



Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau. Effacement et présence de ce que racontent des œuvres visuelles

Nathanaël Wadbled

► To cite this version:

Nathanaël Wadbled. Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau. Effacement et présence de ce que racontent des œuvres visuelles. Estado da Arte. Revista de artes visuais, 2021, Narrativas artísticas: ramificações, contaminações e apagamentos, 2 (1), p. 205-217. <10.14393/EdA-v2-n1-2021-59482>. <hal-03641374>

HAL Id: hal-03641374

<https://hal.science/hal-03641374v1>

Submitted on 24 Jul 2022

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.



HAL Authorization

Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau. Effacement et présence de ce que racontent des œuvres visuelles

What to do with the plastic testimonies of Auschwitz-Birkenau. Erasure and presence of the story, told by these visual works

NATHANAËL WADBLED

Université de Lorraine - Centre de Recherche sur les Médiations (CREM), France

RÉSUMÉ

Les musées-mémoriaux de la déportation et du génocide commis par les nazis n'exposent que rarement les dessins, peintures et sculptures produites par les rescapés montrant de manière représentative leur expérience de l'horreur. Les nombreuses images exposées sont essentiellement des photographies. C'est notamment le cas dans l'exposition du Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau. Lorsque des œuvres testimoniales sont mises en avant, c'est dans un espace à part, séparé de l'exposition historique. Mon hypothèse est que le discours sur la Shoah porté par l'exposition n'est pas susceptible de leur laisser une place. Si l'exposition historique montre l'incommensurabilité de l'horreur, ces témoignages plastiques induisent en effet à imaginer le récit de la vie des victimes représentées et donc à rendre leur vie commensurable avec ce que les visiteurs peuvent comprendre. Les œuvres représentatives placent le spectateur face à l'évidence de l'expérience de l'horreur plutôt que devant celle de son ineffabilité.

MOTS CLÉS

Auschwitz-Birkenau, musée-mémorial, Olère, patrimoine obscur, représentation, Shoah, témoignage, tourisme mémoriel.

ABSTRACT

The memorial museums of Nazi deportation and genocide rarely exhibit drawings, paintings and sculptures produced by survivors that represent their experience of the horror. The numerous images on display are mainly photographs. This is particularly the case with the exhibition at the Auschwitz-Birkenau Memorial Museum. When testimonial works are shown, it is in a separate space from the historical exhibition. My hypothesis is that the discourse on the Shoah conveyed by the exhibition is unlikely to make room for them. If the historical exhibition shows the immeasurability of the horror, these plastic testimonies induce us to imagine the life story of the represented victims and thus making their lives commensurable with what the visitors can understand. The representative works place the spectator in front of the evidence of the experience of the horror rather than in front of that of its ineffability.

KEYWORDS

Auschwitz-Birkenau, memorial-museum, Olère, obscure heritage, representation, Shoah, testimony, memorial tourism

Introduction : la place des œuvres de témoins dans l'exposition générale d'Auschwitz

Les témoignages plastiques – dessins, peintures et sculptures produites par les rescapés – sont relativement peu mis en avant dans les expositions consacrées à la Shoah. Dans l'exposition générale du Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau, ils sont cependant placés à part des autres objets et images par lesquels l'histoire est transmise. Une unique salle de l'exposition générale présente quelques dessins qui ne semblaient pas intéresser particulièrement les visiteurs. Seules des œuvres du peintre David Olère sont exposées dans un bâtiment séparé de ceux de l'exposition entre 2018 et 2019. Cependant, le site internet de l'institution atteste à la fois du grand nombre et de la grande variété d'œuvres de déportés en sa possession. Ce sont des dessins, des peintures ou des sculptures, le plus souvent réalisées après-coup. Cette absence peut surprendre, en comparaison de la place accordée aux témoignages discursifs dans le discours des guides. Ils s'en servent pour rendre concret ce qu'il s'est passé en le racontant à travers le regard des déportés et leurs anecdotes. La mise en récit n'est alors pas celle de l'histoire ou du fonctionnement du camp. Elle est celle des histoires de ceux qui l'ont vécu. Les stories ont une place dans la visite à côté de l'histoire (RICŒUR, 1983 : 296). Une œuvre plastique livre l'expérience de l'artiste par une autre forme de langage, un langage sans mots, mais composé de traits, de couleurs et de formes. Si la littérature est reconnue aujourd'hui comme dépositaire de la mémoire de la Shoah, ce n'est pas le cas des témoignages plastiques.

