

## **Le corps témoin : littérature et arts visuels face à l'extrême**

Prof. Annie EPELBOIN (Université Paris 8)

Comment donner une forme mémorable à ce qui subsiste d'une extermination qui a voulu anéantir jusqu'à la possibilité même de toute représentation? Une extermination visant à faire disparaître les personnes et les traces de millions d'enfants, de femmes, d'hommes de tous âges et toutes conditions, qui n'avaient en commun que la marque, nécessairement imaginaire, de leur naissance ou de leur altérité? Juifs, tsiganes, slaves, ou opposants politiques au système nazi, ils furent par milliers voués à ne plus exister, ni eux ni même leur trace. Il a été difficile et réputé impossible d'entendre et de voir ce que tentaient de faire imaginer les survivants. Leur tâche douloureuse et nécessaire était de représenter l'« irréprésentable », de faire entendre l'« ineffable ». De la fin de la deuxième guerre mondiale aux années 70, les textes et monuments de remémoration ont le mot d'ordre « Nous n'oublierons pas ! ». Ils se sont inscrits dans le sillage de l'art engagé, et on en est venu, dès lors, à parler du « devoir de mémoire » à l'égard de la Catastrophe. Des formes nouvelles d'expression artistique et littéraire ont été requises. Je pense aux œuvres-témoignages de Primo Levi, Robert Antelme, Jorge Semprun, Charlotte Delbo, Paul Celan, George Perec, pour ne citer que certaines d'entre elles. On a entretemps découvert l'étendue du Goulag, et sont venus s'inscrire fortement au registre de la « littérature de témoignage » les écrits de Soljénitsyne et surtout de Chalamov. La simple commémoration, qui tient l'événement à la distance du passé, a été largement dépassée par l'apport de formes novatrices qui ont opéré un creusement incessant des questions posées. Les arts visuels sont venus tardivement raviver non seulement la mémoire mais la perception de l'événement. C'est pourquoi, plutôt que de parler de l'« irréprésentable », on s'interrogera sur ce qui fait les conditions de possibilité d'une re-présentation de ce passé effrayant qui ne cesse en effet de se présenter à nous. Le gouffre qu'il a ouvert ne peut être relégué au passé, mais ne peut en même temps être banalisé ni dans la répétition anesthésiante de son évocation, ni dans le rejet instinctif de ce qui fait horreur. Il en vient à être parfois nié historiquement ou nié dans sa capacité à nous parler, à instaurer un dialogue avec le lecteur ou le spectateur qui cherche à juste titre à se protéger. Le re-présenter, le rendre à nouveau présent dans nos corps et nos âmes, c'est ce qu'ont fait pourtant les artistes de la fin du XXe siècle et de notre nouveau siècle, qui, sans être nécessairement témoins directs, se sont impliqués dans l'action plus vaste du témoignage-œuvre. Ils sont accompagnés en cela par une activité réflexive de nombreux chercheurs et une création textuelle et artistique renouvelées, en France et en Allemagne. Les nouveaux désastres génocidaires, au Cambodge et au Ruanda, n'ont fait malheureusement qu'accentuer ce questionnement incessant qui, comme toute vérité, ramène à notre conscience le premier événement sous des formes chaque fois inédites et toujours revenantes.

Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris a abrité en 1998 les installations de Christian Boltanski donnant à voir, à sentir et à vivre la disparition des corps. Les galeries du Grand Palais avaient fait découvrir en 1995 à un public stupéfait les tableaux de Zoran Music qui conviaient à un voyage dantesque. Le même Grand Palais vient de fermer ses portes sur une exposition très courue du peintre allemand Anselm Kiefer qui construit des ensembles de

toiles et des monuments de ruines sous une « chute d'étoiles » - le titre de l'exposition. Les noms et les vers des poètes- témoins Mandelstam et Celan y étaient fraternellement inscrits. La littérature s'y confond avec l'art visuel. Jean Cayrol, lorsqu'il fut convié en 1957 à écrire le texte du film « Nuit et brouillard » qu'allait tourner Resnais, ne pensait pas que les ruines sur lesquelles il portait nos regards seraient revivifiées et transposées par l'art un demi-siècle après :

Le crématoire est hors d'usage. Qui de nous veille sur cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue de nouveaux bourreaux ? Nous regardons sincèrement ces ruines, comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres (...), comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.

