

VERA GAJIU

Université de Ferrare

Entre imaginaire et empathie : une analyse des dessins de Boris Taslitzky

Résumé

Ce chapitre a pour objectif l'analyse des dessins de Boris Taslitzky menée dans la perspective de l'« empathie esthétique » (Lipps 1900) et la capacité à se projeter mentalement dans l'expérience de l'autre en s'efforçant de comprendre ses pensées, ses émotions et ses comportements, comme si l'on était soi-même dans sa position (Allport et Vernon 1937). On analysera l'image, lieu de rencontre entre deux subjectivités : celle de l'artiste et celle du spectateur. L'œuvre de Taslitzky sera étudiée en tant que vecteur de mémoire collective, et on s'interrogera non seulement sur l'efficacité de l'image en tant que forme esthétique, mais aussi sur son contenu historique.

Mots-clés : empathie esthétique, art visuel, mémoire collective, témoignage, Boris Taslitzky, Holocauste

Abstract

The aim of this article is to analyze Boris Taslitzky's drawings through the lens of the notion of "aesthetic empathy" (Lipps 1900) and the ability to project oneself mentally into the experience of another, striving to understand their thoughts, emotions and behavior as if one were in their position oneself (Allport and Vernon 1937). We will examine the image as a meeting point between two subjectivities: that of the artist and that of the viewer. Taslitzky's work will then be studied as a vector of collective memory, as we will reflect not only on the effectiveness of the image as an aesthetic form, but also on its historical content.

Keywords : aesthetic empathy, visual art, collective memory, testimony, Boris Taslitzky, Holocaust

Boris Taslitzky, peintre français d'origine russe, né à Paris le 30 septembre 1911 dans une famille de Juifs russes émigrés originaires d'Ukraine (Ekaterinoslav) et de Crimée (Talnoë), arrive à Buchenwald, le 6 août du 1944, avec 900 autres déportés, par un des derniers convois. Journaliste dessinateur à *Ce soir*, son œuvre couvre presque tout le XX^e siècle. Témoin de l'histoire de son temps et acteur direct, il est principalement connu comme peintre et dessinateur, mais il est aussi l'auteur d'une chronique autobiographique, d'un recueil de nouvelles et de nombreuses études. Notre travail présente l'analyse de quelques dessins de Taslitzky du point de vue du regard du spectateur et de son empathie suscitée par l'image. Plus de trente mille dessins, de diverses dimensions et techniques, ont été réalisés dans les camps entre 1939 et 1945. Taslitzky a créé plus de deux cents dessins, dont cent onze ont été publiés par Louis Aragon en 1946 sous le titre *111 dessins faits à Buchenwald* (Taslitzky 1946).

Aborder la notion d'empathie s'avère loin d'être une entreprise évidente. Malgré les avancées considérables dans ce domaine, les chercheurs et spécialistes continuent, inlassablement, de revenir sur cette problématique, cherchant à en clarifier les contours et à en affiner les interprétations. À titre d'exemple, les ouvrages de Paul Bloom, professeur émérite en psychologie et sciences cognitives à l'Université de Yale et professeur de psychologie à l'Université de Toronto, *Against Empathy : The Case for Rational Compassion* (2016), ainsi que celui de Stefano Ercolino et Massimo Fusillo, *Empatia negativa : il punto di vista del male* (2022), ont suscité des débats intenses autour de la question de l'empathie. Ces publications ont ravivé les discussions sur ce concept, en proposant des perspectives divergentes qui interrogent tant sa valeur que ses implications éthiques et philosophiques.

C'est pourquoi nous choisissons de laisser ouverte la question des multiples définitions de l'empathie, qui ont évolué au fil des années. Nous proposons, en revanche, deux définitions succinctes du concept, à partir desquelles notre analyse des œuvres de Boris Taslitzky prendra forme. En philosophie, au début du XX^e siècle, dans son article *Aesthetische Einfühlung* [Empathie esthétique] c'est Theodor Lipps (1900) qui introduit le concept d'empathie (*Einfühlung*), qu'il développe dans le cadre de son approche esthétique. Il la définit de manière très

générale comme « [le] fait d'être intérieurement "dans" (in) une chose ou "auprès" (bei) d'elle » (Lipps cité et traduit par Romand 2023, 338). Selon Lipps donc, l'« empathie esthétique » désigne un mécanisme par lequel l'observateur donne vie aux formes qui constituent l'image perceptive de l'œuvre d'art, les animant de telle sorte qu'elles se transforment en un reflet de sa propre personnalité. Cette notion d'empathie va au-delà de la simple reconnaissance des éléments perceptuels d'une œuvre impliquant une projection affective et cognitive dans les formes artistiques, permettant à l'œuvre de devenir un miroir de l'expérience subjective de l'individu. Pour Lipps, l'art ne se contente pas de représenter la réalité, il engage le spectateur dans une relation intime, où l'œuvre d'art semble vivre à travers ses propres émotions et perceptions. Le processus empathique a lieu au moment où le sujet accède à une chose en faisant lui-même l'expérience de « se sentir dans la chose » (Simon 2009).

