



HAL
open science

Représenter comme irréprésentable, comprendre comme incompréhensible. L'hétérotopie d'Auschwitz-Birkenau

Nathanaël Wadbled, Michèle Farache

► To cite this version:

Nathanaël Wadbled, Michèle Farache. Représenter comme irréprésentable, comprendre comme incompréhensible. L'hétérotopie d'Auschwitz-Birkenau. Michel Fabréguet et Danièle Henky Mémoires et représentations de la déportation dans l'Europe contemporaine, L'Harmattan, p. 57-68, 2015. hal-01654339

HAL Id: hal-01654339

<https://hal.science/hal-01654339>

Submitted on 3 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NATHANAËL WADBLED et MICHELE FARACHE

Représenter comme irréprésentable, comprendre comme incompréhensible. L'hétérotopie d'Auschwitz-Birkenau

In Michel Fabréguet et Danièle Henky (dir.), *Mémoires et représentations de la déportation dans l'Europe contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 57-68.

« Paradoxe d'un événement qui n'apparaît pas, que rien ne donne, qui ne se présente pas, qui n'est pas un présent. Qui n'a jamais eu lieu, même s'il a eu lieu »¹.

« Je rêve d'une science (...) qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. »²

1. Le paradoxe d'un musée-mémorial de l'horreur

Auschwitz a une place particulière parmi les espaces mémoriels du génocide nazi due à son caractère symbolique, au-delà de ce qu'il y a effectivement eu lieu. Les analyses de l'historienne Annette Wieviorka permettent de préciser cette dimension. D'un côté, ce nom par métonymie désigne le génocide dans son ensemble : « Auschwitz résume en un lieu et en un nom la criminalité du régime nazi »³. En même temps, « Auschwitz est carrément érigé en concept, celui du mal absolu, celui de ce que l'homme a pu faire, peut toujours faire à l'homme »⁴. Évoquer Auschwitz, ce serait désigner à la fois l'horreur qui a eu lieu pendant le génocide et le génocide lui-même, plus que les événements précis qui ont eu lieu au camp d'Auschwitz.

¹ Jean-Louis Déotte, *Oublier! Les Ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 23.

² Michel Foucault, « Les hétérotopies », in *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Fécamps (France), Nouvelles Editions Lignes, 2009, p. 25.

³ Annette Wieviorka, *Auschwitz. La mémoire d'un lieu*, Paris, Hachette, 2006, p.20; Andrew Charlesworth, « Contesting places of memory: the case of Auschwitz », in *Environment and Planning D: Society and Space*, 12, p. 153.

⁴ Annette, Wieviorka, *Auschwitz. La mémoire d'un lieu*, op.cit., p. 14.

Si une telle subsomption de ce qui y fut vécu par un tel symbole peut être considérée comme une déshistoricisation, elle peut également sembler être inhérente à la nature de cet événement particulier. Cette déshistoricisation est largement critiquée au nom à la fois de la nécessité historique de comprendre ce qu'il s'est passé, et de l'exigence méthodologique de l'histoire contemporaine à rendre compte de la vie quotidienne des individus et non seulement de structures sociales ou politiques où ils vivent⁵. Pour répondre à ces impératifs, il faudrait considérer la vie de ceux qui ont vécu dans le camp. Or, justement, Auschwitz est considéré comme le lieu même de disparition de la vie. En un sens, désigner un événement comme le mal et l'horreur absolue implique son retrait de l'histoire. Le mal absolu, c'est l'absolument autre. L'événement serait une extériorité radicale. Les auteurs anglo-saxons parlent d'*Othering*⁶. La représentation d'une telle *autrèité* dans un musée ou un site historique échappant aux critiques adressées à la culture matérielle, se heurterait à ce que la philosophe Adriana Cavarero nomme l'« *horrorisme* » pour qualifier l'impossibilité de toute représentation d'un événement ou d'une expérience de l'horreur⁷. Elle identifie une situation d'horreur au visage mythique de la méduse qu'il est impossible de contempler directement sous peine de rester figer d'horreur pour l'éternité. Une telle conception n'est pas sans rappeler l'impossibilité posée notamment par Primo Levi de représenter ce qui se passe aux alentours de la chambre à gaz⁸. L'effet que produirait cette représentation reproduirait métaphoriquement celui de la Méduse identifié par Cavarero : non pas la pétrification littérale, mais une dissolution du moi mélancolique incapable de comprendre ni de faire face à ce qu'il ne peut reconnaître comme faisant partie du monde. Comme l'affirme le psychanalyste Gérard Wajcman, il y aurait une impossibilité ontologique à percevoir et à comprendre quelque chose : « Il ne peut simplement pas y avoir d'images de l'horreur[...]. Il n'y a pas à raisonner plus loin, s'il y a horreur, elle déchire toute image, et quand il y a image, alors il y a moins d'horreur. L'horreur n'a pas d'image, elle est en cela sans double, unique. L'image, elle, est un double »⁹.

