

BERNHARD
RÜDIGER

DÉVORE-MOI,
DÉFORME-MOI
JUSQU'À
LA LAIDEUR

35



Bernhard Rüdiger, *Pendule 06 08 1945*, 2009,
acier et plomb, 203 x 90 x 60 cm. Courtesy de l'artiste

J'ai travaillé depuis 2002 à des projets de corps résonnants, à des machines qui font et défont le temps, qui se présentent au spectateur comme si elles étaient situées dans une autre dimension. J'ai expérimenté par le travail plastique comment ce lien entre corps vibrants et corps machiniques se liait à la scansion d'un temps, à son dérèglement et à sa catastrophe. En 2009, à l'achèvement d'un des premiers projets, j'ai ajouté derrière son nom d'usage *Pendule*, la date de l'explosion de la première bombe atomique sur Hiroshima. Je me suis rendu compte en faisant cela que le retard que j'avais pris n'était pas simplement lié à la difficulté technique de la réalisation, mais à la nécessité interne et intuitive d'étudier davantage ce lien entre corps et temps.

Mes réflexions personnelles et le travail



avec le groupe de recherche Art contemporain et temps de l'histoire au sein de l'ENSBA Lyon ont depuis exploré ces liens entre temps suspendu et expérience, entre le paradigme du choc et la possibilité d'une nouvelle façon d'aborder le réel historique dans l'art de l'après-guerre. Hiroshima, et le moment fulgurant où se soustrait toute possibilité de pensée et d'expérience, a pris une place importante autant dans le travail plastique que dans mes réflexions.



Parmi les objets qui ont permis d'avancer dans ce travail, *Hiroshima mon amour* (1958) d'Alain Resnais et Marguerite Duras occupe une place centrale. J'ai eu l'occasion de publier d'autres travaux sur ce sujet et de développer ma réflexion sur le préambule du film, une séquence dite « documentaire » dans laquelle alternent



des images des corps des amants et des séquences construites à partir d'images tournées pour le film et d'autres remontées, issues de matériaux pré-existants, images documentaires, militaires, d'actualités ou médicales. Sont présents aussi des passages du film *Hiroshima* (1953) de Sekigawa qui occupe un rôle central dans ma réflexion. Ce court extrait de moins d'une minute introduit dans le film de Resnais le seul personnage qui regarde directement le spectateur comme pour l'appeler à participer à la douleur présente à l'écran. C'est précisément cette image qui fait exception dans le film et fonctionne comme un marqueur qui fait prendre conscience au spectateur qu'aucun regard direct, aucune participation affective ne sera possible dans cette œuvre de Marguerite Duras et Alain Resnais ¹.

J'avance donc l'hypothèse que les bouleversements historiques du siècle dernier ont produit un tout nouveau type d'image – comme on a pu l'expérimenter avec des œuvres Fluxus par exemple. Une image qui ne serait plus une figure, une construction formelle ne se référant plus à des expériences et des récits antérieurs ². Cette nouvelle forme ouvre sur la limite même du visible, elle ne montre pas quelque chose, mais donne à voir l'horizon ultime de ce qu'il nous incombe de voir.

Pour travailler à cette hypothèse d'une image non figurale, je propose ici d'analyser l'écriture de *Hiroshima mon amour* en regard du récit *La douleur* de Marguerite Duras publié plus tard en 1985. Il s'agit de mettre en évidence la relation entre l'expérience de la vue et la condition du corps, entre récit impossible et construction narrative.

Tu n'as rien vu

Dans la séquence « documentaire » qui doit situer l'histoire d'amour à Hiroshima, les images rapprochées des corps des amants ouvrent chaque séquence. Elles relancent notre sensibilité épidermique et produisent un sentiment de tension critique à l'encontre des images de corps distants

¹ Voir à ce propos Bernhard Rudiger, «Le marqueur», dans *De(s)génération, L'exception commune*, n° 13, Paris, Huguët éditeur, 2011 Édition en ligne [http //bernhardrudiger.com/fr/ecrits/25/le-marqueur](http://bernhardrudiger.com/fr/ecrits/25/le-marqueur) ² Voir à ce propos Bernhard Rudiger, «Natura abhorret a vacuo», dans *Initiales, G M*, n° 1, Éditions ENSBA Lyon, 2012 Édition en ligne [http //www.ensba-lyon.fr/revueinitiales/pdf/INITIALES_17_rudiger.pdf](http://www.ensba-lyon.fr/revueinitiales/pdf/INITIALES_17_rudiger.pdf)

et détournés qui habitent ce lieu de l'Histoire. Le spectateur est rappelé à son corps avant chaque nouvelle étape de l'exploration de ce qu'on peut connaître a posteriori de l'histoire d'Hiroshima. Il est évident que la question du corps est centrale dans la compréhension de cette localisation. Les corps évaporés, brûlés, mutilés et transformés sont au centre du récit et le besoin d'amour, le désir de compénétration, en est le complément vital: «*Je t'en prie, dévore-moi, déforme-moi jusqu'à la laideur*», dit l'amante française peu avant la fin de cette séquence «documentaire».