Un peu plus tard, en psychologie, Gordon Allport propose une définition de l'empathie comme étant « la transposition imaginaire de soi dans la pensée, les affects et les actions de l'autre » (Brunel et Martiny 2004, 473-500). Cette conception met l'accent sur la capacité à se projeter mentalement dans l'expérience de l'autre, en s'efforçant de comprendre ses pensées, ses émotions et ses comportements, comme si l'on était soi-même dans sa position (Allport et Vernon 1937). Cette approche, tout en élargissant le champ de l'empathie au-delà de la simple perception sensorielle, invite à une compréhension plus profonde et plus intégrée des mécanismes empathiques.

La première fois qu'un observateur contemple les images évoquant l'Holocauste, ses réactions initiales s'inscrivent dans la dynamique décrite par Lipps et Allport : une réponse émotionnelle immédiate, marquée par un sentiment d'accord ou de désaccord avec ce qui est perçu, et en même temps, une transposition imaginaire de soi dans l'objet observé. L'observateur se projette dans l'image, s'y engageant affectivement et cognitivement au sein d'un processus qui commence par l'efficacité de la représentation visuelle elle-même. La mise en place de ces réactions semble presque automatique et résulte du mécanisme exposé par Lipps et Allport, où la fonction de l'empathie intervient comme un vecteur de compréhension.

Il est cependant pertinent de souligner que le plaisir esthétique, dans ce cadre, semble occuper une place secondaire, ce qui ouvre la voie à une réflexion plus approfondie. Peut-on considérer que le plaisir esthétique risque de diminuer l'impact moral d'une œuvre, en diluant la force de l'émotion suscitée par la représen-

tation ? Si l'expérience esthétique devient dominante, l'observateur pourrait, en effet, se distancier du sujet représenté, absorbé par la forme ou la force de l'image elle-même, et ainsi réduire l'importance de l'événement moral ou émotionnel que la représentation cherche à transmettre.

La réception d'un événement, qu'il soit illustré en noir et blanc ou en couleur, repose donc sur une série de facteurs complexes qui soulèvent de multiples questionnements. Les techniques de représentation artistique et littéraire, notamment, jouent un rôle central dans cette dynamique. Par ailleurs, il convient de s'interroger sur la relation qui se noue entre l'imagination de l'artiste, qui forge l'œuvre, et celle du spectateur qui, n'ayant pas vécu l'expérience dépeinte, doit combler ce vide par son propre imaginaire. Dans cette interaction, l'image devient un lieu de rencontre entre deux subjectivités : celle de l'artiste, qui transmet une vision du monde, et celle de l'observateur, qui interprète cette vision à travers le prisme de son propre vécu. L'efficacité de cette interaction repose sur la capacité de l'image à activer non seulement des mécanismes esthétiques, mais aussi des réponses affectives et morales, capables de transcender la simple contemplation formelle.

Les dessins réalisés à Buchenwald, ainsi que ceux produits dans les autres camps de concentration ou sur les champs de bataille, semblent renoncer, d'une manière ou d'une autre, à leur autonomie esthétique. En effet, il est toujours question, dans ces représentations, de rendre visible un contenu profondément marquant. Dès lors, une question fondamentale se pose : le spectateur se souvient-il avant tout de la forme de la représentation et des techniques employées, ou est-ce le contenu qu'elle cherche à transmettre qui reste imprimé dans sa mémoire ? Et, plus encore, peut-on véritablement rendre compte de ce contenu par l'image (Beyaert 1999, 95-106) ? Cette réflexion trouve un écho particulier dans les *Mythologies* de Roland Barthes, où il explore la manière dont les images et les symboles véhiculent des significations culturelles et idéologiques cachées, allant bien au-delà de leur simple apparence. Barthes y démontre que chaque image, qu'elle soit publicitaire ou médiatique, porte en elle un ensemble de significations associées à un imaginaire collectif, transformant ainsi l'image en un vecteur de « mythes » qui dépassent sa simple fonction documentaire ou artistique. C'est particulièrement évident dans l'essai *Photos-choc* (2002, 751-753), où Barthes interroge la capacité de ces images à produire une émotion immédiate tout en dénaturant souvent la réalité qu'elles prétendent représenter. En cela, le théoricien soulève la question de l'efficacité et de la fidélité de l'image dans sa représentation

de la vérité, se demandant si l'émotion suscitée par l'image n'obscurcit pas la réalité qu'elle cherche à montrer.