⁵ John Lennon et Malcon Foley, *Dark Tourism. The attraction of death and disaster*, Londres, New-York, Continuum, 2000, p.163; Tim Cole, *Selling the Holocauste, From Auschwitz to Schindler*, Londres- New-York, Routledge, 1999, p. 105-110; Robert Van Pelt et Deborah Dwork, « *Reclaiming Auschwitz* », in Geoffrey Hartman (ed.) *Holocaust Remembrance: the shape of memory*, Oxford, Blackwell Publishers, 1993.

⁶ Tony Seaton, « Purposeful otherness: approaches to the management thanatourism », in Richard Harpley et Philip Stone, *The Darker Side of Travel. The theory and practice of dark tourism*, Bristol- Buffalo- Toronto, Channal view Publications, 2009, p. 75-108.

⁷ Adriana Cavarero, *Horrorism: naming contemporary violence*. New York, Columbia University Press, 2008.

⁹ Gérard, Wajcman « De la croyance photographique », cité in Jacques, Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005, p. 68.

L'horreur est ainsi ce qui échappe à ce qu'Aristote désigne comme étant le sens commun de l'humain, condition commune à la fois à la représentation et à la compréhension¹⁰. En un sens, de l'horreur, il ne semble pouvoir y avoir que des symboles et non des représentations rendant compte de ce qui s'y joue¹¹. Or, comme l'a montré le philosophe Paul Ricoeur, historiciser et comprendre impliquent représenter l'histoire et son écriture est une construction narrative produite sur le même mode que l'imagination. Il s'agit de la mettre en forme de manière à ce que l'historien présent reconnaisse dans les comportements et les situations du passé des logiques et des chaînes causales qu'il peut comprendre¹². Désigner un événement comme étant l'horreur ou le mal absolu le sort de l'histoire. Un tel événement a pu être qualifié de « non-monde », d'« anti-histoire »¹³.

Considérer ainsi Auschwitz signifie qu'il ne peut ontologiquement être historicisé. Cette impossibilité échappe du même coup à tout besoin de justification. Elle s'impose d'elle-même et toute tentative de vérification la contredirait en se penchant sur quelque chose sur laquelle on ne peut se pencher. C'est en ce sens que l'inhumanité ou l'incompréhensibilité des crimes nazis est une évidence en soi. Cela signifie qu'elle échappe à toute explication et se résume au constat de son extériorité de *notre* champ d'expérience historique¹⁴. Faire d'Auschwitz un symbole ne serait donc pas une limite ou un refus de la démarche historique. Une fois désigné comme le lieu de l'horreur, ce serait le seul moyen d'en rendre compte ou même de le représenter afin, justement, de ne pas se retrouver en face de ce qui ne saurait-être perçu comme faisant partie du monde historique commun

Cependant, Auschwitz est malgré tout un lieu concret aujourd'hui visité en tant que tel sous le nom de Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau. Il ne s'agit pas d'un concept qui serait le concept même de l'irreprésentable, mais d'un espace physique renvoyant à quelque chose qui a effectivement eu lieu. Wieviorka explicite d'ailleurs le risque encouru en réduisant la matérialité des lieux et des objets à de tels symboles immédiatement lisibles

¹⁰ Aristote, *Poétique*, 1451b 27, 1460a 7 ; Myriam Revault- D'Allones « A l'épreuve des camps : l'imagination du semblable », in Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.

