**Nicholas Chare : “*Concentrationary Memories. Totalitarian Terror and Cultural Resistance*” ;
“*Auschwitz and Afterimages. Abjection, Witnessing and Representation*” ; “*Representing Auschwitz: At the Margins of Testimony*”**

Paul Bernard-Nouraud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/4650>

DOI : 10.4000/temoigner.4650

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 2 mai 2016

Pagination : 146-151

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Paul Bernard-Nouraud, « Nicholas Chare : “*Concentrationary Memories. Totalitarian Terror and Cultural Resistance*” ; “*Auschwitz and Afterimages. Abjection, Witnessing and Representation*” ; “*Representing Auschwitz: At the Margins of Testimony*” », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 122 | 2016, mis en ligne le 30 septembre 2021, consulté le 04 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/4650> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.4650>

Concentrationary Memories. Totalitarian Terror and Cultural Resistance

Nicholas Chare, Griselda Pollock, Max Silvermann (dir.),
Londres/New York, I.B. Tauris, « New Encounters: Arts, Cultures,
Concepts », 2014, 320 p.

Auschwitz and Afterimages. Abjection, Witnessing and Representation

Nicholas Chare, Londres/New York, I.B. Tauris, « New Encounters:
Arts, Cultures, Concepts », 2011, 216 p.

Representing Auschwitz: At the Margins of Testimony

Nicholas Chare, Dominic Williams (dir.), New York, Palgrave
Macmillan, « The Holocaust and its Contexts », 2013, 248 p.

→ Par **Paul Bernard-
Nouraud**,
École des Hautes Études en
Sciences Sociales de Paris

Le volume dirigé par Griselda Pollock et Max Silverman, ainsi que celui de Nicholas Chare, issu du programme de recherche de l'université de Leeds dont cette publication parachève le travail, constituent ensemble une contribution significative aux questions liées à la mémoire artistique et culturelle d'Auschwitz ; ce que les auteurs ont nommé les « mémoires concentrationnaires ». Cette recherche collégiale et transdisciplinaire affiche en effet un objectif ambitieux, celui de cerner les façons dont un « imaginaire concentrationnaire » a informé (et continue d'informer) la modernité en définissant un répertoire d'images, de tropes et de formules au travers desquels ces mémoires trouvent, dans tous les

domaines, leurs expressions contemporaines. Sous la diversité des sujets, les auteurs de *Concentrationary Memories* s'attachent à retrouver cette « mémoire qui érode délibérément la division entre passé et présent. » (p. 1)

L'érosion des limites temporelles étant au principe même de la mémoire, la nuance tient ici au fait que les « mémoires concentrationnaires » y visent « délibérément », qu'elles activent, pourrait-on dire, les tendances naturelles des processus mémoriaux, qu'ils soient individuels ou collectifs, et dans les deux cas socialement « cadrés ». C'est donc à l'adjectif « concentrationnaire » qu'il faut attribuer le creusement volontaire du présent par le passé et l'institution de cadres nouveaux. Les auteurs empruntent explicitement le néologisme à son auteur, David Rousset, dans *L'Univers concentrationnaire* (1946).

La lecture arendtienne de Rousset structure ici l'approche des différents contributeurs pour lesquels le camp est « à la fois exception et exemplaire » (p. 10) des modes de représentation et d'évaluation de la modernité. Mais l'idée de faire des « mémoires concentrationnaires » l'index des violences de masse, ou plus largement des « abus étatique de l'humanité sur une échelle mondiale, tout en respectant les spécificités historiques de chaque instance » (p. 21) se révèle être, dans la pratique, une position intellectuelle difficile à tenir, en particulier lorsqu'elle porte sur des œuvres contemporaines d'Auschwitz.

Une première limite à cette approche point dans la lecture que Griselda Pollock fait de *Vie ? ou Théâtre ?* (2015) l'œuvre hybride de Charlotte Salomon, entre autobiographie, témoignage graphique et jeu musical (*Singspiel*), réalisée clandestinement par cette jeune réfugiée juive allemande dans le Sud de la France entre 1940 et 1943, date de sa déportation à Auschwitz-Birkenau. Pollock suggère que « l'œuvre de Salomon est aussi une forme de mémoire concentrationnaire » dans la mesure où elle a été réalisée après son internement à Gurs en 1940 et avant sa future déportation, de sorte qu'il y a là comme une « absence structurante », une « présence négative du camp » (p. 161). Salomon avait incontestablement conscience de la menace d'internement qui pesait sur elle et sa famille, mais cela ne suffit pas à inscrire son œuvre dans le registre d'une mémoire concentrationnaire qu'elle n'a pas, par définition, expérimentée ni avant ni après l'achèvement de *Vie ? ou Théâtre ?* (enceinte de cinq mois à son arrivée au camp, elle y a été directement assassinée).

