps à soi dont on pouvait disposer, grâce auquel on pouvait être une chose complète. Et, grâce à lui encore, retrouvé, dans la demi-torpeur il semblait qu'on allait pouvoir à nouveau, qu'on pourrait toujours accomplir un moment de destinée individuelle. » (EH, 32.) Seulement, si le corps a pu être ressenti comme espace d'immédiate maîtrise, pour devenir unique lieu de mémoire par la suite, il n'a pu être expérimenté *comme tel* qu'à l'écriture, alors que la pensée est sortie de son *abdication* le temps et l'espace de la formulation.

moyens à faire disparaître, qui porte les traces les plus prégnantes de l'acte de témoignage.

Quelque chose est apparu sur la couverture étalée. Une peau gris noir collée sur des os : la figure. Deux bâtons violets dépassaient de la chemise : les jambes. Il ne disait rien. Deux mains se sont élevées de la couverture et chacun des types a saisi une de ces mains et a tiré. Les deux bâtons tenaient debout. Il nous tournait le dos. Il s'est baissé et on a vu une large fente noire entre deux os. Un jet de merde liquide est parti vers nous. Les mille types qui étaient là avaient vu la fente noire et la courbe du jet. Lui n'avait rien vu, ni les copains, ni le kapo qui nous surveillait [...] Mille hommes ensemble n'avaient jamais vu ça. (EH, 34.)

Le dos et le cul comme signe de la vie et structure de retournement du texte. Pas de dernier soupir; que la suffocation devant cette vie sans visage. Le premier trait de la figure, identifié comme ce qui permet « de s'en aller d'ici, tourner le dos, *s'en foutre*²⁰ » (EH, 99), s'amplifie jusqu'à faire de tout le corps l'image du mouvement de retournement. S'en aller d'ici en basculant du côté de la mort, vivant mais y être déjà; tourner le dos littéralement, puisque la figure n'est plus que « quelque chose » d'indéfinissable, matière grise reportée au domaine du minéral et de l'inorganique; s'en foutre et, précisément, (sans volonté) que la courbe liquide, de merde, de sang et de foutre mêlée en ce qu'elle est liquéfaction du corps, exprime cela. Celui de qui le jet part ne voit rien. Retourné, il n'est qu'un dos sans parole qui porte pourtant le « jamais vu », la vision inédite de l'événement. Ce qu'il transmet (encore une fois sans volonté de transmission, dans une totale indifférence) c'est la vision de son corps chosifié, là où il est sans vêtement (figure : peau + os; jambes : bâton + bâton; dos : os + fente + os). Il jette un arc de merde comme d'autres jetteront un livre ou une parole en revenant, à ceux qui n'ont jamais vu ça. Aussi, récupérer l'organique se fait par un mouvement analogue au relâchement sphinctériel qui constitue un des *signes précoces* contemporains de la mort. La mort est là et encore gicle la vie. À la figure du dos, ce trait que je lis à la lumière de la médecine légale vient ajouter l'ambiguïté caractéristique de la transmission : le jet – de la merde, du livre, de la parole – porte en lui-même le signe de la mort. Il incombe à la

²⁰ Je souligne.

médecine de dire par une série de *signes* que le passage du corps au cadavre est complété. Mais avant la rigidité cadavérique et la constatation de l'arrêt total des activités cérébrales, il y a cette phase où sont observables les signes précoces, où le corps encore en vie verse peu à peu dans l'atonie musculaire et l'immobilité systémique. C'est dans cette phase que se tiennent le détenu et le texte d'Antelme. De la peau rayonnante de Moïse redescendu du Sinaï, on passe aux ombres des orbites, au creux de la fente culière, aux corps ouverts à tous les vents.

Parlant, écrivant, Robert Antelme rappelle la responsabilité de l'histoire. Tout comme le Rhénan, Allemand qui lui a serré la main dans le signe d'une révolte décidée contre tout l'ordre SS, il se classe historiquement. Faute d'être objet de véritables rapports humains, il décuple par l'écriture cette condition d'objet historique que le SS lui a imposée en le niant comme homme.