¹¹ Nathanael Wadbled et Michèle Farache, « Le différent de la représentation : poétiques del'expérience concentrationnaire », *Communication interculturelle et littérature*, in Alina Crihana (dir.) *Communication interculturelle et littérature : Mémoire, littérature et identité*, n°21. *Les récits de vie : mémoire, histoire et fictions identitaires*, Institutul European, 2013, p. 127-143.) ; Nathanael Wadbled, « Réfléter la disparition, collectionner l'absence. Les objets de l'horreur et l'horreur comme objet du musée », *Muséologie*, à paraître.

¹² Paul Ricoeur, *Temps et récit 1. L'Intrigue et le Récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; *Temps et récit 3. Le temps retrouvé*, Paris, Seuil, 1985.

¹³ Elisabeth de Fontenay, « Un monumental et incandescent aide-mémoire », in Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990, p. 147.

¹⁴ Michel Henochsberg, « Loin d'Auschwitz, Roberto Benigni, bouffon malin », *Les temps modernes*, numéro 608, 2000, p. 58.

comme tels, et non plus en vertu de leurs qualités matérielles et fonctionnelles *objectives*¹⁵. Il faut comprendre ce constat au-delà de ce qui est simplement vu et l'étendre à l'ensemble de ce qu'il est possible de percevoir et de ressentir dans cet espace. Contre ce risque, il ne faut pas simplement considérer le concept d'Auschwitz mais étudier ce qu'il s'y présente effectivement.

Cette exigence semble être en fait un paradoxe. Si Auschwitz est le lieu de l'horreur et si l'horreur est ce qu'il est impossible de percevoir et de comprendre, la question se pose de la pertinence d'un musée mémorial sur les lieux de cette horreur : la fonction d'un tel espace est en effet à la fois en tant que site historique de faire percevoir concrètement que quelque chose à bien eu lieu, et en tant que musée historique d'en présenter une histoire. La question se pose à la fois de la capacité d'un musée ou d'un site historique dont la spécificité est de, « présenter des concepts au moyen de réalités minutieusement sélectionnées, au moyen de vraies choses »¹⁶, à servir de support à l'expérience de l'horreur, et de sa capacité à le faire en représentant un événement particulier de manière adéquate. Elle est en fait celle de la représentation de l'horreur.

2. Présenter l'absence de représentation sur le modèle des mémoriaux

Avant même d'être en contact avec le site historique ou les expositions du musée-mémorial, sa topographie extérieure le désigne comme « non-monde ». Il est situé à plus d'une heure de transport de Cracovie et de son aéroport d'où arrivent directement certains visiteurs, et particulier les scolaires d'Europe occidentale faisant le déplacement dans la journée et rentrant le soir. Le musée-mémorial est donc relativement mal aisé d'accès et dépourvu d'infrastructures hôtelières ou de transports en communs adaptés à un centre touristique important. S'y rendre signifie donc opérer un déplacement à l'écart des espaces habituels, aussi bien d'un circuit touristique à Cracovie que de celui quotidien des visiteurs dont le musée mémorial est le but du voyage. La longueur et souvent le relatif inconfort de ce voyage lorsqu'il est fait en transport en commun ajoute symboliquement à la mise en place d'un passage dans un autre espace.

¹⁵ Annette Wieviorka, *op.cit.*, p. 17.

¹⁶ Duncan Cameron, « Un point de vue ; le musée considéré comme système de communication », in André Desvallées, *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Dijon Ed. M.N.E.S, 1992, p. 259-270.

