



**HAL**  
open science

## Le différent de la représentation : poétiques de l'expérience concentrationnaire

Nathanaël Wadbled, Michèle Farache

### ► To cite this version:

Nathanaël Wadbled, Michèle Farache. Le différent de la représentation : poétiques de l'expérience concentrationnaire. *Communication interculturelle et littérature : Mémoire, littérature et identité*, 2013, Les récits de vie: mémoire, histoire et fictions identitaires, II (19), pp.127-143. hal-01654344v2

**HAL Id: hal-01654344**

**<https://hal.science/hal-01654344v2>**

Submitted on 24 Oct 2018

**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

### Le différent de la représentation : poétiques de l'expérience concentrationnaire

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.

La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elles indiquent surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité (Lesbarkeit) qu'à une époque déterminée [...]. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique périlleux, qui est au fond de toute lecture.<sup>1</sup>

De la tragédie à la « Tragédie », un même mot a toujours nommé ce qui se produit et sa représentation, la chose du passé ou immémoriale et sa mise en œuvre, en scène, en sens, en mouvement. Pourquoi, dans le cas d'Auschwitz, la tragédie réelle historique interminable interdisait-elle son homonyme ? Et quelle catharsis était bien possible à la fin [...], une pensée paradoxale est-elle possible ?<sup>2</sup>

Chacun des témoins veut mettre toute sa persévérance à se reconnaître dans ce temps passé et chacun veut que l'on sache que c'est bien le même homme, celui qui parle et celui qui était là-bas. Ainsi décrit cet effort pourrait paraître superflu : il est bien clair que c'est le même homme, celui qui parle et celui qui était là-bas [...] Après avoir reconnu qu'il s'agissait bien du même homme, on en vient très vite à dire « Mais vous ne pouviez pas être le même homme », puis : « vous

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle*, Paris, Le Cerf, 1989, p. 479-480, cité in Georges, Didi Huberman, *Images malgré tout*, 2003, Paris, Ed. Minuit, p. 115.

<sup>2</sup> Michel Deguy, « Une œuvre après Auschwitz » in Michel Deguy-( dir.), *Au sujet de Shoah*, Paris Belin, 1990, p. 31-32.

n'étiez pas le même homme et si vous voulez avoir été le même homme, vous êtes un fou, vous êtes dangereux.<sup>3</sup>

### **Introduction : représentable et irréprésentable.**

Dans un article sur la question de la représentabilité du génocide nazi, le philosophe Jacques Rancière oppose deux modes de représentation « de ces phénomènes que l'on dit irréprésentables »<sup>4</sup> : celui de Claude Lanzmann dans son film *Shoah* et celui de Robert Antelme dans son ouvrage *L'espèce humaine*. Pour Jacques Rancière, l'irréprésentable est fonction « des conditions auxquelles un sujet de représentation doit se soumettre pour entrer dans un régime déterminé de l'art, dans un régime spécifique de rapports entre monstration et signification »<sup>5</sup>. La question est donc celle de ce que chaque mode de représentation peut rendre de manière adéquate. Le caractère irréprésentable d'un événement ne dépendrait ainsi pas des caractéristiques ontologiques de l'évènement, mais de ce que chaque mode choisi n'est pas capable de prendre en compte de manière adéquate. C'est en ce sens que, pour Rancière, « il n'y a pas d'irréprésentable comme propriété de l'évènement, il y a seulement des choix »<sup>6</sup>. « L'évènement n'impose ni n'interdit par lui-même aucun moyen d'art »<sup>7</sup>, mais tout art n'est pas capable de tout représenter. Jacques Rancière considère que Claude Lanzmann et Robert Antelme choisissent deux formes de représentation correspondant à ce qu'ils veulent représenter. D'un côté, Claude Lanzmann représenterait l'incroyable et la perte du sens : « ce qu'il y a à représenter, ce n'est pas des bourreaux et des victimes, c'est le processus d'une double suppression : la suppression des juifs et la suppression des traces de la suppression »<sup>8</sup>. Tout récit narratif s'organisant en termes de causes et de conséquences ne saurait rendre compte de manière adéquate cette expérience : toute explication serait « incroyable »<sup>9</sup>. Robert Antelme au contraire représenterait l'expérience vécue du camp. Il utilise donc pour le dire un langage qui est celui par lequel une expérience vécue

---

<sup>3</sup> Robert Antelme, *Le Patriote résistant*, 53,15 mai 1948, réédité dans : Robert Antelme, « Présence de l'Espèce humaine » *Lignes*, 21, Paris Hazan, 1994, p. 100 – 101.

<sup>4</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irréprésentable », in Jean-Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps*, Paris, Seuil, Le genre humain, déc 2001, p. 92.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irréprésentable », *Ibid.*, p. 101.

<sup>6</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irréprésentable », *Ibid.*, p. 96.

<sup>7</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irréprésentable » *Ibid.*, p. 97.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irréprésentable », *Ibid.*, p. 95.

