

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Blancs soucis de notre histoire

Regarder ne va pas de soi. Déjà parce que regarder va et vient. Il arrive, par exemple, que cela consiste à *garder deux fois*. Non pas garder simplement, unilatéralement, garder au sens du geôlier qui *surveille*, qui garde et, de temps en temps, regarde par le trou de l'œilleton son prisonnier pour s'assurer de sa clôture hors du monde, de sa servitude. Mais plutôt : garder deux fois — ou plus —, garder pour aimer, pour endurer, pour rapprocher et non tenir à distance surveillée. Garder pour prendre soin et maintenir en vie. Garder au sens d'une mère qui protège son enfant envers et contre tout, le regarde de temps en temps, le *veille* pour mieux s'assurer de son ouverture au monde, de sa liberté. Il arrive aussi que regarder consiste à *ne rien garder* du tout. C'est, alors, accepter de perdre — ou, tout au moins, de ne pas maintenir, de ne pas saisir jusqu'au bout, de ne pas posséder — ce que l'on regarde, quand ce que l'on regarde se meut (papillon qui bat des ailes, nous échappe vers le lointain) ou quand notre propre regard se meut à son tour (j'accepte alors de renoncer au papillon et de laisser divaguer ma vision ailleurs, par exemple vers le lent mouvement des nuages derrière lui).

Le regard va et vient. Ce qu'il attrape ici (ou maintenant), il le perd là-bas (ou juste avant, ou juste après). Pas de regard sans cette dialectique, pas de regard sans ce mouvement perpétuel, sans ce jeu incessant du qui-perd-gagne. Il y a, par exemple, bien des façons de — ou bien des moments pour — regarder la mer. Je peux la regarder selon son immense plan horizontal ou bien selon son immense et légère courbure ; selon la ligne de son horizon ou selon la simple différence entre le pan bleu de l'eau et celui du ciel. Je peux la regarder selon le mouvement de ses vagues, et alors je peux la regarder selon l'admirable morphogenèse des

volumes — ou volutes — d'écume et d'eau (comme a pu le faire Léonard de Vinci) ; mais aussi selon l'économie chaotique, tout autant admirable, des éclats de lumière qui dansent ici et là, par myriades anarchiques, à la surface des eaux (comme a pu le faire Claude Monet). Chaque chose regardée peut l'être selon des économies bien différentes qui se superposent et se multiplient — cela va très au-delà de la simple opposition entre figure et fond — au point que j'échoue à les regarder ensemble, à les garder dans une même contrée sensorielle et signifiante. Comment, par exemple, regarder ensemble les traits d'un visage et la constellation des grains de beauté ou des taches de rousseur qui le traverse ? Comment tenir ensemble, en même temps, le visage-terre et le visage-ciel ? Regarder va et vient. Toute nouvelle inflexion du regard me fait perdre de vue — et vouer à la mémoire, qui elle-même ne garde rien en l'état — l'inflexion précédente.

*

Il en est de même pour l'écoute. Écrivant cette phrase, me revient en mémoire une expérience troublante advenue, il y a longtemps, à l'écoute de la *Partita pour flûte seule (BWV 1013)* de Jean-Sébastien Bach interprétée par Marc Hantaï, le fils d'un grand peintre lui-même passé maître dans la scansion des blancs — le « blanc souci de notre toile », comme l'écrivit si bien Stéphane Mallarmé¹. Écoute troublante parce qu'elle allait et venait, sans relâche, entre deux plans d'immanence, deux plans contradictoires et, cependant, indissociables dans l'expérience musicale de ce moment : d'un côté, un émerveillement devant les *configurations* mélodiques du compositeur ; d'un autre côté, un accès presque gênant — en réalité vital, crucial, bouleversant — aux *désordres* rythmiques formés par les appels d'air, les inspirations de l'interprète (toutes choses que, d'ordinaire, tentent de gommer les enregistrements standard). Ces appels d'air n'étaient sans doute pas « la musique » de Jean-Sébastien Bach ; mais ils n'étaient pas pour autant de simples « défauts » dans cette musique. Il fallait bien que Marc Hantaï inspirât, reprît son souffle pour que les notes pussent être jouées : les *blancs* étaient donc bien les *soucis* du corps interprétant à l'égard de sa partition à interpréter. Ils en étaient même le champ de possibilité corporel. On ne joue pas de la musique pour flûte sans souffler dans une flûte, et le souffle lui-même ne va pas sans cette réserve de temps, cette nécessaire scansion du

¹ S. Mallarmé, « Salut » (1893), *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945 (éd. 1974), p. 27.

« blanc » légèrement bruyant, inspiratoire, cet intervalle mouvant dans la ligne mélodique. Toutes les formes, même de pierre, on besoin de cette respiration. Cela va des marbres effleurés par Donatello jusqu'aux « blancs » poétiques d'André du Bouchet en passant par ceux, bien sûr, de Paul Cézanne.

« Le blanc souci de notre toile » constitue le vers final d'un sonnet écrit en 1890 et intitulé *Salut*. Ce poème fut placé par Mallarmé en exergue de son « recueil complet de poésies », recueil qu'il finissait de mettre en ordre lorsque la mort l'interrompit en 1898, et que l'éditeur Edmond Deman fit paraître dès 1899. Mallarmé souhaitait que ce modeste poème, d'abord intitulé *Toast*, ne fût composé qu'en petits caractères (ce que Deman et les éditeurs successifs auront voulu ignorer). Il ne s'agissait, en somme, que de modestement *saluer* : accueillir l'auditeur ou le lecteur, ouvrir la porte du recueil. Il s'agissait, pour cela, de *se lever* pour « porter debout ce salut », comme l'écrit Mallarmé, à l'image d'un toast porté à la fin d'une réunion d'amis. Il s'agissait enfin, par ce salut, de *reconnaître* en autrui, quel qu'il fût, un « blanc souci » partagé, que le poète aura fait rimer avec ces trois mots : « Solitude, récif, étoile². » Comme si la profération d'un poème — ou l'exécution d'une *partita*, ou la composition d'une image — avait pour enjeu même cette reconnaissance d'un souci commun depuis la « solitude » de chacun, le « récif » de l'œuvre produite et l'« étoile » — ou la constellation — qu'y met au jour, dans notre pensée, son regard, sa lecture ou son écoute.

*

Il semble qu'Esther Shalev-Gerz compose ses œuvres — de regard, de lecture et d'écoute — à partir d'un geste semblable. Elle se lève pour saluer, elle travaille pour reconnaître, en elle-même comme en autrui (car ses œuvres ne vont jamais sans interlocuteurs précis), quelque chose comme un espace peuplé par les *blancs soucis de notre histoire*. Un dispositif inventé par elle en 2005 a particulièrement sollicité mon désir d'écriture ou, dit autrement, mon inquiétude, mes propres « soucis » quant à l'histoire et quant à l'art. Il s'intitule *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins. Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*, et fut présenté dans un vaste espace de la Mairie de Paris, entre janvier et mars 2005, dans le cadre des commémorations de

² *Ibid.*, p. 27.

la libération du camp d'Auschwitz³. L'artiste était conviée à « mettre en espace », à *exposer la parole* d'une soixantaine de survivants des camps nazis : ils témoignaient de leur expérience devant les caméras vidéo de quatre équipes d'intervieweurs coordonnées par Bénédicte Rochas. Les témoignages recueillis variaient en durée, selon les exigences de chaque narrateur : entre deux et neuf heures enregistrées pour chacun.

Mais peut-on nous rendre *spectateurs* de telles durées, de telles paroles ? Exposer des paroles — et singulièrement des paroles touchant à cette histoire extrême —, n'est-ce pas les menacer dans leur existence même, les exposer à devenir de pures formes vides de sens ? N'est-ce pas les vouer à ne plus s'adresser, à ne plus toucher qui que ce soit ? Le risque était grand : le risque qu'un geste artistique, aussi élégant fût-il, ne vînt rendre inaccessible — ou tout au moins secondaire — ce recueil de terribles récits. N'était-on pas condamné au mauvais dilemme de « sous-exposer » ces paroles (les minorer en tant qu'épiphénomènes documentaires de l'œuvre elle-même) ou, au contraire, de les « sur-exposer » (les majorer comme fétiches archivistiques), deux façons symétriques de rendre toute chose *inaudible* autant qu'*irregardable* ? L'archive, nous le savons bien, est à la mode dans le monde, postmoderne, de l'art. Mais c'est au prix, bien souvent, d'être renvoyée à une valeur d'usage ambiguë : soit intimidante et auratique, soit décorative et inutilisable — inaccessible dans les deux cas.

