

Article

« Devoir de vérité et droit d'impunité, un écart entre fiction littéraire et métaphore artistique »

Isabelle Hersant

ETC, n° 78, 2007, p. 56-58.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/35031ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

DEVOIR DE VÉRITÉ ET DROIT D'IMPUNITÉ, UN ÉCART ENTRE FICTION LITTÉRAIRE ET MÉTAPHORE ARTISTIQUE

Paris, novembre 2006. Le jury du Goncourt remet son prix très convoité à Jonathan Littell pour son roman intitulé *Les Bienveillantes*.

L'ouvrage venant d'être couronné par le Grand Prix du Roman de l'Académie Française, s'ensuit une critique quant au *bis repetita* de ces honneurs suprêmes. Laquelle, cependant, n'est pas la question ici.

Un demi siècle après *La Mort est mon métier*, roman où Robert Merle relate les mémoires imaginaires du commandant du camp d'Auschwitz Rudolf Höss, *Les Bienveillantes* racontent les souvenirs de Maximilien Aue, lieutenant nazi tout aussi fictif envoyé, lui, sur le front de l'Est où il exécute l'horreur sans plus de conviction que de compassion. Si la pensée d'Hannah Arendt sur la « banalité du mal » a donc pu inspirer ce dernier, les deux auront suscité une même polémique : le sujet, qui demeure comme « interdit » à la fiction. Un demi-siècle après l'éditeur et écrivain Jean Cayrol récusant l'entreprise de Merle, c'est aujourd'hui l'auteur de *Shoah*, Claude Lanzmann, qui dénonce ce qui serait un droit impossible à prendre¹. Ou plutôt, dénonça; car le débat finalement peu suivi autour du livre de Littell se conjugue déjà au passé. Reste alors la question d'un double régime de la création qu'il exposa malgré lui. À savoir que la véhémence stigmatisant le romancier est égale au silence de la grâce s'agissant de l'artiste. Jamais incriminées, voire inversement célébrées, sont en effet les œuvres de l'art contemporain qui, selon cette logique, devraient être aussi dénoncées puisqu'à se l'approprié comme sujet, elles « fictionnalisent » de fait « le monstre impossible à décrire »².

Le roman de Littell face aux Archives de Boltanski

Des plus rudes, la question se pose néanmoins comme telle dès lors qu'aux neuf cents pages des *Bienveillantes* viennent se juxtaposer les centaines de photos et d'habits « inventés » en *Archives* et *Récit-Souvenir* par Christian Boltanski. Empilements de boîtes à biscuits rouillées et clichés d'albums de famille rephotographiés, lampes « dans les yeux » et bougies allumées face à eux, vêtements amoncelés sur le sol, suspendus ou entassés dans des casiers, le plasticien travaillera durant une vingtaine d'années sur ces objets organisés en dispositifs d'installations, dont beaucoup portent l'intitulé générique de *Monuments éphémères*.

S'il articule comme réel un imaginaire de ce qui reste là où l'écrivain pense par l'imaginaire ce qui s'est réellement passé, c'est à l'élaboration continue du sujet dont traite aujourd'hui Littell que Boltanski doit d'avoir hier été consacré l'un des plus grands artistes français. Auteur d'un « art de la mémoire » qui lui vaudra la reconnaissance internationale, le plasticien,

opposera-t-on toutefois, fait œuvre de commémoration là où l'écrivain fait œuvre de remémoration. En effet, tandis que Littell relate des actions en l'occurrence exactions, Boltanski convoque les disparus auxquels son œuvre rend hommage par des mises en scène qui donnent forme, symbolique mais explicite, à l'événement de leur disparition. En sorte que l'artiste présentifie le temps *après* des traces, tandis que l'écrivain présentifie un temps *pendant* le crime.

Mais outre la vision contre la restitution de l'Histoire qui pourrait être reprochée au premier, le second ne rend-il inversement la forme d'un hommage implicite aux disparus à travers son « livre de souvenirs », qui permet de penser le fait d'être documenté à l'égal du roman historique ? En ce début de troisième millénaire où l'enjeu de la transmission comprend le XX^e siècle brisé par le nazisme, n'est-ce pas aussi contre la menace d'une amnésie que travaille l'auteur né en 1967 ? Car on l'aura compris : loin de chercher à confronter la médiocre qualité littéraire d'un premier roman à une œuvre magistrale désormais accomplie dans le champ des arts plastiques, c'est ici par leur rapport à l'Histoire que l'un appelle l'autre. Exonérant la création artistique de l'exigence faite à la création littéraire, lequel double rapport trouve un début de réponse dans le fait qu'il est lui-même historique.