Si cette sensation d'adhérence et de distance des corps est élaborée tout au long de la séquence comme une tension de la chair, c'est seulement après un peu plus de six minutes qu'un regard vient explicitement demander au spectateur de participer à la douleur représentée. Bien que le texte ne parle que de la vue, les regards de tous les corps filmés ont jusqu'ici fui le contact direct avec le spectateur, comme si le détournement des yeux des premiers malades avait donné le mot d'ordre à tous ceux qui viendront consigner leur douleur passée et présente sur la pellicule qui se déroule devant nous. «*Tu n'as rien vu!*» Cette négation constante de la vue dans le texte comme dans les images, est toujours associée aux corps des amants et à leur voix. Il est important de souligner que cette négation de la vue, qui paraît d'abord seulement discursive, affecte les corps qui ne cessent de défiler devant le spectateur dans cette complexe séquence «documentaire».

Marguerite Duras s'est expliquée au milieu des années 1980 sur cette relation particulière entre chair et douleur, entre amour et destruction et entre visible et invisible. Dans son récit *La douleur*, qui retrace l'attente du retour des camps de concentration de son mari Robert Antelme et la découverte effroyable de ce que peut devenir un corps, Marguerite Duras associe le bombardement d'Hiroshima à la fin de ce périple mortel et au retour à la vie du mari. Vers la fin du récit, trois mois après son retour, le corps a recommencé à fonctionner. Duras raconte: «*Sur le bord de la route, un matin, ce titre énorme dans un journal: Hiroshima. On dirait qu'il veut frapper, qu'il est aveuglé par une colère par laquelle il doit passer avant de pouvoir revivre. (...) Hiroshima est peut-être la première chose extérieure à sa vie qu'il voit, qu'il lit au-dehors* 3 .»

Voir et ne pas voir, avoir vu et être vu, ne sont pas dans *La douleur*, comme dans *Hiroshima mon amour*, simplement des expériences de la percep-

tion et de la mémoire. Il s'agit de moments qui révèlent les états des corps, donnent à voir la limite entre ce qui reste simplement à l'état de chair et ce qui peut être dit, pensé, analysé. Voir est donc un état plus qu'une action, c'est le moment du déclenchement de la pensée et du retour sur soi. *Lire au-dehors*, c'est avoir retrouvé un corps, en disposer comme d'un outil, avoir un corps qui peut frapper, être réactif à la colère, un corps qui obéit, qui tient sa position, qui agit. À l'opposé du corps agissant il y a l'autre corps, celui d'avant le retour d'Antelme, celui de l'agonie, celui qui est impossible à voir et qui fait dire à Duras, après la longue attente quand ils sont enfin l'un face à l'autre: «*J'ai hurlé que non, que je ne voulais pas voir* 4 .» Ce corps-là est un corps qui ne peut pas se lire au-dehors, c'est un corps mort, il est à sa place dans la communauté des oubliés de la chair. Ce corps-là n'est rien à la vue, il est au sens strict du terme ni vu, ni voyant.

Marguerite Duras traite cette question du corps avec une franchise qui peut être parfois difficile à lire. Il ne s'agit pas simplement de raconter brutalement la souffrance, mais d'assigner les corps à leur place d'une façon nette. Il y a chez elle une idée claire de ce qu'est un corps vivant et une inquiétude pour cet abandon du corps, du sien qui se laisse aller, dans l'attente, qui ne se nourrit plus et de celui des autres, ceux qui comme Antelme reviennent d'un monde qu'on ne peut figurer. Il existe pour elle une limite nette qu'exprime la phrase «*je ne voulais pas voir*». Il y a des corps qui nous ressemblent et d'autres qui ont quitté la communauté.