Au-delà du cas de la muséographie du Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau, cette situation apparaît dans l'absence de travaux sur ces images testimoniales. Les travaux sur le témoignage se sont peu intéressés aux témoignages plastiques (DULONG, 1998 ; JURGENSON et BERNARD-NOURAUD, 2015) et les rares l'ayant fait n'ont considéré que secondairement l'aspect de leur exposition. Symétriquement, les travaux sur les images de la Shoah se sont peu intéressés aux témoignages. Ils se sont essentiellement concentrés soit sur les photographies qui témoignent sans être reconnues comme des œuvres (HORNSTEIN et JACOBOWITZ, 2003 ; DIDI-HUBERMAN, 2003), soit sur des œuvres qui n'ont pas de valeur testimoniale (BECKER et DEBARY, 2012). C'est dans cette dernière catégorie que s'inscrivent la plupart des travaux sur les musées-mémoriaux (YOUNG, 1993 et 2000 ; SION, 2014 ; ROUSSEAU, 2015). Ils considèrent les dispositifs d'exposition et les formes architecturales qui intègrent des traces témoignant de l'horreur ou qui se substituent à l'absence de trace pour la symboliser. Ces études se consacrent en fait aux œuvres effectivement mises en avant dans les musées-mémoriaux plutôt qu'à la discrétion des témoignages plastiques.

Ils permettent cependant de l'approcher de manière négative : en analysant le type de discours sur la Shoah mis en place, ces travaux montrent en creux quels éléments n'y ont pas leur place. Chaque manière de représenter montre certaines choses et en exclut d'autres. Adopter un point de vue sur l'événement, c'est prendre le parti de ne pas faire apparaître certaines choses. Certains éléments ne peuvent s'y intégrer : ils rompraient la cohérence de la représentation. Les muséographes mettent en place un dispositif invitant à certaines représentations plutôt qu'à d'autres. Mon hypothèse est que la manière de raconter la Shoah des témoignages plastiques n'a pas sa place à Auschwitz-Birkenau.

Pour l'étayer, j'ai réalisé une analyse du dispositif d'exposition. Les données sont donc constituées de mes propres analyses. Cette méthode fait écho à celle pratiquée dans les disciplines artistiques et littéraires. Les commentaires d'œuvres ou de textes se fondent en effet sur la lecture rigoureuse du chercheur et l'analyse qu'il en fait après-coup. La rigueur et la pertinence d'une telle étude se situent alors non au niveau sociologique du rapport avec les acteurs, mais au niveau herméneutique de l'analyse des œuvres ou des textes analysés. Il faut donc distinguer ces observations de simples impressions. Elles sont le résultat d'une démarche réflexive et scientifique, même si celle-ci a lieu après-coup de manière rétroactive au lieu d'accompagner l'expérience comme dans le cas d'une observation participante. Elle n'en est pas moins rigoureuse, même si elle implique un retour réflexif sur soi qui influence inexorablement à la fois la pratique de la visite et son analyse. De même que pour tout commentaire d'œuvres ou commentaires de texte, les résultats ainsi obtenus ont un champ de pertinence limité. Le chercheur doit être attentif à ne pas prétendre être dans une démarche phénoménologique où il pourrait rendre compte du vécu des acteurs comme avec des entretiens réalisés selon une méthode compréhensive.

1. Des œuvres qui racontent des histoires

Les témoignages plastiques racontent l'expérience des témoins. Ils en sont la trace documentaire et invitent à imaginer ce qu'il s'est passé. Ces histoires composent une représentation de l'expérience concentrationnaire à partir de l'expérience de ceux qui les ont faites. Elles en sont la culture matérielle (LUBAR et KINGERY, 1995) ou les archives. C'est le cas par exemple des peintures et dessins de Davis Olère. Elles montrent des visages expressifs individualisés et des situations qui permettent de percevoir l'histoire de l'artiste. Olère représente de manière réaliste les ressentis et les perceptions des déportés dans leur survie au camp et dans leur agonie, jusque dans la chambre à gaz. Le réalisme ne passe pas par une copie exacte de la réalité, mais par le fait de rendre compte de l'expérience. Ces œuvres transmettent quelque chose de la souffrance et de l'agonie à laquelle ces hommes ont été confrontés. C'est le cas même lorsqu'il peint des allégories qui expriment quelque chose du ressenti de l'artiste. Elles signifient toujours l'expérience des hommes pris dans l'horreur et sont composées de scènes qui gardent souvent un caractère documentaire.

