Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

5 | 2007

Sismographie des terreurs

« Envoyer les fantômes au musée ? »

Critique du « kitsch concentrationnaire » par deux rescapés : Ruth Klüger, Imre Kertész

*« Send the ghosts to the museum ? » Critic of the « concentration camp kitsch »
by two surviving writers : Ruth Klüger and Imre Kertész*

Catherine Coquio

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/735>

DOI : 10.4000/gradhiva.735

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2007

Pagination : 38-51

ISBN : 978-2-915133-55-4

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Catherine Coquio, « « Envoyer les fantômes au musée ? » », *Gradhiva* [En ligne], 5 | 2007, mis en ligne le 15 mai 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/735> ; DOI : 10.4000/gradhiva.735

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© musée du quai Branly

« Envoyer les fantômes au musée ? »

Critique du « kitsch concentrationnaire » par deux rescapés : Ruth Klüger, Imre Kertész

*« Send the ghosts to the museum ? » Critic of the « concentration camp kitsch »
by two surviving writers : Ruth Klüger and Imre Kertész*

Catherine Coquio

« Le nœud inextricable que laisse derrière lui la violation d'un tabou comme le génocide, ou l'infanticide, se change en spectre éternellement errant auquel nous concédons un lieu qu'il a le droit de hanter. »

Ruth Klüger

- 1 Depuis le début des années 1990, le nombre de visiteurs du musée d'Auschwitz atteint chaque année le demi-million¹. Personnes seules, familles, classes d'écoliers guidés par leurs professeurs... Les visiteurs polonais sont les plus nombreux, puis les Allemands, les Américains, les Israéliens et les Français, mais viennent aussi des Coréens, des Japonais, des Australiens... Celui qui veut en voir plus peut aussi visiter les sites de Treblinka et Belzec ; ou encore acheter un billet pour le « Schindler list tour », afin de visiter la Cracovie du film de Spielberg avant le camp d'Auschwitz. Les deux phénomènes croisés, communément appelés « culture de l'Holocauste » et « américanisation de la Shoah² », ont fait des lieux de déportation des musées et des « sites » qui signent en partie notre époque. Mais c'est dès la Libération que le camp d'Auschwitz fut transformé en musée, dont l'administration dépendait d'ailleurs, comme c'est encore le cas, du ministère polonais de la Culture et de l'Art.
- 2 Tout en exprimant publiquement sa perplexité devant ces pèlerinages rituels – en particulier scolaires –, Annette Wieviorka, dans *Auschwitz, 60 ans après*, a rappelé les conditions politiques de cette création du musée et la part qu'y ont prise les anciens déportés politiques – dont faisait partie le Premier ministre lui-même, en 1947, Józef Cyrankiewicz. Elle relate le processus de « déjudaïsation » du mémorial qui a suivi, dont « l'affaire » du monument de Birkenau, vingt ans plus tard, est caractéristique : en 1967

fut érigé à Birkenau un monument polono-italien, dont furent supprimées *in extremis* les figures cubistes évoquant deux parents et un enfant au profit d'un triangle de déporté³. Ce geste révélateur fut confirmé par le texte de la plaque commémorative où il n'était nulle part fait mention des Juifs. Puis l'affaire du Carmel, installé en 1984 dans l'ancien théâtre du camp, un bâtiment où avait été stocké le Zyklon B, attira l'attention sur la politique du musée, de sorte que la réflexion sur ce sujet dépassa le cadre des associations d'anciens déportés et du gouvernement polonais : le musée d'Auschwitz commença à intéresser, entre autres visiteurs, des chercheurs. En France, le premier qui visita le musée, en 1989, fut le sociologue Jean-Charles Szurek. Il publia un article dont une remarque adjacente servira ici de préambule :

« L'effet visuel de ces habitations atténue l'épreuve de la visite : avec leurs rideaux et fleurs, ces deux bâtiments (blocs C et D, c'est-à-dire l'ancienne Kommandantur et l'administration du camp) donnent une touche d'humanité à l'univers particulièrement lugubre de cet emplacement⁴. »

- 3 Ces « habitations » étaient celles des derniers détenus qui, une fois libérés, s'étaient installés dans les blocs et y vécurent le reste de leur vie, parfois en famille. L'effroi saisit le visiteur, qui se demande « comment on peut passer toute une vie dans l'ancien camp d'Auschwitz, y élever des enfants, les voir déambuler entre les blocs... ». Mais un autre trouble saisit le lecteur lorsque le chercheur s'avoue rassuré par la « touche d'humanité » que sont les marques de la quotidienneté domestique. Tout inquiet qu'il soit de cet « effet », qui rappelle tant celui du *kitsch*, le lecteur sait qu'en visite il serait pris à son tour dans ce piège de « l'atténuation » nécessaire. Car c'est ici l'humain qui devient intégralement kitsch, en tant qu'être capable de rendre tout lieu *habitable*.
- 4 Alerté par sa conscience esthétique, le lecteur sait aussi que si les rideaux et les fleurs atténuent quelque chose, c'est par leur « effet visuel » dans un espace qui dorénavant *figure* l'inhumain, son *lieu* ramené au rang de *trace* et de *cadre* : « l'univers particulièrement lugubre de cet emplacement ». Ce kitsch-là est donc tout particulier, qui ramène les signes sociaux minimaux à la production de « l'homme kitsch », tels qu'en parlaient les sociologues des années 1950-1960 à la suite des essais d'Hermann Broch sur « le mal dans le système de valeurs de l'art⁵ ». Mais il relève aussi pourtant du kitsch *touristique*, en atténuant « l'épreuve » qu'est paradoxalement devenue la visite. Or ces « habitations » insensées, humaines à la limite de l'inhumain, observées par le visiteur, ne désignent-elles pas le régime du kitsch dans lequel toute manifestation *culturelle* est ici forcée de s'exprimer, a fortiori toute politique muséale, qui fait du camp un lieu non d'habitation mais de visite ? Si un camp d'extermination ne saurait être « habité » par les hommes, il ne saurait davantage être « visité » par des hommes. Or, dans les deux cas, il l'est.
- 5 Devant ce fait de nature anthropologique, je prends ici le parti d'écouter ceux pour qui la déportation, avant d'être une scénographie sociale, fut une expérience, mais aussi une œuvre, elle-même travaillée de conscience esthétique. Si je choisis Ruth Klüger et Imre Kertész, c'est que leur témoignage tardif, parvenu à une maturité esthétique et critique singulière⁶ en pleine « culture de l'Holocauste », met en cause, mais aussi en *scène*, la visite au camp-mémorial. Leur lecture me fera poser deux séries de questions :
 - Que dit d'une telle culture muséale l'écrivain rescapé ? Quel type de distance sa propre construction mémorielle lui fait-elle prendre avec les formes et rites commémoratifs sans se couper de son expérience ni de sa société ?

