

« engagement du dégagement »

entretien avec jean-marc cerino

philippe mesnard

Jean-Marc Cerino : Deux questions avant d'en venir à votre dernier ouvrage : vous faites partie des chercheurs qui face aux camps ont décidé de ne pas abdiquer devant l'image du « Grand mal », de ne pas adopter la posture du retrait - le « Tout ce qui touche Auschwitz demande l'angoisse et le silence » de Maurice Blanchot - ni de se résoudre à la fascination négative que peut représenter la Shoah - on pourrait évoquer ici la figure du « musulman » pour Giorgio Agamben. Cette attitude est-elle liée selon vous à un contexte historique et à une nécessité de clarifier les choses poussée par un postmodernisme venant au mieux les amplifier et au pire les brouiller ; à un effet générationnel : la distance par rapport à l'événement que vous n'avez pas vécu ; ou bien a-t-elle toujours été présente et est-elle plutôt le fait d'une posture philosophique voire éthique ?

Philippe Mesnard : Je pense qu'en tant que possibilité, cela a toujours existé. Ensuite le recours à cette possibilité-là, je ne pense pas que cela soit seulement en termes de génération qu'il se pose. Mon travail est plutôt de ne faire de la question générationnelle qu'un facteur parmi d'autres. C'est aussi de ma part une prise de position par rapport à l'importance qu'a prise la mémoire dans notre société actuelle, présente plutôt sous la forme d'un objet d'actualité que d'un souci d'actualisation et, donc, de transmission d'un événement qui a eu lieu - en différenciant nettement par conséquent actualité et actualisation. Prenons l'exemple de Primo Levi : on en fait un objet d'actualité et l'actualité de la mémoire c'est une actualité qui subordonne la mémoire aux conditions de réception de notre présent, à savoir l'accélération du temps, une certaine forme de fixation à de nouveaux stéréotypes. Ce ne sont pas

des stéréotypes ou des lieux communs qui permettraient une médiation aidant à la transmission, au contraire, ils ont tendance, en suivant la tendance lourde de notre époque culturelle, à séparer de l'événement. Je me sens moins appartenir à une génération (même si effectivement je n'ai pas vécu l'événement, ni de près ni de loin, ni directement ni indirectement) avec tout le déterminisme que cela sous-entend, que positionné face à des possibilités au croisement de l'éthique et l'esthétique qui implique des choix.

En revanche, il y a des chercheurs et des artistes qui reprennent à leur compte, par capillarité, par manque de distance – voire, pour certains, par opportunisme –, le discours de la mémoire actuelle et participent à l'actualité non à l'actualisation. Cela se voit au niveau de la littérature. On peut assez facilement distinguer en littérature contemporaine, aussi bien en France qu'en Allemagne, des écrivains qui vont faire de leur œuvre l'écho des effets de mode, qui n'en sont finalement que les symptômes, qui travaille dans le sens de la mémoire comme actualité du passé et d'autres qui ont pour souci de travailler sur des logiques de transmission et d'actualisation de ce qui a eu lieu.

Il y a une différence fondamentale entre une œuvre qui vise totalement à immerger son destinataire dans ce qu'elle représente, et une œuvre qui inscrit une distance, une distance incompressible et multimodale entre ce dont elle rend compte – en l'occurrence, l'événement qui a eu lieu – et les positions respectives du médiateur (l'artiste ou l'écrivain) et du destinataire, pour montrer à ce dernier que ce qui a eu lieu n'est plus présent, que, d'une certaine manière, on n'a pas non plus à chercher à s'en consoler. Inversement, l'actualité de la mémoire est consolatoire.