<sup>9</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irréprésentable », *Ibid.*, p. 95.

peut-être rendue, c'est-à-dire une forme fictionnalisée, qui serait, pour Jacques Rancière, celle du roman réaliste : « Là où le témoignage doit exprimer l'expérience de l'inhumain, il retrouve naturellement un langage constitué du devenir inhumain, de l'identité entre sentiment humain et mouvement inhumain »<sup>10</sup>.

## **1. Le refus Claude Lanzmannien de la représentation<sup>11</sup>**

À propos de son film, Claude Lanzmann, stipule que le respect de l'expérience des victimes du génocide nazi exclut toute possibilité de représentation de cette expérience. Cette impossibilité semble en fait prendre une double forme : l'impossibilité d'une mise en récit fictionnelle et l'impossibilité d'une explication. Or, dans la mesure où tout récit, qu'il soit historique ou fictionnel, se fonde sur un certain ordonnancement d'événements et d'actions reliés entre eux par des liens de causalité ou d'interrelation, il donne une certaine intelligibilité de ce qu'il présente. C'est en ce sens qu'il s'agit d'une représentation, qui ne saurait être un reflet passif, mais au contraire l'action de souligner et d'organiser. Le « re » de représenter marque en effet une reprise. S'il est alors possible de la considérer comme un reflet, celui-ci doit être vu comme semblable à celui de soi dans le stade du miroir lacanien : il est une image où s'ordonne ce qui est reflété, et n'était jusque-là qu'un ensemble sans ordre. Il peut, à partir de là, être considéré comme un tout qui serait cohérent. L'événement représenté est ainsi organisé, dans la mesure où il s'agit de quelque chose d'historique, dans un récit qui est en même temps, de par sa structure causale, indissociablement une intelligibilité. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut comprendre le terme aristotélicien de mimesis dont la traduction canonique par imitation peut induire en erreur, et que Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot proposent de traduire par « représentation ». La mimesis « désigne ce mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artéfact poétique ; et l'art poétique est l'art de ce passage »<sup>12</sup>. Elle n'est pas, dans la Poétique, une copie d'une réalité préexistante, mais la transposition de cette réalité en figures.

---

<sup>10</sup> Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », *Ibid.*, p. 94.

<sup>11</sup> Des versions antérieures de ce travail ont été présentées au colloque « Les figures de la victime dans le cadre du génocide : entre réalité et fiction, entre représentations et mises en oeuvre », 78e Congrès de l'ACFAS, Université de Montréal, en 2010 et à la French Studies symposium for graduates students, UCLA, Los Angeles (USA), novembre 2010.

<sup>12</sup> Roselyne Dupont-Roc et Jean, Lallot, *Aristote. La Poétique*, Seuil, 1980, p. 20.

C'est à ce niveau que se situe la difficulté de se raconter. Dans la perspective de Claude Lanzmann, il ne saurait y avoir aucune figure du génocide nazi. Toute tentative de le représenter « se heurterait à l'impossible »<sup>13</sup> qui est en fait une impossibilité de nommer l'innommable. L'impossibilité de représenter le génocide semble ainsi corollaire d'une impossibilité de le comprendre, aux deux sens du terme, extensif et intensif. D'un côté, il ne pourrait être inclus dans une histoire et dans notre champ d'expérience possible, c'est-à-dire dans un récit qui à la fois mènerait jusqu'à nous en suivant la suite des causes et des effets dans le temps, et qui en même temps s'organiserait selon la même causalité et la même logique que celle dont nous faisons quotidiennement l'expérience. Claude Lanzmann insiste d'ailleurs, reprenant une phrase de Primo Lévi, sur l'absence de pourquoi. Il ne s'agit pas seulement de la non intelligibilité pour celui qui voit, mais de l'absence constitutive de lien causale reliant et expliquant ce qui est vu. Primo Lévi sous entend en ce sens, que toute investigation serait vaine et qu'il s'agit d'une absence constitutive de cause, non d'une cause caché qu'une science plus avancée pourrait découvrir. Claude Lanzmann écrit en ce sens que l'expérience du génocide est écrasée par l'horreur sans commune mesure avec toute intelligibilité historique. Les historiens peuvent bien tenter de le placer dans une série causale, quelque chose n'y sera jamais réductible, au-delà de toute explication : « il y avait un décalage absolu entre le savoir livresque que j'avais acquis et ce que me racontaient ces gens, les expériences limites qu'ils ne pouvaient communiquer. Je ne comprenais plus rien ». <sup>14</sup> Cette impossibilité de comprendre est en fait indissociable de l'absence de mot pour dire ce qui excède toute compréhension. Pour reprendre les mots de Fethi Benslama dans son commentaire de *Shoah*, il semble alors que « nous ne disposons pas de mots et de manières adéquates pour dire la destitution du pourquoi. »<sup>15</sup> Ce dont on ne peut rendre compte est ce qui excède le champ d'expérience symbolique du langage. Il est ainsi possible de comprendre les remarques de Shoshana Felman et Gérard Wajman qui s'inscrivent explicitement dans la perspective de Claude Lanzmann et dont l'objet est de montrer l'impossibilité de la représentation : « l'Holocauste fut une attaque historique contre l'acte de vision. »<sup>16</sup> « Il y a de

---

<sup>13</sup> Rachel Ertel, « Le noir miracle », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit.