– Comment le témoin imagine-t-il son propre retour au camp ? Si la visite ne peut qu'être prise dans le kitsch que devient là l'humain, ne lui faut-il pas travailler, pour s'en dégager, une forme spécifique – poétique – d'inhumanité ?

- 6 Je tenterai de répondre à travers deux textes précis : les pages liminaires du témoignage de déportation de Ruth Klüger dans *Refus de témoigner* (1992)⁷, puis le bref récit d'Imre Kertész intitulé *Le Chercheur de traces* (1977-2001)⁸. La perspective critique adoptée ici est donc soumise à l'acte philologique : interroger le phénomène socio-esthétique qu'est le kitsch concentrationnaire, l'évoquer dans son épaisseur historicopolitique, ce sera proposer au lecteur de lire certains textes en faisant la part de leur poétique.

Tourisme de la catastrophe et « culture muséale » : Buchenwald, Hiroshima

- 7 Née à Vienne dans une famille juive, Ruth Klüger avait 12 ans lorsqu'elle fut déportée avec sa mère à Theresienstadt, puis à Auschwitz et à Gross-Rosen. En 1949, elle choisit de s'exiler aux États-Unis, et c'est beaucoup plus tard, en 1992, qu'elle publie *Refus de témoigner*⁹. Poète depuis l'adolescence, elle n'avait jusque-là publié que des essais de critique littéraire. C'est au lendemain d'un accident, en 1988, qu'elle écrit enfin son expérience de déportée. Elle le fait dans un témoignage réflexif, ironique, se prévalant du titre d'écrivain née à Vienne, et non à Auschwitz. Écrit en allemand, le livre est dédié « aux amis de Göttingen. Un livre allemand ». Il prend d'emblée la forme d'une *réponse* et d'un *refus* : celui de l'*injonction de témoigner*, forme tardive de la mémoire de la Shoah chez ce « peuple de surmonteurs¹⁰ ». L'auteur entre en lice contre toute forme d'évitement du réel, y compris celle qu'engendre en Allemagne la sacralisation d'une mémoire coupable, produisant un type d'amnésie aussi retors que le déni d'après-guerre. Au moment d'entamer son récit de déportation, Ruth Klüger amorce ainsi une réflexion sur la « culture muséale des camps » :

« Les touristes qui affluent aujourd'hui en masse à Munich se rendent d'abord sur la Marienplatz, pour écouter le joli carillon et admirer les fringantes marionnettes qui exécutent ponctuellement leur ronde en haut de la tour de l'hôtel de ville, puis ils vont visiter les baraquements de Dachau. À Weimar, ceux qui tiennent à ramener un bon souvenir de Goethe [...] vont, avec un respectueux accablement, s'incliner au passage devant le monument de Buchenwald. Cette culture muséale des camps impose à la conscience historique de tout visiteur contemporain sensible, sans parler des hommes politiques respectables, de prendre des photographies en un pareil lieu ou, mieux encore, de s'y faire photographier.

Qu'est-ce que cela nous apporte ? »

- 8 Pour répondre à sa question, Klüger raconte l'échange qu'elle eut avec deux jeunes étudiants allemands à Göttingen, qu'un professeur de littérature venait d'emmener, pour une tout autre visite rituelle, à l'ancien cénacle de jeunes poètes du Hainbund : les entendant parler de leur service civil, qu'ils avaient passé à repeindre en blanc les clôtures d'Auschwitz, elle leur demande « si ça avait vraiment un sens » : « il faut bien que le camp soit entretenu », répondent-ils. Klüger reformule et questionne à nouveau – « il fallait conserver les lieux. – Pourquoi donc ? » –, puis répond en passant du « ils » au « nous » :

« [...] ils ne nous lâchent pas, je veux dire les fantômes. Nous espérons parvenir à résoudre l'insoluble en nous attachant obstinément à ce qui est resté, le lieu, les pierres, les cendres. Ce ne sont pas les morts que nous honorons à travers ces restes

disgracieux et insignifiants des crimes passés, nous les collectionnons et nous les conservons, parce que d'une façon ou d'une autre, nous en avons besoin : ne seraient-ils pas là pour d'abord faire revivre notre malaise puis l'apaiser à nouveau ? » (78)

- 9 Imputant à cette fixation sur ce « lieu » spectral le « rejet peureux de toute comparaison possible » avec d'autres événements, l'écrivain reprend sa parodie de guide touristique à propos cette fois du « parc » du monument d'Hiroshima – appelé là-bas le « Dôme » –, « sanctuaire fleuri où s'ébattent les écoliers japonais avec leurs uniformes anglais » :

« Les enfants viennent avec leurs professeurs d'histoire, ils suspendent des origamis, des cocottes en papier plié et autres objets symboliques aux buissons et aux arbres dédiés à la déesse de la paix, et toutes sortes de fantaisies de ce genre. On entend le clapotement de l'eau, comme dans tous les endroits du Japon où l'on veut créer une atmosphère agréable, solennelle ou intime. Des maximes poétiques sur le thème de la paix et de l'humanité, enregistrées sur cassettes, sont diffusées à intervalles réguliers. Entourée d'une clôture, au centre de ce décor qui veut dédramatiser, se trouve la ruine la plus hideuse du monde : l'édifice n'a pas été “touché” par une bombe, la bombe a explosé au-dessus, et la chaleur a tellement défiguré la construction qu'elle présente un aspect aussi peu naturel qu'un visage humain qui aurait perdu par le feu les traits formés au fil de la vie. » (79)

- 10 La transformation de l'humanité en « atmosphère » agréable par le clapotis intime et le discours d'État destiné aux flux de visiteurs : tel est le kitsch de ce lieu-là, trace et monument d'un tout autre crime. Si le kitsch déferle ici plus encore, c'est du fait d'un discours pacifiste *sui generis* qui plombe la mémoire japonaise de la bombe, mais c'est surtout qu'on « remarque plus facilement dans une ville étrangère », dit l'auteur, la pauvreté des répliques collectives à une catastrophe, ici le « plus jamais ça » japonais. Ce « décor qui veut dédramatiser » – comme le faisaient innocemment les fleurs et rideaux d'Auschwitz – n'y parvient en fait pas : aux yeux de la rescapée, ils rendent plus

monstrueuse encore la ruine de l'édifice qui, en pleine atmosphère douceuse, dit dans sa « défiguration » celle du visage humain.