Un tel glissement qui vise à faire *du* camp l'axe d'analyse d'une œuvre comme celle de Salomon pose d'emblée une difficulté de méthode, sans parler du fait qu'elle reconduit le biais historique et mémoriel qui associe la commission des crimes à ces seuls espaces concentrationnaires. Que l'œuvre apparaisse dans une perspective historique comme partie intégrante de témoignages de cette période, œuvres éventuellement regroupées pour les besoins de la réflexion sous la dénomination de « mémoires concentrationnaires », est à la limite recevable. Que l'on cherche à

en faire une œuvre « travaillée » par cette mémoire l'est beaucoup moins. Dans un cas, c'est la valeur opératoire de l'expression qui s'en trouve diminuée, dans l'autre, c'est l'œuvre qui se trouve affectée par l'élasticité du concept qu'on lui applique ; dans les deux cas, on peut craindre que l'examen des œuvres ne le cède à leur mise en conformité théorique et n'empêche, en toute fin de compte, de penser les ruptures qu'elles produisent dans l'ordre, précisément, des discours.

Afin de bien saisir ce qui est en jeu, il convient de rappeler que si « l'astre mort », qu'évoque métaphoriquement Rousset, maintient sa force d'attraction sur le monde normal, il désigne un univers qui n'existe plus bien que ses occupants lui aient survécu, se trouvant de ce fait « séparés des autres par une expérience impossible à transmettre ». (*L'Univers concentrationnaire*, p. 182) Cette séparation conditionne non seulement les voies d'expression et le sens du témoignage, mais celles de la réception et en conséquence du commentaire spéculatif ou historique qu'il appelle. Le témoin dépose une œuvre qui est la condition du témoignage en même temps qu'elle s'interpose entre l'expérience et celui qui, par l'œuvre, en prend connaissance. En dernier ressort, une part non négligeable de la valeur de l'analyse dépend de sa propension à juger du niveau d'interposition de l'œuvre et à apprécier la distance qu'elle institue, puis à décider en conséquence de la réduire ou au contraire de la respecter.

L'opération est d'autant plus complexe dans le domaine des représentations que les témoins eux-mêmes emploient de manière récurrente des figures connues comme *L'Enfer* de Dante, afin de réduire cette distance et d'augmenter la portée de leurs témoignages. Dans leur article respectif, Isabelle de le Court a ainsi noté l'influence de l'esthétique surréaliste sur les photographies que Lee Miller a réalisées à l'ouverture des camps pour le magazine *Vogue* (p. 115-131) et Glenn Sujo celle de l'iconographie biblique ou même de la période bleue de Picasso sur les dessins et les peintures de Yehuda Bacon, survivant d'Auschwitz-Birkenau (p. 133-157). Sujo détecte en outre chez Bacon une ambition d'intégration qu'on pourrait dire seconde : celle d'inscrire la figure du « musulman » dans le répertoire des figures historiques, ce qui constitue indéniablement ici l'amorce d'une mémoire concentrationnaire dont les symboles débordent sur le présent et façonnent nos représentations.

Le péril qui guette cependant de tels sujets du témoignage est que leur absorption, qu'elle soit représentationnelle ou spéculative, tende finalement à leur résorption à l'intérieur des discours. Lorsque Sujo écrit, par exemple, du *Musulmann* de Bacon de 1946 qu'il est « l'image quintessentielle du *lager* » (p. 139), il participe paradoxalement de cette banalisation des images par la consécration de l'une d'entre elles, derrière laquelle les autres s'effaceraient, n'apparaissant plus que comme concurrentes, voire négligeables. Or l'examen de cette œuvre auquel l'article procède ne permet pas de lui assigner une telle place dans l'art des camps ou dans celui des « mémoires concentrationnaires ». Quoiqu'au figuré, le terme de « quintessentielle » suppose en outre que le but de la réflexion est de rechercher (et finalement de trouver) des

images qui aient valeur d'emblèmes, lors même que toute une partie de la recherche historique s'efforce de critiquer, voire de contrecarrer, l'accession de quelques-unes d'entre elles à ce rang.

