

Paradoxe

*GEORGES DIDI-HUBERMAN*

**IMAGES  
MALGRÉ TOUT**



Les Éditions de Minuit

Paradoxe

GEORGES DIDUIMKRMAN

IMAGES MALGRÉ TOUT

Voir une image, cela peut-il nous aider à mieux savoir notre histoire ?

En août 1944, les membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau réussirent à photographier clandestinement le processus d'extermination au cœur duquel ils se trouvaient prisonniers. Quatre photographies nous restent de ce moment, < > n tente ici d'en retracer les péripéties, d'en produire une phénoménologie, d'en saisir la nécessité hier comme aujourd'hui, < > cette analyse suppose un questionnement des conditions dans lesquelles une source visuelle peut être utilisée par la discipline historique. Elle débouche, également, sur une critique philosophique de *l'inimaginable* dont cette histoire, la Shoah, se trouve souvent qualifiée, < > n tente donc de mesurer la part *d'imaginable* que l'expérience des camps suscite *malgré tout*, afin de mieux comprendre la valeur, aussi nécessaire que l'absence, des images dans l'histoire. Il s'agit de comprendre ce que *malgré tout* veut dire en un tel contexte.

Cette position ayant fait l'objet d'une polémique, on répond, dans une seconde partie, aux objections afin de prolonger et d'approfondir l'argument lui-même. On précise le *double régime de l'image* selon la valeur d'usage où on a choisi de la placer < > In réfute que l'image soit *toute*. On observe comment elle peut toucher au réel *malgré tout*, et déchirer ainsi les écrans du fétichisme, < > n pose la question des images d'archives et de leur « lisibilité ». On analyse la valeur de connaissance que prend le *montage*, notamment dans *Shoah* de Claude Lanzmann et *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Louis Godard, < > n **distingue** la ressemblance du semblant (comme fausseté) et de l'assimilation (comme identité). On interroge la notion de « rédemption par l'image » chez Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, < > n redécouvre avec Hannah Arendt la place de l'imagination dans la question éthique, et l'on réinterprète notre malaise dans la culture sous l'angle de *Ximage à l'époque de l'imagination déchirée*.

Paradoxe

GEORGES

DIDI-HUBERMAN

IMAGES  
MALGRÉ TOUT



782707 318589

AUX ÉDITIONS DU MINUIT

ISBN 2-7073-1868-2

22,50 €

Les Editions de Minuit

DU MÊME AUTEUR

GEORGES DIDI-HUBERMAN

LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac, 1985.*

DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, 1990.

CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, 1992.

PHASMES. Essais sur l'apparition, 1998.

L'ÉTOILEMENT. Conversation avec Hantaï, 1998.

LA DEMEURE, LA SOUCHE. Apparentements de l'artiste, 1999.

ÊTRE CRÂNE. Lieu, contact, pensée, sculpture, 2000.

DEVANT LE TEMPS. Histoire de l'art et anachronisme des images, 2000.

L'HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR, 2001.

GÉNIE DU NON-LIEU. Air, poussière, empreinte, hantise, 2001

L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002.

*Chez d'autres éditeurs :*

INVENTION DE L'HYSTÉRIE. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. *Ed. Macula, 1982.*

MÉMOIRANDUM DE LA PESTE. Le fléau d'imaginer. *Ed. C. Bourgeois, 1983.*

LES DÉMONIAQUES DANS L'ART, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation). *Ed. Macula, 1984.*

FRANGELICO - DISSEMBLANCE ET FIGURATION. *Ed. Flammarion, 1990.*

À VISAGE DÉCOUVERT (direction et présentation). *Ed. Flammarion, 1992.*

LE CUBE ET LE VISAGE. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti. *Ed. Macula, 1992.*

SAINT GEORGES ET LE DRAGON. Versions d'une légende (avec R. Garbetta et M. Morgainé). *Ed. Adam Biro, 1994.*

L'EMPREINTE DU CIEL, édition et présentation des CAPRICES DE LA FOUDRE, de C. Flammarion. *Ed. Antigone, 1994.*

LA RESSEMBLANCE INFORME, OU LE GAI SAVOIR VISUEL SELON GEORGES BATAILLE. *Ed. Macula, 1995.*

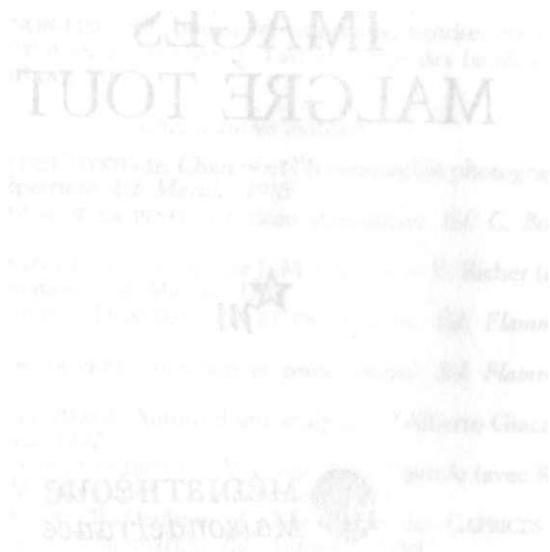
L'EMPREINTE, *Ed. du Centre Georges Pompidou, 1997.*

OUVRIR VÉNUS. Nudité, rêve, cruauté (L'Image ouvrante, 1), *Ed. Gallimard, 1999.*

NINFA MODERNA. Essai sur le drapé tombé, *Ed. Gallimard, 2002.*

# IMAGES MALGRÉ TOUT

LES ÉDITIONS DE MINUIT



« Dis-leur, à tes amis et connaissances, que, si tu ne reviens pas, ce sera parce que ton sang s'est arrêté et figé en voyant ces affreuses scènes barbares, comment ont péri les enfants innocents et sans protection de mon peuple esseulé.

Dis-leur que, si ton cœur se change en [pierre], ton cerveau se transforme en froid mécanisme à penser et ton œil en simple appareil photographique, tu ne reviendras pas davantage vers eux.[...] Tiens-moi fortement par la main, ne tremble pas [*lacune*] car tu devras voir pire encore.»

Z. Gradowski, *Rouleaux d'Auschwitz, I* (1944), trad. M. Pfeffer, p. 24-25.

© 2003 by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris  
[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire  
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur  
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie,  
20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

ISBN 2-7073-1858-2

I

## IMAGES MALGRÉ TOUT

« [...] même rayé à mort  
un simple rectangle  
de trente-cinq  
millimètres  
sauve l'honneur  
de tout le réel. »

J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris,  
Gallimard-Gaumont, 1998, I, p. 86.

## QUATRE BOUTS DE PELLICULE ARRACHÉS À L'ENFER

Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons - car c'est vrai -, nous ne le pouvons, nous ne le pourrons pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable. Comme une réponse à offrir, une dette contractée envers les paroles et les images que certains déportés ont arrachées pour nous au réel effroyable de leur expérience. Donc, n'invoquons pas l'inimaginable. Il était tellement plus difficile, pour les prisonniers, de soustraire au camp ces quelques lambeaux dont nous sommes à présent dépositaires, dans la lourdeur de les soutenir d'un seul regard. Ces lambeaux nous sont plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles. Images *malgré tout*, donc : malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. Images *malgré tout* : malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.

\*

Parmi les prisonniers d'Auschwitz, ceux dont les SS voulaient éradiquer à tout prix la possibilité de témoignage furent, bien sûr, les membres du *Sonderkommando*, le « commando spécial » de détenus qui géraient à mains nues l'extermination de masse. Les SS savaient d'avance qu'un seul mot d'un membre survivant du *Sonderkommando* rendrait caduques toutes les dénégations, toutes les arguties ultérieures sur le

grand massacre des juifs d'Europe<sup>1</sup>. « Avoir conçu et organisé les équipes spéciales a été le crime le plus démoniaque du national-socialisme », écrit Primo Levi. « On reste stupéfait devant ce paroxysme de perfidie et de haine : c'était aux juifs de mettre les juifs dans les fours, il fallait démontrer que les juifs [...] se pliaient à toutes les humiliations, allaient jusqu'à se détruire eux-mêmes<sup>2</sup>. »

Le premier *Sonderkommando* à Auschwitz fut créé le 4 juillet 1942, lors de la « sélection » d'un convoi de juifs slovaques pour la chambre à gaz. Douze équipes se succédèrent à partir de cette date : elles étaient supprimées au bout de quelques mois, « et l'initiation de l'équipe suivante consistait à brûler les cadavres des prédécesseurs<sup>3</sup>. » Une partie de l'horreur consistait pour ces hommes à ce que toute leur existence soit maintenue, jusqu'à l'inéluctable gazage de l'équipe, dans un secret absolu : aussi les membres du *Sonderkommando* ne devaient-ils avoir aucun contact avec les autres détenus, encore moins avec quelque « monde extérieur » que ce fût, pas même avec les SS « non initiés », c'est-à-dire ignorants du fonctionnement exact des chambres à gaz et des crématoires<sup>4</sup>. Malades, ces détenus mis au secret n'étaient pas admis à l'hôpital du

1. Et avec elles tous les sophismes dont, me semble-t-il, il n'y a pas lieu de s'extasier philosophiquement. Cf. J.-F. Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 16-17 (analysant sous cette forme l'argument négationniste : « [...] pour identifier qu'un local est une chambre à gaz, je n'accepte comme témoin qu'une victime de cette chambre à gaz ; or il ne doit y avoir, selon mon adversaire, de victime que morte, sinon cette chambre à gaz ne serait pas ce qu'il prétend ; il n'y a donc pas de chambre à gaz. »).

2. R. Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986), trad. A. Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 51 et 53.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979), trad. R. Desolneux, Paris, Pygmalion, 1980, p. 61. Filip Müller constitue le cas raïssime d'un membre du *Sonderkommando* ayant échappé à cinq liquidations successives. Sur ce fonctionnement et sa mise au secret, cf. G. Wellers, *Les Chambres à gaz ont existé. Des documents, des témoignages, des chiffres*, Paris, Gallimard, 1981. E. Kogon, H. Langbein et A. Riickerl, *Les Chambres à gaz secret d'Etat* (1983), trad. H. Rollet, Paris, Minuit, 1984 (rééd. Paris, Le Seuil, 1987). J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, trad. P. Moss, New York, Béate Klarfeld Foundation, 1989. 14., *Les Crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse*, Paris, CNRS Éditions, 1993 (qui note, p. 35 : « [...] tuer d'un coup par gaz dans un espace clos des hommes par centaines était sans précédent et le secret dont était entourée l'opération frappait encore plus l'imagination des non-participants, SS ou détenus, qui avaient reçu l'inter-

camp. On les maintenait dans l'asservissement total et l'abrutissement - l'alcool ne leur étant pas refusé - de leur travail aux crématoires.

Leur travail ? Il faut bien le redire : manipuler la mort de leurs semblables par milliers. Être témoins de tous les derniers moments. Être contraints de mentir jusqu'au bout (un membre du *Sonderkommando* qui avait voulu informer les victimes de leur destin fut jeté vivant dans le feu du crématoire, et ses camarades durent assister à l'exécution<sup>5</sup>). Reconnaître les siens et ne rien dire. Voir entrer hommes, femmes et enfants dans la chambre à gaz. Entendre les cris, les coups, les agonies. Attendre. Puis, recevoir d'un coup l'« indescriptible amoncellement humain » - une « colonne de basalte » faite de chair, de leur chair, notre propre chair - qui s'écroule à l'ouverture des portes. Tirer les corps un à un, les déshabiller (avant, du moins, que les nazis n'aient imaginé la solution du vestiaire). Laver au jet tout le sang, toutes les humeurs, toutes les sanies accumulées. Extraire les dents en or, pour le butin du *Reich*. Introduire les corps dans la fournaise des crématoires. Maintenir l'inhumaine cadence. Alimenter en coke. Retirer les cendres humaines sous l'espèce de cette « matière informe, incandescente et blanchâtre qui se déversait en rigoles [et qui] en refroidissant prenait une teinte grisâtre »... Concasser les os, cette ultime résistance des pauvres corps à leur industrielle destruction. Faire des tas de tout cela, le jeter dans le fleuve voisin ou l'utiliser comme matériau de terrassement pour la route en construction près du camp. Marcher sur cent cinquante mètres carrés de chevelures humaines que quinze détenus s'emploient à carder sur de grandes tables. Repeindre quelque-fois le vestiaire, confectionner des haies de verdure - camouflage -, creuser des fosses d'incinération supplémentaires pour les gazages exceptionnels. Nettoyer, réparer les fours géants des crématoires. Recommencer chaque jour, sous

du lion formelle d'en observer le déroulement. »). U. D. Adam, « Les chambres à gaz », *L'Allemagne nazie et le génocide juif : colloque de l'EHESS, Paris, juillet 1982*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1985, p. 236-261. F. Piper, « Gas Chambers and (Irematoria) », *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, dir. Y. Gutman et M. Berenbaum, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 157-182.

5. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz* (1975), trad. D. Meunier, Paris, UGE, 1994, p. 202.

la menace des SS. Survivre ainsi pour un temps indéterminé, ivres, travaillant jour et nuit « en courant comme des possédés pour en finir au plus vite<sup>6</sup> ».

« Ils n'avaient pas figure humaine. C'étaient des visages ravaagés, fous », ont dit les détenus qui ont pu les voir<sup>7</sup>. Ils survivaient pourtant, pour le temps qu'on leur laissait, dans l'ignominie de la besogne. A une détenue qui lui demandait comment il pouvait supporter pareil travail, un membre de l'équipe répondit : « Évidemment, je pourrais me jeter sur les fils électriques, comme tant de mes camarades, mais je veux vivre [...]. Dans notre travail, si on ne devient pas fou le premier jour, on s'habitue<sup>8</sup>. » Façon de parler. Certains se jetèrent simplement dans le feu, qui croyaient pourtant être « habitués ».

Si une telle survie dépasse tout jugement moral (comme l'a écrit Primo Levi<sup>9</sup>) et tout conflit tragique (comme l'a commenté Giorgio Agamben<sup>10</sup>), alors que peut bien signifier, dans une telle contrainte, le verbe *résister* ? Se révolter ? C'était une façon digne de se suicider, d'anticiper l'élimination promise. Fin 1942, un premier projet de rébellion échoua. Puis, de la grande mutinerie d'octobre 1944 - du moins le crématoire IV fut-il incendié et détruit -, nul n'a survécu des quatre cent cinquante membres impliqués, dont trois cents « seulement » devaient être bientôt gazés<sup>11</sup>.

Au creux de ce désespoir fondamental, la « sollicitation à résister » s'est probablement détachée des êtres eux-mêmes, promis à disparaître, pour se fixer sur des *signaux à émettre* par-delà les frontières du camp : « Comment informer le

6. F. Millier, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 104, 136, 158-159, 169-173, 167-180. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 191-202.

7. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 193.

8. *Ibid.*, p. 194-195.

9. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 58 : « [...] personne n'est autorisé à les juger, ni ceux qui ont connu l'expérience des Lager ni, encore moins, les autres. »

10. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, ^archive et le témoin. *Homo Sacer*, III (1998), trad. P. Alferi, Paris, Rivages, 1999, p. 125.

11. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 209-222. La documentation sur les effets de la révolte a été réunie par J.-C. Pressac, *Les Crématoires d'Auschwitz*, op. cit., p. 93. Sur l'exécution publique des derniers mutins, cf. P. Levi, *Si c'est un homme* (1947), trad. M. Schruoffenegger, Paris, Julliard, 1987 (éd. 1993), p. 159-161.

monde des atrocités qui se commettaient ici restait notre préoccupation majeure<sup>12</sup>». Ainsi, Filip Müller, en avril 1944, avait-il patiemment réuni quelques documents - un plan des crématoires IV et V, une note sur leur fonctionnement, une liste des nazis en fonction ainsi qu'une étiquette de Zyklon B - pour les transmettre à deux prisonniers qui tentaient l'évasion<sup>13</sup>. Tentative que tous ceux du *Sonderkommando* savaient, pour eux-mêmes, désespérée. C'est pourquoi ils confièrent quelquefois leurs témoignages au secret de la terre : les fouilles effectuées aux abords des crématoires d'Auschwitz ont mis au jour - souvent bien longtemps après la Libération - les écrits bouleversants, presque illisibles, de ces esclaves de la mort<sup>14</sup>. *Bouteilles à la terre*, en quelque sorte, sauf qu'ils n'avaient pas toujours de bouteilles où préserver leur message. Au mieux une gamelle en fer blanc<sup>15</sup>.

Ces écrits sont hantés par deux contraintes complémentaires. D'une part, l'inéluctable disparition du témoin lui-même : « Les SS nous répètent souvent qu'ils ne laisseront pas survivre un seul témoin ». Mais, aussi, la crainte que le témoignage lui-même ne disparaisse, fût-il transmis à l'extérieur : ne risquait-il pas, en effet, d'être incompréhensible, jugé insensé, inimaginable ? « Ce qui se passait exactement - comme le confiait Zalmen Lewental au bout de papier qu'il s'appêtait à enfouir dans le sol -, aucun être humain ne peut se le représenter<sup>16</sup>. »

vr

C'est dans la pliure de ces deux impossibilités - disparition prochaine du témoin, irréprésentabilité certaine du témoi-

12. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 118.

13. *Ibid.*, p. 163-166.

14. Cf. L. Poliakov, *Auschwitz*, Paris, Julliard, 1964, p. 62-65 et 159-171. B. Mark, *Des voix dans la nuit. La résistance juive à Auschwitz-Birkenau* (1965), trad. E. et J. Fridman et L. Princet, Paris, Pion, 1982. N. Cohen, « Diaries of the *Sonderkommando* », *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, op. cit., p. 522-534.

15. Sur la description physique des *Rouleaux d'Auschwitz* rongés par l'humidité et, donc, partiellement illisibles, cf. B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 179-190.

16. Cité par H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 3.

gnage - qu'a surgi l'image photographique. Un jour d'été 1944, les membres du *Sonderkommando* ont éprouvé l'impérieuse nécessité, ô combien dangereuse pour eux, d'arracher à leur infernal travail quelques photographies susceptibles de porter témoignage sur l'horreur spécifique et l'ampleur du massacre. Arracher quelques images à *œ réel-là*. Mais aussi - puisque une image est faite pour être regardée par autrui - arracher à la pensée humaine en général, la pensée du « dehors », un *imaginable* pour ce dont personne, jusqu'alors (mais c'est déjà beaucoup dire, car tout cela fut bien projeté avant d'être mis en œuvre), n'entrevoit la possibilité.

Il est troublant qu'un tel désir *« arracher une image se soit concrétisé au moment le plus indescriptible - ainsi qu'on le qualifie souvent - du massacre des juifs : moment où il n'y avait plus place, chez ceux qui assistèrent, hébétés, à cela, pour la pensée ni pour l'imagination. Temps, espace, regard, pensée, pathos - tout était offusqué par l'énormité machinique de la violence produite. En été 1944, il y eut le « raz de marée » des juifs hongrois : quatre cent trente-cinq mille d'entre eux furent déportés à Auschwitz entre le 15 mai et le 8 juillet<sup>17</sup>. Jean-Claude Pressac (dont le scrupule vérificateur exclut en général tous les adjectifs, a fortiori toutes les formules empathiques) écrit que ce fut là « l'épisode le plus dément de Birkenau », essentiellement pratiqué dans les crématoires II, III et V<sup>18</sup>. En une seule journée, vingt-quatre mille juifs hongrois furent ainsi exterminés. Vers la fin de l'été, le Zyklon B vint à manquer. Alors, « les inaptes des convois [à savoir les victimes sélectionnées pour la mise à mort immédiate] furent précipités directement dans les fosses ardentes du crématoire V et du Bunker 2<sup>19</sup> », c'est-à-dire brûlés vifs. Les gitans, eux, furent gazés en masse à partir du 1<sup>er</sup> août.*

Comme d'habitude, les membres du *Sonderkommando* affectés aux crématoires avaient dû préparer toute l'infrastructure de ce cauchemar. Filip Müller se souvient que l'on procéda « au colmatage des fissures dans les parois des fours avec de la terre réfractaire, au revêtement des portes en fonte

17. A. Wicwiora, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris Pion, 1992 (éd. 1995), p. 255-259.

18. J.-C. Pressac, *Les Crématoires d'Auschwitz*, op. cit., p. 90

19. *Ibid.*, p. 91.

d'acier avec de l'enduit noir, et au graissage des charnières [...]. On remplaçait les grilles usagées et on vérifiait du haut en bas l'état des six cheminées en faisant les réparations nécessaires. On contrôlait aussi soigneusement les ventilateurs avec l'aide des électriciens. On fit enfin repeindre les murs des quatre vestiaires et des huit chambres à gaz. Tous ces travaux avaient manifestement pour but de mettre les installations d'anéantissement en parfait état de marche<sup>20</sup>. »

Mais, surtout, il avait fallu, sur l'ordre du *Hauptscharführer* Otto Moll - un SS particulièrement craint et détesté, s'étant personnellement chargé de la liquidation du *Sonderkommando* dès 1942<sup>21</sup> -, creuser cinq fosses d'incinération à l'air libre, derrière le crématoire V. Filip Müller a raconté en détail l'expérimentation technique et la gestion du chantier menées par Moll : jusqu'à la conception de caniveaux destinés à recueillir la graisse, jusqu'à la dalle de béton sur laquelle les « ouvriers » devraient pulvériser les os mêlés aux cendres humaines<sup>22</sup>. Jusqu'aux haies végétales élevées pour former écran et rendre tout cela invisible de l'extérieur (fig. 1). Il est significatif que, du crématoire V, situé dans un petit bois de bouleaux - d'où Birkenau tire son nom -, il n'existe *aucune vue* (les lointaines vues aériennes mises à part) qui ne soit offusquée par quelque barrage végétal<sup>23</sup> (fig. 2).

Arracher une image à cet enfer ? Cela semblait doublement impossible. Impossible par défaut, puisque le détail des installations était camouflé, quelquefois souterrain. Et puisque, hors de leur travail sous le strict contrôle des SS, les membres

20. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 169.

21. *Ibid.*, p. 170.

22. *Ibid.*, p. 169-183.

23. La documentation sur le crématoire V est accessible dans J.-C. Pressac, « Étude et réalisation des *Krematorien* IV et V d'Auschwitz-Birkenau », *L'Allemagne nazie et le génocide juif*, op. cit., p. 539-584. *Id.*, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 379-428. Léon Poliakov (*Auschwitz*, op. cit., p. 51-52) avait déjà cité une lettre du 6 novembre 1943 où les SS d'Auschwitz commandent des plantes vertes pour le camouflage des crématoires I et II. Le 16 juin 1944, Oswald Pohl accordait encore un crédit pour P« édification d'une seconde clôture intérieure, afin de dissimuler les bâtisses à la vue des détenus. » J.-C. Pressac, *Les Crématoires d'Auschwitz*, op. cit., p. 91. Sur le camouflage du « boyau » de Treblinka, cf. le témoignage très précis du SS Franz Suchomel, recueilli par C. Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, p. 123-124.

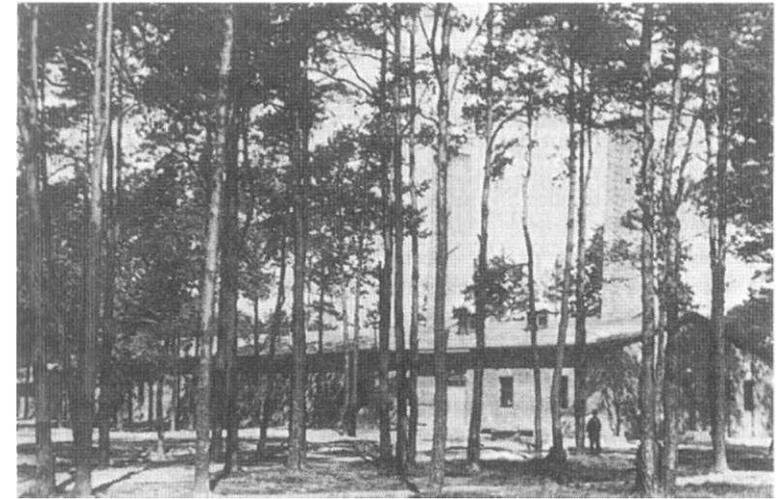


1. Anonyme (allemand), *Haie de camouflage du crématoire V d'Auschwitz*, 1943-1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatif n° 860).

du *Sonderkommando* étaient remis soigneusement au secret dans une « cellule souterraine [et] isolée<sup>24</sup> ». Impossible par excès, car la vision de cette chaîne monstrueuse, complexe, semblait dépasser toute tentative d'enregistrement. Filip Müller écrit que, « en comparaison de ce que [Otto Moll] avait imaginé et de ce qu'il commençait à réaliser, l'Enfer de Dante n'était qu'un jeu d'enfant<sup>25</sup> » :

24. Témoignage de Filip Müller recueilli *ibid.*, p. 81. Il continue ainsi : « Nous étions désormais des "porteurs de secret", des morts en sursis. Nous ne devions parler à personne, n'entrer en contact avec aucun prisonnier. Même pas avec les SS. Sauf ceux qui étaient chargés de *YAktion*. »

25. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 181.



2. Anonyme (allemand), *Le crématoire V d'Auschwitz*, 1943-1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatif n° 20995/508).

« Aux premières lueurs de l'aube on mit le feu aux deux fosses dans lesquelles on avait amoncelé environ deux mille cinq cents corps ; deux heures après, ils étaient devenus méconnaissables. Les flammes incandescentes enveloppaient d'innombrables troncs carbonisés et desséchés. [...] Contrairement à ce qui se passait dans les crématoires où la chaleur pouvait être maintenue à l'aide de ventilateurs, dans les fosses au contraire, lorsque le matériel humain avait pris feu, la combustion ne pouvait être maintenue que dans la mesure où l'air circulait entre les corps. Comme à la longue le monceau des corps avait tendance à se recroqueviller, en l'absence de toute arrivée d'air de l'extérieur, l'équipe des chauffeurs dont je faisais partie devait sans arrêt répandre sur la masse de l'huile, du méthanol ou de la graisse humaine en ébullition, recueillie dans les citernes du fond de la fosse, sur les deux faces latérales. À l'aide de longues spatules de fer recourbées à leur extrémité, on prélevait dans des seaux la graisse bouillante, en prenant soin de se protéger les mains avec des mitaines. Après avoir déversé la graisse dans la fosse, dans tous les endroits possibles, des jets de flammes s'élevaient en sifflant et en crépitant. D'épaisses

volutes de fumée obscurcissaient l'air en répandant des odeurs d'huile, de graisse, de benzol et de chair brûlée. L'équipe de jour composée d'environ cent quarante détenus travaillait dans le secteur des crématoires IV et V. Environ vingt-cinq porteurs de cadavres étaient occupés à évacuer les corps des trois chambres à gaz du crématoire V et à les traîner jusqu'aux fosses. [...]

Les sentinelles SS qui se tenaient dans les miradors au-delà du réseau des barbelés, dans le secteur des fosses, [...] paraissaient assez troublés par le spectacle dantesque dont ils étaient les témoins et beaucoup avaient du mal à supporter la vue de scènes aussi affreuses qui se déroulaient devant eux. [...] Certains morts semblaient revenir à la vie. Sous l'effet de la chaleur intense, ils se tordaient en donnant l'impression de souffrir des maux intolérables. Leurs bras et leurs jambes remuaient comme dans un film au ralenti, des troncs se redressaient [...]. L'intensité du feu était telle que les cadavres étaient dévorés de tous côtés par les flammes. Des cloques se formaient sur leur peau, éclatant les unes après les autres. Presque tous les corps enduits de graisse étaient parsemés de cicatrices noires de brûlures. Sous l'effet de la chaleur ardente, l'abdomen éclatait sur la plupart des morts. Leur chair se consumait avec des bruits intenses de sifflements et de grésillements.

[...] L'incinération avait duré cinq à six heures. Le résidu de la combustion remplissait encore à peine le tiers de la fosse. La surface, d'une teinte blanc-gris phosphorescent, était parsemée d'innombrables crânes humains. Dès que la surface de la masse des cendres était suffisamment refroidie, on jetait des planches garnies de tôle dans la fosse. Des détenus descendaient dans le fond et rejetaient avec des pelles la cendre encore chaude vers l'extérieur. Ils étaient équipés de moufles et de casquettes de protection en forme de soucoupe ; néanmoins ils étaient souvent atteints par des particules de cendres brûlantes qui tombaient sans cesse, soufflées par le vent, et qui provoquaient de graves blessures au visage et aux yeux. C'est pourquoi on les munissait également de lunettes de protection.

Après avoir débarrassé les fosses de leurs résidus, on transportait les restes dans des brouettes au pas de course jusqu'au dépôt de cendres et on les amassait en tas de la hauteur d'un homme<sup>26</sup>. »

26. *Ibid.*, p. 183-189. Cf. également, parmi d'autres, le témoignage de G. Wellers, *L'Etoile jaune à l'heure de Vichy. De Drancy à Auschwitz*, Paris Fayard, 1973, p. 286-287. E. Kogon, H. Langbein et A. Rückerl, *Les Chambres à gaz, secret d'Etat*, op. cit., p. 214-215, précisent que les fosses faisaient 12 mètres de long, 6 de large et 1,50 de profondeur. Mille personnes y brûlaient en une heure. Cf. également J.-C. Pressac, « Étude et réalisation des *Krematorien* IV et

\*

Arracher une image à cela, malgré cela ? Oui. Il fallait coûte que coûte donner forme à cet inimaginable. Les possibilités d'évasion ou de révolte étaient si réduites à Auschwitz que la simple *émission d'une image* ou d'une information - un plan, des chiffres, des noms - devenait l'urgence même, un parmi les derniers gestes d'humanité. Certains détenus avaient pu écouter la BBC dans les bureaux qu'ils nettoyaient. D'autres réussirent à émettre des appels au secours. « L'isolement du monde extérieur faisait partie des pressions psychologiques exercées sur les détenus », écrit Hermann Langbein. « Parmi les efforts faits pour se défendre contre le terrorisme psychique, on comptait évidemment ceux qui tendaient à rompre l'isolement. Ce dernier facteur prit d'année en année plus d'importance pour le moral des détenus à mesure qu'évoluait la situation militaire<sup>27</sup>. » De leur côté, les chefs de la Résistance polonaise demandaient, en 1944, des photos. C'est ainsi que, selon un témoignage recueilli par Langbein, un travailleur civil réussit à introduire un appareil en fraude et à le faire parvenir jusqu'aux membres du *Sonderkommando*<sup>28</sup>. Il ne restait dans l'appareil, probablement, qu'un bout de pellicule vierge.

La prise de vue nécessitait tout un dispositif de guet collectif. Le toit du crématoire V fut intentionnellement endommagé, en sorte que certains membres de l'équipe y furent envoyés par les SS pour réparation. De là-haut, David Szmulewski put ainsi faire le guet : il observait ceux - notam-

V », art. cit., p. 539-584. Une divergence demeure entre certains témoignages des membres du *Sonderkommando* et les analyses de Pressac sur la question de savoir si les fosses furent construites parce que les fours du crématoire V étaient défectueux ou bien en suractivité.

27. H. Langbein, *La Résistance dans les camps de concentration nationaux-socialistes, 1938-1945* (1980), trad. D. Meunier, Paris, Fayard, 1981, p. 297 (et, en général, p. 297-315).

28. *Id.*, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 253 : « Stanislaw Klodzinski a attesté qu'un travailleur civil polonais, Mordarski, dont le chantier se trouvait non loin, introduisit un appareil en fraude dans le camp. Dissimulé dans le double fond d'un baquet de soupe, il parvint au *Sonderkommando*. » La reconstitution de Langbein n'étant pas exempte d'inexactitudes, on peut aussi conjecturer que l'appareil avait pu être obtenu au « Canada » d'Auschwitz, le gigantesque entrepôt des effets volés aux victimes.

ment les gardiens des miradors avoisinants - qui avaient justement pour tâche de surveiller le travail du *Sonderkommando*. Caché au fond d'un seau, l'appareil parvint entre les mains d'un juif grec nommé Alex - aujourd'hui encore non identifié : on ignore son nom de famille - posté en contrebas, devant les fosses d'incinération, et censé y travailler avec les autres membres de l'équipe.

Terrible paradoxe de cette *chambre noire* : pour réussir à extraire l'appareil du seau, à caler le viseur, à l'approcher de son visage et à prendre une première séquence d'images (fig. 3-4), le photographe a dû se cacher dans la chambre à gaz à peine - peut-être pas encore complètement - vidée de ses victimes. Il est en retrait dans l'espace sombre. Le biais, l'obscurité où il se tient le protègent. Il s'enhardit, change d'axe et s'avance : la seconde vue est un peu plus frontale et légèrement plus rapprochée. Plus risquée, donc. Mais aussi, paradoxalement, plus posée : plus nette. Comme si la peur avait un instant disparu devant la nécessité de ce travail, arracher une image. On y voit, justement, le travail quotidien des autres membres de l'équipe, celui d'arracher aux cadavres, qui gisent encore au sol, leur dernière semblance humaine. Les gestes des vivants disent la pesanteur des corps et la tâche à mener dans l'immédiateté des décisions à prendre : tirer, traîner, jeter. La fumée, derrière, est celle des fosses d'incinération : corps posés en quinconce sur 1,50 mètre de profondeur, crépitements de la graisse, odeurs, recroquevillements de la matière humaine, tout ce dont parle Filip Müller est là, sous cet écran de fumée que la photographie a fixé pour nous. Derrière est le bois de bouleaux. Le vent souffle au nord, peut-être au nord-ouest<sup>29</sup>. (« En août 1944, se souvient Primo Levi, il faisait très chaud à Auschwitz. Un vent torride, tropical, soulevait des nuages de poussière venus des bâtiments démolis par les bombardements aériens, séchait la sueur sur nos corps et épaississait le sang dans nos veines<sup>30</sup>. »)

29. Cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422-424, qui a mené une minutieuse reconstitution de ces images. Il précise que, parmi les personnages photographiés, se trouve un SS qui tourne le dos (on comprend encore mieux le risque encouru).