Fig. 3 Chaussures entassées au magasin d'Auschwitz. Pologne, 1945. Coll. Stanislaw Mucha © mémorial de la Shoah/CDJC.

- 11 Retour aux « peintres de barrières » d'Auschwitz. L'un d'eux, « bon chrétien », aggrave son cas en avouant qu'il « trouvait au camp d'Auschwitz l'opportunité de prier ». Ruth Klüger dit n'avoir rien contre la prière, mais croire aux fantômes plus qu'en Dieu : « Ce morceau de terre que le jeune homme aidait à maintenir en état était tout au plus une portion de limbes où attendent ceux dont le salut n'est pas assuré. » Il s'agit donc ici pour l'auteur, au sens strict, de *prier ses fantômes* – c'est-à-dire de faire, adulte, ce qu'elle n'avait pu faire petite fille : réciter le Kaddish comme les hommes. Au refus qui lui fut infligé, elle répondit alors en composant des poèmes – ce qu'elle continua de faire en pleine déportation. Cinquante ans plus tard, c'est au témoignage qu'est confiée la tâche de prier, en réveillant, avec des fantômes, une enfance. Car l'enfant et les fantômes sont complices : l'adulte, aussi sourd au témoin qu'à l'enfant, doit apprendre à restituer à celui-ci son expérience, « unique » comme celle de chacun.
- 12 Klüger attribue le déni qui s'abat sur l'expérience de l'enfant au besoin de refoulement des adultes. Or le déni peut aussi s'appliquer à l'enfant comme *figure*, et c'est à ce sujet qu'elle reprend sa critique du kitsch, à propos cette fois de Buchenwald et d'une plaque célébrant la « libération d'un enfant juif » par les déportés politiques. On a même, dit-elle, « écrit un roman sur le cas de cet enfant ». Rappelant l'antisémitisme répandu parmi les déportés politiques, Klüger expédie le roman avec la plaque :

« Les représentants de l'agit-prop qui ont apposé cette plaque à la mémoire de l'enfant sauvé ont minimisé et tourné en kitsch le génocide, le cataclysme juif du xx^e siècle. C'est à mes yeux le symbole par excellence du sentimentalisme concentrationnaire. Et le roman sur cet enfant, en dépit de tout son prestige, est une œuvre kitsch. »

- 13 La rhétorique de l'atténuation passe ici par la sublimation épique du sauvetage, qui poursuit sourdement le déni : si la plaque commémorative évoque bien l'enfant déporté, alors qu'à Auschwitz l'enfant insauvable a été effacé, c'est qu'il est ici sauvé par les communistes. La plaque porte le nom de l'enfant, mais pas son identité juive. Dans le roman, l'enfant était avant tout « polonais » – et Klüger à dessein n'en nomme pas l'auteur. Il s'agit de l'écrivain communiste est-allemand Bruno Apitz (1900-1979), auteur en 1958 de *Nackt unter Wölfen* (*Nu parmi les loups*¹¹). Totalement oublié aujourd'hui, ce roman, qui fut adapté au cinéma par Franck Beyer en 1962 et traduit en neuf langues, fit date dans la représentation du camp nazi à une époque où le déni du génocide des Juifs, communément partagé, prenait des formes spécifiques en Allemagne et dans le bloc de l'Est. Le roman d'Apitz est devenu une curiosité littéraire. Mais la plaque évoquant l'enfant sauvé, et à travers lui ce roman fameux, fait partie de la curiosité touristique qu'est devenu le camp de Buchenwald – lequel, du chêne coupé de Goethe¹² aux poteaux reconstruits, en passant par le style résistant des années 1950-1960, dessine en raccourci un pan d'histoire allemande.

Auschwitz, Kigali. « Constellation du lieu » et « frisson d'horreur »

- 14 C'est par un tout autre écrivain allemand, Peter Weiss, que Klüger revient aux « fantômes » d'Auschwitz. L'auteur de *L'Instruction* désigna Auschwitz comme « son lieu » après une visite au camp, parce qu'en tant que Juif il était destiné à y mourir. Se demandant « si l'on peut ou non envoyer les fantômes au musée », il répondit que « oui » parce qu'il avait finalement réussi à « invoquer les esprits dans un ancien baraquement ». Klüger attribue cette réussite à « la nouvelle constellation du lieu, régie par le rapport entre le monument historique et son visiteur », qui lui fit voir ce qu'en fait il avait « apporté avec lui », c'est-à-dire ses fantômes, qu'il avait entraînés du procès d'Auschwitz à Francfort, jusqu'en Pologne. Mais si Weiss retrouva ses fantômes à Auschwitz, c'est qu'il n'y avait pas été déporté : car de cette « constellation » spécifique, rien n'est plus éloigné que « le rapport entre prison et détenu » (84). Pour Klüger, néanmoins, Weiss reste le « visiteur le plus parfait » : « il ne contemple pas un monument achevé, immuable », mais note que « “ce” n'est pas fini » et compare ce crime à d'autres, ce qui lui fut ardemment reproché.
- 15 Revenant sur la comparaison nécessaire, Klüger évoque *a contrario* l'auteur du film *Shoah* : voyant Claude Lanzmann se filmer lui-même sur les « traces des camps » et demander aux autochtones si c'était « là ou là-bas ? », elle dit avoir éprouvé à la fois de l'admiration et « le sentiment d'être en avance sur lui : “Il te faut les lieux. Moi, les noms me suffisent.” » Ces noms de lieux sont pour elle comme des « piles de ponts dynamités », à partir de quoi il faut inventer d'autres ponts, peut-être plus solides. La « culture de musée » repose sur l'idée qu'on « saisisait les fantômes précisément sur les lieux où ils ont cessé d'être des vivants ». Mais l'émoi du visiteur, qui s'apparente au « frisson d'horreur » des maisons hantées, devient un obstacle inducteur de kitsch – celui du sentiment de l'expérience vécue :
- « Qui se permet de s'interroger sur la qualité des sentiments quand on est fier d'éprouver seulement quelque chose ? Ces vestiges rénovés de terreurs anciennes n'induisent-ils pas au sentimentalisme, ne nous éloignent-ils pas en réalité de

l'objet sur lequel ils n'ont attiré l'attention qu'en apparence, pour nous entraîner à contempler nos sentiments dans un miroir ? »