Or, le principal *souci* d'Esther Shalev-Gerz, en parfaite cohérence avec la dimension éthique et politique de son travail dans la longue durée, était bien, non pas de « prendre » ce corpus de paroles afin de le modeler à son usage, à son « style » personnels, mais bien de le *rendre* à chacun, à nous tous. Il s'agissait, en somme, de *donner une forme au bien commun* que constituent, désormais, ces témoignages réunis ensemble. Il n'est pas sans importance que l'installation de l'artiste ait occupé un *lieu communal*, je veux dire cette grande salle de l'Hôtel de Ville de Paris, et non pas un espace privé ou une galerie d'art. Le travail d'Esther Shalev-Gerz interrogeait bien là une *res publica*, cette chose publique que constitue l'ensemble des témoignages recueillis, ces fragments de notre histoire commune, avant toute *res artistica* en tant qu'affaire d'« amateurs », d'experts ou d'esthètes. *Entre l'écoute et la parole* est une œuvre d'art, sans aucun doute, mais ce fut un travail d'abord pensé hors de sa propre « spécialité », de sa corporation ou de son « milieu ». Une œuvre « républicaine », donc, au sens littéral du terme.

³ *Entre l'écoute et la parole : derniers témoins. Auschwitz-Birkenau, 1945-2005*, Paris, Mairie de Paris-Mémorial de la Shoah, 2005. Cf. S. Baumann, « Œuvres », *Esther Shalev-Gerz*, Paris-Lyon, Éditions du Jeu de Paume-Fage Éditions, 2010, p. 90-95.

Non seulement l'espace était communal, mais encore Esther Shalev-Gerz avait voulu en préserver la luminosité habituelle, bien qu'il s'agît de mettre des images vidéo en situation d'être regardées. N'eût-il pas été plus efficace — et spectaculaire — de faire le noir autour de ces images, comme on le voit si souvent dans nos musées d'art contemporain ? Mais l'artiste aura voulu procéder à quelque chose comme une *mise en commun* des témoignages, des témoins et des témoins (les destinataires des témoignages), sans que rien ne vînt réduire les *possibilités de coexistence* et de rencontre entre chacun. C'est ainsi que la soixantaine de témoignages étaient intégralement visionnables dans la salle de l'Hôtel de Ville sur une soixantaine de postes informatiques munis d'écouteurs individuels, en sorte que chaque spectateur ou auditeur avait la possibilité de se retrouver, comme seul à seul, *face à l'image et à la parole du témoin* singulier, dans la durée réelle de son récit. En même temps, la disposition des tables inventée par Esther Shalev-Gerz — une disposition serpentine, chaque creux étant occupé par un poste d'écoute — plaçait quasiment chaque spectateur *face au corps et au silence du témoin*, ou du spectateur, situé de l'autre côté de la table. Par ce dispositif très simple, chacun était donc à la fois esseulé dans son visionnage, dans son écoute, et en commun dans l'espace d'exposition.

Savoir maintenir *ensemble le singulier et le pluriel*, n'est-ce pas exactement ce que doit viser une politique — mais, tout aussi bien, une décision artistique — digne de ce nom⁴ ? Le dispositif inventé par Esther Shalev-Gerz comportait une autre vertu : là où, d'ordinaire, la pluralité de documents sonores et celle des spectateurs-auditeurs d'une exposition aboutit à un brouhaha général, une rumeur composite qui ruine toute concentration de l'écoute, la grande salle de l'Hôtel de Ville était étrangement — mais nécessairement — silencieuse. Paroles dans les casques, au contact des oreilles de chacun : *paroles chuchotées*, en un sens. Et, d'autre part, le silence de chacun, *l'écoute silencieuse*, grave et bien souvent atterrée, le silence collectif des « spectateurs » de l'exposition. Or, à ce silence déjà régnant, l'artiste aura voulu ajouter quelque chose comme un point d'orgue : sur trois écrans de grandes dimensions disposés entre les arcatures de la salle, passait en boucle — d'un écran à l'autre et selon un léger décalage, sept

⁴ Cf. J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 15-123.

secondes je crois⁵ — un *montage de silences* patiemment prélevés par l'artiste sur les dizaines d'heures d'entretiens réalisés avec les survivants.

Silences montrés avec soin, puis les brefs moments de « blanc » dans la parole — lorsque le témoin cherche ses mots, ne les trouve plus, se décourage de sa propre description, laisse venir à lui une remémoration émue-muette, etc. — avaient été isolés selon un cadrage, en général assez proche, sur le visage du témoin, et ralenti selon un rapport de moitié. Cela permettait de rendre visible le *geste* impliqué par chacun de ces moments fragiles. *Silences montés* également, en sorte que se constituait un véritable « atlas des blancs » d'où, finalement, se dégage quelque chose comme le *gestus* — mais un *gestus* en creux, si je puis dire — des témoignage en tant que tels. Sur la base du *dictum* wittgensteinien, on pourrait proposer l'idée que ce dont on ne peut parler, il faut non seulement *le taire*, mais encore *le montrer*. Et non seulement le montrer, mais encore *le monter*, selon une cohérence visuelle que Wittgenstein, précisément, aura voulu théoriser sous le nom d'*Übersicht*, la « vue synoptique », le « regard embrassant⁶ ».

*

On pourrait imaginer, devant ce montage de silences, quelque chose comme la version ultime d'une célèbre parabole hassidique. Lorsque son peuple était en danger, le Baal Shem-Tov allait dans une certaine forêt, se plaçait devant un certain arbre et prononçait certaines paroles ; alors, le peuple survivait. Puis, le descendant du Baal Shem-Tov, quand son peuple était en danger, retournait lui aussi dans cette forêt que lui avait dite son aïeul, mais il ne savait plus devant quel arbre exactement prononcer les paroles ; il les prononçait quand même, en regardant ici et là, et cela suffisait pour que le peuple survive. Plus tard encore, le descendant du descendant s'est exilé, plus personne ne sait où se trouve la forêt, elle a peut-être été transformée en camp militaire ou en usine chimique ; mais tant pis, le descendant du descendant, prononce les paroles dans son taudis de Brooklyn, et le peuple se sent survivre

⁵ Décalage dont la logique était d'abord difficile à saisir : c'est qu'il partait de droite et se « propageait » vers la gauche. En réponse à ma question sur ce point, Esther Shalev-Gerz évoque spontanément sa double langue maternelle : lituanienne (qui s'écrit de gauche à droite) et yiddish (qui s'écrit, comme l'hébreu, de droite à gauche).

⁶ L. Wittgenstein, *Remarques sur « Le Rameau d'or » de Frazer* (1930-1933), trad. J. Lacoste, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 14-21. Cf. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 255-272.

malgré tout. Puis, il arrive au dernier venu d'avoir complètement oublié les paroles elles-mêmes ; alors, il raconte simplement l'histoire, et le peuple survit dans son histoire.

Après Chantal Akerman qui a utilisé cette parabole en ouverture de son film *Histoires d'Amérique* — et je crois me souvenir qu'elle y ajoute une réflexion sur la question de savoir à qui, désormais, transmettre cette histoire, elle qui n'a pas d'enfant —, on pourrait supposer qu'Esther Shalev-Gerz, dans son montage de silences, vient suggérer une *possibilité de survivance* jusque dans l'échec à prononcer une phrase sur l'histoire. Tous les enfants de survivants savent bien à quel point ce qui se transmet, d'une génération à l'autre, c'est d'abord et avant tout le silence. On pourrait aussi faire l'hypothèse que, là où Esther Shalev-Gerz — avec son mari Jochen Gerz — avait imaginé son fameux *monument enterré*⁷, elle fait désormais flotter dans l'air les silences de quelques survivants, silences qui formeraient alors une sorte de *monument en suspens...* « Gestes de plomb » d'un côté — puisque le *Monument contre le fascisme* était recouvert de plomb tendu sur un bâti d'aluminium —, « gestes d'air » ici. Inscriptions d'un côté (le plomb comme surface typographique), l'ininscriptible désormais (où inscrire ses silences ?). C'est l'étrange gravité de ce qui flotte et ne se fixe pas, de ce qui s'adresse à nous et ne se prononce pas.

Les choses, en réalité, sont plus compliquées que cela, je veux dire : plus dialectiques. Ce n'est pas parce qu'elle a extrait tous ces moments de silence dans les récits des témoins qu'Esther Shalev-Gerz a voulu, pour autant, les isoler. Ce qu'elle a voulu, au contraire, c'est bien les *confronter* aux paroles elles-mêmes. Les prises de souffle du flutiste ne sont-elles pas émouvantes et signifiantes précisément dans leur lutte physique pour restituer la musique de Bach ? Les isoler de cette musique, n'est-ce pas les rendre vaines ou abstraites ? On aurait donc bien tort d'isoler complètement — de fétichiser — ces silences qui furent recueillis par l'artiste, montés et montrés par elle, *en regard des paroles* intégralement restituées à travers les dispositifs de visionnage et d'écoute individuels.