L'histoire traque plus étroitement que Dieu; elle a des exigences autrement terribles [...] Elle n'est jamais la chance d'un salut, mais l'exigence, l'exigence de ceci et l'exigence du contraire... (EH, 116.)

Ainsi, Robert Antelme parvient à laisser ouverte la fêlure, cette « rupture de l'histoire » par laquelle on a caractérisé – et on caractérise toujours Auschwitz. À la laisser ouverte, mais aussi à la repositionner historiquement. Il ne rejette plus l'espace de la rupture hors de l'histoire humaine en la faisant erreur, accroc, aporie ou continuité logique de l'humanisme idéal des Lumières²¹. Au contraire, la rupture est ici revendiquée comme « événement », lequel, si particulier soit-il, n'est jamais l'événement de la rupture de l'espèce humaine. La figure du dos laisse émerger l'unique absolu que le prisonnier porte en lui comme preuve du séjour : la trace. Trace-sillon passée de la souffrance au corps, trace-effacement qui demeure par-delà la négation imposée par l'autre, comme négation imposée par soi.

Dire le dos : Shoah

²¹ Voir Yann Moix, « Auschwitz et les Lumières », *loc. cit.* Cette accusation portée contre la croyance en un humanisme total et absolu est d'ailleurs la position adoptée par plusieurs penseurs et théoriciens de divers domaines.

Le film *Shoah* de Claude Lanzmann s'ouvre avec Simon Srebnik, l'un des deux survivants du camp de Chelmno, en Pologne, où ont été assassinés 400 000 Juifs de 1941 à 1945. On le voit remontant la Ner sur une embarcation à fond plat, là même où 34 ans plus tôt il chantait des airs polonais et des rengaines militaires prussiennes pour les officiers nazis. « Charon effectuant le passage », ont écrit divers commentateurs et analystes du film. Simon Srebnik n'est pas Charon. Il est, tout au contraire, cette dépouille oubliée sur la rive, le témoin en marge de l'histoire qui, faute de lieu où s'inscrire avec cette expérience qu'il a vécu autrement que par sa présence – c'est-à-dire expérience où lui était refusée la possibilité de dire JE – erre enfoui et inaudible. Enfoui : *C'est en Israël que je l'ai découvert*, nous dit Claude Lanzmann. Inaudible : « On ne peut pas raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible²². » dit l'enfant chanteur de retour à Chelmno, sur les lieux. Double mouvement du film donc, qui pose ces contraintes de représentation qui orientent plus que d'autres la lecture : faiblesse, sur le plan de la transmission, de tout regard frontal porté sur l'événement²³; caractère indicible de l'expérience (intimement lié au *trauma* qui est l'essence du reste). C'est encore une fois la figure du dos qui me permettra de lire l'image en tant que ce qui creuse, exhume et découvre, pour ensuite ouvrir la possibilité d'une parole restituée, enfin entendue. Lanzmann résume ainsi le projet du film dans une entrevue : « ressusciter ces gens, et les tuer une seconde fois, avec moi; en les accompagnant²⁴. » Le cinéaste devient passeur; l'image ouvre le retour du voyage. Ces deux fonctions fondent la figure, non plus en tant que retournement, mais bien comme *détournement*. La seconde mort offerte

²² Claude Lanzmann, *Shoah* (texte intégral du film), Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche », 1985, p. 20, désormais cité comme suit : (S, folio).

²³ L'exemple le plus célèbre de regard frontal par l'image est sans doute celui du film *Memory of the Camps*, où l'on voit les images de certains camps tels que l'armée alliée les a découverts. Images troublantes, certes, mais dont la profusion n'est pas sans créer ce que Vicente Sánchez-Biosca (*op. cit.*) appelle une « fascination » par laquelle le regard échappe à tout principe éthique comme direction première. Je renvoie le lecteur à cet article pour une mise en relation plus détaillée de ce film avec *Shoah* de Claude Lanzmann.

²⁴ Claude Lanzmann, « Les non-lieux de la mémoire », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 33, printemps 1986, repris dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 291.

aux survivants s'accomplit cette fois sous le regard d'un témoin qui vise à en changer le sens.