- 16 Qui a vu les visiteurs du site de Murambi photographier les cadavres qui y sont amoncelés et conservés, puis raconter leur visite, est saisi de la justesse de cette analyse. Celle-ci s'applique mieux encore à ceux qui racontent leur visite du musée-mémorial inauguré en 2004, dont la scénographie rappelle, *mutatis mutandis*, les stratégies du musée de l'Holocauste de Washington et leur principe d'identification graduelle aux victimes. Les concepteurs du mémorial ont pris à cœur de réindividualiser les victimes en exposant d'abord des photographies de visages, puis des restes de cadavres, puis les défroques des victimes, pendues aux murs. Les visiteurs confirment cette visée intensive en déclarant que la troisième salle est la plus terrible : l'effet de gradation culmine avec le « frisson d'horreur » devant les habits pendus comme des pantins vides, « touche d'humanité » qui compose une nouvelle épouvante. L'*Unheimlich* naît ici du geste culturel de fabrication de l'effet à partir des restes humains. L'horreur éprouvée là ne peut que susciter l'effroi ou le dégoût, alors que la réalité du génocide apparaît avec une profondeur infiniment troublante dans les récits recueillis par Jean Hatzfeld, ou même dans le récit-poème de Koulsy Lamko, *La Phalène des collines*¹³, issu de l'opération Fest'Africa, qui à certains égards tombait dans une forme de tourisme littéraire. L'auteur réagissait au voyeurisme en réveillant le fantôme d'une femme violée, usant d'une tradition littéraire africaine en la dépassant lucidement.
- 17 Certes, dit Klüger – à propos cette fois du camp « propre et bien rangé » de Dachau, qui évoque davantage un « camp de vacances » qu'un « lieu de torture » –, « les photographies accrochées au mur, les données et les chiffres écrits et les documentaires ont leur utilité. Mais le camp en tant que lieu ? » À sa propre question, elle répond en créant, tâtonnante, un concept : « Localité, paysage, *landscape*, *seascape* – il faudrait un mot, *timescape* peut-être, pour exprimer ce qu'est un lieu dans le temps, un lieu à une certaine époque, ni avant, ni après. » Deux pages plus loin débute son récit de déportation. Si c'est à l'écriture de rejoindre le *timescape*, cette écriture ne cède à aucune illusion d'immédiateté : « Je ne peux aujourd'hui parler des camps [...] comme si tout ça n'avait pas été déjà exploité – politiquement, esthétiquement, et même comme une forme de kitsch. »
- 18 Seuls les fantômes ont le pouvoir de dégager le témoin de ce kitsch d'époque : encore faut-il pouvoir les « appâter avec la chair du présent » : les arracher à leur repos et les « mettre en mouvement », muant la mémoire en invocation efficace. Il faut pour cela un certain art, qui « relève de la sorcellerie » : une « magie », ou « pensée dynamique », que Klüger oppose à la « superstition » muséale. Parce qu'elle connaît l'origine romantique de cette conception du langage, Klüger présente ses « formules d'invocation » comme des « recettes de cuisine » offertes à ses lecteurs. Nous sommes ainsi conviés, en liminaire du chapitre sur Theresienstadt, à un *échange* de recettes dans une « cuisine de sorcière ». Les poèmes qui ponctuent ce récit-essai font partie de la recette.

L'Arpenteur selon Kertész

- 19 C'est d'un texte intégralement poétique que je parlerai à présent. Nobélisé en 2002, Imre Kertész est mieux connu que Ruth Klüger. Né en 1929 à Budapest dans une famille juive assimilée, il a été déporté à 15 ans à Auschwitz-Birkenau, puis envoyé travailler, près de Buchenwald, au camp de Zeitz ; transféré, mourant, au bloc des enfants de Buchenwald, il

fut sauvé de justesse lors de la libération du camp en 1945. Orphelin, il retourna en Hongrie et travailla à partir de 1948 pour un journal qui le licencia lorsqu'il devint, en 1951, le quotidien officiel du Parti communiste. Il vécut alors de traductions en allemand, travaillant à mettre en forme son expérience, reflétée de l'intérieur de la geôle communiste¹⁴. Sa « trilogie du sans-destin », rédigée à partir des années 1960, fait raconter à un ex-adolescent sa déportation à Auschwitz et Buchenwald (*être sans destin*, 1975), puis ratiociner un vieux fou d'écriture marginalisé par une société répressive (*Le Refus*, 1988), et s'achève par le portrait d'un homme rétif à l'enfantement et l'amour, qui réfléchit à son « autoliquidation » par l'écriture (*Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, 1990).