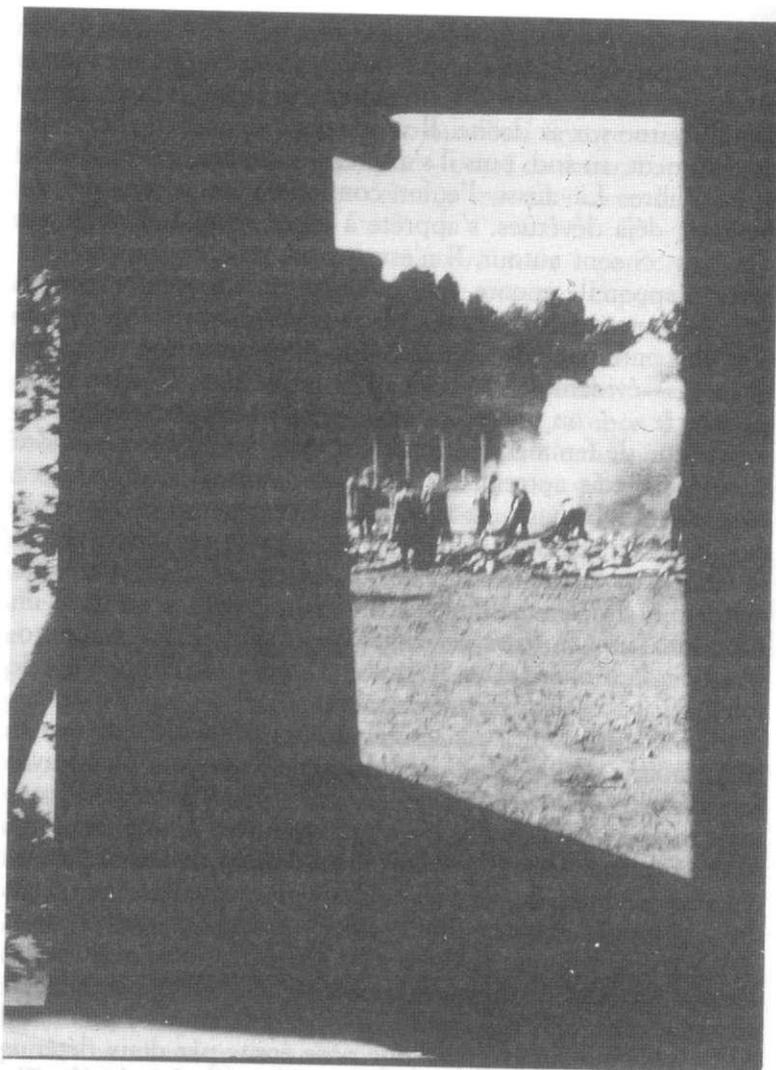
30. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 77.

Ayant dissimulé l'appareil - dans sa main ? dans le seau ? dans un pan de son vêtement ? -, le « photographe inconnu » se risque alors à sortir du crématoire. Il longe le mur. Deux fois il tourne sur sa droite. Il se retrouve donc de l'autre côté du bâtiment, au sud, puis il s'avance vers le bois de bouleaux, à l'air libre. Là aussi, l'enfer continue : un « convoi » de femmes, déjà dévêtues, s'apprête à entrer dans la chambre à gaz. Les SS sont autour. Il n'est pas possible de franchement sortir l'appareil, encore moins de viser. Le « photographe inconnu » prend deux clichés à la sauvette, sans regarder, peut-être en continuant de marcher (fig. 5-6). Sur l'une des deux images - évidemment privée d'orthogonalité, d'orientation « correcte » -, on aperçoit, dans le coin inférieur droit, tout un groupe de femmes qui semblent marcher ou bien attendre leur tour. Trois autres femmes, plus proches, se dirigent en sens inverse. L'image est très floue. On peut cependant voir, de profil, un membre du *Sonderkommando* reconnaissable à sa casquette. Sur le bord, à droite, on devine la cheminée du crématoire IV. L'autre image est pratiquement abstraite : on subodore juste la cime des bouleaux. Face au sud, le photographe a la lumière dans les yeux. L'image est éblouie par le soleil qui perce à travers les ramures.

Puis, Alex revient vers le crématoire, probablement par le côté nord. Il restitue rapidement l'appareil à David Szmulewski, demeuré jusque-là sur le toit, à guetter d'éventuels mouvements de SS. L'opération entière n'aura pas duré plus de quinze à vingt minutes. Szmulewski replacera l'appareil dans le fond du seau<sup>31</sup>. Le bout de pellicule sera extrait de l'appareil, ramené au camp central et enfin sorti d'Auschwitz dans un tube de pâte dentifrice où l'avait caché Helena Danton, employée à la cantine SS<sup>32</sup>. Il parviendra un peu plus tard, le 4 septembre 1944, à la Résistance polonaise de Cracovie, accompagné d'une note écrite par deux détenus politiques, Jozef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski (fig. 7) :

31. Cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, op. cit., p. 424, où est cité le témoignage de Szmulewski lui-même, survivant de l'équipe.

32. Cf. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 253.



3-4. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 277-278).



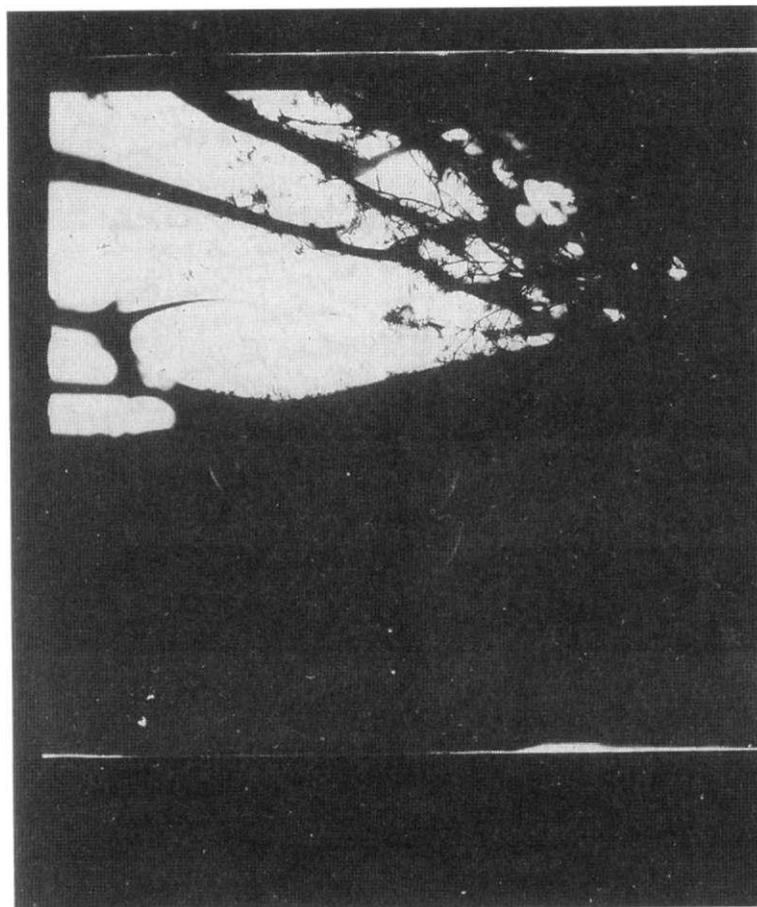
« Urgent. Envoyez le plus rapidement possible deux rouleaux en métal de pellicule pour appareil photo 6x9. Pouvons faire des photos. Envoyons des photos de Birkenau montrant des détenus envoyés à la chambre à gaz. Une photo représente l'un des bûchers en plein air où l'on brûle les cadavres, car le crématoire n'est pas en mesure de les brûler tous. Devant le bûcher, des cadavres qui vont y être jetés. Une autre photo représente un endroit dans le



5-6. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 282-283).

bois où les détenus se déshabillent soi-disant pour prendre une douche. Ensuite ils seront envoyés à la chambre à gaz. Envoyez les rouleaux le plus rapidement possible. Envoyez les photos ci-jointes immédiatement à Tell - nous pensons que les photos agrandies peuvent être envoyées plus loin<sup>33</sup>. »

<sup>33</sup> Cité (et traduit) par R. Bogusławska-Swiebocka et T. Ceglowska *KL Auschwitz. Fotografje dokumentalne*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza



1980, p. 18. Le nom de code « Tell » désigne Teresa Lasocka-Estreicher, membre, à Cracovie, d'un comité clandestin d'aide aux prisonniers des camps de concentration. Cf. également R. Bogusławska-Swiebocka et T. Swiebocka, « Auschwitz in Documentary Photographs », trad. J. Webber et C. Wilsack, *Auschwitz. A History in Photographs*, dir. T. Swiebocka, Oswiecim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis, Auschwitz-Birkenau Museum-Ksiazka I Wiedza-Indiana University Press, 1993, p. 42-43 et 172-176, où sont précisés les noms des autres détenus ayant pris part à cette opération : Szlomo Dragon, son frère Josek, et Alter Szmul Fajnzylberg (connu au camp sous le nom de Stanislaw Jankowski). Selon le témoignage d'Alter Fajnzylberg, l'appareil aurait pu être un Leica (Clément Chéroux me rappelle que cela est impossible puisque le format des images est de 6x6).

ENVERS ET CONTRE TOUT  
INIMAGINABLE

« Envoyées plus loin... » Où cela, plus loin ? On peut formuler l'hypothèse qu'au-delà de la Résistance polonaise - parfaitement au courant du massacre des juifs -, il s'agissait d'envoyer ces images dans une zone plus occidentale de la pensée, de la culture, de la décision politique, où de telles choses pouvaient encore être dites inimaginables. Les quatre photographies arrachées par les membres du *Sonderkommando* au crématoire V d'Auschwitz s'adressent à l'inimaginable, et elles le réfutent de la manière la plus déchirante qui soit. Pour réfuter l'inimaginable, plusieurs hommes ont pris le risque collectif de mourir et, pire encore, de subir le sort réservé à ce genre de tentative : la torture, celle, par exemple, abominable, que le SS Wilhelm Boger nommait en plaisantant sa « machine à écrire ».

« Envoyées plus loin » : les quatre images arrachées à l'enfer d'Auschwitz s'adressent, en fait, à deux espaces, à deux époques distinctes de l'inimaginable. Ce qu'elles réfutent d'abord, c'est l'inimaginable fomenté par l'organisation même de la « Solution finale ». Si un résistant juif de Londres - travaillant à ce titre dans des cercles supposément bien informés - peut admettre qu'il était, à l'époque, incapable d'imaginer Auschwitz ou Treblinka<sup>2</sup>, que dire alors du reste du monde ?

1. Cf. H. Arendt, « Le procès d'Auschwitz » (1966), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, Paris, Deuxtemps Tierce, 1991 (éd. 1997), p. 235.

2. Cf. R. Aron, *Mémoires*, Paris, Julliard, 1983, p. 176 : « Le génocide, qu'en savions-nous à Londres ? Au niveau de la conscience claire, ma perception était à peu près la suivante : les camps de concentration étaient cruels, dirigés par des gardes-chiourmes recrutés non parmi les politiques mais parmi les criminels de droit commun ; la mortalité y était forte, mais les chambres à gaz, l'assassinat industriel d'êtres humains, non, je l'avoue, je ne les ai pas imaginés, et parce que je ne pouvais les imaginer, je ne les ai pas sus. »

7. Józef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski, *Message adressé à la Résistance polonaise*, 4 septembre 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau.

Comme l'a bien analysé Hannah Arendt, les nazis « étaient tout à fait convaincus que l'une des meilleures chances de succès de leur entreprise résidait dans le fait que personne à l'extérieur ne pourrait y croire<sup>3</sup>. » Et c'est ce constat terrible d'informations quelquefois parvenues mais « repoussées en raison même de leur énormité » qui aura poursuivi Primo Levi jusque dans l'intimité de ses cauchemars : subir, survivre, raconter - et alors ne pas être cru parce que c'est inimaginable<sup>4</sup>. Comme si une injustice fondamentale continuait de poursuivre les survivants eux-mêmes dans leur vocation au témoignage.

Bien des chercheurs ont analysé en détail la machinerie de *désimagination* qui pouvait faire dire à ce SS : « Peut-être y aura-t-il des soupçons, des discussions, des recherches faites par les historiens, mais il n'y aura pas de certitudes parce que nous détruirons les preuves en vous détruisant. Et même s'il devait subsister quelques preuves, et si quelques-uns d'entre vous devaient survivre, les gens diront que les faits que vous racontez sont trop monstrueux pour être crus<sup>5</sup>. » La « Solution finale », on le sait, fut couverte par un secret absolu : silence, information étouffée<sup>6</sup>. Mais, comme les détails sur l'extermination avaient commencé de filtrer « presque dès le début des massacres<sup>7</sup> », il fallut au silence la réciproque d'un discours : rhétorique, mensonge - toute une stratégie des mots qu'Hannah Arendt définissait, en 1942, comme l'« éloquence du diable<sup>8</sup> ».

Les quatre photographies arrachées à Auschwitz par les membres du *Sonderkommando* furent donc, aussi, quatre *réfu-*

3. H. Arendt, « Les techniques de la science sociale et l'étude des camps de concentration » (1950), trad. S. Courtine-Denam, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 207.

4. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 11-12. Cf. également le récit de Moché-le-Bedeau sur lequel, pratiquement, s'ouvre le livre d'É. Wiesel, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958, p. 17-18.

5. Témoignage de Simon Wiesenthal cité par P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 11.

6. Cf. W. Laqueur, *Le Terrifiant Secret. La « Solution finale » et l'information étouffée* (1980), trad. A. Roubichou-Stretz, Paris, Gallimard, 1981. S. Courtois et A. Rayski (dir.), *Qui savait quoi ? L'extermination des juifs, 1941-1945*, Paris, La Découverte, 1987, p. 7-16 (« Stratégie du secret, stratégie de l'information »).

7. W. Laqueur, *Le Terrifiant Secret*, op. cit., p. 238.

8. H. Arendt, « L'éloquence du diable » (1942), trad. S. Courtine-Denam, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 33-34.

*tations* arrachées à un monde que les nazis voulaient offusqué : c'est-à-dire sans mots et sans images. Toutes les analyses de l'univers concentrationnaire convergent, depuis longtemps, sur ce fait : les camps furent les laboratoires, les machines expérimentales d'une *disparition généralisée*. *Disparition de la psyché* et désintégration du lien social, comme l'a très tôt - dès 1943 - analysé Bruno Bettelheim, à peine sorti de dix-huit mois passés à Buchenwald et à Dachau : « Le camp de concentration était le laboratoire où la Gestapo apprenait à désintégrer la structure autonome des individus [et à] briser la résistance civile<sup>9</sup>. » En 1950, Hannah Arendt parlait des camps comme les « laboratoires d'une expérience de domination totale [...], cet objectif ne pouvant être atteint que dans les circonstances extrêmes d'un enfer de fabrication humaine<sup>10</sup>. »

Enfer aussi fabriqué par des hommes pour la *disparition de la langue* de leurs victimes. « Là où on fait violence à l'homme, écrit Primo Levi, on le fait aussi à la langue<sup>11</sup>. » Il y a le silence imposé par l'isolement même. Il y a le jargon du camp et ses effets de terreur<sup>12</sup>. Il y a le détournement pervers de la langue et, donc, de la culture allemandes<sup>13</sup>. Il y a, enfin, le mensonge, le perpétuel mensonge des mots prononcés par les nazis : songeons à l'innocence de l'expression *Schutzstaffel*, qui s'abrèvie *SS*, et qui dénote la « protection », la mise à l'« abri », la « sauvegarde » (*Schutz*). Songeons à la neutralité de l'adjectif *sonder* - qui veut dire « séparé », « singulier », « spécial » voire « étrange » ou « bizarre » - dans les expressions comme *Sonderbehandlung*, « traitement spécial » (en réalité la mise à mort par les gaz), *Sonderbau*, « bâtiment spécial » (en réalité

9. B. Bettelheim, « Comportement individuel et comportement de masse dans les situations extrêmes » (1943), trad. T. Carlier, *Survivre*, Paris, Laffont, 1979 (éd. 1989), p. 70 et 109.

10. H. Arendt, « Les techniques de la science sociale et l'étude des camps de concentration », art. cit., p. 212. Les rescapés eux-mêmes ont souvent qualifié les camps de « laboratoires » : cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 93. D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire* (1945), Paris, Minuit, 1965, p. 107-111. Cf. en général l'étude de W. Sofsky, *L'Organisation de la terreur : les camps de concentration* (1993), trad. O. Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

11. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 96.

12. Cf. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 11-17.

13. Cf. V. Klemperer, *LT1, la langue du III<sup>e</sup> Reich. Carnets d'un philologue* (1947), trad. E. Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

le bordel du camp réservé aux « privilégiés ») et, bien sûr, *Sonderkommando*. Lorsque, au milieu de tout ce langage codé, un SS désigne une chose pour ce qu'elle est vraiment - par exemple lorsque l'administration d'Auschwitz, dans une note du 2 mars 1943, laisse passer l'expression *Gaskammer*, « chambre à gaz » -, il faut considérer cela comme un véritable lapsus<sup>14</sup>.

Ce que les mots veulent offusquer est, bien sûr, la *disparition des êtres* programmée par ce vaste « laboratoire ». Assassiner ne suffisait même pas : car les morts n'étaient jamais assez « disparus » au regard de la « Solution finale ». Bien au-delà de la privation de sépulture - dont l'Antiquité avait fait le comble de l'outrage au mort -, les nazis s'employèrent, rationnellement ou irrationnellement, à ne « laisser aucune trace », à *faire disparaître tout reste...* Ce qui explique la démente de *YAction 1005*, par exemple, où les SS firent déterrer - par leurs victimes, bien sûr - les centaines de milliers de cadavres enfouis dans des fosses communes pour les brûler et disperser (ou réenterrer) leurs cendres dans la nature<sup>15</sup>.

La fin de la « Solution finale » - à tous les sens du mot « fin » : son but, sa dernière étape, mais aussi son interruption avec la défaite militaire des nazis - appelait une nouvelle entreprise, la *disparition des outils de la disparition*. C'est ainsi que le crématoire V fut, en janvier 1945, détruit par les SS eux-mêmes : il ne fallut pas moins de neuf charges explosives, dont une de très forte puissance placée dans les fours réfrac-

14. Cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 446. Double lapsus, en fait, puisque le SS a écrit *Gasskammer*, avec deux s. Cf. également E. Kogon, H. Langbein et A. Rùkerl, *Les Chambres à gaz secret d'Etat*, *op. cit.*, p. 13-23 (« Un langage codé »).

15. Cf. notamment L. Poliakov, *Auschwitz*, *op. cit.*, p. 49-52. Cf. également, parmi d'autres exemples, Y. Arad, « Treblinka », trad. J. Benson, *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, dir. F. Bédarida et F. Gervereau, Nanterre, BDIC, 1995, p. 154 : « Fin février-début mars 1943, Heinrich Himmler visita Treblinka. A la suite de cette visite, conformément à ses ordres, une opération fut lancée pour incinérer les corps des victimes. Les fosses communes furent rouvertes et on en retira les cadavres afin de les incinérer dans d'énormes brasiers (les "bûchers"). Les os furent broyés et enterrés à nouveau dans les mêmes fosses, avec les cendres. Cette incinération des cadavres, pour faire disparaître les traces des assassinats, se poursuivit jusqu'en juillet 1943. » Sur cet épisode, cf. le témoignage, technique et insoutenable, du SS Franz Suchomel, recueilli par C. Lanzmann, *Shoah*, *op. cit.*, p. 64-70. Il y est précisé que le *Sonderkommando* de Treblinka était changé - c'est-à-dire assassiné - chaque jour.



8. Anonyme (russe), *Ruines du crématoire V d'Auschwitz*, 1945-1946. ( )swicim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatif n° 908).

taires<sup>16</sup>. Façon, une fois encore, de vouloir rendre Auschwitz inimaginable. Dès la Libération, on pouvait se trouver sur les lieux mêmes d'où avaient été arrachées les quatre images quelques mois plus tôt - sans rien voir que des ruines, des sites dévastés, des sortes de « non-lieux<sup>17</sup> » (fig. 8).

Filip Müller a d'ailleurs précisé que, jusqu'à sa destruction, le crématoire V continuait d'« incinérer les cadavres des détenus morts dans le camp principal », alors que le gazage des juifs avait déjà été interrompu. Puis, les membres du *Sonderkommando* avaient dû « brûler sous une stricte surveillance [...] tous les documents sur les détenus : fichiers, procès-verbaux de décès, actes d'accusation et autres papiers de ce genre<sup>18</sup>. » C'est

16. Cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 390-391.

17. Ce qui rend d'autant plus précieuse l'approche strictement *archéologique* des travaux menés par Jean-Claude Pressac, à laquelle rend hommage P. Vidal-Naquet, « Sur une interprétation du grand massacre : Arno Mayer et la "solution finale" » (1990), *Les Juifs, la mémoire et le présent, II*, Paris, La Découverte, 1991, p. 262-266. Sur la question du lieu « ruiné » et de son usage (également archéologique) dans le film *Shoah*, cf. G. Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout » (1995), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 228-242.

18. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 225 et 227.

qu'avec les outils de la disparition il fallait aussi *faire disparaître les archives, la mémoire de la disparition*. Façon de la maintenir, encore et toujours, dans sa condition inimaginable.

Il y a une parfaite cohérence entre le discours de Goebbels, analysé en 1942 par Hannah Arendt selon son motif central « On ne prononcera pas le kaddish<sup>19</sup> » - c'est-à-dire : on vous assassinera sans reste et sans mémoire - et la destruction systématique des archives de la destruction par les SS eux-mêmes à la fin de la guerre. « L'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination », en effet<sup>20</sup>. Les nazis ont sans doute cru rendre les juifs invisibles, et rendre invisible leur destruction même. Ils se sont donnés tant de mal pour cela que beaucoup, parmi leurs victimes, l'ont pensé aussi, et que beaucoup, aujourd'hui, le pensent encore<sup>21</sup>. Mais la « raison dans l'histoire » subit toujours la réfutation - si minoritaire, si dispersée, si inconsciente ou si désespérée soit-elle - de quelques faits singuliers qui sont alors ce qu'il y a de plus précieux pour la mémoire : son possible imaginable. Les archives de la Shoah définissent certes un territoire incomplet, rescapé, fragmentaire - mais ce territoire existe bel et bien<sup>22</sup>.

\*

Or, la photographie manifeste, sous cet angle, une aptitude particulière - qu'illustrent certains exemples plus ou moins

19. H. Arendt, « On ne prononcera pas le kaddish » (1942), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 39-41.

20. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., I, p. 109.

21. Cf. le témoignage désespéré de l'historien juif Itzhak Schipper, juste avant sa déportation à Majdanek : « L'histoire est écrite, en général, par les vainqueurs. Tout ce que nous savons des peuples assassinés est ce que leurs assassins ont bien voulu en dire. Si nos ennemis remportent la victoire, si ce sont eux qui écrivent l'histoire de cette guerre [...] ils peuvent aussi décider de nous gommer complètement de la mémoire du monde, comme si nous n'avions jamais existé. » Cité par R. Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 23. Cf. aussi les thèses de S. Felman, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », trad. C. Lanzmann et J. Ertel, *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 55-145.

22. Il a, notamment, permis la reconstitution précise du mécanisme d'extermination dans l'ouvrage capital de R. Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe* (1985), trad. M.-F. de Paloméra et A. Charpentier, Paris, Fayard, 1988 (éd. 1991). Cf. récemment J. Fredj (dir.), *Les Archives de la Shoah*, Paris, CDJC-L'Harmattan, 1998.

bien connus<sup>23</sup> - à enrayer les plus farouches volontés de disparition. Il est techniquement si facile de prendre une photo. Et on peut le faire pour tant de raisons différentes, bonnes ou mauvaises, publiques ou privées, avouées ou non, en prolongement actif de la violence ou en protestation contre elle, etc. Un simple bout de pellicule - si petit qu'on peut le cacher dans un tube de dentifrice - est capable d'engendrer un nombre illimité de tirages, de générations et d'agrandissements en tous formats. La photographie a partie liée avec l'image et la mémoire : elle en possède donc l'éminente *puissance épidémique*<sup>24</sup>. Elle fut, à ce titre, aussi difficile à éradiquer d'Auschwitz que la mémoire dans les corps des prisonniers.

La « raison dans l'histoire » ? C'est le secret d'État décrété à l'endroit de l'extermination de masse. C'est l'interdiction absolue de photographier les exactions - pourtant gigantesques - des *Einsatzgruppen* en 1941<sup>25</sup>. Ce sont les pancartes érigées aux abords des camps : « *Fotografieren verboten!* Défense d'entrer ! On sera tiré [*sic*] sans avertissement préalable ! Défense de photographier<sup>26</sup> ! » C'est la circulaire de Rudolf Höss, le commandant d'Auschwitz, en date du 2 février 1943 : « J'indique une fois encore qu'il est interdit de photo-

23. Cf. l'importante bibliographie de U. Wrocklage, *Fotografie und Holocaust. Annotierte Bibliographie*, Francfort, Fritz Bauer Institut, 1998. Parmi les principales études, cf. R. Boguslaska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit. T. Swiebocka (dir.), *Auschwitz. A History in Photographs*, op. cit. S. Milton, « Images of the Holocaust », *Holocaust and Genocide Studies*, I, 1986, n° 1, p. 27-61 et n° 2, p. 193-216. D. Hoffmann, « Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager », *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 3-20. Signalons le cas exceptionnel de P« album d'Auschwitz » : P. Hellman, *L'Album d'Auschwitz. D'après un album découvert par Lili Meier, survivante du camp de concentration* (1981), trad. G. Casaril, éd. complétée par A. Freyer et J.-C. Pressac, Paris, Le Seuil, 1983.

24. Cf. G. Didi-Huberman, *Mémoire de la peste. Le fléau d'imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

25. Cf. R. Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe*, op. cit., p. 280, qui cite plusieurs sources, dont une lettre du 12 novembre 1941 où Heydrich en personne « interdit à ses propres hommes de prendre des photographies. Pour les clichés "officiels", les pellicules devaient être envoyées au RSHA IV-A-1, non développées et acheminées comme "secret du Reich" (*Geheime Reichssache*). Heydrich ordonnait aussi aux chefs de la Police d'ordre de rechercher toutes les photographies qui auraient pu circuler dans leurs zones. »

26. Inscription d'un panneau de mise en garde placé aux abords du camp de Natzweiler.

graphier dans les environs du camp. Je punirai très sévèrement ceux qui ne se conformeront pas à cette ordonnance<sup>27</sup>. »

Mais interdire, c'était vouloir enrayer une épidémie d'images qui avait déjà commencé et ne pouvait plus s'arrêter : son mouvement semble aussi souverain que celui d'un désir inconscient. Ruse de l'image contre raison dans l'histoire : partout ont circulé des photographies - ces *images malgré tout* - pour les meilleures et pour les pires raisons. À commencer par les terribles prises de vue des massacres commis par les *Einsatzgruppen*, images prises en général par les meurtriers eux-mêmes<sup>28</sup>. Rudolf Höss n'avait pas hésité, pour sa part - et malgré sa propre circulaire -, à offrir au ministre de la Justice, Otto Thierack, un album de photographies prises au camp d'Auschwitz<sup>29</sup>. D'un côté, cet usage de la photographie louvoyait jusqu'aux confins (privés) d'une pornographie de la tuerie. D'un autre côté, l'administration nazie était tellement ancrée dans ses habitudes d'enregistrement - sa fierté, son espèce de narcissisme bureaucratique - qu'elle tendait à consigner et à photographier tout ce qui se faisait dans le camp, bien que le gazage des juifs demeurât « secret d'État ».

À Auschwitz fonctionnèrent deux laboratoires de photographie, pas moins. Cela semble stupéfiant dans un lieu pareil. Mais il faut tout attendre d'une capitale aussi complexe que le fut Auschwitz, fût-elle capitale de la mise à mort et de la disparition d'êtres par millions. Dans le premier laboratoire, rattaché au « Service de reconnaissance » (*Erkennungsdienst*), dix à douze prisonniers travaillaient en permanence sous la direction des SS Bernhardt Walter et Ernst Hofmann, ce qui suggère une intense production d'images - avant tout les portraits signalétiques de détenus politiques - en ce lieu. Les photos d'exécutions, de tortures ou de corps calcinés étaient tirées et développées par les SS eux-mêmes. Le second laboratoire, plus petit, fut celui du « Bureau des constructions » (*Zentralbauleitung*) : ouvert fin 1941 ou début 1942, il fut dirigé par le

27. Cité par R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz rotografie dokumentalne*, op. cit., p. 17.

28. Q ^ ' / c c , o / / c r ? . . . . . ^ t u n g s k r i e g : V e r b r e c h e n d e r W e h r m a c h t 1941 bis 1944, Hambourg, Hamburger Edition, 1996 [nouvelle édition revue *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944* Hambourg, Hamburger Edition, 2002].

29. Cf. R. Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe*, op. cit., p. 834.

SS Dietrich Kamann qui constitua toute une archive photographique sur les installations du camp<sup>30</sup>. Il ne faut pas oublier, non plus, toute l'iconographie « médicale » des monstrueuses expériences menées par Josef Mengele et ses comparses sur les femmes, les hommes et les enfants d'Auschwitz<sup>31</sup>.

Lorsque, vers la fin de la guerre, les nazis brûlèrent en masse toutes leurs archives, les prisonniers qui leur servaient d'esclaves pour cette besogne profitèrent de la confusion générale pour sauver - détourner, cacher, disperser - autant d'images qu'ils le pouvaient. Environ quarante mille clichés demeurent aujourd'hui de cette documentation d'Auschwitz pourtant détruite systématiquement, ce qui en dit long sur l'énormité probable de l'iconographie qui remplissait les fichiers au moment où fonctionnait le camp<sup>32</sup>.

\*

Il suffit d'avoir posé une fois son regard sur ce *reste d'images*, cet erratique corpus *d'images malgré tout*, pour sentir qu'il n'est plus possible de parler d'Auschwitz dans les

30. Cf. R. Boguslawska-Swiebocka et T. Swiebocka, « Auschwitz in Documentary Photographs », art. cit., p. 35-42. U. Wrocklage, « Architektur zur "Vernichtung durch Arbeit". Das Album der "Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K.L. Auschwitz" », *Fotogesichte*, n° 54, 1994, p. 31-43. Cette archive de la *Bauleitung* constitue la source principale des travaux de J.-C. Pressac, *Auschwitz: Technique and Opération of the Gas Chambers*, op. cit., et *Les Crématoires d'Auschwitz*, op. cit. Il faut préciser que, sur les quarante mille clichés conservés, trente-neuf mille sont des photographies signalétiques.

31. Cf. R. J. Lifton, *Les Médecins nazis. Le meurtre médical et la psychologie du génocide* (1986), trad. B. Pouget, Paris, Laffont, 1989, p. 320-322 et 397-403.

32. Cf. R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit., p. 18, où est cité le témoignage de Bronislaw Jureczek : « Presque au dernier moment, on nous ordonna de brûler dans le poêle en céramique de l'atelier tous les négatifs et tous les tirages qui se trouvaient au *Erkennungsdienst*. Nous mîmes tout d'abord du papier photographique et des photographies trempées dans l'eau, et ensuite toute une fournée de tirages et de négatifs. Le fait que nous en avions mis une telle quantité empêcha la fumée de sortir. Quand nous allumâmes, nous étions convaincus qu'une partie seulement des photographies et des clichés, c'est-à-dire ceux qui se trouvaient près de la portière du poêle brûleraient, et qu'ensuite, à cause du manque d'air, le feu s'éteindrait. [...] D'ailleurs, à dessein, je dispersai, sous le prétexte qu'il y avait hâte, une partie des tirages et des négatifs dans les différentes pièces de l'atelier. Je savais que, vu cette évacuation précipitée, nul n'aurait le temps de tout emporter et que quelque chose serait sauvé. »

termes absolus - généralement bien intentionnés, apparemment philosophiques, en réalité paresseux<sup>33</sup> - de l'« indicible » et de l'« inimaginable ». Les quatre photographies prises en août 1944 par les membres du *Sonderkommando* s'adressent à l'inimaginable dont la Shoah est si souvent créditée aujourd'hui - seconde époque de l'inimaginable : elle le réfutent tragiquement. On a dit Auschwitz *impensable*. Mais Hannah Arendt a bien montré que, là où achoppe la pensée, là précisément nous devons persister dans la pensée, ou plutôt lui donner un tour nouveau. Auschwitz dépasse toute pensée juridique existante, toute notion de faute et de justice ? Il faut donc repenser la science politique et le droit tout entier<sup>34</sup>. Auschwitz dépasse toute pensée politique existante, voire toute anthropologie ? Il faut donc repenser jusqu'au fondement des sciences humaines en tant que telles<sup>35</sup>.

Dans cette tâche, le rôle de l'historien est, bien sûr, capital. Il ne peut pas, il ne doit pas « admettre qu'on se débarrasse du problème posé par le génocide des juifs en le reléguant dans l'impensable. [Le génocide] a été pensé, c'est donc qu'il était pensable<sup>36</sup>. » En ce sens vont aussi les critiques adressées par Primo Levi aux spéculations sur l'« incommunicabilité » du témoignage concentrationnaire<sup>37</sup>. L'existence même et la

33. Cf. A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 165 : « En matière d'histoire, la notion d'indicible apparaît comme une notion paresseuse. Elle a exonéré l'historien de sa tâche qui est précisément de lire les témoignages des déportés, d'interroger cette source majeure de l'histoire de la déportation, jusque dans ses silences » - et j'ajouterais pour ma part : dans ses images.

34. Cf. H. Arendt, « L'image de l'enfer » (1946), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 152. *Id.*, « Le procès d'Auschwitz », art. cit., p. 233-259. Réflexions reprises par G. Agamben, « Qu'est-ce qu'un camp ? » (1995), trad. D. Valin, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995, p. 47-56.