Ainsi, cette collection de silences n'a rien d'un monument au silence comme tel. Ou, dit autrement, d'un monument à l'indicibilité de la Shoah. Elle ne donne, plus modestement, que le contre-motif — la contreforme, le creux, la doublure, le laps, mais efficaces et marquants — de paroles aussi nécessaires que lacunaires (comme le sont, par ailleurs, les images elles-mêmes).

⁷ Cf. Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz : *Das Harburger Mahnmahl gegen Faschismus*, Ostfildern, Verlag Gerd Hatje, 1994.

Ne pourrait-on dire que le puzzle de la moindre phrase prononcée ne sera jamais achevé, terminé, défini ? Les lacunes sont bien là — non seulement comme défauts, mais comme *gestes* fondamentaux —, et c'est ce que montre l'œuvre d'Esther Shalev-Gerz. Le puzzle ne sera jamais complété, depuis le niveau du moindre fragment de phrase prononcée jusqu'à celui de la société tout entière des témoins de l'histoire. En 2005, peu avant l'achèvement du projet *Entre l'écoute et la parole*, l'un des témoins s'est tout à coup dédit : il a repris son témoignage par-devers lui, incapable de s'en ouvrir à ses proches, attendant peut-être de mourir pour que sa parole devienne audible et partageable.

*

Un silence apparaît souvent au plus fort de la parole qui témoigne. Un silence porte souvent — supporte en silence — l'intensité même de ce qui se dit. C'est là un des motifs les plus puissants de ce qu'on pourrait nommer le cinéma de témoignage : dans le cadrage et la durée des plans, dans la chute ou *cut* des séquences, dans le montage enfin se décident véritablement la poétique et l'éthique d'une représentation de la parole capable de n'en pas censurer les « blancs ». On voit cela tout au long de *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, sans qu'il soit nécessaire, me semble-t-il, d'en appeler à l'« irreprésentabilité » de cette histoire ou à la « transcendance » de ces visages momentanément muets⁸. On en apprendra sans doute beaucoup sur les choix de Claude Lanzmann le jour où l'analyse comparée des *rushes* et des montages de *Shoah* aura été menée⁹. Le grand silence d'Abraham Bomba, dans la « seconde époque » du film, constitue à ce titre un *moment où tout se joue* quant au destin du témoignage, entre son incomparable force d'énoncé et son immense fragilité d'énonciation.

Abraham Bomba, on s'en souvient, raconte Treblinka avec un détachement surprenant : il formule son récit avec des phrases impeccables prononcées sans faille, il semble donc à bonne distance de ses propres affects et de ses images réminiscentes, les mots semblent venir tout seuls, un peu mécaniquement, dans cette langue (l'anglais) qui n'est pourtant pas la

⁸ Comme on le lit dans l'ouvrage d'A. Alterman, *Visages de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Éditions du Cerf, 2006, p. 219-270.

⁹ Cf. la recherche de doctorat actuellement menée par Rémy Besson sous la direction de Christian Delage à l'EHESS (Lhivic) sur *La mise en récit du film Shoah*, ainsi que sa présentation à l'EHESS, en présence d'Esther Shalev-Gerz, de l'installation *Entre l'écoute et la parole* dans le cadre d'une séance de séminaire intitulée « La place du non articulé dans les témoignages filmés des survivants du génocide juif ».

sienne, et comme « détachés » par une étrange scansion syllabique qui va au-delà, me semble-t-il, d'un simple accent. C'est que la possibilité même de témoigner a pour condition l'impersonnalité du récit pourtant décliné à la première personne. C'est comme si Abraham Bomba ne pouvait raconter cela qu'à rendre son propre « je » inexistant, désaffecté. C'est comme si la neutralité de ses gestes techniques — il est en train de coiffer quelqu'un devant la caméra de Lanzmann — lui permettait d'articuler son insoutenable témoignage. Quand Claude Lanzmann lui demande ce qu'il « éprouvait » alors, Abraham Bomba répond avec des données de faits, façon de ne pas répondre. Quand Lanzmann réitère, un peu plus tard, sa question, il répond que les sentiments avaient disparu, autre façon de forclure ses sentiments dans le creux de sa parole. Mais, alors qu'il commence de *parler d'un autre homme*, d'évoquer un autre coiffeur juif, lui aussi de Czestochowa, un autre homme dont nous ne saurons pas ce qu'il est devenu — mais Bomba le sait évidemment —, un terrible silence tout à coup le prend à la gorge qui, pendant de longues minutes, ne le lâchera plus. Le « je » d'Abraham Bomba était hermétiquement rempardé, certes ; mais l'émotion surgit et le laisse coi au moment même où c'est un autre — un semblable, un ami — qui est évoqué, en un sens invoqué. Le silence, décidément, ne dit pas « je », et c'est à l'autre qu'il s'adresse. Il faudra l'insistance, oppressante et nécessaire, de Lanzmann, puis un *détour par une autre langue* — quelques phrases prononcées, comme pour soi-même, en yiddish — pour que le témoignage puisse reprendre son cours¹⁰.

On pourrait dire, avec Jean-Luc Nancy, que dans ces *blancs moments* la représentation — avec la transmission du récit qu'elle autorise — a été « interdite au sens de surprise, interloquée, médusée¹¹ ». On pourrait dire, avec Jacques Rancière, que de tels moments font partie de la parole elle-même et n'« interdisent » en rien les images : « L'irréparable n'interdit pas la parole, il la module différemment. Il n'interdit pas les images. Il les oblige plutôt à bouger, à explorer des possibles nouveaux. Le caractère irréparable de ce qui a eu lieu n'oblige en rien à élever des monuments à l'absence et au silence. L'absence et le silence sont là, de toute façon, dans toute situation donnée. La question est de savoir ce que les présents en font, ce qu'ils font des mots qui contiennent une expérience, des choses qui en

¹⁰ Cf. C. Lanzmann, *Shoah* (1985), Paris, Gallimard, 2001, p. 161-169.

¹¹ J.-L. Nancy, « La représentation interdite », *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Le Genre humain-Éditions du Seuil, 2001, p. 23.

retiennent le souvenir, des images qui la transmettent¹². » Or, ces propositions, pour légitimes qu'elles soient —chacune avec son choix particulier de vocabulaire —, apparaissent bien générales, comme placées au-dessus ou en retrait des expériences singulières qu'elles ont pour ambition de subsumer. On comprend alors que les « *blancs soucis* » du témoignage, comme on les voit si clairement dans *Shoah* de Claude Lanzmann ou, autrement distribués, dans les montages d'Esther Shalev-Gerz, sollicitent la pensée philosophique contemporaine à titre de *paradigme*.

Puissant paradigme, au croisement de questions fondamentales pour l'esthétique comme pour l'éthique. Le *silence criant* des survivants de la Shoah occuperait-il donc, aujourd'hui, une place discursive équivalente à celle occupée, durant toute l'époque classique, par le *cri silencieux* du célèbre *Laocoon* ? On se souvient comment Lessing, à partir d'une considération sur le « cri [comme] expression naturelle de la douleur¹³ », louait dans le personnage douloureux de la sculpture antique cette convenance de la représentation destinée à *éviter la béance* : « Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant¹⁴. » On se souvient aussi comment l'image digne de la douleur exigeait, aux yeux de Lessing, la mise en avant d'un « unique instant », cet *instant fécond*, cet « instant prégnant » capable de « laisser un champ libre à l'imagination » et donner naissance aux convenables réponses affectives devant cette représentation du *pathos*¹⁵.

On sait, enfin, comment Roland Barthes a résumé cette économie de la représentation sous le chef de ce qu'il appelait un *tableau classique* : « Le tableau (pictural, théâtral, littéraire) est un découpage pur, aux bords nets, irréversible, incorruptible, qui refoule dans le néant tout son entour, innommé, et promeut à l'essence, à la lumière, tout ce qu'il fait entrer dans son champ ; cette discrimination démiurgique implique une haute pensée : le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire ; il est à la fois significatif et propédeutique, impressif et réflexif, émouvant

¹² J. Rancière, « Le travail de l'image », *Esther Shalev-Gerz, op. cit.*, p. 11.