<sup>14</sup> Claude Lanzmann, « Le lieu de la parole » in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 294. (Publié dans Les Cahiers du Cinéma N° 374, juillet – aout 1985)

<sup>15</sup> Fethi Benslama, « La représentation impossible » in Jean -Luc Nancy (dir.) *L'art et la mémoire des camps*, op.cit., p. 60.

<sup>16</sup> Shoshana, Felman, « A l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*,

l'irreprésentable. C'est-à-dire : tout le réel n'est pas soluble dans le visible. Ceci n'est pas un fait, c'est une thèse. Elle ne vise pas l'exactitude mais la vérité »<sup>17</sup>. Il ne s'agit pas de dire que l'incompréhension extensive fonde l'incompréhension intensive. Dans cette perspective, les deux sont indissociables. L'impossibilité de comprendre serait ainsi indissociablement morale et esthétique. Il n'y a pas de représentation possible dans la mesure où ce qu'il faudrait représenter échappe à ce qu'Aristote nomme « le sens commun de l'humain », le philanthropon<sup>18</sup>. Il semble que, de même qu'Aristote, Claude Lanzmann considère que ce qui est moralement inhumain ne peut être représenté. Dans la mesure où la mimesis est, pour Aristote, la création d'une nouvelle réalité ayant un degré de généralité plus élevé que les situations conjoncturelles quotidiennes<sup>19</sup>, ne peut être pris en charge par la mimesis que ce qui est susceptible de correspondre au champ d'expérience commun. Ce qui échappe au philanthropon ne peut être représenté. C'est bien ce que semble indiquer Lanzmann lorsqu'il remarque que le génocide est une telle altérité qu'il est impossible de le voir tant « la vérité de l'intérieur reste la vérité d'une exclusion »<sup>20</sup>. Ainsi, pour Claude Lanzmann, le point de départ de *Shoah* est l'impossibilité de raconter cette histoire<sup>21</sup> ». Dirigée sur l'horreur un regard frontal exige que l'on renonce aux distractions échappatoires, d'abord à la première d'entre elles, la plus faussement centrale, la question du pourquoi, avec la suite indéfinie des académiques frivolités ou des canailleries qu'elle ne cesse d'induire. »<sup>22</sup> Pour Aristote, si une telle mimesis est impossible, c'est parce qu'elle manquerait son but. Dans la mesure où une telle représentation serait contraire à la vraisemblance<sup>23</sup>, celui auquel est destiné la représentation ne serait pas en mesure d'être affecté par ce qu'il reçoit. Le spectateur ne pourrait ressentir aucune pitié ni aucune frayeur, sentiments fondés sur une commune mesure et une certaine apathie. Tenter de représenter sur le mode de la mimesis le génocide serait moralement

---

op. cit, p. 61.

<sup>17</sup> Gérard, Wajcman « De la croyance photographique » cité in Jacques, Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005, p. 107.

<sup>18</sup> Une interprétation de la représentation du génocide à partir de la Poétique est suggérée par 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.

<sup>19</sup> Aristote, *Poétique*, 1451b 27.

<sup>20</sup> Shoshana Felman, « A l'âge du témoignage : Claude Lanzmann », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 88-89.

<sup>21</sup> Claude Lanzmann, « Le lieu de la parole », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 295.

<sup>22</sup> Claude Lanzmann, « Hier ist kein warum », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 279.

<sup>23</sup> Aristote, *Poétique*, 1451a 36.

inacceptable et obscène, au sens propre du terme, dans la mesure où ce serait en fait ramener l'inhumain à l'humain<sup>24</sup>. Connue comme semblable, c'est-à-dire prise en charge par la mimesis, une expérience inhumaine rend celui qui s'y engage lui-même inhumain. Ce serait mettre le récepteur de la représentation dans la même situation que les polonais que présente Claude Lanzmann : ils « ont une vision extérieure du destin des juifs qui prétend néanmoins rendre compte de l'intérieur : en essayant d'attester de la signification même décrite des Juifs [...] Les Polonais font en réalité un faux témoignage »<sup>25</sup>. Contrairement à Jan Karsky, ils donnent des compréhensions du génocide nazi qui apparaissent comme non seulement complètement inadéquates, mais surtout comme insultantes vis à vis des déportés, dans la mesure où ils imposent leurs modèles explicatifs à quelque chose qui y est sans conteste irréductible. L'impossibilité de comprendre signifie une exclusion de l'humanité, elle est équivalente à l'impossibilité d'une mimesis. C'est en ce sens que le philosophe Jean-Luc Nancy définit la représentation du génocide comme interdite : la mimesis reste interdite devant ce qu'elle ne peut prendre en charge, et c'est cet interdit même qui est pris en charge par la mimesis : « La représentation que le camp interdit est précisément la représentation que j'ai voulu nommer interdite » [...] au sens où l'*interdictio* du juge romain rendait son arrêt entre deux parties [...]. Cette représentation s'interdit elle-même, en ce sens, plutôt qu'elle n'est défendue ou empêchée. »<sup>26</sup>