De même, situer l'analyse de ces œuvres sous des alternatives catégorielles du type « rhétorique ou réalisme ? » (titre de la section p. 150), tend à neutraliser la capacité des œuvres à inquiéter lesdites catégories. Or s'il y a rupture dans l'œuvre il ne saurait y avoir continuité dans le concept. La plupart des contributeurs n'éprouvent aucun mal à reconnaître la première, ils en ont davantage à prendre en compte la seconde. Cette tendance qui consiste à relier théoriquement ce qui a été coupé artistiquement semble d'ailleurs être une pente naturelle de la pensée.

C'est particulièrement frappant dans l'article ainsi que dans l'essai de Nicholas Chare (respectivement : « Symbol re-formation: Concentrationary Memory in Charlotte Delbo's *Auschwitz and After* » et *Auschwitz and Afterimages*). Chare conclut ainsi d'une citation dans laquelle Delbo explique la nécessité, pour les déportés, de recouvrer leurs facultés entamées par l'expérience concentrationnaire, que l'écriture « assume un rôle thérapeutique puissant » et permet, *in fine*, de « réclamer sa place dans le monde vivant du quotidien. » (p. 105-106) S'il admet en suivant que Delbo livre des « aperçus des effets psychiques de l'environnement concentrationnaire sur les détenues » (p. 106), ce qui est déjà un euphémisme étant donné la teneur des témoignages de Delbo, Chare recourt aussitôt à une théorie de la reformation symbolique qui aboutit, quelques pages plus loin, à estimer que la destruction symbolique qu'opère l'écriture de Delbo n'est, en définitive, que la condition de formation de nouveaux symboles. Le processus ainsi décrit est probablement vérifiable, mais il ne dit rien de la perte ou des ruptures que ce transfert symbolique pourrait produire, pas plus qu'il n'interroge plus radicalement l'opérativité de la catégorie du symbole dans l'interprétation de l'écriture de Delbo.

Cette lecture schumpétérienne de la littérature est en fait sous-tendue par une vision réparatrice (quand elle n'est pas rédemptrice) tant de la théorie appliquée aux œuvres que des œuvres elles-mêmes, telle que Julia Kristeva l'exposait en 1980 dans *Pouvoirs de l'horreur*. En apparentant la catégorie esthétique du sublime à celle psychanalytique de la sublimation, Kristeva y définissait moins un partage qu'un classement de l'abject : envahissant et possessif lorsqu'il est un symptôme, écrivait-elle, l'abject est « tenu » lorsqu'il est sublimé. Le procès de sublimation étant rendu possible par le fait que l'abject apparaisse « bordé de sublime », l'esthétique trouve sa réalisation (au sens productif du terme) dans la prise de conscience psychanalytique.

« Tenu » signifie donc ici « tenu à distance ». L'abject, en tant que situation, fixe entre soi et l'autre une frontière où la limite est très nettement définie – ségrégative –, mais elle déclenche simultanément le désir de transgresser ces limites au point de faire aussi de la frontière une ligne commune – agrégative. C'est pour Kristeva

le rôle de la littérature d'entretenir ce rapport à l'abject et par là de le maintenir à distance du réel, en l'envisageant comme un opérateur de distinction entre l'abject et le normal par l'effet de la sublimation. En mettant à jour ce report de l'expérience traumatique sur l'œuvre, l'interprétation spéculative ou psychanalytique parachève le processus et permet un retour conscient vers le réel et en fin de compte une réconciliation avec la réalité.

C'est en ce sens – au sens que lui a donné Kristeva –, qu'Isabelle de le Court peut parler, à propos des photographies de Miller, d'un « sublime concentrationnaire » (en dépit de ce qu'une telle expression a d'inopportun) en ce que « le sublime, qui met l'imagination en déroute [...], initie en conséquence de nouveaux concepts » (« A New Visual Structure for the Unthinkable: The Surrealist Aesthetic and the Concentrationary Sublime in Lee Miller's Photographs of Buchenwald and Dachau », p. 130). Mais c'est chez Chare que l'on trouve la prolongation la plus fidèle de la pensée de Kristeva lorsqu'il écrit en introduction d'*Auschwitz and Afterimages* que la littérature « travaille à articuler l'abject et ce faisant à le vider » (p. 9) dans la mesure où « le royaume esthétique évacue l'abject en l'élaborant. Il purge et purifie. » (p. 11)

Quoiqu'il recourt moins volontiers qu'elle au registre du sacré, le vocabulaire cathartique que Chare associe à l'hypothèse de la reformation des symboles doit ainsi beaucoup à sa lecture de Kristeva, en particulier lorsqu'elle définit l'écrivain comme « un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur, mais pour ressusciter dans les signes. » Cependant, pour que la sublimation réalise ce progrès qui voit le fait brut se transformer en métaphore et la métaphore en signe, il faut postuler que le fait ressorte au registre du racontable et la métaphore à celui du transmissible.