¹³ G. E. Lessing, *Laocoon* (1766), trad. A. Courtin (1866) revue par J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1990, p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*, p. 55-56.

et conscient des voies de l'émotion¹⁶. » Comme Barthes le repère chez Diderot — à partir de Lessing et du *Laocoon* —, le tableau suppose un *instant prégnant* soumis « toujours [à] la Loi : loi de la société, loi de la lutte, loi du sens¹⁷. »

Il n'y a pas de place, dans une telle économie, pour ce que Barthes appelle l'« innommé » — ces *blancs instants* désormais accueillis par Claude Lanzmann dans l'espace du cinéma documentaire ou par Esther Shalev-Gerz dans celui de l'exposition artistique. En plaçant Brecht et Eisenstein au même plan de « classicisme » que Diderot et Lessing, Barthes se privait cependant de comprendre l'essentiel, à savoir qu'on ne dépasse l'économie du « tableau classique » qu'à mettre en œuvre la brisure des cadres que développèrent, dans les années vingt et trente du siècle dernier, les arts — picturaux, théâtraux, littéraires et cinématographiques — *du montage et de ses intervalles*. Bien loin de ce que postule Roland Barthes, les « tableaux » de Brecht et les « plans » d'Eisenstein ouvrent le cadre et laissent leur place aux béances, aux silences, aux fêlures du sens, dans la mesure même où ils sont montés, contrastés, rythmés et phrasés d'une certaine façon. Le *Laocoon* lui-même avait su échapper à l'économie classique (en réalité néoclassique) de la « convenance », dès lors qu'il n'avait plus été regardé à travers les critères statiques de Lessing — l'« unique instant » ou la convenance physiognomonique — mais à travers ceux, mobiles, de Goethe quand il parle, devant la sculpture, d'une économie vertigineuse de *moments transitoires*¹⁸.

*

Le montage de silences projetés par Esther Shalev-Gerz apparaît d'emblée sous cet angle : c'est un recueil de moments transitoires. Bien que ralenti, chaque geste lié à ce suspens dans la parole se voit bien vite coupé par le suivant, l'impression qui en résulte — et que rien ne vient apaiser — étant celle de *discontinuités visuelles* alors que *durent les silences*. Discontinuités et durées, failles et persistances : n'est-ce pas là le statut même de la parole qui témoigne ? Esther Shalev-Gerz n'a jamais cessé, dans ses dispositifs artistiques, de susciter des

¹⁶ R. Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein » (1973), *Œuvres complètes, IV. 1972-1976*, éd. É. Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 339.

¹⁷ *Ibid.*, p. 341 et 343.

¹⁸ J. W. Goethe, « Sur Laocoon » (1798), trad. J.-M. Schaeffer, *Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983 (rééd. Paris, Flammarion, 1996), p. 165-178.

dialogues, de mettre en forme des *situations interlocutoires* : elle pose des questions aux uns et aux autres, elle confronte les visages et les points de vue, elle s'inquiète des histoires — voire des simples occasions de sourire — de chacun, elle interroge des objets (comme ceux retrouvés dans la terre du camp de Buchenwald), des pratiques, (comme la photographie), au prisme de chaque histoire singulière comme de l'histoire collective¹⁹... Ce faisant, elle questionne sans relâche la transmission jusque dans ses effets de déroute ou de perte : l'une de ses installations s'intitule *White Out*, expression qui désigne la perte du sens de l'orientation pour quelqu'un qui tente de trouver son chemin au milieu d'une tempête de neige²⁰.

Les silences montrés et montés par Esther Shalev-Gerz ne sont pas simplement des défauts de la parole des témoins. Ce sont des moments de transition, des chevilles dialectiques, des scansion dans le *tempo* de l'histoire elle-même. Ce sont donc des événements dans la parole, et même d'authentiques *événements du témoignage*. Événements tout ensemble *singuliers et collectifs*, propres à celui dont le discours défaille mais adressés à tous ceux qui acceptent d'écouter, dans chaque défaillance du discours, le désir brûlant d'ouvrir toujours plus les limites du dicible, de partager encore cette *commune exigence de l'histoire* (et j'entends « histoire » dans les deux sens du devenir historique exigeant nos prises de position, si discrètes soient-elles, et du récit historique exigé à partir du témoignage, si fragile soit-il). Comme Gilles Deleuze l'a bien souligné dans *Logique du sens*, « il n'y a pas d'événements privés, et d'autres collectifs ; pas plus qu'il n'y a de l'individuel et de l'universel, des particularités et des généralités. Tout est singulier, et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel. Quelle guerre n'est pas l'affaire privée, inversement quelle blessure n'est pas de guerre, et venue de la société tout entière ? Quel événement privé n'a pas toutes ses coordonnées, c'est-à-dire toutes ses singularités impersonnelles sociales²¹ ? »

Monter ses silences, pour Esther Shalev-Gerz, c'était *montrer deux fois la fêlure* : une fois la fêlure silencieuse dans la parole du témoin, une autre fois la fêlure qui, d'une image l'autre — d'un silence l'autre —, révèle la construction formelle d'un temps démonté puis remonté

¹⁹ Cf. *Esther et Jochen Gerz : Raisons de sourire. Le fragment d'Arles*, Arles, Actes Sud, 1997. *Esther Shalev-Gerz : Les portraits des histoires. Aubervilliers*, Paris-Aubervilliers, École nationale supérieure des Beaux-Arts-Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2000. *Esther Shalev-Gerz : Est-ce que ton image me regarde ?*, Hanovre, Sprengel Museum, 2002. *Esther Shalev-Gerz : First Generation*, Fittja, Multicultural Centre Botkyrka, 2006. *Esther Shalev-Gerz : MenschenDinge — The Human Aspect of Objects*, Weimar, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, 2006. *Esther Shalev-Gerz : Der letzte Klick*, Braunschweig, Museum für Photographie, 2010.

²⁰ Cf. *Esther Shalev-Gerz : Tva° installationer*, Stockholm, Historiska Museet, 2002, p. 8-35.

²¹ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 178.

par l'artiste. Confronter ces silences, dans l'économie de l'installation *Entre l'écoute et la parole*, à l'intégralité des témoignages prononcés, c'était aussi *montrer la fêlure avec le lien*, fêlure dans le lien (silences dans la parole) et lien dans la fêlure (montage des silences avec montage des paroles). Alors, en effet, la fêlure n'est plus « personnelle » ou individuelle : son montage avec toutes les autres rend possible la compréhension de quelque chose qui passe entre tous ces silences, entre toutes ces paroles, et qui serait une *communauté de la fêlure*. « La méthode, écrivait Eisenstein, c'est la fracture et l'assemblage [rendus] visibles²². » C'est en cela que le montage de quelques fêlures singulières apparaît d'emblée comme une décision politique autant qu'esthétique, comme nous l'indiquent Gilles Deleuze commentant *La Bête humaine* de Zola ou, récemment, Pierre Zaoui lorsqu'il écrit, dans *La Traversée des catastrophes*, qu'une théorie de la fêlure est nécessaire pour expliquer « comment les bouleversement les plus effectifs, les plus féconds, les plus profonds *pour tous les hommes* peuvent s'avérer les plus silencieux, les plus imperceptibles, les moins collectifs²³ ».

En quoi ce qui concerne « tous les hommes » pourrait-il apparaître dans le silence momentané de quelques paroles singulières, bref, dans l'exercice « le moins collectif » qui soit puisqu'il brise, justement, la continuité du dialogue voire le lien social avec autrui ? Telle est, exactement, la question que nous adressent ici les silences de ces témoins, ces *blancs soucis du témoignage*. Mais qu'est-ce qu'un souci, au juste ? C'est, d'abord, un *dysfonctionnement*, comme lorsqu'on dit, devant un téléphone qui reste muet, par défaut de connexion ou batterie en panne, « il y a un souci ». Ce sont les « blancs » de la parole du témoin en tant que « pannes » momentanées : en tant qu'ils le font échouer à dire ce que sa position de témoin, pourtant, l'engage à dire. Plus fondamentalement, le souci est un *tourment* : un symptôme plus ou moins douloureux qui vient traverser, inquiéter, l'exercice normal d'une activité quelconque. Les « blancs soucis » du témoin signalent donc ces moments où il ne parvient pas à nommer quelque chose, mais aussi la perturbation psychique qui en marque la cause et, bientôt, la conséquence aussi.

Notre français « soucier » vient d'un verbe latin qui signifie « remuer, agiter fortement, troubler, inquiéter, soulever, provoquer »... Le souci nous agite parce qu'il remue et

²² S. M. Eisenstein, « Ermolova » (1937-1939), trad. A. Zouboff, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, éd. F. Albera, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980 (rééd. Dijon, Les Presses du réel, 2009), p. 224. Je souligne.