Jean-Marc Cerino : Pour Adorno, «après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie», pour Primo Levi reformulant l'injonction d'Adorno : «après Auschwitz, on ne peut plus écrire de poésie que sur Auschwitz», de votre côté vous reconnaissez qu'une poésie redonnant sens à «l'anti-sens» en inventant un nouveau «langage», une nouvelle langue est possible. On peut penser aussi à Hans Sahl : «nous croyons que des poèmes, en général, ne sont à nouveau possibles que maintenant si c'est seulement dans le poème, que peut se dire ce qui, autrement, raille toute description». Mais finalement est-ce si éloigné du dernier Adorno et n'est-ce pas cela qu'il fallait dès le départ entendre dans son dictum : une nouvelle langue doit être trouvée pour que la poésie soit à nouveau possible ?

Philippe Mesnard : J'ai une réponse double : je pense que si Adorno veut dire par son dictum qu'en rapport à un tel événement il y a des

formes d'expression d'Auschwitz qui même en 2020 ou 2050 seront toujours d'*avant* Auschwitz, dans ce cas-là effectivement il y a des formes qui sont devenues obsolètes. Obsolètes, mais toujours d'usage. *La Liste de Schindler*, le réalisme – au sens où il s'agit d'un moyen d'expression (que ce soit le langage ou la représentation filmique) qui se rend transparent par rapport au monde qu'il représente – reste d'*avant* Auschwitz. C'est la transparence d'un langage qui fait comme si le spectateur ou le destinataire pouvait assister à ce qui a eu lieu. Auschwitz, et peut-être plus qu'aucun autre événement, a décrété, au sens fort presque de la loi, que ce type de forme-là était obsolète. Cela pose la question (et on enchaîne sur ma deuxième réponse) : est-ce qu'il s'agit simplement de langage? Est-ce qu'on peut inventer un nouveau langage? Ou est-ce qu'il ne s'agit pas plutôt d'inventer de nouvelles combinaisons à l'intérieur du langage qui vont elles-mêmes se co-définir avec de nouvelles positions? C'est moins une question de langage qu'une question d'interactions entre de nouveaux agencements du langage et de nouvelles positions. Si on prend, comme contre exemple, la langue du III^e Reich, cette langue-là n'était déjà plus une langue. Parce que la langue, c'est précisément ce qui joue aussi sur la pluralité du sens, le jeu du sens. Plus on restreint le jeu du sens, plus on fait de la langue un instrument. Or, la langue n'est pas un instrument, sinon ce n'est plus une langue. Et plus on restreint le jeu du sens, l'ambivalence du sens, la polysémie, plus évidemment on assigne les destinataires et les acteurs de cette langue-là à des positions qui leur interdisent de penser. Ce n'est donc pas simplement la question de la langue, c'est la question des positions et des interactions qui permettent de co-définir la langue et les positions du sujet.

Jean-Marc Cerino : En suivant votre analyse, cela explique que Paul Celan puisse utiliser la langue allemande : il change les positions.

Philippe Mesnard : Et il introduit à l'intérieur de la langue une critique de la langue, une distance. Il retourne le *lyrisme* et, par conséquent, on n'est plus sous le coup du décret adornien. Je pense qu'effectivement il y a une fracture et une distance entre Adorno et Celan, une non-entente, parce qu'il y a un travail à l'intérieur de la langue qui introduit une distance et, avec elle, une critique de la tradition lyrique comme étant obsolète. C'est aussi la suite de mon travail au Collège de Philosophie : qu'est-ce que cela signifie, non plus en termes de langue – bien que ça l'incluse – mais, maintenant, en termes de culture? L'appropriation par une culture – si on peut parler en termes d'appropriation - d'un événement et, plus qu'un événement, d'un système qui a tenté de la détruire : qu'est-ce que *nous* signifie la capacité d'une culture à

«sémantiser» la destruction même qui la visait? Il s'agit de problématiser cela en termes de culture, de rapport entre civilisation et barbarie, de culture et violence extrême.

