

Luba JURGENSON, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*

Monaco, Éd. du Rocher, 2003, 397 p.

Jonathan Haudot

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7141>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.7141](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7141)

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 juillet 2004

ISBN : 978-2-86480-838-1

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Jonathan Haudot, « Luba JURGENSON, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* », *Questions de communication* [En ligne], 5 | 2004, mis en ligne le 01 juillet 2004, consulté le 30 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7141> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7141>

---



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

et notices explicatives. La seconde partie traite des métiers du cinéma. Les documentaires choisis nous font entrer sur les plateaux de tournage. On s'intéresse notamment aux « faiseurs d'image » (p. 117) que sont les réalisateurs Jean-Jacques Beinex, Claude Berri, Claude Miller, Gérard Oury dans la collection de documentaires intitulée « Faiseurs d'images ». Au total, ce sont vingt documentaires de 13 minutes réalisés par Philippe Fréling entre 1998 et 2001 qui donnent l'occasion aux cinéastes de « nous donner à comprendre ce qu'ils sont » (p. 116). Ces derniers nous font part de leur vocation, de leur première image, et nous invitent à passer, avec eux, de l'autre côté de la caméra. Des documentaires portant sur les acteurs, on retiendra surtout celui, en trois parties, qui montre le fonctionnement du fameux *Actors Studio* réalisé par Annie Tresgot (1987) qui a fréquenté les lieux durant six mois. D'autres documentaires nous font redécouvrir les mythes que sont Romy Schneider, Isabelle Huppert, Bourvil, Fernandel, Maurice Chevalier, Jean Gabin ou encore Gérard Depardieu. Enfin, les producteurs, les dialoguistes, les décorateurs et les compositeurs de musique de film font l'objet de documentaires dont on regrettera le nombre réduit.

La troisième partie rassemble les discours sur l'objet-cinéma, tenus par les cinéastes. La sélection des thèmes est intéressante à plus d'un titre. Des *Frères Lumière*, étudiés par André S. Labarthe (p. 168), jusqu'aux documentaires sur le thème du siècle dernier, vu par la lucarne qu'est le cinéma « témoin familier de son temps » de Noël Burch (pp. 174-177), en passant par l'utilisation du cinéma à des fins de propagande, nul doute que cette impressionnante collection ravira plus d'un cinéphile – et parmi eux, les historiens. Enfin, la quatrième partie se veut être un guide dans le guide. Pour cela, le CNC a confié à la Ligue de l'enseignement – qui fait de l'accès à la culture une dimension essentielle de la formation – le soin de rédiger une série de fiches pédagogiques sur le cinéma français. Il s'agit de véritables outils où des portraits d'hommes et de femmes, qui ont contribué à l'histoire du cinéma français (Robert Bresson, Claire Denis, Jean-Pierre Jeunet, Alain Resnais et la Nouvelle Vague),

ont eu les faveurs de cette sélection de films documentaires, présentés et analysés de manière à orienter le travail en milieu scolaire.

En définitive, ce catalogue est une invitation faite par les amoureux du cinéma à tous ceux qui sont désireux de découvrir le monde du septième Art, vu par ceux qui l'ont fait. En effet, la politique des auteurs constitue la ligne éditoriale de cette collection, malgré l'hétérogénéité des sujets traités ou l'importance de la première partie. Or, ceux qui ont fait le cinéma sont autant les artistes (réalisateurs, acteurs, scénaristes, etc.) que les spectateurs qui ont certifié la qualité de films, devenus des classiques ou des films cultes. Ce sont les spectateurs ordinaires qui ont donné au cinéma ses lettres de noblesse, et ont fait entrer ces films et cinéastes au panthéon du septième Art. N'est-ce pas François Truffaut qui disait : « Les Français ont deux métiers, le leur et critique de cinéma ». Sauf que dans cet ouvrage, le point de vue du spectateur ordinaire n'est, à aucun moment, sollicité. Et le plaisir de ce dernier y est le grand oublié. C'est pourtant celui-ci qui peut être le garant du goût pour le cinéma, lequel, en se développant, se transmet de proche en proche et permet la naissance et la propagation de cinéphilies. Ici, il n'y est guère fait allusion alors que l'on parle d'éducation au cinéma, de transmission du goût, d'analyse filmique et d'enseignement. On ne parle que très peu, voire pas du tout, des mille et une manières qu'à le cinéma de transmettre du plaisir. Souhaitons que l'ascétisme qui se dégage à la lecture de ce catalogue ne mette pas en péril l'objectif, pourtant salutaire, qui a présidé à sa constitution.