Peu après, c'est avec la même dureté que Marguerite Duras parle du travail immense par lequel Antelme élabore son retour et se met à se lire au-dehors. Par une phrase lapidaire et vio-



3 Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Folio, 1993, p. 80 4 Duras, *op. cit.*, p. 68

lente, elle termine dans *La douleur* la séquence sur le retour à la vue d'Antelme : « Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne, *L'espèce humaine* 5 . » Comment comprendre cette sèche resse, comment accepter ce doute que Duras jette sur l'origine même de l'œuvre d'Antelme ?

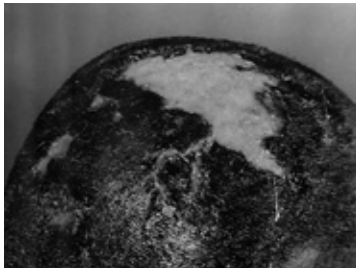
Antelme décrit dans *L'espèce humaine* l'expérience de son internement entre juin 1944 et mai

1945 à Buchenwald, la vie du commando *Gandersheim*, *La Route* puis *La Fin* à Dachau. Il est le premier à pointer en 1947 « la disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire 6 . »

Plusieurs moments du récit d'Antelme s'amplifient pourtant et deviennent une véritable analyse de cette condition de l'espèce non humaine. Le passage dans le dernier camp à Dachau, au moment où son corps perd toute possibilité de se maintenir en vie, relate avec une précision étonnante l'antichambre qu'il faut traverser sur le chemin maintes fois emprunté entre les latrines et le dortoir. Dans cette antichambre se tiennent ceux qui s'occupent du *Stubendienst*, les surveillants qui mangent autre chose, qui sont un rappel constant à l'état de dégradation du corps des autres, mais qui sont aussi indispensables, dit Antelme : « Ils ont été un bien, une chance à utiliser. Si elle n'avait pas été utilisée, il est probable que nous ne serions plus là ni les uns ni les autres ». Le passage dans cette antichambre est un moment de prise de conscience, ceux-là, les autres, ils ont encore un corps, on voudrait rester, mais c'est impossible. Antelme n'appartient plus à la communauté des corps, il n'existe pas à la vue. Il ne peut que passer par cette antichambre : « Je m'approche de la porte de la chambre, j'hésite encore. Je l'ouvre. Je suis dans ma matrice 7 ... » La matrice est celle de la chair nue.

La « vie nue » (*zôè*) désignait chez les Grecs le simple fait de vivre, commun à tout être vivant. Le dortoir est ce lieu où la vie n'est que nue, les corps s'affalent là où ils trouvent une place pour leurs os, alors que l'antichambre arrive encore à maintenir un minimum de la « vie qualifiée » (*bios*) qui indiquait, toujours chez les Grecs, la forme ou la façon de vivre propre à un individu ou un groupe. Dans l'antichambre, Antelme décrit comment les surveillants mâchent leur nourriture, assis autour d'une table, comment ils la gardent en réserve pour le jour suivant. L'antichambre est le lieu qui atteste qu'une vie humaine est possible, c'est dans ce sens que ceux qui arrivent à se maintenir en vie dans une forme organisée, ceux-là sont « un bien », ils sont la démonstration qu'une autre possibilité existe. C'est ici un des paradoxes les plus violents du récit d'Antelme, car l'antichambre, elle est à l'opposé de sa condition, elle est la description de ce qui est inévitablement perdu dans la *vie nue*. Ce paradoxe devient intenable à la rencontre des soldats américains qui viennent libérer le camp de Dachau et qui s'essayaient à l'écoute des rescapés. Antelme décrit cet échec, cette ultime exclusion d'une forme de *vie qualifiée* : « C'est que l'ignorance du soldat apparaît, immense. Et au détenu, sa propre expérience se révèle pour la première fois, comme détachée de lui, en bloc. Devant le soldat, il sent déjà surgir en lui sous cette réserve, le sentiment qu'il est en proie désormais à une sorte de connaissance infinie, intransmissible 8 . »

Antelme et les autres détenus éprouvent à ces premières rencontres avec la civilisation qui arrive de l'extérieur, l'invisibilité de leur corps, l'in audible de leur voix, l'impossibilité de construire un récit quand aucune organisation commune ne peut qualifier ce qu'ils ont vécu dans les limbes de la *vie nue*. La *vie nue* est, par l'absence de toute structure organisationnelle, littéralement coupée du monde, elle est en dehors du *bios*, elle appartient à la condition que Giorgio Agamben appelle celle de « l'*homo sacer* », l'homme coupé de la vie sociale et qui selon le droit de la Rome antique pouvait être tué par n'importe qui. C'est un homme en état d'exception qui « porte en son cœur cet intémoinable qui prive les rescapés de toute autorité. Les vrais témoins, les témoins intégraux, sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. Ce sont ceux qui ont touché le fond, les musulmans, les engloutis. Les [...] engloutis n'ont rien à dire, aucune instruction ou mémoire à transmettre. Ils n'ont ni histoire [...],