35. Cf. H. Arendt, « L'image de l'enfer », art. cit., p. 152-153. *Id.*, « Les techniques de la science sociale et l'étude des camps de concentration », art. cit., p. 203-219.

36. P. Vidal-Naquet, « Préface » à G. Decrop, *Des camps au génocide : la politique de l'impensable*, Grenoble, Presses universitaires, 1995, p. 7.

37. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 87-103. Sur les critiques - exagérées - de Levi à l'égard de l'« obscurité » de Paul Celan, cf. E. Traverso, *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Le Cerf, 1997, p. 153. C. Mouchard, « "Ici" ? "Maintenant" ? Témoignages et œuvres », *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, dir. C. Mouchard et A. Wiewiorka, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes-Cercil, 1999, p. 225-260. F. Carasso, « Primo Levi, le parti pris de la clarté », *ibid.*, p. 271-281.

l'« impossibilité d'un tel témoignage - son énonciation malgré tout - péiuent donc la belle idée, l'idée reclose d'un Auschwitz *indicible*. C'est à travailler dans le creux même de la parole que le témoignage nous invite, nous oblige : dur travail, puisque ce dont il accouche est une description de la mort au travail, avec les cris inarticulés et les silences que cela suppose<sup>38</sup>. Parler d'Auschwitz dans les termes de l'indicible, ce n'est pas l'approcher d'Auschwitz, non, c'est au contraire éloigner Auschwitz dans une région que Giorgio Agamben a fort bien définie en termes d'adoration mystique, voire de répétition insue de *Yarcanum nazi* lui-même<sup>39</sup>.

Or, il faut faire avec l'image, en toute rigueur théorique, ce que nous faisons déjà, plus facilement sans doute (Foucault nous y a aidés) avec le langage. Parce qu'en chaque production testimoniale, en chaque acte de mémoire les deux - langage et image - sont absolument solidaires, ne cessant pas d'échanger leurs lacunes réciproques : une image vient souvent là où semble faillir le mot, un mot vient souvent là où semble faillir l'imagination. La « vérité » d'Auschwitz, si cette expression a un sens, n'est ni plus ni moins *inimaginable* qu'elle n'est indicible<sup>40</sup>. Si l'horreur des camps défie l'imagi-

38. Sur le témoignage, cf. A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 161-166. *Id.* *L'Ere du témoin*, Paris, Pion, 1998.

39. Cf. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 38-40 et 206 : « Mais pourquoi indicible ? Pourquoi conférer à l'extermination le prestige de la mystique ? [...] Dire qu'Auschwitz est "indicible" ou "incompréhensible", cela revient à *euphémisme*, à l'adorer en silence comme on fait d'un dieu [...]. C'est pourquoi ceux qui, aujourd'hui, tiennent à ce qu'Auschwitz reste indicible devraient se montrer plus prudents dans leurs affirmations. S'ils veulent dire qu'Auschwitz fut un événement unique, devant lequel le témoin doit en quelque sorte soumettre chacun de ses mots à l'épreuve d'une impossibilité de dire, alors ils ont raison. Mais si, rabattant l'unique sur l'indicible, ils font d'Auschwitz une réalité absolument séparée du langage [...], alors ils répètent à leur insu le geste des nazis, ils sont secrètement solidaires de *Yarcanum imperii*. »

40. Là se situe, à mon avis, une limite dans les importantes réflexions de G. Agamben, *ibid.*, p. 11 et 62 : « La vérité [...] est inimaginable. [...] la vue des "musulmans" répond à un scénario inédit, et le regard humain ne peut la soutenir. » Parler ainsi est, entre autres choses, ignorer toute la production photographique d'Éric Schwab : juif, capturé par les Allemands, évadé après six semaines d'internement, Schwab suivit en 1945 l'avancée de l'armée américaine, découvrant les camps de Buchenwald et de Dachau (parmi d'autres). Il ignorait encore ce que sa propre mère, déportée à Theresienstadt, était devenue. C'est dans ces conditions qu'il prit les images - évidemment empathiques, inoubliables en tout cas - des « musulmans », ces cadavres vivants dont il sut *soutenir* le

nation, combien nécessaire, dès lors, nous sera *chaque image* arrachée à une telle expérience ! Si la terreur des camps fonctionne comme une entreprise de la disparition généralisée, combien nécessaire, dès lors, nous sera *chaque apparition* - aussi fragmentaire, aussi difficile à regarder et à interpréter soit-elle - où un seul rouage de cette entreprise nous serait visuellement suggéré<sup>41</sup> !

Le discours de l'inimaginable connaît deux régimes différents et rigoureusement symétriques. L'un procède d'un *esthétisme* qui tend à méconnaître l'histoire en ses singularités concrètes. L'autre procède d'un *historicisme* qui tend à méconnaître l'image en ses spécificités formelles. Les exemples abondent. On remarque, notamment, que certaines œuvres d'art importantes ont suscité, chez leurs commentateurs, d'abusives généralisations sur l'« invisibilité » du génocide. C'est ainsi que les choix formels de *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, ont servi d'alibi à tout un discours - moral autant qu'esthétique - sur l'irreprésentable, l'infigurable, l'invisible et l'inimaginable<sup>42</sup>... Ces choix formels furent pourtant spécifiques, donc

*regard* et où, sans doute, il voyait son propre destin comme le destin des siens. Je dois ces renseignements sur Schwab, comme quelques autres dans ce texte, au remarquable travail préparatoire de Clément Chéroux pour l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001. Je l'en remercie chaleureusement.

41. C'est ainsi que Serge Klarsfeld écrit, à propos de *Y Album d'Auschwitz* : « Et je leur ai dit [aux responsables du mémorial de Yad Vashem], quand je leur ai fait don, en 1980, de cet album retrouvé chez une ancienne déportée : "Un jour, plus tard, ce sera comme les Manuscrits de la Mer morte, parce que ce sont les seules photos authentiques de juifs arrivant dans un camp de concentration". » S. Klarsfeld, « À la recherche du témoignage authentique », *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres, op. cit.*, p. 50.

42. Cf. notamment, G. Koch, « Transformations esthétiques dans la représentation de l'inimaginable » (1986), trad. C. Weinzorn, *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann, op. cit.*, p. 157-166 (« [...] il refuse toute représentation concrète par l'image. [...] par l'absence d'image, il donne donc une représentation de l'inimaginable »). I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinéma's Images of the Unimaginable*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988. S. Felman, « À l'âge du témoignage », art. cit., p. 55-145. Cf., inversement, la réaction d'Anne-Lise Stern, survivante des camps : « [...] je peux comprendre à peu près Shoshana Felman quand elle parle de l'"éclatement de l'acte même du témoignage oculaire" ou encore de sa thèse sur l'Holocauste comme "événement sans témoin, événement dont le projet historique est l'oblitération littérale de ses témoins". En même temps elle me révolte absolument, je me refuse à la comprendre. » A.-L. Stern, « Sois déportée... et témoigne ! Psychanalyser, témoigner : double-bind ? », *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres, op. cit.*, p. 21.

relatifs : ils n'édicte aucune règle. N'utilisant aucun « document d'époque », le film *Shoah* ne permet d'émettre aucun jugement péremptoire sur le statut des archives photographiques en général<sup>43</sup>. Et, surtout, ce qu'il proposait en retour constitue bien la trame impressionnante - sur une dizaine d'heures - *d'images* visuelles et sonores, de visages, de paroles et de lieux filmés, tout cela composé selon des choix formels et un engagement extrême sur la question du *figurable*<sup>44</sup>.

De leur côté, le *Dachau-Projekt* de Jochen Gerz et son invisible *Monument contre le racisme*, à Sarrebrück, ont également suscité de nombreux commentaires sur la Shoah en général : « La Shoah fut et demeure sans image », écrit ainsi Gérard Wajcman ; c'est même une chose « sans trace visible et inimaginable » ; F« objet invisible et impensable par excellence » ; la « production d'un Irreprésentable » ; un « désastre absolu absolument sans un regard » ; une « destruction sans ruine » ; « au-delà de l'imagination et en deçà de la mémoire » ; « chose sans regard », donc ; afin que s'impose à nous l'« absence de toute image des chambres à gaz<sup>45</sup> ». Les deux pauvres images cadrées par la porte même d'une chambre à gaz, au crématoire V d'Auschwitz, en août 1944, ne suffirent-elles pas à réfuter cette belle esthétique négative ? Comment un tel *acte d'image* serait-il d'ailleurs légiféré et même interprété par une pensée, aussi juste soit-elle, sur *Y exercice de l'art* ? « Il y a une limite où l'exercice d'un art, quel qu'il soit, devient une insulte au malheur », écrit Maurice Blanchot<sup>46</sup>.

Il est hautement significatif que Blanchot, penseur par excellence de la négativité sans répit - sans repos, sans synthèse - n'ait justement *pas* parlé d'Auschwitz sous l'autorité absolue de l'inimaginable ou de l'invisible. Dans les camps, écrit-il au contraire, c'est « l'invisible [qui] s'est à jamais rendu

43. Il me semble inutile, ici, de reprendre le débat *malposé* opposant Claude Lanzmann et Jorge Semprun (cf. *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 11-15) sur l'existence et l'utilité d'un hypothétique film d'archivé sur les chambres à gaz.

44. Cf. G. Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout », art. cit., p. 228-242.

45. G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 21, 23, 236, 239, 244, 247, 248, etc.

46. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 132.

*visible*<sup>47</sup>. » Comment penser ce paradoxe ? Georges Bataille peut nous y aider, lui qui n'a pas craint d'interroger le silence ménagé par Sartre, dans ses *Réflexions sur la question juive*, sur le problème des chambres à gaz<sup>48</sup>. Or, Bataille - penseur par excellence de l'informe sans repos - énonce d'abord Auschwitz dans les termes... du *semblable* :

« Il est généralement dans le fait d'être homme un élément lourd, écœurant, qu'il est nécessaire de surmonter. Mais ce poids et cette répugnance n'ont jamais été aussi lourds que depuis Auschwitz. Comme vous et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaine, ils pouvaient s'unir, avoir des enfants : comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz<sup>49</sup>... »

Engager ici *L'image de l'homme*, c'est faire d'Auschwitz, désormais, un problème fondamental pour l'anthropologie : Auschwitz nous est *inséparable*, écrit bien Bataille. Il n'est pas question de confondre les victimes avec leurs bourreaux, bien sûr. Mais cette évidence doit compter avec le fait anthropologique - ce fait de *l'espèce humaine*, comme l'écrivait Robert Antelme la même année<sup>50</sup> - que c'est un *semblable* qui, à son semblable, inflige la torture, la défiguration et la mort : « [...] nous ne sommes pas seulement les victimes possibles des bourreaux : les bourreaux sont nos semblables<sup>51</sup>. » Et Bataille - penseur par excellence de l'impossible - aura bien compris qu'il fallait parler des camps comme du *possible* même, le « possible d'Auschwitz », comme il écrit exactement<sup>52</sup>. Dire cela n'est pas banaliser l'horreur. C'est, au contraire, prendre au sérieux l'expérience concentrationnaire telle que la résumait Hermann Langbein :

47. *Ibid.*, p. 129.

48. G. Bataille, « Sartre » (1947), *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 226-228. Sur le contexte de ce débat cf. E. Traverso, *L'Histoire déchirée*, *op. cit.*, p. 214-215.

49. G. Bataille, « Sartre », art. cit., p. 226.

50. R. Antelme, *L'Espèce humaine* (1947), Paris, Gallimard, 1957.

51. G. Bataille, « Réflexions sur le bourreau et la victime » (1947), *Œuvres complètes*, XI, *op. cit.*, p. 266.

52. *Ibid.*, p. 267.

« Aucun critère de la vie normale ne s'appliquait à un camp d'extermination. Auschwitz, c'étaient les chambres à gaz, les sélections, les processions d'êtres humains se rendant à la mort comme des marionnettes, le mur noir et les traînées de sang dans la rue du camp marquant le chemin des véhicules qui transportaient les fusillés au crématoire, l'anonymat de la mort qui ne laissait rayonner aucun martyr, les beuveries des détenus avec leurs gardiens. [...] À Auschwitz, le spectacle des détenus mourant d'inanition était aussi habituel que la vue des kapos bien repus. [...] Rien n'était inconcevable à Auschwitz. Tout était possible, littéralement tout<sup>53</sup>. »

Si la pensée de Bataille se tient au plus proche de cette terrible *possibilité humaine*, c'est parce qu'elle a su énoncer, dès le départ, le lien indissoluble de l'image (la production du semblable) et de l'agressivité (la destruction du semblable)<sup>54</sup>. Dans un récit écrit en pleine guerre, Bataille avait imaginé un monde cruel où, disait-il, « la mort elle-même était de la fête<sup>55</sup> ». À travers les récits des survivants d'Auschwitz, on accède au réel d'une cruauté infiniment pire : celle, dirai-je, où il était possible *que la fête elle-même fût de la mort* :

« À la fin du mois de février [1944], comme je partais un soir au travail avec l'équipe de nuit, je vis dans le vestiaire du crématoire V des centaines de cadavres qui devaient être carbonisés. Dans la chambre du chef de commando, qui communiquait par une porte avec le local d'incinération, on faisait la fête à l'occasion de la promotion de Johann Gorges au grade d'*Unterscharführer*. [...] Le couvert était mis sur la longue table de la chambre du chef de commando, garnie d'une profusion de victuailles en provenance des pays occupés par les vainqueurs : conserves, saucisses, fromages, olives, sardines. Vodka polonaise et quantité de cigarettes complétaient le festin. Une douzaine de chefs SS étaient arrivés au crématoire pour faire la fête chez Gorges. La boisson et la bonne chère n'ayant pas tardé à produire leurs effets, l'un d'eux, ayant

53. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 87-88.

54. Cf G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. Le lien de l'imaginaire et de l'agressivité a été - de façon assez bataillienne - théorisé par J. Lacan, « L'agressivité en psychanalyse » (1948), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 101-124.

55. G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Œuvres complètes*, m, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

apporté son accordéon, se mit à accompagner les convives qui poussaient la chansonnette. [...] Rires, chants et braillements couvraient le vacarme de la chambre d'incinération, mais de la pièce où nous étions, on entendait les vibrations et la soufflerie des ventilateurs, les cris des *kapos* et les raclements des ringards dans les foyers<sup>56</sup>. »

## DANS L'ŒIL MÊME DE L'HISTOIRE

Pour se souvenir il faut imaginer. Filip Müller, dans ce récit de « mémoires », laisse donc advenir l'image et nous en livre la bouleversante contrainte. Double est cette contrainte : simplicité et complexité. Simplicité d'une *monade*, en sorte que l'image survient dans son texte - et s'impose dans notre lecture - immédiatement, comme un tout dont on ne saurait ôter aucun élément, si minime soit-il. Complexité d'un *montage* : c'est le contraste déchirant, dans la même et unique expérience, de deux plans que tout oppose. Les corps vautrés qui se remplissent contre les corps brûlés que l'on réduit en cendres ; la ripaille des bourreaux contre le travail infernal des esclaves « remuant », comme on disait, leurs semblables mis à mort ; les chants et les sonorités de l'accordéon contre la soufflerie lugubre des ventilateurs du crématoire... Cela est tellement une *image* que David Olère, autre survivant du *Sonderkommando* d'Auschwitz, aura dessiné cette scène exactement, en 1947, pour mieux se la remémorer et pour nous permettre - à nous qui ne l'avons pas vue - de nous la représenter \

Sans doute peut-on parler de cette image en termes *d'après-coup*. Mais à condition de préciser que l'après-coup peut se former dans l'immédiat, qu'il peut faire partie intégrante du

1. Le dessin de David Olère est reproduit par J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 259. Les cadavres (au deuxième plan) sont ceux d'un convoi de juifs français ; sur la table des SS (au premier plan) s'étale le « butin » : paquets de Gauloises et vins de Bordeaux. Sur David Olère, cf. S. Klarsfeld, *David Olère, 1902-1985 : un peintre au Sonderkommando à Auschwitz*, New York, Béate Klarsfeld Foundation, 1989. Sur les dessins des camps, cf. notamment J. P. Czarnecki, *hast Traces. The Lost Art of Auschwitz*, New York, Atheneum, 1989. D. Schulmann, « D'écrire l'indicible à dessiner l'irreprésentable », *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, dir. J.-P. Ameline, Paris, Centre Georges Pompidou-Flammarion, 1996, p. 154-157.

56. F. Muller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 133-134.

surgissement même de l'image. Dans l'instant il transforme la *monade temporelle* de l'événement en un complexe *montage de temps*. Comme si l'après-coup, ici, était contemporain du coup. Voilà pourquoi, dans l'urgence à témoigner d'un présent auquel le témoin sait parfaitement qu'il ne va pas survivre, dans le creux même de l'événement, surgissent - malgré tout - les images. Je pense aux *Rouleaux d'Auschwitz* enterrés par les membres du *Sonderkommando* juste avant leur liquidation : je pense à Zalmen Gradowski et à son lyrisme si tenace (« Vois cette vision symbolique : une terre blanche et une couverture noire faite de la masse humaine s'avançant sur ce sol immaculé<sup>2</sup> »). Je pense à Leib Langfus qui griffonne son témoignage comme une suite de plans visuels et sonores brièvement décrits et donnés comme tels, sans commentaire, sans « pensée » : le vieux rabbin qui se déshabille et pénètre dans la chambre à gaz sans cesser un instant de chanter ; les juifs hongrois qui veulent trinquer « A la vie ! » avec les membres du *Sonderkommando* en larmes ; le SS Forst se postant devant la porte de la chambre à gaz pour toucher le sexe de chaque jeune femme qui entre<sup>3</sup>...

Devant ces récits, comme devant les quatre photographies d'août 1944, on retire la conviction que l'image surgit là où la pensée - la « réflexion », dit-on si bien - semble impossible, ou du moins en arrêt : stupéfaite, stupéfiée. Là pourtant où une mémoire est nécessaire. Walter Benjamin l'écrivit exactement, peu avant de se suicider, en 1940 :

« Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée - il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image [...] de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade... »

Hannah Arendt devait le répéter à sa façon, au moment même du procès d'Auschwitz :

« À défaut de la vérité, [on] trouvera cependant des *instants de vérité*, et ces instants sont en fait tout ce dont nous disposons pour

2. Cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 204

3. *Ibid.*, p. 245-251.

T. M. M. [...] P. d'histoire» (1940), *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 346.

mettre de l'ordre dans ce chaos d'horreur. Ces instants surgissent à l'improviste, tels des oasis dans le désert. Ce sont des anecdotes et elles révèlent dans leur brièveté ce dont il s'agit. »

Voilà exactement ce que sont les quatre images prises par les membres du *Sonderkommando* : des « instants de vérité ». Peu de chose, donc : seulement quatre instants d'août 1944. Mais c'est inestimable, parce que c'est presque « tout ce dont nous disposons [visuellement] dans ce chaos d'horreur ». Et nous, devant cela ? Zalmen Gradowski écrit que, pour soutenir la « vision » des choses qu'il raconte, son lecteur hypothétique devra faire comme lui-même a dû faire : « prendre congé » de tout. De ses pères, de ses repères, de son monde, de sa pensée. « Après avoir vu ces images cruelles, écrit-il, tu ne voudras plus vivre dans un monde où l'on peut perpétrer des actions aussi ignobles. Prends congé de tes anciens et de tes connaissances, car, certainement, après avoir vu les actions abominables d'un peuple soi-disant cultivé, tu voudras effacer ton nom de la famille humaine. » Or, pour pouvoir soutenir l'imagination de ces images, dit-il enfin, il faut que « ton cœur se transforme en pierre [...] et ton œil en appareil photographique<sup>4</sup>. »

Les quatre images arrachées au réel d'Auschwitz manifestent bien cette condition paradoxale : *immédiateté* de la monade (ce sont des instantanés, comme on dit, les « données immédiates » et impersonnelles d'un certain état d'horreur fixé par la lumière) et *complexité* du montage intrinsèque (la prise de vue a probablement nécessité un plan collectif, une « prévision<sup>5</sup> », et chaque séquence construit une réponse spécifique

5. H. Arendt, « Le procès d'Auschwitz », art. cit., p. 257-258. Suit l'énumération de quelques situations concrètes marquées par l'horreur et l'absurdité. La conclusion du texte est : « Voilà ce qui arrive lorsque des hommes décident de mettre le monde sens dessus dessous. »

6. Cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 194.

7. Cf. M. Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », *Face à l'histoire*, op. cit., p. 50 : « La notion de photographie d'événement ou de photographie d'histoire est constamment à réinventer face à l'histoire, imprévisible. [...] [Mais cette même] image photographique est une image en quelque sorte pré-vue. »

aux contraintes de visibilité : arracher l'image en se cachant dans la chambre à gaz, arracher l'image en cachant l'appareil dans sa main ou son vêtement). *Vérité* (nous sommes irréfutablement, devant cela, comme dans l'œil même du cyclone) et *obscurité* (la fumée cache la structure des fosses, le mouvement du photographe rend flou et presque incompréhensible tout ce qui se passe dans le bois de bouleaux).

Or, c'est bien cela - ce *double régime* de toute image - qui gêne si souvent l'historien et le détourne d'un tel « matériau ». Annette Wieviorka a bien parlé de la méfiance suscitée chez les historiens par les témoignages, écrits ou parlés, des survivants : les témoignages sont par nature subjectifs et voués à l'inexactitude<sup>8</sup>. Ils ont à la vérité dont ils témoignent un rapport fragmentaire et lacunaire, mais ils sont bien « tout ce dont nous disposons » pour savoir et pour imaginer la vie concentrationnaire de l'intérieur<sup>9</sup>. Or, nous devons aux quatre photographies d'août 1944 une reconnaissance équivalente, bien que l'historien ait quelque difficulté à le faire jusqu'au bout<sup>10</sup>.

Pourquoi cette difficulté ? Parce qu'on demande souvent trop ou trop peu à l'image. Qu'on lui demande trop - c'est-à-dire « toute la vérité » - et l'on sera bien vite déçu : les images ne sont que lambeaux arrachés, bouts pelliculaires. Elles sont donc *inadéquates* : ce que nous voyons (quatre images fixes et silencieuses, un nombre restreint de cadavres, de membres du *Sonderkommando*, de femmes promises à la mort) est encore peu de choses en comparaison de ce que nous savons (des morts par millions, le vacarme des fours, la chaleur des brasiers, les victimes « à bout de malheur »). Ces images sont même, d'une certaine façon, *inexactes* : du moins manquent-elles de cette exactitude qui nous ferait identifier quelqu'un, comprendre la disposition des cadavres dans les

8. Cf. A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 14. Cf. également M. Pollak et N. Heinrich, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p. 3-29. M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *ibid.*, p. 30-53.

9. Cf. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 17.

10. Cf. A. Wieviorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 161-166. *Id.*, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 112 et 127, qui n'inclut pas la photographie dans ses réflexions sur le témoignage.

11. L'expression est de Filip Müller, cité par C. Lanzmann, *Shoah*, *op. cit.*, p. 179.

fosses, ou encore voir comment les femmes étaient contraintes par les SS vers la chambre à gaz.

Ou bien on demande trop peu aux images : en les reléguant d'emblée dans la sphère du *simulacre* - chose difficile, il est vrai, dans le cas présent -, on les exclut du champ historique comme tel. En les reléguant d'emblée dans la sphère du *document* - chose plus facile et plus courante - on les coupe de leur phénoménologie, de leur spécificité, de leur substance même. Dans tous les cas le résultat sera identique : l'historien retirant le sentiment que « le système concentrationnaire ne s'illustre pas » ; que « les images, quelle que soit leur nature, ne peuvent raconter ce qui s'est passé<sup>12</sup> ». Et qu'enfin l'univers concentrationnaire ne peut tout simplement pas être « montrable », puisque « il n'existe aucune "vérité" de l'image, pas plus de l'image photographique, filmique, que de celle peinte ou sculptée<sup>13</sup> ». Et voilà que l'historicisme se fabrique son propre inimaginable.

Voilà aussi qui explique - en partie du moins - *l'inattention* dont les quatre images d'août 1944, pourtant connues, souvent reproduites, ont fait l'objet. Elles ne sont apparues qu'à la Libération, présentées comme les « seules » photos existantes prouvant l'extermination des juifs. Le juge Jan Sehn, qui menait en Pologne l'instruction du procès de Nuremberg, les attribua à David Szmulewski. Or, ces deux assertions, déjà, sont erronées : d'autres photographies ont existé (et réapparaîtront un jour, peut-être) ; Szmulewski a lui-même reconnu être resté sur le toit de la chambre à gaz pendant qu'opérait Alex<sup>14</sup>. Quant à Hermann Langbein, il aura réuni deux témoignages en un seul pour conclure que les photographies furent

12. F. Bédarida et L. Gervereau, « Avant-propos », *La Déportation*, *op. cit.*, p. 8.

13. L. Gervereau, « Représenter l'univers concentrationnaire », *ibid.*, p. 244. *Id.*, « De l'irreprésentable. La déportation », dans *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 203-219. Cf. aussi A. Liss, *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1998. La question a été explorée plus amplement par S. Friedlander (dir.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the « Final Solution »*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1992.

14. Cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 422-424.

prises « depuis le toit du crématoire<sup>15</sup> », ce qui revient, tout simplement, à ne pas avoir regardé ces photographies.

\*

Il y a deux façons de « porter inattention », si je puis dire, à de telles images : la première consiste à les hypertrophier, à tout y vouloir voir. Bref, à en faire des *icônes* de l'horreur. Pour cela, il fallait que les clichés originaux fussent rendus *présentables*. On n'a pas hésité, pour ce faire, à les transformer complètement. C'est ainsi que la première photographie de la séquence extérieure (fig. 5) a subi toute une série d'opérations : le coin inférieur droit a été agrandi ; puis orthogonalisé, de façon à restituer des conditions plus normales à une prise de vue qui n'en bénéficiait pas ; puis recadré, isolé (tout le reste de l'image devenant rebut) (fig. 9). Pire, les corps et les visages des deux femmes au premier plan ont été retouchés, un visage inventé, même les seins remontés<sup>16</sup> (fig. 10-11)... Ce trafic aberrant - je ne sais qui en est l'auteur et quelles furent ses bonnes intentions - révèle une volonté folle de *donner visage* à ce qui n'est, dans l'image même, que mouvement, trouble, événement. Comment s'étonner que, devant une telle icône, un survivant ait cru reconnaître la dame de ses pensées<sup>17</sup> ?

L'autre façon consiste à réduire, à dessécher l'image. A n'y voir qu'un *document* de l'horreur. Aussi étrange que cela puisse paraître dans un contexte - la discipline historique - qui respecte d'habitude son matériau d'étude, les quatre photographies du *Sonderkommando* ont souvent été transformées en vue d'être plus *informatives* qu'elles ne l'étaient dans leur état premier. Autre façon de les rendre « présentables » et de leur faire « rendre visage »... On constate, en particulier, que les images de la première séquence (fig. 3-4) sont régulièrement recadrées<sup>18</sup> (fig. 12). Il y a sans doute, dans cette opération,

15. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 253.

16. Cf. *Mémoire des camps*, *op. cit.*, p. 86-91.

17. A. Brycht, *Excursion : Auschwitz-Birkenau*, trad. J.-Y. Erhel, Paris, Gallimard, 1980, p. 37, 54 et 79, cité et commenté par J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 423-424.

18. Cf. notamment R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografije dokumentalne*, *op. cit.*, p. 184-185 (toutes les photos recadrées). T. Swiebocka (dir.), *Auschwitz. A History in Photographs*, *op. cit.*, p. 172-175

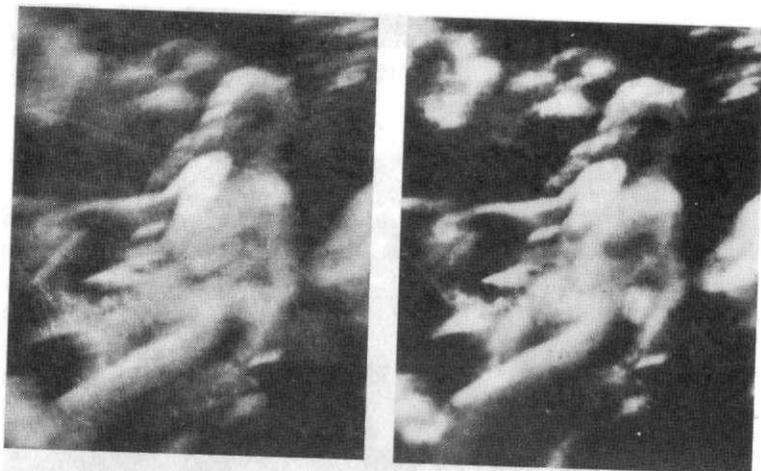


9. Détail recadré de la fig. 5. D'après *Auschwitz. A History in Photographs*, dir. T. Swiebocka, Oswiecim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis, 1993, p. 173.

une - bonne et inconsciente - volonté de *s'approcher* en isolant « ce qu'il y a à voir », en purifiant la substance imageante de son poids non documentaire.

Mais, en recadrant ces photographies, on commet une manipulation tout à la fois formelle, historique, éthique et ontolo-

(toutes les photos recadrées). M. Berenbaum, *The World Must Know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Boston-Toronto-Londres, Little, Brown and Company, 1993, p. 137 (photo recadrée) et 150 (photo non recadrée). F. Bédarida et L. Gervereau (dir.), *La Déportation*, *op. cit.*, p. 59 et 61 (photos recadrées). Y. Arad (dir.), *The Pictorial History of the Holocaust*, Jérusalem, Yad Vashem, 1990, p. 290-291 (deux photos recadrées).



gique. La *masse noire* qui entoure la vision des cadavres et des fosses, cette masse où *rien n'est visible* donne, en réalité, une *marque visuelle* aussi précieuse que tout le reste de la surface impressionnée. Cette masse où rien n'est visible, c'est l'espace de la chambre à gaz : la *chambre obscure* où il a fallu se retirer pour mettre en lumière le travail du *Sonderkommando*, dehors, au-dessus des fosses d'incinération. Cette masse noire nous donne donc la situation même, l'espace de possibilité, la condition d'existence des photographies mêmes. Supprimer une « zone d'ombre » (la masse visuelle) au profit d'une lumineuse « information » (l'attestation visible) c'est, de plus, faire comme si Alex avait pu tranquillement prendre ses photos à l'air libre. C'est presque insulter le danger qu'il courait et sa ruse de résistant. En recadrant ces images, on a sans doute cru préserver le *document* (le résultat visible, l'information distincte)<sup>19</sup>. Mais on en supprimait la phénoménologie, tout ce qui faisait d'elles un *événement* (un processus, un travail, un corps à corps).



12. Détail recadré de la fig. 4. D'après *Auschwitz, A History in Photographs*, dir. T. Swiebocka, Oswiecim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis, 1993, p. 174.

Car cette masse noire n'est autre que la marque du statut ultime où ces images sont à comprendre : leur statut d'événement visuel. Parler ici du jeu de l'ombre et de la lumière n'est pas une fantaisie d'historien de l'art « formaliste » : c'est nommer le *portant* même de ces images. Il apparaît comme le seuil

paradoxal d'un intérieur (la chambre de mort qui préserve, juste à ce moment, la vie du photographe) et d'un extérieur (l'ignoble incinération des victimes à peine gazées). Il offre l'équivalent de renonciation dans la parole d'un témoin : ses suspens, ses silences, la lourdeur du ton. Lorsqu'on dit de la dernière photographie (*fig. 6*) qu'elle est simplement « sans utilité<sup>20</sup> » - historique, s'entend -, on oublie tout ce dont, phénoménologiquement, elle témoigne chez le photographe : l'impossibilité de viser, le risque encouru, l'urgence, la course peut-être, la maladresse, l'éblouissement par le soleil en face, l'essoufflement peut-être. Cette image est, formellement, à bout de souffle : pure « énonciation », pur *geste*, pur acte photographique sans visée (donc sans orientation, sans haut ni bas), elle nous donne accès à la condition d'urgence dans laquelle furent arrachées quatre lambeaux à l'enfer d'Auschwitz. Or, cette urgence aussi fait partie de l'histoire.

\*

C'est peu, c'est beaucoup. Les quatre photographies d'août 1944 *ne disent pas* « toute la vérité », bien sûr (il faut être bien naïf pour attendre cela de quoi que ce soit, choses, mots ou images) : minuscules prélèvements dans une réalité si complexe, brefs instants dans un continuum qui a duré cinq années, pas moins. Mais elle *sont* pour nous - pour notre regard aujourd'hui - la vérité même, à savoir son vestige, son pauvre lambeau : ce qui reste, visuellement, d'Auschwitz. Les réflexions de Giorgio Agamben sur le témoignage peuvent, à ce titre, éclairer leur statut : elles aussi ont lieu « dans le non-lieu de l'articulation » ; elles aussi trouvent leur puissance dans l'« impuissance de dire » et dans un processus de « désubjektivation » ; elles aussi manifestent une scission fondamentale où la « part essentielle » n'est au fond que *lacune*<sup>21</sup>. Agamben écrit que le « reste d'Auschwitz » est à penser comme une *limite* : « [...] ni les morts ni les survivants, ni les naufragés ni les rescapés, mais ce qui reste entre eux<sup>22</sup>. »

20. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 422.

21. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 12, 40-48 179-218

22. *Ibid.*, p. 216.

Le petit bout de pellicule, avec ses quatre photogrammes, est une limite de ce genre. Seuil inframince entre *l'impossible* de droit - « personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici<sup>23</sup> » - et le possible, plus, le *nécessaire* de fait : nous disposons, grâce à ces images, d'une représentation *malgré tout* qui, désormais, s'impose comme la représentation *par excellence*, la représentation nécessaire de ce que fut un moment d'août 1944 au crématoire V d'Auschwitz. Seuil visuel voué au double régime du témoignage, tel qu'on le lit chez Zalmen Lewental, par exemple, lorsqu'il dit écrire le « récit de la vérité [en sachant bien que] ce n'est pas encore toute la vérité. La vérité est bien plus tragique, encore plus atroce<sup>24</sup> ».