Non seulement ces œuvres racontent visuellement ce qu'il s'est passé, mais de plus elles invitent les visiteurs à se le raconter en imaginant. Elles forment une «fenêtre sur ce monde» médiatisée par le regard de l'artiste, semblable à celle que reconnaît l'historien de l'art Georges Didi-Huberman dans les photographies prises à Birkenau par les déportés (DIDI-HUBERMAN, 2003). Une fraction de la réalité perçue d'un certain point de vue ouvre sur un hors champ qu'elle ne représente pas. Les visiteurs sont invités à contextualiser les images au-delà du cadre de leur prise de vue ou de la situation du témoin. Celui qui la perçoit se demande alors ce qu'il se passait autour et il extrapole sur la vie des personnes représentées ou sur le contexte de la situation représentée. L'image demande à être ainsi interprétée par l'imagination. C'est cette élaboration à partir de l'image proposée à la perception qui constitue l'image mentale. Elle permet de percevoir quelque chose de ce qui a eu lieu, même si elle est une reconstitution imaginée. C'est en ce sens que Georges Didi-Huberman, considère que «pour savoir, il faut s'imaginer» (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 198).

Les situations particulières renvoient ainsi à une représentation plus large de l'événement. Les histoires (stories) particulières racontées par les œuvres ouvrent sur la représentation de l'histoire (histoire) qui raconte ce qu'a été Auschwitz au-delà des expériences particulières. La «fenêtre sur le monde» s'ouvre sur un espace qui peut être parcouru.

Cet usage imaginaire des témoignages rejoint celui auquel appellent certains témoins comme Robert Antelme ou Zalmen Gradowski. S'ils le considèrent à partir des récits littéraires, ils partagent une volonté de raconter qui a pour ambition une appropriation similaire. Pour Robert Antelme, déporté comme politique dans un camp de concentration, raconter invite son lecteur à percevoir et à comprendre ce qu'il s'est passé. Il ne cherche ainsi pas à écrire les choses comme il les a vécus sur le moment, mais à les exprimer «par les moyens de son "langage d'avant", et qui est celui de ses lecteurs» (ANTELME, 1978 : p. 226). Il raconte son histoire particulière (story), comme condition que ces lecteurs pourront se représenter l'histoire (histoire) de la déportation. Zalmen Gradowski, membre du Sonderkommando d'Auschwitz qui a écrit son témoignage avant d'être exterminé, partage cette volonté de montrer l'horreur afin que ses lecteurs se la représentent. Il explicite l'absence de différence entre témoignages plastiques et discursifs en utilisant un registre visuel : «dis-leur, à tes amis et connaissances, que si tu ne reviens pas, ce sera parce que ton sang s'est arrêté et figé en voyant ces affreuses scènes barbares [...] ton œil [se transforme] en simple appareil photo [...]. Tiens-moi fortement par la main, ne tremble pas [lacune], car tu devras voir pire encore» (GRADOWSKI, 2009, p. 27-30). Les mots écrits doivent être utilisés pour construire des images mentales qui racontent ce qu'il s'est passé.

La reconnaissance des témoignages plastiques en tant qu'œuvres qui racontent et font se raconter a une valeur éthique. Elles ne sont pas seulement pertinentes d'un point de vue pragmatique dans la mesure où elles permettent de se représenter un événement qui semble au premier abord unimaginable et qui, pour cette raison, peut provoquer l'incrédulité (WADBLEY, 2019). Cela permet de considérer les déportés comme nos semblables : «on se trouve donc confronté aux paradoxes d'une condition humaine inhumaine» (REVAULT-D'ALLONES, 1999, p. 557). En la racontant, ces œuvres incluent l'horreur inhumaine dans un monde commun qui est le prolongement de celui des visiteurs. Les visiteurs sont inclus dans l'œuvre : ils y découvrent le paysage comme l'artiste le représente, et identifient cette représentation avec leur propre regard sur les choses. L'espace-temps de l'horreur appartient au même champ d'expérience que celui du spectateur. L'entreprise nazie de déshumanisation apparaît donc comme ayant échoué (BENSLAMA, 2001, DIDI-HUBERMAN, 2003). C'est le sens du titre de l'ouvrage de Robert Antelme : L'espèce Humaine (WADBLEY, 2013).

2. Une muséographie qui interdit de raconter

Le contenu des témoignages plastiques comme ceux de David Olère est en contradiction avec l'esprit du Musée-Mémorial. Parmi les images exposées, une seule invite à une expérience similaire : une photographie qui montre grandeur nature des déportés et place le visiteur dans l'espace du camp. Il comprend alors à la fois l'organisation spatiale du camp et reconnaît l'humanité des victimes. Celui qui la regarde voit l'horreur et est précipité dans l'image d'un monde placé dans la continuité du sien.