- 20 *Le Chercheur de traces* est publié en Hongrie en 1977, peu après la parution d'*être sans destin*, puis réédité en 1998 – donc avant et après la chute du rideau de fer. Cette parabole allégorique met en scène le voyage d'un « envoyé » dans un lieu jamais nommé, qui fut celui d'un crime terrible. L'« envoyé », visible parodie de « l'arpenteur » de Kafka, part « inspecter » des lieux pour trouver les « traces », ou « preuves », de ce qui s'est passé. Au cours du récit, sa « mission » se révèle être une « lutte » contre un « ennemi » qui semble être le temps. Cette lutte, qui doit passer par un « spectacle », vise à « réparer » une « injustice ». Mais le combat échoue faute de combattants, c'est un tout autre spectacle qui a lieu, et la réparation se limite au récit lui-même.
- 21 L'homme est flanqué d'une épouse qui veut, elle, visiter la ville voisine, « ancienne capitale princière comportant de nombreuses curiosités », sur les conseils d'« Hermann », qui les reçoit et les conduit, mais pas jusqu'au bout car son enfant a de la fièvre. À l'envoyé qui ironise sur ce parfait « alibi », Hermann répond : « Vous n'êtes pas humain. Non, vous n'êtes pas humain. » Dans la ville aux jolis palais qui disent « l'invulnérabilité des œuvres de l'Esprit et de la Beauté », l'envoyé saisit que là déjà commence l'inspection, mais son regard ne fait que glisser sur cette « illusion d'optique », jusqu'à ce qu'un rayon de lumière lui révèle, avec la « dominance d'une couleur » – le « jaune impérial » –, la réalité de cette ville, sa « dignité transie, délabrée, décatie, désarmée ». L'allusion devient plus claire encore lorsque l'envoyé arrive, avec son épouse, sous un grand « portail » et déchiffre avec elle l'inscription *Jedem das Seine* – « à chacun son dû¹⁵ » –, qui fut et reste celle du camp de Buchenwald. Le lecteur, lui, déchiffre alors les autres figures de la parabole : le piteux et bon Hermann est la conscience coupable allemande, et la ville voisine qu'il chérit est Weimar ; l'épouse est l'amour, impuissant à justifier l'envoyé dans son existence, congédié par lui pour entreprendre sa mission.
- 22 Longeant seul les barbelés rouillés, l'homme parvient en haut d'une colline et contemple, « pétrifié », un paysage de verdure, « travail parfait » qui pourtant « trahissait la motivation anxieuse qui l'avait produit ». Apercevant un « cortège » humain, « troupeau docile » dirigé vers un « pavillon », il pénètre à son tour dans un « hall d'exposition » et croit s'être égaré dans un « aquarium, parmi des monstres morts, des dragons empaillés, des fossiles préhistoriques » :
- « La salle sentait encore la peinture fraîche, tout était agréablement illuminé, délimité par des barrières, fourré derrière des vitres, l'ordre transcendant, l'apparat scientifique et une délicate abstraction constituaient dans cet environnement sécurisant une exposition étrange, voire honteuse : accessoires de romans d'épouvante, marché aux cauchemars, collection d'instruments désuets d'époques révolues, bazar de curiosités. Il regardait et ne connaissait rien. Seul l'usage eût pu ramener ces objets à la vie, seule l'expérience, mettre à l'épreuve leur réalité, or là, il n'y avait d'autre vérité que la foule et la touffeur de la salle – mais

celle-ci était-elle suffisamment étouffante et y avait-on entassé une foule assez compacte ? » (71)

- 23 L'homme fuit la salle, choisissant « la négation du soleil brûlant et du paysage inébranlable », qui, elle au moins, est « muette et introvertie ». Parcourant les environs, il renonce à rejoindre des « inconnus familiers » attablés dans une auberge, revenus eux aussi sur les lieux pour comprendre leurs cauchemars, et choisit de « continuer » seul la « partie », même s'il la sait perdue. Au retour, une inconnue endeuillée, sombre « Antigone » en « voile de crêpe », lui dit avoir perdu là son père, son frère et son fiancé, et lui adresse par le regard une « demande muette d'explication impossible à satisfaire ». Retrouvant sa femme, l'envoyé lui refuse la visite de la jolie ville baroque.

Les cars de l'Apocalypse : Dürer à Weimar et la déesse du kitsch

- 24 Au chapitre suivant (« L'heure de pointe »), pendant que l'envoyé, assis à une terrasse de café avec sa femme, réduit la « terrible histoire » d'*Iphigénie en Tauride* à un massacre de « rustaude mal dégrossi », la foule des piétons s'épaissit et les bus se multiplient, aspirant et recrachant des « bouffées humaines ». Ce tourbillon d'hommes et de machines devient vision d'apocalypse lorsque l'envoyé aperçoit un jeune homme blond penché sur la balustrade d'un balcon, dont la figure et le geste lui rappellent l'autoportrait du jeune Albrecht Dürer. Sous ce regard mélancolique, la « scène » prend son sens et l'envoyé voit une humanité en fureur soumise à la « loi du tourbillon ».
- 25 Une femme au port de reine traverse alors la ville embrasée aux yeux de la foule, qui la mue en « légende ». Couverte de bijoux, tenant dans ses mains une inaccessible « friandise glacée » en « calice », cette déesse semble être celle du Faux : « Tout sur elle était faux et seule cette fausseté était vraie. [...] Ils l'avaient pervertie pour qu'elle les pervertisse à leur tour. » (95) Puis elle disparaît, et l'instant d'après chacun vaque à ses occupations dans une ville gagnée à « l'empressement de l'automystification » et au vrombissement des « cars » – ces cars que l'arpenteur a rencontrés, stationnés, dès le début de son parcours : « merveilles mécaniques bleues, rouges, jaunes, vertes et brunes », couvertes de noms de villes des « quatre coins du monde », déversant des flots de personnes cédant à « l'attraction touristique du coin » : car « il y avait sur place un cinéma et un musée, des ruines historiques et une œuvre d'art moderne, spectacle pour les vivants, repos pour les morts ».
- 26 Mais la révélation a lieu plus tard, avec la visite à « Z » – initiale de Zeiz – : l'envoyé veut s'affronter cette fois à « l'insatiable Moloch » de l'usine, afin de s'en rendre « seigneur et maître » en explorant ses « entrailles » d'enfer. Mais alors que l'usine, elle, est bien là, le « rien » de ces « preuves irréfutables » qui ne « rendront jamais de comptes » lui fait comprendre qu'il n'est venu que pour « se convaincre de son existence » : ces choses muettes sont le « seul témoignage ferme de son existence douteuse ». Au retour à la gare, l'homme apprend en lisant le journal que la sombre inconnue à voilette s'est suicidée. On comprend alors que l'exigence impérieuse de cette femme en deuil n'avait d'autre objet que la vie de l'envoyé. La mission a donc à la fois échoué et réussi : la partie est perdue, mais l'émissaire a compris qu'il fallait changer de mission, ou plutôt de méthode :
- « Ne plus faire parler le lieu, mais au contraire devenir la pierre de touche de ce lieu, prendre la parole. Se transformer en instrument, afin que le signe eût une résonance : oui, ne pas découvrir le spectacle, mais s'ouvrir lui-même au spectacle ;

ne pas amasser de preuves, mais devenir lui-même une preuve, le témoin fragile mais implacable de son douloureux triomphe. »