Impossible mais nécessaire, donc possible malgré tout (c'est-à-dire lacunairement). Pour les juifs du ghetto de Varsovie au seuil de leur extermination, donner à penser et à imaginer ce qu'ils enduraient leur sembla impossible : « Nous sommes au-delà des mots, maintenant », écrit Abraham Lewin. Et pourtant - malgré tout - il l'écrit. Il écrit même qu'autour de lui « tout le monde écrit » parce que, « dépouillés de tout, il ne reste [aux juifs condamnés] que les mots<sup>25</sup> ». De même, Filip Müller :

« La mort par le gaz durait  
de dix à quinze minutes.  
Le moment le plus affreux était  
l'ouverture de la chambre à gaz,  
cette vision insoutenable :  
les gens, pressés comme du basalte,  
blocs compacts de pierre.  
Comment ils s'écroulaient hors des chambres à gaz !  
Plusieurs fois j'ai vu cela.  
Et c'était le plus dur de tout.  
À cela on ne se faisait jamais.  
C'était impossible.  
Oui. Il faut imaginer [...]»<sup>26</sup>.

23. Simon Srebnik (survivant de Chelmno), cité par C. Lanzmann, *Sboah*, *op. cit.*, p. 18. Cf. également, parmi les très nombreuses expressions de cette impossibilité, R. Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 9. J. Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1977), trad. F. Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, p. 68-79. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 131. É. Wiesel, « Préface » à B. Mark, *Des voix dans la nuit*, *op. cit.*, p. IV.

24. Cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, *op. cit.*, p. 309.

25. Cité par A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 163-165.

26. Cité par C. Lanzmann, *Sboah*, *op. cit.*, p. 139.

Insoutenable et impossible, oui. Mais « il faut imaginer », demande quand même Filip Müller. *Imaginer malgré tout*, ce qui exige de nous une difficile éthique de l'image : ni l'invisible par excellence (paresse de l'esthète), ni l'icône de l'horreur (paresse du croyant), ni le simple document (paresse du savant). Une simple image : inadéquate mais nécessaire, inexacte mais vraie. Vraie d'une paradoxale vérité, bien sûr. Je dirai que l'image est ici *l'œil de l'histoire* : sa tenace vocation à rendre visible. Mais aussi qu'elle est *dans l'œil de l'histoire* : dans une zone très locale, dans un moment de suspens visuel, ainsi qu'on le dit de l'œil d'un cyclone (rappelons que cette zone centrale de la tempête, capable de calme plat, « n'en comporte pas moins des nuages qui rendent difficile son interprétation<sup>27</sup> »).

Depuis la pénombre de la chambre à gaz, Alex a bien mis en lumière le centre névralgique d'Auschwitz, à savoir la destruction, voulue sans reste, des populations juives d'Europe. En même temps, l'image s'est formée grâce à un retrait : pour quelques minutes, le membre du *Sonderkommando* n'a pas effectué l'ignoble travail que les SS ordonnaient. En se cachant pour voir, l'homme a suspendu pour lui-même la besogne dont il s'apprêtait - occasion unique - à constituer une iconographie. L'image a été possible parce qu'une zone de calme, ô combien relatif, avait été ménagée pour cet acte de regard.

## SEMBLABLE, DISSEMBLABLE, SURVIVANT

Regarder aujourd'hui ces images selon leur phénoménologie - fût-elle très lacunairement restituable -, c'est demander à l'historien un travail de critique visuelle auquel, je crois, il n'est pas souvent habitué<sup>1</sup>. Ce travail exige un double rythme, une double dimension. Il faut, sur les images, *resserrer le point de vue*, ne rien omettre de toute la substance imageante, fût-ce pour s'interroger sur la fonction *formelle* d'une zone où l'« on ne voit rien », comme on dit à tort devant quelque chose qui semble dénué de valeur informative, un cadre d'ombre par exemple. Symétriquement, il faut *ouvrir le point de vue* jusqu'à restituer aux images l'élément *anthropologique* qui les met en jeu.

Si l'on demeure attentif à la leçon de Georges Bataille, en effet - Auschwitz comme question posée à *Xinséparable*, au *semblable*, à l'« image de l'homme » en général -, on découvre qu'en deçà où au-delà de leur sens politique obvie, les quatre photographies d'Alex nous placent devant un vertige, devant un drame de *Yimage humaine* en tant que telle. Regardons à nouveau : dans ces clichés le dissemblable est de plain-pied avec le semblable, comme la mort est de plain-pied avec la vie<sup>2</sup>. On demeure frappé, dans la première séquence (*fig. 3-4*), par la coexistence de gestes si « humains », si quotidiens, si « nôtres »,

1. C'est à ce genre de travail que convie toute l'exposition *Mémoire des camps*. Cf., déjà, la recherche inédite de I. About, *Les Photographies du camp de concentration de Mauthausen. Approches pour une étude iconographique des camps de concentration*, Paris, Université Paris VII-Denis Diderot, 1997 (sous la direction de P. Vidal-Naquet).

2. Selon l'expression de R. Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 22 : « La mort était ici de plain-pied avec la vie, mais à toutes les secondes. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons là, il y avait eu des os de morts dans la soupe des vivants, et l'or de la bouche des morts s'échangeait depuis longtemps contre le pain des vivants. »

27. *La Grande Encyclopédie*, VI, Paris, Larousse, 1973, p. 3592.

des membres du *Sonderkommando* - mains sur les hanches de celui qui réfléchit un instant, effort et torsion de ceux qui sont déjà au « travail » - avec le tapis presque informe que constitue l'ensemble des corps gisants, comme si leur réduction, leur destruction, avait déjà commencé (alors qu'ils ne sont morts que depuis quelques minutes, probablement).

Dans la vision fugitive des femmes en attente d'être gazées (fig. 5), on retire, rétrospectivement, un sentiment analogue : toute la fumée que l'on vient d'apercevoir - et que les femmes elles-mêmes, à coup sûr, ont vue par-dessus le toit du bâtiment où elles allaient pénétrer - semble déjà envahir, *destiner* leur ressemblance humaine. Ce destin qu'elles savaient ou ne voulaient pas savoir, qu'elles entrevoyaient, qu'elles *sentaient* en tout cas<sup>3</sup>. Ce destin que le photographe lui-même connaît avec certitude. Pour lui, avant même de prendre la photo - comme aujourd'hui, rétrospectivement, pour notre regard - la grisaille floue de cette image est comme la cendre que ces êtres en mouvement deviendront bientôt.

Nous sommes là au cœur du sens anthropologique d'Auschwitz. Nier l'humain dans la victime, c'était vouer l'humain au dissemblable : « musulmans » décharnés, tas de cadavres désarticulés, « colonnes de basalte » des gazés, tapis de cheveux, amas de cendres humaines utilisées comme matériau de terrassement... Subir Auschwitz, à tous les niveaux de cette expérience sans fin, équivalait à subir un sort que Primo Levi a nommé, simplement, la « démolition d'un homme<sup>4</sup> ». Or, dans ce processus, le regard jouait un rôle fondamental : l'homme « démoli », c'était d'abord l'homme rendu apathique au monde et à lui-même, c'est-à-dire incapable d'empathie (« quand il pleut, on voudrait pouvoir pleurer »), voire inca-

3. Cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 29 : « [...] d'ici, on ne sort que par la cheminée. Le sens de ces paroles, nous ne devions que trop bien le comprendre par la suite. » E. Wiesel, *La Nuit*, *op. cit.*, p. 65 : « Le mot "cheminée" n'était pas ici un mot vide de sens : il flottait dans l'air, mêlé à la fumée. C'était peut-être le seul mot qui eût ici un sens réel. » M. Pollak, « La gestion de l'indicible », *art. cit.*, p. 39-40, citant ce témoignage d'une survivante : « Et dès l'accueil, on entendait : "Tu vois ce nuage, ce sont tes parents qui brûlent !" J'ai entendu cela, rien de plus. Et effectivement, à cent mètres de là, on pouvait voir un grand nuage noir, comme un grand nuage lourd... Une image curieuse, inquiétante. "Ce sont tes parents qui brûlent !" Je l'ai vu, entendu, mais compris, non, je ne l'ai pas compris. »

4. P. Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 26. Cf. également p. 27, 131-132, etc.

pable de désespoir (« je ne suis plus assez vivant pour être capable de me supprimer »)<sup>5</sup> :

« Le sentiment de notre existence dépend pour une bonne part du regard que les autres portent sur nous : aussi peut-on qualifier de non humaine l'expérience de qui a vécu des jours où l'homme a été un objet aux yeux de l'homme. [...] Si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard [le simple regard du SS posé sur le prisonnier], j'aurais expliqué du même coup l'essence de la grande folie du Troisième Reich<sup>6</sup>. »

Cette expérience est au-delà de la peur<sup>7</sup>. Au-delà de la mort en tant que représentation accessible<sup>8</sup>. Elle atteint en l'homme l'étant même : elle en détruit même le temps<sup>9</sup>. Elle voue toute existence humaine au statut de « mannequin » que la mort transformera éventuellement en « ignoble tumulte de membres raidis » : une « chose », comme l'écrit encore Primo Levi<sup>10</sup>. Une chose *dissemblable*. Dans cette expérience, les hommes - les semblables, les amis les plus proches - ne savent même plus se reconnaître<sup>11</sup>. Et cela, écrit Maurice Blanchot, par le pouvoir terrifiant de ces autres *semblables* que sont les ennemis :

« [...] quand l'homme, par l'oppression et la terreur, tombe comme en dehors de soi, là où il perd toute perspective, tout repère et toute différence, ainsi livré à un temps sans délai qu'il endure comme la perpétuité d'un présent indifférent, alors son dernier recours, au moment où il devient l'inconnu et l'étranger, c'est-à-dire destin pour lui-même, est de se savoir frappé, non par les élé-

5. *Ibid.*, p. 140 et 153.

6. *Ibid.*, p. 113 et 185.

7. *Ibid.*, p. 136 : « [...] non seulement nous n'avons pas le temps d'avoir peur, mais nous n'en avons pas la place. »

8. Cf. J. Améry, *Par-delà le crime et le châtiment*, *op. cit.*, p. 43-44 : « Des hommes mouraient partout, mais la figure de la Mort avait disparu. »

9. Cf. É. Wiesel, *La Nuit*, *op. cit.*, p. 61, 63, 85. B. Bettelheim, « La schizophrénie en tant que réaction à des situations extrêmes » (1956), trad. T. Carlier, *Survivre*, *op. cit.*, p. 143-157.

10. P. Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 184-186. Sur les « mannequins », cf. C. Delbo, *Auschwitz et après*, I. *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 28-33 et 142.

11. Cf. R. Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 178-180 : « J'ai regardé celui qui était K. [...] Je ne reconnaissais rien. »

ments, mais par les hommes et de donner le nom d'homme à tout ce qui l'atteint. - L'"anthropomorphisme" serait donc l'ultime écho de la vérité, quand tout cesse d'être vrai<sup>12</sup>. »

Dans l'œil du cyclone gît donc, aussi, la question de l'anthropomorphisme. Ce que les SS ont voulu détruire à Auschwitz n'était pas seulement la vie, mais encore - que ce fût en deçà ou au-delà, avant ou après les mises à mort - la forme même de l'humain, et son image avec elle. Dans un tel contexte, l'acte de résister s'identifiait par conséquent à celui de *maintenir cette image malgré tout*, fût-elle réduite à sa plus simple expression « paléontologique », je veux dire, par exemple, la station debout : « Aussi est-ce pour nous un devoir envers nous-mêmes que [...] de nous tenir droits et de ne pas traîner nos sabots, non pas pour rendre hommage à la discipline prussienne, mais pour rester vivants, pour ne pas commencer à mourir<sup>13</sup>. »

\*

Maintenir l'image malgré tout : maintenir *Ximage du monde* extérieur et, pour cela, arracher à l'enfer une activité de connaissance, une sorte de curiosité quand même. Exercer son observation, prendre des notes en secret ou tenter de mémoriser le maximum de choses. « Savoir et faire savoir est une manière de rester humain », écrit Tzvetan Todorov à propos des *Rouleaux d'Auschwitz*<sup>14</sup>. Maintenir, aussi, *Yimage de soi*, c'est-à-dire « sauvegarder son moi » au sens psychique et social du terme<sup>15</sup>. Maintenir, enfin, *Yimage du songe* : bien que le camp soit une véritable machine à « broyer les âmes<sup>16</sup> » - ou pour cette raison même -, son office de terreur peut être suspendu dès lors que les SS acceptent ce minimum vital que constitue le temps de sommeil des prisonniers. À ce moment,

12. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 193-194.

13. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 42-43.

14. T. Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 108.

15. Cf. B. Bettelheim, « Comportement individuel et comportement de masse dans les situations extrêmes », art. cit., p. 84. M. Pollak, *L'Expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 1990.

16. E. Kogon, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands* (1946), trad. anonyme, Paris, La Jeune Parque, 1947 (éd. 1993), p. 399-400.

écrit Primo Levi, « derrière les paupières à peine closes, les rêves jaillissent avec violence<sup>17</sup>. »

C'est jusqu'à *Yimage de l'art* que les détenus auront voulu préserver malgré tout, comme pour arracher à l'enfer quelques lambeaux d'esprit, de culture, de survie. Le mot « enfer », soit dit en passant, fait lui-même partie de cette sphère : nous l'employons spontanément pour parler d'Auschwitz alors qu'il se révèle tout à fait inadéquat, déplacé, inexact. Auschwitz ne fut pas un « enfer » au sens où les êtres qui y pénétraient n'avaient pas à y éprouver une « résurrection » - fût-elle terrible -, mais bien la plus sordide des morts. Et, surtout, ces êtres n'étaient pas là pour subir le « jugement » dernier de leurs fautes : innocents ils entraient, innocents ils étaient torturés et massacrés. L'enfer est une fiction juridique inventée par la croyance religieuse, tandis qu'Auschwitz est une réalité anti-juridique inventée par un délire politico-racial.

Or, l'image de l'enfer, aussi *inexacte* soit-elle, fait cependant partie de la *vérité* d'Auschwitz. Non seulement elle fut employée par les penseurs les plus attentifs du phénomène concentrationnaire<sup>18</sup>, mais encore elle investit de part en part les témoignages des victimes. Les rescapés ont presque tous parlé de ce dont ils revenaient comme d'un enfer<sup>19</sup>. Les « naufragés » eux-mêmes firent appel à cette image, dans toutes ses dimensions culturelles, jusqu'aux évocations ou aux citations de Dante qui affleurent dans les *Rouleaux d'Auschwitz* : Lewental a parlé de cet « enfer » comme d'un « tableau [...]

17. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 74. Cf. J. Cayrol, « Les rêves concentrationnaires », *Les Temps modernes*, III, 1948, n° 36, p. 520-535 : « [...] les rêves devenaient un moyen de sauvegarde, une sorte de "maquis" du monde réel » (p. 520).

18. Cf. notamment F. Neumann, *Behemot. The Structure and Practice of National Socialism*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1942. H. Arendt, « L'image de l'enfer », art. cit., p. 151-160. *Id.*, « Les techniques de la science sociale et l'étude des camps de concentration », art. cit., p. 213. E. Traverso, *L'Histoire déchirée*, op. cit., p. 71-99 et 219-223.

19. Cf. notamment E. Kogon, *L'État SS*, op. cit., p. 49-50. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 21. É. Wiesel, *La Nuit*, op. cit., p. 59. C. Delbo, *Auschwitz et après, II. Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970, p. 33-34. E. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 25 et 163-243. M. Buber-Neumann, *Déportée à Ravensbrück. Prisonnière de Staline et d'Hitler, II* (1985), trad. A. Brossat, Paris, Le Seuil, 1988 (éd. 1995), p. 7-19. V. Pozner, *Descente aux enfers. Récits de déportés et de SS d'Auschwitz*, Paris, Julliard, 1980.

insoutenable à voir<sup>20</sup>. » Gradowski n'a pas cessé, tout au long de son manuscrit, d'utiliser des formes issues plus ou moins directement de la *Divine Comédie*<sup>21</sup>. Sur un mur du Block 11 d'Auschwitz, dans la cellule 8, un prisonnier polonais attendant d'être fusillé a regravé - de ses propres mains, dans sa propre langue - la fameuse inscription de la porte dantesque : *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*<sup>22</sup>.

En ce sens, *l'Enfer* de Dante, ce joyau de l'imaginaire occidental, appartient aussi au réel d'Auschwitz : griffonné à même les parois, enté dans l'esprit de beaucoup. Il s'impose partout dans le témoignage de Primo Levi jusqu'à signifier l'urgence même et la vie maintenue, comme « cet anachronisme si humain, si nécessaire et pourtant si inattendu<sup>23</sup> ». Il s'impose même, symétriquement, sous la plume des bourreaux : lorsque, insomniaques ou fatigués par l'horreur qu'ils organisaient, certains responsables nazis se sont laissés, eux aussi, emporter par la métaphore dantesque<sup>24</sup>.

Que signifie cette troublante unanimité ? Que le recours à l'image est inadéquat, lacunaire, toujours en défaut ? Certes. Faut-il redire, alors, qu'Auschwitz est *inimaginable* ? Certes non.. Il faut même dire le contraire : il faut dire qu'Auschwitz *n'est qu'imaginable*, que nous sommes contraints à l'image et que, pour cela, nous devons en tenter une critique interne aux fins mêmes de nous débrouiller avec cette contrainte, avec cette *lacunaire nécessité*. Si l'on veut savoir quelque chose de l'intérieur du camp, il faut, à un moment ou à un autre, payer son tribut au pouvoir des images. Et tenter de comprendre leur nécessité à travers cette vocation même à rester en défaut<sup>25</sup>.

20. Cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 266-267 et 302-304.

21. Cité *ibid.*, p. 191-240.

22. Ce graffiti est reproduit dans J. P. Czarnecki, *Last Traces*, op. cit., p. 95.

23. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 123 (et, en général, p. 29, 93-107, 116-123). *Id.*, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 136-137.

24. « L'Enfer de Dante était ici devenu réalité » (le commandant Imfried Eberl parlant de Treblinka). « En comparaison, l'Enfer de Dante me paraît une comédie [...] Nous nous trouvons dans *l'anus mundi*. » (le docteur Johann Paul Kremer). Cités par L. Poliakov, *Auschwitz*, op. cit., p. 40-41, et H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 330.

25. Cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 83, 138-139 et 169, où est développée une réflexion de ce genre sur la vanité et la nécessité des « signes » à Auschwitz : « Aujourd'hui je pense que le seul fait qu'un Auschwitz ait pu exis-

\*

Regardons à nouveau les quatre photographies arrachées à l'enfer d'août 1944. La première séquence (*fig. 3-4*) n'est-elle pas envahie par le *défait* d'information ? Ombre tout autour, rideau d'arbres, fumée : l'ampleur du massacre, le détail des installations et le travail même du *Sonderkommando* se révèlent donc assez peu « documentés ». En même temps, nous sommes devant ces images comme devant la *nécessité* bouleversante d'un geste de survivant (survivant très provisoire, puisqu'il sera massacré par les SS quelques semaines plus tard) : c'est *Y autportrait* tragique du « commando spécial » que nous avons là sous les yeux. Regardons la deuxième séquence (*fig. 5-6*) : n'est-elle pas envahie, plus encore que la première, par le *défait* de visibilité ? En même temps, nous sommes devant cela comme devant la *nécessité* bouleversante d'un geste *d'empathie*, c'est-à-dire d'un certain agir de la ressemblance : mouvement du photographe - et « bougé » de l'image - accompagnant le mouvement des femmes, urgence de la photographie accompagnant l'urgence des derniers instants de la vie<sup>26</sup>.

Arracher quatre images à l'enfer du présent signifiait enfin, en ce jour d'août 1944, arracher à la destruction quatre lambeaux de survivance. De survivance, dis-je, et non pas de survie. Car personne, devant ou derrière cet appareil-photo - sauf David Szmulewski et le SS, peut-être -, n'a survécu à ce dont les images témoignent. Ce sont donc elles, les images, qui nous demeurent : ce sont elles les *survivantes*. Mais de quel temps nous parviennent-elles ? Du temps d'un *éclair* : elles ont capté quelques instants, quelques gestes humains. Or, on constate que, dans les deux séquences, presque tous les visages sont penchés vers le bas, comme concentrés, au-delà de toute expression dramatique, sur le travail de la mort. Vers le bas :

ter devrait interdire à quiconque, de nos jours, de prononcer le mot de Providence ; mais il est certain qu'alors le souvenir des secours bibliques intervenus dans les pires moments d'adversité passa comme un souffle dans tous les esprits » (p. 169).

26. Sur l'urgence et la vitesse dans l'écriture des témoignages, cf. notamment C. Mouchard, « "Ici" ? "Maintenant" ? », art. cit., p. 245-249. Beaucoup de récits concentrationnaires s'ouvrent en effet sur ce motif de l'urgence. Cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 8. R. Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 9.

car la terre est leur destin. D'un côté, les humains s'envoleront en fumée - *Todesfluge*<sup>27</sup> -, d'un autre côté leurs cendres seront concassées, enterrées, englouties. Or, dans ces cendres mêmes, tout autour des crématoires, les membres du *Sonderkommando* auront mêlé, autant que possible, toutes leurs *choses survivantes* : choses du corps (cheveux, dents), choses sacrées (phylactères), choses-images (photographies), choses écrites (les *Rouleaux d'Auschwitz*) :

« J'ai écrit cela pendant la période où je me suis trouvé dans le *Sonderkommando*. [...] J'ai voulu le laisser, avec bien d'autres notes, en souvenir pour le futur monde de paix, afin que l'on sache ce qui s'est passé ici. Je l'ai enterré dans des cendres, pensant que c'était l'endroit le plus sûr, qu'on y creusera certainement, afin de trouver les traces des millions d'hommes disparus. Mais, dernièrement, on s'est mis à supprimer un peu partout les traces des cendres. On a ordonné de les moudre finement et de les transporter à la Vistule pour que les eaux les emportent. [...] Mon carnet de notes et d'autres manuscrits se trouvaient dans les fosses saturées de sang, contenant des os et des lambeaux de chair pas toujours entièrement brûlés. On pouvait le sentir d'après l'odeur. Chercheur, fouille partout, sur chaque parcelle de terrain. Des documents, les miens et ceux d'autres personnes, y sont enfouis, qui jettent une lumière crue sur tout ce qui s'est passé ici. C'est nous, les ouvriers du *Sonderkommando*, qui les avons dissimulés sur tout le terrain, tant que nous avons pu, afin que le monde y trouve des traces palpables des millions d'assassinés. Nous-mêmes, nous avons déjà perdu l'espoir de vivre jusqu'à la libération<sup>28</sup>. »

Temps de l'éclair, temps de la terre. Instant et sédimentation. Arrachées au présent, enterrées pour longtemps : tel est bien le rythme - anadyomène - des images. Les quatre photographies d'août 1944 furent arrachées à un enfer immense,

27. P. Celan, « Fugue de mort » (1945), *Choix de poèmes réunis par l'auteur* (1968), trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998, p. 52-57.

28. Z. Gadowski, cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 241-242. Dans son introduction, Ber Mark signale cet autre fait désespérant qu'après la guerre « des bandes entières de pilliers s'affairèrent dans le camp abandonné, fouillant partout, cherchant de l'argent, de l'or, des objets de valeur, tant ils croyaient à la légende selon laquelle les juifs avaient apporté avec eux des trésors. En creusant autour des crématoires, ils tombèrent sur des manuscrits, objets sans valeur pour eux, qu'ils détruisirent ou jetèrent » (p. 180).

puis cachées dans un simple tube de dentifrice. Arrachées au périmètre du camp, puis enterrées quelque part dans les papiers de la Résistance polonaise. Déterrées à la Libération seulement. Ré-enfouies sous les recadrages et les retouches d'historiens croyant bien faire. Leur office de réfutation - contre l'entreprise nazie de désimagination du massacre - demeure tragique en ce qu'elles arrivèrent trop tard<sup>29</sup>. D'août 1944 jusqu'à la fin des hostilités, les bombardiers américains ne cessèrent pas de pilonner les usines d'Auschwitz III-Monowitz, mais ils laissèrent les crématoires à leur intense fonctionnement de mise à mort « non militaire<sup>30</sup>. »

\*

Images inutiles, donc ? Loin de là. Elles nous sont infiniment précieuses aujourd'hui. Et exigeantes aussi, puisqu'elles nous demandent l'effort d'une *archéologie*. Nous devons fouiller encore dans leur si fragile temporalité. « L'image authentique du passé, écrit Benjamin, n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une autre image unique, irremplaçable, du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle<sup>31</sup>. »

« Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez<sup>32</sup>. »

(2000-2001)

29. Bien d'autres n'arrivèrent jamais : « Malheureusement, la plupart des photographies expédiées de l'autre côté des fils barbelés s'égarèrent, seules quelques-unes ont été transmises. » R. Boguslawska-Swiebicka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit., non paginé.

30. Cf. D. S. Wyman, *L'Abandon des Juifs. Les Américains et la solution finale* (1984), trad. C. Blanc, Paris, Flammarion, 1987, p. 373-397.

31. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », art. cit., p. 341.

32. S. Beckett, *Têtes-Mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 51.

## II

# MALGRÉ L'IMAGE TOUTE

« Tout le mal est né de ce qu'on est *venu à l'image*  
*avec l'idée de synthèse* [...]. L'image est un acte  
et non une chose. »

J.-P. Sartre, *L'Imagination*, Paris, PUF, 1936,  
p. 162.

## IMAGE-FAIT OU IMAGE-FÉTICHE

Parce qu'il déduisait de son étude de cas une mise en cause plus générale du double régime - historique et esthétique - de l'« inimaginable », le texte qu'on vient de lire introduisait évidemment matière à discussion. Si les historiens n'ont pas eu à se défendre de *Y archéologie visuelle* qui leur était proposée, c'est tout simplement que la discipline historique, aujourd'hui, connaît elle-même son retard critique dans le domaine des images et entend, aussi honnêtement que possible, le combler. Mais la mise en question de *Y inimaginable esthétique* - négativité sublime, absolue, prolongée dans une contestation radicale de l'image et censée rendre compte, pour certains, de la radicalité même de la Shoah - a suscité une violente réaction polémique, dans deux longs articles publiés par *Les Temps modernes* de mars-mai 2001. Ils sont dûs respectivement à Gérard Wajcman et à Elisabeth Pagnoux<sup>1</sup>.

Sur quoi porte, exactement, le débat ? Pour donner une notion des arguments engagés comme du ton adopté par mes contradicteurs, il me sera nécessaire d'arpenter leurs deux textes dans l'escalade accusatrice qu'ils mettent en œuvre. Le « risque de surinterprétation » ne constitue, selon Gérard Wajcman, que le moindre défaut de l'analyse proposée. Il y a, surtout, « fautes de pensée », « raisonnement fatal » et « logique funeste » confinant à la « connerie », voire au « men-

1. Cf., pour un exemple récent, le numéro spécial « Image et histoire » de la revue *Vingtième Siècle*, n° 72, 2001, sous la direction de L. Bertrand-Dorléac, C. Delage et A. Gunthert. Sur les difficultés théoriques de la prise en compte historique des images, y compris par l'école issue des *Annales*, cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 9-55.

2. G. Wajcman, « De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n° 613, p. 47-83. E. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », *ibid.*, p. 84-108.

songe rassurant», ce qui est évidemment plus grave<sup>3</sup>. À lancer un tel « slogan » contre l'inimaginable de la Shoah, je n'aurais fait que « nier tout en bloc, et les thèses, et le fait » : je n'aurais fait qu'une œuvre d'« aventurier de la pensée ». Toute cette « promotion de l'imagination » ne serait qu'un « appel à halluciner », une « machine à fantasmes » qui « pousse à une identification forcément leurrante<sup>4</sup> ». En psychologue, Wajcman veut souligner « l'exaltation presque enfantine » d'un argument qui « croit être la destruction d'un tabou » :

« Didi-Huberman semble comme emporté, absorbé, englouti dans une sorte d'oubli de tout, et de l'essentiel [...]. Tout se passe comme s'il était pris dans une sorte de captation hypnotique des images qui ne lui permettrait plus de réfléchir qu'en termes d'image, de semblable. On est stupéfait de cette valeur, de cette puissance accordée à l'image quasi divine de l'homme<sup>5</sup>. »

C'est ensuite en homme de métier - soit en psychanalyste clinicien - que Gérard Wajcman caractérise cet « oubli de tout » : la « régression d'un tel discours », affirme-t-il, n'a rien que de *pervers*. C'est une « fétichisation religieuse » de l'image, « une sorte de déni à ciel ouvert, presque offert, sinon inconsciemment, du moins de façon écervelée »... En sorte que l'attention portée aux quatre photographies d'août 1944 s'apparente, selon lui, au typique « déni fétichiste » par lequel un sujet pervers « exposera et adorera, comme des reliques du phallus manquant, chaussures, bas ou petites culottes<sup>6</sup>. »

Mais ce qui s'apparente à une *perversion* sexuelle - une maladie de l'âme - s'avère, en l'espèce, plus grave encore : P« incantation magique » du fétichiste se double ici de *perversité*, c'est-à-dire d'un véritable charlatanisme de la pensée, un « tour de passe-passe » intellectuel. Dans l'« exercice de haute voltige sophistiquée » mené à propos d'Auschwitz se mènerait en sous-main une « tromperie sur la marchandise », une « publicité mensongère » pour les images des camps d'extermination nazis<sup>7</sup>. Or, cette perversité fondamentale,

3. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 51-53, 70 et 80

4. *Ibid.*, p. 49-51 et 70.

5. *Ibid.*, p. 75.

6. *Ibid.*, p. 50, 81 et 83.

7. *Ibid.*, p. 54 et 65-66.

Wajcman la nomme « pensée infiltrée de christianisme », « pente à la christianisation ». La « passion de l'image » est « intimement chrétienne », soutient-il : elle « infiltre et poisse tout ce qui concerne les images dans nos contrées ». Ces « litanies », ces « larmoiements vertueux » devant quatre photographies prises par les membres du *Sonderkommando*, le « ton prophétique » de leur description, tout cela ne manifeste donc, à ses yeux, qu'une « élévation de l'image en relique » typique de la religion chrétienne<sup>8</sup>, ce qui explique pourquoi, à un moment, il veut m'imposer tout un patchwork d'oripeaux hagiographiques :

« Georges Didi-Huberman enfilerait ici par-dessus l'armure de saint Georges la peau de mouton d'un saint Jean au doigt tendu, plus la défroque de saint Paul annonçant au monde la venue de l'Image<sup>9</sup>. »

Cela fait beaucoup, sans doute, mais ne suffit pas encore. Il faudra dire aussi le danger social, éthique et *politique* de cette « foi dans les images », de cette « Annonce de l'Image ». Gérard Wajcman diagnostique dans mon analyse des quatre photographies d'août 1944 - et de son supposé « refus, il faut le dire agressif, de l'idée que quelque chose serait là irréprésentable » - un « couronnement à la pensée du consensus », une « justification presque inespérée à l'amour généralisé de la représentation » dans notre monde moderne. Voici donc l'attention visuelle réduite à un « idéal télévisuel » : après avoir « redécouvert les vertus de souvenirs des albums photos, [...] Georges Didi-Huberman aime flatter nos pentes les plus simples, [...] façon de satisfaire l'envie de ne rien voir, de fermer les yeux<sup>10</sup> ». Culte *généralisé* de l'image d'un côté, capacité *annihilée* d'ouvrir les yeux d'un autre.

Le résultat, au-delà d'une « funeste confusion », est un danger politique et moral de toute première nocivité : « une légèreté véritablement coupable, funeste », « une pensée assez inquiétante », « un contresens de part en part, et véritablement dangereux » car il recèle « un fonds inquiétant d'aveuglement

8. *Ibid.*, p. 51, 55, 57, 63-64, 70, 72 et 83.

9. *Ibid.*, p. 60-61.

10. *Ibid.*, p. 58, 60, 64, 72 et 75-76.

[d'une] gravité évidente<sup>11</sup> ». Une pensée de l'image est une pensée du semblable : Wajcman en déduira que c'est une pensée qui *assimile tout*. Devant la situation analysée - celle du *Sonderkommando* d'Auschwitz -, il y aurait alors cette « idée abjecte » qui, au nom de l'image, assimile le bourreau et la victime, confine à la christianisation généralisée, voire à l'antisémitisme et au renversement pervers des rôles dans l'actuel conflit israélo-palestinien :

« Dans cette valse des possibles où chacun est le semblable de l'autre, il était fatal qu'on en vienne à cette idée abjecte de l'échange infini et réciproque des places du bourreau et de [la] victime. [...] Il y a là quelque chose d'insupportable dans ce qui n'est au fond qu'un appel à l'erreur, au mensonge et à l'illusion, à l'erreur de pensée, au mensonge aisé et à l'illusion aliénante. [...] Je ne vois pas nécessairement dans tout cela la manifestation d'un antisémitisme rampant, simplement l'effet d'une pente presque irrésistible, qu'on constate tout aussi bien chez des juifs déclarés, à en somme "christianiser" le débat sur les images en général. [...] C'est sans doute la même pulsion qui pousse à dénoncer [...] un État d'Israël "pire que les nazis" face aux Palestiniens, les vrais juifs de notre temps<sup>12</sup>. »

Elisabeth Pagnoux joint à ces condamnations vingt-cinq pages du même acabit. Elle en rajoute sur la tromperie - ce sera, désormais, une « double tromperie » - et fustige l'« acharnement à bâtir le néant » au risque de « tout confondre [...] pour consolider un vide ». Elle en remet sur la « pirouette intellectuelle », le « tour de passe-passe » et le « flou narratif qui brouille les temps, impose du sens, invente un contenu [et] s'acharne à combler le néant, au lieu de l'affronter<sup>13</sup>. »

Comblant le néant : la tentative de reconstitution historique des quatre photographies d'août 1944 ne représente en effet, aux yeux d'Elisabeth Pagnoux, qu'une « apparence de scientificité » inspirée du travail documentaire de Jean-Claude

11. *Ibid.*, p. 50, 53, 67, 72 et 81.