Ce passage est renforcé à l'arrivée au musée-mémorial. Avant d'y pénétrer, le visiteur passe dans le hall d'accueil froid, puis traverse un espace vide qui sépare ce bâtiment de la clôture du camp elle-même. Le caractère non monumental de l'espace d'accueil et son confinement, particulièrement en été lors de la période de forte affluence, le distingue de l'entrée de la plupart des musées : le visiteur est introduit dans une disposition particulière où il ressent une certaine oppression dès son entrée. Suit la traversée d'un espace vide où est inscrit le règlement du musée, avant le passage sous le porche pour entrer à proprement parler dans le camp d'Auschwitz.

Cette double clôture, celle intérieure du camp et celle extérieure du bâtiment d'accueil, inscrivent une coupure introduisant dans l'espace d'Auschwitz que le déplacement opéré a marqué du sceau de l'extériorité. Une fois entré dans cet espace, même la sortie du camp pour prendre le bus qui mène en 5 minutes à Birkenau ne semble pas permettre d'en sortir. Ce n'est que le voyage de retour, le fait de reprendre le bus pour repartir vers l'espace quotidien de la vie ou des vacances qui le permet. Contre la tendance à rendre les espaces mémoriels facilement accessibles, compréhensibles et familiers, l'enjeu d'une telle gestion serait de marquer cette irréductible extériorité¹⁷.

L'espace du camp est ainsi ce que Michel Foucault nomme un espace hétérotopique : il est concrètement hors de l'espace de l'histoire¹⁸. Isolé par rapport à l'espace environnant par le déplacement et le voyage qu'impose sa visite, le musée mémorial d'Auschwitz-Birkenau, est l'espace où ont vécu ceux qui sont exclus de l'histoire et où ils ont laissé leurs traces tangibles. Il ne s'agit donc pas simplement d'un lieu symbolique mais d'un espace physique qui à la fois est situable et en même temps est le lieu de quelque chose de radicalement hors du monde et de l'histoire. A l'intérieur de cet espace constitué des deux anciens camps principaux d'Auschwitz et de Birkenau, deux types d'espaces sont présentés : un site historique et une exposition prenant place dans certains des baraquements d'Auschwitz.

À Birkenau, il semble que l'espace prenne une forme semblable à celle de ce que l'historien James Young qualifie de « contre-monuments ». Il s'agit d'espaces qui ont la forme explicite de l'absence et de la disparition. Ils présentent littéralement le vide des lieux¹⁹. Plus encore que les marques de la destruction des déportés ou les fragments rescapés de leur

¹⁷ Paul Williams, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate atrocities*, Oxford-New York, Berg, 2007, p. 146.

¹⁸ Michel Foucault « Les hétérotopies », in *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Editions Lignes, 2009, p. 23, 26-27.

¹⁹ James Young (ed.), *The Texture of Memory. Holocaust memorials and meaning*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1993, p. 132

vie, c'est cette absence en creux qui fait de ces lieux mêmes des signes de l'horreur. De même que le film *Shoah* de Claude Lanzmann, tel que le voit Wajcman, de tels espaces montrent qu'il n'y a du rien à voir. Birkenau est ainsi un vide entouré de la clôture du camp et dans lequel se présentent des ruines peu interprétées et peu mises en valeur par une muséographie.

A l'intérieur, ne reste que quelques ruines dont l'essentiel est constitué des anciennes cheminées des baraquements parfaitement alignées. D'un côté elles balisent ce vide qui se découpent en creux autour d'elles, et en même temps, le fait que la nature des ruines présentes ne soit pas immédiatement identifiable accentue la dimension d'étrangeté du lieu. L'espace de Birkenau se présente comme une cicatrice ou une rupture dans le paysage qui ne peut se refermer sur le vide qu'il contient²⁰. Il s'agit non d'inscrire un spectre, mais de faire voir le vide laissé par la disparition²¹. Il y a une rupture sans qu'aucun échange ne soit possible entre le paysage quotidien et le vide qui est le signe de l'événement contenu dans la brèche.