Constitué à la fin du XIX^e siècle avec le romancier dreyfusard Zola écrivant son célèbre *J'accuse !* tandis que Van Gogh se suicide en peintre « maudit » face à son œuvre, le paradigme de « l'intellectuel engagé *versus* l'artiste illuminé » a certainement dépassé l'imaginaire national pour perdurer comme représentation collective. N'était qu'à fixer des rôles ou fonctions, cette explication oublie totalement ce qui spécifie les modes de création, littéraire et plastique. Art du personnage *versus* art du visage, c'est à cette idée que j'articule quant à moi l'interrogation du constat : d'où vient que le romancier, ici incarné par Jonathan Littell, se voit soumis à un « devoir de vérité » dont se trouve en quelque sorte exempté l'artiste, ici incarné par Christian Boltanski, créateur bénéficiant à l'inverse d'un « droit d'impunité » au regard de l'Histoire ? Sachant qu'ainsi associés à leurs noms au titre de l'exemplification qu'apportent leurs œuvres, les termes de droit et de vérité se rapportent bien entendu aux champs de la création concernant chacun d'eux.

Devoir de vérité exigé du premier auquel est reprochée la fiction en tant que mensonge ou trahison face à la véridicité du documentaire, et droit d'impunité accordé au second dont l'œuvre éminemment narrative bâtit pourtant elle aussi des fictions. À priori, les termes du double régime entre littérature et art dessinent l'opposition rebattue langage/image. Mais qu'ils pointent une disjonction entre savoir et voir,

et c'est l'antinomie entre langue et langage qu'ils formulent plus exactement.

Quand la fiction n'est pas égale à la fiction

Alors que le tout-puissant *voir*, c'est croire permet de faire apparaître la vérité de la métaphore à travers la réalité du visible lorsqu'il s'agit d'art, voici qu'il s'effondre d'un coup face à la vérité produite par la réalité du verbe, qui s'énonce lui aussi comme métaphore avec l'histoire invisible que nous raconte la littérature. Cependant, pas plus que le spectateur ne prend l'œuvre artistique pour l'exactitude historique, l'œuvre littéraire ne prend son lecteur dans la confusion entre roman et document – et quand bien même elle en joue à l'égal de l'art, qui recule sans cesse la frontière entre réel et fictif afin de mettre en crise l'idée de son existence.

Réunis par cet enjeu que résume la prévalence de l'autofiction tant en art qu'en littérature, la plasticienne Sophie Calle s'est ainsi vue transformée en personnage de roman par l'écrivain Paul Auster tandis que d'autres, telle Valérie Mréjen, recourent à la littérature comme médium artistique. Mais que le lien se noue jusqu'à l'espèce du rapport incestueux entre ces deux champs de la création ne signifie pas qu'il fait équivaloir l'un à l'autre en aplatissant l'une dans l'autre les notions de langue et de langage. Au contraire, suscitant un nouveau défi pour l'art en pratique et en théorie, la fiction élaborée par l'œuvre plastique conserve intact et entier le caractère de l'image qui fait sa propriété. Car quel que soit son médium, elle continue de s'adresser au regard.

Et « ce qui peut être montré ne peut être dit »³ soulignait Wittgenstein qui ajoute plus loin : « Il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique »⁴. Sachant que selon le philosophe du langage et des propositions logiques comme pour le théologien avant lui, le Mystique, c'est à savoir : ce qui est dans le monde sans pouvoir être nommé par la langue qui nous fait exister dans le monde. Innommable de la Shoah qui pose la question même de son nom⁵, son impossible horreur a inscrit le tout autre indicible qui se nomme avec « Comment la dire ? »⁶ Comment la dire, en effet, alors que « dire consiste parfois très précisément à faire quelque chose »⁷ pour reprendre cette fois Austin, dont la célèbre théorie d'une performativité linguistique s'étend là à chacun des mots de la langue.

À l'indicible que les mots échouent à formuler, se superpose l'acte qu'ils rejouent comme réel en tant qu'ils donnent consistance à la réalité⁸; laquelle réalité prononcée par les mots vient ainsi recouvrir d'un coup la substance de la fiction, cette histoire invisible que tissent les mots pour seul matériau du romancier. Dès lors, face à l'indicible qui emmura le survivant après avoir engouffré le poète⁹, n'est-ce pas que l'art, parce qu'il montre sans dire et ce faisant crée sans nommer, accède à ce que transgresse quant à lui le roman ? Lequel nomme par le dire des mots ce qui est interdit – interdit au sens de ce que la langue ne peut

dire sans prononcer comme réalité ce qu'elle énonce comme réel – et quand bien même, à ces mots qui sont ceux de la création et non de la restitution, le roman fait dire le langage d'une histoire qui parle à travers eux comme un visage sur une photographie parle à travers l'image.