À la suite d'Elaine Scarry dont *The Body in Pain* (1985) montrait que la souffrance atteint l'être jusque dans sa capacité à parler, Chare reconnaît que « le corps agonisant n'est pas relationnel » (p. 50), cependant que toute son interprétation vise à le rendre tel, à réinjecter du relationnel là où, dans l'écriture, l'expérience l'a détruit. La cicatrice est en ce sens décrite par Chare comme « l'écriture d'une blessure. C'est une forme de narration. Elle raconte une histoire du corps, pour le corps, à travers le corps. » (p. 99) Or, en elle-même et pour elle-même, une cicatrice ne raconte rien du tout, elle n'est pas une histoire, mais au mieux, l'amorce d'une histoire. *Per se*, la cicatrice est de l'ordre de la trace, en attente (même si c'est déjà un abus de le formuler en ces termes) d'une littérature pour être racontable. Cela revient en définitive à ne pas considérer l'un des renversements les plus notables de l'art d'après Auschwitz qui tient précisément au fait que les œuvres se structurent et s'exposent désormais sous les formes de la trace et du fragment, comme pour faire obstacle à l'intégration discursive et narrative.

C'est précisément ce qui ressort d'un certain nombre de contributions du récent volume que Chare a co-dirigé avec Dominic Williams sur le même sujet (*Repre-*

senting Auschwitz). La plupart des auteurs (parmi lesquels Griselda Pollock, Dan Stone et Ulrike Kistner) s'intéressent en effet aux artefacts, à ces objets, qu'ils soient anonymes, publics ou privés, qui font trace et permettent l'amorce et le débord des mémoires d'Auschwitz. Parmi ces objets, Chare, Williams et Stone ont porté toute l'attention qu'ils méritent aux plus significatifs d'entre eux que sont les manuscrits des *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau (Stone insistant notamment sur le retard des historiens à prendre en compte ces témoignages).

Dans l'article qu'il propose, Chare semble à première vue infléchir son approche en distinguant par exemple la façon dont les mots laissés par les *Sonderkommando* forment autour des dents des victimes qu'ils ont dispersés dans les sols du camp pour porter témoignage un contexte de sens auquel, en retour, les dents confèrent une substance, pour ne pas dire la matérialité d'une preuve (« On the Problem of Empathy: Attending to Gaps in the Scrolls of Auschwitz », p. 33). Le reste de corps n'est plus envisagé ici comme un récit au même titre que la cicatrice, mais bien comme une trace. Et c'est encore afin de préserver la valeur de trace – et non seulement de témoignage – des manuscrits eux-mêmes, qu'il s'inquiète des procédés de restauration qui leur sont appliqués, lesquels pourraient détruire, à ses yeux, non seulement la « compréhension empathique » qu'ils sont censés produire, mais encore « leur capacité à susciter l'imagination » (p. 55). Il n'en reste pas moins que Chare, ici pas plus qu'ailleurs, n'envisage la trace ou l'œuvre comme trace comme quelque chose qui outrepassé les limites de l'imagination et conséquemment empêche une approche compréhensive – et *a fortiori* empathique – des faits qui y sont relatés ; car si les manuscrits contiennent un appel, cet appel porte en lui la mise au défi de sa réception.

Lorsque Jean Cayrol écrit que la littérature qu'il a nommée lazaréenne « se présente comme une littérature d'empêchement »¹, cette spécificité tient justement au fait qu'il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen, de ressort, d'intrigue » (p. 815). Et s'il n'y en a pas, il ne revient pas aux commentateurs d'y suppléer. Ce faisant, le discours de la distinction s'interdit en réalité de penser comment l'expérience déborde sur l'art et l'art sur la théorie. Il barre pour partie l'accès à ce romanesque lazaréen et à ce testimonial concentrationnaire dont l'un des traits saillants consiste en une transgression des limites entre artistique et spéculatif ; l'un de ses aspects les plus « modernes » étant précisément sa réflexivité explicite sur l'acte même de création et ses conditions de possibilité.

Paradoxalement, les discours de la distinction produisent ainsi entre leurs objets des cadres conceptuels qui semblent indéfiniment extensibles, au point de contenir et de circonscrire tous les traumas et toutes les expressions auxquelles ils donnent lieu sous une même grille interprétative, au point de tendre vers un discours de l'indistinction. ■

(1) « Pour un romanesque lazaréen » in Jean Cayrol, *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, « Opus », 2007, p. 818.