²³ G. Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 180-189 et 373-386. P. Zaoui, *La Traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 320.

soulève — tel un mouvement tectonique — des pans entiers de notre conscience, de notre langage. Il s'infiltré par toutes nos fêlures et survient — telle une fumée de soufre — comme un « blanc » dans l'espace de nos pensées ou de nos paroles. C'est l'échappée d'une angoisse ou d'un désir inscient qui contrarie la mise en mouvement de notre volonté. Comment ne pas voir, dans le montage d'Esther Shalev-Gerz, que les « blancs » dans la parole des témoins sont autant d'émanations du souffrir qui viennent, pour ainsi dire, empoisonner leur volonté de récit ? Et qu'il en résulte souvent chez eux ce sentiment de malaise, d'impouvoir et d'angoisse qui les ramène, les fixe, les emprisonne muettement dans l'insoutenable d'une image réminiscente échouant à se délier en paroles ?

Le verbe latin d'où vient notre français « soucier » est le verbe *sollicitare*. Son sens physique (agiter, remuer) aura donné lieu à tout un vocabulaire du tourment psychique, de l'inquiétude, mais aussi — ou pour cela même — du désir amoureux (voilà pourquoi *sollicitare* veut également dire « exciter, provoquer, attirer »). Le souci est tourment parce qu'il est tendu vers l'autre quand l'autre ne cesse de se dérober : il manifeste donc la *sollicitude* du désir, de l'amour et, en général, de l'attention accordée au monde et à autrui. On sait que Martin Heidegger, juste après avoir traité de l'angoisse en tant que « révélation privilégiée de l'être-là », posait dans *Être et temps* le souci (*Sorge*) à une place tout à fait fondamentale, qui était celle de « l'être de l'être-là », pas moins²⁴. Mais, pour dire cette légitime position de prééminence ou de préexistence — « le souci est existentiellement et aprioriquement "antérieur" à tout "comportement" et à toute "situation" factiels de l'être-là, ce qui signifie qu'il est toujours-déjà présent *en* tout comportement et *en* toute situation » —, Heidegger déclarait se prémunir contre toute « anthropologie concrète²⁵ ». Ce qui l'aura probablement exempté du « souci concret » à se faire dans une période historique — celle-là même dont les témoignages montrés par Esther Shalev-Gerz ont le souci —, une période où il y avait « de quoi s'en faire » (du souci), comme on le dit couramment. Tout autre fut, soit dit en passant, la position de Georges Bataille quand il ajoutait, dans *L'Expérience intérieure*, l'existence de chaque instant à une exigence posée comme souci, comme inquiétude inapaisable devant le temps²⁶.

²⁴ M. Heidegger, *L'Être et le temps* (1927), trad. R. Boehm et A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, p. 226-240.

²⁵ *Ibid.*, p. 236-237.

²⁶ G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 83.

Il y a, enfin, une histoire poétique du souci. Je la résumerai en trois simples moments²⁷. Le premier est celui de *la beauté* : c'est lorsque Malherbe invente cette admirable expression du désir ou du regard comme ce qui va et vient, comme une vague, entre le donné et le retiré : « Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine / A, comme l'Océan, son flux et son reflux²⁸... » Le deuxième moment est l'antithèse d'où je suis parti, celle de Mallarmé saluant *le blanc* comme cheville dialectique de tout souci : « Solitude, récif, étoile / À n'importe ce qui valut / Le blanc souci de notre toile²⁹. » Le troisième moment pourrait être celui où *le montage* assume l'un et l'autre des deux précédents termes : c'est lorsque Jean-Luc Godard, reprenant et prolongeant la formule de Malherbe, compare le montage, son « beau souci », à un « battement de cœur », un « raccordement sur un regard » ou encore ce qu'il nomme la « mise d'une inconnue en évidence » lorsque, dans le travail sur les images, on parvient à « faire ressortir l'âme sous l'esprit, la passion derrière la machination, [et à] faire prévaloir le cœur sur l'intelligence en détruisant la notion d'espace au profit de celle du temps³⁰. »

*

Les « blancs soucis » du témoignage témoignent eux-mêmes de *mouvements de temps* — mouvements pluriels et temps pluriels — à l'œuvre dans la diégèse de chaque récit historique. Ils sont affaire de montages et d'intervalles, de fractures et d'assemblages anachroniquement réunis selon des processus d'attraction ou, au contraire, de conflits. Parler en général du silence dans la parole, parler du souci hors de toute « anthropologie concrète » ne nous amène pas très loin, seulement à de belles notions dénuées de chair, dénuées de gestes. Il faudrait, regardant le montage d'Esther Shalev-Gerz, savoir redescendre des grands paradigmes — « l'instant prégnant » selon Lessing ou « l'être de l'être-là » selon Heidegger — vers les petits syntagmes : descendre, en somme, depuis une philosophie du silence en général vers ces

²⁷ On pourra consulter le recueil poétique et philosophique constitué par R. Millet et J.-M. Maulpoix autour du motif « Le souci » dans *Recueil*, n° 3, 1986, p. 65-170.

²⁸ F. de Malherbe, « Dessein de quitter une dame qui ne le contentait que de promesse » (1600), *Œuvres*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, 1971, p. 21.

²⁹ S. Mallarmé, « Salut », *op. cit.*, p. 27.

³⁰ J.-L. Godard, « Montage, mon beau souci » (1956), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I. 1950-1984*, éd. A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1985 (éd. 1998), p. 93.

discrets segments ou *brins de silences* que nous découvrons, ici et là, au fil des récits produits par les témoins de l'histoire.

Le témoignage ne « sort » pas du silence, comme on pourrait d'abord le croire en écoutant le récit de tous ceux qui ont décrit leur accession à la parole sur fond d'une préalable mutité ressentie comme prison, comme un camp dans le camp, si l'on peut dire³¹. On sait bien que, à l'autre bout de ce spectre, la mémoire peut être menacée par sa saturation même : « Mémoires saturées. Nous aurions besoin de silence », comme l'écrit Régine Robin³². La mémoire elle-même a besoin de ses propres « blancs » : la réticulation de ses veines, de ses lieux intervallaires, de ses propres fêlures. Et c'est ce qu'ont bien compris quelques psychanalystes³³, mais surtout quelques grands écrivains tels Primo Levi ou Samuel Beckett, pertinemment réunis par Robert Harvey dans son livre *Witnessness*³⁴.

Les moments de silence dans le témoignage forment bien les *blancs soucis de l'histoire* qui cherche alors à se raconter. Ils en sont les *symptômes*, au sens étymologique de ce qui « tombe avec ». Ils interrompent le cours du récit au moment même où c'est du temps — un autre temps que celui du récit — qui remonte par les fêlures entre les mots prononcés. Ils marquent le *rythme* réel de la mémoire au travail. Ils sont donc affaire de temps et de contretemps, de coups et de contrecoups. Ils surgissent en des lieux privilégiés, là où tout pourrait tout à coup bifurquer, ce que les géomètres nomment pertinemment des *catastrophes*. Ils sont le fléau de la balance destinale, la croisée des chemins de la parole. Ils adviennent à la cheville dialectique des conflits inhérents à la mémoire elle-même : quand le récit lutte avec ce qui veut l'effacer du dedans (douleur de dire) ou du dehors (effroi d'entendre). Un survivant de la

³¹ Cf. S. Braun, *Personne ne m'aurait cru, alors je me suis tu. Entretien avec Stéphane Guinoiseau*, Paris, Albin Michel, 2008. N. Heinrich, *Sortir des camps, sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010.

³² R. Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 375.

³³ Cf. P. Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 13-51 et 197-238. *Id.*, *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 7-220. A.-L. Stern, « Le poumon. *Wo es war : weiss* — un blanc » (1986), *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 164-167 (sur le *Ausweis*, le *Weise* et le *Weiss* : le « vos papiers ! », la sagesse et le blanc). *Id.*, « Sois déportée... et témoigne ! » (1996), *ibid.*, p. 105-113. N. Zaltzman (dir.), *La Résistance de l'humain*, Paris, PUF, 1999. J. Altounian, *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005.

³⁴ Cf. R. Harvey, *Witnessness. Beckett, Dante, Levi and the Foundations of Responsibility*, New York-Londres, Continuum, 2010, p. 40-46 (sur l'intervalle) et 70-74 (sur le *whit*, le *white* et le *blank* : le brin, le blanc et la lacune).