En même temps, si l'on met à part le mémorial et les ruines des crématoires qui n'apparaissent véritablement qu'après la traversée de cet espace du vide, Birkenau n'a rien qui renvoie explicitement à l'horreur. Selon la saison, le site peut même avoir un aspect plaisant et bucolique. Si la beauté, le calme et la sérénité champêtre du site peuvent être critiqués comme une mise à distance de l'événement avec des arguments similaires à ceux utilisés dans la critique de l'historicisation, l'historien James Young remarque justement qu'il s'agit de la forme même d'une représentation de l'horreur qui marque l'impossibilité d'une représentation rendant justice à ce qui a eu lieu. Plutôt que de produire une esthétique du choc, ou de faire comprendre ce qui a été vécu en en présentant ou en en faisant revivre les gestes, le décalage entre le fait de savoir que quelque chose d'horrible s'est produit et l'incapacité d'en percevoir les traces montre que ce quelque chose n'est pas représentable. Est produit un effet de distanciation et de rupture radicale entre ce qui a eu lieu et tout ce qui pourrait aujourd'hui en être le signe²². C'est le vide contenu dans ces espaces qui signifie l'horreur et la disparition des individus.

Une fois traversé cet espace vide le surgissement des ruines des crématoires, et le mémorial international qui s'y intègre en prenant lui-même la forme d'une ruine, accentue cette signification²³. La conservation des ruines telles qu'elles apparaissent, ne renvoie pas à

²⁰ James Young, *At Memory's Edge. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, p. 97-102, p. 106-107, p. 174.

²¹ Paul Williams, *op.cit.*, p. 82.

²² James Young, *op.cit.*, p. 70.

²³ *Ibid*, p. 132, 141.

un contexte ou un usage comme les objets de la culture matérielle, mais à la destruction pure et simple²⁴. De la même manière et sur un autre mode que le caractère bucolique des anciens espaces de détention, ces ruines renvoient à l'impossibilité de rendre compte ce qui a eu lieu par une représentation ou une reconstruction²⁵.

3. Présenter l'incompréhensibilité dans l'exposition

D'une manière différente, les reconstitutions d'une rangée de baraquement en bois à Birkenau, les quelques bâtiments en briques ainsi que les pièces reconstituées d'Auschwitz marquent également une distance incommensurable à toute représentation et compréhension possible. Il ne s'agit alors pas d'exhiber le vide qui serait tout ce qu'il reste et tout ce qui serait perceptible d'un événement échappant à toute compréhension, mais au contraire de présenter des traces identifiables et déterminées. Leur présentation renvoie à la différence irréductible entre l'événement et sa représentation²⁶. Les éléments tangibles n'expriment pas positivement leur milieu d'origine en le faisant comprendre, mais le décalage entre ce qui est pour le visiteur imaginable et ce qui a été vécu. Cela semble pouvoir s'observer dans deux pratiques symétriques : en présentant l'étrangeté radicale des restes tangibles dont l'usage et le contexte semblent incommensurables avec tout ce qui serait compréhensible, ou en présentant au contraire des éléments dont l'apparente familiarité apparaît en décalage avec l'horreur qui a eu lieu, comme si toute représentation ne pouvait prétendre être à la hauteur. Ce sont des baraquements, des salles reconstituées ou laissées en état sous forme de *period room*, des tables, des lits, et d'une manière générale tout un ensemble d'objets reconnaissables comme appartenant à une vie quotidienne en décalage avec l'horreur de ce qui a été vécu au camp. Ces espaces semblent introduire une distance entre ce qui est perçu et l'évènement. Cette présentation met en avant le décalage entre ce qu'il est possible de représenter pour rendre compte du camp et l'expérience qui y a eu lieu.

Inversant notamment la logique des *period room* dont l'ambition ou la fonction traditionnelle est de produire une immersion²⁷ et donc de comprendre le visiteur dans le monde représenté, le fait de ne pas chercher à reconstituer l'horreur mais à en présenter les

²⁴ Dominique Trouche, *Les Mises en scène communicationnelles des sites historiques des guerres mondiales*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 24-25, p. 109.

²⁵ James Young, *op.cit.*, p. 132.