Nous l'avons vu avec Robert Antelme : monde de l'artifice, du travestissement et du masque, l'univers concentrationnaire est ce lieu où le rôle prend le pas sur l'identité. Ainsi, l'officier nazi à l'ouverture des trains : « Bonjour, madame, descendez, je vous prie. [...] Quelle joie, vous êtes ici, pardon pour l'inconfort. Tout va changer maintenant... » (S, 59.) Ou encore Aumeyer, s'adressant à un groupe de Juifs qui, assemblés dans la cour du crématoire, s'appêtent à passer à la « désinfection » : « Vous êtes venus ici pour travailler pour nos soldats qui se battent au front. Et pour ceux qui travailleront, tout ira bien. » (S, 92.) L'altération, omniprésente par le biais du camouflage, est la condition de possibilité première du projet nazi, c'est-à-dire outrepasser l'interdit éthique du meurtre par une déshumanisation de l'homme.

Dès lors, l'enjeu que constitue la pratique de l'image mise au service du témoignage se formule plus clairement : il implique la proximité de l'événement historique et de l'imaginaire. D'un imaginaire qui ne saurait être absolu cependant : la reconstitution fictionnelle ne fait qu'opposer un imaginaire particulier à l'imaginaire spécifiquement nazi. Refuser la représentation est ne pas verser dans cette logique de l'idole où la condition prend force de vérité. C'est précisément l'enjeu dans lequel se place Lanzmann en partant du refus de la représentation. S'il faut jouer le travestissement contre lui-même, c'est bien parce que l'horreur ne sera jamais bidimensionnelle. On regarde l'image; pourtant, tout se passe à côté.

Shoah est le film du regard oblique²⁵. Film où l'innommable n'est pas représenté, mais où l'on voit en tant que

²⁵ Je ne contredis pas Lanzmann qui parle de diriger « sur l'horreur un regard frontal » dans « *Hier ist kein warum* », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 38, automne 1988. En effet, le regard frontal auquel il fait référence est celui de l'« aveuglement » qui arrive en ne détournant pas les yeux d'une réalité comme celle de la Shoah, et non celui d'une vision claire immédiatement saisie par la conscience. D'une certaine façon, Lanzmann entend restituer à l'aveuglement une dimension positive, à tout le moins authentique, là où se tenait la condition de la dépersonnalisation (que j'ai lue chez Antelme). Si je préfère les termes « regard oblique » et « détournement », c'est par rapport au

spectateur « des gens qui ont vu²⁶ » de front, comme l'écrit Elisabeth Huppert. Or, s'ils ont vu de front, s'ils semblent encore tournés vers l'expérience – ils le sont – cela signifie qu'ils nous donnent à voir leur dos. Ici encore, le dos n'est pas celui du bourreau qui aspire à la divinité. Il est la condition de la transmission. Je lis celle-ci comme celle de Dieu à Moïse en ce qu'elle est, malgré tout, une ouverture radicale. C'est-à-dire la plus grande ouverture que l'événement (la rencontre de Dieu; la violence sans nom qui fait la mort sans cesse vécue dans le camp), positif ou négatif, permet à l'instant et après-coup. Pensons au décalage de la voix et de l'image qui ne montre précisément jamais ce qu'elle montre; faire en sorte que l'altération inévitable qui préserve l'événement *Shoah* en tant qu'Autre se déplace de la représentation au témoin au second degré, c'est-à-dire au spectateur. Je lis cette phrase de Pascal Quignard : « La fascination est la perception de l'angle mort du langage. Et c'est pourquoi ce regard est toujours latéral²⁷. » La fascination, c'est bien de cela qu'il s'agit chez les trois types de témoins que présente le film : victimes, bourreaux, paysans. C'est bien cela que celui qui n'avait aucun concept, que des « obsessions » qui l'ont suivi tout au long du tournage²⁸, cherche à nous transmettre :

Lanzmann – Mais pourquoi un pareil document est-il si fascinant? Car j'étais à Treblinka et considérer à la fois Treblinka et le document...

Hilberg – Quand j'ai en main une telle pièce, surtout s'agissant d'une pièce originale, je sais que le bureaucrate de l'époque l'a eu lui-même entre les mains. C'est un artefact. C'est tout ce qui demeure. Les morts ne sont plus là. (S, 174.)