5 Duras, *La douleur*, op cit , p 82, et Robert Antelme, *L'espèce humaine*, (réédition), Paris, Gallimard, 1999 Cette œuvre a été le dernier livre publié en 1947 par La cité universelle maison d'édition fondée par Antelme et Duras et qui a fermé après la publication de trois ouvrages, les autres sont *L'An zéro de l'Allemagne* d'Edgar Morin (1946) et *Œuvres de Saint-Just* présentées par Dionys Mascolo (1946) 6 Antelme, op cit , p 9 7 Antelme, op cit , p 296 8 Antelme, op cit , p 301

ni visage, ni pensée. Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner ⁹ .» Les rescapés comme Antelme sont ceux qui ont touché de près l'état de Muselmann, le « musulman » qui « désigne, dans l'argot des camps, l'homme-momie, le mort-vivant, celui qui a cessé de lutter, qui a perdu toute conscience et toute volonté ¹⁰ .» Le rescapé a expérimenté l'état de la chair qui ne connaît ni histoire, ni visage, ni pensée. Il est sans vue et invisible, son expérience est, dit Antelme, « comme détaché de lui, en bloc ».

Marguerite Duras n'a pas théorisé ni connu les théories sur la condition de l'*homo sacer*. Pourtant, quand elle écrit d'Antelme qu'« il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu », elle entend le terme « vivre » au sens d'une *vie qualifiée*, car il est impossible de voir et d'être vu pour un corps de Muselmann, un corps qui s'oublie à sa chair, comme était celui d'Antelme quand il a été rapatrié. Elle a compris dans son expérience personnelle ce que c'est que ce corps-là et elle l'assigne à sa place avec une dureté qui fait de *La douleur* un livre unique.

C'est cette même radicalité qu'on retrouve dans la structure narrative d'*Hiroshima mon amour* qui se met en place d'emblée par les deux affirmations des amants alors qu'on ne voit qu'une masse de chairs entrelacées au premier plan, cela bien avant qu'on puisse les prendre pour les personnages d'un récit. « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. » « J'ai tout vu. Tout. » Il ne s'agit pas d'une formule dialectique, il ne s'agit pas d'une parole. Entre les deux voix des amants, aucune ne recoupe l'affirmation de l'autre. Aucune n'est la solution à l'affirmation de l'autre. Aucune ne s'annule non plus dans l'autre. Le fait que ces mots ne soient jamais associés dans le premier quart d'heure du film aux personnages du récit, le fait qu'ils rythment un dialogue sans corps, sur des images qui montrent tout du lieu où le plus grand massacre a trouvé son point final par une explosion aux dimensions inédites, cela change tout à la structure narrative. Comme dans *La douleur*, Marguerite Duras assigne une place radicale aux corps. *Tout* ou *Rien*, c'est un corps mort ou un corps vivant, c'est un corps à l'état de *vie nue* ou un corps impliqué dans une *vie qualifiée*. Il n'y a pas de demi-mesure. On appartient à l'une ou à l'autre catégorie. Le choix est radical et impossible à faire pour tout spectateur qui par naissance et condition historique fait partie de la communauté des vivants.

Dévore-moi, mon amour

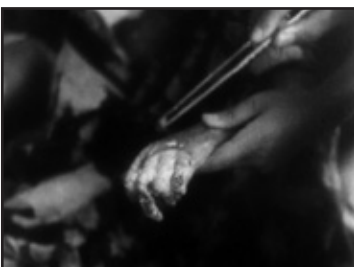
Cette forme narrative n'est pas la seule dans le scénario d'*Hiroshima mon amour* qui insinue un doute chez le spectateur quant à la place à prendre. Marguerite Duras en construit une deuxième, radicale celle-ci aussi et qui redouble l'impossibilité pour le spectateur de se voir assigner une place à partir de laquelle il peut mettre à distance, réélaborer ou compléter les images pour les lier à son propre monde.