À cet égard, chaque tentative de donner une forme à l'Holocauste ou à d'autres événements tragiques de l'histoire soulève un dilemme éthique et esthétique majeur. En effet, à chaque représentation, l'impact émotionnel risque d'être altéré ou dilué par les exigences de la communication esthétique, c'est-à-dire par le recours à des procédés artistiques qui, malgré leur puissance, peuvent parfois sembler atténuer la violence intrinsèque de l'expérience qu'ils cherchent à transmettre. C'est ici qu'intervient, selon nous, la singularité de l'œuvre de Boris Taslitzky. Contrairement à une forme d'art qui chercherait à sublimer ou à embellir la souffrance par une mise en forme esthétique, ses dessins n'ont pas pour vocation de détourner ou d'atténuer la réalité. La valeur artistique et esthétique de ses œuvres est avant tout au service du témoignage. En tant que témoin direct de ces événements, Taslitzky puise dans le réel et non dans l'imaginaire pour créer ses œuvres. Ses dessins ne sont pas des fictions ou des reconstructions esthétiques, mais des récits visuels d'une réalité qu'il est en train de vivre. Ces dessins constituent aussi un lieu de mémoire. Le spectateur des œuvres de Taslitzky, n'ayant pas vécu l'horreur, ne pourra jamais s'y identifier pleinement. Cependant, c'est précisément cette distance qui donne lieu à l'empathie, car le spectateur, bien qu'incapable de s'identifier entièrement à la souffrance représentée, peut néanmoins ressentir une forme d'empathie visuelle et émotionnelle envers la réalité que l'image évoque. En ce sens, l'œuvre de Taslitzky devient un vecteur de mémoire collective, invitant chacun à réfléchir sur l'inimaginable et la violence de l'histoire que ses dessins mettent en place. Il incite les destinataires de son art à réfléchir non seulement sur l'efficacité de l'image en tant que forme esthétique, mais aussi sur le contenu historique qu'elle porte, ainsi que sur le monde dans lequel il vivait au moment où il produisait l'œuvre. Dans son carnet de Buchenwald, en mars 1945, il note avec simplicité, mais avec une profonde implication : « Mon destin : participer » (Cognet et Taslitzky 2009, 217). Julien Cain, dans la préface de *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, parue pour la première fois en 1945 dans *Boris Taslitzky. 111 dessins faits à Buchenwald, 1944-1945*, affirme :

[...] Qu'on n'imagine pas le peintre devant son modèle ou même le dessinateur couvrant les feuillets de son carnet. Se procurer du papier, des crayons, de mauvaises couleurs, autant de problèmes pour lesquels il faut chaque fois inventer des solutions. Et c'est le

plus souvent debout, dans l'entassement, du bloc ou dehors, pressé, bousculé par les groupes qui vont et viennent, que l'artiste, d'un crayon rapide, a tracé ces notes. [...] Tout cela est sorti directement de la vision et de la sensibilité d'un artiste, qui demeurent lucides et qui surmontent son émotion parce qu'il a voulu apporter un témoignage. (Cain 2009, 16)

Tasltitzky est pleinement conscient d'être engagé dans un processus de transmission et de témoignage. Comme le précise Margareth Amatulli (2022) dans son article, « La Shoah en héritage ou comment y penser sans cesse. La "place" de la photographie », la question de l'héritage et de la transmission revient sans cesse chez beaucoup d'écrivains (pensons à Henri Raczymow, Marianne Rubinstein, Marie Ndiaye et Marcel Cohen, pour nous restreindre à quelques exemples) qui se confrontent à la post-mémoire (Hirsch 1997) à travers la photographie.

Dans l'une des dernières interviews filmées avec Boris Tasltitzky, tournée dans son atelier du 13^e arrondissement de Paris, l'artiste lui-même témoigne de cette prise de conscience. Il raconte comment, à travers son art, il a cherché non seulement à documenter ce qu'il a vécu, mais aussi à inciter les spectateurs à entrer en résonance avec la violence et la souffrance de l'époque. Il a créé un espace de réflexion sur ce qui dépasse l'individu, sur ce qui touche à l'humanité dans son ensemble. Cette démarche artistique, loin d'être purement esthétique, devient un acte de résistance. Se confronter à l'inimaginable est une manière de ne pas laisser l'histoire sombrer dans l'oubli. Dans son témoignage, Boris Tasltitzky exprime avec force sa volonté de retranscrire, par le dessin, l'horreur et la souffrance de son époque, comme il l'explique dans ces termes poignants : « Et on est arrivé au petit camp, et le petit camp c'est un camp de passage. Quand je suis arrivé dans ce petit camp, j'ai trouvé le spectacle extraordinaire, c'était la beauté de l'horreur. Eh oui, l'horreur, cela peut être beau, plastiquement beau. Ces types englués traînant la savate, j'ai dit "il faut que je dessine ça" » (Tasltitzky et Réalisons l'Europe, 2009).