De fait, ce qui ne peut être dit comme sens d'être hors sens, ne peut qu'être montré aux sens, amené comme présence effective dans la réalité du monde visible. Et tandis que la littérature invente un langage à partir de la langue, l'art se définit comme étant un langage qui ne se confond jamais à la langue, y compris lorsqu'il se réalise avec elle. Aussi, les fonctions qui s'activent entre parler et dire ne se rejoignent en rien sous le terme de fiction qui réunit pourtant l'art et la littérature. Au destin de l'image qui prononce le croire jusqu'à la fiction qu'elle donne à voir ne répond en rien celui des mots, voués comme tels à prononcer le savoir jusque dans la fiction qu'ils énoncent. Car voués à le dire, ils le sont depuis leur origine historique qui vient après la formation préhistorique du voir par quoi le langage précède la langue, et le regard la parole.

Ainsi, là où l'art comme langage est la pure image qu'est la métaphore qui jamais n'est mensonge d'être toujours création de sens, la littérature comme métaphore ou langue métaphorique qu'est le langage est la pure plasticité de la langue, liée comme telle à la possibilité du mensonge. Prise au mot comme on le dit de la parole qui vaut pour l'acte, la littérature est de surcroît jugée par ce qui fait son matériau. C'est-à-dire, par les mots en tant qu'ils disent la véridicité qui est celle du témoignage contre la vérité qu'elle fait parler en tant que langage, ou création de sens qu'elle engendre.

Un art du personnage versus un art du visage

En 1971, Boltanski s'approprie une simple photographie d'album de famille anonyme qu'il a trouvée et appelle de ce titre, dont la dimension narrative dépasse littéralement le format de l'image : *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue*. Entre langue et langage vient alors se créer une tension, qui produit ici la fiction comme imaginaire d'une mémoire collective. D'où qu'il n'y a rien de plus à voir après le titre qui le fait savoir. Nul personnage pour nous raconter l'histoire, avec cette œuvre marquante dans son extraordinaire insignifiance.

« Ôter aux êtres la parole pour seulement les figurer »¹⁰, tel est ce que Boltanski réalise avec l'image lointaine et proche de cette silhouette des années 50 qui pourrait être celle de notre mère, assise au fond du cliché en noir et blanc entre les arbres d'un paysage. Et pas plus que nous ne saisissons son visage indistinct, nous ne verrons les centaines en gros plans que l'artiste alignera ensuite et durant des années, comme autant de témoins de l'Histoire. Non parce qu'ils apparaissent sur de simples images rendues encore plus floues par le Polaroid qui les a rephotographiés d'un autre cliché trouvé. Mais parce que nous laissant hors

savoir face à eux, Boltanski nous situe face à leur pure présence qui traverse la mort, et comme il en va des vêtements plus tard suspendus dans le vide.

Visages et corps rendus « visibles, et par là même, innommables », ils s'effacent comme parole pour s'incarner comme histoire où nous sommes tous comme un seul, dévisagés par elle à travers eux qui nous regardent depuis l'art en tant qu'il montre tour à tour les visages de la vie et de ce qui la détruit. Quoi qu'elle donne à voir en effet, et hors ceux-là mêmes auxquels elle donne si souvent forme, la création artistique peut se redéfinir, art du visage au sens lévinassien de *visagété*; soit du visage en tant qu'il est présentation de l'être hors la parole qui le nomme en tant que personne. En radicale différence avec le roman comme art du personnage d'où se cristallise le récit pour logique de l'imaginaire, l'œuvre plastique se détermine comme art de la figure d'où se cristallise l'imaginaire pour logique du récit. Au visage sans voix qui manifeste ici le visible correspond l'incarnation de la parole qui raconte là l'invisible.

Là, c'est-à-dire dans la création littéraire où la personification de ce qui est dit vient souder l'histoire à la vie en nouant le fictif au réel. Tandis qu'ici, au lieu correspondant de la création artistique, c'est à la présence de personne – c'est-à-dire, à l'absence de qui dirait ce que nous sommes en nous racontant ce qu'il est – que la métaphore comme vérité de la fiction doit de pouvoir se déployer sans être inquiétée, libre du mensonge dont, en littérature, la suspecte l'existence siamoise de la véridicité du document. Aliéné à la langue qui réalise contre le langage qui symbolise, tel est néanmoins le pouvoir sans égal du personnage pour essence du roman – d'où le cinéma connaît son propre paradoxe, art de l'image s'il en est mais structure narrative qui l'apparente à l'œuvre littéraire bien plus qu'à l'œuvre plastique.