12. *Ibid.*, p. 62-63 et 70. La dernière proposition est ressassée p. 74 : « Cette absence de pensée [...], c'est la même qui aujourd'hui fait des Palestiniens les juifs de notre époque et des Israéliens les nouveaux nazis. »

13. E. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 87, 90, 103 et 106.

Pressac, avec ses « sommets de vacuité technicisante ». Son caractère hypothétique est « sans fin », il se limite donc à « sans fin s'enfermer dans la vanité de la conjecture [et à] refuser d'entrer dans [...] l'interprétation ». En même temps, l'analyse visuelle peut être qualifiée d'hyper-interprétation (ce que - Wajcman appelait « surinterprétation »), puisqu'elle est « reconstitution, fiction, création ». Elle devient par là - nouveau renversement - un véritable « acharnement à détruire le regard ». L'attention à l'histoire, quant à elle, se renverse en « annulation de la mémoire » et en « entrave [à] l'avènement du passé<sup>14</sup> ».

Annuler la mémoire : à la vacuité interprétative se superposera, de nouveau, l'infamie politique et morale. L'analyse des photographies d'Auschwitz serait « totalement déplacée », « néfaste et propice au renchérissement des propos délétères » - antisémitisme ou négationnisme. Plus précisément, sa « méthode, une mécanique fallacieuse, discrédite la parole des témoins pour la nier finalement » : « suffisance d'un présent qui essaie de supplanter les témoignages<sup>15</sup> » :

« Georges Didi-Huberman prend la position du témoin [...], usurpe le statut de témoin. La source perdue, la parole est niée. [...] Regarder la photo et s'y croire. La distance, encore une fois, est niée. Nous faire témoins de cette scène, outre qu'elle est invention (parce qu'on ne peut pas réanimer le passé), c'est distordre la réalité d'Auschwitz qui fut un événement sans témoin. C'est combler le silence. [...] A bout de confusion, Georges Didi-Huberman, quelques lignes avant la fin de son article, donne le coup de grâce aux témoins et à la parole en déclarant : "ce sont elles les survivantes"<sup>16</sup>. »

Le déni des témoins comme perversité morale achève donc l'œuvre du déni de réalité comme perversion fétichiste. Elisabeth Pagnoux ne voit, elle aussi, dans l'attention visuelle portée aux quatre photographies du *Sonderkommando*, que « voyeurisme » et « jouissance par l'horreur », « propos déplacé » et fantasme pervers « obsédé par l'intérieur », « fiction » de passé mêlée - on se demande bien pourquoi - de

14. *Ibid.*, p. 93-94, 98 et 102-105.

15. *Ibid.*, p. 91, 93 et 103.

16. *Ibid.*, p. 105-108.

« présent humanitaire<sup>17</sup> ». Élargissant l'anathème au catalogue d'exposition où mon essai avait été publié, Elisabeth Pagnoux redira sur tous les tons sa condamnation morale d'une attention spécifique portée à l'histoire de la photographie des camps :

« [...] on est au bord du scoop, comme au bord de l'écoeurement. [...] L'on est scandalisé. De quelle nouveauté digne d'être proférée pourrait-il s'agir ? Qu'apporterait une photo supplémentaire ? On sait beaucoup plus que ce que disent les photos une à une... D'ailleurs, qu'est-ce que savoir ? Et l'on est scandalisé parce qu'il est immédiatement manifeste qu'à la prétendue nouveauté du contenu et du regard se mêle précisément l'arrogance de ce qui n'est que prétention, voire manipulation. [...] Auschwitz, un objet photogénique ? [...] On est scandalisé. Des femmes marchant vers la chambre à gaz. Sauf à être de ceux qui exultent d'horreur, c'est une raison suffisante pour ne pas aller voir l'exposition. Pour qui garde la mémoire du crime, l'idée d'en regarder encore une image - l'idée de regarder encore ces images qui étaient déjà connues - est insupportable et une photo n'apprend rien de plus que l'on ne sache déjà. [...] Sur la négation de la distance qui sépare aujourd'hui et hier se battit *[sic]* un mensonge d'autant plus ignominieux qu'il contrarie tout projet de transmission. Un double mensonge, une confusion qui entretient toute la perversité de l'entreprise : nous pouvons entrer à l'intérieur de la chambre à gaz [...]. On ne résume pas Auschwitz, on ne le fétichise pas, on ne le muséifie pas pour le saisir et y mettre fin<sup>18</sup>. »

Faut-il répondre à cela ? Discute-t-on avec un tel refus de lire ? Doit-on objecter à une attaque qui défigure les arguments d'un trait et préfère s'apesantir sur la mise en cause personnelle (par exemple dans la façon qu'a Wajcman de me fabriquer, d'autorité, un tableau clinique de fétichiste et un statut moral de renégat, de juif « christianisé », ou dans la façon qu'a Pagnoux de réclamer, sans la fournir, une enquête sur les « origines » de mon discours, tant il lui semble « venu de nulle

17. *Ibid.*, p. 94, 102 et 106-107.

18. *Ibid.*, p. 84-85, 89-90 et 95.

part<sup>19</sup> ») ? Par définition, je peux toujours discuter avec celui qui déclare mon analyse « discutable », mais le puis-je encore si le contradicteur fait de ma personne l'incarnation même de l'erreur et, pire, de l'infamie morale ?

Suffit-il, par exemple, de rétorquer à Gérard Wajcman que je n'émetts tout simplement pas l'« idée abjecte » qu'il croit - « l'échange infini et réciproque des places du bourreau et de [la] victime » -, mais bien l'idée contraire ? Suffit-il que je réponde à Elisabeth Pagnoux que son accusation d'« arrogance » théorique serait peut-être moins justifiée si, armée de sa dirimante question - « D'ailleurs, qu'est-ce que savoir ? » -, elle daignait entrouvrir les quelques livres que j'ai consacrés à cette question dans le champ visuel, quand elle-même n'a pas, que je sache, commencé d'y répondre ? J'ai simplement, devant les quatre photographies d'Auschwitz, *tenté de voir mieux savoir*. Que puis-je répondre à ceux qui *voient rouge* devant le principe même d'une telle tentative ?

Il y a pourtant beaucoup à dire, au-delà d'une simple réplique duelle et du risque concomitant de se satisfaire d'arguments retournés à l'envoyeur. Gardons à l'esprit cette image de Goya où deux lutteurs hirsutes s'éreintent *l'un l'autre* à coups de bâtons, sans s'apercevoir qu'ils s'enlisent *ensemble* dans les mêmes sables mouvants. Il faudra donc, plutôt, s'interroger sur les lieux communs et les enjeux souterrains d'une telle controverse, si mouvante, si biaisée soit-elle ou, justement, parce qu'elle est biaisée - et sédimentée - de part en part. Sa violence, remarquons-le, ressortit, dans ce qu'elle a d'outrancier et, parfois, d'indigne, à la rhétorique des querelles politiques, alors qu'il s'agit d'histoire et d'images datant d'une soixantaine d'années : indice certain que la *pensée des images*, aujourd'hui, relève en grande part du *champ politique* lui-

\* 20  
même .

19. *Ibid.*, p. 91 et 105.

20. J'avais eu à le vérifier, il y a dix ans, à propos d'une autre polémique sur le statut de l'art contemporain : cf. G. Didi-Huberman, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 43, 1993, p. 102-118 (éd. amplifiée d'un « Post-scriptum : du ressentiment à la *Kunstpolitik* », *Lignes*, n° 22, juin 1994, p. 21-62). Cf. également, pour la position philosophique de ce problème, J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Mais cette violence polémique vient d'abord de son objet même : comme si, aux images photographiques de la terreur nazie, ne pouvaient répondre que des regards hérissés - par empathie ou, au contraire, par rejet -, des interprétations inquiètes jusqu'à la violence, jusqu'à la crise du discours lui-même. Si j'ai choisi d'interroger les quatre photographies d'août 1944, c'est précisément parce qu'elles constituaient, dans le corpus connu des documents visuels de ce temps, un cas extrême, une troublante singularité : un *symptôme historique* propre à bouleverser, donc à reconfigurer, la relation que l'historien des images entretient habituellement avec ses propres objets d'étude. Il y a donc, dans ce cas extrême, quelque chose qui met en question notre propre voir et notre propre savoir : un *symptôme théorique* dont la dispute elle-même manifeste pleinement qu'il nous agite *ensemble* - depuis notre commune histoire - de part en part<sup>21</sup>.

Gérard Wajcman pense que cette singularité - visuelle, photographique - n'apprend rien que nous ne sachions déjà et, pire, qu'elle induit son spectateur à la captation, à l'erreur, au fantasme, à l'illusion, à la croyance, au voyeurisme, au fétichisme... Voire à l'« idée abjecte ». C'est pourquoi il lui faut, ayant sous les yeux ces quatre photographies d'Auschwitz, répéter haut et fort ce qu'après bien d'autres il avait déjà affirmé : « Il n'y a pas d'images de la Shoah ». Ainsi commence littéralement, ou recommence, son texte polémique<sup>22</sup>. Mais analysons un peu. Wajcman ne dit pas une, mais plusieurs choses - dont certaines lui sont insues - à partir de cette seule phrase-clé. On peut remarquer qu'il écrit successivement, en l'espace de quelques pages : « Il n'y a pas d'images de la Shoah ». Puis, au singulier : « Il n'y a pas d'image de la Shoah ». Puis, elliptiquement : « Il n'y a pas d'image ». Et enfin, métaphysiquement : « Il n'y a pas<sup>23</sup> ».

21. Cette querelle a, d'ailleurs, déjà fait l'objet d'une analyse sociologique : cf. J. Walter, « Mémoire des camps : une exposition photographique exposée », *Redéfinitions des territoires de la communication*, dir. I. Dragan, Bucarest, Tritonic, 2002, p. 367-383. *Id.*, « Un témoignage photographique sur la Shoah : des violences en retour ? », *Violences médiatiques. Contenus, dispositifs, effets*, dir. P. Lardellier, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 133-155.

22. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 47.

23. *Ibid.*, p. 47-49 et 54 (« le fait avéré, le fait réel, parfaitement au-delà de toute volonté, de toute conscience et de tout inconscient, qu'il n'y a pas d'image [...], fait réel qu'il n'y a pas »).

La première occurrence est censée dénoter un *fait exact* qui relève du savoir historique (à ce titre révisable, admet-il) : « On ne connaît à ce jour ni photographie ni film montrant la destruction des juifs dans les chambres à gaz<sup>24</sup>. » Telle serait la version factuelle de l'inimaginable, dont Wajcman lui-même, dans d'autres rédactions de sa thèse, semble douter<sup>25</sup>. Si la controverse tenait à cette seule factualité, nous pourrions la clore sereinement : nous ne nous sommes tout simplement pas entendus sur *l'image de l'image*, c'est-à-dire sur l'extension du mot « Shoah ». Wajcman entend par là l'opération et le moment absolument spécifiques du gazage des juifs, dont nous ne connaissons, en effet, aucune image photographique. De mon côté, je tiens la « destruction des juifs d'Europe », selon la conception de Raul Hilberg, pour un phénomène historique infiniment large, complexe, ramifié, multiforme. Il y a eu, dans l'histoire du nazisme, cent techniques différentes pour mener à bien la sinistre « Solution finale », entre *mal* radical et déconcertante *banalité*. En ce sens est-on autorisé à dire qu'il y a bel et bien - et même en nombre assez considérable - des images de la Shoah. Je n'ai évidemment jamais prétendu que les quatre photographies d'août 1944 montraient le moment du gazage comme tel. Mais elles montrent bien deux moments constitutifs du « traitement spécial » (*Sonderbehandlung*), les victimes menées nues vers la chambre à gaz, pendant que d'autres victimes, déjà gazées, brûlent dans les fosses d'incinération extérieures du crématoire V à Birkenau (*fig. 3-6*).

Il fallait à Gérard Wajcman quelques erreurs historiques pour fonder sa première occurrence (factuelle, historique) en *vérité universelle*. « Il n'y a pas d'image de la Shoah », dit-il, parce que « les nazis se sont préoccupés de ne laisser aucune trace et avaient soigneusement interdit toute image » ; mais nous savons à quel point cet interdit fut contourné par les nazis eux-mêmes et, exceptionnellement - dans le cas qui m'a retenu -, par les membres de la résistance juive du *Sonderkommando*. Wajcman donne une seconde raison : « parce qu'il n'y avait pas de lumière dans les chambres à gaz »,

24. *Ibid.*, p. 47.

25. *Id.*, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann, le match », *L'Infini*, n° 65, 1999, p. 122 : « Évidemment, je ne discute pas la question de savoir s'il y a ou non des images des chambres à gaz. Je n'en sais rien. »

ce qui est faux<sup>26</sup>. Enfin, il écrit : « parce que, cinquante ans après, on aurait déjà retrouvé un petit bout de quelque chose<sup>27</sup> », ce dont les quatre « lambeaux » photographiques, connus dès 1945, apportent précisément une première réponse.

Mais Wajcman a déjà quitté l'ordre des faits : un ordre « révisable » n'est pas assez fort à ses yeux. Il ne lui faut plus « un fait, mais une thèse. Elle ne vise pas l'exactitude, mais la vérité. Elle est absolue et non révisable<sup>28</sup>. » Que signifie-t-elle exactement, sous l'énoncé général « Il n'y a pas d'image de la Shoah » ? Deux choses, en réalité. D'une part, une trivialité de bon sens, une évidence philosophique formulée depuis l'aube des temps, à savoir que « *tout le réel* n'est pas soluble dans le visible », ou qu'il y a une « impuissance de l'image à transmettre *tout le réel*<sup>29</sup> ». Or, qui a jamais prétendu cela ? Si la controverse tenait à cette seule vérité, nous pourrions la clore sereinement : nous ne nous sommes tout simplement pas entendus sur *Yimageant de l'image*, c'est-à-dire sur l'extension des mots « image » et « réel ».

Double opération intellectuelle : Wajcman absolutise le réel, « tout le réel », pour mieux le revendiquer ; puis il absolutise l'image en « image toute », pour mieux la révoquer. D'un côté, il oublie la leçon de Bataille ou de Lacan selon qui le réel, d'être « impossible », n'existe qu'à se manifester sous l'espèce de bouts, de lambeaux, d'objets *partiels*. D'un autre côté, il feint d'ignorer ce que j'ai tenté d'élaborer concernant la nature essentiellement *lacunaire* des images. Là où il n'hésite pas à utiliser ma propre critique du visible dans ses récents commentaires sur Duchamp ou Malévitch<sup>30</sup>, il m'impute une

26. *Ibid.*, p. 122. Cf., *a contrario*, les témoignages recueillis, par exemple, dans E. Klee, W. Dressen et V. Riess, *Pour eux « c'était le bon temps »*. *La vie ordinaire des bourreaux nazis* (1988), trad. C. Métais-Bührendt, Paris, Pion, 1990, p. 216. Cf. également les dessins de David Olère, dans D. et A. Oler, *Witness. Images of Auschwitz*, Richland Hills, West Wind Press, 1998, p. 25-27, où le rayon du plafonnier est aussi fortement marqué pour la scène d'entrée dans la chambre à gaz que pour celle du gazage lui-même.

27. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 122.

28. *Id.*, « De la croyance photographique », art. cit., p. 47.

29. *Ibid.*, p. 47 et 63. Je souligne.

30. *Id.*, *L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 92-133 (« Rien à voir ») que l'on peut comparer avec *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit,

confiance - une « croyance » - hallucinatoire devant ce même visible, quand il s'agit de la Shoah. Un petit vent de malhonnêteté semble être passé sur l'opération intellectuelle en question.

Une grande naïveté aussi. Wajcman croit qu'un acte philosophique se reconnaît à son coefficient d'« absolu » ou de « radical ». Donc, il absolutise et radicalise tout, assortissant ses propositions de marqueurs si rhétoriques, si ressassés qu'ils en deviennent inconsistants : « nécessaire », « intégral », « seul », « unique », « tout », « absolument », « non révisable », « je le sais », « c'est tout », etc. Aux *quelques* images particulières de la Shoah, Wajcman veut opposer le *tout* indéfini d'un « seul objet [...], vrai objet, objet réel [...], unique objet. Irréductible. Le seul objet qui ne peut ni se détruire ni s'oublier. L'Objet absolu t...], impensable [...], sans nom et sans image... qu'il baptise, d'un jeu de mots pour le moins étrange, « O.A.S. », c'est-à-dire : « Objet-Art-Shoah<sup>31</sup> ». Or, c'est bien à cette entité-là que l'inimaginable devient si nécessaire. C'est pour elle qu'il s'absolutise, qu'il ne connaît plus d'exception, qu'il finit par étendre sa tyrannie à l'« irréprésentable », à l'« infigurable », à l'« invisible » ou à l'« impossible<sup>32</sup> ». N'y aurait-il, concernant la Shoah, que des jugements d'inexistence ou de totalité ?

Nous approchons le nœud de cette controverse. Il tient à l'expression *malgré tout* qui caractérisait, dans mon titre, le mot *images* : non pas des images de tout (de la Shoah comme absolu), mais des *images malgré tout*. Ce qui veut d'abord dire : arrachées, au prix de risques inouïs, à un réel qu'elles n'avaient certes pas le temps d'explorer - d'où l'inanité du titre choisi par Elisabeth Pagnoux : « Reporter photographe à Auschwitz » -, mais dont elles réussirent, en quelques minutes, à capter lacunairement, fugitivement, quelques aspects. Or, Wajcman refuse par principe de situer ce *malgré tout* dans l'historicité propre à la résistance juive d'Auschwitz, décidée

1992, p. 53-85 (« La dialectique du visuel, ou le jeu de l'évidement ») ; ou bien p. 171-187 (« La ressemblance moderne » comme « déchirement de la ressemblance ») que l'on peut comparer avec *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 7-30 (« Comment déchiret-on la ressemblance ? »).

31. *Id.*, *L'Objet du siècle*, op. cit., p. 25 et 237-238.

32. *Id.*, « De la croyance photographique », art. cit., p. 47-48.

qu'elle était à émettre des signes visuels de la machine meurtrière où elle se savait déjà perdue. Là où l'expression *malgré tout* tentait de dire l'acte producteur de ces images mêmes - acte de résistance à Auschwitz, en 1944 -, Wajcman préfère le comprendre comme un simple trait d'opinion sur l'image en général - un geste d'arrogance théorique, à Paris, en 2001 : « Malgré tout quoi ? Malgré que la Shoah soit inimaginable, malgré tout et malgré tout le monde<sup>33</sup> ». Ce *malgré tout* n'est plus envisagé, dès lors, que comme la formule stylistique d'un « slogan », d'une « incantation magique » ou d'une « solution miracle » aux apories de la Shoah comme concept philosophique à l'âge du postmodernisme<sup>34</sup>.

Ce refus de comprendre le point de départ s'explique, évidemment, par le refus d'admettre le point d'arrivée. En invoquant les deux « époques de l'inimaginable », j'ai voulu analyser, l'un après l'autre, deux contre-exemples à ces régimes communs : d'abord, le *malgré tout* de l'histoire elle-même, qui dénote la *résistance politique*, héroïque, de ceux qui réussirent à prendre quatre photographies de Birkenau en plein fonctionnement ; ensuite, le *malgré tout* de la pensée qui en questionne la mémoire, celle qui voit, dans le fait historique singulier, une *exception théorique* propre à modifier l'opinion préexistante sur l'« inimaginable ». Si Gérard Wajcman pose sa *vérité* comme « thèse non révisable » en revendiquant une belle indifférence quant à *Xexactitude* des faits - ayant admis, sur le plan historique, qu'il « n'en sai[t] rien », mais déclarant que cela, de toute façon, n'y changera rien<sup>35</sup> -, c'est qu'il veut dissocier à tout prix *l'histoire* et le *concept*. Il est donc prêt à jeter toutes les singularités de la première pour la seule généralité du second. Il ne voit aucune solution de continuité, aucune transmission possible, entre la tentative, par les prisonniers d'Auschwitz, *d'extraire des images* pour donner à voir quelque chose de la machine d'extermination, et la tentative historienne, des années plus tard, pour *extraire de ces images* quelque chose qui fasse sens dans notre compréhension, jamais close, de la Shoah.

33. *Ibid.*, p. 48.

34. *Ibid.*, p. 49 et 54.

35. *M.*, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 122.

Le nœud de cette controverse réside donc dans une évaluation différente des rapports entre *histoire* et *théorie* (où se jouent si souvent, en effet, les débats sur le statut épistémique des images). Il réside, corrélativement, dans une évaluation différente des rapports entre *singulier* et *universel*. Jusque dans ses conséquences éthiques et esthétiques, cette querelle ne cesse, au fond, de décliner la question même des rapports entre le *fait* singulier et la *thèse* universelle. Pour Wajcman, les quatre photographies d'août 1944 sont peut-être un fait historique mais ne sauraient en aucun cas déroger à la vérité générale de son *image déjà pensée* : or l'image n'est, croit-il, que leurre, méconnaissance, captation, aliénation, mensonge. Il est significatif que Wajcman n'ait pas voulu critiquer de façon interne mon analyse des quatre images d'Auschwitz : si c'était le cas, il eût proposé une interprétation différente ou divergente, une analyse visuelle ou événementielle alternative. Il se contente, en réalité, de révoquer cette analyse en son principe et, au-delà, de révoquer tout regard sur ces images. Donc de les annuler elles-mêmes comme faits historiques : « C'est qu'il n'y avait rien à voir » de la Shoah, prétend-il en effet<sup>36</sup>.

Je suis parti d'un présupposé différent et, sans doute, un peu plus pessimiste encore : il y avait à voir, et de toutes sortes de façons. Il y avait à voir, et à entendre, et à sentir, et à déduire de ce qu'on voyait ou de ce qu'on ne voyait pas (les trains qui arrivaient pleins et qui repartaient vides, sans interruption). Et cela pourtant, à beaucoup, demeura curieusement hors de la sphère du savoir. On voyait, malgré toute la censure, d'indubitables segments la « Solution finale » : on ne voulait pas le savoir. De même que la radicalité du crime nazi nous impose de repenser le droit et l'anthropologie (comme l'a montré Hannah Arendt) ; de même que l'énormité de cette histoire nous impose de repenser le récit, la mémoire et l'écriture en général (comme l'ont montré, chacun à sa façon, Primo Levi ou Paul Celan) ; de même l'« inimaginable » d'Auschwitz nous impose, non d'éliminer, mais bien de *repenser l'image* lorsqu'une image d'Auschwitz, tout à coup, concrètement, fût-elle lacunaire, nous tombe sous les yeux. Les quatre photographies prises en août 1944 par le *Sonderkommando* du crématoire V

36. 14., *L'Objet du siècle*, op. cit., p. 239.

sont l'exception qui demandent de repenser la règle, le fait qui demande de repenser la théorie.

*L'image résolue* par sa règle ou par sa « thèse non révisable » devait faire place, dans mon esprit, à une question nouvelle, irrésolue : question qui révèle tout l'enjeu théorique d'une *image repensée* interminablement. N'est-il pas injuste et même cruel, au nom d'un concept autoritaire, de révoquer par avance le projet - fût-il utopique - des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz ? Si le risque qu'ils prenaient signifie leur espoir mis dans une telle transmission d'images, ne doit-on pas prendre au sérieux cette transmission même, et se pencher attentivement sur les images en question, non comme un leurre décrété par principe, mais comme ces « instants de vérité » dont Arendt et Benjamin ont souligné l'importance ?

Mes deux contradicteurs, semble-t-il, ont été à ce point hérissés par mon objection à la « thèse de l'inimaginable » qu'ils ont refusé de la comprendre pour ce qu'elle est. Je n'ai pas révoqué l'inimaginable aussi absolument qu'eux-mêmes prétendent révoquer mon propre argument. Ils confondent *critiquer* avec *rejeter*, ils se tiennent dans la pseudo-radicalité du *tout ou rien*. Ma tentative - savoir quelque chose de spécifique à partir de quelques images - partait explicitement du constat « qu'imaginer cela, de toutes les façons [...], nous ne le pouvons, nous ne le pourrons pas jusqu'au bout. » Je n'ai donc jamais rejeté *l'inimaginable comme expérience*. « Inimaginable » fut un mot nécessaire aux témoins qui s'efforçaient de raconter, comme à ceux qui s'efforçaient de les entendre. Quand Zalmen Lewental entreprend son récit du pire, il prévient son lecteur que nul ne peut s'imaginer une telle expérience : *c'est pourquoi il la raconte malgré tout*, jusqu'à ce que notre âme soit définitivement habitée des images - précises mais partielles, souveraines mais lacunaires - qu'il a choisi de nous en transmettre<sup>37</sup>.

37. Z. Lewental, cité par H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz* (1975), trad. D. Meunier, Paris, UGE, 1994, p. 3. On dispose désormais, après l'édition de B. Mark (*Des voix dans la nuit, la résistance juive à Auschwitz-Birkenau* [1965], trad. E. et J. Fridman et L. Princet, Paris, Pion, 1982), d'une nouvelle traduction, plus complète, des *Rouleaux d'Auschwitz*, sous la direction de P. Mesnard et C. Saletti, dans un numéro spécial, intitulé « Des voix sous les cendres. Manuscrits des *Sonderkommandos* d'Auschwitz », de la *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001. C'est cette dernière édition que je citerai désormais.

« Inimaginable » est un mot tragique : il porte sur la douleur intrinsèque de l'événement et sur sa difficulté concomitante à être transmis. Wajcman, après d'autres, en a fait une « thèse non révisable » : le mot, désormais, porte sur le statut ontologique, sur la « pureté » de l'événement. Événement « pur d'images » puisqu'« il n'y avait rien à voir ». C'est bien à cet unimaginable-là, cet *inimaginable comme dogme*, que s'adressait mon objection. Précisons un peu, puisque cela n'a pas été si bien entendu : la critique porte sur le prétexte saisi par Wajcman pour parler toujours en termes de *règle absolue*, qu'il s'agisse des images en général, de l'histoire en général, de la Shoah en général, voire de l'art en général... Devant cette infatuation théorique et cette certitude si grande qu'elle dédaigne même d'argumenter - « c'est une thèse [...], elle est absolue et non révisable » -, j'ai rappelé quelques faits historiques sur lesquels Wajcman ne s'était simplement jamais penché : quelques *exceptions malgré tout* ayant valeur critique à l'endroit de l'inimaginable posé comme règle absolue. Il faut désormais entendre dans ce *malgré tout* une objection au *tout*, un faisceau d'arguments et de faits donnés *malgré le tout* de l'inimaginable érigé en dogme.

Sur ce point, Gérard Wajcman a bien raison de se sentir fermement mis en cause. L'inimaginable de la Shoah signifie pour lui : *n'imaginer rien*. Non seulement, dit-il, « il n'y avait rien à voir » : ce qui est faux (relisons une fois encore les descriptions des membres du *Sonderkommando*), et ce qui, de toute façon n'eût en rien forcloué le mouvement de l'imagination, bien au contraire. Mais encore imaginer serait « impossible », « parfaitement au-delà de toute volonté, de toute conscience et de tout inconscient<sup>38</sup> » : ce qui semble bien étrange, venant d'un psychanalyste. Ne serait-il pas plus juste d'observer combien la Shoah investit de part en part notre monde imaginaire et symbolique, nos rêves et nos angoisses, notre inconscient en général ? Et combien il ne nous est souvent possible *que* d'imaginer, ce qui ne veut pas dire, bien évidemment, épuiser la vérité de ce qu'on imagine ? Wajcman n'a-t-il jamais senti *lever en lui les images du terrible* à l'écoute des témoins, des parents, des rencontres avec les livres d'his-

38. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 54.

toire, des listes où apparaissent nos noms, des premiers grands cauchemars, des premières découvertes d'images animées dans *Nuit et brouillard*, des reconstitutions archéologiques de Raul Hilberg, des albums de Yad Vashem, des témoignages vécus dans les images, les visages et les paroles du film *Shoah* ?

L'existence même et la forme des témoignages contredisent puissamment le dogme de l'inimaginable. C'est en tant même qu'expérience tragique que l'inimaginable appelle sa contradiction, l'acte d'imaginer *malgré tout*. C'est parce que les nazis voulaient leur crime unimaginable que les membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz ont décidé d'extraire *malgré tout* ces quatre photographies de l'extermination. C'est parce que la parole des témoins défie notre capacité à imaginer ce qu'elle nous raconte que nous devons tenter *malgré tout* de le faire, afin, justement, de mieux entendre cette parole du témoignage. Là où produire une image fut une puissance affirmative, un acte de *résistance politique* de la part des photographes clandestins de Birkenau, rejeter aujourd'hui toute image devient l'impuissance du pur évitement, un symptôme de *résistance psychique* face au terrible qui nous regarde depuis ces photographies.

Un trait caractéristique de cette « résistance à l'image », c'est qu'elle reprend spontanément les formes traditionnelles de l'iconoclasme politique : rejets en bloc, rhétoriques de la censure morale, volonté de détruire des « idoles », ressassement colérique des mêmes impossibilités de droit. Or, nous savons bien que l'iconoclaste ne hait tant les images que parce qu'il lui prête, au fond, un pouvoir bien plus grand que ne lui en accorde l'iconophile le plus convaincu : cela se vérifie depuis les querelles byzantines et les Pères de l'Église occidentale jusqu'aux plus récentes « guerres d'images » qui accompagnent attentats, massacres ou conflits armés<sup>39</sup>. Ainsi, lorsque Gérard Wajcman résume sa thèse de l'inimaginable en déclarant :

39. Sur l'usage et la querelle des images dans le monde byzantin, cf. notamment H. Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (1990), trad. F. Muller, Paris, Le Cerf, 1998. Sur Tertullien et sa haine contradictoire du visible, cf. G. Didi-Huberman, « La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertullien », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, 1987, p. 9-49. Sur la survivance de ces problèmes théologico-politiques dans les débats actuels, cf. notamment M. J. Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.

« Tout le réel n'est pas soluble dans le visible<sup>40</sup> », il suppose implicitement que la thèse inverse - qu'il croit être la mienne - dirait : « Tout le réel est soluble dans le visible ». Il croit donc que l'image, pour son adversaire fantasmé, *résout le réel*, en constitue quelque chose comme *l'intégrale*. Si l'inimaginable revient pour lui à *n'imaginer rien*, l'image reviendra fatalement à *imaginer tout*. Pourquoi créer une chimère conceptuelle pour la révoquer si fort ? Celui qui, trop violemment, conjure les fantômes, ne donne-t-il pas le meilleur indice qu'il est sujet à leur hantise ?

Dans cette perspective conjuratoire qui ignore toute nuance théorique - qui fait même fi de toute observation sensible -, l'image ne se soutiendrait donc, conceptuellement, que d'être une *image toute*. Ce qui permet de mieux la bannir au nom de « tout le réel ». Or, c'est contre une telle présupposition que j'ai élevé l'objection théorique de *Ximage-lacune* et que j'ai considéré comme légitime la quête archéologique sur le rôle des vestiges visuels dans l'histoire, dont les quatre photographies de 1944 offrent un exemple particulièrement puissant. L'image est faite *de tout* : façon de dire sa nature d'amalgame, d'impureté, de choses visibles mêlées à des choses confuses, de choses leurrantes mêlées à des choses révélatrices, de formes visuelles mêlées à de la pensée en acte. Elle n'est donc *ni tout* (comme le craint secrètement Wajcman), *ni rien* (comme il l'affirme péremptoirement). Si l'image était « toute », il faudrait dire, sans doute, qu'il n'y a pas d'images de la Shoah. Mais c'est précisément parce que *l'image n'est pas toute* qu'il demeure légitime de constater ceci : il y a des images de la Shoah, qui, si elles ne disent pas tout - et encore moins « le tout » - de la Shoah, sont toutefois dignes d'être regardées et interrogées comme faits caractéristiques et comme témoignages à part entière de cette tragique histoire.

C'est cette valeur historique de l'image qu'a interrogée, sous la direction scientifique d'un historien de la photographie, Clément Chéroux, le projet d'exposition qui vit le jour en jan-

40. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 47.

vier 2001 sous le titre *Mémoire des camps*<sup>41</sup> : autant que ma propre analyse - qui clôturait le volume publié à l'occasion -, ce fut l'exposition elle-même qui, dans son principe, a « scandalisé » Elisabeth Pagnoux. En sorte qu'aller la visiter, selon elle, suffisait à faire acte, non seulement de voyeurisme déplacé, mais encore de sadisme abject : « Sauf à être de ceux qui exultent d'horreur, c'est une raison suffisante pour ne pas aller voir l'exposition<sup>42</sup>. » Les expositions de photographies sur les camps nazis n'ont pourtant pas manqué depuis une cinquantaine d'années : qu'il suffise, en France, de rappeler l'effort pédagogique constant du Centre de documentation juive contemporaine, dont les panneaux photographiques ont circulé partout sans susciter, du moins à ma connaissance, ce type de protestation morale.

Paradoxalement, donc, la controverse aura surgi, non pas sur la question d'exposer de telles images - ce qui avait souvent été fait, les images étant connues dans leur grande majorité -, mais à partir du moment où *le médium photographique comme tel* était interrogé dans cette iconographie si éprouvante. Telle est la « nouveauté » qui a choqué nos deux censeurs, un peu comme si l'on devait se scandaliser qu'un linguiste ou un stylisticien ose un jour prendre pour objet d'étude les témoignages écrits de la Shoah. Pourtant, ce genre d'initiative correspond exactement à une évolution actuelle de l'historiographie des camps de concentration et d'extermination nazis<sup>43</sup>. Dans son récent livre sur la question des « sources », Raul Hilberg a insisté sur le problème crucial des matériaux documentaires, en particulier des « matériaux visuels » : il évoque autant la fréquente difficulté à « déchiffrer ce qu'[on] voit » dans une photographie, que la nécessité de s'affronter à un type de documents dont « les mots résumerait mal la richesse de son contenu<sup>44</sup> ».

41. C. Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001.

42. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 89.

43. Cf. J. Fredj (dir.), *Les Archives de la Shoah*, Paris, CDJC-L'Harmattan, 1998. D. Michman, *Pour une historiographie de la Shoah. Conceptualisations, terminologie, définitions et problèmes fondamentaux* (1998), trad. N. Hansson, Paris, In Press, 2001.