À part cette exception, une observation des dispositifs muséographiques permet en effet de les caractériser comme représentant la Shoah en tant qu'irreprésentable (WADBLED, 2015). Le camp apparaît comme étant au-delà de tout ce qui est compréhensible. Il constitue une « autrérité » (SEATON, 2009) : « un no man's land de la compréhension, une boîte noire de la compréhension historique, un vide de signification historique qui aspire toute tentative d'interprétation » (DINER, 1987). Comme elle n'a pas pu être vécue par des humains, alors il est impossible aux visiteurs d'en percevoir quoi que ce soit. Tout ce qui est présenté semble inadéquat et ne pas être à la hauteur de l'événement qui s'est déroulé, comme si toute tentative de percevoir quelque chose était vaine. Les individus ayant vécu sont ainsi naturellement exclus de l'humanité partagée des visiteurs, car leur prise en compte supposerait que des êtres humains aient pu vivre à Auschwitz (WADBLED, 2013). Toute tentative de raconter se retrouverait interdite, c'est-à-dire incapable d'assimiler cette réalité pour l'inclure dans son champ d'expérience (NANCY, 2001). Les témoignages plastiques qui racontent Auschwitz et invitent à se le raconter n'ont pas de place dans un dispositif qui a pour vocation à la fois de présenter et de transmettre une telle conception de l'histoire (histoire). Au Musée-Mémorial, il n'y a ni images ni des choses matérielles qui raconte ce qu'il s'est passé et la manière dont les déportés l'ont vécu. Rien n'apparaît d'ailleurs des conditions de vie des déportés et de leur agonie, au sens de l'expérience qu'ils font de la mort. Il n'est pas donné d'informations contextualisant la vie des déportés ni d'anecdotes permettant de s'imaginer leur existence.

La présence des témoignages plastiques ne serait pas seulement incohérente avec ce discours porté par le Musée-Mémorial. Elles sont constitutivement impossibles. Elles ne sont pas seulement exclues d'une certaine représentation de l'histoire. Cette représentation les rend impossibles et interdites, au sens légal du terme. Si le Musée-Mémorial ne théorise pas explicitement cette situation, elle l'est par le psychanalyste Gérard Wacjman et par Élisabeth Pagnoux lorsqu'ils analysent le documentaire Shoah de Claude Lanzmann (WACJMAN, 2001 ; PAGNOUX, 2001). Ils ne se contentent pas d'explicitement les partis pris du film. Ils montrent qu'une conception de la Shoah semblable à celle portée par le Musée-Mémorial rend ces témoignages plastiques impossibles. Toute image qui raconterait Auschwitz serait une illusion puisqu'elle ferait croire à son inclusion dans le monde commun des visiteurs. Puisqu'aucune image ne peut rendre compte adéquatement de l'horreur telle qu'elle a été vécue et puisque cette horreur échappe à ce qui est compréhensible dans un champ d'expérience humain, alors il ne peut pas y avoir d'image.

Les témoignages sous forme d'image risquent de laisser croire à celui qui les observe qu'il perçoit la vérité de l'horreur, alors que celle-ci est incommensurable avec tout ce qu'il peut concevoir. Les images placent directement devant un monde imaginaire produit par l'artiste que les visiteurs risquent de reconnaître comme étant la réalité : la représentation prendrait la place de la réalité. Si une peinture ou une photographie montrent toujours un point de vue déterminé à la fois par le regard de l'artiste et la technique qu'il emploie, la représentation visuelle est homogène avec la perception directe. Dans les deux cas, le monde se donne sous forme visuelle. Dans la logique de l'exposition du Musée-Mémorial, cette homogénéité suffit à rendre toute image semblable à une hallucination et ayant une portée négationniste : « la distance, encore une fois, est niée. Nous faire témoins de cette scène, outre qu'elle est invention (parce qu'on ne peut

pas réanimer le passé), c'est distordre la réalité d'Auschwitz qui fut un événement sans témoin» (PAGNOUX, 2001, p. 105-108). Pour éviter cette illusion, la représentation doit être interdite en un sens légal, puisqu'elle est mensongère. Il ne s'agit pas du constat selon lequel il n'y a pas d'images des chambres à gaz puisque les témoignages plastiques de David Olère existent bien. Ces œuvres ne doivent pas être montrées.

3. La neutralisation de l'imagination des visiteurs

Le Musée-Mémorial ne raconte pas ce qui s'est passé à Auschwitz comme les œuvres de Olères, mais l'impossibilité de le raconter. C'est 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 qui en reste est celle de sa disparition. 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. C'est cette impossibilité qu'ils sont également invités à se raconter. C'est donc une histoire (storie) de ceux qui découvrent cette réalité et restent interdits devant elle. Les visiteurs font une expérience semblable à celle que décrit Jan Karski dans le film de Claude Lanzmann lorsqu'il parle de sa visite d'un ghetto pour en témoigner auprès des alliés (FELMAN, 1990 : p. 90) : « 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. » Si des images sont exposées au musée-mémorial d'Auschwitz-Birkenau, c'est dans la mesure où elles ont une telle signification. Cela se fait selon trois stratégies qui interdisent aux visiteurs de développer leur imagination.