Shoah disait un jour à Régine Waintrater que le témoin est « un muet qui tente de parler à un sourd qui essaye de l'entendre³⁵. »

Les « blancs soucis de notre histoire » sont ainsi comme des points d'achoppement ou d'arrachement, des zones centrales sur le champ de bataille de la mémoire en acte, là où tout se bloque ou, au contraire, se précipite et bifurque. Ils surgissent dans l'œil des cyclones : là où le devoir — « Bonnes gens, n'oubliez pas, bonnes gens, racontez, bonnes gens, écrivez ! », selon l'appel déchirant lancé par Simon Doubnov juste avant d'être assassiné, le 8 décembre 1941, lors de la liquidation du ghetto de Riga³⁶ — lutte avec l'impouvoir et la défaillance des mots. Là où règne l'angoissant *double bind* de produire un phrasé au plus près de l'expérience et de n'être pas seulement « subjectif » tout en évitant d'être trop « distancié », façon de se montrer « artificiel ». Là où la plus grande dignité le dispute constamment à la honte, et la modestie *impersonnelle* au caractère fatalement *privé* de tout témoignage.

Témoigner, c'est construire une filiation : c'est dérouler des fils (des filaments, des trames de parole) pour que des fils (des enfants en général, des descendants) puissent eux-mêmes configurer quelque chose de l'histoire qui les a formés. C'est tenter de « retrouver le fil de sa vie » dans les déchirures de l'histoire³⁷. C'est faire se confronter des mouvements de *liaison* avec des moments de *déliation*, étant bien entendu que la liaison elle-même, cet impératif éthique, ne sauve de rien et peut faire resurgir toute la douleur du trauma³⁸ : en sorte que les « blancs soucis » apparaissent tour à tour comme de muettes *pointes* de la douleur et comme des *écrans* pour s'en protéger, l'espace d'un silence, d'un « plan blanc », d'un intervalle (d'un mur devant nos pas ou d'un trou sous nos pas). Mais dans chaque silence surgit aussi quelque chose comme un *montage anachronique* où entrent en lutte un présent erratique avec un passé

³⁵ R. Waintrater, *Sortir du génocide. Témoignage et survivance*, Paris, Payot & Rivages, 2003 (éd. 2011), p. 242.

³⁶ Cité par P. Vidal-Naquet, « Simon Doubnov : l'homme-mémoire », préface à S. Doubnov, *Histoire moderne du peuple juif (1923-1941)*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. v (repris dans *Réflexions sur le génocide. Les Juifs, la mémoire et le présent, III*, Paris, La Découverte, 1995, p. 77). Cette citation ouvre également le livre d'A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998 (rééd. Paris, Hachette Littératures, 2002), p. 9. Dès janvier 1915, les écrivains juifs Isaac Leib Peretz, Jacob Dinezon et Shalom Ansky écrivaient ceci : « Nous nous tournons donc vers notre peuple, qui est maintenant et pour toujours emporté dans le maëlstrom général, vers tous les membres de notre peuple, hommes et femmes, jeunes et vieux, qui vivent et qui souffrent, voient et entendent, pour leur crier : Devenez des historiens ! [...] Enregistrez, notez, rassemblez des documents ! » Cité par D. G. Roskies, « La Bibliothèque de la Catastrophe juive », trad. J. Ertel, *Pardès*, n° 9-10, 1989, p. 203.

³⁷ R. Waintrater, *Sortir du génocide, op. cit.*, p. 30-32.

³⁸ *Ibid.*, p. 113 et 222-226.

en lambeaux. Il s'agit, à chaque fois, de « survivre à son passé³⁹ » ; à chaque fois, de faire se toucher le vif de la remémoration (douleur quand « je m'en souviens comme si c'était hier ») et la nécrose de l'oubli (douleur quand « je ne me souviens plus de rien »).

Voilà, enfin, comment le témoin en arrive à se tenir sur la brèche d'un langage livré au surgissement muet — ou à la poussée inflammatoire — des images. Le silence tombe comme un couperet lorsque la parole se trouve interloquée par ce que les survivants nomment quelquefois des « flashes » ou des « trous », des « béances mal refermées » d'où surgissent les « cauchemars », les « images enfermées » du trauma⁴⁰. On se souvient d'avoir « vu sans comprendre⁴¹ », et des images muettes s'imposent alors — ou s'interposent — comme des *vues déliées*, des visions encore privées de tout lien symbolique. Flashes vides de sens, arrêts sur images ou images en boucle tournant désespérément sur elles-mêmes : c'est tout cela, avec les *affects liés*, encore incapables de se désenclaver dans la parole, qui peut venir se bousculer dans chaque silence.

Il n'y a donc rien de simple dans les « blancs soucis » du témoignage. Le silence n'est pas un matériau uniforme, loin de là. Ce peut être tour à tour une impasse ou un passage, un bloc ou une respiration, une absence de son, je veux tout aussi bien dire une absence de sens, ou bien leur résonance souveraine. « Ce n'est rien dire précisément que parler d'ineffable », écrivait Jean Paulhan en ouverture à ses *Fleurs de Tarbes*⁴². Si, devant le montage d'Esther Shalev-Gerz, on décidait de se livrer à l'« anthropologie concrète », précise, micrologique, de chaque silence recueilli à chaque interruption de parole, à chaque suspension des mots — quels mots avant ? quels mots après ? quel ton ? quel phrasé ? quelles mimiques ? —, on parviendrait peut-être à dresser une cartographie des champs de batailles que se livrent, au cours du témoignage, chaque silence avec chaque silence et chaque mot, chaque mot avec chaque mot et chaque silence.

*

³⁹ *Ibid.*, p. 116-117.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 94-99.

⁴¹ *Ibid.*, p. 163-164.

⁴² J. Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, 1941 (éd. 1990), p. 23.

Le témoin ne cesse pas de l'être au moment où il suspend sa parole. Le *blanc souci*, dans la mesure même où il peut survenir comme symptôme ou *tourment* de la parole, ne cesse pas de manifester cette *sollicitude*, ce *souci de l'autre* qui fonde la dimension éthique du témoignage. L'image « bloquée » dans le silence — à ce moment soudain où le discours échoue à décrire, à raconter — cherche encore son issue, c'est-à-dire sa capacité d'être adressée, transmise, et de solliciter l'imagination de l'auditeur. Il s'agit, en somme, de *raconter encore*, fût-ce dans les blancs du récit. Il s'agit de *faire passer des images* en dépit — ou à travers — les silences de la parole : « Le traumatisme a fixé définitivement le contour des images les plus intimes, privant ainsi le survivant de toute possibilité de retouche ultérieure. On assiste alors à un véritable "arrêt sur image", d'où tout mouvement a disparu, ne laissant pour seule trace qu'une série de plans fixes qui repassent en boucle. Or, ce sont précisément ces images que le témoin est invité à *ouvrir* pour les donner à voir à un témoins qui ne les a pas vues⁴³. »

Se taire, ce n'est pas nier quoi que ce soit⁴⁴. Se taire au milieu d'un récit, ce n'est pas, non plus, renoncer à le transmettre. Par exemple, Georges Perec a trouvé, dans *W ou le souvenir d'enfance*, une façon admirable d'accueillir les trous de sa mémoire dans le phrasé même de son histoire. Il pose d'abord ses « blancs soucis » comme de simples et objectifs *défauts de la mémoire* : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. [...] Je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance. [...] Mon enfance fait partie de ces choses dont je sais que je ne sais pas grand-chose. [...] Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents, je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire. [...] Il y a eu la Libération ; je n'en ai gardé aucune image, ni de ses péripéties, ni même des déferlements d'enthousiasme qui l'accompagnèrent et la suivirent et auxquels il est plus que probable que je participai⁴⁵. » Il se trouve, note à un moment l'écrivain, que « Perec » vient de « Peretz » qui, en hébreu, veut dire *le trou*⁴⁶.

Mais Georges Perec sait aussi combien de tels « blancs » traversent sa vie comme autant de *tourments de la mémoire*. C'est ce qui apparaît dans l'étrangeté affective qui consiste à aimer surtout un souvenir qui lui manque (« de tous les souvenirs qui me manquent celui-là est

⁴³ R. Waintrater, *Sortir du génocide*, op. cit., p. 220.

⁴⁴ Cf. C. Coquio (dir.), *L'Histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003.

⁴⁵ G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 (rééd. Paris, Gallimard, 1993), p. 17, 25, 62 et 183.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir⁴⁷ »). C'est ce qui donne aux souvenirs existants l'aspect de fragments épars, comme des bouts de statues à demi enfouis dans un champ de ruines anciennes (« les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot [...], ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient jamais à se relier les uns aux autres [...], morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine⁴⁸ »). Souvenirs tourmentés par des blancs qui prédominent : souvenirs brumeux (« je fus sévèrement puni, mais je ne me rappelle plus en quoi consista la punition. Ce souvenir brumeux pose des questions fumeuses que je n'ai jamais réussi à élucider⁴⁹ ») ; souvenirs inventés ou empruntés à autrui⁵⁰ ; souvenirs tourmentés de la découverte des images des camps (« je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain⁵¹ »).