Comme l'art peut se passer de visage puisqu'il est visagété, le roman peut se passer de personnage puisqu'il est « fictivité ». Et tandis qu'il doit de l'être à lui, personnage présent ou absent, sa « fictivité » est ce qui parle tandis que l'histoire se dit, avec ou sans lui. Du témoin qui raconte dans le document, nous sommes l'autre d'une altérité inassimilable jusque dans l'identification, car avec l'histoire de sa personne se dit une histoire, véridique ou non mais que nous savons ne pas être la nôtre. Alors que du personnage raconté très différemment par le roman, nous sommes le double en personne, parlé par lui dans le récit où sa *non*-personne est l'opérateur de notre histoire qui se déploie, car nous savons que son histoire n'existe pas, n'était celle de soi-même qu'elle réécrit.

Si du personnage, nous sommes donc l'autre incorporé de la fiction où il s'incarne, n'est-ce pas pour la raison qu'il est imaginarisé bien plus qu'imaginaire ? Car sans le savoir, nous le savons : porteur de la parole par quoi s'énonce le verbe *répondre*, le personna-

ge est personne pour mieux dire qu'il est soi comme personne. Et c'est ainsi qu'à nommer l'indicible de ce que nous sommes jusqu'à l'horreur dont nous sommes faits, le personnage comme essence du roman en vient à dire l'interdit de cet impossible savoir sur nous-mêmes, dont nous ne pouvons parfois répondre sans risquer de voir le monstre en nous.

ISABELLE HERSANT

NOTES

- ¹ Comme il le fit en direct et face à l'écrivain Jorge Semprun dans *Ce soir (ou jamais !)*, Émission présentée par Frédéric Taddei, France 3, 25 septembre 2006.
- ² « Donner un corps romanesque à ce qui est un monstre impossible à décrire », tels furent les termes de Cayrol reprochant à Merle son roman écrit en 1953.
- ³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1922], traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, Introduction par Bertrand Russell, Paris, Gallimard/coll. Tel, 2001, # 4. 1212, p. 59.
- ⁴ *Id.*, # 6. 522, p. 112.
- ⁵ Voir l'analyse d'Agemben à propos du terme d'« Holocauste » dont l'origine chrétienne donne le sens de « sacrifice suprême » tandis que celui de « shoah » qui signifie « catastrophe, dévastation » est lié, dans la Bible, au châtement divin et donc à la punition qui la justifie. Giorgio Agemben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alféri, Paris, Payot & Rivages, 1999, p. 32-38.
- ⁶ Cet indicible propre au mystique est toutefois mis en cause par Agemben : « Dire qu'Auschwitz est "indicible" ou "incompréhensible", cela revient à *euphémiser*, à l'adorer en silence comme on fait d'un dieu. » *Id.*, p. 40.
- ⁷ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris, Seuil, 1970, p. 90.
- ⁸ On retrouve ce phénomène des mots « interdits » sous peine de faire revenir la « chose » chez les victimes d'agression tel le viol qui trouvent d'autres termes pour le désigner.
- ⁹ Rappeler la mémoire du poète Paul Celan, c'est rappeler en même temps celle de l'écrivain Primo Levi.
- ¹⁰ « Il est toujours paradoxal de tenter d'écrire sur la peinture dont tout l'art consiste précisément à soustraire les mots aux choses, à ôter aux êtres la parole pour seulement les figurer, les rendre visibles; et par là même, innommables », Sarah Kolman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, p. 89.

Isabelle Hersant, enseignante et critique d'art, vit à Paris. Elle est doctorante en Esthétique, Sciences et Technologies des arts, et titulaire d'un DEA en Psychanalyse (Université de Paris VIII). Elle a enseigné l'Histoire de l'art et la Sémiologie, a été chargée de cours à l'École Normale Supérieure (Photographie et publicité au XX^e siècle) et depuis 2003, à l'Université de Paris VIII où elle donne deux cours : Histoire des théories et de la philosophie de l'art et Analyse des images photographiques. Elle collabore à diverses revues, écrit des monographies de catalogues (James Turrell, Ivan Polliart, S&P Stanikas...) et participe à des colloques de recherche internationaux et pluridisciplinaires (Montréal, Paris Sorbonne, Timisoara, Stockholm, Manchester...).