L'absence, conservée comme telle, devient la seule présence possible à l'écran. S'il ne reste que détails, bribes et

caractère passé de l'événement que Lanzmann choisit de préserver comme tel en l'atteignant, par le détour du regard oblique posé sur les témoins, en demeurant au présent.

²⁶ Elisabeth Huppert, « Voir (*Shoah*) » dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann, op.cit.*, p. 150.

²⁷ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 11. En ce sens, je m'écarte de la fascination telle que décrite par Vicente Sánchez-Biosca.

²⁸ Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », dans *Au sujet de Shoah, op. cit.*, p. 294.

fragments épars du monde des camps, c'est à ceux-ci qu'il importe de donner toute son attention et tout son regard. Cela, par le présent de la narration et du témoignage qui ressitue le sujet, homme ou document, à l'intérieur du contexte passé de façon à ce que l'écart historique entre le prisonnier et le bourreau, entre l'ici et l'ailleurs, dévoile enfin son caractère artificieux.

Jouer la présentation est s'attacher désespérément à l'origine, à la référence et à la première fois. Ou aux derniers instants qui précèdent la mort, ce qui revient au même pour Lanzmann²⁹. La première fois implique nécessairement le passage à l'acte qui, sous le regard de la caméra, devient acte d'*incarnation*. En effet, en ne montrant que des visages et des corps « vivants », le film juxtapose deux mouvements : il restitue parole et voix au cœur d'un acte de témoignage unique; il conserve la latéralité aveugle que cet acte cherche précisément à désigner. Que la locomotive qui nous fait pénétrer dans Treblinka soit louée importe peu; que le salon de coiffure dans lequel Abraham Bomba raconte la scène d'avant la mort soit un décor, qu'il ne soit lui-même plus coiffeur de son métier n'enlève rien à la puissance de la scène re-jouée³⁰. Au contraire, l'impératif de saisir le travestissement de l'intérieur afin de le détourner et d'en laisser se montrer l'éclatante facticité trouve ici son expression la plus radicale. Au camp, on l'a vu, tous ont fait l'expérience de l'impropriété de leur nom. Ainsi, le rôle imposé, fondement de la survie dans le camp, demeure indissociable de toute tentative de récupération de l'expérience. C'est ce rôle que *Shoah* veut préserver en lui permettant toutefois d'accéder à l'expression, à la transmission, au témoignage. Par la scène qui, sous la pression de Lanzmann, est re-jouée pour la première fois, c'est le corps tout entier qui se souvient et qui est fondé comme lieu de

²⁹ Claude Lanzmann, « Les non-lieux de la mémoire », *ibid.*, p. 288.

³⁰ Il s'agit du reproche qui a été le plus souvent adressé à Lanzmann (peut-être après le débat entourant la question polonaise) : placer la mise en scène au centre du film n'équivaut-il pas à leurrer le spectateur sous le couvert de l'authenticité? Les éléments théâtraux procèdent au contraire d'un désir de re-création de l'expérience dans sa plus *totale* radicalité. La première fois, au camp, fût – peut-il en être autrement? – vécue selon les modalités fondamentales de l'altération et du faux (moins la dimension ludique); ainsi doit-il en être du retour devant la caméra. D'une façon plus cinglante, entendons ceci : la *mise en scène* ne concerne que l'*auteur*.

mémoire à l'intérieur de ce que celui-ci nomme « les non-lieux de la mémoire³¹. »

Le drame du revenant fut celui de l'impossibilité de la compréhension joutée à la nécessité de la narration. Plongé dans l'espace du retour, celui-ci ne se trouve plus sur la scène où son rôle lui était imposé; il ne peut cependant pas s'en départir. Afin de dire – puisqu'il le faut, puisque la parole est trace du séjour – le rôle doit encore être assumé. Ce dernier possède sa propre voix. Il faut faire coïncider les deux espaces, les deux lieux, au cœur du *topos* du passeur à remplir car vidé de *sens* dans le va-et-vient qui ne laisse survivre que le procès (sémiose interrompue), en permettant à un visage de retrouver la négation dont il fit l'épreuve et en lui donnant, cette fois-ci, la possibilité d'une écoute qui soit véritable.