Les images qui présentent l'intérieur ne racontent rien en elles-mêmes. Elles placent les visiteurs face à une présence à partir de laquelle il est difficile d'imaginer un contexte à raconter. Ce sont surtout des photographies d'identité ou de prisonniers malades qui ne montrent pas des sujets participants à des histoires. Les visages sont soit désindividualisés, comme s'ils n'avaient pas de vie propre : ce sont des « présences sans visage » (LEVI, 1987 : 97) qui n'invitent pas imaginer comment les déportés vivaient l'horreur du camp. Leur présence n'est de plus pas intégrée dans un contexte, ni par ce qu'elles ne montrent ni par leur interprétation. Lorsque la situation particulière est compréhensible, elle n'est pas intégrée dans un récit sur le fonctionnement du camp, les processus d'extermination ou la vie des déportés. Le choix et l'exposition des quelques dessins testimoniaux de l'exposition générale s'inscrivent également dans cette perspective. Ils reprennent les deux principes de l'indifférenciation des victimes et de la non-contextualisation : les personnages ne sont pas véritablement expressifs et ne sont pas mis en situation.

Le contraste entre le monde ainsi présenté et celui commun des visiteurs est souligné par la présence d'images qui racontent quelque chose avant l'entrée dans le camp. Elles n'ouvrent pas vers la réalité de l'horreur du camp et l'humanité des déportés qui l'ont subie. Elles racontent une autre histoire, qui se déroule avant. Les photographies des déportés avant leur déportation présentent des visages expressifs et témoignent d'une vie familiale qu'il est possible d'imaginer.

C'est également le cas des photographies qui montrent l'arrivée des déportés au camp, prise par les nazis comme des photographies souvenirs. Ces images racontent comment ces personnes qui ont encore l'apparence humaine arrivent. Elles les montrent donc à la lisière du camp et non incluses dans ce qui s'y passait à l'intérieur. Ce passage à l'intérieur est marqué par la muséographie et le choix des photographies. Ce n'est plus véritablement le monde commun, même s'il y a encore des histoires à imaginer. L'angle de prise de vue et la disposition des images dans les salles d'exposition n'incluent pas le visiteur dans la scène. Il en est un témoin extérieur qui perçoit quelque chose d'un monde qui n'a pas de continuité avec le sien.

La troisième stratégie pour raconter qu'il n'est pas possible de raconter est utilisée lorsque des témoignages plastiques sont véritablement mis en avant lors de l'exposition temporaire sur David Olère intitulée «The One Who Survived Crematorium III» en 2018. Dans un espace à l'écart, le dispositif d'exposition neutralise la portée documentaire des œuvres. Elle est suspendue (DÉOTTE, 1993) par la reprise des codes formels du musée des beaux-arts et non du musée d'histoire. Présenter un objet comme une œuvre d'art produit la suspension de son intérêt pour la connaissance historique. Le dispositif d'exposition met ainsi dans une disposition à les contempler et non à apprendre quelque chose sur la vie et l'agonie des déportés. Elles ne racontent pas l'horreur passée comme elles pourraient le faire, mais invitent à la contemplation.

Contrairement aux photographies intégrées dans l'exposition historique, les œuvres d'Olère sont présentées comme si elles étaient le résultat d'une démarche artistique ou d'un exercice formel ayant une vocation esthétique. Les peintures et les dessins sont accrochés côte à côte et éclairés individuellement alors que la pièce est plongée dans la pénombre. Il n'y a pas d'interprétation et les seules informations sur les œuvres sont leur date d'exécution, leur titre et l'institution qui les possède. Elles ne sont de plus pas mises en perspective avec la visite de l'exposition historique, car présentées dans un autre bâtiment. Cette coupure est renforcée par le dispositif muséographique. Avant d'entrer dans l'exposition, le visiteur passe par un hall d'entrée et un vestiaire. Il s'assoit ensuite pour regarder un film sur la vie de l'artiste, où celui-ci est montré en tant que peintre qui représente la déportation plutôt que comme rescapé qui témoigne par la peinture. Le catalogue de cette exposition reprend en ce sens la forme de celui d'une exposition d'art. Il insiste sur la place de l'artiste dans l'histoire de l'art plus que sur ce qu'il montre de l'horreur. Les œuvres sont le résultat de l'imagination de l'artiste donné à la contemplation.