Il faut, enfin, assumer de transmettre : les « blancs soucis » de Georges Perec deviennent alors *sollicitations de la mémoire*, sollicitations à écrire malgré tout, sollicitude envers le témoin, l'interlocuteur ou le lecteur. Mais cela n'est possible qu'en *assumant les lacunes* et en inventant pour cela un dispositif capable de les lier avec tout le reste, bref, un *art du montage* qui donnera au récit toute sa force, toute sa nécessité. Assumer les lacunes : c'est quand Perec n'a plus, pour tout souvenir d'un certain épisode de sa vie, que l'image d'une lettre, une sorte de — fausse — lettre hébraïque dont le tracé entoure un vide ; ou bien quand apparaît le signe typographique du suspens et de l'intervalle — « (...) » — tout seul sur une page blanche⁵². Mais assumer les intervalles ne va pas sans construire un montage, c'est-à-dire l'ouverture d'un champ de possibilités — voire d'une fécondité réminiscente — par-delà toutes les limites de l'oubli. C'est ainsi que trois souvenirs consignés, à peine organisés, en appelleront un quatrième inopinément surgi du vide entre les précédents⁵³. C'est ainsi que les souvenirs vont se trouver associés — par quelque chose qui ressemble à un montage parallèle — au récit

⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 97-98.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 184.

⁵¹ *Ibid.*, p. 215.

⁵² *Ibid.*, p. 27-28 et 89.

⁵³ *Ibid.*, p. 78-80.

imaginaire tiré des mondes enfantins de l'auteur. C'est ainsi que le Maintenant va rencontrer l'Autrefois et l'histoire politique le monde de l'écriture⁵⁴. Moyennant quoi, Georges Perec aura trouvé sa façon à lui de témoigner avec ses lacunes : sa *forme pour écrire avec ses « blancs soucis »*. « Je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laissent apparaître l'intervalle entre ces lignes⁵⁵. »

*

Quand le témoin s'interrompt dans son récit et laisse, pour un moment — selon des raisons qui peuvent être fort différentes —, régner le silence, cesse-t-il pour autant de raconter son histoire ? Certainement pas. Ce qu'il fait alors n'est qu'emprunter un chemin de traverse, à supposer que le langage soit la voie royale. Ainsi *l'histoire passe malgré tout*, comme si elle passait en contrebande, à supposer que le langage soit un commerce légal. On sait que les Anciens ne revenaient pas muets de leurs champs de bataille : ils avaient pour en parler un style poétique approprié, l'épos, qui avait justement pour vertu, comme l'a expliqué Emil Staiger, de *mettre l'histoire sous les yeux de tous* : « La langue épique représente. Elle fait signe vers quelque chose. Elle montre. » En quoi, d'ailleurs, le récit épique « présente une parenté avec les arts plastiques⁵⁶. » Mais qu'en sera-t-il pour celui qui revient des camps et se propose de raconter une histoire évidemment privée de tout ingrédient épique, délibérations divines ou colères héroïques, splendeur des boucliers ou lamentations grandioses ?

Bien qu'il ait évidemment ignoré cette situation inédite, Walter Benjamin, sur la base de la *crise du récit* observée à la fin de la Première Guerre mondiale — la première guerre des grands massacres de masse, des techniques de gazage, etc. —, a posé tous les termes du problème dans son essai de 1936 sur « Le conteur » (*der Erzähler*). « N'a-t-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille — non pas plus

⁵⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶ E. Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique* (1946), trad. R. Célis, M. Gennart et R. Jongen, Bruxelles, Éditions Lebeer-Hossmann, 1990, p. 73 et 79.

riches, mais plus pauvres en expérience communicable⁵⁷ ? » Cette observation pourrait d'abord sembler contradictoire avec l'énorme production testimoniale liée au conflit depuis 1914 jusqu'à 1918 et bien au-delà⁵⁸. Mais Benjamin posait la question dans des termes philosophiques où les notions de témoignage et de récit prennent tout leur sens : qu'est-ce donc que la *transmission d'une expérience* ? Sur ce point, dit-il, on doit commencer par constater que « le cours de l'expérience a chuté », ce qui donne à la *figure du conteur*, à laquelle il veut rendre hommage, le statut problématique d'un « phénomène déjà lointain, et qui s'éloigne de plus en plus⁵⁹. »

Benjamin distingue alors deux raisons, au moins, pour comprendre une telle crise du récit, un tel « éloignement » — ou déclin — de la figure du conteur. D'un côté se tient la figure du journaliste, qui fournit de l'*information* sur l'histoire selon une temporalité tout autre ; d'un autre côté se tient la figure du littéraire, qui fabrique du *roman* sur l'histoire selon une subjectivité tout autre. Le conteur est moins précis, moins objectif que le journaliste ; il est moins original, moins subjectif que le romancier. Il n'apparaît, à tout prendre, que comme un modeste artisan de l'expérience à transmettre. De là sa vocation à l'anonymat (pour ce qui le concerne) et à la « sagesse pratique » (pour ce qui concerne les leçons de son récit⁶⁰). Contrairement à la compétence du journaliste, l'activité du conteur revient souvent à « savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication⁶¹ ». Contrairement à l'art du romancier, l'artisanat du conteur revient souvent à ne pas élever son récit à une affaire de « je », quoiqu'il laisse fatalement des traces singulières sur l'histoire racontée, exactement « comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains⁶². »

Or cette dimension pratique, voire terre à terre, du récit transmis par le conteur n'est pas séparable, selon Benjamin, de son caractère éthique : « Celui-ci se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie — dans tous les cas le conteur est un homme de bon conseil pour son public. Si l'expression "être de bon conseil" commence aujourd'hui à paraître désuète, c'est parce que

⁵⁷ W. Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115-116.

⁵⁸ Cf. C. Didier (dir.), *1914-1918 : Orages de papier. Les collections de guerre des bibliothèques*, Strasbourg-Paris, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg-Somogy, 2008.

⁵⁹ W. Benjamin, « Le conteur », art. cit., p. 114-115.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 116-121.

⁶¹ *Ibid.*, p. 123.

⁶² *Ibid.*, p. 127.

l'expérience devient de moins en moins communicable⁶³. » Il y a pourtant quelque chose de cela chez des auteurs exemplairement « modernes » tels que Bertolt Brecht et, surtout, Franz Kafka. Quelque chose qui, pour ainsi dire, sécularise l'*éthique de la mémoire* qui caractérisait la poésie épique des Anciens : « La *mémoire* fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. Elle est la muse du genre épique dans son acception la plus large. Elle embrasse tous les sous-genres de l'épopée. Parmi ceux-ci figure au premier rang l'art incarné par le conteur. C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires. Car celles-ci se raccordent toutes entre elles, comme les grands conteurs, particulièrement les Orientaux, se sont toujours plus à le souligner. En chacun d'eux vit une Schéhérazade, pour qui chaque épisode d'une histoire en évoque tout aussitôt une autre. Nous rencontrons là la forme épique du *souvenir*, qui est le principe inspirateur du récit⁶⁴. »

Telle est la fondamentale sagesse du récit. Elle implique, chez l'auditeur, le « don de prêter l'oreille » et l'art, transmis à tous par le conteur, de « reprendre [pour soi et pour les autres] les histoires qu'on a entendues⁶⁵ ». Et c'est pourquoi la *figure du conteur* vient rejoindre, aux yeux de Walter Benjamin, la *figure du juste* : « Le conteur est la figure sous laquelle le juste se rencontre lui-même⁶⁶. » Qu'est-ce que cela implique ? Que le conteur — ni artiste, ni savant, ni génie — porte, en toute humilité, le fardeau de la mémoire du monde. Et que son récit, contrairement aux belles âmes solitaires des romans, engage la mémoire comme un véritable *bien commun*⁶⁷. Le conteur, en cela, « tient au peuple par les racines les plus profondes [et] s'enracinera toujours dans le peuple », depuis les contes de nos imaginations enfantines jusqu'aux récits de nos inquiétudes adultes⁶⁸.

*

Le silence du témoin ne serait-il pas à sa parole ce que la *dépouille* est au *visage* vivant ? On a souvent l'impression que le survivant des camps — quelqu'un qui, en général,

⁶³ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 138-142.

affirme qu'il s'éprouve lui-même comme une sorte d'Orphée, un revenant des enfers —, parle depuis deux états enchevêtrés mais contradictoires : encore visage et déjà dépouille. C'est comme si le témoin parlait au présent, mais également depuis un temps où il aurait été *mort déjà*. Il sait aussi — c'est en tout cas ce qui apparaît dans le montage d'Esther Shalev-Gerz, où tous les témoins qui parlent sont des gens âgés — qu'il est un *mort bientôt*. Et que, pour cela même, son récit se voit marqué par une *étrange vivacité*, une urgence toute particulière à être transmis.