Marguerite Duras écrit dans l'introduction de *La douleur* qu'elle a retrouvé le canevas de ce texte dans sa maison de campagne sans se souvenir de l'avoir annoté et dit nous le rapporter sans y avoir effectué de changements. Nous savons aujourd'hui que ce n'est pas le cas et que le carnet original et le texte publié comportent des différences. Je remarque que certains de ces changements ont à voir avec le désir de mélanger ses propres souvenirs avec ceux d'Antelme. Ania Wroblewski qui a écrit sur ces différences nous dit : « Afin de rendre le texte de *La douleur* encore plus urgent, Duras modifie certaines phrases du journal intime. Par exemple, elle souligne plusieurs fois la pénibilité de son travail à la gare d'Orsay. J'ai envie de quitter le centre et de me coucher – devient – J'ai envie de m'étendre par terre » ¹¹ . La question n'est pas ici un problème de style. Se coucher au sol est un problème qui occupe tout le périple d'Antelme. Dans le récit de la longue marche à pied et celui du wagon de *La Route* et de l'agonie de la *La Fin* à Dachau, il revient sans arrêt sur le problème de s'allonger, de poser les os au sol et de faire sa place. Les changements dans le texte publié ont à voir avec une urgence bien plus pressante. Duras essaie de s'identifier à l'état du corps d'Antelme qu'elle ne peut pas véritablement éprouver. Elle ne peut pas incorporer ces



⁹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz, l'archive et le témoin, Homo sacer III*, Paris, Édition Payot & Rivages, 1999, pp 41-42 ¹⁰ Agamben, *op cit*, p 53 ¹¹ Ania Wroblewski, « Réécrire, revivre, oublier la genèse et la publication de *La douleur* », dans *Interférences littéraires, Indicible et littérarité*, n° 4, (sous la direction de Lauriane Sable), mai 2010, pp 63-74

expériences, les faire siennes, elle ne peut pas être à demeure dans l'autre corps. En un certain sens, Duras cannibalise le récit d'Antelme pour répondre à cette urgence, elle vient greffer dans son texte des expériences du corps qui fonctionnent comme des appels à ce qu'elle n'a pu vivre. Toute la structure narrative de *La douleur* semble s'adapter à ce besoin jusqu'à épouser les rythmes de vie d'Antelme.



Le début de *La douleur* se situe en avril, au moment où la vie du camp de Buchenwald bascule par l'arrivée des bataillons américains et qu'Antelme est jeté sur la route. Le récit de Duras s'accélère et se fait précis sur des dates et événements qui correspondent aux expériences d'Antelme qu'elle ne peut pas connaître à ce moment-là. Quand Antelme note une des rares dates précises de son récit : « 27 avril aujourd'hui », et essaye de calculer le temps, de donner une mesure au temps infini qu'il a passé dans le wagon, Marguerite Duras note de son côté à cette même date : « Rien le trou noir. Aucune lumière ne se fait. Je reconstitue la chaîne des jours, mais il y a un gouffre entre le moment où Philippe n'a pas entendu le coup et la gare où personne n'a vu Robert 12 . » La question n'est pas ici de savoir qui a écrit avant ou après. Marguerite Duras dit : « Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien 13 . » Cette déclaration suffit pour comprendre que l'incertitude sur l'avant et l'après est totale. Il ne s'agit pas d'une question de vérité historique ici. Ce qui compte est qu'elle doit coller au rythme de la narration d'Antelme jusqu'à essayer de faire coïncider ce qui ne peut pas se rencontrer : les corps distants, les corps qui sont dans l'impossibilité de correspondre, de se compénétrer. Deux corps soumis à deux mondes différents, celui de la résistante qui agit dans le bios,

dans Paris aux jours de la libération et celui du détenu de la *vie nue*, aux heures incertaines, égales et sans temps. L'impossibilité ne vient pas seulement de la distance physique et des temps de vies différents. L'empêchement est définitif, il est dans l'après-coup, c'est-à-dire dans les conséquences de ce qu'elle a vu. Quand elle hurle que non, elle ne voulait pas voir, elle a vu le corps de la *vie nue* d'Antelme.