44. R. Hilberg, *Holocauste : les sources de l'histoire* (2001), trad. M.-F. de Paloméra, Paris, Gallimard, 2001, p. 18-19. Plus loin, Hilberg évoque avec per-

Il était donc cohérent que des historiens de la période nazie puissent rencontrer, pour ce projet d'exposition, des historiens du médium photographique<sup>45</sup> : ils ont réfléchi ensemble sur le statut particulier de la documentation visuelle relative aux camps. Ils sont partis de deux constatations principales : d'une part, les images existantes - environ un million et demi de clichés disséminés dans divers fonds d'archives - sont des *images survivantes* qui constituent, malgré leur nombre déjà considérable, la part infime d'un archivage qui fut en grande partie réalisé, puis systématiquement détruit à l'approche des Alliés, par les nazis eux-mêmes ; d'autre part, ces images survivantes sont généralement des *images mal vues*, et mal vues parce que *mal dites* : mal décrites, mal légendées, mal classées, mal reproduites, mal utilisées par l'historiographie de la Shoah. Que la photographie de Rovno en Ukraine - des femmes et des enfants du ghetto de Mizocz menés à l'exécution - soit *encore* utilisée comme un document sur l'entrée des chambres à gaz de Treblinka, que les photogrammes du bulldozer poussant les corps dans une fosse à Bergen-Belsen soient *encore* associés à l'extermination des juifs par le Zyklon B, voilà bien qui nécessite « une véritable archéologie des documents photographiques », comme le propose Clément Chéroux. Elle ne pourra se faire qu'« en interrogeant les conditions de leur réalisation, en étudiant leur contenu documentaire, et en questionnant leur utilisation<sup>46</sup> ».

Lourd programme. Il est nécessaire, par exemple, d'avoir accès au revers des images - ce que les récentes campagnes d'informatisation oublie le plus souvent de faire - pour glaner le moindre indice, la moindre inscription susceptible de mieux situer l'image et de mieux identifier, autant que possible, l'auteur de la photographie : la question du point de vue (majoritairement nazi, on s'en doute) étant capitale en ce domaine. L'exposition *Mémoire des camps* et son catalogue, plus précis, donnaient un cadre typologique pour ce travail

tinence - mais sans s'y aventurer outre mesure - les questions de cadrage et de « composition » (p. 55-56). Il consacre même un chapitre à la question du « style » (p. 77-141).

45. Usen About, Christian Delage et Arno Gisinger d'une part, Pierre Bonhomme, Clément Chéroux et Katharina Menzel d'autre part.

46. P. Bonhomme et C. Chéroux, « Introduction », *Mémoire des camps*, *op. cit.*, p. 10. C. Chéroux, « Du bon usage des images », *ibid.*, p. 16.

évidemment inachevé. On y comprend mieux de quelle façon la photographie des camps fut à la fois rigoureusement interdite et systématiquement instrumentalisée par l'administration concentrationnaire<sup>47</sup> ; de quelle façon les nazis contournèrent eux-mêmes la censure et produisirent des « images d'amateurs » sortant de tout cadre officiel<sup>48</sup> ; de quelle façon, enfin, certains prisonniers réussirent à réaliser eux-mêmes - de leur propre point de vue, mais à leurs risques et périls - ces *images malgré tout* dont les quatre photographies d'août 1944 offrent, sans aucun doute, l'exemple-limite<sup>49</sup>.

Si la partie consacrée à la période de la Libération apparaissait plus complète que les autres, c'est d'abord que la production d'images, à l'ouverture des camps, connut un acmé sans précédent. C'est, ensuite, que l'historiographie de ce moment a déjà bien réfléchi au rôle essentiel des images. En 1945 commence véritablement une nouvelle époque de la *preuve visuelle*, lorsque les états-majors alliés accumulent les témoignages photographiques des crimes de guerre afin de confondre les responsables au procès de Nuremberg<sup>50</sup>. Mais ce fut aussi une nouvelle époque de *Vépreuve visuelle* qui, alors, commença : une époque de la « pédagogie par l'horreur » que les gouvernements alliés avaient décidé de mettre en place, et que les magazines du monde entier, comme les actualités filmées, relayèrent de façon intense<sup>51</sup>. Dès ce moment, les images

47. I. About, « La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) », *ibid.*, p. 29-53.

48. C. Chéroux, « Pratiques amateurs », *ibid.*, p. 14-11.

49. *Ibid.*, « Photographies clandestines de Rudolf Cisar à Dachau » et « Photographies de la Résistance polonaise à Auschwitz », *ibid.*, p. 84-91. Cf. également l'entretien réalisé avec Georges Angéli, *ibid.*, p. 78-83.

50. C. Delage, « L'image photographique dans le procès de Nuremberg », *ibid.*, p. 172-173. Cf. les travaux de C. Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 101-142. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000, p. 211-266, où est traduit, en outre, l'article de L. Douglas, « Le film comme témoin », *ibid.*, p. 238-255.

51. C. Chéroux, « L'"épiphane négative" : production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps », *Mémoire des camps, op. cit.*, p. 103-127. *Id.*, « 1945 : les seuils de l'horreur », *Art Press*, hors-série, mai 2001 (« Représenter l'horreur »), p. 34-39. Cf. les travaux de S. Callegari, M. Guitard et C. Richez, « Le document photographique : une histoire à reconstruire », *La Libération des camps et le retour des déportés. L'histoire en souffrance*,

photographiques devinrent, pour le meilleur et pour le pire, une partie intégrante de la mémoire des camps<sup>52</sup>.

Or, de toute cette mémoire photographique - et cinématographique, nous y reviendrons -, Elisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman n'ont voulu voir que le pire. Nous pouvons, jusqu'à un certain point, les comprendre : le pire domine, le *main 'stream* consacre le pire. Un petit garçon du ghetto de Varsovie, bras levés, hantait nos cauchemars d'enfants<sup>53</sup> ; il s'utilise aujourd'hui dans une publicité pour groupe de rock<sup>54</sup>. Mais Elisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman confondent tout : d'abord, quand ils s'en prennent au mensonge du « scoop » ou à l'inconvenance d'une « révélation [...] sur la Shoah », ils attribuent aux organisateurs de l'exposition *Mémoire des camps* un effet d'annonce qui n'a existé que dans le traitement journalistique de cette manifestation<sup>55</sup>.

L'autre confusion est plus fondamentale, puisqu'elle traverse toute la conception que Wajcman et Pagnoux se font de l'image comme telle : aucune des photographies exposées dans

dir. M.-A. Matarad-Bonucci et E. Lynch, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, p. 101-105. M.-A. Matarad-Bonucci, « La pédagogie de l'horreur », *ibid.*, p. 61-73. C. Brink, *Ikonen der Vernichtung, op. cit.*, p. 23-99. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 67-111 et 155-209.

52. La troisième partie de l'exposition, intitulée « Le temps de la mémoire (1945-1999) », faisait curieusement l'impasse sur les prolongements sociaux de la photographie des camps, pour se consacrer à une exploration esthétique plus contestable. Cette partie a été critiquée, notamment, par M. B. Servin, « Au sujet de l'exposition *Mémoire des camps* », *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 72, 2001, p. 340-342, et par C. Baron, « À propos d'une exposition (suite) », *ibid.*, p. 342. Il eût peut-être suffi d'exposer les collages de Wladyslaw Strzeminski ou l'*Atlas* de Gerhard Richter, dont il est brièvement question dans l'article de A. Gisinger, « La photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle », *Mémoire des camps, op. cit.*, p. 179-200. Pour une étude très complète du rôle de l'image photographique dans la mémoire allemande de la Shoah, cf. H. Knoch, *Die lat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hambourg, Hamburger Edition, 2001.

53. Cf. notamment A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 202-203. G. Walter, *La Réparation*, Paris, Flohics, 2003.

54. Cf. P. Mesnard, *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000, p. 35. Il s'agissait d'une campagne publicitaire dans le métro parisien, en janvier 1997, destinée à promouvoir la tournée du groupe de rock français *Trust*.

55. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 64-65. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 84-85 (où les formules citées sont extraites, non du catalogue lui-même, mais du magazine *Télérama*).

*Mémoire des camps* n'est adéquate à son objet, la Shoah. Preuve qu'« il n'y a pas d'image de la Shoah » ? Ce raisonnement a été repris par Jacques Mandelbaum dans un article au titre éloquent : « La Shoah et ces images qui nous manquent ». Il faut admettre, écrit-il, que, « s'agissant de la Shoah, l'image est précisément ce qui manque » ; et, à celui qui opposerait les nombreux - et bouleversants - clichés réunis dans *Mémoire des camps*, il rétorque d'avance : « Toutes les images connues, s'agissant de ce crime-là, sont donc, sinon fausses, du moins inappropriées<sup>56</sup>. » Plus radical, Wajcman et Pagnoux laissent comprendre que, puisque toutes les images de la Shoah sont inappropriées à leur objet, alors elles sont nécessairement fausses et même faussaires. C'est bien pourquoi « il n'y a pas d'image de la Shoah ». Les images *manquent* parce que les images *mentent*<sup>57</sup>.

Confusion théorique : on rabat ici une valeur d'existence et un *statut ontologique* sur une *valeur d'usage*. Statut ontologique ? Oui, les images sont « inappropriées ». Les images ne sont pas « toute la vérité » - cette *adaequatio rei et intellectus* de la formule traditionnelle -, elles sont donc « inadéquates » à leur objet. Voilà qui est incontestable, mais dont la généralité est si grande qu'elle n'autorise rien de plus qu'un principe d'incertitude gnoséologique. L'inadéquation ne caractérise-t-elle pas tout ce que nous utilisons pour percevoir et décrire le monde ? Les signes du langage ne sont-ils pas tout aussi « inadéquats », fût-ce différemment, que les images ? Ne savons-nous pas que la « rose » en tant que mot sera toujours « l'absente de tout bouquet » ? On conçoit l'aberration d'un argument qui voudrait jeter au panier toutes les paroles ou toutes les images sous prétexte qu'elles ne sont *pas toutes*, qu'elles ne disent pas « toute la vérité ». Là encore, Wajcman aurait dû relire Lacan - le fameux « mi-dire<sup>58</sup> » - avant de se croire autorisé à mau-

dire ainsi une classe entière d'objets sous le prétexte qu'ils ne disent *pas tout*.

Quant à la valeur d'usage, nos deux polémistes se mettent dans la position absurde de vouloir sacrifier le langage dans son entier dès lors qu'un seul mensonge serait émis. Or, les myriades de mensonges proférés en permanence n'empêcheront jamais la parole d'être ce qui nous est le plus précieux. Il en est de même des images : oui, les images mentent. Mais *pas toutes*, pas sur tout et pas tout le temps. Lorsque Gérard Wajcman observe qu'« il y a aujourd'hui une boulimie d'images » et de mensonges<sup>59</sup>, il ne fait qu'énoncer une triste banalité à laquelle nous sommes tous confrontés (et que j'évoquais moi-même en parlant d'un « monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire »). Il est vrai que *le terrible* aujourd'hui - la guerre, les massacres de civils, les charniers - est devenu lui-même *une marchandise*, et cela par images interposées. Lorsque Wajcman écrit qu'« il n'y a *pas d'images* de la Shoah », il déplore silencieusement l'absence d'images vraies - *d'images toutes* - et déplore à pleine voix qu'il y ait *trop d'images* fausses - d'images *pas-toutes* - de la Shoah.

Images fausses : dès les années cinquante, Roland Barthes critiquait, dans les « photos-chocs », cette façon de « presque toujours *surconstruire* l'horreur », en sorte que ces images deviennent « fausses, [immobilisées dans] un état intermédiaire entre le fait littéral et le fait majoré<sup>60</sup>. » Puis, les sociologues des médias ont analysé les nombreuses procédures de *manipulation* dont les images sont si souvent l'objet aux fins d'induire telle ou telle croyance<sup>61</sup>. Barbie Zelizer, dans son ouvrage sur la photographie des camps, utilisait l'expression consacrée dans le monde journalistique : « *covering atrocity* », comme si « couvrir l'atrocité » consistait autant à l'occulter qu'à la décrire<sup>62</sup>.

59. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 58.

60. R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 105-107.

61. Cf. L. Gervereau, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, 2000 (notamment p. 203-219). *Id.*, *Un siècle de manipulations par l'image*, Paris, Somogy, 2000 (notamment p. 124-131).

62. B. Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Cameras Eye*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 86-140. Cf. également G. H. Hartman, *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996. A. Liss, *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1998.

56. J. Mandelbaum, « La Shoah et ces images qui nous manquent », *Le Monde*, 25 janvier 2001, p. 17.

57. Ces deux arguments mis ensemble font, bien entendu, le bonheur des négationnistes : ainsi Robert Faurisson a-t-il donné un commentaire réjouissant de l'article de Jacques Mandelbaum dans le site *Aaargh* en date du 25 janvier 2001.

58. Cf. J. Lacan, *Le Séminaire, XX. Encore* (1972-1973), éd. J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, 1975, p. 85 : « [...] toute la vérité, c'est ce qui ne peut pas se dire. C'est ce qui ne peut se dire qu'à condition de ne la pas pousser jusqu'au bout, de ne faire que la mi-dire. »

Or, de la *couverture* journalistique au *culte* médiatique, de la constitution légitime d'une iconographie à la production abusive des icônes sociales, il n'y a souvent qu'un pas<sup>63</sup>. Pierre Vidal-Naquet notait avec justesse que le développement du négationnisme n'a connu son plein essor « qu'après la diffusion massive de [la série télévisée] *Holocauste*, c'est-à-dire après la spectacularisation du génocide, sa transformation en pur langage et en objet de consommation de masses<sup>64</sup>. » Même le témoignage audiovisuel des survivants - dont Claude Lanzmann a, dans *Shoah*, donné les lettres de noblesse - connaît aujourd'hui son époque d'industrialisation<sup>65</sup>.

Que faire devant cela ? On peut *douter des images* : c'est-à-dire en appeler à un regard plus exigeant, un regard critique qui cherche, en particulier, à ne pas se laisser envahir par l'« illusion référentielle ». Telle fut la position défendue, justement, par Clément Chéroux et Ilse About<sup>66</sup>. Or, toute critique conséquente désire maintenir l'existence de son objet. On ne critique que ce à quoi l'on s'intéresse : critiquer n'est jamais rejeter, rejeter n'est jamais critiquer. C'est pourtant bien à *répudier les images* - façon de *ne pas douter* qu'elles sont « fausses » de toute manière - que s'emploie Gérard Wajcman. Il ne fait là, d'ailleurs, que suivre un autre *main stream* : le scepticisme radical du discours postmoderne à l'endroit de l'histoire (j'y reviendrai) comme de l'image, fût-elle photographique<sup>67</sup>. Il fut un temps où l'on abusait sans doute du critère d'« indicialité » et du « ça-a-été » barthésien : chaque fois

63. Ce qui s'illustre assez bien dans l'ouvrage de Y. Doosry (dir.), *Représentations of Auschwitz: 50 Years of Photographs, Paintings, and Graphics*, Oswiecim, Auschwitz-Birkenau State Museum, 1995.

64. P. Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1987 (éd. 1991), p. 133.

65. Cf. J. Walter, « Les archives de l'histoire audiovisuelle des survivants de la Shoah. Entre institution et industrie, une mémoire mosaïque en devenir », *Les Institutions de l'image*, dir. J.-P. Bertin-Maghit et B. Fleury-Vilatte, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, p. 187-200. Pour une réflexion au long cours sur ce problème, cf. le périodique *Cahier international - Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, Bruxelles, Éditions du Centre d'Études et de Documentation-Fondation Auschwitz, 1996-2002.

66. I. About et C. Chéroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, 2001, p. 9-33.

67. Position récemment défendue par Y. Michaud, « Critique de la crédulité. La logique de la relation entre l'image et la réalité », *Études photographiques*, n° 12, 2002, p. 111-125.

que l'on regardait une photographie, on parlait d'ontologie en faisant l'impasse, éventuellement, sur les procédures formelles spécifiques à ce médium. Mais opter pour le point de vue diamétralement inverse revient à troquer le *tout* pour le *rien*. Cela revient à perdre de vue la puissance photographique elle-même et le point - problématique, il va sans dire - où *l'image touche au réel*. Loin d'une telle recherche, Gérard Wajcman se contente de proférer ses longues tirades iconoclastes où tout est mélangé pour être rejeté : photos d'archives avec vulgarités hollywoodiennes, science historique avec « idéal télévisuel », le tout imprégné d'« un certain esprit du christianisme » :

« On aime les images [...]. C'est une passion humaine dévorante qui anime notre époque. [C'est], je le crains, un ressort essentiel d'une certaine adhésion publique que semble susciter l'exposition *Images des camps* [sic]. Donner un lieu et une occasion à [...] des images en guise d'exutoire [...], de discrète consolation et d'invisible ostensor pour l'amour des images. [...]

Comment, dans le vaste mouvement d'images des camps qui se déploie ces derniers temps, négliger que l'ampleur mondiale du succès public et la reconnaissance officielle des films de Spielberg et de Benigni reposent sur un sentiment commun, puissant, irrépressible qu'on doit et qu'on peut représenter la Shoah [...], [qu]on peut donc ainsi sans remords aller voir *La Vie est belle* et y amener ses enfants, puisque ce sera accomplir une bonne action tout en se divertissant. [...] La croyance que tout le visible est virtuellement visible [sic], qu'on peut et qu'on doit tout montrer et tout voir [...] est un credo de l'époque (un credo qui répond aussi bien du fantasme de la science d'un réel entièrement pénétrable que d'un certain esprit du christianisme, ces deux polarités [sic], loin de se repousser l'une l'autre, se nouant ensemble dans l'idéal télévisuel - la télé est au fond le lieu de la conjonction de la passion chrétienne de l'image et de la croyance scientifique d'une transparence réelle du monde par les moyens de la technique<sup>68</sup>). »

Amalgames plutôt qu'arguments : en moins de trois pages, un enjeu de *connaissance* (analyser quatre photographies réalisées par la résistance juive d'Auschwitz) a été rabattu sur un enjeu d'*exposition* (comme si l'entreprise de Clément Chéroux

68. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 58-60.

s'apparentait de quelque manière que ce fût avec un salon de photographies), celui-ci à son tour rabattu sur un enjeu de *divertissement* (« l'ampleur mondiale du succès public » des films de Spielberg et de Benigni), tout cela finalement rabattu sur un enjeu *d'abrutissement* (« la télé »). La volonté polémique fait oublier à Wajcman que, quand on parle d'images photographiques réalisées par les membres d'un *Sonderkommando* voué à la mort et d'images cinématographiques réalisées par les membres de l'équipe Spielberg ou Benigni, ce n'est *pas* des mêmes images que l'on parle. L'image n'est *pas toute*, l'image n'est donc *pas la même* partout : ce que Wajcman veut à tout prix ignorer en fantasmant un « consensus » de l'image qui aurait, dans tous les cas, l'unique valeur - c'est-à-dire l'unique défaut - du mensonge.

D'où le thème du *fétichisme* généralisé, cette puissance perverse des images sur nos consciences et nos inconscients. Elisabeth Pagnoux construit le motif en se faisant un collier apotropaïque des mots « perversité », « fiction » - où le mot « fétiche » trouve, on le sait, son étymologie -, « voyeurisme » et « jouissance par l'horreur<sup>69</sup> ». « La photo ne remplacera jamais le regard », semble-t-elle découvrir<sup>70</sup>. Cette platitude sera mise à profit pour nous interdire de regarder les photographies d'août 1944. Car les regarder serait *fiction* (« acharnement à bâtir le néant »), donc *mensonge* (« nous pouvons entrer à l'intérieur de la chambre à gaz » : allusion directe à l'écœurante séquence des douches dans *La Liste de Schindler*). Ce serait aller *trop près*, d'un regard « obsédé par l'intérieur » et procédant à la « négation de la distance ». Mais ce serait aussi aller *trop loin* (« on s'éloigne d'Auschwitz »). Ce serait *trop voir*, jusqu'au « voyeurisme ». Mais ce serait aussi *ne rien voir*, par « acharnement à détruire le regard<sup>71</sup> ». Pourquoi tous ces renversements ? Parce que la simple activité de « regarder les photos » ne sert, selon Pagnoux, qu'à « faire

69. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 94.

70. *Ibid.*, p. 91.

71. *Ibid.*, p. 87, 90, 94 et 102-103.

taire les témoins » et, même, à perpétuer sadiquement l'œuvre de mort infligée aux victimes par les nazis :

« Une photo de la chambre à gaz transmet l'horreur au sens où elle la perpétue. [\*\*\*] Se perpétuer, c'est-à-dire anéantir, continuer d'anéantir. [...] Pour qui garde la mémoire du crime, l'idée d'en regarder encore une image [...] est insupportable et une photo n'apprend rien de plus que l'on ne sache déjà<sup>72</sup>. »

Toute cette conception est évidemment dominée, outre son moralisme, par l'antagonisme absolu du *voir* et du *savoir* (alors qu'un historien des images cherche, non moins évidemment, à mettre au jour leurs points de contact). Les images, selon Pagnoux et Wajcman, ne nous apprennent rien et, pire, nous attirent dans ce mensonge généralisé qu'est la *croissance*. Le « fétichiste » est alors désigné comme celui qui croit apprendre quelque chose de ce qu'il voit sur une photographie : il sacrifie aux fausses divinités, aux idoles (sens traditionnel du concept de fétiche) ou à la marchandise spectaculaire du capitalisme généralisé (sens marxiste, voire situationniste, du fétichisme). À cette véritable *diabolisation* de l'image, Wajcman tente d'apporter une caution psychanalytique, en articulant d'office le paradigme *religieux* de la croissance sur le paradigme *psychopathologique* de la perversion sexuelle :

« Il y a [...] quelque chose qui, avec ces quatre images, tient de l'ostension du linceul d'Auschwitz. [...] La vérité révélée par l'image, attestée dans l'image, parce que ces images seraient ce qui nous reste visiblement d'Auschwitz. [Cette opération obéit à] une sorte de manifestation de la fétichisation religieuse [...] dont Freud a démonté le mécanisme [...] fétichiste, celui qui va s'employer à recouvrir l'absence, le manque à voir de toutes sortes de choses qu'il exposera et adorera comme des reliques du phallus manquant<sup>73</sup>. »

Par-delà la question du *voir* et du *savoir* se pose donc, dans ces lignes, la question de *l'image* et de *la vérité*. Mon analyse des quatre photographies d'Auschwitz supposait, en effet, la mise en jeu d'un certain rapport - lacunaire, « en lambeaux »,

72. *Ibid.*, p. 89 et 92-93.

73. G. Wajcman, « De la croissance photographique », art. cit., p. 81-83.

aussi précieux que fragile, aussi évident que difficile à analyser - de l'image à la vérité. J'ai d'abord regardé ces images comme des *images-faits*. C'est-à-dire à la fois comme une tentative de représentation visuelle menée par les membres du *Sonderkommando* à l'endroit de leur expérience de ce monde infernal où ils se savaient condamnés, et comme un geste concret, politique, l'acte de prendre clandestinement, depuis l'intérieur du camp, quatre photographies de l'extermination pour les transmettre à l'extérieur par le biais de la Résistance polonaise. Dans cette perspective, les clichés d'août 1944 sont à la fois des *images* de la Shoah en acte - fussent-elles extrêmement partielles, comme sont en général les images - et un *fait* de résistance historique ayant l'image pour enjeu.

Pour Wajcman, au contraire, ces quatre photographies ne sont que des *images-fétiches*. Ce jugement part de deux « thèses non révisables » : premièrement, toute vérité se fonde sur un manque, une absence, une négativité non dialectisable (thèse d'inspiration lacanienne). Deuxièmement, « toute image est une sorte de dénégation de l'absence », ce qui se dit encore : « Aucune image ne peut montrer l'absence », puisque « l'image est toujours affirmative<sup>74</sup> ». Conclusion : toute image serait un « substitut attrayant » du manque, c'est-à-dire son fétiche. Le raisonnement est si vite bouclé sur cette rédhibitoire *image toute* que, dans un contexte plus noble - « l'œuvre d'art », dont Wajcman prétend sérieusement avoir trouvé la « définition<sup>75</sup> » -, le raisonneur sera bien obligé de se demander s'il existerait *malgré tout* des images d'un autre genre : « Des œuvres visuelles qui se refusent à nous et nous ignorent. Des tableaux pour lesquels tout regard serait une effraction<sup>76</sup>. » Certes. Mais ne peut-on, alors, proposer à Gérard Wajcman cet autre genre d'exceptions : des images que nous avons tendance à refuser mais qui, elles, ne nous ignorent pas et, même, supplient un regard de notre part ? N'est-ce pas le

74. *Id.*, *L'Objet du siècle*, *op. cit.*, p. 207 et 243.

75. *Id.*, *Collection, suivi de L'Avarice*, Caen, Nous, 1999, p. 63-64 : « Par définition, l'espace de l'art c'est l'universel et son unité, c'est l'œuvre singulière. [...] On appelle donc œuvre d'art un objet absolument singulier, insubstituable et irréproductible [...]. L'œuvre comme ce qui ne ressemble à rien et ne représente rien. Elle présente, se présente elle-même. Le seul mode d'être au monde de cet objet c'est la présence. »

76. *Ibid.*, p. 46.

CBS des photographies de Birkenau, dont leurs auteurs ont tellement désiré que nous y portions attention, pour que nous y puissions comprendre, visuellement, quelque chose de ce qui se passait là-bas ?

Mais Wajcman est allé déjà trop loin dans sa logique de terre brûlée. Il ne peut plus reculer. Ce qu'il veut bien concéder à des « tableaux », de préférence abstraits, il le refusera de toute façon à la photographie, à *toute la photographie*. Aussi sérieusement qu'il avait donné « la » définition de l'œuvre d'art, il se croira autorisé à juger « la » photographie en général comme « spécialement fétichique », en conséquence de quoi elle sera excommuniée, purement et simplement, du domaine de l'art :

« [...] au-delà de ces photographies, c'est la photographie comme discipline qui semble elle-même se révéler ici. Non seulement on a le sentiment que la photographie suscite spécialement le fétichisme, mais qu'il y a quelque chose comme un fétichisme photographique fondamental (ce dont l'extrême frénésie qui anime le marché de la photographie ne serait que le symptôme, mais indubitable). J'ajoute que cette logique fétichiste de la photographie non seulement ferait obstacle, à mes yeux, pour compter la photographie comme un art, mais cela lui donnerait même plutôt la valeur d'accomplir le contraire de l'œuvre d'art<sup>77</sup>. »

Ces lignes ne relèvent pas de la seule méconnaissance. Gérard Wajcman a tout de même bien dû voir une ou deux *œuvres* de Brassai<sup>78</sup>, de Man Ray, de Kertesz. Le jugement est si aberrant dans sa radicalité qu'il porte la marque, non de l'ignorance, mais du *déni*, justement. En coupant aussi vite tout lien possible entre vérité et photographie, Wajcman ne fait qu'occulter la puissance même - certains auront dit : la rupture absolue, la spécificité - de celle-ci dans l'histoire des techniques de représentation visuelle : je veux parler de sa nature d'enregistrement, cette fameuse *indicialité* dont les postmodernistes d'aujourd'hui ont tort de s'être fatigués si promptement<sup>78</sup>. Il n'est nul

77. *Id.*, « De la croyance photographique », art. cit., p. 82.

78. Mouvement qui a vu, à l'usage trop exclusif des textes de R. Barthes (*La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile-Gallimard-Le Seuil, 1980) ou de R. Krauss (*Le Photographique. Pour une théorie des écarts* [1978-1985], trad. M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990), se succéder leur trop exclusif rejet.

besoin d'entrer dans l'empathie barthésienne pour savoir que, *malgré tout* - c'est-à-dire malgré leurs limites formelles, leur grain, leur obscurité relative, leur cadrage parcellaire -, les quatre images du *Sonderkommando* ne constituent pas un « substitut attrayant » à l'extermination des juifs dans les chambres à gaz, mais, bien au contraire, un point de *contact* Possible, médium photographique aidant, entre *Y image* et le *réel* de Birkenau en août 1944.

Il est, certes, toujours possible de fétichiser une image. Mais cette *valeur d'usage*, une fois encore, ne dit rien de l'image elle-même, en particulier de sa *valeur de vérité*. Quand le pervers sexuel prend une chaussure pour substitut du pénis Maternel, la chaussure ne cesse pas d'être une chaussure réelle, elle ne se met pas tout à coup à faire pour tout le monde illusion de phallus. C'est à raisonner par rabattements constants d'usage (possible) sur la vérité (nécessaire) que Wajcman Parvient à ses conclusions aberrantes. D'ailleurs il se livre, non seulement à un *déni de la réalité photographique*, mais à un *déni de la réalité fétichique* elle-même, ce qui est plus surprenant encore. Citant à son secours la formule fameuse introduite par Octave Mannoni pour caractériser le déni pervers - « Je sais bien, mais quand même<sup>79</sup>... » - , il en inverse exactement la structure théorique, façon insue de la pervertir. Pour Mannoni, comme pour Freud, la constitution fétichiste s'origine d'une expérience de la réalité qui vient contredire une théorie imaginaire (celle du phallus maternel). Le déni se met alors en place comme la tentative pour *maintenir la théorie malgré tout* (« je sais bien qu'elle n'a pas de phallus, mais quand même j'adore sa chaussure, en sorte que ma croyance tiendra encore par la vertu de cet objet... »). Dans la controverse qui nous oppose - ici très symétriquement -, Wajcman met la théorie imaginaire du côté des « images malgré tout » et l'expérience de la réalité du côté de sa propre « thèse non révisable ». Je pense, au contraire, que sa « thèse non révisable » était une théorie imaginaire, une croyance de départ sur l'inimaginable de la Shoah, que vient contredire l'expérience singulière des quatre « images malgré tout ». Il faut se demander, dans un tel débat, si notre connaissance progres-

79. O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 9-33.

sera par démenti des faits singuliers au nom d'une thèse générale, ou par démenti de la thèse générale lorsque surgissent des faits singuliers dignes d'analyse<sup>80</sup>.

Mais revenons au fétiche, cet anti-fait. De quoi se caractérise-t-il exactement ? Wajcman ne le précise pas et se contente d'en agiter la triviale panoplie - « chaussures, bas ou petites culottes<sup>81</sup> » -, comme si cela allait de soi. Il eût pourtant fallu, en toute méthode, clarifier de telles caractéristiques, puis les rechercher et les reconnaître dans mon analyse des quatre images en question. Clarifions donc un tant soit peu : Freud, en introduisant le concept de fétiche, signifiait qu'il forme une *image totalitaire*, par la conjonction de sa nature de « substitut » (*Ersatz*) et de sa nature d'écran, de « couverture » (*Decke*)<sup>82</sup>. Voilà pourquoi, contrairement à ce qu'affirme Wajcman, la notion de fétiche et celle de relique ne se recouvrent pas l'une l'autre<sup>83</sup>. Si les « lambeaux » photographiques de Birkenau sont bien des *images* et des *restes* de l'expérience vécue par les membres du *Sonderkommando*, ils n'en constituent pas pour autant les « substituts attrayants » et totalitaires d'une fétichisation. J'évoquais l'idée bien plus modeste d'une « lacunaire nécessité ».

En second lieu, l'image-fétiche est une *image à l'arrêt*. Ce caractère fondamental a été plusieurs fois décrit par Jacques Lacan : « Le désir pervers se supporte de l'idéal d'un objet inanimé », disait-il dans son premier séminaire<sup>84</sup>. Trois ans plus tard, traitant de *La Relation d'objet*, il précisait sa concep-

80. C'est un *dictum* célèbre de la méthode expérimentale, dû à Claude Bernard : « Quand le fait qu'on rencontre est en opposition avec une théorie régnante, il faut accepter le fait et abandonner la théorie, lors même que celle-ci, soutenue par de grands noms, est généralement acceptée. » Selon Octave Mannoni, ce principe même est à l'origine de la psychanalyse freudienne : « Ce n'était pas assez pour constituer la psychanalyse, mais assez pour lever les obstacles. Il [Freud] a entendu Charcot écarter les théories ("les théories, c'est bon, mais ça n'empêche pas d'exister") pour converser avec les hystériques, et non pas aller chercher leur secret dans le laboratoire d'histologie. » *Id.*, *Ça n'empêche pas d'exister*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 33.

81. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 81.

82. S. Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. P. Koeppl, Paris, Gallimard, 1987, p. 64 (note de 1920).

83. Ce qu'a montré depuis bien longtemps P. Fédida, « La relique et le travail du deuil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 2, 1970, p. 249-254.

84. J. Lacan, *Le Séminaire, I. Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), éd. J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, 1975, p. 247.

tion du déni de réalité comme un *arrêt sur regard*, si l'on peut dire : « Ce qui est en effet au principe de l'institution de la position fétichiste, c'est très précisément que le sujet s'arrête à un certain niveau de son investigation et de son observation<sup>85</sup> ». L'image-fétiche ne peut donc être *toute* - unique, satisfaisante, totalitaire, belle de la beauté des « monuments » et des « trophées », conçue pour ne jamais décevoir - qu'à la condition d'être *inanimée* par son possesseur exclusif :

« Dans le fétichisme, le sujet dit lui-même qu'il trouve finalement son objet, son objet exclusif, d'autant plus satisfaisant qu'il est inanimé. Comme cela, au moins, il sera bien tranquille, assuré de ne pas avoir de déception de sa part. Aimer une pantoufle, c'est vraiment avoir l'objet de ses désirs à sa portée. Un objet dépourvu de toute propriété subjective, intersubjective, voire transsubjective, c'est plus sûr<sup>86</sup>. »

Ces caractéristiques du fétiche sont précisément ce que n'offrent, ni les images de Birkenau, ni - je crois - la lecture que j'en ai tentée : ces images pouvaient difficilement être vues sous l'angle de la « tranquillité », de l'« inanimé », de la « satisfaction » intégrale, de la « beauté » ou de l'objet à loisir manipulable parce que « dépourvu de toute propriété subjective [et] intersubjective ». Le plus important, peut-être - j'y reviendrai, bien que Wajcman n'y prête jamais attention, et pour cause -, c'est que les quatre photographies d'Auschwitz sont *quatre*, justement : l'image toute, l'image intégrale ou l'image-fétiche se pensent comme *Yimage une*, alors qu'avec la séquence d'août 1944, nous nous trouvons devant *plusieurs images*, disposées bout à bout et formant quelque chose comme un *montage* élémentaire. Un montage dont j'ai dit qu'il serait désastreux - et sans doute fétichiste - d'isoler ou de recadrer les segments. Or, Lacan insiste bien pour comparer le fétiche à un *arrêt sur image*, c'est-à-dire au choix d'un seul photogramme dans une séquence où prévalait le changement, c'est-à-dire la *dimension historique* :

85. *Id.*, *Le Séminaire, TV. La relation d'objet* (1956-1957), éd. J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, 1994, p. 91.