Il est difficile pour le lecteur d'imaginer la réalité à laquelle fait référence le mot « ça » prononcé par Tasltitzky. Le démonstratif « ça », pronom déictique indéfini, vague mais chargé de significations, incarne l'irréductible cruauté de l'expérience vécue, une réalité dont l'ampleur et l'intensité échappent à toute tentative de formulation. Cette impossibilité de dire trouve écho dans les réflexions de plusieurs écrivains, comme le démontre de manière excellente Isabella

Mattazzi dans *La (in)dicibilità del male. Charlotte Delbo e l'esperienza concentrationaria* (2023), ou Elie Wiesel dans *Se taire est impossible* (1997). Cette paralysie face à l'indicible se manifeste également chez Primo Levi qui, dans *Se questo è un uomo [Si c'est un homme]* (2012), écrit que notre langue manque de mots pour exprimer cette offense, la démolition d'un homme. Levi souligne que la langue ordinaire, celle qui nous sert à décrire notre quotidien, est inapte à rendre compte d'un monde qui défie toute norme de compréhension. Tous ces écrivains expriment cette même tension entre le désir de témoigner de l'indicible et la conscience que certains aspects de la réalité échappent aux mots, voire à la capacité humaine de représentation. C'est précisément cette impossibilité de dire qui caractérise le témoignage.

Jean-Luc Nancy, philosophe et auteur d'un ouvrage sur l'image et ses qualités, affirme, lui aussi : « Il circule dans l'opinion, au sujet de la représentation des camps ou de la Shoah, une proposition mal déterminée, mais insistante : on ne pourrait pas ou on ne devrait pas représenter l'extermination. Ce serait impossible ou interdit, ou encore ce serait impossible et d'ailleurs interdit (ou bien interdit et d'ailleurs impossible) » (Nancy 2001, 14). Et encore, dans *L'Espèce humaine*, Robert Antelme évoque cette difficulté fondamentale de rendre compte de l'indicible :

À peine commençons-nous à raconter que nous suffoquons. À nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. (Antelme 1947, 9)

Cette réflexion, qui fait écho à l'expérience de tout témoin ou survivant, souligne la tension entre la réalité vécue et l'impossibilité de la rendre pleinement accessible à autrui. Même lorsque l'on tente de raconter, de témoigner, le récit semble se dérober, l'inimaginable devenant une frontière infranchissable. Dans ce contexte, l'art représente un moyen de franchir la frontière. Il ne s'agit plus de résoudre l'incompréhensible, mais plutôt de montrer les contours, de rendre

visible ce qui ne peut être dit. L'art permet au spectateur d'entrer dans une expérience de compréhension partagée, même partielle. L'œuvre ne prétend pas saisir toute la réalité de la souffrance, mais elle en montre l'empreinte, l'écho, et invite ainsi à une forme de résonance empathique qui dépasse la simple observation.

L'œuvre de Taslitzky est un lieu de confrontation. Le spectateur, tout comme l'artiste, tente de comprendre ce qui défie toute expression et de saisir ce qui échappe à toute possibilité d'être saisi. Par ce biais, les dessins de Taslitzky invitent à une forme de participation émotionnelle et intellectuelle, où le spectateur n'est pas seulement un récepteur passif, mais un acteur dans la construction d'un sens collectif. Boris Taslitzky se tourne vers un langage autre, celui de la poésie et de l'art, pour exprimer ce qui dépasse la portée du discours rationnel. L'artiste, en tant que témoin direct et témoin engagé, se voit contraint de recourir à un langage visuel qui ne se contente pas de documenter, mais qui cherche à transcender l'horreur par la poésie de l'image. Cette poésie visuelle, qui ne prétend pas résoudre la souffrance, mais plutôt la rendre perceptible, permet de toucher des dimensions émotionnelles et intellectuelles de l'expérience humaine. L'art devient un vecteur de mémoire, une tentative d'approcher ce qui, dans l'expérience vécue, défie toute tentative de rationalisation ou d'énonciation, comme le suggère l'artiste :

On a fait des conférences le dimanche, l'après-midi. C'était un des lieux où on fabriquait de la culture contre la déshumanisation. Et parfois des camarades disaient qu'on charriait [...], mais ensuite ils étaient contents quand on le faisait. On a fait une conférence sur la poésie française de Charles d'Orléans, Aragon [...]. Eh bien, cela a demandé trois mois d'organisation. Il n'y avait pas de bibliothèques et il fallait trouver un bloc français, quelqu'un qui se souvenait [...]. Et après, une conférence de la poésie écrite dans le camp, la poésie en période clandestine, c'est l'arme principale pour lutter contre la déshumanisation. (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009)