Ce n'est sans doute pas un hasard si la réflexion de Walter Benjamin sur la figure du conteur prend appui sur le silencieux récit qu'offre, à ses yeux, le *visage du mourant* : « C'est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais au premier chef la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires (*der Stoff, aus dem die Geschichten werden*). De même qu'au terme de son existence, il voit défiler intérieurement une série d'images (*eine Folge von Bildern*) — visions de sa propre personne, dans lesquelles, sans s'en rendre compte, il s'est lui-même rencontré —, ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable (*das Unvergeßliche*), qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit. » Et c'est ainsi que, finalement, « la mort est la sanction de tout ce que relate le conteur⁶⁹. »

« "Nul ne meurt si pauvre, dit Pascal, qu'il ne laisse quelque chose". Il laisse aussi des souvenirs », dont chacun de nous, suggère Benjamin, sera convoqué à se reconnaître — ou pas — comme l'héritier⁷⁰. Même le soixantième témoin, dans le cas des récits pris en charge par Esther Shalev-Gerz, transmettra un jour quelque chose de l'histoire de sa vie à quelqu'un qui, lui-même, s'il le veut bien, le transmettra à tout le monde. Il suffit d'attendre en sachant qu'un récit peut toucher ses destinataires bien longtemps après avoir été produit, ce qui manifeste sa force incomparable, qui est sa *puissance à survivre* : « Il ressemble, écrit Benjamin, à ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres des pyramides, et qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur pouvoir germinatif⁷¹ (*ihre Keimkraft*). » On pourrait faire l'hypothèse que même les « blancs » du récit portent en eux ce pouvoir germinatif : et c'est

⁶⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁷¹ *Ibid.*, p. 125.

d'abord parce qu'ils sont portés, sur les visages des témoins, par le mouvement même, les *gestes* de cette puissance à survivre.

C'est justement cela que l'on peut voir dans le montage d'Esther Shalev-Gerz. Le recours au *grossissement* — temporel aussi bien que spatial — n'y était pas sans comporter quelques dangers : le ralenti emphatise, il apparaît souvent comme une figure de rhétorique visuelle où sont amplifiés les gestes et les visages par le « grossissement du temps » (la *Zeitlupe*, comme on dit en allemand, et sur laquelle Benjamin a plus d'une fois réfléchi) ; tout cela reconduit dans la dimension imposante des images sur les trois écrans de la salle communale. Mais, là où le gros plan apparaît comme une figure tragique (chez Jean Epstein) ou épique (chez Eisenstein), il se déploie ici comme un moyen expérimental d'intensification du regard à porter sur les *micro-événements des visages* au moment même où se suspend en eux l'expressivité de la parole. Chaque instant de silence, grossi dans l'espace et dans la durée, apparaît alors comme un champ de bataille virtuelle entre ces *petites morts* qui courent sur le récit — comme les éclats de lumière à la surface des eaux ou comme les inspirations du flutiste dans son interprétation de quelque *partita* — et ces *gestes vivaces* par lesquels les témoins luttent avec leurs mots en perpétuant, à chaque fois, l'injonction des mourants qui les ont précédé : « Bonnes gens, racontez ! »

La puissance à survivre dépend de la capacité à s'inscrire. Lorsque Janine Altounian analyse le témoignage à partir d'une « position inaugurale de l'après-coup » dans laquelle « une émotion inaffaçable insiste à vouloir s'écrire » et cherche sa voie pour « devenir audible à soi et à sa filiation⁷² », elle soulève, au fond, la question de la *forme où inscrire cette temporalité* si complexe. Il y a donc, centrale à toute pratique du témoignage, une question de forme et de dispositif qu'il faudrait, à chaque fois, interroger de près. Parce qu'il met en forme — et de façon plus radicale que dans tout documentaire ou toute collection d'entretiens avec des survivants — les silences des narrateurs, le montage d'Esther Shalev-Gerz met en balance tout ce qu'il *donne à voir* avec tout ce qu'il *ne donne pas à entendre* (et c'est pourquoi la décision de mettre face à face ces grands visages silencieux et la parole intégrale des témoins me semble si juste et si importante : c'est comme si l'artiste avait assumé qu'on ne sépare pas les éclats de lumière et la surface de l'eau, les inspirations du souffle et la musique de Bach).

⁷² J. Altounian, *L'Intraduisible*, op. cit., p. XI-XVIII, 2-5 et 125-126.

Or, ce qu'une telle forme donne à voir, elle le donne à percevoir dans le temps ou, plus exactement, dans le *tempo du montage* lui-même. Le silence des témoins « composé » dans l'œuvre d'Esther Shalev-Gerz s'oppose aux « sons » de la parole, bien sûr, mais non à la *musicalité* dont le rythme des images en mouvement est une manifestation exemplaire. Comme dans une *partita*, « il y a des silences qui soudent et des silences qui cassent » ; comme dans une *variation*, la forme apparaît ici dans sa « capacité illimitée de métamorphoses⁷³ ». Comme dans un battement de cœur, « le rien doit compter au moins autant que le coup ; et même peut-être plus, car sans le rien il n'y aurait pas de coup, mais sans coup, il n'y aurait rien, [façon de] considérer le rien, le blanc, le silence (et peut-être même le vide) comme un élément *constitutif* de la perception des phénomènes rythmiques. [...] Un des paradoxes féconds du rythme est ainsi qu'il force à considérer l'intervalle lui-même, quantitativement d'une certaine intensité zéro, mais qualitativement d'une intensité certaine. [...] N'y a-t-il pas, au cœur même du temps, de l'espace intervallaire⁷⁴ ? »

Nous serions donc, face à un tel montage de silences, à la croisée de deux dimensions que tout semble opposer : d'un côté, l'*émotion* particulière inhérente à ce que Georges Bataille nommait « la reconnaissance par l'homme de ce qui le voue à ce qui est l'objet de son horreur la plus forte », émotion qui le mène au « silence profond introduit par les larmes⁷⁵ ». D'un autre côté, la *construction* inhérente à ce que Jacques Rancière, parlant de Jean-Luc Godard, nomme le « phrasé de l'histoire⁷⁶ ». On comprend qu'il faut assumer cette double dimension pour comprendre quelque chose dans ce que nous transmettent ces témoins venus de l'enfer. C'est là que, pour le poète, « indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence⁷⁷. » Et c'est là que, pour l'historien lui-même, vient le temps de *rompre le silence* (pour prolonger le geste de témoignage de tous ceux qui furent, à un moment, réduits au silence mais qui le rompirent malgré tout) tout en acceptant, selon la formule mallarméenne, et sans être sûr de rien, d'*authentifier le silence* :

⁷³ B. Sève, *L'Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 238 et 261.

⁷⁴ P. Sauvanet, *Le Rythme et la raison, I. Rythmologiques*, Paris, Éditions Kimé, 2000, p. 113-114.

⁷⁵ G. Bataille, « [Attraction et répulsion] » (1938), *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, p. 318 et 333.

⁷⁶ J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 41-78.

⁷⁷ S. Mallarmé, « Quant au livre » (1895), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 387.

« L'historien [...] voit souvent dans ses rêves une foule qui pleure et se lamente, la foule de ceux qui n'ont pas assez, qui voudraient revivre. Cette foule, c'est l'humanité. [...]

Mais ce n'est pas seulement une urne et des larmes que vous demandent ces morts. Il ne leur suffit pas qu'on recommence leurs soupirs. Ce n'est pas une nénie, une pleureuse qu'il leur faut ; c'est un devin, *vates*. Tant qu'ils n'auront pas ce devin, ils erreront encore autour de leur tombe mal fermée et ne se reposeront pas.

Il leur faut un Œdipe, qui leur explique leurs propres énigmes dont ils n'ont pas eu le sens, qui leur apprenne ce que voulaient dire leurs paroles, leurs actes, qu'ils n'ont pas compris. Il leur faut un Prométhée, et qu'au feu qu'il a dérobé, les voix qui flottaient, glacées, dans l'air, se résolvent, rendent un son, se remettent à parler. Il faut plus, il faut entendre les mots qui ne furent dits jamais, qui restèrent au fond des cœurs (fouillez le vôtre, ils y sont) ; il faut faire parler les silences de l'histoire, ces terribles points d'orgue, où elle ne dit plus rien et qui sont justement ses accents les plus tragiques⁷⁸. »

⁷⁸ J. Michelet, *Journal, I. 1828-1848*, éd. P. Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959, p. 377-378 (30 janvier 1842).