Il m'est difficile de citer ici tous les livres infiniment importants qui ont été traduits ou retraduits ces dix dernières années, comme ceux d'Imre Kertesz (*Etre sans destin* \*), de Chalamov (*Récits de la Kolyma* \*), et dans un genre plus incertain, on constate le succès presque mondial du livre de Jonathan Littell (*Les bienveillantes* \*) ; il fait qu'on revient vers *Vie et destin* \* de Vassili Grossman, y compris au théâtre. J'évoquerai sans pouvoir les citer les essais tout récents de Claude Mouchard, Catherine Coquio, Anny Rosenmann, ceux des philosophes Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman (*Images malgré tout* \*) et Giorgio Agamben (*Ce qui reste d'Auschwitz* \*) qui ont provoqué de vives discussions. Ces œuvres de la pensée et de l'art renouvellent la question de l'engagement, reposent le problème de la fonction éthique ou politique de l'art et de l'image.

Les vingt années qui ont suivi la guerre ont été porteuses de textes venus baliser la mémoire collective et y inscrire des traces. Celles d'un anéantissement qui n'était pas seulement destiné à vaincre et à dominer, mais à anéantir l'humanité dans l'homme, en niant qu'une part des vivants puisse laisser des traces de leur existence et de leur mort : traces de leurs corps ou de leurs sépultures, traces mémorables chez leurs descendants, leurs proches ou les témoins. Les liens de la communauté avaient été engloutis, niés dans leur possibilité d'être. Les œuvres témoignages venaient ainsi contredire l'injonction génocidaire d'un meurtre qui, tout en se voulant sériel et industriel, refusait tout cadavre, toute publicité, toute archive, et rendait sa réparation impossible. Ce fut la vocation des textes écrits que de redonner trace, ce qui ne pouvait se faire que par un long cheminement. La lecture en était éprouvante, certes, mais, comme pour chaque livre, ils laissaient la possibilité au lecteur de reprendre souffle, de respirer à nouveau, de se recentrer sur le monde des vivants. La lecture est linéaire et a pour adjuvant le temps, car elle permet de trouver le rythme convenable entre lecture et pause, entre distance et reprises, entre ce que la cognition accepte et ce qu'elle rejette. Les arts visuels diffèrent en ce qu'ils requièrent l'instantané, ils provoquent une saisie immédiate, reçue comme dans un corps à corps. La lecture lente d'un tableau vient après cette saisie, conditionnée par la puissance esthétique de l'œuvre. C'est ce qui a fait sans doute que les tableaux de témoignage sont venus dans un temps second, vingt ans après les livres, si l'on laisse de côté ce qui était de l'ordre de l'illustration et du témoignage immédiat : dessins de camp, évocations graphiques, émis et reçus en tant qu'éléments de reconstitution.

Zoran Music était peintre avant d'être déporté à Dachau. Né en Slovaquie, c'est à Venise qu'il a été arrêté par les Allemands, qui l'ont sommé de choisir entre les Waffen SS et la déportation. A son arrivée au camp, il découvre qu'il se trouve non plus parmi les hommes mais parmi des objets, la matière d'un « paysage », qu'il n'y a plus guère de différence entre les vivants et les morts, entre ceux qui ne sont déjà plus en vie et ceux qui ne sont pas vraiment morts et qui finissent entassés comme des bûches, avant même leur dernier souffle. Au sortir de la guerre, c'est à Venise qu'il revient peindre l'eau et les palais, mais ce sont des

paysages hantés. Il revient aussi en Toscane, dans les lieux qu'il aimait, vers les collines que l'art a toujours célébrées. Un jour, il voyage en train dans les environs de Sienne et le paysage lui apparaît alors sous son vrai jour :

Soudain, les collines, semblables à des tas de squelettes, commencent à défiler le long de la route. Les os à découvert, les côtes nues, brûlées par le soleil ou délavées par les pluies. J'ai l'impression de voir passer devant moi un paysage éternel, une terre qui a résisté au temps et à l'histoire. Une terre qui efface les traces de l'homme, qui ne se laisse pas charger et qui met à nu sa structure, comme si elle voulait faire voir que l'essentiel se trouve au-dessous de la peau et non pas à la surface. \*