Observer la vie au camp, la transposer sur la page et la transformer en art était ainsi l'unique moyen de rendre tangible ce qui, dans sa brutalité et son incomensurabilité, échappait à toute tentative de représentation immédiate. L'empathie est avant tout une capacité à lire l'autre, à aller vers l'autre, à trouver un terrain commun, un lieu de rencontre. L'empathie, dans ce contexte, n'est donc

pas simplement un acte de compassion, mais aussi un acte de compréhension, un processus de mise en relation qui passe par le regard et par la capacité à se relier à un autre espace, un autre temps. Les dessins, dans leur force évocatrice, deviennent des lieux de rencontre entre le spectateur et l'histoire, entre l'imaginaire et le vécu. Le temps semble suspendu dans ces œuvres, comme si ces dessins captaient un instant figé, une réalité qui, bien qu'immobile, pulse encore d'une énergie brutale.

Il est important de souligner que ces dessins ne représentent pas la mort de manière triviale ni l'acte final, tranchant et définitif. Ils ne se contentent pas d'être une « dénéigation de l'absence » (Wajcman 1998, 221-254), mais on dirait plutôt une attestation de cette absence. Ce sont des moments de routine ordinaires, mais qui, placés dans le camp, ont une sujétion amplifiée et une intensité extrême. Ces images ne montrent pas seulement la disparition de la vie, mais l'absence de signes de vie : des corps fragmentés, des silhouettes sans visage, des corps sans âme, des individus réduits à leur condition de souffrance et d'agonie. Ils sont là, dans leur dénuement, leurs souffrances et leurs blessures, mais leur humanité semble être absorbée. Les Gitans, les Espagnols, les Français, les blessés, les malades, les morts qui sont représentés dans ces dessins ne sont pas simplement des figures d'une tragédie lointaine ; ils incarnent l'humanité réduite à sa plus grande vulnérabilité, la victime à la fois exposée et effacée par la violence historique. Dans cet espace où la souffrance est visible, mais non audible, le spectateur la voit et la ressent, sans pour autant pouvoir l'imaginer pleinement, car il demeure dans une distance temporelle et sensorielle qui empêche l'identification totale. L'œuvre d'art, dans sa capacité à figer l'instant de la souffrance, invite le spectateur à percevoir, à ressentir, mais aussi à interroger les limites de son propre imaginaire.

Les figures qui représentent les malades attendant de passer la visite, sur la table de pansement ou en train de mourir, ne laissent pas d'espoir de survie. Désespérés, blessés, cadavériques, leur sort est déjà évident. Parmi eux, le professeur Halbwachs, une fois attendant son tour de pansement, une autre, subissant les soins, quelques jours avant sa mort. Face à son visage dessiné de manière fragmentée, l'observateur se rend compte de la fin imminente du sociologue. On ne sait pas si la tête en bas de page ou le bras pendant détaché du corps ont été dessinés dans un deuxième temps. Dans la représentation de Halbwachs avant sa mort, ce qui attire l'attention du spectateur est l'étoile de David ou ce qu'il en reste, non pas sur les vêtements du professeur, mais sur son corps nu, sur sa chair, comme des écorchures. « C'était un hasard qui m'a fait rencontrer Maurice Halbwachs

[...], moi je ne savais pas que c'était Maurice Halbwachs, je l'ai su qu'après », affirme Taslitzky dans l'interview (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009).

Les figures dessinées sont pour la plupart non identifiables. Ainsi, le spectateur ne se focalise pas sur la personne, mais sur sa dépersonnalisation. Ce qu'il observe, à travers ces formes indéfinies et grises, est l'absence complète d'idéalisme. Taslitzky ne dessine pas des scènes, il mène une enquête sur la mémoire, il accentue les gestes, les expressions du visage, la qualité squelettique des figures présentes dans le dessin pour ainsi exprimer son indignation. Ce que le spectateur perçoit, visuellement et corporellement, dans cette expérience d'un autre qui est loin d'être lui, c'est la duplicité de l'image : la vérité et l'obscurité, le présent et l'absent qui représentent la réalité, mais qui ne doivent pas tout dévoiler. Ce que le spectateur préserve est un seul aspect de ce que l'image représente. L'expérience esthétique interagit avec le spectateur qui regarde l'image et qui voit l'objet et non la matérialité qui contient l'objet. L'incomplétude des dessins de Taslitzky renvoie à une nécessité d'incomplétude (Didi-Huberman 2006) et les techniques employées par lui ont été dictées par sa condition de prisonnier, comme il l'évoque ci-dessous :

À un secrétaire de bloc, un Français, je lui dis « je suis peintre », il me dit « moi aussi ». J'ai dit « je voudrais dessiner », et il me dit « je vais te donner des bouts de papier », mais il ne me dit pas que c'est interdit, il ne me dit rien. Et puis, un bout de crayon, un petit bout de crayon, comme ça, et moi, je me suis mis à dessiner.