Jean-Marc Cerino : On en arrive maintenant à votre dernier livre, *Témoignage en résistance*, où vous montrez que le témoignage des survivants n'est pas un genre littéraire propre, espace dans lequel on l'a longtemps relégué, mais qu'il vient déranger la question du genre et qu'il peut emprunter toutes les formes. Bien qu'à chaque fois ces témoignages semblent excéder les formes qu'ils empruntent, soit qu'ils les épuisent, soit qu'ils se posent en retrait : là encore non plus une nouvelle langue mais une nouvelle articulation. Dans votre analyse du corpus se référant au mythe, que vous nommez *version transcendante des symboles*, vous montrez qu'avec *La nuit* d'Elie Wiesel, témoigner, c'est témoigner de la «Destruction» en convoquant la tradition même que les nazis tenaient à anéantir. Dans *version laïque des symboles*, c'est l'articulation entre chimie et poésie chez Primo Levi que vous analysez : recourir aux symboles afin de reconstruire un monde vécu en le transcrivant en monde textuel qui résiste, permettant au témoin de reconstituer sa subjectivité. Autrement dit, dans ces deux exemples, «la culture est élevée contre Auschwitz».

Philippe Mesnard : Je pense tout d'abord que l'on fait fausse route si on se raccroche au cliché «comment l'Allemagne, berceau de tant d'œuvres de la plus haute culture a-t-elle pu finalement réaliser autant de barbarie?». Il y a selon les époques de la civilisation, des modes d'articulation entre civilisation et barbarie ou violence radicale. Ce n'est pas la civilisation contre la barbarie a priori, mais des modes d'articulation de l'une avec l'autre. Ce que l'on retrouve effectivement (il faudrait mettre cela dans une perspective anthropologique) avec les exemples que vous avez pris. Primo Levi convoque la culture lorsqu'il en appelle à *L'Enfer* de Dante contre l'enfer d'Auschwitz. La fonction de cette convocation permet d'introduire précisément un espace, un espace de dialogue, un espace de transmission (puisque c'est quand même aussi l'exemple d'un déporté, «Pikolo» dans le chapitre «Le chant d'Ulysse» de *Si c'est un homme*, qui va recevoir un cours d'italien de la part de Levi), une sociabilité positive, un espace d'humanité, et non plus la sociabilité mortifère. C'est la culture qui peut le permettre, par la transmission, par l'appel à de la tradition, par la richesse du sens. On redécouvre un langage qu'on a besoin d'expliquer car il peut y avoir des fausses interprétations, des abus de sens, etc. Ce n'était pas le cas du langage du camp, le *Lagersprache*, avec lequel il n'y avait pas d'explications, pas de sens, c'étaient des ordres. Ce n'était plus un langage, simplement

un instrument. Je pense que la culture, à ce niveau-là, réintroduit une médiation symbolique qui permet à l'humanité de se redéployer.

Jean-Marc Cerino : Vous décelez deux autres corpus distincts : les textes écrits dans la tradition réaliste et une écriture pathique, en lien avec le pathos. Nous pourrions commencer par cette nécessité du « tout dire » que vous décelez dans certains textes du corpus réaliste : combler la béance quitte à bloquer la compréhension.

Philippe Mesnard : On peut poser cela en termes de distance par rapport au réalisme. Le réalisme est plus qu'une tradition littéraire, il définit notre civilisation occidentale dans un certain rapport entre représentation et vérité et, ce faisant, c'est toute la question de la transparence qui revient. Par rapport à l'effraction dans l'humanité qu'a produite cette violence, on peut distinguer deux logiques. Une qui de toute façon fonctionne de façon mimétique, cherchant à combler en essayant de tout dire. C'est une conception du langage bien spécifique comme puissance qui serait capable de maîtriser, voire d'épuiser le réel. Ce mimétisme peut aussi aller vers un mimétisme pathique. Dans ce cas-là, ce n'est plus en termes de ressemblance que cela se joue, mais d'émotion. On va combler cette effraction et, finalement, faire que le réel soit engouffré par l'émotion. Pour cela, je recours plus facilement à des analyses du sublime rhétorique : on sait très bien en rhétorique comment court-circuiter le jugement du spectateur (accumulation de figures, asyndète, rupture des liens logiques...). Là, on est toujours dans une logique réaliste, une logique de la transparence, parce que le sublime précisément masque tous ses artifices, pour l'immersion non plus fictionnelle mais émotionnelle du destinataire. Mais, il y a une autre logique qui, au contraire, rend extrêmement présent le langage comme tel et tous les acteurs pour montrer qu'il y a de l'écart entre eux, du *jeu*, de la complexité. Jacques Rancière le dit très bien, il y a un écart entre le langage et le réel, notre tâche n'est pas de le combler. C'est peut être aussi la leçon d'Auschwitz. Je ne sais pas si on a le deuil à faire de l'événement, mais en tout cas, s'il y a un deuil à faire, c'est celui de croire que le langage peut tout dire du réel. Le véritable deuil se situe à ce niveau-là.