A partir de cette expérience, celle de l'omni-présence du corps des disparus, un immense charnier envahit le paysage de ses toiles. C'est ce qu'on a découvert brutalement en visitant l'exposition de 1985 à Paris. Pourtant le titre, « Nous ne sommes pas les derniers », était porteur d'alarme, mais le message ne pouvait être décrypté que lentement, après coup. Cette affirmation de Music, comme on l'apprend alors, reprend en écho inversé la phrase qu'avait prononcée un détenu que les SS étaient sur le point de pendre, la veille de la libération des camps. Il avait proclamé, pour donner courage à ceux qu'on obligeait à voir : « Nous sommes les derniers ! ». C'était son seul espoir. Un quart de siècle plus tard, Music donne à voir ce corps du pendu, il le re-présente pour la mémoire et la méditation. Mais il met en cause le caractère révolu de la catastrophe. Et surtout, il lève le tabou qui tenait pour contradictoires et auto-excluant la qualité du témoignage et celle de la création artistique. Il ébranle l'idée reçue persistante qui oppose l'artefact à la réalité, l'intensité du travail artistique et la vérité du réel.

#### *Projections Music.*

Le pendu, les morts-voyants, les collines. Portraits

Ce sont des images qui, comme les gravures de Goya, requièrent le silence et la méditation. Elles tiennent un propos lazaréen, qui fait entendre ce que les vivants ne sont pas sensés savoir, comme en aller-retour entre la vie et la mort, dans la proximité immédiate des corps. Ils sont comme suspendus dans un espace aérien, à la fois intensément présents mais dans un ailleurs impalpable, un vide, une béance du monde. Le peintre réinsère ces corps dans une humanité chancelante, alors qu'ils ont été réduits à la matière informe. Il fait vivre entre les tableaux et nous une continuité physique à la fois ténue et forte, soulignant le quasi-frémissement des doigts des morts, leur effort extrême et terriblement vain pour communiquer, leur envahissement par les ténèbres. Il insiste sur les orifices béants, yeux, bouches ou sexes dressés, par lesquelles la vie s'est enfuie, abandonnant ces corps qui n'ont pas été séparés de la vie. Tous les rituels funéraires visent au contraire à opérer cette séparation entre les deux univers, on ferme les yeux et les orifices du cadavre, on le revêt, on lui donne une figure et une signification, à travers un rituel de séparation et d'inscription. Music nous donne à imaginer la négation radicale de ce fondement de l'humain. Et il n'attire pas le refus car la force de l'art lui permet d'offrir, sinon la beauté, du moins la douceur de la méditation.

Il répond ainsi tardivement à la question qu'avait d'emblée posée Adorno, sur la possibilité d'un art « après Auschwitz ». La question qui a fusé après la découverte de la réalité des camps. Peut-on légitimer l'art dès lors qu'il est confronté à la violence extrême ?

Sa formule a fait le tour du monde culturel européen : «Ecrire de la poésie après Auschwitz est barbare » avait-il dit tout d'abord. Roland Barthes, lui aussi, énonçait le jugement largement partagé qu'il est douteux que la littérature « puisse rendre compte d'événements qui la stupéfient », George Steiner parlait d'un « refus de tout travail esthétique » sur le sujet. Puis Adorno est revenu sur ses propos :

Mais cette souffrance (...), tout en interdisant que l'art continue d'exister, exige en même temps qu'il le fasse. Ce n'est qu'à cette condition qu'il peut avoir sa voix propre, une consolation qui ne serait pas aussitôt une trahison. (...) La sempiternelle souffrance a autant droit à l'expression que le torturé a le droit de hurler : c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes »( *Dialectique négative* , Payot, 1978 \*).