[...]

Ça demande une comptabilité quotidienne [...] pour chaque bloc. Ça veut dire du papier et le papier c'est quoi, ce sont les blancs dans les circulaires périmées des usines qui encerclent le camp. Et puis aussi ce dont personne ne parle jamais, les papiers pour l'hygiène. (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009)

De surcroît, cette incomplétude trouve une résonance particulière dans le contexte même de la production des dessins. Les techniques employées par Boris Taslitzky ne sont pas simplement des choix artistiques esthétiques ; elles sont dictées par sa condition de prisonnier. L'artiste, contraint par les conditions extrêmes de son existence dans le camp, est limité non seulement par la disponibilité des matériaux, mais aussi par le temps et l'espace. C'est dans cette situation

de privation que son art trouve une forme d'expression à la fois réduite et intensifiée, où chaque trait, chaque ébauche, chaque hésitation devient une manière de faire face à l'absence de moyens et à la nécessité de préserver une forme de résistance face à l'incommensurable souffrance. Cette restriction technique, loin de rendre les dessins incomplets dans un sens négatif, leur confère au contraire une force symbolique : ils portent en eux la marque d'un effort de survie, d'un acte de mémoire qui, tout en étant partiel et fragmenté, parvient néanmoins à transmettre l'essentiel. Ainsi, l'incomplétude des dessins de Taslitzky, loin de signifier un échec ou une lacune, apparaît comme une stratégie délibérée et portuse de sens. Elle illustre une esthétique de la limite, une esthétique qui s'inspire des contraintes imposées par la réalité du camp pour produire une œuvre qui ne cherche pas à tout dire, mais à susciter une réflexion, un dialogue entre l'œuvre et le spectateur. C'est précisément dans cette absence visible que réside l'une des puissances du témoignage, un témoignage qui, tout en ne prétendant pas à l'exhaustivité, parvient à capturer l'essence de l'expérience humaine la plus extrême.

Lorsque Taslitzky, dans son entretien, affirme que « l'horreur cela peut être beau, plastiquement beau » (Taslitzky et Réalisons l'Europe, 2009), il se réfère à la beauté esthétique de la forme de son œuvre. Mais lorsque le spectateur regarde l'œuvre, son attention est orientée non pas sur la forme (l'incomplétude, l'inadaptation, etc.), mais sur le message. Selon Georges Didi-Huberman (2006), pour ne pas oublier, il faut imaginer. Pour Laurent Gervereau, en revanche, les images, qu'elles soient peintes, sculptées, photographiques ou cinématographiques, sont incapables de raconter ce qui s'est réellement passé, car il n'y aurait aucune vérité de l'image (Bédarida 1995). On se demande donc si le lecteur parvient à comprendre ce qui se passe dans ou derrière le dessin. La représentation de l'Holocauste ne peut pas porter le spectateur à vivre une expérience esthétique satisfaisante. Ce qu'elle peut faire, c'est conduire le spectateur à se servir de son imagination participative. À travers ces dessins, le lecteur participe de façon imaginaire à l'événement représenté et à la vie mise en page par l'artiste, à supposer bien évidemment qu'il la connaisse. Devant l'objet, l'observateur prend part à la mise en œuvre d'un drame personnel et collectif à la fois. Les visages ne sont pas distinguables, les corps non plus, mais ce que le lecteur voit n'est pas la totalité représentative des images ; ce qui compte, c'est la représentation dans son ensemble, le message qu'elle transmet, l'histoire racontée à travers les images, la mémoire de l'événement historique transmise à travers les dessins. Le spectateur collabore de ce fait avec l'artiste par sa participation imaginative, qui s'accompagne d'une

conscience participative. Le témoignage ne peut certainement pas être considéré comme un simple témoignage. Dans un entretien lors du colloque « Créer pour survivre », à Reims en 1995, Taslitzky souligne précisément cette dimension essentielle de son travail :

Il ne peut pas venir à l'esprit d'un artiste normalement constitué de se dire « aujourd'hui je fais un dessin de témoignage » [...] « je fais un dessin plus artistique ». [...] Parmi les artistes [rencontrés à Buchenwald], je n'en ai pas connu un seul qui, tenant un crayon, s'exprimant sur un bout de papier, pensait faire une œuvre de circonstance. Ils ont fait des dessins, tous autant qu'ils sont, exactement comme ils les faisaient auparavant et exactement comme ils les ont faits après. Ils ont transmis un sentiment direct et immédiat. Cette transmission est une traduction, bien sûr, mais une traduction qui révèle à la fois leur degré de culture, de formation et leur compréhension de la réalité dans laquelle ils étaient. (Cognet 2009, 242)