## **2. La poétique lanzmanienne du génocide : représenter l'impossibilité de la représentation**

Toute mise en scène ne saurait donc passer que par la mise en avant de la différence radicale entre toute expérience possible de celui à qui elle est destinée et l'expérience du témoin, c'est-à-dire par le refus de la représentation. C'est bien ce que Claude Lanzmann donne dans son film. L'impossibilité n'est donc pas exactement de montrer le génocide, mais de le prendre en charge par ce qu'Aristote définit comme la poésie. Dans cette perspective, Élisabeth Pagnoux a sans doute tort d'affirmer que « l'horreur génère le silence : elle ne le dit pas, elle impose. Il n'y a rien

---

<sup>24</sup> Claude Lanzmann, « Hier ist kein warum », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 279.

<sup>25</sup> Shoshana Felman, « A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah* op.cit., p. 123.

<sup>26</sup> Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite » in Nancy (dir), *L'art et la mémoire des camps*, op.cit., p. 34.

à faire, on ne peut rien dire [...]. Auschwitz fut silence »<sup>27</sup>. Plus exactement, il faudrait dire comme Adorno qu'aucune poésie n'est possible. En effet, alors qu'il affirme l'impossibilité de toute représentation, Claude Lanzmann met bien en scène une représentation, mais sur un mode plus lyrique que poétique. Aristote définit effectivement l'art lyrique par opposition à l'art poétique, en tant qu'il ne représente pas dans une figure générale, mais qu'il est la narration par un individu de sa propre existence contingente et particulière, sans soucis du sens commun :

« Lorsqu'un poète parle en son nom personnel, il n'imité pas »<sup>28</sup>. C'est bien, semble-t-il, une des fonctions des déportés qui parlent dans *Shoah*. Shoshana Felman remarque à ce sujet l'incommensurabilité des points de vue redoublée par la différence des langues, comme s'il y avait une incapacité de voir et de percevoir simultanément le sens commun dans l'éclatement du témoignage. Ces langues sont toutes étrangères les unes aux autres. Le retard de compréhension provoqué par la traduction simultanée, ainsi que le choix de ne pas avoir recourt aux sous-titres, sont représentatifs de l'incapacité à comprendre et synthétiser le génocide dans une langue étrangère, autrement que dans une langue qui lui est absolument étrangère<sup>29</sup>. Comprendre le génocide nazi serait comprendre son incompréhensibilité. Si *Shoah* peut malgré tout être considérée comme une œuvre poétique, comme l'affirme Claude Lanzmann, c'est à un autre niveau : ce qui est pris en charge par la mimesis, ce n'est pas l'événement Shoah en lui-même mais l'expérience de la perte de tout philanthropon en présence de cet événement. C'est cela qui doit être compris. C'est ce que veut dire Gérard Wajcman lorsqu'il écrit, pour faire l'apologie du film de Claude Lanzmann « il a y assurément des choses qu'on ne peut voir. Et ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer »<sup>30</sup>. Claude Lanzmann produit une mimesis de la présentation lyrique. Il donne à voir l'intérieur de ce qui ne peut être vu. Pour reprendre les termes de Shoshana Felman, il « emporte précisément l'intérieur à l'extérieur et, ce faisant, brise le cadre qui cerne et ferme l'intérieur en le maintenant radicalement séparé de l'extérieur »<sup>31</sup>. Il y a en effet un

---

<sup>27</sup>Elisabeth Pagnoux, « Reporter photos à Auschwitz », cité in Georges, Didi Huberman, *Images malgré tout*, op.cit., p.115.

<sup>28</sup> Aristote, *Poétique*, 1460a 7.

<sup>29</sup> Fethi Benslama, « La représentation impossible », in Jean -Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps* op.cit., p. 67.

<sup>30</sup> Gérard Wajcman, « Saint-Paul Godard contre Moïse Claude Lanzmann », cité in Georges, Didi Huberman, *Images malgré tout*, op.cit., p. 126.

<sup>31</sup> Shoshana Felman, « A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 102.

philanthropon dans Shoah, mais avec l'œil de la caméra qui voit qu'il n'y a rien à voir. Il y a un sens commun de l'humain, non avec la victime prise dans le génocide, mais avec le témoin à l'instant de sa chute : « Nous, spectateurs pétrifiés et cathartiques, nous voyons l'absence de traces [...]. Nos yeux peuvent ne pas en croire leurs pupilles : il n'y a rien. »<sup>32</sup> « Quelque chose, disparu, monstrueux, une non-chose, incroyable mais attestable, contesté [...] mais attestable, qui a donc essentiellement affaire avec le témoignage, mais dans les conditions de l'invraisemblance, quelque chose, rumeur gelée enfouie, enfuit sur toute la terre, éparse, toujours inouïe, [...] en passe de disparaître une dernière fois, trouve sa réunification, le rassemblement qui la fera être, avoir été ».<sup>33</sup> La figure présentée est alors celle qui, justement, ne peut pas rendre compte de ce qu'il ne parvient même pas à voir autrement qu'en représentant cette impossibilité : Jan Karski qui visite le ghetto pour en témoigner auprès des alliés<sup>34</sup> : « C'est un absolu autre monde . Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas l'humanité ! [...] Ce n'était pas un monde. Ce n'était pas L'humanité. Je n'en étais pas. Je n'appartenais pas à cela. Je n'avais jamais rien vu de tel. Personne n'avait écrit sur une pareille réalité. Je n'avais jamais vu aucune pièce, aucun film ! Ce n'était pas le monde. On me disait qu'ils étaient des êtres humains. Mais ils ne ressemblaient pas à des êtres humains. »