²⁶ John Lennon et Malcon Foley, *op.cit.*, p. 31.

²⁷ Raymond Montpetit, Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique, *Publics et Musées*, N°9, 1996, p. 55-103.

traces sous forme d'un habitat pouvant être reconnu comme vivable, marque toute tentative en ce sens comme inadéquate²⁸. Les objets quotidiens restant de la vie des victimes avant les événements qui les ont détruits peuvent être considérés comme signifiant l'impossibilité de représenter l'horreur elle-même²⁹. Ils sont en ce sens souvent inaccessibles dans l'exposition du musée d'Auschwitz et les visiteurs les perçoivent derrière une vitre comme s'il était impossible d'y pénétrer véritablement.

Rien n'apparaît d'ailleurs des conditions de vie des déportés et l'histoire de la vie des prisonniers est occultée par celle de leur mort³⁰. Les seuls artefacts renvoyant à une vie quotidienne sont les photographies retrouvées dans les bagages des déportés qui représentent leur vie disparue et anéantie. À partir du moment où ils ont pénétré dans la mécanique de l'horreur, leurs conditions de vie sont évoquées de manière abstraite. Cette césure marque la disparition irrémédiable de toute possibilité de vivre³¹. Dans l'exposition sont présentées notamment les conditions sanitaires. Cela se fait sous forme de texte donnant des informations chiffrées, mais toujours décontextualisées et ne donnant aucune information précise, et de photographies d'individus malades. Ces photographies les abstraient de leur environnement et de leurs conditions générales de vie dans la mesure où il s'agit de portraits. Tout ce qui est ainsi présenté semble inadéquat et ne pas être à la hauteur de l'événement qui s'est déroulé. Les seules traces des SS et d'une expérience singulière des déportés sont situées dans le bloc où étaient prononcées des sentences contre les prisonniers récalcitrants, les évadés et les résistants polonais. Il ne s'agit donc pas de l'extermination génocidaire, mais d'actes de répression répondant à des actions d'opposition faites essentiellement par des polonais³². En un sens, ces lieux sont à la lisière de l'horreur, là où les logiques de notre champ d'expérience historique permettent de comprendre des actions accomplies par des sujets qui ne sont pas inhumains : la lutte contre l'opresseur et les représailles de cet opresseur. Cette possibilité contraste avec l'impossibilité de rendre compte de l'extermination génocidaire. Dans la mesure où ces expériences sont les seules à être présentées, est suggéré que ce sont les seules à avoir véritablement été vécues.

²⁸ Dominique Trouche, *op.cit.*, p. 169.

²⁹ Paul Williams, *op.cit.*, p. 25-31.

³⁰ James Young, *op.cit.*, p. 132.

³¹ Edward Linenthal, *Preserving Memory. The Struggle to create America's Holocaust Museum*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 180-186.

³² Jean-Yves Boursier (dir.), *Musées de Guerre et mémoriaux. Politiques de la mémoire*, Paris, Ed de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

Dans le reste de l'exposition, les déportés apparaissent comme des *Figuren* ayant une « présence sans visage »³³, pour reprendre le terme utilisé par les nazis pour les déshumaniser. Cela apparaît de manière emblématique notamment dans les sculptures de Miczyslaw Stobiersk où les déportés représentés n'ont pas d'expression propre³⁴. Ils ne semblent pas être des sujets ayant survécu dans une vie quotidienne au camp. L'expérience que le musée fait partager est celle d'une non-vie qui ne saurait donc, par définition, être réellement partagée par les visiteurs qui sont des humains vivants arrivant au lieu des morts. Les individus ayant vécu sont ainsi naturellement exclus, car leur prise en compte supposerait que des êtres humains aient pu vivre à Auschwitz. Réciproquement des nazis ne sont présentés que des éléments renvoyant à leur idéologie ou à la maltraitance et à la destruction des déportés. Ils sont presque totalement absents, alors que ce sont eux qui les ont organisés et qui en ont assuré le fonctionnement. Ne sont pas mentionnées les raisons pour lesquelles ces hommes ont agi de la sorte, comme s'ils n'existaient pas, avec leurs croyances politiques et leurs visions du monde, en tant qu'acteurs de l'histoire. Les nazis sont à plusieurs reprises mentionnés comme ayant voulu l'extermination, mais il s'agit toujours des dignitaires et les complexités des processus sociaux, politiques et idéologiques ayant menées à l'extermination ne sont pas précisées.