86. *Ibid.*, p. 85-86. Cf. également p. 156-157 (sur le fétiche comme « monument », trophée, « signe de triomphe »).

« Ce qui constitue le fétiche [...] c'est le moment de l'histoire où l'image s'arrête. [...] Pensez à la façon dont un mouvement cinématographique qui se déroulerait rapidement s'arrêterait tout d'un coup en un point, figeant tous les personnages. Cet instantané est caractéristique de la réduction de la scène pleine, signifiante, articulée de sujet à sujet, à ce qui s'immobilise dans le fantasme<sup>87</sup>. »

Peut-être Wajcman attribuerait-il précisément cette immobilisation de l'histoire au médium photographique lui-même et à son caractère d'instantané qui fige la « scène pleine » de la réalité. Mais l'immobilisation dont parle Lacan est bien celle du *fantasme* : c'est lui qui, à la fois nécrose et hyperbolise l'image, par exemple à maintenir la fiction d'une vue qui saisirait uniquement « le » moment absolu de la Shoah, au cœur du processus de *gazage* (ce fantasme, on le sait, n'est pas de moi). C'est le fantasme - et non le médium - qui réduit la séquence des images singulières pour l'hypostasier en *image toute*, c'est-à-dire en *image vide*. Il me semble avoir plutôt tenté de conserver aux quatre photographies d'Auschwitz leur caractère séquentiel, pluriel, mouvementé, voire gestuel : impossible à reclore (nous aurons d'ailleurs à l'expérimenter bientôt).

La troisième grande particularité du fétiche, selon Lacan, est qu'il forme une *image-écran* (son lien avec le « souvenir-écran » avait d'ailleurs été très tôt souligné par Freud). C'est un rideau, un voile, un « point de refoulement » qui pose au psychanalyste, comme au philosophe, cette vaste question : « Pourquoi le voile est-il plus précieux à l'homme que la réalité ? Pourquoi l'ordre de cette relation illusoire devient-il un constituant essentiel, nécessaire, de son rapport avec l'objet ? Voilà la question posée par le fétichisme<sup>88</sup>. » Pourra-t-on dire, en ce sens, que les quatre images de Birkenau forment « écran » au *gazage* des juifs parce qu'elles en montrent juste le moment d'avant et le moment d'après ? Les membres du *Sonderkommando* avaient-ils intérêt - même inconsciemment - à ce qu'un tel écran fût interposé pour une plus grande « satisfaction » du spectateur ? Il serait absurde et terriblement injuste de raisonner ainsi. Wajcman croit-il alors que je me suis

87. *Ibid.*, p. 119-120 et 157.

88. *Ibid.*, p. 158.

penché sur ces photos, soixante ans après, seulement pour *ne pas* penser la Shoah ? Je lui laisse cette pensée.

\*

Mais je vois une raison plus philosophique à la tentative, par Gérard Wajcman, de définir - d'enfermer pour en finir - *une fois pour toutes* cette classe d'objets nommés « images », où il ne voit que leurre subjectif, « substitut attrayant », « esprit du christianisme » ou opium du peuple. Il part de ceci, qui est légitime : la Shoah constitue une horreur exceptionnelle, l'horreur extrême du « siècle ». Puis il demande : « Est-ce qu'il est du pouvoir d'une image de nous faire voir, vraiment, l'horreur<sup>89</sup> ? » La réponse - violemment négative - est déjà contenue dans la forme de la question<sup>90</sup>. En absolutisant le réel (où l'horreur advient) et en absolutisant l'image (où seules adviennent, selon lui, la consolation, la négation du réel), Wajcman finit, en toute logique, par absolutiser leur antagonisme. Il tranche par là même - et se simplifie à peu de frais la vie théorique - dans un très long débat, philosophique et anthropologique, sur les puissances de l'image.

Ce débat n'oppose en rien, comme il le croit, une « pensée infiltrée de christianisme » (celle qui « voit le salut dans l'image<sup>91</sup> ») et une pensée des Lumières capable d'en finir avec les duplicités du monde visible. Ce débat existe au moins depuis qu'Aristote a discuté Platon, depuis que Spinoza a discuté Descartes. Il agitait certes, de l'intérieur, les théologies iconoclastes comme les théologies iconophiles. Mais il sous-tendait aussi la pensée de la Renaissance en son entier. Il se métamorphosa dans les controverses romantiques sur l'imagination. Il a éclairé le surréalisme de l'intérieur. La psychanalyse ne pouvait pas l'ignorer.

89. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 122.

90. *Id.*, « De la croyance photographique », art. cit., p. 68 : « Il ne peut simplement pas y avoir image de l'horreur [...]. Il n'y a pas à raisonner plus loin, s'il y a horreur, elle déchire toute image, et quand il y a image, alors il y a moins d'horreur. L'horreur n'a pas d'image, elle est en cela sans double, unique. L'image, elle, est un double. »

91. *Ibid.*, p. 55.

À le résumer drastiquement - puisque ce n'est pas ici le lieu d'en faire l'histoire -, ce débat agite toute pensée qui cherche à dépasser ou dialectiser le thème platonicien de *V'image-voile*. Wajcman veut ignorer cette pensée, il en reste donc fermement au poncif de l'illusion mimétique, du « substitut attrayant » qui « recouvre l'absence » ou l'essence, incapable donc, en l'espèce, de toucher le réel de l'horreur des camps. Mon propre travail s'est orienté, depuis le début, en sens inverse<sup>92</sup> : c'est-à-dire dans le sens de *Y image-déchirure*<sup>93</sup>. Il ne s'agissait nullement d'hypostasier une nouvelle définition des images prises comme un tout, mais d'en observer la plasticité dialectique, ce que j'ai nommé le *double régime* de leur fonctionnement : visible et visuel, détail et « pan », ressemblance et dissemblance, anthropomorphisme et abstraction, forme et informe, vénusté et cruauté... Comme les signes du langage, les images savent, à leur manière - tout le problème est là - , produire un effet *avec* sa négation<sup>94</sup>. Elles sont tour à tour le fétiche et le fait, le véhicule de la beauté et le lieu de l'insoutenable, la consolation et l'inconsolable. Elles ne sont ni l'illusion pure, ni la vérité toute, mais ce battement dialectique qui agite ensemble *le voile avec sa déchirure*.

Georges Bataille supposait bien ce double régime, je pense, lorsqu'il tenta, face à l'usage lénifiant des imageries familières, de mettre au jour cet inconsolable - cette « supplication », cette « violence » essentielle - que l'image est capable de faire lever<sup>95</sup>. Puis, Maurice Blanchot a énoncé qu'il était juste, mais

92. Notre controverse constitue, à ce titre, un symptôme d'autant plus caractéristique que nos points de départ respectifs furent, il y a une vingtaine d'années, concomitants : la référence à la psychanalyse, l'étude simultanée de ce *mal d'images* qu'est l'hystérie, l'intérêt pour le théâtre et les arts visuels. Cf. G. Wajcman, *Le Maître et l'hystérique*, Paris, Navarin, 1982. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

93. G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 115-132 (« Le doute [le déchirement] du peintre »). *Id.*, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 169-269 (« L'image comme déchirure »).

94. G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, op. cit., p. 243, soutient évidemment le contraire : « L'image est toujours affirmative. Pour nier, il faudra autre chose, des mots. »

95. G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 119-120, etc. Cf. G. Didi-Huberman, « L'immaginaire apert », trad. M. Galetti, *Georges Bataille : il politico e il sacro*, dir. J. Risset, Naples, Liguori, 1987, p. 167-188.

bien incomplet, de parler de l'image comme de ce qui « nie le néant » : il fallait reconnaître aussi ce moment de l'image où elle devient, réciproquement, « le regard du néant sur nous ». D'où l'idée si profonde d'une « double version » de l'imaginaire<sup>96</sup>. Cette leçon - phénoménologique - fut d'ailleurs subtilement entendue par Lacan lorsqu'il énonça, dans les mêmes années, que « la fonction de l'imaginaire [n'est] pas la fonction de l'irréel<sup>97</sup> » ; puis lorsqu'il analysa, en quelques pages superbes traversées par le style de Bataille, le « surgissement de l'image terrifiante » dans le plus initiatique des rêves freudiens :

« La phénoménologie du rêve de l'injection d'Irma nous a fait distinguer [le] surgissement de l'image terrifiante, angoissante, de cette vraie tête de Méduse, [...] révélation de ce quelque chose d'à proprement parler innommable [...]. Il y a donc apparition angoissante d'une image qui résume ce que nous pouvons appeler la révélation du réel dans ce qu'il a de moins pénétrable, du réel sans aucune médiation possible, du réel dernier, de l'objet essentiel qui n'est plus un objet, mais ce quelque chose devant quoi tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent, l'objet d'angoisse par excellence. [...] Il s'agit d'un dissemblable essentiel, qui n'est ni le supplément ni le complément du semblable, qui est l'image même de la dislocation, du déchirement essentiel du sujet<sup>98</sup> ».

Là, donc, où « tous les mots s'arrêtent et toutes les catégories échouent » - là où les thèses, réfutables ou non, se trouvent littéralement interloquées -, là peut surgir une image. Non pas *Y image-voile* du fétiche, mais *Y image-déchirure* qui laisse fuser un éclat de réel. Il est significatif que, dans ce texte, Lacan se soit attaché à décrire un régime psychique où « image » et « réel », « image » et « objet » cessent de s'opposer - comme Gérard Wajcman le fait mécaniquement tout au long de son livre *L'Objet du siècle* -, mais trouvent leur lieu

96. M. Blanchot, « Le musée, l'art et le temps » (1950-1951), *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 50-51. *Id.*, « Les deux versions de l'imaginaire » (1951), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (éd. 1988), p. 341-355.

97. J. Lacan, *Le Séminaire, I, op. cit.*, p. 134.

98. *Id.*, *Le Séminaire, II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), éd. J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, 1978, p. 196 et 209. Je souligne.

ou, mieux, leur faille commune. Évidemment, nous ne sommes plus dans la sphère de l'expérience consensuelle, mais dans une *expérience déchirante* qui produit le bouleversement des territoires, donc des limites. A ce moment, dit bien Lacan, « le rapport imaginaire atteint lui-même sa propre limite<sup>99</sup> ».

Cette analyse de l'« image terrifiante », si féconde soit-elle, ne doit pas nous faire oublier que son objet spécifique (l'image psychique d'un rêve) n'est pas le nôtre (l'image photographique d'un fait). Mais sa fécondité méthodologique demeure, au moins sur ce plan : elle nous conforte à penser l'image selon son double régime. Elle nous oblige à distinguer notamment, dans l'immense corpus des images des camps, ce qui fait *voile* et de qui fait *déchirure*. Ce qui retient l'image dans sa règle consensuelle (où personne ne regarde vraiment) et ce qui exorbitte l'image vers son exception déchirante (où chacun, tout à coup, se sent regardé). Wajcman, depuis le début, a joué la règle contre l'exception : il s'est ainsi privé de comprendre tout processus de faille, de déplacement, de mise aux limites. Il illustre, de plus, cette stérile lecture post-lacanienne qui, dans le rejet obtus de la phénoménologie, a progressivement épuré le « symbolique » de ses scories « imaginaires », *Y imaginaire* comme registre psychique ayant été progressivement - et abusivement - rabattu sur une simple structure d'aliénation *spéculaire*<sup>100</sup>.

À regarder les quatre photographies de Birkenau comme *images-déchirures* et non comme *images-voiles*, comme l'exception et non comme la règle, on se trouve dans la situation

99. *Ibid.*, p. 210.

100. Cf. F. Kaltenbeck, « Arrêts sur image », *La Cause freudienne. Revue de psychanalyse*, n° 30, 1995, p. 3 : « Pendant longtemps l'exploration de l'imaginaire fut inhibée par la réputation sulfureuse qui collait à ce registre même dans l'école de Lacan. On lui préfère toujours le noble symbolique et l'héroïque réel, oubliant que Lacan avait fini par rendre équivalents ces trois registres - R, S, I - dans un nœud. [...] Les préjugés ont la vie tenace et les élèves de Lacan ont continué [...] à mépriser l'imaginaire en faveur d'un tout-symbolique. » Ce texte ouvre un numéro spécial de la revue *La Cause freudienne* consacré aux « Images indélébiles » où, quoique les analyses d'images soient assez médiocres, l'on sent poindre la nécessité théorique de *dialectiser l'imaginaire* entre un usage d'« écran » et un usage « réel ». Cf. H. Rey-Flaud, « Qu'est-ce qu'une image indélébile ? », *ibid.*, p. 55-58. Cf. également les précieuses distinctions touchant F« unité imaginaire » dans l'ouvrage de G. Le Gaufray, *Le Lasso spéculaire. Une étude traversière de l'unité imaginaire*, Paris, EPEL, 1997, p. 21-113.

d'y percevoir une *horreur nue*, une horreur qui nous laisse d'autant plus inconsolés qu'elle ne porte pas les marques hyperboliques de l'« inimaginable », du sublime ou de l'inhumain, mais bien celles de l'humaine banalité au service du mal le plus radical : par exemple dans les gestes de ces quelques hommes contraints à manipuler tant de cadavres de leurs coreligionnaires assassinés sous leurs yeux. Ce sont des gestes de travail, et voilà bien l'horreur (fig. 3-4).

Il y a beaucoup d'images de la Shoah. Je l'ai dit : pour le meilleur (de la connaissance à toujours se refaire) et pour le pire (de l'opinion toujours toute faite). Pour le pire surtout. Primo Levi s'inquiétait, dans *Les Naufragés et les rescapés*, du « fossé qui existe, et qui s'élargit d'année en année, entre les choses telles qu'elles étaient "là-bas" et telles qu'elles sont représentées dans l'imagination courante, alimentée par des livres, des films et des mythes approximatifs<sup>101</sup>. » Plus récemment, Imre Kertesz noircissait encore le tableau, incluant à *Y imagerie* du génocide son « langage rituel » et son « système de tabous » - autant dire qu'il parle ici de *Y inimaginable* : « Beaucoup plus nombreux sont ceux qui volent l'Holocauste à ses dépositaires pour en fabriquer des articles de pacotille. [...] Un conformisme de l'Holocauste s'est formé, de même qu'un sentimentalisme, un canon de l'Holocauste, un système de tabous et son langage rituel, des produits de l'Holocauste pour la consommation de l'Holocauste<sup>102</sup>. »

Ce constat d'une imagination toujours en écart d'elle-même<sup>103</sup>, cette prévalence des clichés - icônes visuelles ou *iopoi* de langage - donnaient bien, à mes yeux comme à ceux des organisateurs de l'exposition *Mémoire des camps*, je pense, la meilleure raison pour revenir attentivement aux témoignages, visuels ou écrits, surgis des événements eux-mêmes. Les gestes humains photographiés en août 1944 par le *Sonderkommando* de son propre travail, de son inhumaine tâche de mort, ces gestes ne forment pas, bien sûr, l'image « intégrale » de l'extermination. *L'image toute* de la Shoah, nous sommes d'accord,

101. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986), trad. A. Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 154.

102.1. Kertesz, « À qui appartient Auschwitz ? », trad. N. et C. Zaremba, dans P. Mesnard, *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 149.

103. Cf. P. Mesnard, *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 19-20.

n'existe pas : mais non parce que la Shoah serait inimaginable en droit. Plutôt parce que l'image se caractérise, en fait, de *n'être pas toute*. Et ce n'est pas parce que l'image donne *Y éincelle* - comme disait Walter Benjamin - et non la *substance* qu'il faut l'exclure de nos pauvres moyens pour approcher l'histoire terrible dont nous parlons.

Les documents d'archivé ne nous donnent jamais à voir un « absolu ». Gérard Wajcman a tort de les disqualifier pour cette raison de manquement théorique, car ce qu'ils nous proposent est bien plus complexe, bien plus difficile - mais important - à saisir et à transformer en connaissance. Double régime, en effet : on regarde les planches de *Y Album d'Auschwitz*, « et évidemment on est déçu, parce que la photographie [...] n'enregistre que des enveloppes extérieures [...] et quand on entre dans le regard des gens, on entre dans le grain de la photographie<sup>105</sup> ». On est donc déçu parce qu'une photographie reste une image, un bout de pellicule limité par son propre matériau. Mais, si on la regarde *malgré tout* un peu plus attentivement, alors « ces grains sont intéressants [...], c'est-à-dire que la photographie peut bouleverser en nous la perception que l'on a du réel, de l'histoire et de l'existence<sup>106</sup>. »

Les images ne donnent pas tout, bien sûr. Pire, nous savons qu'elles « paralysent » quelquefois, comme l'écrit Susan

104. P. Hellman, *L'Album d'Auschwitz. D'après un album découvert par Lili Meier, survivante du camp de concentration* (1981), trad. G. Casaril, éd. complétée par A. Freyer et J.-C. Pressac, Paris, Le Seuil, 1983. Je rappelle ici ce qu'affirmait Serge Klarsfeld de ce document capital : « Et je leur ai dit [aux responsables du mémorial de Yad Vashem], quand je leur ai fait don, en 1980, de cet album retrouvé chez une ancienne déportée : « Un jour, plus tard, ce sera comme les Manuscrits de la Mer morte, parce que ce sont les seules photos authentiques de juifs arrivant dans un camp de concentration ». » S. Klarsfeld, « À la recherche du témoignage authentique », *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, dir. C. Mouchard et A. Wiewiorka, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes-Cercil, 1999 p. 50. Cf. également, pour le cas de Mauthausen, B. Bermejo, *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen. Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen*, Barcelone, RBA Libros, 2002.

105. A. Jaubert, « Filmer la photographie et son hors-champ », dans S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 190.

106. *Ibid.*, p. 190. Les mêmes réflexions pourraient être faites à propos du corpus photographique du ghetto de Lodz, par exemple. Cf. M. Grossman, *With a Camera in the Ghetto*, Tel Aviv, Hakibbutz Hameuchad, 1970. H. Loewy et G. Schoenbemer (dir.), « *Unser einziger Weg ist Arbeit* ». *Das Getto in Lodz, 1940-1944*, Francfort, Jüdisches Museum, 1990.

Sontag : « Les images paralysent. Les images anesthésient. Un événement connu par des photographies acquiert un surcroît de réalité [...] mais aussi, après que ces images ont été imposées à notre vue de façon répétée, il perd de sa réalité<sup>107</sup>. » Mais il faut compter encore avec ce *double régime* des images, ce flux et ce reflux de la vérité en elles : quand leur surface de *méconnaissance* se trouve atteinte par une turbulence, une lame de *connaissance*, nous traversons alors le moment difficile et fécond d'une *épreuve de vérité*. Épreuve que Susan Sontag, dans la même page, nomme une *épiphany négative*, ce « prototype moderne de la révélation » :

« Les photographies produisent un choc dans la mesure où elles montrent du jamais vu. [...] La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphany négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai vu depuis, en photo ou en vrai, ne m'a atteint de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. De fait, il ne me semble pas absurde de diviser ma vie en deux époques : celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j'ai vu ces photographies (j'avais alors douze ans), bien qu'il me fallût encore plusieurs années avant de pouvoir comprendre complètement leur signification. À quoi bon les avoir vues ? Ce n'étaient que des photos : photos d'un événement dont j'avais à peine entendu parler et auquel je ne pouvais rien changer, d'une souffrance que je pouvais à peine imaginer et que je ne pouvais en rien soulager. Quand j'ai regardé ces photos, quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'était pas seulement celle de l'horreur ; je me sentis irrémédiablement endeuillée, blessée, mais une partie de mes sentiments commença à se raidir ; ce fut la fin de quelque chose ; ce fut le début de larmes que je n'ai pas fini de verser<sup>108</sup>. »

Susan Sontag ne décrit évidemment pas son expérience comme la révélation d'un *savoir absolu* : elle ne dit pas que « toute » la Shoah lui a été donnée dans ces photographies. À l'époque tardive où elle raconte son expérience, Sontag connaît

107. S. Sontag, *Sur la photographie* (1973), trad. P. Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1983 (éd. 1993), p. 34.

108. *Ibid.*, p. 33-34.

- bien mieux qu'on ne pouvait le faire en 1945 - la différence entre Dachau et Treblinka, camps de concentration et camps d'extermination. Les photographies ne lui furent que *l'ouverture du savoir* par l'entremise d'un moment de *voir*. Elles furent donc bien décisives pour ce savoir lui-même. Wajcman, de son côté, demeure persuadé qu'à l'horreur absolue doit répondre, hors-image et hors-temps, un savoir absolu : « Soit on sait, et alors on sait tout et on est de plain-pied avec tout le savoir - tout savoir, c'est exactement savoir que ça a eu lieu, que les chambres à gaz ont eu lieu et que là a eu lieu l'événement le plus important du XX<sup>e</sup> siècle -, soit on ne sait pas, c'est-à-dire qu'on ne veut pas savoir ou que, d'une façon ou d'une autre, radicalement, secrètement, insensiblement, de façon nuancée, discrète ou à son insu, on nie que cela a eu lieu<sup>109</sup>. » En sorte qu'il refuse même de faire crédit à Serge Daney lorsque celui-ci témoigne du rôle décisif joué par le film d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, dans sa conscience et sa connaissance de la Shoah<sup>110</sup>.

Pour qui veut savoir et, notamment, pour qui veut *savoir comment*, le savoir n'offre ni miracle, ni répit. C'est un *savoir sans fin* : l'interminable approche de l'événement, et non sa saisie dans une certitude révélée. Il n'y a pas « oui » *ou* « non », « on sait tout » *ou* « on nie », révélation *ou* voile. Il y a un immense voile - dû à la destruction elle-même et à la destruction, par les nazis, des archives de la destruction -, mais qui se plisse, se soulève un peu et nous bouleverse alors, chaque fois qu'un témoignage est écouté pour ce qu'il dit à travers ses silences mêmes, chaque fois qu'un document est regardé pour ce qu'il montre à travers ses lacunes mêmes. Voilà pourquoi, pour savoir, il faut imaginer aussi. En confondant l'irreprésentable, dont parle Freud à propos de la mort en général, avec l'inimaginable, Wajcman s'interdit, en fait, de penser psychanalytiquement tout *destin du trauma* : le transmettre, ce n'est pas lui ôter figure humaine et l'absolutiser dans

109. G. Wajcman, « Oh *Les Derniers jours* », *Les Temps modernes*, LV, 2000, n° 608, p. 21.

110. *Ibid.*, p. 27 : « Quand Serge Daney dit que, de l'instant où il a vu les "non-images de *Nuit et brouillard*", il a "fait partie de ceux qui n'oublieraient jamais", je ne peux m'ôter de l'esprit qu'avant même d'avoir vu ce film, avant même de savoir avec exactitude quelque chose, il faisait déjà partie de ceux qui n'avaient pas oublié, qui avaient toujours su. »

un perpétuel « il n'y a pas » abstrait et intimidant. Quand disparaissent les images, disparaissent aussi les mots et les sentiments<sup>111</sup>. Donc la transmission elle-même.

Cela est si vrai que la découverte des documents visuels - films ou photographies - par les survivants des camps a pu jouer un rôle constitutif dans l'assomption de leur propre expérience, c'est-à-dire dans la constitution de leur propre mémoire. Ce qu'ils avaient vécu, ils devaient se le *figurer*, ne fût-ce que pour en témoigner. L'exemple de Ka-Tzetnik est significatif du « double régime » dont j'ai parlé. Il écrit d'abord qu'à son retour d'Auschwitz, les images documentaires lui demeuraient comme privées de signification : « J'ai vu des films sur Auschwitz, j'ai vu des photos d'Auschwitz, des morceaux de corps, des fosses pleines de squelettes, et tout cela ne m'a pas touché. Il m'est arrivé de m'étonner de cette indifférence<sup>112</sup>. » Mais, un jour, il colle une photographie sur le mur de son bureau : « Je ne peux la quitter des yeux ». Alors survient quelque chose comme une révélation et même, dit-il, un « ravissement ». Il tentera longtemps de s'involuer dans la temporalité de la photographie, cette tentative jouant un rôle crucial dans la « cure psychanalytique » si particulière qu'il mènera ensuite avec l'aide, plus ou moins contrôlée, du LSD, pour mettre en images sa souffrance infinie<sup>113</sup>. Comme si, à un certain moment, l'acte *d'affronter l'image* était nécessaire à *l'assomption du fait* lui-même par la psyché du survivant.

Jorge Semprun a témoigné d'une expérience sans doute moins extrême et atypique, mais plus précisément analysée. Revenu des camps, errant, au désespoir, Semprun cherche, un soir, l'apaisement de la fiction dans une salle de cinéma. Mais ce sont les actualité qui passent d'abord :

« Soudain, après le compte rendu d'une compétition sportive et de quelque réunion internationale à New York, j'avais dû fermer les

111. Cf. J. Altounian, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000, p. 1-6, ainsi que P. Fédida, « Préface », *ibid.*, p. IX, qui parle de l'« angoisse sans image » semblable à « ces angoisses autistiques où ne subsistent pas la moindre image, le moindre sentiment, le moindre mot ». Cf. également M. Schneider, *Le Trauma et la filiation paradoxale. De Freud à Ferenczi*, Paris, Ramsay, 1988.

112. Ka-Tzetnik 135633, *Les Visions d'un rescapé, ou le syndrome d'Auschwitz* (1987), trad. E. Spatz et M. Kriegel, Paris, Hachette, 1990, p. 88.

113. *Ibid.*, p. 19-20 et 27.

yeux, aveuglé pendant une seconde. Je les avais rouverts, je n'avais pas rêvé, les images étaient toujours là, sur l'écran, inévitables. [...] Les images avaient été filmées dans différents camps libérés par l'avance alliée, quelques mois plus tôt. À Bergen-Belsen, à Mauthausen, à Dachau. Il y en avait aussi de Buchenwald, que je reconnaissais.

Ou plutôt : dont je savais de façon certaine qu'elles provenaient de Buchenwald, sans être certain de les reconnaître. Ou plutôt : sans avoir la certitude de les avoir vues moi-même. Je les avais vues, pourtant. Ou plutôt : je les avais vécues. C'était la différence entre le vu et le vécu qui était troublante. [...]

Soudain, dans le silence de cette salle de cinéma [...], ces images de mon intimité me devenaient étrangères, en s'objectivant sur l'écran. Elles échappaient ainsi aux procédures de mémorisation et de censure qui m'étaient personnelles. Elles cessaient d'être mon bien et mon tourment : richesses mortifères de ma vie. Elles n'étaient plus, ou n'étaient enfin, que la réalité radicale, extériorisée, du Mal : son reflet glacial et néanmoins brûlant.

Les images grises, parfois floues, filmées dans le sautillerment d'une caméra tenue à la main, acquéraient une dimension de réalité démesurée, bouleversante, à laquelle mes souvenirs eux-mêmes n'atteignaient pas. [...] Comme si, paradoxalement à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de fiction inhérents à toute image cinématographique, même la plus documentaire, lestaient d'un poids de réalité incontestable mes souvenirs les plus intimes<sup>114</sup>. »

Cette page nous offre une véritable description phénoménologique du « double régime » que propose au regard du survivant l'image documentaire. Il y a, d'abord, cet *effet de voile* lié à l'expérience d'une *déréalisation* des images par celui qui a vécu ce *là* qu'elles montrent *ici*. Les images des camps qui passent sur l'écran sont « inévitables », dit Semprun, mais déjà elles appartiennent - encore inconcevablement pour lui - au flux de l'histoire « normale », après une compétition sportive et une réunion internationale à New York. C'est la première déréalisation. Puis, arrivent les images de Buchenwald, d'où Semprun rentre à peine, et où son âme continue d'être prisonnière. Images « reconnues » par lui, mais à peine le mot est-il lâché qu'il faut le modaliser par une suite complexe de nuances qui seront autant de *césures* du sentiment éprouvé. Le

114. J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994 (éd. 1996), p. 258-261.

« double régime » de l'image investira donc chaque moment de cette expérience : entre un savoir *certain* de ce qui est représenté et une reconnaissance *incertaine* de ce qui est vu ; entre l'incertitude d'avoir *vu* et la certitude d'avoir *vécu*. « C'était la différence [...] qui était troublante ». Différence creusée par le flux continu dans ce qui le déchire. Différence par quoi les images de *Xintime*, apparues sur l'écran, deviennent *Yétrangeté* même, ou l'« étrangèreté », de l'histoire collective.

Or, parce qu'elles cessent à ce moment d'être son « bien » et son « tourment », parce qu'elles deviennent *impersonnelles* à se montrer dans la grisaille, voire le flou d'images filmées caméra à l'épaule, ces images tout à coup prennent *effet de déchirure* et suscitent l'expérience de quelque chose que Semprun nomme, si honnêtement, « une dimension de réalité démesurée, bouleversante, à laquelle mes souvenirs eux-mêmes n'atteignaient pas ». La nature fictive de l'image filmique - écran, échelle, noir et blanc, absence de son direct - se transforme en dimension de *réalité* dans le moment même où ce dont le survivant peut témoigner échappe à sa propre subjectivité pour devenir, dans une salle de cinéma, le « bien » et le « tourment » communs. À seulement regarder ces images - et à réfléchir aussi intensément sur ce regard -, Semprun entrait pour de bon dans son œuvre de témoignage et de transmission. La pure intimité, muette ou infigurée, « absolue », n'eût rien transmis à personne.

Cette phénoménologie du « double régime » de l'image apparaît donc, tout aussi bien, comme la description d'un *moment éthique du regard* : Semprun ne s'affirme pas comme témoin dans l'assurance subjective, mais dans un savoir à faire passer, à mettre en mouvement, à partager collectivement comme « bien » et comme « tourment ». Il passe du régime spéculaire (« je les avais vécues... ») au régime altéré (« ..sans être certain de les reconnaître »), puis à un questionnement renouvelé de ce qu'il connaît pourtant si bien, puisqu'il sait l'avoir vu de ses propres yeux. À ce moment, il se trouve sans doute à la distance la plus juste des images de Buchenwald : *habité* par elles comme il fut enfermé dans la réalité qu'elles représentent, sans en être aliéné (comme un pervers croirait à la toute-puissance de son fétiche) ; *distancié* d'elles, impersonnellement, sans en être détaché pour autant (comme un cynique croirait oublier toutes ses anciennes peurs).

Les quatre photographies d'Auschwitz nous placent devant une responsabilité moins lourde, certes - puisque nous sommes les « survivants » des camps selon une tout autre acception que ceux qui en ont subi l'épreuve -, mais analogue sur le plan de la connaissance et de sa transmission. En les regardant, nous ne devons ni les révoquer, comme le fait Wajcman, ni « nous y croire », comme il croit que je le fais. Imagination n'est pas identification, et encore moins hallucination. Approche n'est pas appropriation. Ces images ne seront jamais de rassurantes *images de soi*, elles nous demeureront toujours des *images de l'Autre*, déchirantes à ce titre : mais leur étrangeté même demandait que nous les approchions.

Nul mieux que Proust, peut-être, n'a parlé de cette nécessaire *approche désappropriante* : lorsque le narrateur de la *Recherche* découvre sa grand-mère sous l'angle visuel d'un « fantôme » tout à coup inconnu, il nomme cela, significativement, regarder « en photographe qui vient de prendre un cliché ». Que se passe-t-il alors ? D'une part, *le familier s'altère* : l'objet regardé, si connu soit-il, prend l'apparence « que je ne lui avait encore jamais connu » (voilà qui est bien aux antipodes de se fabriquer un fétiche sur mesure). D'autre part, *l'identité s'altère* : le sujet regardant, si ferme soit-il dans l'exercice d'observation, perd un instant toute certitude spatiale et temporelle. Proust forge pour cela une expression inoubliable : « Ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence<sup>115</sup> ». Voilà qui est bien aux antipodes de « s'y croire » ou d'« usurper la place du témoin »... Mais assister à sa propre absence n'est pas si simple : cela demande au regard tout un travail gnoséologique, esthétique et éthique dont dépendra la *lisibilité* - au sens que Warburg et Benjamin pouvaient donner à ce terme<sup>116</sup> - de l'image.

115. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, II. *Le côté de Guermantes* (1920-1921), éd. P. Clarac et A. Ferré, Paris, Gallimard, 1954, p. 140.

116. Cf. S. Weigel, « Lesbarkeit. Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie », *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, XXXII, 1992, n° 115, p. 13-17.

## IMAGE-ARCHIVE OU IMAGE-APPARENCE

« La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité (*Lesbarkeit*) qu'à une époque déterminée. [...] L'image qui est lue - je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité - porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture \ » À tenter de « lire » les quatre photographies d'août 1944, nous avons dû, certes - en recoupant souvenirs (Hermann Langbein ou Primo Levi évoquant cette période exactement), connaissances topographiques (selon les archives réunies par Jean-Claude Pressac), témoignages contemporains (Zalmen Gradowski) ou rétrospectifs (Filip Müller) des membres du *Sonderkommando* -, produire une sorte de montage interprétatif qui, fût-il aussi serré que possible, gardera toujours sa fragilité inhérente de « moment critique ».