Passer au passage

Le passage a sans cesse de nouveau lieu, d'une séquence à l'autre. Ce sont les paysages actuels, les forêts d'aujourd'hui, l'appartement du revenant que nous montre la caméra, et pourtant ils ne sont plus tout à fait contemporains. Jan Karski, ancien courrier du gouvernement polonais en exil, aujourd'hui professeur d'université aux États-Unis, reçoit Lanzmann dans son appartement. « Maintenant... je retourne trente-cinq ans en arrière... Non, je ne retourne pas... non... non... » (S, 207.) Il se lève, quitte le champ de la caméra en allant dans la pièce d'à côté, puis revient s'asseoir. La pièce demeure cachée au regard car s'y joue le *passage*, à la parole et à l'acte, auquel en tant que spectateur nous n'assistons pas de front. Puis, le cadrage et Lanzmann pressent Jan Karski comme dans une impression étrange d'impossibilité à fuir cette image qui enserre. « Je suis prêt » dit-il. Ce qui veut dire : « je suis retourné par la mémoire, je ne suis pas au présent. Je ne me souviens pas : je vis ». Alors débute son témoignage. Témoignage par lequel il retourne littéralement à l'intérieur du ghetto de Varsovie : dans son salon,

³¹ Le corps – pensons à A. Bomba – se souvient par le geste à l'intérieur d'un décor. Les lieux de l'événement ne sont plus, le plus souvent transformés en espaces touristiques de l'horreur. C'est en ce sens que l'a-temporalité des non-lieux de la mémoire donne place au seul espace de mémoire possible (le corps en acte) où temps présent et passé se rejoignent. Où, également, un jugement peut être vécu. Lanzmann refuse de laisser le non-lieu (juridique) en suspens.

parlant; sillonnant les rues jonchées de cadavres, suffocant. « Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas l'Humanité! » s'écrie-t-il dans son parcours. Il ajoutera : « Ce n'était pas l'Humanité. C'était une sorte... une sorte... d'enfer. » (S, 217.) Devant nos yeux, quelqu'un désigne l'autre monde, le nomme et par là le visite une troisième fois. Quelqu'un dit qu'il est là, dans le cadrage, tout en le débordant de sa parole.

Ce débordement ne s'effectue pas par un mouvement descendant. Si on visite l'enfer, partiellement, ce n'est que par un déplacement latéral, oblique. D'abord par le travelling, mouvement du corps, du train qui nous fait nous aussi pénétrer à l'intérieur du camp de Treblinka. Ensuite, par les panoramiques, avec lesquels, écrit Bernard Cuau, « nous sommes découvreurs d'espaces qui se taisent. La terre est retournée au silence indifférent. Les panoramiques sont les mouvements même du non-savoir, du regard inutile, de la recherche vaine³². » De la recherche vaine, certes, mais de la recherche nécessaire. Nécessaire en ce qu'elle préserve, elle aussi, l'à côté. Le tour d'horizon dans *Shoah* n'est jamais complété; on ne saurait visiter l'enfer dans son entier. Une distance, malgré la proximité pressante qui oblige au témoignage, est toujours marquée. On voit un groupe de personnes sortant au loin à la lisière du bois et pénétrant dans le champ. On entend leur voix comme s'ils chuchotaient à notre oreille, alors que le cadrage fait en sorte qu'ils ne se rapprochent jamais. Distance et proximité qui sont celles de la fiction et de l'imaginaire qui lui est propre.

Lanzmann considère lui-même son entreprise comme une fiction. Non comme un documentaire, mais comme une fiction du réel. « Le réel est opaque, c'est la configuration vraie de l'impossible. Que signifie filmer du réel? Faire des images à partir du réel, c'est faire des trous dans la réalité. Cadrer une scène, c'est creuser. Le problème de l'image, c'est qu'il faut faire du creux à partir du plein³³. » Cependant, creuser est s'exposer à la menace de l'imaginaire. S'il faut creuser obliquement, c'est pour

³² Bernard Cuau, « Dans le cinéma une langue étrangère » dans *Au sujet de Shoah*, *op.cit.*, p. 15.