Ce qui est représenté et qui entre dans le cadre aristotélicien de la mimésis, c'est « cette absence de traces [qui] indiquait la radicalité de la dévastation » : « Cette anti-histoire [...], le film la projette dans la lumière indirecte de la relation [..]. Les spectateurs voient ces images et, avec elles par “miroir et en énigme”, non pas ce qui fut vécu (comme on dit du mort enterré qu'il “ a vécu”) mais les bords du trou de la disparition, le vestige radiographié, les paroles dégelées. (...) Le film rapporte à la visibilité non pas l'événement tel qu'il fut, vécu jour après jour, et à quoi à jamais en effet on ne pourra assister ni ré-assister, mais son attestation ».<sup>35</sup> L'expérience du génocide n'est jamais montrée. Ce qui l'est, c'est son effacement, action qui peut convoquer une figure avec laquelle la philanthropia est possible : le témoin et non plus la victime – même s'il s'agit de la même personne, le témoin est la victime revenue du côté de l'humanité. Le génocide peut ainsi être compris sur un mode que décrit bien Shoshana Felman : « Comprendre *Shoah* n'est

---

<sup>32</sup> Michel Deguy, « Une oeuvre après Auschwitz », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah* in op.cit., p. 29.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>34</sup> Shoshana Felman, « A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 88-89.

<sup>35</sup> Michel Deguy, « Introduction » in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, *Ibid.*, p. 6.

pas connaître l'holocauste, mais acquérir une nouvelle vision de ce que ne pas connaître veut dire. Le visage de *Shoah* ouvre la voie à de nouvelles possibilités de compréhension de l'histoire ».<sup>36</sup>

### 3. Une exigence éthique de représenter

Une telle négation de la représentation, et l'exclusion des déportés du monde des hommes par leur définition ontologique en tant qu'inhumains peuvent être critiquées en considérant qu'elles actent la réussite du processus de déshumanisation mis en place par les nazis. C'est en ce sens que Fethi Benslama semble nuancer un certain radicalisme de la position lanzmanienne : « si nous souscrivons à l'énoncé que les hommes des camps sont devenus des non-humains, alors la destruction dont ils ont fait l'objet réalise et rejoint l'imaginaire national-socialiste de l'humain ».<sup>37</sup> Poussant le raisonnement plus loin dans une démarche résolument anti-lanzmanienne dans la mesure où il affirme la nécessité de représenter le génocide, l'historien d'art George Didi-Huberman va jusqu'à considérer qu'une telle représentation serait un devoir éthique envers les victimes. L'enjeu est de leur rendre leur humanité, comme il l'affirme contre la perspective lanzmanienne : « Nous devons tenter d'imaginer ce que fut Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable. Nous nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toute façon – car c'est vrai –, nous ne le pouvons, nous ne le pouvons pas jusqu'au bout. Mais nous le devons, ce très lourd imaginable, comme une réponse à offrir, une dette contractée envers les paroles et les images que certains déportés ont arrachées pour nous au réel effroyable de leur expérience ».<sup>38</sup> S'il évoque ici des photographies, George Didi-Huberman insiste bien sur leur nécessaire inclusion dans un récit cohérent et organisé qui donne sens et rend compréhensible l'expérience de ceux qui les ont prises et de ceux qui y apparaissent. Il semble qu'ainsi George Didi-Huberman s'inscrit, comme Claude Lanzmann, dans une perspective aristotélicienne en considérant qu'affirmer la possibilité d'une représentation signifie la reconnaissance de l'humanité de ceux dont l'expérience est représentée. Fethi Benslama propose, en ce sens, un

---

<sup>36</sup> Shoshana Felman, « A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », in Michel Deguy, *Au sujet de Shoah*, op.cit., p. 112.

<sup>37</sup> Fethi Benslama, « La représentation impossible », in Jean -Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps*, op.cit., p. 62

<sup>38</sup> Georges Didi Huberman, cité in Jacques, Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, op.cit., p.106.