- 27 Être soi-même « spectacle » et « preuve » en prenant la parole, c'est-à-dire devenir témoin, telle est la manière ironique, pour Kertész, de réveiller les fantômes. En commençant à Weimar – haut lieu de la culture allemande, où commence l'inspection – par celui de Dürer. C'est sous le regard du grand graveur de Nuremberg que les cars de touristes, « cracheurs de fumée noire », tournent à l'apocalypse. Ce choix est volontairement sulfureux : Dürer était une référence majeure de l'esthétique nazie, qui donna un sens nouveau, atroce, au « jaune impérial » de Weimar. Mais Dürer est aussi « l'artiste qui dans la nuit des temps avait erré dans les environs et témoigné de tout ce qu'il avait vu par une série de gravures ». Réveiller le fantôme de Dürer, c'est en faire le témoin d'une ville tombée dans le tourisme artistique et concentrationnaire. C'est par le regard de Dürer sur cette ville qu'apparaît la grande prostituée de légende, déesse de l'Art devenue celle d'un kitsch inhumain : car cette femme trop parée « se croyait le destin » et « n'était que la curée ».
- 28 Ainsi la masse touristique est-elle également privée de destin, c'est-à-dire de tragédie. À chaque époque sa « terrible histoire » de « rustauds » : ceux d'aujourd'hui visitent en masse, et en cars, les villes et les camps-musées. Par cette mise en perspective – l'artiste témoin/la déesse du kitsch –, le récit condamne la parole du mythe appliquée à l'Art et l'Histoire, par quoi l'humanité s'automystifie et trompe son ennui. Mais il dit aussi l'exigence *artistique* du témoin : la mutation de l'expérience en « conviction esthétique inébranlable¹⁶ ». Comme chez Klüger, qui parlait d'échanger des recettes de cuisine, « la vérité se transforme en une simple question de savoir-faire¹⁷ ».
- 29 L'allégorie se sait aisément déchiffrable, dès les premières pages, par le caractère second de ce texte : en Hongrie comme à l'Ouest, c'est par son roman de déportation que Kertész s'est présenté au public, rendant possible et lisible *Le Chercheur de traces*. La double datation du texte dit que le texte concerne deux Buchenwald : celui de 1975 et celui de 1998. De même qu'*être sans destin* voulait raconter Auschwitz et Buchenwald tout en parlant de la Hongrie communiste, *Le Chercheur de traces* donne accès au camp d'avant et après la chute du Mur. On ne comprend vraiment le récit de Kertész que si l'on connaît l'histoire de ce musée.

Les deux Buchenwald, démolition et reconstruction

- 30 Le camp de Buchenwald, camp de déportés politiques où la résistance communiste s'organisa en réseau actif sous la conduite d'Ernst Thälmann, fut le premier camp de concentration délivré par une armée alliée. Celle-ci prit de nombreuses photographies qui circulèrent dans le monde occidental et organisa immédiatement des visites – à commencer par celle, forcée, des habitants de Weimar. Le département d'information de l'administration militaire soviétique recommanda à l'Union des persécutés par le régime nazi (VVN), en juillet 1949, « d'aménager dans le camp de Buchenwald un musée national », à l'exemple d'Auschwitz et de Theresienstadt, un « musée de la résistance de grande envergure » où chaque nation aurait constitué son exposition propre. Mais, en janvier 1950, le Polit-buro du Parti socialiste unifié d'Allemagne (SED) donna l'ordre de construire un « mémorial Thälmann », puis de démolir le camp pour n'en conserver que le crématoire, le bâtiment d'entrée et les tours ouest et est. Après la destruction des

baraqués, le terrain fut entièrement reboisé – donnant lieu au parfait paysage de verdure qui pétrifie l'envoyé de Kertész.

- 31 Cette mesure, préparée entre autres par d'anciens détenus – Walter Bartel et Robert Siewert –, avait l'avantage de faire oublier que l'ancien camp de concentration avait été utilisé comme camp spécial soviétique (dit « camp 2 ») ; elle répondait surtout à une conception de l'« essence du camp » qui, selon Siewert, résidait dans « la profonde camaraderie, l'aide réciproque, liées et renforcées par le combat contre la terreur fasciste, la résistance organisée et la foi profonde en la victoire de notre juste cause ! » (1952) L'aménagement de la partie conservée devait illustrer la devise « Mourir et combattre pour la victoire ». Des champs de cailloux marquaient l'emplacement des blocs, disant « l'écrasement conscient de la barbarie fasciste ». Au cours des années 1950, le terrain du mémorial fut couvert de panneaux qui ramenaient l'histoire du camp à celle de la résistance et de la solidarité internationale communiste.
- 32 Le 14 septembre 1958 fut inauguré le « Mémorial national de l'exhortation et du souvenir de Buchenwald ». Or cette construction monumentale, fleuron du réalisme socialiste, ne rompait en rien avec le langage formel de l'architecture allemande telle qu'elle s'était développée pendant l'entre-deux-guerres, y compris dans l'Allemagne nazie. L'œuvre de Wilhelm Kreis (1873-1955) était caractéristique de cette continuité : architecte officiel de tous les régimes depuis le début du siècle, auteur entre autres des 47 tours de Bismarck du musée allemand d'Hygiène de Dresde (1930), Kreis avait travaillé avec l'architecte de Hitler, Albert Speer, dont il était très proche, et collaboré à son projet de grandiose reconstruction de Berlin. C'est à lui que fut confiée la conception du Totenburg de Buchenwald, hymne à l'Allemagne communiste. Le visiteur passait par une porte archaïsante, descendait un escalier menant vers des tombes entourées de murs concentriques dans le style romain, symbolisant la « nuit du fascisme » ; il empruntait une « route des Nations » symbolisant la solidarité communiste internationale, puis grimpait les « marches de la Liberté » jusqu'à la « tour de la Liberté ». La visite commémorative s'achevait en apologie de l'État est-allemand. En 1985, on installa une grande exposition permanente ; on évoqua en conférences le pacte Hitler-Staline et le destin des déportés juifs et tsiganes, mais rien ne fut dit des victimes du camp spécial soviétique, présenté comme un camp d'internement pour criminels de guerre et nazis.
- 33 Dès 1990, cette politique muséale connut un tournant. Une exposition d'art fut installée dans la pièce de désinfection. On reconstruisit des objets destinés à l'exposition – charrettes de pierre, poteau de châtiment. Une commission officielle d'historiens recommanda de rendre visibles « les faits précédant la fondation du Mémorial national de Buchenwald et son histoire de 1950 à 1990, son aménagement par la RDA, son utilisation à des fins de propagande d'État et son instrumentalisation politique ». Il fallait ainsi consacrer une exposition au camp spécial soviétique n° 2. Une nouvelle exposition permanente sur le camp fut réalisée sur ces bases, et en 1995 le musée fut ré-inauguré. C'est ce nouvel ensemble qui attire le « troupeau » de touristes dans « l'aquarium » du *Chercheur de traces*, avec son « appareil scientifique » et son agréable « abstraction ». Le récit bidaté de Kertész évoque à la fois la démolition du camp par le régime communiste et la reconstruction du musée après la chute du Mur. La critique du kitsch parcourt tout le texte jusqu'à faire l'objet d'une allégorie propre : la déesse du Faux n'est autre que la Culture. Dans *Le Refus*, Kertész s'attaque à ses formes littéraires – critiquant l'imagination du mal à l'œuvre dans le récit de Jorge Semprun dans *Le Grand Voyage*¹⁸.