Jean-Marc Cerino : Justement il y a un quatrième corpus important où vous réunissez des textes à caractère analytique qui, avec notamment les œuvres de Robert Antelme, Tadeusz Borowski, Imre Kertész, Primo Levi, crée une distance à l'intérieur du texte et rejette toute possibilité aux lecteurs de s'identifier par pitié ou délectation aux victimes comme aux bourreaux. Nous touchons là à cette entrée de l'éthique *par* ou



dans l'esthétique. Une représentation qui doute du pouvoir même de la représentation sans se résoudre à abandonner toute représentation et qui déplace le point de vue, creuse des écarts, des écartements, ce que vous appelez «une écriture oblique». N'est-ce pas alors la plus juste réponse à la *sur-représentation* inscrite au cœur du régime nazi, cette notion que développe Jean-Luc Nancy dans son texte «La représentation interdite» : «À Auschwitz l'Occident a touché [...] la volonté d'une représentation sans reste, sans creusement ou sans retrait, sans ligne de fuite [...] une vengeance de l'Occident contre lui-même, contre sa propre ouverture – l'ouverture, précisément, de la (re)présentation». Un Jean-Luc Nancy que vous ne citez jamais, envers qui on sent chez vous une certaine proximité mais également une défiance et peut-être justement à propos de points qui pourraient sembler proches comme celui-ci.

Philippe Mesnard : C'est un autre débat qui peut avoir lieu en dehors de mon livre. D'une certaine manière, il y a une proximité mais aussi un écart que je peux retrouver avec Maurice Blanchot sur la question du dehors (et c'est ma réponse à Maurice Blanchot parce que je commence le livre par cette citation de la dernière lettre que j'ai reçue de lui et je termine d'une certaine manière par ma réponse). La tâche du témoin ou la tâche de la transmission qui nous échoit après les derniers témoins (cela permet de redéfinir la question du témoin qui se pose plutôt en termes de transmission et de relais) est de réintroduire le silence et l'angoisse à l'intérieur du langage en tant que tel. Non pas en les comblant par des mots ou par des représentations, mais en faisant que le langage puisse justement maintenir cet écart entre lui-même et réel, car certains pans du réel (ou des faits qui y ont eu lieu) ne peuvent être restitués par la représentation du langage. La place accordée à la transcendance, ou au dehors chez des auteurs ou penseurs comme Jean-Luc Nancy et Maurice Blanchot maintiennent le dehors au dehors. Alors que l'on pourrait penser à réinscrire le dehors à l'intérieur du langage. Réinscrire le silence et l'angoisse à l'intérieur du langage en tant que tels, les y maintenir comme tels, sans le combler, ni en faire le deuil, ni s'en consoler, est un mouvement proprement éthique. En ce sens, il nous transmet un enseignement sur Auschwitz. Pour penser cela, on doit se rapprocher de la conception du langage de Jacques Rancière ou d'une réactualisation de Ludwig Wittgenstein à l'aune du témoignage comme je le propose dans ma conclusion, et non pas d'une conception du langage comme puissance. Si je m'inscris en faux contre cette partie-là de Maurice Blanchot, c'est précisément qu'il y a une erreur à concevoir le langage comme puissance. Parce que le concevoir le langage ainsi, cela sous-entend que le langage pourrait épuiser le réel (le réel résiste à tout, y compris le réel du langage qui résiste à lui-même).