4. Raconter avec des mots plutôt qu'avec des images

Si les descriptions visuelles sont ainsi prohibées, celles textuelles ont cependant toute leur place sans avoir à être des cris incompréhensibles (BERTRAND, 2005). Les guides et les rescapés lorsqu'ils accompagnent les visites constituent en effet la seule interprétation des éléments matériels exposés. À nouveau, l'analyse des choix esthétiques faits par Claude Lanzmann dans Shoah permettent d'explicitier les enjeux de cette situation. Le documentaire est composé à la fois d'images actuelles des lieux qui montrent qu'il n'y a rien à voir et de témoignages qui racontent oralement ce qu'il s'est passé. Ces derniers sont possibles, car ils ne se présentent pas comme étant une copie de la réalité. La parole n'a pas véritablement comme ambition de dire

ce que les images ne peuvent montrer, mais d'utiliser un médium indiquant en lui-même que la description ne prétend pas montrer la chose même. L'horreur inhumaine peut rester indicible en même temps qu'elle est dite, puisque les mots ne sont pas la chose même. Elle reste hors du champ du langage qui la signale sans jamais faire croire qu'il la présente.

Les témoignages discursifs ne se présentent en effet pas eux-mêmes comme étant la présence de l'évènement, mais la tentative de reconstruction d'un souvenir avec des mots : « Shoah ne donne pas à voir ce que les témoins ont vécu de l'extermination, mais il montre les survivants eux-mêmes livrés à la tragique erreur d'une réminiscence. » (WAJCMAN, 2001). Il y a discontinuité dans la mesure où il y a une différence de nature entre la perception sensible et sa traduction discursive. Cette différence est celle du passage de l'épreuve sensible, ou de la conscience de cette épreuve, à la notion qui la dit. Le fait de nommer les choses perçues rompt avec la forme sensible de leur vécu (THIERRY, 2003, p.94). Ce qui est nommé est toujours à la fois une traduction et une métonymie de ce qui est éprouvé. Le récit du témoin apparaît donc immédiatement comme une construction : le langage n'est pas un des cinq sens. Elles apparaissent immédiatement comme des signes et non comme une imitation de la réalité donnant l'illusion qu'il est possible de la comprendre. Les mots ne mettent pas directement en présence du passé. Ils désignent ce qui a eu lieu comme étant au-delà de ce qu'ils représentent. Ils ne permettent pas directement de voir et ne fournissent pas une image de l'horreur. Ils marquent une distance entre la représentation et ce qui est représenté, puisque l'horreur du camp ne s'est pas présentée sous forme de mots à ceux qui en ont fait l'expérience.

Cette distance est redoublée au niveau de la réception : les mots appellent l'imagination (DEGUY, 2001, p. 274), car sans elle leur récepteur ne perçoit pas d'image. Ils doivent faire l'effort d'une mise en image pour être immergés dans la scène. Les mots provoquent l'imagination dans la mesure où ils imposent un travail d'élaboration à partir d'eux qui est à la fois une production et création. Il faut non seulement les percevoir, mais surtout les comprendre et les interpréter. Celui qui observe son image mentale ne risque alors pas de la prendre pour la réalité. L'imagination ne consiste pas qu'à élargir le champ d'une image. Elle produit l'image. Le spectateur ne peut pas être passif, dans une position voyeuriste qui constate ce qu'il voit sans se rendre compte que cela ne rend pas justice à la réalité.

Conclusion. L'usage des témoignages plastiques par les visiteurs

Au-delà de cette analyse des témoignages plastiques en eux-mêmes dans une perspective d'histoire de l'art ou de muséographie, la pertinence de leur exposition dépend également de l'usage que les visiteurs en font. Rien ne garantit qu'ils les considéreraient comme des œuvres qui racontent Auschwitz ou comme des simulacres. Une analyse du discours de l'exposition ne permet en effet pas de comprendre ce qui est effectivement transmis lors de la visite. Les visiteurs ne sont pas passifs : ils ne se contentent pas de reprendre un discours qui serait destiné à être appris tel quel. Ils réinvestissent ce qui leur est proposé pour élaborer leur propre représentation de la Shoah (WADBLEY, 2018). Pour le savoir, il faudrait identifier la manière dont les visiteurs élaborent leur représentation de ce qu'il s'est passé à Auschwitz et déterminer si elle est cohérente avec la manière dont les témoignages plastiques racontent cette histoire.

Il semble au premier abord qu'il y ait une telle cohérence, dans la mesure où les visiteurs imaginent et ressentent comment c'était à partir de ce qu'ils perçoivent plutôt qu'ils n'apprennent l'histoire en se méfiant de leurs perceptions. L'expérience est en effet elle-même un réinvestissement des éléments portés par la muséographie dans une stratégie interprétative toute différente. Ils font des choses perçues le support de leur imagination et cherchent tout ce qui pourrait rendre concret ce qui a eu lieu. Les visiteurs ne répondent ainsi pas à l'invitation du dispositif muséal. Ils font une autre expérience que celle prescrite. Ils perçoivent le dispositif muséal et identifient la signification des choses et des éléments expographiques, mais ils les investissent autrement que pour élaborer la représentation prescrite. Tout se passe en fait comme si les récepteurs d'un discours en comprenaient le sens des mots, mais pas la grammaire qui les agencent d'une certaine façon : ils font d'autres phrases qui ont une autre signification, comme si plusieurs grammaires étaient disponibles pour le même vocabulaire (ISER, 1997).