Cette double exclusion des conditions de vie des déportés et des nazis marque donc la double incompréhension de l'horreur : excluant de tout monde commun dont il est impossible de rendre compte. D'un côté les déportés ont vécu hors du monde de l'humanité. Ce qui a eu lieu ne saurait donc faire partie du monde commun du visiteur qui ne peut le comprendre au sens de l'embrasser avec empathie. En même temps, l'absence d'explication et d'analyse de ce qui a poussé les gardiens à agir comme ils l'ont fait suggère que toute explication serait inadéquate. Il ne serait donc pas possible de rendre compte de leurs actes, et de les comprendre au sens de les expliquer.

Cette impossibilité marquée par l'absence de ceux ayant perpétré le génocide apparaît en fait dans l'organisation même de l'exposition et semble la structurer. D'une manière générale, les éléments tangibles, les photographies et les informations présentées ne sont pas intégrées dans un récit narratif capable d'en rendre compte. La plupart des éléments tangibles

³³Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, p. 97.

³⁴ Andrea Witcomb, « Remembering the dead by affecting the living. The case of miniature model of Treblinka », in Sandra Dudley, *Museum Materialities. Objects, engagements, interpretations*, Londres, Routledge, 2010, p. 39-52.

et des photographies ne sont pas mis en situation³⁵. Lorsqu'ils sont accompagnés de cartels, ceux-ci sont simplement documentaires et descriptifs. Il en va de même pour les documents dont le contenu n'est pas explicité, comme si ces documents et le savoir, qu'il serait possible d'en tirer sur le fonctionnement du camp et sa fonction dans la politique nazie, étaient dérisoires.

Ces objets ne sont pas historicisés. Ils sont exposés sous forme de séries dont l'étendue signifie en même temps l'étendue du meurtre de masse au-delà de toute totalité imaginable³⁶. Il en va de même pour les amas de restes humains³⁷. La quantité et leur présentation la rendant encore plus manifeste marque l'étendue proprement inimaginable de ce qui a eu lieu en dépassant toute commune mesure. Devant cette masse indifférenciée de restes humains, d'objets ayant appartenus aux déportés, et même de représentation de déportés tous identiques dans les photographies ou les sculptures de Mieczyslaw Stobierski, est produit une mise à distance contraire à toute empathie ou compréhension. L'absence d'individualité et d'identité des individus dont est montrée la trace interdit toute identification.

Les différents éléments tangibles présentés ne s'intègrent donc pas véritablement dans une narration, mais sont juxtaposés sans que leur série ne s'organise en un sens rendant compte de l'événement dont ils sont les traces. Ils échappent ainsi en un sens à leur contexte³⁸. Il semble encore une fois que tout récit intégrant des situations ne saurait en rendre compte de manière adéquate. Tous ces éléments semblent, comme les photographies prises des crématoires par les déportés, impénétrables et d'une extériorité radicale par rapport au regard du photographe ou du visiteur³⁹. Ces éléments n'induisent pas une compréhension sous la forme de leur articulation dans un récit comme le craint Wajcman⁴⁰. Au contraire, leur série non articulée et peu interprétée montre l'inaccessibilité de l'horreur.

4. Conclusion : Exposer comme indescriptible

C'est donc la perte de la possibilité de toute expérience vécue qui est représentée et non les expériences vécues des déportés et l'histoire du génocide. La seule trace

³⁵ John Lennon et Malcon Foley, *op.cit.*, p. 57-58 ; Tim Cole, *op.cit.*, p. 112.

³⁶ Carol Zemel, « Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs », in Shelley Horstein et Florence Jacobowitz (eds.), *Image and Remembrance*, Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 211.