³³ Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », *loc. cit.*, p. 298-299.

utiliser cet imaginaire comme guide et gardien de l'à côté, non pour combler ce dernier. Remplacer le plein de la réalité par le plein de la fiction idyllique³⁴ est substituer une idole à l'autre. La fosse en entonnoir où sont empilés les cadavres tête-bêche, comme des harengs, impose aux doigts une descente latérale, un *découvrement* sans cesse reporté. Ainsi de l'image.

La brèche de l'imaginaire

Scène particulièrement difficile, révélatrice. Le réseau figural s'y condense en posant l'absence au centre de l'image. Simon Srebnik est entouré d'un groupe de villageois devant l'église de Chelmino. Silencieux, muet (véritablement, c'est un visage *vide* qu'il présente, un dos, tel que nous le retrouvons chez Robert Antelme, derrière lequel il se cache), il laisse parler autour de lui cette foule que Lanzmann attise et sollicite. Le silence, c'est l'image fixe de la caméra qui le creuse. Ce regard « mécanique » porté sur un regard inconnu (qu'est-ce que voit S. Srebnik dans cette scène?) donne au dos un sens nouveau, positif. Un sens qui tient à l'attention. Sho-shana Felman a montré comment la procession qui entrecoupe la séquence – procession pour la fête de la Madone – effectue le retour du blanc³⁵. Blanc de la pureté virginale des enfants qui défilent, de la neige qui dissimule les charniers, des champs recouverts que montre le film, de l'innommable qui se tient là, tout près. Scène où le blanc est omniprésent donc, où l'action de recouvrement et de camouflage éclate d'obscénité.

Les camions arrivaient jusqu'à la porte de l'église! Et tous savaient que c'étaient des camions de mort, que c'étaient des camions où on gazaient les Juifs? – Oui, on ne pouvait pas ne pas savoir! – Est-ce qu'on entendait des cris, la nuit? – Ils gémissaient même, ils avaient faim. – Ils gémissaient, ils avaient faim! – Tout était enfermé, ils avaient très faim. – Est-ce qu'ils avaient à manger? – On ne pouvait pas regarder de ce côté là. On ne pouvait pas parler à un Juif. – On ne pouvait pas! – Non, même si on passait par la route ici, on ne pouvait pas jeter un regard de ce côté-là. – Est-ce qu'ils regardaient quand même? – Oui, il y avait des camions qui venaient ici et

³⁴ J'emprunte cette expression à Sarah Kofman.

³⁵ Shoshana Felman, « The Return of the Voice : Claude Lanzmann's *Shoah* », *Testimony*, London, Routledge, 1992.

on transportait ensuite les Juifs plus loin. On pouvait le voir, mais discrètement! – *Ah! Discrètement.* – C'est ça. – *Obliquement?* – Oui, absolument, on jetait un coup d'œil oblique. – *Et quels genres de cris entendait-on, quels gémissements, la nuit?* – Les Juifs appelaient Jésus, Marie et le bon Dieu, parfois en allemand, comme dit Madame. (S, 123-124.)

Que se passe-t-il dans cette scène? La narration des faits semble sans faille, exhaustive, jusqu'à ce que les villageois se voient confrontés à cet espace qui leur échappe, l'à côté, la page blanche. Dès lors, l'imaginaire prend le relais. Il vient nommer les cris de ceux qui « parlaient juif », rassurer le témoin d'un savoir qu'il sait illusoire – ou plutôt partiel – mais que pourtant il s'acharne à cautionner. Dans un premier temps, tous se disaient heureux de revoir ici, dans leur village, l'enfant chanteur. Puis, le rôle est progressivement endossé de nouveau alors que l'on passe du Srebrik présent à la complexité des événements passés. La faille creusée dans le discours et l'image transporte celui qui parle devant la façade d'une église remplie d'agonisants, au cœur de l'ignorance feinte et de la fascination. Elle donne bientôt lieu à un débordement de l'imaginaire qui rempli à outrance d'or et de richesses les valises des Juifs, qui les fait supplier Jésus, qui prête au rabbin ces paroles bouleversantes : « Peut-être ce moment est arrivé [celui d'expiation pour la mort du Christ] que ce sang doit tomber sur nos têtes. Alors ne faisons rien, allons-y, faisons ce qu'on nous demande, on y va! » (S, 126.)