Malgré ce décalage, les visiteurs ne confondent pas ces images élaborées à partir de ce qu'ils perçoivent et la réalité de ce qui s'est passé. Les craintes en ce sens ne sont pas justifiées. Les visiteurs s'imaginent en ayant conscience que les représentations qu'ils perçoivent et élaborent ne sont que des représentations. Ils les perçoivent directement comme n'étant pas toute la réalité et reconnaissent leurs images mentales comme étant le produit de leur propre activité. Ils ne considèrent pas qu'ils constatent ce qu'il s'est passé. Leur imagination leur en donne une représentation imparfaite produite par leur relation au dispositif d'exposition. Ils ne peuvent s'imaginer exactement comment c'était et savent que toutes les représentations sont partielles et que l'horreur inhumaine leur est irréductible. Ce qu'ils s'imaginent est une image imparfaite qui permet de se rendre compte et non de faire l'expérience véritable de ce qui a eu lieu.

Les visiteurs pourraient donc utiliser pertinemment les témoignages plastiques comme un médium privilégié permettant leur imagination. Ils ne le font cependant pas. Ils affirment en effet qu'ils s'imaginent et ressentent ce qu'il s'est passé à partir des choses qu'ils identifient immédiatement comme étant des traces authentiques. Or, ce n'est pas le cas des quelques témoignages plastiques qu'ils voient dans l'exposition. Ils ne s'y intéressent pas pour cette raison. Ces œuvres sont perçues comme étant des reconstructions après-coup. Contrairement aux récits discursifs les visiteurs ne reconnaissent donc pas les œuvres visuelles comme pouvant être des témoignages. Les visiteurs ne perçoivent pas le lien indicial ou biographique entre le témoin et ce qu'il a produit. Les œuvres apparaissent alors comme des représentations où quelque chose d'Auschwitz est perçu, mais pas comme des traces authentiques de l'expérience des déportés.

Pour que les témoignages plastiques puissent être utilisés pour raconter les histoires (stories) qui se sont passées à Auschwitz et ainsi composer une représentation de son histoire (histoire), il suffirait peut-être de les désigner explicitement aux visiteurs comme étant des témoignages. Une muséographie et des guides sensibles à cette dimension permettraient une telle expérience. Ils accompagneraient le regard des visiteurs pour les aider à déchiffrer les marques qui attestent que ces œuvres sont bien la culture matérielle de l'expérience des victimes.

Bibliographie

ANTELME Robert, 1978, **L'espèce humaine**, Paris, Gallimard.

BECKER Annette et DEBARY Octave, 2012, **Monter les violences extrêmes**. Théoriser, créer, historiciser, muséographier, Paris, Creaphiseditions.

BENSLAMA Fethi, 2001, « La représentation impossible », in Nancy Jean -Luc (dir.) **L'art et la mémoire des camps**, Paris, Seuil.

BERTRAND Lucie, 2005, **Vers une poétique de L'Espèce Humaine de Robert Antelme**, Paris, L'Harmattan.

DEGUY Michel, 1990, **Au sujet de « Shoah »** : le film de Claude Lanzmann, Paris, Belin.

DÉOTTE Jean-Louis, 1993, **Le musée, l'origine de l'esthétique**, Paris, L'Harmattan.

DIDI-HUBERMAN Georges, 2003, **Georges, Images malgré tout**, Paris, Ed. de Minuit, 2003.

DINER Dan, 1987, « Zwischen Aporie und Apologie », in Diner Dan (dir.) **Ist der nationalsozialismus Geschichte?** Zu Historisierung und Historikerstreit/, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

DULONG Renaud, 1998, **Le témoin oculaire**. Les conditions sociales de l'attestation personnelle, Paris, Ed. de l'EHSS.

FELMAN Shoshana, 1990, « À l'âge du témoignage. Shoah de Claude Lanzmann », in Michel Deguy et Bernard Cuau (éd.), **Au sujet de « Shoah »** : le film de Claude Lanzmann, Paris, Belin, p. 55-145.

GRADOWSKI Zalden, 2009, **Au coeur de l'enfer** : Témoignage d'un Sonderkommando d'Auschwitz, 1944. Paris, Tallandier.

HORNSTEIN Shelley et JACOBOWITZ Florence (dir.), 2003, **Image and Remembrance**, Bloomington, Indiana University Press.

ISER Wolfgang, 1997. **L'Acte de lecture**, théorie de l'effet esthétique. Liège, Pierre Mardaga.