nouveau cadre permettant de comprendre la figure du musulman comme pouvant être pris en charge par la mimesis. Contre Primo Lévi qui en fait la figure de la victoire du projet nazi, elle le représente comme le nom de la part et de la tentation d'inhumanité dans chaque déporté. Ainsi n'est pas produit un désaveu total de toute communauté humaine. Le reconnaître signifie le « douloureux et intense travail qui consiste à faire en sorte que ce qui est arrivé puisse être pensé comme étant bien arrivé à lui et non à un autre »<sup>39</sup>, c'est-à-dire la reconnaissance d'une philanthropia possible, d'un côté entre les musulmans et les autres déportés et, au delà, avec les spectateurs de la représentation. Se faisant, et quelle que soit la pertinence de ce cadre psychologique, Fethi Benslama réintègre les actions du musulman dans le récit causal et compréhensible du camp qui permet de le percevoir comme tel et d'en rendre compte de manière intelligible. Ainsi, « on se trouve donc confronté aux paradoxes d'une condition humaine inhumaine »<sup>40</sup>. Cette exigence d'une représentation est affirmée par deux de ceux qui, pour Primo Lévi et Claude Lanzmann, se situent au cœur de l'inhumanité et donc au lieu même où toute représentation devrait être impossible. C'est en effet la perspective dans laquelle s'inscrivent Zalmen Lewental et Zalmen Gradowski, membres des Sonderkommando dont les manuscrits ont été retrouvés enterrés dans le camp de Birkenau bien après leur assassinat : « Nous devons, comme jusqu'à présent, jusqu'au [lacune] événement [lacune] continuellement tout faire savoir au monde sous forme de chronique historique. »<sup>41</sup> « J'ai écrit beaucoup d'autres choses. Je pense que vous en trouverez sûrement des traces, et à partir de tout cela, vous pourrez vous représenter comment ont été assassinés les enfants de notre peuple.<sup>42</sup> Seuls des fragments de ces écrits ont été retrouvés. Il cependant est possible de considérer que *L'Espèce Humaine* de Robert Antelme permet d'observer comment peut être mise en œuvre une poétique de l'inhumain. Même s'il n'a pas été déporté en tant que juif dans un camp d'extermination et donc ne rend pas compte de la même expérience que les témoins mis en scène par Claude Lanzmann, son attitude peut permettre de comprendre et de développer celle de Zalmen Lewental et Zalmen Gradowski. Affirmer ainsi l'impossibilité de sortie de l'espèce humaine, c'est en même temps affirmer éthiquement la

---

<sup>39</sup> Fethi Benslama, « La représentation impossible », in Jean -Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps*, op.cit., p. 67.

<sup>40</sup> Myriam Revault- D'Allones « A l'épreuve des camps : l'imagination du semblable » in Catherine Coquio (dir), *Parler des camps, penser les génocides*, op.cit.

<sup>41</sup> Zalmen Lewental, cité in George, Didi Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p.138.

<sup>42</sup> Zalmen Gradowski, cité in *Ibid.*, p. 139.

défaite du nazisme et la fonder ontologiquement, c'est-à-dire en même temps affirmer historiquement le risque que représente toujours une volonté de deshumanisation et l'impossibilité ontologique de l'exclure. Comme l'explique Fethi Benslama, d'un point de vue historique, cela signifierait que les nazis ont perdu en faisant du génocide une « tentative mais non (un) accomplissement, car les nationaux-socialistes ne détruisaient pas l'humanité des juifs, mais l'image d'une humanité juive réduite à leur imaginaire, qu'ils projetaient sur des juifs réels devenus supports de cette image [...] afin de réaliser le juif à son image »<sup>43</sup>. C'est la leçon que Maurice Blanchot appelle à tirer du roman de Robert Antelme : « Je crois que le livre de Robert Antelme nous aide à avancer dans ce savoir. Mais il faut bien comprendre ce qu'une telle connaissance a de lourd. Que l'homme puisse être détruit, cela n'est certes pas rassurant ; mais que, malgré cela et à cause de cela, en ce mouvement même, l'homme reste indestructible, voilà qui est vraiment accablant, parce que nous n'avons plus aucune chance de nous voir jamais débarrassés de nous ni de notre responsabilité.<sup>44</sup>

#### **4. La poétique antelmienne de l'expérience concentrationnaire : représenter l'expérience vécue**

Robert Antelme théorise le double choix de la fiction et de l'analyse dans son roman *l'Espèce humaine*. Il ne cherche pas à représenter une horreur inhumaine mais une possibilité de l'homme. La prise en charge d'un événement et sa représentation par des figures humaines et des actions compréhensibles correspond bien à ce qui est pour Aristote l'œuvre de la poésie. Il propose une mimesis dans la mesure où il refuse la séparation entre l'humanité de son lecteur et l'inhumanité de l'expérience dont il témoigne : « Le bourreau peut tuer un homme, mais il ne peut le changer en autre chose ».<sup>45</sup> « Nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes [...] c'est parce que nous sommes des hommes comme eux que les SS seront en définitif impuissants devant nous ».<sup>46</sup> Robert Antelme s'oppose explicitement à l'impossibilité de toute représentation qu'il

---

<sup>43</sup> Fethi, Benslama, « La représentation impossible », in Jean -Luc Nancy (dir.), *L'art et la mémoire des camps*, op.cit., p. 64.

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1996, p. 200.

<sup>45</sup> Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 230.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 230.