Le risque de l'imaginaire devient ce moment où il voisine la haine³⁶, où le Juif, en tant qu'autre le plus familier avec qui l'on allait à l'école et jouait étant gamin, doit être propulsé à la dimension d'Autre absolu, étranger autre-que-l'homme, afin de supporter ses cris sans se laisser émouvoir. Afin de n'être pas altéré par son altérité. La fiction, telle que Lanzmann la manipule, ne verse pas dans la tentation du débordement. L'imaginaire n'est pas écarté vu sa non coïncidence avec l'événement historique. Il est mis au profit d'une production d'images par le corps, la parole et le témoignage, qui, elles,

³⁶ Voir encore une fois Jean-Ernest Joos, « La Haine antisémite. La Loi de la Haine, la Haine de la Loi », *loc. cit.* Lanzmann aborde lui aussi cette question, « Les non-lieux de la mémoire », p. 286.

émanent directement de l'agencement des images que le cinéaste a recueilli.

Du Styx à la Terre

Charon et sa barque ne sont plus. La Ner n'est pas le Styx : autrement nous nous trouverions déjà à l'intérieur de cet amalgame d'images et de visions que constitue le royaume des morts. Un amalgame qui demeure toujours en dessous, auquel on n'accède que *par* la descente. L'idée du passage doit être reconsidérée à la lumière du monothéisme de la religion juive – où l'on n'emporte pas d'obole, où l'on se dépouille plus que l'on ne s'arme pour le voyage.

Moïse sur le mont Nebo, contemplant enfin la terre tant espérée, reçoit ces paroles de Yahvé :

Voici le pays que j'ai promis par serment à Abraham, Isaac et Jacob, en ces termes : Je le donnerai à ta postérité. Je te l'ai fait voir de tes yeux, mais tu n'y passeras pas³⁷.

Le parcours de Moïse se termine sur cette montagne, avec l'acte culminant de la vision. Vision latérale, emblématique du passage dans la religion juive. On passe de l'Égypte au désert; du désert à la terre promise; de la terre à la terre. Même la mort demeure indéniablement dans cette logique de la latéralité. Mise en terre, directement, sans même les parois d'un cercueil pour faire obstruction, la dépouille n'a pas à faire l'expérience du séjour dans l'entre-deux, qu'il soit fleuve ou purgatoire. Le passage tend à l'immédiateté, à l'instantanée coïncidence du corps et de la glaise.

Ainsi de *Shoah*, qui fonde sa présentation sur la présence du survivant, sur le travail de l'imagination par-delà la médiation de l'image fictionnelle. Qui substitue à la contemplation immobile un *theôros*, au sens où en parle Gilles Thérien,

un sujet en chair et en os, [...] un voyageur, un ambassadeur, [...]quelqu'un qui consulte les oracles non seulement pour lui mais aussi pour la communauté qu'il représente³⁸.

³⁷ Dt, XXXIV,4.

³⁸ Gilles Thérien, « Le Theôros et l'image », *loc. cit.*, p. 179.

Une série de visions doivent donc être fécondées par la rencontre de cette mémoire en acte et de l'imagination de celui qui raconte, de celui qui regarde. De cette façon, la singularité du témoignage peut être préservée et mise en avant-scène. De plus, la « rupture » des camps ne se présente dès lors plus en tant que trou, vide ou fosse qu'il suffirait d'enjamber afin de l'enfermer dans la rassurante dénomination d'accident ou d'aporie issue des Lumières. Elle prend plutôt la forme de la vision du porteur qui vient annoncer, du seul témoignage possible, le *topos* historique unique – troué, déchiré mais unique – qui fonde l'humanité dans son horizontalité. Tantôt, c'est le bourreau qui gisait dans la fosse. C'est Charon qui remontait à la surface afin de faire parler le corps. Du *theôros* qui raconte, on passe à ce *theôros* qui regarde, spectateur, et qui devient lui-même le porteur de la *vision* du silence idéal de Sobibor, de la communauté enfouie sous le ciel bleu de Chelmo.