JURGENSON Luba et BERNARD-NOURAUD Paul, 2015, **Témoigner par l'image**, Paris, Petra.

LEVI Primo, 1987, **Si C'est un Homme**, Paris, Julliard.

LUBAR Steven et KINGERY David, 1995, **History from Things**. Essays on Material Culture, Washington and London, Smithsonian Institute.

NANCY Jean-Luc, 2001, « La représentation interdite », dans Jean-Luc Nancy [ed.], **L'art et la mémoire des camps**, Le genre humain n° 36, Paris, Seuil, p. 13-39. <https://doi.org/10.3917/lgh.036.0013>

PAGNOUX Elisabeth, 2001, « Reporter photographique à Auschwitz. », **Les temps modernes** n° 613.

REVAUTL D'ALLONE Myriam, 1999, « À l'épreuve des camps : l'imagination du semblable » in Coquio Catherine (dir.), **Parler des camps, penser les génocides**, Paris, Albin Michel.

RICŒUR Paul, 1983, **Temps et Récit**, tome 1 L'intrigue et le récit histoire, Paris, Seuil.

ROUSSEAU Frédéric (dir.), 2015, **Les présents des passés douloureux**. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire, Nanterre, Michel Houdiard.

SEATON Anthony, 2009, « Purposeful Otherness: Approaches to the Management Thanatourism », in Richard Sharpley et Philip Stone (dir.), **The Darker Side of Travel**. The Theory and Practice of Dark Tourism, Bristol-Buffalo-Toronto, Channel View Publications, p. 75-108
<https://doi.org/10.21832/9781845411169-006>

SION Brigitte, 2014, **Death Tourism** - Disaster Sites as Recreational Landscape, Calcutta, Seagull Books.

THIERRY Yves, 2003, **Du corps parlant** : Le langage chez Merleau Ponty, Paris, Vrin.

WADBLED Nathanaël et FARACHE Michèle, 2013, « Le différent de la représentation : poétiques de l'expérience concentrationnaire », in **Communication interculturelle et littérature** : Mémoire, littérature et identité, Institutul European, 2013, Les récits de vie: mémoire, histoire et fictions identitaires, II, p.127-143. (hal-01654344v1)

WADBLED Nathanaël et FARACHE Michèle, 2015, « Représenter comme irréprésentable, comprendre comme incompréhensible. L'hétérotopie d'Auschwitz-Birkenau », in Fabréguet Michel et Henky Danièle **Mémoires et représentations de la déportation dans l'Europe contemporaine**, Paris, L'Harmattan, p. 57-68. (hal-01654339)

WADBLED Nathanaël, 2018, « Apprendre l'histoire à Auschwitz : l'expérience d'une histoire écrite avec des objets », in Nanta Novello Paglianti et Eléni Mitropoulou [dirs.], **MEI Exposition et communication**, n° 42-43, p. 253-262.

WADBLED Nathanaël, 2019, **Visiter Auschwitz contre le déni de la Shoah**. L'expérience de l'évidente matérialité de l'histoire, Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales, n° 28, <http://www.revue-interrogations.org/Visiter-Auschwitz-contre-le-deni,628>.

WAJCMAN Gérard, 2001, « De la croyance photographique. », **Les temps modernes**, n. 613.

YOUNG James, 1993, **The Texture of Memory**. Holocaust memorials and meaning, New Haven et Londres, Yale University Press.

YOUNG James, 2000, **At Memory's Edge**. After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture, New Haven and London, Yales University Press.

À propos de l'auteur

Nathanaël Wadbled est docteur en Sciences de l'Information et de la Communication, post-doctorant à l'Université de Tours (PRIM) et chercheur invité à l'Université de Lorraine (CREM). Ses travaux portent sur l'expérience de visite des musées de société et sur la transmission de l'histoire au Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau. Il a récemment publié : « Visiter Auschwitz contre le déni de la Shoah. L'expérience de l'évidente matérialité des choses », in Agnès Vandeveldde-Rougale et Jean-Baptiste Roy (dirs.), Interrogation n° 28, 2019, Le déni de réalité, https://www.revue-interrogations.org/_Wadbled-Nathanael. « Raconter sa visite à Auschwitz. Les conditions communicationnelles de l'expression des émotions », in Benoît Feidel (dir.), Nouvelles perspectives en sciences sociales vol.14 n° 1 Sensibilités, émotions et relations, Prise

Reçu le: 25-02-2021 - Approuvé le: 04-03-2021

Comment citer

WADBLE, Nathanaël (2021). Que faire des témoignages plastiques à Auschwitz-Birkenau. Effacement et présence de ce que racontent des œuvres visuelles. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.2, n.1, p. 205-217, jan./jun. 2021. <https://doi.10.14393/EdA-v2-n1-2021-59482>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.