Le corps permet ainsi que soient énoncés les droits qui incombent aussi à la littérature, le droit du torturé, qui réinscrit le cri en lieu de parole abolie. C'est ce qu'a proclamé en cris retenus la poésie de Paul Celan, dans « Fugue de mort ». C'est aussi par le corps et sa mise à l'épreuve, dans des jeux sportifs insensés, que Georges Perec parvient à évoquer le sort de ses parents disparus, dans *W ou le souvenir d'enfance* \*. Il a été un des premiers à affirmer la nécessité de l'art comme médiation capable de transmettre une expérience extrême : « Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes » avait-il déclaré à propos du livre de Robert Antelme. Il désignait le leurre de la tentation naturaliste et soulignait la nécessité d'un choix d'écriture et d'esthétique, qui lui a permis d'élaborer *W* . Le refus du réalisme permet d'éloigner la crainte d'une reconstitution qui serait une manière de réconciliation avec le mal absolu. Il permet de ne surtout pas rendre acceptable l'inacceptable, en le réduisant aux formes banalisées de la perception habituelle. La violence du refus et de la révolte impuissante qui n'a pu être exprimée par les survivants, la dimension totalement autre de l'expérience des camps, exigent l'irruption de formes neuves, multiples, puissantes, toujours à recréer, comme on les voit paraître en art jusqu'à aujourd'hui. Ce sont des formes fragmentées, reprises en éclats répétés, à l'instar des récits de Chalamov, qui réitèrent, sous les multiples visages des narrateurs, les « je », les « il », en une seule esquisse, mouvante et infinie. Ces variations tendent à donner identité à ceux qui en ont été effroyablement privés. Dans un de ses récits, comme chez Music, une colline se met, au dégel, à déverser de ses flancs ouverts par un bulldozer des monceaux de cadavres. La perte d'identité, le scandale de cette matière humaine se lit dans l'impossibilité du portrait : la répétition infinie des traits, leur approximation, le brouillage des visages, leur caractère inachevé rendent les portraits de Music, proches de ceux de Giacommetti, en plus sombre. Ils disent la perte de la plénitude du corps et du langage capable de désigner l'être. La difficulté de rendre figure humaine à une humanité qui sait ce qu'a été la déshumanisation.

L'effacement des couleurs et des contours, la réduction à l'élémentaire des moyens expressifs, le refus de l'emphase et du pathétique sont autant de caractéristiques des œuvres-témoignages qui véhiculent la perte et mettent radicalement en cause les capacités langagières. Elles entrent en résonance avec l'esthétique d'une époque fortement marquée par la Catastrophe. Les couleurs cessent de chatoyer. La parole évoque le silence. C'est un univers dont Beckett, par son écriture, a fortement ouvert la voie. Ses textes font entendre des balbutiements, des lambeaux de dialogue, qui ont instauré une esthétique de la détérioration. Elle met en cause la capacité de la parole à dire un lien, désormais rompu, entre l'homme et le monde, entre les individus eux-mêmes. Avant les « rauqueries » des romans récents d'Antoine Volodine, Marguerite Duras avait exprimé « un cri sans voix », le « mot-trou » de Lol V Stein, Kafka ou Andréï Platonov désarticulaient la syntaxe et rendaient opaques la force

sémantique de leurs romans. Le témoignage sur les camps s'est donc inscrit ou a inscrit sa marque dans le mouvement général de la modernité littéraire, celle qui était énoncée aussi bien par le Nouveau roman et qu'évoque le titre du manifeste de Barthes : « Le degré zéro de l'écriture ». Il s'y disait que le monde n'est plus reconnaissable que par sa fragmentation, par la répétition, voire le ressassement. Maurice Blanchot annonce et questionne « L'écriture du désastre ». Il constate : « Si tu écoutes l'époque, tu apprendras qu'elle te dit à voix basse non pas de parler en son nom, mais de te taire en son nom ». Le message est repris par les dramaturges qui disent le délire des mots balbutiés, Valère Novarina en est l'exemple actuel.

On parle à présent non plus de modernité mais d'une « esthétique de la disparition ». « La disparition » a été d'abord le titre et le sujet allégorique, ironique, d'un livre de George Perec. Disparition ici d'une lettre, ailleurs des mots, des visages ou des corps. C'est ce que montre une installation de Christian Boltanski où sont suspendus à des cintres des vêtements usagés, vides, figés, qui pendent et désignent l'absence des corps.

Mettre en mémoire l'anéantissement sans trace est un oxymore auquel s'est confrontée la littérature, et que parviennent également à traduire sous des formes étonnantes des peintres et artistes allemands. Nés après la guerre, fils des recrues de la Wehrmacht, ils ont grandi entre le silence de leurs pères et leur désir de mémoire. Jochen Gerz érige près de Hambourg un monument évoquant les années du nazisme. Il s'agit d'une colonne de douze mètres qui, très lentement, en l'espace de plusieurs années (de 1986 à 1993), s'enfonce dans le sol jusqu'à y disparaître. Elle devient une stèle. La colonne n'est là que pour sa mise en disparition, inexorable, elle est l'ultime inscription d'une mémoire sans identité, une mémoire absente.