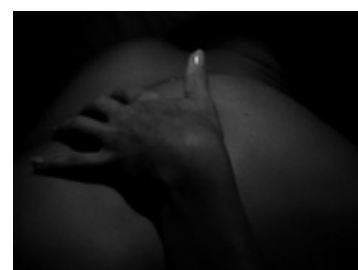
Le désir de cannibaliser en un certain sens le récit d'Antelme vient du désir d'expérimenter dans son propre corps jusqu'où elle peut s'identifier à lui. Elle se glisse dans son expérience pour arriver à mesurer la tragique condition que *La douleur* illustre, l'impossibilité d'imaginer, de figurer l'état d'un corps de *Muselmann*. *La douleur* est le récit de cet échec.

Duras a une idée claire quand elle écrit *Hiroshima mon amour* en 1957. Elle connaît l'importance des corps ni vus ni voyants. Elle a perçu le changement profond que ces « témoins intégraux » – comme les appelle Agamben – ces corps de la *vie nue* ont produit dans une société de l'après-désastre. Dans *Hiroshima mon amour*, elle transforme cette impossibilité des corps en une double négation. À la négation « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. » qui attribue une place définitive aux corps des vivants et à ceux qui ne reviendront jamais à la *vie qualifiée*, elle superpose une deuxième négation, celle des deux corps des amants. Ces deux corps n'ont pas dans *Hiroshima mon amour* le même rôle que ceux des amants séparés par les événements de la guerre de *La douleur*. Les deux amants sont bien vivants et leur histoire d'amour peut naître à Hiroshima. Tous les deux appartiennent à des *vies qualifiées*. Mais ces vies ne se connaissent pas au sens le plus radical de ce terme, ils ne se lisent pas au-dehors. Même si la figure de l'amante se fonde dans l'expérience tragique de Nevers, rien de sa vie actuelle ne qualifie son rôle, ses désirs, ses choix, comme l'amant qui, tout en étant à Hiroshima, n'y a pas été. Ces deux corps appartiennent au monde du bios, contrairement aux autres qu'on voit défiler dans l'introduction « documentaire », mais ne savent pas quoi faire de cette *vie qualifiée*. Jamais le désir d'amour ne se trouve dans une forme organisée, jamais ils ne se confrontent au monde communautaire. Ces corps sont désirants, mais muets, vivants mais déracinés et ils n'auront pas de nom.

« Je t'en prie, dévore-moi, déforme-moi jusqu'à la laideur ». Cette phrase dénonce cette *vie qualifiée*

qui n'en est pas une. Elle dit la violence du cannibale qui doit aller chercher chez les autres, les *Muselmans*, la part du corps qu'on ne peut pas comprendre, compénétrer, habiter. L'échec de *La douleur* a irradié en profondeur le récit d'*Hiroshima mon amour*, jamais plus les corps ne seront les mêmes car on en a dévoilé un côté obscur, inimaginable, non figurable. Marguerite Duras a transformé son expérience personnelle de l'impossibilité de rencontrer le corps de l'autre et l'a élargie au lieu du *bios*. Ce n'est pas la vie contre la mort qu'il faut choisir quand on regarde *Hiroshima mon amour*, non pas le *bios* contre la *vie nue*, mais plutôt le *bios* qui ne se lit pas au-dehors contre la *vie nue*: un non-choix.

Nous sommes dans le lieu aveugle de l'histoire. Rien ne fonctionne plus ici comme une *figura* **14**. Le spectateur n'arrive pas à produire une unité de lieu et de temps qui pourrait tenir ensemble ces corps et l'histoire et trouver sa place dans un flux temporel. On est muet en tant que spectateur devant ces images qui défilent, mais pas par le scandale de ce qu'on voit ou qu'on entend. On n'est pas en état d'atonie, de bouleversement par le trop-perçu, par l'épouvante devant cet état cannibale. Il y a au contraire beaucoup à voir dans ce film, mais rien ne peut être envisagé s'il n'est pas contenu « dans le flux temporel qui est la vie historique », comme dirait Erich Auerbach, rien n'est visible pour un spectateur qui n'arrive pas à intégrer le récit à la narration de soi. Marguerite Duras et Alain Resnais nous donnent à voir que quelque chose a radicalement changé dans le monde qui renaît à la vie dans l'après-guerre. Une double négation nous tient: ce qui n'appartient pas à une *vie qualifiée* n'a pas eu lieu, ce qui ne se lit pas au-dehors n'aura guère existé.



14 Erich Auerbach résume in *Mimesis Figura, La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris, Éditions Macula, 2003, son travail sur l'interprétation figurale. Il montre le rôle central du lecteur de textes bibliques qui doit interpréter le texte pour s'en faire une image. Il contribue avec ses travaux à éclairer la place du spectateur dans l'art occidental.