³⁷ Paul Williams, *op.cit.*, p. 4-46.

³⁸ Tim Cole, *op.cit.*, p. 122.

³⁹ Carol Zemel, « Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs », in Shelley Horstein et Florence Jacobowitz, *op.cit.*, p. 208-211.

⁴⁰ Gérard, Wajcman, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998 ; George, Didi-Huberman, *Image malgré tout*, Paris, Edition de minuit, 2003.

qui en reste est celle de sa disparition. C'est ce qui est montré. Pour reprendre les termes du psychanalyste Wajman à propos de *Shoah*, « il a y assurément des choses qu'on ne peut voir. Et ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer »⁴¹. Comme le film de Lanzmann, l'exposition générale d'Auschwitz montre qu'aucune représentation ne pourrait être à la hauteur de l'expérience qui a été vécue. Il ne semble possible d'en rendre compte qu'en représentant cette impossibilité. L'expérience du génocide n'est jamais montrée. Ce qui l'est, c'est son effacement. Comme dans *Shoah*, il semble que comprendre Auschwitz, ce « n'est pas connaître l'holocauste, mais acquérir une nouvelle vision de ce que *ne pas connaître* veut dire »⁴². Ce qui est représenté, c'est « cette absence de traces [qui] indiquait la radicalité de la dévastation [...], cette *antihistoire* »⁴³.

Ceux qui ont vécu au camp ont ainsi laissé une trace en tant que *disparus*, de sorte que ce qui a été vécu au camp a bien fait événement, mais pas en tant que vécu ou événement historique, au contraire en tant que disparition, d'une manière similaire à la logique que repère l'historien de l'art Paul Arden dans son commentaire de *La Disparition* de Georges Perec. Ce roman est écrit sans la lettre « e » et fait ainsi apparaître en creux une lettre inexistante, comme disparue. La langue de Perec, bâtie sur l'élimination de la lettre « e », reconstitue à peu près tous les sons ; ce qui a disparu pourrait donc ne jamais avoir existé sans que cela ne fasse problème. Arden conclut que si ce qui a disparu justement reste et fait problème, c'est que cela a été inscrit comme disparu. Si les disparus ont une certaine importance, c'est justement qu'ils n'ont pas disparu absolument ; sinon ils ne seraient pas présents ; tout se passerait comme s'ils n'avaient jamais existé et leur existence ne poserait pas problème. Décréter une disparition, c'est établir le constat d'un manque et ce constat est nécessaire ; c'est lui qui inscrit un fait comme disparition. « La disparition sitôt élaborée de manière émotive ou conceptuelle, n'existe jamais vraiment. Autrement dit : la disparition ne saurait disparaître »⁴⁴.

Si le visiteur du musée mémorial d'Auschwitz-Birkenau voit la disparition de ce qui a été vécu, c'est bien qu'Auschwitz apparaît comme tel. Ce qui est présenté, c'est la représentation de l'irreprésentable et la compréhension comme incompréhensible. En ce sens

⁴¹ Gérard Wajman, « Saint-Paul Godard contre Moïse Claude Lanzmann », cité in Georges Didi Huberman, *op.cit.*, p. 126.

⁴² Shoshana Felman, « A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », in Michel Deguy (dir.), *Au sujet de Shoah*, Belin, 1990, p. 112.

⁴³ Michel Deguy, « Introduction », in *ibid.*, p. 6.

⁴⁴ Paul Arden, « Entre fantomatique et métonymie – stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain », dans Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dirs.), *L'Epoque de la disparition. Politique et esthétique*, L'Harmattan, 2000, p. 270.

et à cette condition, un musée-mémorial de l'horreur absolue n'est pas un paradoxe mais la forme même que peut prendre la présentation et la conscience de l'horreur. Pour filer la comparaison de Cavarero, se serait l'équivalent du bouclier de Persée lui permettant de distinguer la Méduse. Ce qui ne peut être représenté et compris est tout de même inscrit comme tel.