Ce témoignage, selon Taslitzky, n'est pas une démarche volontairement artistique, mais une réaction, un besoin impératif de transcrire l'immédiateté de la souffrance. Le dessin devient ainsi une forme de transmission, une « traduction » de la réalité dans laquelle l'artiste est plongé. Cette production ne peut donc pas être réduite à une simple documentation, ni être considérée comme une œuvre d'art traditionnelle. Elle s'inscrit dans un espace particulier où l'art, le vécu et le témoignage se confondent. Elle devient un moyen de communication et une tentative de rendre perceptible l'indicible. Non pas par une beauté esthétique ou une exactitude documentaire, mais plutôt par une forme d'implication profonde et d'engagement humain. L'objectif est de transmettre un moment de vérité, de l'indicible et de la souffrance collective.

Agonisants et en dépression, ces êtres humains révèlent la fonction principale de l'art de Taslitzky. Lutter pour la survie ne signifie pas un manque de scrupules. Si la dégradation humaine résidait dans des typologies de prisonniers, comme les Moslems, mentionnés par Taslitzky dans son entretien, elle était toutefois absente dans les autres. Les groupes de prisonniers que Taslitzky dessine semblaient s'entraider, être solidaires et vouloir en quelque sorte conserver leur identité humaine : « Contrairement à ce qu'on croit, je n'étais pas le seul peintre qui a dessiné, il y avait trois, quatre Français, il y avait deux Belges, un Soviétique, et on s'est tous

entraînés et on a tous dessiné [...] » Taslitzky Boris et Réalisons l'Europe (2009). Comme Todorov le précise dans *Face à l'extrême*, les écrivains du camp se sont imposé une règle : « Écrire sur tout, mais seulement si l'on est capable d'assumer personnellement les plus profondes humiliations que le camp a fait subir aux prisonniers » ; ils accomplissent ainsi « un nouveau choix, et un nouvel acte moral » (Todorov 1991, 41). Ce nouvel acte moral appartient à tous ceux qui, ayant fait de l'art après les camps, sont des témoins directs et des survivants : Pierre Mania, Auguste Favier, Halina Ołomucka, Jozef Szajna, Helga Hošková-Weissová, Leo Haas, Pavel Fantl, Bedřich Fritta, Alfred Kantor, Mieczysław Kościelniak, Jan Komsky, Bronislaw Czech, Franciszek Jazwiecki, Jan Markiel, Zofia Stępień-Bator, Marian Ruzamski, Peter Edel, Paul Goyard, Zoran Mušič, sans oublier les anonymes.

Évoquons, pour conclure, la réflexion d'Alexandre Gefen, qui souligne dans *Réparer le monde* (2017) – titre faisant à lui seul écho à l'idée de réparation par l'empathie – la nécessité d'une véritable ouverture à la souffrance de l'autre. Selon lui, pour reconnaître la souffrance d'autrui comme légitime, il est nécessaire de développer une sensibilité éduquée et de pouvoir se projeter dans une identité temporaire différente de la nôtre. Les œuvres artistiques jouent un rôle central en nous entraînant à cette ouverture. Elles agissent comme des moyens capables de nous aider à mettre de côté, ne serait-ce que momentanément, notre propre perspective mentale pour tenter de comprendre et d'incarner la condition et les expériences vécues par d'autres. L'art devient donc un moyen de suspendre les certitudes et les limites de notre propre monde intérieur, de déplacer notre identité pour tenter de comprendre l'expérience d'autrui.

Les dessins de Boris Taslitzky, comme ceux d'autres témoins de l'horreur, incarnent cette fonction de déplacement de la conscience. En exposant la souffrance vécue dans les camps de concentration, Taslitzky engage le spectateur dans un processus d'empathie qui va bien au-delà de la simple observation. L'œuvre ne cherche pas à nous offrir une réponse immédiate ou confortable, mais nous pousse à prendre part à cette souffrance par l'intermédiaire de l'image. C'est une expérience qui invite à emprunter la condition de l'autre, à se déplacer dans sa douleur, pour mieux en comprendre la légitimité et l'inhumanité. Ainsi, l'art devient un dispositif puissant qui nous permet non seulement de réparer temporairement le fossé entre nous et l'autre, mais aussi de remettre en question notre propre rapport à la souffrance, à la mémoire et à la responsabilité collective. Par cette capacité de déplacement, l'art ne se contente pas de documenter une réalité tragique, il devient un moyen de participer à la reconstruction, tant individuelle

que collective, de la mémoire et de la compréhension, permettant ainsi, à travers un processus empathique, une forme de réconciliation avec le passé.