Laurent Kasprowicz  
ÉRIASE, université de Metz

**Luba JURGENSON, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?***  
Monaco, Éd. du Rocher, 2003, 397 p.

Pour comprendre le propos de ce livre, peut-être faut-il partir de l'affirmation du réalisateur Claude Lanzmann d'une impossibilité, d'une irréprésentabilité, mêlée d'une interdiction morale, de représenter une chambre à gaz due à un déficit de survivants

fonde l'indicible sur « une impossibilité à montrer l'essentiel » et, plus généralement, sur une « absence d'image » qui donnerait lieu à « une "reconstitution", une "maquette" » (p. 367) de certains abords de l'événement. L'analyse de Luba Jurgenson tend à expliciter un second pan définitionnel de la notion d'indicible qu'elle considère comme double. Outre la conception défendue par l'auteur de *Shoah* – qui confronte la notion de visible à celles d'éthique et de vérité –, l'auteur s'intéresse à l'instance narrative des productions littéraires relatives à l'expérience du camp comme révélatrice d'un indicible.

Pour ce faire, Luba Jurgenson s'inspire d'Alain Parrau et de Leona Toker qui, grâce à leurs ouvrages respectifs *Écrire les camps* (Paris, Belin, 1995) et *Return from the Archipelago* (Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2000), ouvrent une voie encourageant la comparaison de textes qui relatent des scènes de divers systèmes concentrationnaires afin d'en extraire les spécificités littéraires, et d'en faire des objets d'art à part entière. Appliquant ce principe innovateur de rapprochement de camps qui, durant longtemps, ne fut utilisé que pour dresser les différences entre des systèmes, l'auteur suscite d'emblée l'intérêt du lecteur, stimulé aussi par un riche corpus (notamment, les ouvrages de Primo Levi, Charlotte Delbo et Robert Antelme pour les camps nazis et de Varlam Chalamov et Alexandre Soljénitsyne pour les camps soviétiques). Le balayage de l'ensemble des livres mobilisés permet à l'auteur de distinguer deux catégories de publications en fonction des processus de dévoilement de la réalité. Cette division donne lieu à une série 1 dont le fil conducteur serait le « comment de l'univers concentrationnaire » (p. 14) par rapport à une série 2 formée d'ouvrages plus tardifs d'auteurs de série 1 qui, attestant d'une prise de recul avec l'expérience, questionnent alors le « pourquoi » de l'événement, démontre qu'il y a un « reste silencieux » dans chaque écrit via une démarche archéologique postulant l'existence d'un texte 0, source de tous les autres livres. L'idée d'un texte antérieur provient de la croyance de Varlam Chalamov en un *cernovik*, un « pré-texte », couché sur papier ou purement oral, qui influencerait

tout acte d'écriture et de lecture de l'énonciateur face à son expérience. En conséquence, afin de démontrer l'existence d'un indicible, l'auteur opte pour une démarche à la fois ascensionnelle de la transmission (de 0 à 1 et de 1 à 2) et, parallèlement, pour une inclinaison de cette numérotation (de 2 à 1 et de 1 à 0).

La première conclusion analyse la progression de l'acte d'écriture dans la littérature concentrationnaire. Le brouillon, l'état de la personne face à l'événement, est inhérent au matériau, il rentre dans un rapport de simultanéité. L'écart séparant le sujet qui vit au camp et celui qui y a vécu appelle obligatoirement une rétrospection qui, couchée sur papier, rencontre un obstacle de type identitaire puisqu'il y a différence entre « y être » et « y avoir été » ; et surtout, le langage est objet d'interrogation afin de pouvoir retranscrire l'événement-limite. Se pose alors la question des relations entre la langue de l'expérience et celle retenue par l'énonciateur : Luba Jurgenson propose l'idée d'une « traduction » qui s'effectuerait via un méta-texte s'élaborant par des connexions avec des lectures antérieures au camp et ayant imprégné la culture de masse et, de ce fait, faciliterait la transmission par la métaphorisation de l'expérience tel que le permet par exemple *L'Enfer* de Dante, souvent mentionné pour décrire l'univers du camp. Ceci conduit à des démarches et des conclusions très pertinentes pour les sciences sociales quand elles interrogent les représentations concentrationnaires. En effet, le postulat de traduction conduit à un magistral relevé de *topoi* et de motifs, jamais entrepris, qui offre un décryptage de la structure narrative des récits concentrationnaires en comparaison avec le roman classique et moderne et, contribue à une réflexion sur l'univers du camp en tant qu'espace étrange, non éthique, peuplé de non-être aboutissant à qualifier le camp comme un ensemble orchestré par le néant, le chronotope du vide.