évoque dès les premières pages de son livre : « nous voulions parler, être entendus enfin... Et dès les premiers jours cependant il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience... Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite ».<sup>47</sup> Contre cela, il affirme : « Je rapporte ici ce que j'ai vécu »<sup>48</sup>. L'enjeu est « de remplir la distance entre soi et une autre sorte de soi »<sup>49</sup>. Par l'activité mimétique, il s'efforce de rendre compte de ce monde où la représentation est impossible précisément en représentant l'expérience. Dans son essai, de définition d'une poétique de l'Espèce Humaine, Lucie Bertrand oppose l'attitude de Robert Antelme cherchant à transmettre, à celle que l'on peut retrouver dans la position lanzmanienne ou adornienne ; En effet, cette position, affirme l'impossibilité de transmettre dans la mesure où le seul langage capable de rendre compte adéquatement de cette expérience, est de l'ordre du cri incompréhensible<sup>50</sup>. S'il faut nuancer cette affirmation dans la mesure où, par exemple Claude Lanzmann transmet l'impossibilité de transmettre, elle résume bien la différence de rapport entre l'expérience et son témoignage. Robert Antelme cherche à faire comprendre : « Il s'agit pour le détenu d'exprimer, par les moyens de son « langage d'avant », et qui est celui de ses lecteurs, le camp qui logiquement devrait être décrit avec ce langage du camp. Il semble que nos auteurs aient choisi la voie de la recontextualisation »<sup>51</sup>. Contrairement à ce qu'affirme Kate Hamburger dans son *Logique des genres littéraires*<sup>52</sup>, l'œuvre de Robert Antelme ne semble ainsi pas appartenir au genre lyrique, mais au genre poétique défini par la mimesis. Le « moi » et son expression n'est pas la finalité de l'œuvre. Robert Antelme pose en effet le primat de l'expérience sur l'individu, mais par son titre et l'attitude qui préside à son écriture, il fait comprendre son expérience et cherche à l'inscrire dans le cadre d'un philanthrope. Lorsqu'il exprime l'indicible, il le fait dans un cadre mimétique dans la mesure où il décrit les comportements l'exprimant par des cris incompréhensibles. Le discours direct n'est que très peu utilisé, et c'est au discours indirect que, le plus souvent, l'auteur évoque les cris de ses compagnons. Les seules marques de lyrisme concernent les nazis dont il livre sans les commenter

---

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 199.

<sup>50</sup> Lucie Bertrand, *Vers une poétique de L'espèce humaine de Robert Antelme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 31.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 226.

<sup>52</sup> Kate Hamburger, *Logique des genres*, Paris, Seuil, 1986

les cris incessants. Ce sont ainsi eux, et non les déportés qui sont renvoyés du côté du lyrisme et sont désignés comme ne pouvant pas être compris. D'une manière générale, l'auteur disparaît de la narration et la focalisation interne est abandonnée. Il est possible de considérer que cela implique que le lecteur supporte le récit<sup>53</sup>, et donc qu'il soit forcé de reconnaître un sens commun avec ce qu'il lit. Même lorsqu'il évoque la réussite de la tentative nazie de réification du détenu par la privation du langage, ce n'est en fait que pour opérer de façon plus frappante et significative un réel renversement des valeurs. Comme le remarque Lucie Bertrand, les mots conservent leur pouvoir d'enchantement : « Ainsi on avait commencé à parler, on ne sentait plus la poutre. Chacun a parlé pour soi, pour se montrer les richesses, car à haute voix, on les voit mieux. Ce soir nous ne nous dirons peut-être rien. Demain on ne se dira peut-être pas bonjour »<sup>54</sup>. De la même manière, il présente un certain nombre d'expériences, non en les décrivant directement mais en évoquant la manière dont elles ont été craintes avant ou considérées après<sup>55</sup>. Si Robert Antelme montre que cette capacité tend à s'effiloche, il ne semble pas que ce soit plus en raison de l'incapacité du déporté à en rendre compte sur le moment que d'une impossibilité ontologique comme pour Claude Lanzmann. Il ne s'agit pas seulement de suggérer l'impossibilité de comprendre, mais aussi d'insister sur la capacité que gardent même les déportés à comprendre ce qui leur arrive et de se le représenter. Robert Antelme met en abîme sa propre démarche et produit ainsi une mise à distance que ne connaît pas le genre lyrique. Cela ne signifie cependant pas une dramatisation ou des effets rhétoriques impliquant une distance avec l'expérience dont il témoigne : « le lecteur est convié à surmonter la facilité du pathos pour mettre à l'épreuve sa faculté de juger. L'œuvre invite à faire le choix de la compréhension, si douloureux soit-il, plutôt que celui de la compassion »<sup>56</sup>. Robert Anthelme montre bien que la dramatisation qui conduit au pathos, risque de vouer la transmission à l'échec, en particulier lorsqu'il évoque l'héroïsation de Jack qui empêche de percevoir son expérience tout autant que le ferait le lyrisme.

## **5. Conclusion : il y a plusieurs récits de vie possibles**

Il semble y avoir plusieurs représentations possibles de la même expérience, en fonction du point

---

<sup>53</sup> Lucie Bertrand, *Vers une poétique de L'espèce humaine de Robert Antelme* op.cit., p. 245.

<sup>54</sup> Robert Antelme, *op.cit.*, p. 49, cité in *Ibid.*, p. 200.