Le langage est un pouvoir, ce n'est pas une puissance. Le langage s'exerce dans le jeu, dans le jeu avec lui-même et dans le jeu avec le réel et avec ses sujets. C'est un pouvoir, avec des positions, ce n'est pas une puissance, parce qu'une puissance voudrait dire qu'il est en sur-position par rapport à toutes les positions, ou qu'il puisse y avoir une instance qui puisse gouverner ce langage et qui serait elle aussi en surplomb. On fait fausse route si on conçoit a priori le langage comme puissance. On s'enferme dans cette question de la puissance qui est de toute façon une question travaillée par la théologie. Finalement, c'est la différence entre une pensée qui va être implicitement, indirectement ou traditionnellement travaillée par un motif théologique et une pensée qui se veut a-théologique, radicalement. Je pense même que l'ontologie et l'orientation de ces pensées-là rejoignent aussi le réalisme dans la mesure où elles présupposent une transparence. Si le langage est tout puissant, c'est que le langage est capable de lui-même se produire comme transparence. À l'opposé, il y a le maintien du langage non pas comme transparence, mais dans sa différence avec le monde. Il y a là une véritable ligne de fracture. Dans ce sens-là, on est à la fois a-théologique et a-réaliste.

Jean-Marc Cerino : Pour en revenir à la posture de témoin comme possibilité de survie : «rester vivant pour témoigner», je pense à Zoran Music s'accrochant désespérément à ses dessins comme condition de sa propre survie et dignité, pour s'arracher au présent. Et je comprends votre reproche fait à Giorgio Agamben, «niant ainsi une deuxième fois le témoin : nier comme homme dans les camps et comme témoin, car survivant». Mais avec Zoran Music, je pense aussi aux Sonderkommandos, témoignages écrits réalisés à même l'horreur, je me demande pourquoi cette parole a-t-elle été si peu prise en compte alors même qu'elle seule atteste comme les dessins des camps des faits qui ont eu lieu?

Philippe Mesnard : Je pense que cette parole commence justement à avoir plus de place depuis 2005 et le soixantenaire. Les Sonderkommandos sont, à l'inverse de ce que dit Giorgio Agamben, beaucoup plus proches de l'humanité que le "musulman", dans la mesure où l'on est confrontés avec les Sonderkommandos à l'ambiguïté de leur comportement. Ambiguïté forcée, forcée par leur recrutement. C'est une zone qui dérange énormément. Ces Juifs qui étaient forcés de travailler dans ces «équipes spéciales» n'avaient finalement comme recours que la mort (le suicide ou se faire abattre). Leur révolte, ils l'ont faite en sachant qu'ils allaient mourir, en désespoir de cause, parce que la résistance du camp d'Auschwitz (du grand réseau de résistance) refusait le soulèvement. Ce qui dérange, c'est cette position face à l'horreur, *dans* l'horreur, instrument même de l'horreur et devant résister. Résister en se révoltant. Résister aussi par la

langue. Il y a des passages très forts de Zalmen Gradowski où par son utilisation de la langue, justement, par l'effraction dans la langue, dans le yiddish, de termes hébreux qui renvoient à la religion, on voit comment ils arrivaient eux-mêmes arrivaient à reprendre leur tradition de façon, malgré tout le déshonneur de la procédure d'extermination, à réintroduire la dignité des morts. Donc, une résistance dans la langue, dans le geste, jusqu'à la révolte. La résistance recouvre tout leur comportement. Ce qui dérange le plus, c'est que l'on attend des individus qui correspondent à des comportements imaginables, stéréotypés avec des clichés, des héros, une résistance frontale, quelque chose qui puisse permettre des monuments aux morts, au sens classique du terme, pas au sens de Jochen Gerz. C'est pourquoi cette zone trouble, dans laquelle c'est précisément l'humanité même que l'on rencontre, est à l'origine de leur non-réception. Le problème est du même ordre avec les Conseils juifs. Que leurs dirigeants, dans tous les ghettos, aient commis des sélections parmi les leurs pour sauver les autres. Si l'on met à distance cet aspect en soi terrifiant, on peut interroger ce qui s'est passé. On est alors beaucoup plus confrontés à la question de l'humanité dans ce type de situation qu'en regardant un « musulman ». Finalement ce que dit Giorgio Agamben est extrêmement représentatif d'un horizon d'attente qui attend que les choses soient bien définies et clairement définies : les héros, les bons d'un côté, le mal de l'autre, etc. C'est une des clefs de la non-lecture, de la non réception des Sonderkommandos.