Toutefois, malgré l'aspect innovant et malgré une deuxième et troisième partie des plus enrichissantes, on peut regretter la faible recontextualisation du corpus. À partir d'une approche qui considère le corpus comme un pur objet littéraire, Luba Jurgenson prend

le risque d'encourager des surinterprétations en généralisant la part d'intentionnalité de chaque auteur comme étant impulsée par l'indicible, catalyseur de parole et modulateur de la construction narrative par sa condition même de ne pouvoir être exprimée. Or, les sciences sociales, par la mise en lumière de régimes mémoriels, prouvent qu'il se produit émergence ou mutation des économies de mémoire selon un contexte événementiel qui fait entrer en scène une pluralité d'énonciateurs hétérogènes agissant sur la représentation et, de surcroît, sur les modalités et le contenu du dire. Gageons que la mise en exergue des *topoi* devienne une référence pour toute réflexion traitant des représentations concentrationnaires.

**Jonathan Haudot**  
CREM, université de Metz

**Emmanuel KATTAN,**  
*Penser le devoir de mémoire.*

Paris, Presses universitaires de France,  
coll. Questions d'éthique, 2002, 147 p.

Après la Seconde Guerre mondiale, les rescapés des camps de concentration et d'extermination décident de pérenniser le souvenir de leurs camarades disparus, victimes de la barbarie nazie. Par la suite, cette volonté de combattre l'oubli sera reprise dans l'espace public pour devenir, par l'entremise de survivants tels que Primo Levi, ce que l'on appellera communément le devoir de mémoire. Sa définition la plus large serait l'exhortation à ne pas oublier les crimes du passé afin que ces derniers ne puissent se rejouer dans nos sociétés contemporaines. Le philosophe, Emmanuel Kattan, nous invite justement à dépasser cette vision réductrice et un certain nombre d'idées reçues sur cette obligation de se souvenir: *Penser le devoir de mémoire* a pour ambition de montrer toute l'ambivalence de l'invocation du souvenir, tout en évitant d'éluder des questions aussi essentielles que le droit à l'oubli et que les réalités et enjeux véritables du devoir de mémoire.

Aujourd'hui, il est coutumier d'entendre parler de ce devoir tant le souci du passé occupe une place importante dans la société, et plus particulièrement au sein de la société française. D'ailleurs, Emmanuel Kattan n'hésite pas à le qualifier comme

« notion incontournable du discours politique et intellectuel français » (p. 3) et plus particulièrement au sujet de Vichy et de la Shoah. Pourtant, nous rappelle-t-il, cette notion ne s'applique pas uniquement aux crimes contre l'humanité. Ainsi pouvons-nous trouver une première trace d'une obligation de se souvenir dans *L'Ancien Testament* avec l'épisode de l'esclavage des Juifs en Egypte (p. 3). Il concerne également les soldats morts aux champs d'honneur, se sacrifiant ainsi pour la nation et la patrie. Comment définir alors cette notion en prenant en compte sa complexité ? Selon l'auteur, ce devoir « a pour but de nous rendre sensible aux « messages » dont le passé est porteur et aux « leçons » qu'il comporte sur le présent » (p. 68). Emmanuel Kattan consacre d'ailleurs une sous-partie de son ouvrage à cette question des interactions entre passé et présent ou ce qu'il appelle « mémoire et répétition » (pp. 56-67). Cette réflexion est essentielle afin de mieux appréhender la portée du devoir de mémoire et son implication sociétale. En effet, elle implique que le passé peut être réactualisé, ce qui signifie qu'il peut encore agir sur le présent, mais également, *a contrario*, que « le passé lui-même peut être affecté par le présent » (p. 57). Il s'agit alors d'en « ressaisir les possibilités inexploitées », c'est-à-dire nous inspirer des idéaux de nos prédécesseurs, voire perpétuer leurs œuvres. En outre, il ne faut pas oublier que les impératifs du présent donnent bien souvent toute leur valeur aux événements passés.

Pour que le passé puisse avoir une fonction prophylactique, il est nécessaire de poser le problème de la transmission de la mémoire. L'auteur insiste alors sur la dichotomie opérée entre histoire et mémoire (pp. 51-67), deux manières distinctes de se rapporter au passé même si faire une complète disjonction entre les deux serait lourde de conséquence. Emmanuel Kattan précise ici la fragilité de la mémoire historique. Fragile car elle est souvent l'otage des vicissitudes politiques. Ainsi n'est-il pas rare que cette dernière soit récupérée et utilisée à des fins éloignées de ce que nous attendrions normalement d'un appel au devoir de mémoire. La mémoire peut permettre la manipulation des masses, voire « de singula-