Conclusion

Ainsi envisagée, la lecture – du texte et du film – accomplirait une transmission. Mais celle-ci, du fait qu'il s'agit d'une *memoria* qui est créée après-coup, et non d'une exposition pure de la mémoire qui adviendrait suivant une imitation³⁹ parfaite et adéquate, extériorisée, des visions que porte le *theôros*, demeure soumise à des processus d'appropriation, donc de sélection symbolique et imaginaire. Il y a danger que s'amenuisent mémoire et vision à chaque transmission, d'un lecteur à l'autre. Pourtant, cette mémoire *spatiale* (construite comme telle chez le témoin et le lecteur) demeure efficace en ce qu'elle se fonde sur la singularité de l'événement dans le caractère personnel de l'expérience qui en fut faite. Chaque survivant porte sa mémoire *individuellement* en ce qu'il n'y est pas resté, inexplicablement. Il faut entendre ce que cette constatation a de radical. C'est dans une

³⁹ Ce problème de l'imitation fut aussi expérimenté par James Ingo Freed, lors de la conception des plans du U.S. Holocaust Memorial Museum. Afin de ne pas verser du côté d'un « theme park », se voulant une reproduction des événements, ou de celui du monument de mémoire qui précipite l'oubli à la façon d'un tombeau, Ingo Freed à voulu privilégier une architecture de l'absence : « The absence is what we look at. We don't look at anything that's solid. The absence is all, I think, that you can have here. » (Voir James Ingo Freed, « The Holocaust Memorial Museum », *Partisan Review*, n° 3, vol. LXI, été 1994.)

nouvelle langue, un nouvel *idiome*, que Robert Antelme a choisi d'écrire. C'est dans une parole toute personnelle que les témoins sont incités à parler par Claude Lanzmann. Dans les deux cas, la « garantie » historique se base en grande partie sur le rôle du lecteur qui doit lire ou entendre la nouveauté de l'idiome tout en le situant dans le contexte plus général de l'événement. Ainsi, et ainsi seulement, quelques images de la *memoria* du *theôros* laissent, sur l'imagination de celui qui a accès à cette *memoria*, l'impression nécessaire afin de le placer lui-même dans le relais des porteurs de la mémoire.

Bibliographie

- AMISHAI-MAISELS, Ziva, *Depiction and Interpretation*, Londres, Pergamon Press, 1993.
- ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1957.
- BÉDARIDA, François, « La Shoah dans l'histoire : unicité, historicité, causalité », *Esprit*, Paris, n° 235, août-septembre 1997.
- BENSLAMA, Fethi, « Le propre de l'homme », dans *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- CUAU, Bernard, « Dans le cinéma une langue étrangère », dans *Au sujet de Shoah le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- FELMAN, Shoshana, « The Return of the Voice : Claude Lanzmann's *Shoah* », *Testimony*, London, Routledge, 1992.
- FREED, James Ingo, « The Holocaust Memorial Museum », *Partisan Review*, n° 3, vol. LXI, summer 1994.
- HUPPERT, Élisabeth, « Voir (*Shoah*) », dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- JOOS, Jean-Ernest, « La Haine antisémite. La Loi de la Haine, la Haine de la Loi », *Les Temps Modernes*, n° 559, février 1993.
- KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, 1987.
- LANZMANN, Claude, « Les non-lieux de la mémoire », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 33, printemps 1986, repris dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.

_____, *Shoah* (texte intégral du film), Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche », 1985.

_____, « *Hier ist kein warum* », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°38, automne 1988.

LEFEBVRE, Martin. « De la mémoire et de l'imagination au cinéma », *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997.

MOIX, Yann, « Auschwitz et les Lumières », *La règle du jeu*, Paris, n° 8, janvier 1996.

QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

SÀNCHEZ-BIOSCA, Vicente, « *Hier ist kein Warum*. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée*, vol. 25, n° 1, printemps 1997.

THÉRIEN, Gilles. « Le Theôros et l'image », *Texte*, n°17-18, 1995.

TRIGANO, Schmuël, « Les Juifs comme peuple à l'épreuve de la Shoah », *Pardès*, n° 9-10, 1989.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Un Eichmann de papier », *Esprit*, septembre 1980. Repris dans *Les a--sassin de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987.

La sainte Bible de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1961,