Jean-Marc Cerino : Dans un de vos textes publié dans *Vacarme : La représentation des bourreaux*, vous dites : « Les «bourreaux» sont en deçà des mots et du sens qui les évoquent. Contrairement à de nombreux pans du réel, leur réalité reste en défaut des discours tenus à leur propos. C'est pourquoi tenter de parler d'eux, ou de les représenter, comporte des risques. Entre autres, celui de les rendre attrayants, voire sympathiques. Il est cependant important de les sortir de l'anonymat dans lequel ils demeurent, et grâce auquel ils passent souvent inaperçus ». On pense alors au travail courageux, parce que justement risqué, de Jean Hatzfeld : *Une saison de machettes* où il cherche la parole des tueurs du génocide rwandais. Mais l'actualité de votre dernier ouvrage avec celui de Pierre Emmanuel Dauzat : *Holocauste ordinaire*, nous ramène aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell, certes, une fiction et non plus un témoignage, mais où néanmoins cette représentation du bourreau pose question ; comment avez-vous perçu ce livre et reçu son plébiscite ?

Philippe Mesnard : C'est une question que j'ai abordé, en 2008, dans mon séminaire au Collège international de philosophie sur les « Bourreaux ». Je pense que *Les Bienveillantes* ne sont pas si loin du livre de Benjamin

Wilkomirski, *Fragments* (1995), qui semble pourtant placé à l'opposé puisqu'il s'agit de l'imposture d'un homme qui se faisait passer pour avoir été, enfant, déporté en tant que juif, à Majdanek, et qui était, certes orphelin, mais orphelin suisse. Quelque chose dans cette imposture est un des produits de notre actualité mémorielle : ce rapport à l'émotion et à l'enthousiasme, par opposition au travail d'actualisation et de transmission que d'autres font. Concernant Benjamin Wilkomirski, à part Raul Hilberg et quelques autres comme Imre Kertész qui avaient eu l'intuition que c'était une imposture, tout le monde a applaudi et s'est soulevé d'enthousiasme, tous ont été dans le pathos. Le pathos mémoriel le plus complet, sans aucune distance. Jonathan Littell est plus polémique, mais la polémique n'introduit pas forcément de distance et, ici, le débat en fait la publicité, parce qu'il s'agit de bourreaux. Il y a un déplacement des conditions de réception, mais on est quand même aussi dans un grand enthousiasme. Littell fabrique un SS qui entretient un rapport pervers au crime, ne serait-ce qu'en réprouvant fréquemment l'antisémitisme, voire le fait que l'on assassine des Juifs et en conjuguant *a volo* sexe et crime. Cette prose est reconnaissable, thématiquement, à partir d'un registre qui croise tradition littéraire et intérêt intellectuel dans la bibliothèque de laquelle on reconnaît notamment Michel Foucault et Georges Bataille. Une filiation toute «gallimardienne». On met ensemble *crime génocidaire* et *crime familial*, on mélange. Ça produit une parodie postmoderne de la tragédie qui fait passer d'un niveau politique et historique à ce qui ne peut se nouer et se dénouer que par le sang à l'intérieur d'une famille – une approche déshistoricisée, mythique. Jonathan Littell construit un héros qui est une espèce d'anti-SS devenant SS, contre-destin... Au strict niveau de l'écriture ce n'est pas un bon livre, plutôt une espèce de management intellectuel. C'est un livre assez intelligent fonctionnant pour le lectorat critique qui était prêt à la recevoir. Faire lire Maurice Blanchot au héros à Stalingrad, lui donner cette vie en France, cette formation, etc., autant de clichés qui sont très forts. C'est une construction qui finalement a l'intelligence de la réception du public auquel il s'adresse. Cela participe aussi de l'imposture dans la mesure où précisément *Les Bienveillantes* parlent beaucoup plus de cette réception que de ce dont il prétend parler, sauf par trompe-l'œil. L'enthousiasme qu'a déclenché le livre est un des avatars de l'actualité contemporaine de la mémoire. Cela s'inscrit aussi dans le fait que les victimes ne vont pas toutes seules et que l'importance de la victime dans notre culture s'inscrit dans une constellation où les bourreaux sont toujours omniprésents. Et le nazisme, y compris en tant qu'objet de fascination, est toujours omniprésent dans notre société.