- 34 Interrogé en 1997 par Gerhardt Moser sur l'interdit d'Adorno relatif à la poésie barbare après Auschwitz, Kertész répond que « le nazisme, le stalinisme et tout ce qui s'est passé d'horrible dans ce siècle ne peuvent qu'avoir une influence profonde sur l'art – du point de vue de la forme et du contenu ». L'art, dit-il, n'a plus qu'à assumer son « inspiration » désormais « négative », à « donner forme à cette négativité culturelle » et à en « venir à bout ». Retrouver un destin, ce ne peut être qu'« apprendre à ne pas mentir », et une « culture de l'holocauste » ne devrait servir qu'à cela. L'œuvre d'Imre Kertész et celle de Ruth Klüger ont eu en Allemagne le même type d'impact : elles ont en particulier contribué à la « dissolution de l'interdit de représentation ». (Krankenhagen, *op. cit.*)
- 35 Pourtant, le dictum adornien y a fait retour au sujet des mémoriaux de Washington et surtout de Berlin (1995-1999). L'acquis politique que constituait la responsabilité d'État assumée par l'Allemagne réunifiée a été estompé par les débats esthétiques autour de la représentation. On a opposé à ce mémorial une esthétique négative, « Tradition der Negativen Denkmäler » (James Young), dont l'effort était d'exprimer l'anéantissement par le vide – comme le Musée juif de Liebeskind et les mémoriaux de Jochen Gerz. La référence à Adorno, en pleine inflation des représentations, a accouché d'un autre poncif : dire l'indicible supposait de trouver une forme désignant l'irreprésentable par le vide. À propos du théâtre et du cinéma, un clivage politique s'est mis en place entre « grand art » et « art de masse », où a refait surface la critique adornienne de l'industrie culturelle.
- 36 Klüger et Kertész ont pris position dans ces débats de manière à la fois tranchante et subtile, revendiquant la mise en forme esthétique de l'expérience tout en soumettant la « culture de l'Holocauste » à des exigences critiques particulières. En 1996, Klüger a consacré un essai au « kitsch concentrationnaire » comme « abus de mémoire » dans un recueil consacré à la « littérature haute et basse¹⁹ ». Après avoir défendu contre ses détracteurs la « fable » de Roberto Benigni, *La vie est belle*²⁰, Kertész a provoqué la gêne en défendant le film de Lajos Koltai adapté d'*être sans destin*, qui stylise à l'extrême les images du camp : rédigeant lui-même le scénario, Kertész a travaillé à partir d'une stylisation première, celle du livre, dont le film est un double tardif et même un *souvenir*, le seul, dit-il, qui le rattache à son expérience passée²¹. Les critiques qui se sont plaints de cette « insupportable » stylisation filmique n'ont sans doute pas saisi l'acquiescement de Kertész à ce procédé, ni même sans doute le parti pris résolument formaliste d'*être sans destin*.
- 37 Mais celui-ci va de pair avec le refus de voir s'autonomiser la sphère de la culture. Si un même esprit vindicatif, chez Kertész comme chez Klüger, leur fait insister sur le rôle primordial de l'artiste dans la « mission » du témoin, puis tracer le seuil entre l'art et le kitsch, l'écrivain rescapé, en eux, ramène toujours le « public » au « problème » central que constitue à lui seul le réel. Ainsi Kertész, recevant le prix Nobel en 2002, au terme d'un long exposé sur sa méthode esthétique, devenue méthode heuristique, balaie d'un mot les débats sur les mémoriaux :
- « Le problème d'Auschwitz n'est pas de savoir s'il faut tirer un trait dessus ou non, si nous devons en garder la mémoire ou plutôt le jeter dans le tiroir approprié de l'histoire, s'il faut ériger des monuments aux millions de victimes et quel doit être ce monument. Le véritable problème d'Auschwitz est qu'il ait eu lieu, et avec la meilleure ou la plus méchante volonté du monde, nous ne pouvons rien y changer²². »