Bibliographie

- Allport Gordon et Ewart Vernon (1937) : *Studies in Expressive Movement*, New York : Macmillan.
- Amatulli Margareth (2022) : « La Shoah en héritage ou comment y penser sans cesse. La “place” de la photographie », in Francesca Dainese (dir.), *Identité en héritage, identité en partage*, in *Feuillages* 5, Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, https://www.research.unipd.it/retrieve/c1b1202e-6e65-4555-87e4-42e76123bf48/Feuillages5_INTERO.pdf [10/09/2024].
- Antelme Robert (1947) : *L'Espèce humaine*, Paris : Gallimard, coll. « Tel ».
- Barthes Roland ([1957] 2002) : *Mythologies*, Paris : Seuil.
- Beyaert Anne (1999) : « Comment représenter la Shoah ? », *Communication et langages* 120, « La Communication des organisations », 95-106, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1999_num_120_1_2930 [10/01/25].
- Brunel Monique-Lise et Cynthia Martiny (2004) : « Les conceptions de l'empathie avant, pendant et après Rogers », *Carriérologie. Revue francophone internationale* 9/3, <https://books.openedition.org/enseditions/4009> [15/09/23].
- Cain Julien (dir.) (1945) : *Boris Taslitzky. 111 dessins faits à Buchenwald, 1944-1945*, Paris : La Bibliothèque française.
- Cain Julien (2009) : « Préface », in Christophe Cognet et Évelyne Taslitzky (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, préface de Julien Cain et Jorge Semprún, textes de Cristophe Cognet, Lionel Richard, Jorge Semprún, Annette Wieviorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro, 15-20.
- Cognet Christophe et Évelyne Taslitzky (dir.) (2009) : *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, préface de Cain Julien et Semprun Jorge, textes de Cristophe Cognet, Lionel Richard, Jorge Semprún, Annette Wieviorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro.
- Cognet Christophe (2009) : « Les yeux ouverts sur la réalité », in Christophe Cognet et Évelyne Taslitzky (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins faits à Buchenwald*, préface de Julien Cain et Jorge Semprún, textes de Cristophe Cognet, Lionel

- Richard, Jorge Semprún, Annette Wiewiorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro, 238-247.
- Didi-Huberman Georges (2003) : *Images malgré tout*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Gefen Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : José Corti.
- Gervereau Laurent (1995) : « Représenter l'univers concentrationnaire », in François Bédarida et Laurent Gervereau (dir.), *La Déportation*, Nanterre / Paris : BDIC / ECPAD.
- Hirsch Marianne (1997) : *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge : Harvard University Press.
- Levi Primo (2012) : *Se questo è un uomo*, édité par Alberto Cavaglion, Torino : Einaudi.
- Lipps Theodor (1900) : *Ästhetische Einfühlung. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 22, 415-450, <https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/permanent/vlp/lit31367/index.meta&pn=1> [10/09/2024].
- Mattazzi Isabella (2023) : *La (in)dicibilità del male. Charlotte Delbo e l'esperienza concentrationaria*, Milano : Mimesis.
- Nancy Jean-Luc (2001) : « La représentation interdite », in Jean-Luc Nancy (dir.), *L'Art et la Mémoire des camps. Représenter, exterminer. Rencontre à la maison d'Izieu, Le Genre humain* 36, Paris : Seuil, 13-39.
- Romand David (2023) : « Theodor Lipps (1851-1914), théoricien de l'empathie », in David Romand, Julien Bernard, Sylvie Pic et Jean Arnaud (dir.), *Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*, Berlin / Paris : Aix Marseille Université / Centre Gilles Gaston Granger et Éditions Naima, 335-355.
- Semprún Jorge et Elie Wiesel (1997) : *Se taire est impossible*, Paris : Mille et une nuits, coll. « La petite collection ».
- Simon Edith (2009) : « Processus de conceptualisation d'empathie », *Recherche en soins infirmiers* 98/3, 28-31, <https://doi.org/10.3917/rsi.098.0028> [10/09/2024].
- Taslitzky Boris, site officiel : <http://boris-taslitzky.fr/anglais/accueil.htm9> [10/09/2024].
- Taslitzky Boris (2009) : « Carnet de Buchenwald de Boris Taslitzky – Extraits », in Christophe Cognet et Évelyne Taslitzky (dir.), *Boris Taslitzky. Dessins*

faits à Buchenwald, préface de Julien Cain et Jorge Semprún, textes de Christophe Cognet, Lionel Richard, Jorge Semprún, Annette Wieviorka, postface de Guy Krivopissko, Paris : Biro.

Taslitzky Boris et Réalisons l'Europe (2009) : « Boris Taslitzky, un peintre à Buchenwald », entretien, <https://www.youtube.com/watch?v=nbf013xLwyw> [09/09/24].

Todorov Tzvetan (1991) : *Face à l'extrême : réflexions sur le destin humain*, Paris : Seuil.

Wajcman Gérard (1998) : *L'Objet du siècle*, Paris : Verdier.