L'expérience de la Catastrophe a indiqué les limites extrêmes de l'anéantissement humain, dans cette zone grise où le langage a cessé sa fonction et où le corps dégradé résiste en s'éteignant. La disparition des liens sociaux, de toutes les attaches qui inscrivent l'homme dans son milieu, sa famille, a été organisée industriellement : avec le tatouage sur le corps de ce qui n'est plus un nom mais un numéro, avec la réduction du langage à un aboiement éruptif dans une langue étrangère, avec l'interdiction de dire et de transmettre à ses proches, de laisser trace à ses descendants, d'inscrire une lignée. La chaîne des siècles a été rompue et, derrière le triomphe de l'ordre, a été instauré le chaos. Le corps, devenu machine ou matériau, est donc ce qui persiste de l'homme, avant l'effacement final. Il prend une importance extrême dans les récits de camps. Il est la seule marque de soi, marque souffrante et pitoyable, réduite à une loque, comme le souligne l'adolescent de Kertész, dans *Etre sans destin* : il s'effraie de voir son propre corps flétri, décharné, à l'âge où il en espérait les promesses. Il ne peut s'empêcher d'admirer les corps musclés, exhibés, des SS, c'est peut-être aussi ce qui le sauve. Le corps maintient le résidu de vie, même lorsqu'il part en lambeaux, comme le montre Chalamov dans son récit « Le gant », où le détenu, atteint de la pellagre, perdant la peau de sa main, enterre son propre corps dans la neige. Et, bien plus tard, c'est cette main, dont la peau a repoussé, qui écrira les récits. Mais est-ce la même main, le même corps ? Le doute en est maintes fois exprimé \*. Le témoignage oblige au dédoublement du corps. Le corps du témoin, dès lors qu'il se met à créer pour transmettre la mémoire ne peut être le même que celui du camp. Un corps nouveau tente de prendre ses distances, d'abandonner sa propre dépouille. Mais n'est-ce pas là ce qui pousse si souvent au suicide ? La mise en mots qui fait entrevoir l'abyme n'oblige-t-elle pas le témoin à y réinscrire son corps, qu'il prend désormais en horreur ?

La question de la terreur qu'on éprouve à regarder en face le mal absolu, qu'incarne la laideur monstrueuse d'un corps mutilé ou difforme, est exprimée dans le mythe grec de la Gorgone, qu'on appelle aussi la Méduse. Cette femme aux cheveux de serpents, aux énormes

dents et à la langue protubérante était si effrayante qu'un simple regard posé sur elle transformait en pierres les hommes et les bêtes. Persée a réussi à lui trancher la tête, grâce à un stratagème que lui a inspiré Athena. Il a poli son bouclier comme un miroir et a pu, de biais, y regarder la Gorgone afin de la tuer. Le mythe exprime le tabou qui retient les hommes de voir les horreurs du réel. Il faut se protéger de la terreur paralysante qui appelle la mort. Mais en même temps il faut savoir l'affronter. Le mythe est aujourd'hui invoqué pour dire le besoin et la peur de voir le mal absolu que l'homme a infligé à l'homme au cours du XXe siècle. Il s'agit dire 'l'ineffable' ou 'l'irreprésentable'. Le mythe permet de comprendre la peur du témoin de ne pas être entendu, la peur de l'auditeur d'avoir trop à entendre. L'idée que la vue de l'horrible porte atteinte à la vie. L'art contemporain s'est astreint à déjouer l'interdit, en créant de nouveaux stratagèmes par le biais de l'image. Image picturale du corps mort et vivant que propose Music : il laisse opérer l'art pour vivifier l'énergie du spectateur. Images du montage cinématographique dans *Shoah*, le film de Lanzmann, qui laisse à chacun le devoir et le droit de tisser une réponse à partir des multiples fils des voix et des images qui jamais n'énoncent de vérité définitive, ni ne donnent à voir jusqu'au bout l'objet infâme. L'effroyable monstre qu'est le four crématoire n'y est vu qu'au travers du reflet qu'en donnent les témoins de tous bords. Le film a par là-même surpassé le problème du rejet qu'on oppose pour résister à un sens trop unilatéralement asséné, ou simplement pour se protéger. Il a déjoué ce qu'imposait la charge écrasante du film de Resnais, trop désireux de dire en montrant tout, comme le voulait l'époque. L'art actuel recourt, tel Persée, à des ruses, la *métis* des grecs, qui sont celles de la re-présentation. L'art de présenter à nouveau, différemment, en voie détournée. Comme l'a fait Perec par les jeux de ses textes. Cet art restaure la capacité de s'imaginer l'évènement, d'y porter un certain regard, certes médiatisé, détourné, mais néanmoins capable d'envisager l'extrême. Il prévient de l'oubli ou de l'indifférence dictée par la peur. Car si on ne se représente pas l'horreur, on accepte qu'elle réitère ses effets, on l'accepte sans la connaître. Et on laisse se déliter la perception active du monde et la faculté d'en juger.