<sup>55</sup> Robert Antelme, *op.cit.*, p. 49, cité in *Ibid.*, p. 208-209.

<sup>56</sup> Lucie Bertrand, *Vers une poétique de L'espèce humaine de Robert Antelme*, op.cit., p. 276.

de vue adopté et de ce qui est considéré comme étant pertinent à représenter. Cette situation est celle qu'observe le sociologue Maurice Halbwachs, qui oppose à une conception univoque de l'histoire à une pluralité de représentations ayant chacune une cohérence propre la rendant hétérogène et inassimilable aux autres. À chaque fois est considéré un certain point de vue définissant un groupe social donnant sa signification à l'évènement considéré. Un groupe social est défini comme un groupe de significations, c'est à-dire un ensemble de cadres et de catégories déterminant la manière dont apparaissent les choses. Ils s'actualisent et forment des communautés lorsque des individus se placent pour considérer leur environnement et leur histoire selon ces cadres<sup>57</sup>. Claude Lanzmann et Robert Antelme procèdent à de telles actualisations. S'articule donc une pluralité de souvenirs et de représentations différentes du même évènement en fonction des points de vue l'ayant considéré et à chaque fois « traduit »<sup>58</sup>. De tels courants de mémoire peuvent être incompatibles. Il semble que se soit le cas ici entre ceux incarnés par Claude Lanzmann et par Robert Antelme. Ils en sont pas seulement esthétiquement incompatibles, ils se dévaluent mutuellement d'un point de vue éthique. Chacun considère que l'autre trahit la mémoire de l'expérience des camps en la ramenant à une expérience humaine ou en interdisant la compréhension. Plus encore, chacune peut accuser l'autre de complaisance avec ce qu'il s'agit pourtant de dénoncer, en niant le caractère inhumain ou en affirmant la réussite de la déshumanisation. Il y a entre les deux ce que Jean-François Lyotard nomme un différent. C'est un « conflit qui ne pourrait être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations. Que l'une soit légitime n'impliquerait pas que l'autre ne le soit pas. Si l'on applique cependant la même règle de jugement à l'une et à l'autre pour trancher leur différent comme si celui-ci était un litige, on cause un tort à l'une d'elle au moins, et aux deux si aucune n'admet cette règle ». <sup>59</sup> Comme Maurice Halbwachs, Jean-François Lyotard considère qu'il n'existe pas de vision ou de mode d'être naturel, mais différents cadres dans lesquels ils se jouent. Un différent apparaît dans le cas où se pose un conflit irréconciliable dans la mesure où les deux parties ne parlent pas le même langage. Chacun a son mode de légitimité propre et ses propres cadres déterminant ses représentations que l'autre ne reconnaît pas comme légitime et pertinent. Cela signifie qu'il n'y a pas de discours unique permettant de juger ou de préférer un mode de

---

<sup>57</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1977, p. 182.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 173 -175.

<sup>59</sup> Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 9.

représentation à l'autre, mais une pluralité et l'expansion des représentations engagées dans des jeux de langue et de légitimité différents. Pour Jean-François Lyotard comme pour Maurice Halbwachs, cette situation pose la question du lien social entre les groupes d'individus ou les communautés reconnaissant des modes de légitimité différents. Il n'y a alors pas de possibilité d'un consensus social. Ce serait chercher à limiter cette multiplicité en la considérant comme un danger pour la cohérence d'une représentation collective au-delà des différents groupes sociaux. Il s'agit alors de la domination d'un groupe imposant ses cadres et sa légitimité de manière hégémonique sans que les autres n'aient droit de cité<sup>60</sup>. C'est en ce sens qu'il est possible de comprendre les anathèmes des partisans de Claude Lanzmann contre tout ce qui peut induire une représentation narrative. La question se pose donc de l'articulation entre ces différentes positions aussi bien au sein du même espace historiographique que du même espace social. Il faudrait considérer la possibilité d'intégrer des positions irréductibles s'excluant mutuellement. Ce qui s'oppose d'un côté à l'idée d'une histoire homogène et continue, dont l'idéal serait de dire la vérité sur ce qu'il s'est passé, et en même temps à l'idée d'une communauté nationale également homogène fondée sur une histoire univoque. C'est la double idée du progrès de l'histoire comme science et de l'histoire comme sociale qu'il faudrait sans doute abandonner.

L'enjeu est de considérer une image multiple et contradictoire de l'histoire comme de la société. Sur le plan épistémologique, la solution est proposée par l'historiographie qui considère les différentes représentations d'un événement sans chercher à le définir ou à le décrire de manière définitive. L'histoire prend ainsi la forme de ce que le philosophe Walter Benjamin nommait une image dialectique<sup>61</sup>. Sur le plan sociétal, Maurice Halbwachs et surtout Jean-François Lyotard proposent des solutions pour articuler les éléments constituant un différent.

---

<sup>60</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, op.cit., p. 164.

<sup>61</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (XVII) (1940, publication posthume en 1942) in *Oeuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 444 ; voir le commentaire de Bruno Tackels. *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 114 ; Voir également Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 56.