NOTES

1. Voir Annette Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*. Paris, Robert Laffont, 2005.
2. La formule émane de Michael Berenbaum, ancien directeur du musée de Washington. Voir Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen*. Cologne-Vienne, Böhlau, 2001.
3. Voir James Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven et Londres, Yale University Press, 1993.
4. Jean-Charles Szurek, « Le camp-musée d'Auschwitz », in Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel, Jean-Charles Szurek, *à l'Est, la mémoire retrouvée*. Paris, La Découverte, 1990 : 540.
5. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon livre *L'Art contre l'art. Baudelaire, le « joujou » et la « décadence »*. ÉditionsVallongues, 2005.
6. Voir Aurélia Kalisky, « Refus de témoigner ou chronique d'une métamorphose. Ruth Klüger. Imre Kertész », in Catherine Coquio, éd., *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*. Nantes, L'Atalante, 2003.
7. Ruth Klüger, *Refus de témoigner. Une jeunesse*, trad. J. Étoré. Paris, Viviane Hamy, 1997 (*Weiter leben*. Göttingen, Wallstein Verlag, 1992).
8. Imre Kertész, *Le Chercheur de traces*, trad. Ch. et N. Zaremba. Arles, Actes Sud, 2003 (*A Nyomkereső: Két regény*). Le texte est repris et publié par l'auteur en 1998, puis réédité dans le recueil *Az angol Lobogó*, 2001 (*Le Drapeau anglais*, suivi du Procès-verbal et du Chercheur de traces. Arles, Actes Sud, 2005).
9. Traduction française de *weiter leben*, qui signifie non survivre (*weiterleben*) mais « continuer de vivre après ».
10. Sa formule détourne la notion de *Vergangenheitsbewältigung* (« effort pour surmonter le passé ») qui s'est imposée au cours des années 1980.
11. Bruno Apitz, *Nu parmi les loups*, trad. Y.P. Loreilhe. Paris, Éditions Français Réunis, 1961 (*Nackt unter Wölfen, Roman*. Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 1958). L'histoire réelle de l'enfant surnommé « Juschu » est rapportée par Miriam Rouveyre dans *Enfants de Buchenwald*. Paris, Julliard, 1995.
12. Les SS avaient laissé dans le camp un vieux chêne, appelé par les détenus le « chêne de Goethe », en raison des promenades de Goethe sur l'Ettersberg. Il fut abattu après le bombardement d'août 1944.
13. Je renvoie sur ces sujets à mon livre *Rwanda. Le Réel et les récits*. Paris, Belin, 2004.
14. J'ai évoqué ce point dans « Naturellement : déportation et acceptation », in *Cahier Imre Kertész, L'Animal*, mai 2006.
15. Cette devise, tirée d'une phrase de Marcus Porcius Caton (234-149 av. J.-C.), *Suum cuique per me uti atque frui licet* (« si cela ne tenait qu'à moi, chacun devrait pouvoir utiliser son dû et en jouir »), et reprise dans le *Corpus iuris civilis, Digestum I, 1 : § 10*, fut installée en 1938, entourée de losanges, en haut du portail du camp.
16. *Le Refus (A Kudarc)*, trad. Ch. et N. Zaremba. Arles, Actes Sud, 2001 : 39.
17. *Ibid.* : 89.
18. *Le Refus*, op. cit. : 46-48.
19. Ruth Klüger, « Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch », *Von hoher und niedriger Literatur*. Göttingen, Wallstein, 1996.
20. Imre Kertész, « Wem gehört Auschwitz? », *Die Zeit*, 19 novembre 1998.
21. Entretien avec François Busnel, *Lire*, avril 2005. Voir *être sans destin. Le Livre du film*. Arles, Actes Sud, 2005.

22. Imre Kertész, discours de réception du prix Nobel à Stockholm, 10 décembre 2002.

RÉSUMÉS

Le texte pose la question de la fonction anthropologique de la culture muséale des camps et catastrophes historiques – la Shoah, Hiroshima, Kigali – à travers le point de vue de rescapés sur le « kitsch concentrationnaire » : il expose la mise en forme littéraire de cette critique chez deux témoins des camps nazis, dont l'œuvre tardive s'inscrit sur un mode à la fois créateur et iconoclaste dans la « culture de l'Holocauste » en mettant en cause, et en scène, la visite au camp : Ruth Klüger, dans son récit de déportation *Refus de témoigner* (1992) ; Imre Kertész, dans la parabole allégorique *Le Chercheur de traces* (1977 puis 1998, c'est-à-dire après et avant la chute du Mur). La première interprète la culture muséale des camps comme « superstition » attachée au lieu des morts – fantômes qu'il faudrait au contraire réveiller par une invocation singulière. Le second interroge la proximité de la ville-musée et du camp-musée – Weimar et Buchenwald – en scénographiant la visite au camp comme une apocalypse du faux. Les deux auteurs s'imaginent en « sorcière » et en « envoyé », construisant une figure de témoin par un procédé de distanciation littéraire dont il faut saisir là aussi la fonction. Tous deux tracent ainsi un seuil entre l'art et le kitsch, et par là entre l'humain et l'inhumain tels qu'ils se manifestent dans les formes culturelles de la mémoire : l'art continue de s'automythifier alors qu'il se décompose sous l'effet du déni touristique et idéologique.

The text poses the question of the anthropological function of the museum culture of concentration camps and historical catastrophes –the Shoah, Hiroshima, Kigali, etc.—through survivors' viewpoints on “concentration camp kitsch”. It presents the literary shape taken by such a critique in the hands of two eye witnesses of Nazi camps, their work—long in the making—both a creative and iconoclastic addition to holocaust culture, spotlighting and implicating the camp visit—Ruth Klüger, in the account of her deportation *Refus de témoigner* (1992), and Imre Kertész in the allegorical parable *Le Chercheur de traces* (1977 then 1998, i.e. before and after the fall of the Wall). The first interprets museum concentration camp culture as “superstition” attached to the place of the dead—ghosts that, on the contrary, should be reawakened by determined invocation. The second calls into question the proximity of the museum-town and the museum-camp—Weimar and Buchenwald—by portraying the camp visit as an Apocalypse of the False. Both authors assume the roles of “sorcerer” and “messenger”, constructing the countenance of the witness through a process of literary distancing, whose purpose must also be understood. Both writers draw a line between art and kitsch, and, by so doing, between human and inhuman as they are to be seen in cultural forms of memory—art continues to mythicise itself, while decaying under the effect of tourist and ideological denial.

INDEX

Mots-clés : kitsch concentrationnaire, culture et politique muséale, rites commémoratifs, témoignage littéraire

Keywords : concentration camp kitsch, museum policy and culture, commemorative rites, literary testimony

AUTEUR

CATHERINE COQUIO

catherinecoquio@free.fr. Université de Poitiers, AIRCRIGE