L'« ère des témoins » avait été proclamée dans les années 70. A présent qu'ont disparu la plupart des témoins directs de la catastrophe, advient l'ère des témoins non pas seconds, qui se seraient chargés de transmettre à l'identique. Mais l'ère des témoins du témoignage, qui ont perçu dans leur chair la force de l'expérience des autres, à laquelle ils se sont volontairement confrontés. Des écrivains aussi variés que Volodine ou Novarina, ou encore Littell, s'inscrivent dans cette vocation. C'est la tâche que s'est assigné aussi Kiefer, né à la fin de la guerre puis exilé volontaire en France.

#### *Images de Kiefer.*

Catalogue :

La chute des étoiles (188, 156, 154), Les ordres de la nuit (187), L'âge du monde (228)

Lauterwein :

Cette obscure clarté (166), Pour Paul Celan (217, 232, 218)

Errant dans l'espace de ses installations, le spectateur est sollicité dans son corps, ses sens, par la rugosité et l'opacité. Il doit cheminer, chercher, méditer entre les ruines et les végétaux brûlés, figés. Il questionne le sens et le compose à sa manière. L'art est ici catalyseur de réflexion, il affirme la complexité des significations, pas leur absence. Il s'oppose à la posture dépressive, nihiliste, de l'art post-moderne, qui désignait la vanité de la création artistique, condamnée désormais à ne pouvoir qu'agencer, recycler, parodier ce qui a déjà été créé. Il ne s'agit pas non plus de désigner frontalement l'évènement mais de recréer le désir de mémoire. De détruire la torpeur et l'autosatisfaction de la résignation. La médiation de cet art

permet de mouvoir le spectateur, de le mettre en chemin, de le rendre actif. C'est un art de l'interaction, où les sens et l'esprit sont convoqués ensemble par l'artiste, invités à donner un sens aux bribes et aux restes, à le recomposer sans fin. Un art de la transaction, qui valorise l'échange.

Le mérite de Persée n'est plus, dès lors, d'avoir tué la Gorgone, mais d'avoir eu le courage et la ruse qui permettent de la *regarder malgré tout*. Il a déjoué la paralysie et la peur. Il a eu la force de vouloir connaître ce qui hantait les esprits. L'art peut à son tour désigner une certaine plénitude. En interpellant non plus le spectateur dans sa lassitude, le renvoyant au sentiment de son incapacité et à l'épuisement des significations. Mais en le rendant au contraire désireux de construire un sens, toujours inachevé mais toujours naissant. Il lui propose de résister à la paralysie de son intelligence et de sa perception, de faire face à l'Histoire et au présent. L'art engagé, qui est né dans l'action combattante, l'a soutenue par son manichéisme. Il a montré les limites d'une pensée figée dans ses affirmations. Fort de ses incertitudes et de ses hésitations, l'art de ceux qui se font témoins du témoignage restaure la dimension éthique de la création. Il transmet au spectateur, au lecteur, un fardeau qui est source d'énergie. Tout en l'invitant à glisser vers l'horreur un regard de biais, il lui transmet la tâche d'énoncer un sens en tâtonnant. Celle de s'accroître et devenir à son tour un témoin.