Jean-Marc Cerino : En vous écoutant je pense également au cinéma et au texte de Serge Daney : *Le travelling de Kapo*, un texte important et

pas uniquement pour le cinéma. Pour qui l'image juste est celle qui instaure des "distances [...] entre le sujet filmé, le sujet filmant et le sujet spectateur". On touche à nouveau le cœur de ce que pourrait être ce couple éthique/esthétique. Dans cette perspective *La liste de Schindler* par exemple en est l'antithèse, et reste un spectacle. Certes un spectacle qui souhaite sensibiliser et maintenir la mémoire, mais dont elle risque pourtant, là aussi, d'avoir à souffrir.

Philippe Mesnard : Les logiques dont je parle à propos de la littérature (c'est pour cela que j'ai fait des petits chapitres sur le cinéma dans mon livre) sont les mêmes dans leur principe pour le cinéma et pour l'art en général. On pourrait reprendre la lecture simplement à partir des positions de spectateur et du rapport au « comme si » dans lesquelles on se trouve dans la salle de cinéma. Je pense aussi au *Pianiste* de Roman Polanski au moment de la liquidation du ghetto : *on y est, on voit mieux la liquidation du ghetto que les gens qui y étaient, bien sûr! Quel privilège.* On a droit à la caméra au ras du sol, un SS qui tire dans la tête d'une rangée de Juifs allongés au sol. Qu'il s'agisse de littérature, de cinéma ou d'art, on peut tenir les mêmes réflexions à partir de la position du destinataire quel qu'il soit.

C'est aussi la question de l'image juste et la question du temps de l'image. Les plans-séquences de Chantal Akerman sont des images justes dans la mesure où elles réintroduisent du temps dans sa durée et non *comme* accélération. L'image juste, c'est une image qui va pouvoir réintroduire du temps, pas simplement dans le film mais aussi par rapport à l'accélération générale de notre quotidien. Peut-être cette question de l'urgence rejoint-elle la question du spectacle, parce que le spectacle va, abolissant toutes les frontières, permettre de retrouver l'étoile juive sur des t-shirts, permettre finalement de faire de la mémoire une actualité, un spectacle d'actualité, une actualité du spectacle. On est là dedans. Le spectacle, c'est précisément aussi cette transparence qui gomme toutes les frontières et qui fait qu'il y a de la mémoire partout. Or, si l'être humain a une capacité de jugement, c'est précisément de pouvoir diviser et de pouvoir introduire de la division dans le réel. Le réalisme, lui, gomme toute division dans le réel et entre le langage et le réel; plus de jugement : on est emportés par le flux du spectacle. Avec les œuvres de Chantal Akerman on peut penser aussi à *Shoah* de Claude Lanzmann, une œuvre de longue durée, il y a des plans eux-mêmes très longs, il y a du temps précisément dans son film. Le cinéma commercial ou le cinéma « grand public », lui, abolit toute cette capacité de jugement, quand il parle de mémoire il ne reste plus rien après la séance. Il produit de l'oubli. C'est un cinéma qui clame du « plus jamais ça » de telle façon qu'il ne reste plus rien après.