Je ne sais si mes deux polémistes ont trop ou trop peu tenu compte de cette fragilité. Trop peu, dans la mesure où ils ne la discutent pas de façon interne (à part une question de « porte » et de « fenêtre », sur laquelle je reviendrai) ? Ou trop, puisqu'ils préfèrent pas de lecture *du tout* à une lecture fragile *malgré tout* ? Elisabeth Pagnoux écrit que, quoi qu'il en soit, « l'horreur génère le silence : elle ne le dit pas, elle l'impose. Il n'y a rien à faire, on ne peut rien dire. [...] Auschwitz fut silence<sup>2</sup>. » La lecture ferait alors « parler », de façon « déplacée » sinon odieuse, quelque chose qui devait rester à sa - supposée - mutité originare.

Autrement, la lecture « usurpe le statut de témoin ». Non contente de remplir le silence du lieu, elle subtilise, prétend-

1. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 479-480.

2. E. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 93.

on, la parole originaire de son habitant : « La source est perdue, la parole est niée<sup>3</sup>. » La source perdue ? Wajcman reproche pourtant au film *Les Derniers jours* l'absence de contextualisation documentaire (dont je serais, pour ma part, coupable d'abuser) : « Cette dégradation qui concerne les images d'archives semble aller de pair avec une altération profonde de la valeur même de la parole des survivants<sup>4</sup>. La parole niée ? C'est ce que produirait toute « lecture » attachée à la « logique funeste » de la reconstitution historique, c'est-à-dire de la « preuve ». Nouveaux rabattements en masse : la quête de *Yimage-fait* est rabattue sur celle de *Yimage-preuve*, et celle-ci se voit aussitôt rabattue sur comme « la logique de la pensée négationniste » elle-même, en ce sens que « la Shoah a eu lieu sans preuve, et chacun doit le savoir, sans preuve. Nul n'a besoin de preuve, sauf ceux qui nient la Shoah<sup>5</sup>. »

La malfaisance des images s'en trouve, dès lors, caractérisée sous un nouvel angle : à la perversion (fantasmatique) du *fétiche* se substitue la perversité (historique) de la *preuve*. C'est l'image comme document, comme attestation, comme *archive*, qui va désormais incarner la « logique funeste » mise en œuvre dans l'analyse des quatre photographies d'Auschwitz. S'il n'y a, dans les textes de mes contradicteurs, aucun argument spécifique sur l'archive comme « écran » à la vérité, c'est que ce développement est supposé connu : il a été fait ailleurs. Le lieu précis en est désigné dans l'étonnante accusation selon laquelle mon analyse - comme, du reste, toute l'exposition *Mémoire des camps* - n'aurait eu pour seul objet que de « balayer » le travail de Claude Lanzmann pour son film *Shoah* :

« Les promoteurs de l'exposition espèrent-ils balayer d'un coup de vent nouveau les onze années de travail pendant lesquelles Claude Lanzmann a réalisé son film *Shoah* ? [...] Claude Lanzmann a choisi de ne pas utiliser la photographie. Son film s'enracine dans une réflexion profonde sur le statut de l'image, sur le rôle de l'archive dans la transmission de la mémoire des camps. Il serait temps de faire l'effort de comprendre les propos dits "iconoclastes" de Lanzmann au lieu d'y chercher un prétexte à l'écarter, lui et son œuvre. »

3. *Ibid.*, p. 105.

4. G. Wajcman, « Oh *Les Derniers jours* », art. cit., p. 12.

5. *Ibid.*, « De la croyance photographique », art. cit., p. 53.

6. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 87-88.

Pas plus que les organisateurs de l'exposition *Mémoire des camps*, je n'ai jamais tenté - loin de là - d'« écarter » l'œuvre de Lanzmann. Dans son titre même, le travail présent se situe même comme le prolongement d'une réflexion commencée à propos de *Shoah*. *Shoah* est un film : neuf heures et demie d'images - à raison de vingt-quatre photographies par seconde - et de sons, de visages et de paroles. Or, le discours tenu sur ce film par mes deux polémistes en fait *Yinimaginable* même, l'inimaginable incarné en tant qu'œuvre de « pure » parole et refus « absolu » de l'image : « *Shoah* atteint le degré absolu de la parole [...]. En prenant le parti de ne pas utiliser d'images d'archives, Lanzmann a fait un choix qui dit, exactement, sa détermination : opposer au silence absolu de l'horreur une parole absolue<sup>6</sup>. »

De son côté, Gérard Wajcman avait par avance renchéri dans l'inimaginable en affirmant que l'auteur de *Shoah* était parvenu à « montrer dans un film ce qu'aucune image ne peut montrer [puisqu'il] montre qu'il y a du Rien à voir, [et que] ce que ça montre, c'est qu'il n'y a pas d'image<sup>7</sup>. » Conséquence aveuglante : « S'il y a *Shoah*, alors il n'y a pas d'image à venir<sup>8</sup> ». Conséquence paradoxale : « On pourrait dire que, même sans le voir, l'existence seule du film de Lanzmann [...] suffit pour faire que chaque humain aujourd'hui est un témoin de la Shoah<sup>9</sup>. » Au plus fort du culte humaniste pour la *Divine Comédie*, les exégètes de Dante - depuis Boccace jusqu'à Landino et au-delà - n'auraient

7. G. Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout » (1995), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 228-242.

8. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 95-96.

9. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 125-126.

10. *Ibid.*, p. 127.

11. *Id.*, *L'Objet du siècle*, *op. cit.*, p. 241. Cf. les énoncés concomitants de M. Henochsberg, « Loin d'Auschwitz, Roberto Benigni, bouffon malin », *Les Temps modernes*, LV, 2000, n° 608, p. 58 : « La production du concept d'Auschwitz, c'est-à-dire pénétrer l'idée de Shoah, est consubstantielle de l'impossibilité de représenter l'événement en tant que tel. Plus précisément, l'impossibilité de la représentation fait partie du concept : envisager Auschwitz, c'est admettre l'impossibilité de sa mise en image. [...] Cela s'est déroulé, et il ne reste qu'une mémoire, pas une image, pas une seule [...]. Représentation et méconnaissance vont de pair. Cette leçon nous vient de toute part, et elle a été clairement exposée et scellée dans *Shoah*, le film définitif de Claude Lanzmann. »

jamais pensé dire que ce poème n'était pas fait de mots, qu'après lui il n'y aurait plus de mots à venir, et que cette condition absolue du poème dispensait même de le lire, suffisant à faire de chaque humain un témoin de l'Enfer, par exemple.

\*

C'est, en tout cas, dans les positions de Claude Lanzmann lui-même qu'il nous faudra tenter de comprendre pourquoi le rejet psychologique de l'image comme *fétiche* s'est trouvé reconduit à un rejet historique de l'image comme *archive*. Remarquons, à ce propos, que toutes les attaques développées par Elisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman sur plus de soixante pages avaient été préalablement signifiées en quelques lignes par Lanzmann lui-même, dans un bref entretien donné au journal *Le Monde* : la critique méthodologique de mon analyse était scellée dans les trois mots « insupportable cuistrerie interprétative » ; le thème du fétichisme était déjà omniprésent ; le rejet des images d'archivé, au nom du témoignage, était justifié dans cette brève définition : « Ce sont des images sans imagination<sup>12</sup>. » Ce dont Wajcman et Pagnoux ont trouvé à *redire* - dans leurs textes publiés par *Les Temps modernes*, que dirige Claude Lanzmann - contre l'analyse des quatre images d'Auschwitz, tout cela n'était donc qu'une consciencieuse *redite* des thèses soutenues par le cinéaste au sujet de sa propre conception de l'image, de l'archive et du témoignage.

La prémisse de cette conception était légitime - je l'ai déjà souligné - pour être, ensuite, abusivement généralisée : « Ce qu'il y a eu au départ du film, explique-t-il, c'est d'une part la disparition des traces : il n'y a plus rien, c'est le néant, et il fallait faire un film à partir de ce néant<sup>13</sup> ». Écarter toute image d'archivé s'imposait légitimement dès lors que Lanzmann eut constaté *qu'il n'y avait pas d'images* de la réalité spécifique - extrême - à laquelle son film était dédié : à savoir les camps d'extermination tels que Chelmno, Majdanek, Sobibor ou

Treblinka. Ce choix, de plus, s'imposait contre une situation symétrique : *il y avait trop d'images* des camps de concentration - tels que Bergen-Belsen, Buchenwald ou Dachau -, images rendues confuses par le fait qu'elles étaient généralement utilisées comme une iconographie de l'extermination dans les chambres à gaz. À ce choix historiquement fondé, qui est aussi un choix formel, une réflexion sur le cinéma documentaire, *Shoah* doit une grande part de sa force et de son admirable rigueur.

Mais, par-delà le film lui-même, la rigueur est devenue discours, puis dogme et, finalement, rigorisme. « J'admire les péremptoirs », écrit Lanzmann quelque part, « ceux qui n'éprouvent aucun doute. Ceux qui savent tout<sup>14</sup>. » Comme en appliquant la formule à lui-même, il a rendu péremptoire - c'est-à-dire généralisateur, donc abusif - un choix qui était légitime dans le seul cadre de sa règle initiale. Il y aurait, en quelque sorte, deux Claude Lanzmann : d'une part, le cinéaste de *Shoah*, le grand journaliste opiniâtre à interroger sans relâche, et à le faire toujours - au prix de moments tragiques - sur les traits spécifiques, concrets, précis, insoutenables, de l'extermination ; d'autre part, une fois les questions mises en boîte, le « péremptoire » a pris la relève et s'est attaché à fournir lui-même les réponses, réponses universelles et absolues sur *toute* la Shoah, *toutes* les archives, *toutes* les images, *tout* le cinéma... C'est alors, bien sûr, que les choix légitimes se sont transformés en règles abusives. C'est alors que le grand art des questions posées est devenu petite maîtrise des réponses imposées.

Autant il est exact d'affirmer, comme le fait Lanzmann, qu'« il n'y a pas une seule image [d'archivé] des camps de Belzec, Sobibor et Chelmno, et pratiquement rien sur Treblinka<sup>15</sup> », autant il est abusif d'en déduire qu'« il n'y a pas d'images de la Shoah ». Et historiquement faux - dans le cas qui est le nôtre - de placer le cas d'Auschwitz sur ce même plan de « disparition des traces ». Autant il est légitime de donner la parole aux survivants de l'extermination<sup>16</sup>, autant il est

12. C. Lanzmann, « La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité » (entretien avec Michel Guerrin), *Le Monde*, 19 janvier 2001, p. 29.

13. M., « Le lieu et la parole » (1985), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 295.

14. *Id.*, « La guerre a eu lieu », *Les Temps modernes*, LIV, 1999, n° 604, p. 6. C'est de Régis Debray qu'il est question dans ces lignes.

15. *Id.*, « La question n'est pas celle du document », art. cit., p. 29.

16. Encore que Lanzmann ne se prive pas - à raison - d'interroger aussi des survivants du monde concentrationnaire.

abusif d'en déduire que les images d'archives ne nous apprennent rien de la « vérité », et que leur questionnement attentif se réduira de toutes façons à un culte d'icônes : « Quel est ce culte absurde de l'image d'archivé ? A quelle idée de preuve - ou de démenti - du réel cela se réfère-t-il<sup>17</sup> ? » Ce que Lanzmann précise ailleurs en ces termes :

« J'ai toujours dit que les images d'archivé sont des images sans imagination. Elles pétrifient la pensée et tuent toute puissance d'évocation. Il vaut bien mieux faire ce que j'ai fait, un immense travail d'élaboration, de création de la mémoire de l'événement. Mon film est un "monument" qui fait partie de ce qu'il monumentalise, comme le dit Gérard Wajcman. [...] Préférer l'archive filmique aux paroles des témoins, comme si celle-là pouvait plus que celles-ci, c'est subrepticement, reconduire cette disqualification de la parole humaine dans sa destination à la vérité<sup>18</sup>. »

On ne voit pas pourquoi un morceau de réel - le document d'archivé - appellerait aussi fatalement le « démenti » du réel. On ne voit pas pourquoi le fait d'interroger une image d'archivé équivaudrait si mécaniquement au refus d'écouter la « parole humaine ». Interroger une image ne relève pas de la seule « pulsion scopique », comme le prétend Lanzmann<sup>19</sup> : il y faut le constant recroisement des événements, des paroles, des textes. On ne voit pas pourquoi le fait de travailler sur les archives équivaudrait à se priver d'un « travail d'élaboration » : bien au contraire, l'archive - masse souvent inorganisée au départ - ne devient signifiante qu'à être patiemment élaborée. Cela demande généralement à l'historien plus de temps qu'il n'en faut à un cinéaste pour faire son film.

Et pourquoi construire un « monument », comme Lanzmann qualifie lui-même son travail, équivaudrait à disqualifier les « documents » sans lesquels le monument s'érige sur du vide ? Les questions de Lanzmann, dans *Shoah*, ne partent-elles pas le plus souvent d'une connaissance profonde de l'histoire issue des documents eux-mêmes ? Pourquoi assumer

le ton de la « légende » - « c'est ce qui me permet de dire que le film est immémorial<sup>20</sup> » - et récuser, avec la « légende » nécessaire des photos d'archivé, tout un champ de la mémoire ? Lanzmann revendique hautement avoir fait pendant onze années « une œuvre visuelle de la chose la plus irréprésentable », œuvre dont il défend l'autorité depuis presque vingt ans maintenant. Ne peut-il imaginer, depuis son refus généralisé du document photographique, qu'Alex - avec tous les membres du *Sonderkommando* engagés dans ce risque collectif - n'avait, lui, guère plus de onze minutes pour faire un document visuel de la chose la plus irréprésentable, et le transmettre comme il pouvait par-delà sa propre mort imminente ? Et qu'à ce titre le « document », si peu élaboré, si peu « immémorial » et « légendaire » soit-il, mérite de notre part quelque attention en retour ?

C'est un véritable enchâssement de sophismes et d'outrances que Lanzmann aura fini par construire autour de la notion d'archivé (construction où Gérard Wajcman trouve à peu de frais l'autorité pour rabattre tout effort de connaissance visuelle sur le divertissement hollywoodien, puis sur l'abrutissement télévisuel). D'abord, l'image d'archivé se trouve tirée par Lanzmann vers la seule notion de *preuve* : elle ne serait pas faite pour connaître, seulement pour prouver, et prouver cela même qui n'a pas besoin de preuve. Elle serait, en cela, du côté d'un « démenti », c'est-à-dire du côté du *négalionisme*<sup>21</sup>. Ensuite, l'image d'archivé se trouve tirée du côté de la fiction et du *fétichisme* sous l'espèce du « mensonge » hollywoodien. Lanzmann a, certes, raison de critiquer Spielberg en lui reprochant - comme Godard l'a fait de son côté - de « reconstruire » Auschwitz<sup>22</sup>. Mais il produit dans la foulée un raisonnement extravagant qui consiste à dire que « reconstruire », c'est « fabriquer des archives<sup>23</sup> ». En sorte que *Yarchive* - qu'il s'agisse du menteur bien (Spielberg) ou mal (Faurisson) intentionné - ne sera plus distinguée de sa propre *falsification*. Lanzmann écrit indistinctement, à propos de l'ab-

17. *Id.*, « Parler pour les morts », *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 14.

18. *Id.*, « Le monument contre l'archive ? (entretien avec Daniel Bougnoux, Régis Debray, Claude Mollard et al) », *Les Cahiers de médiologie*, n° 11, 2001, p. 274.

19. *Ibid.*, p. 278.

20. *Ibid.*, p. 273.

21. *Id.*, « Parler pour les morts », art. cit., p. 14.

22. *Id.*, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994, p. I et VII.

23. *Ibid.*, p. VII.

jection spectaculaire inhérente aux reconstitutions hollywoodiennes d'Auschwitz, « fabriquer des archives » et « fabriquer de fausses archives<sup>24</sup> ».

On s'étonne moins que, ne distinguant plus dans son discours l'archive historique de l'archive falsifiée, Claude Lanzmann en soit venu à cette fameuse hypothèse du « film maudit » : elle aura surgi sous sa plume dans le prolongement même de sa critique de Spielberg, comme si la - juste - mise en cause des images issues d'Hollywood (fussent-elles animées d'un point de vue humaniste) pouvait entraîner l'injustifiable destruction d'une archive visuelle issue d'Auschwitz (fût-elle animée d'un point de vue nazi) :

« Spielberg a choisi de reconstruire. Or reconstruire, c'est, d'une certaine façon, fabriquer des archives. Et si j'avais trouvé un film existant - un film secret parce que c'était strictement interdit - tourné par un SS et montrant comment trois mille juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire II d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi<sup>25</sup>. »

Pour qui a lu le texte de Jorge Semprun sur sa perception des documents filmiques sur les camps, il est aisé de comprendre la polémique qui s'est plus tard élevée entre les deux auteurs : Semprun a mis en cause la « formulation extrême, fondamentaliste », de Lanzmann ; celui-ci a répliqué en opposant à la *preuve* documentaire des « images sans imagination » son « chœur immense de voix [qui, dans *Shoah*,] atteste ce qui a été perpétré<sup>26</sup> ». Comme persistait un sentiment de consternation devant son parti pris « théorique », Lanzmann s'est obstiné en variant le ton. D'y a eu la plainte de n'être pas entendu : « Personne n'a voulu comprendre<sup>27</sup> ». Il y a eu la minimisation : « Je voulais simplement opposer l'archive à *Shoah*<sup>28</sup> »

24. *Id.*, « Parler pour les morts », art. cit., p. 15 : « *La Liste de Schindler* revient à fabriquer de fausses archives, comme tous les films de cette espèce. »

25. *Id.*, « Holocauste, la représentation impossible », art. cit., p. vil.

26. J. Semprun, « L'art contre l'oubli », *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 11-

13. C. Lanzmann, « Parler pour les morts », art. cit., p. 14.

27. C. Lanzmann, « Le monument contre l'archive », art. cit. p. 273

28. *Ibid.*, p. 273.

- mais Lanzmann ne voit-il pas qu'il oppose ici une classe d'objets historiques *en général* à un travail cinématographique *en particulier*, ce qui forme déjà contresens par « démesure » ?

L'archive, prétendra-t-il encore, ne communique que des informations : « image sans imagination », elle n'affecte ni l'émotion, ni la mémoire, et ne fait lever, éventuellement, que des exactitudes, jamais la vérité (je crois mieux comprendre, *a contrario*, ce que Lanzmann nommait « cuistrerie interprétative » : la faculté de tirer, d'une image d'archivé, émotion et bribes de mémoire, imagination et bribes de vérité). À l'opposé, dit-il, « *Shoah* n'est pas fait pour communiquer des informations, mais apprend tout<sup>29</sup>. »

À l'argument contradictoire finissent donc par se substituer l'obstination et les verrouillages de certitude : « Tous [ceux qui contestent la proposition sur le "film interdit"] s'inscrivent dans l'univers de la preuve. Moi je n'ai jamais douté de la réalité de l'extermination<sup>30</sup> », écrit Lanzmann, comme si le problème en jeu était là, notamment pour un survivant des camps tels que Semprun. Et ailleurs : « Je n'ai jamais parlé de détruire un document sur les chambres à gaz [...] mais je l'aurais détruit. J'ajoutais que je ne voulais pas fonder mon dire, on ne peut pas aller plus loin, c'est comme le *cogito* cartésien. On comprend ou on ne comprend pas, c'est tout<sup>31</sup>. » Je dirai plutôt que si l'on ne comprend pas un tel *c'est tout*, on comprend, *malgré tout*, quelque chose des enjeux qui motivent cette crispation de la pensée.

On ne comprend pas qu'un intellectuel revendique hautement de ne pas fonder son dire. Descartes n'a jamais méprisé son interlocuteur au point de le laisser sur ce genre de phrase : « On comprend ou on ne comprend pas. C'est tout. » On peut comprendre - avec Descartes, justement - que le doute puisse devenir hyperbolique. On ne comprend pas - sauf dans le domaine mystique - la certitude hyperbolique. Et cela, parce qu'elle n'est pas faite pour être comprise, justement, mais pour être imposée. C'est ce qui se passe avec Elisabeth Pagnoux, lorsqu'elle se contente d'écrire : « Lanzmann aurait détruit le film pour des raisons d'une profondeur bouleversante qui font

29. *Ibid.*, p. 276.

30. *Ibid.*, p. 273.

31. *Id.*, « Parler pour les morts », art. cit., p. 14.

de *Shoah* une parole absolue<sup>32</sup>. » C'est ce qui se passe avec Gérard Wajcman et son mimétisme permanent du discours du maître : « Rien d'autre. [...] C'est tout. C'est le fondement de tout. [...] Y a-t-il quelque chose d'autre à dire<sup>33</sup> ? »

C'est ce qui se passe, enfin, lorsque Jean-Jacques Delfour tente de sur-justifier Lanzmann en arguant que l'image d'archivé offrirait « une distance telle que la mise à mort n'est rien d'autre qu'une information » ; que l'image, en général, se disqualifie par sa « structure voyeuse » ; qu'on aurait toute raison de détruire cette « bande filmée par les nazis parce qu'elle contient et légitime la position du nazi ; la regarder impliquerait nécessairement d'habiter cette position de spectateur, extérieur aux victimes, donc d'adhérer filmiquement, perceptivement, à la position nazie elle-même » ; et que, de toute façon, Lanzmann serait justifié à détruire un tel document « et qu'il le ferait parce qu'il a tourné *Shoah*, c'est-à-dire une œuvre d'art qui est l'alternative à cette pellicule [et, donc, la] rend inutile<sup>34</sup>. » Que comprendre alors de ce prétendu *cogito*, si ce n'est que sa certitude hyperbolique se fonde sur le blanc-seing d'un « Je suis, donc je détruis » : « Je suis l'image toute de *Shoah*, donc je peux détruire toutes les (autres) images de la Shoah ».

Voilà qui ressemble moins à un *cogito* qu'à la *passion spéculaire* d'un homme pour son propre travail. Il est significatif que le film-repoussoir imaginé par Lanzmann pour fonder l'autorité de son propre travail - qui n'en avait nul besoin - ressemble à quelque chose comme un pont abstrait, un fantasme jeté, précisément, entre les deux séquences photographiques d'août 1944 : c'est-à-dire entre les images de l'« avant » (les femmes conduites vers la chambre à gaz) et celles de l'« après » (les fosses d'incinération). Lanzmann s'aveugle donc à spéculer sur un document qui n'existe pas, aux fins assez obscures de ne pas réfléchir sur les documents qui existent bel et bien. Il s'aveugle surtout à enraciner tout son discours - non pas son film, élaboré depuis 1985, mais sa certitude dogmatique revendiquée dix ou quinze ans plus tard - dans une incom-

32. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 96.

33. G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, op. cit., p. 19 et 63. *Id.*, « De la croyance photographique », art. cit., p. 70.

34. J.-J. Delfour, « La pellicule maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah : le débat entre Semprun et Lanzmann », *L'Arche*, n° 508, 2000, p. 14-15.

préhension obtuse de ce que sont une archive, un témoignage ou un acte d'imagination.

\*

« En histoire, écrivait Michel de Certeau, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en "documents" certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut<sup>35</sup>. » Seul un métaphysicien voudrait ignorer cette construction de l'archive et chercherait encore à prétendre que « l'origine y parle d'elle-même<sup>36</sup> ». Seul un métaphysicien, ayant accepté cette construction, déduirait que l'archive s'en trouve disqualifiée.

S'il faut, aujourd'hui, « réélaborer un concept de l'archive », comme y invite Jacques Derrida, c'est sans doute parce que l'histoire nous a obligés au dur affrontement avec les « archives du mal », auxquelles les photographies réunies dans *Mémoire des camps* donnaient une visibilité particulièrement éprouvante. C'est aussi, et symétriquement, parce que Freud - à qui j'associerai, sur le plan anthropologique, Aby Warburg - « a rendu possible la pensée d'une archive hypomnésique » ou inconsciente<sup>37</sup>. Mais Freud lui-même n'a cessé de se débattre avec les différents modèles théoriques que l'archive pouvait offrir : comment concilier la destruction des traces avec l'indestructible mémoire de la destruction (problème inhérent, on le sait, à toute pensée de la Shoah) ? Comment interpréter, si ce n'est traduire, le caractère fatalement « idiomatique », presque intransmissible, de l'archive ? Comment penser l'immanence du support technique et du message archivé, à quoi se refuse toute métaphysique du sens « pur<sup>38</sup> » (et l'on comprend alors pourquoi Wajcman s'en prend si directement au médium photographique lui-même, comme pour préserver la pureté de l'événement, de l'origine) ?

35. M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 84.

36. J. Derrida, *Mal d'archivé. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 144.

37. *Ibid.*, p. 143.

38. *Ibid.*, p. 26-27 et 141-143.

Certes, « rien n'est moins sûr, rien n'est moins clair aujourd'hui que le mot d'archivé<sup>39</sup> ». Raison de plus pour y aller voir de près, concrètement, et ne pas simplement qualifier de « vacuité technicisante » la minutie des tentatives de reconstitutions documentaires. Dans sa magnifique phénoménologie de l'archive, Ariette Farge évoque la démesure des bien nommés « fonds » d'archives, leur « difficile matérialité », leur nature essentiellement lacunaire - « l'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque » - et même, quelquefois, « l'impuissance de ne savoir qu'en faire<sup>40</sup> ».

Il suffit de s'être trouvé au moins une fois dans un « fonds » documentaire pour faire l'expérience concrète que l'archive ne donne pas à la mémoire ce sens figé, cette image fixe qu'y voit Claude Lanzmann. Elle est toujours - inlassablement - une « histoire en construction dont l'issue n'est jamais entièrement saisissable<sup>41</sup> ». Pourquoi cela ? Parce que chaque découverte y surgit comme une *brèche dans l'histoire conçue*, une singularité provisoirement inqualifiable que le chercheur va tenter de raccommoder au tissu de tout ce qu'il sait déjà pour produire, si possible, une *histoire repensée* de l'événement en question. « L'archive casse les images toutes faites », écrit bien Ariette Farge (les quatre images de Birkenau ne cassent-elles pas aussi, à leur façon, l'image toute faite, « industrielle » ou abstraite, de l'organisation criminelle nazie<sup>42</sup> ?). D'un côté, elle morcelle la compréhension historique par son aspect de « bribe » ou de « trace brute de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi ». D'un autre côté, elle « ouvre brutalement sur un monde inconnu », libère un « effet de réel » absolument imprévisible qui nous fournit l'« esquisse vivante » de l'interprétation à reconstruire<sup>43</sup>.

39. *Ibid.*, p. 141.

40. A. Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 10, 19, 70 et 97.

41. *Ibid.*, p. 135.

42. À l'idée commune du crime nazi mené comme un « pur produit industriel » (G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, *op. cit.*, p. 226), Pierre Vidal-Naquet opposait la remarque que « les chambres à gaz ne relèvent que d'une technique très pauvre », ce qui peut se dire aussi des fosses d'incinérations visibles sur les clichés d'août 1944. Cf. P. Vidal-Naquet, « Le défi de la Shoah à l'histoire » (1988), *Les Juifs, la mémoire et le présent*, II, Paris, La Découverte, 1991, p. 232.

43. A. Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 11-12, 45 et 55.

Elle n'est pas pour autant le pur et simple « reflet » de l'événement, ni sa pure et simple « preuve ». Car elle est toujours à élaborer par recoupements incessants, par *montage* avec d'autres archives. Il ne faut ni surestimer le caractère « immédiat » de l'archive, ni le sous-estimer comme un simple accident de la connaissance historique. L'archive demande toujours à être construite, mais elle est toujours le « témoin » de quelque chose, comme dit Ariette Farge qui insiste, en particulier, sur son aspect de « souvenir sonore » - Aby Warburg avait parlé, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, du « timbre de ces voix inaudibles » (*den unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe*) que l'archive des *ricordanze* florentines faisaient lever en lui<sup>44</sup>. On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que le cinéma sonore - l'archive filmique d'un procès, pas exemple - puisse jouer un rôle capital dans la compréhension historique profonde du « grain » même ou du « phrasé » de l'événement :

« Robert Badinter. - J'ai une question à vous poser. Quand vous regardez les enregistrements qui, nécessairement, sont très limités, puisqu'ils ne représentent que cinq minutes d'un très long procès comportant inévitablement des moments forts et des moments ternes, avez-vous le sentiment que vous approchez le climat d'une affaire ?

Annette Wiewiorka. - Bien sûr. [...] L'image nous permet d'accéder à la dimension théâtrale du procès, à la tonalité des voix. Entendre par exemple l'avocat de Papon, c'est autre chose que de lire ce qu'il écrit. Il y a un certain nombre d'éléments qui sont inestimables dans l'image et que l'écrit ne peut pas restituer<sup>45</sup>. »

À ce titre, la collection de témoignages réunie dans *Shoah* forme bien une *archive*, même si cette « forme » nous est donnée comme une *œuvre* au sens plein. C'est d'ailleurs ainsi que les historiens ont voulu comprendre le film : « ce film où un seul *document* nous est présenté », comme l'écrit Pierre Vidal-

44. *Ibid.*, p. 9 et 77. A. Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage » (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 106.

45. R. Badinter et A. Wiewiorka, « Justice, image, mémoire », *Questions de communication*, n° 1, 2002, p. 101. Cf. également A. Farge, « Écriture historique, écriture cinématographique », *De l'histoire au cinéma*, dir. A. de Baecque et C. Delage, Paris-Bruxelles, IHTP-CNRS-Éditions Complexe, 1998, p. 111-125.

Naquet ; ce film qui réussit à « créer [sa] propre base de sources », comme l'écrit, pour sa part, Raul Hilberg<sup>46</sup>. *Shoah* est un grand film documentaire : il serait donc absurde d'y opposer le « monument » et le « document » (on imagine, de plus, tout le parti que des historiens, présents ou futurs, pourraient tirer de cette immense « archive de la parole » que constituent ses quelque trois cent cinquante heures de rushes).

Qu'elle soit d'images ou de paroles, l'archive ne peut donc pas se réduire à cette « fabrication », à cette *apparence* qu'y voit Claude Lanzmann dans ses textes polémiques. En répudiant l'image d'archivé - non pas seulement *a priori*, comme matériau de son film en particulier, mais surtout *a posteriori*, comme matériau de toute recherche sur la vérité historique de la Shoah en général -, le cinéaste s'inscrit peu ou prou dans un courant de pensée qui a outrancièrement radicalisé les perspectives critiques ouvertes, dans le discours de l'histoire, par Michel Foucault ou Michel de Certeau. Ceux-ci avaient dénié, pour ainsi dire, la certitude première de l'historien positiviste : ils avaient montré que l'archive n'était en rien le reflet immédiat du réel, mais une écriture douée de syntaxe (pensons, dans le cas des photographies d'Auschwitz, aux contraintes du cadre ou de l'orientation) et d'idéologie (les photographies ne sont pas le « pur reflet » du réel d'Auschwitz en général, mais sa trace tout à la fois ponctuelle, matérielle et intentionnelle : un acte de résistance contre le réel même qu'enregistre partiellement, selon son *point de vue* et à un moment précis, un membre du *Sonderkommando*).

Il fallait aussi comprendre - après Warburg, Marc Bloch et Walter Benjamin - que la *source* n'est jamais un « pur » point d'origine, mais un temps déjà stratifié, déjà complexe (ce que manifeste bien la nature séquentielle des quatre images d'Auschwitz, outre qu'elles-mêmes font partie d'une série plus large de témoignages laissés par les membres du *Sonderkommando*). Il fallait, enfin, comprendre que l'histoire se construit autour de *lacunes* perpétuellement questionnées, jamais comblées tout à fait (comme la « masse noire » des photographies, comme la difficulté où nous sommes à reconstituer le temps de ce qu'il y a *entre* les quatre images). Quoi qu'il

46. P. Vidal-Naquet, « Le défi de la Shoah à l'histoire », art. cit., p. 233. R. Hilberg, *Holocauste : les sources de l'histoire*, op. cit., p. 50. Je souligne.

en soit, un *doute* salutaire s'est élevé quant aux rapports du « réel » historique à l'« écriture » historique. Mais faut-il pour autant jeter « tout le réel » hors de l'archive ? Certainement pas. La fermeté d'un Pierre Vidal-Naquet, sur ce point, n'aura eu d'égal que son engagement dans la lutte contre les « assassins de la mémoire » : car l'historien n'échappe pas à la responsabilité de devoir distinguer une archive de sa falsification ou de sa « fabrication » fictionnelle<sup>47</sup>. Qu'un doute identique soit porté à l'encontre du *décor* (celui de la fiction hollywoodienne) et du *lieu* (celui des quatre photographies d'Auschwitz ou du supposé « film maudit ») est proprement inacceptable pour toute pensée - fût-elle « esthétique » - de l'histoire.

Non seulement ce débat historiographique n'est pas clos, mais encore il se focalise régulièrement sur la question extrême - ce qui ne veut pas dire « absolue » - de la Shoah. Ce n'est pas un hasard si le contexte d'un colloque sur les *limites de la représentation* a engagé Carlo Ginzburg, il y a quelques années, dans une mise au point véhémente et salutaire du « scepticisme radical » formulé par Hayden White ou, différemment, par Jean-François Lyotard<sup>48</sup>. Entre les excès du positivisme et les excès du scepticisme, il faut, demande Ginzburg, constamment réapprendre à « lire les témoignages », ne pas craindre d'expérimenter les « tensions entre narration et documentation », ne voir dans les sources « ni des fenêtres ouvertes, comme le croient les positivistes, ni des murs qui obstruent la vue, comme le soutiennent les sceptiques ».

47. P. Vidal-Naquet, « Lettre », *Michel de Certeau*, dir. L. Giard, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 71-74. *Id.*, « Sur une interprétation du grand massacre : Arno Mayer et la "Solution finale" » (1990), *Les Juifs, la mémoire et le présent*, II, op. cit., p. 262-263, où il défend l'« archéologie » de Jean-Claude Pressac contre le doute généralisé d'Arno Mayer sur les « sources » de la Shoah.

48. C. Ginzburg, « Just One Witness », *Probing the Limits of Representation. Nazism and the « Final Solution »*, dir. S. Friedlander, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1992, p. 82-96. Cf., dans le même volume, D. LaCapra, « Representing the Holocaust : Reflections on the Historians' Debate », *ibid.*, p. 108-127. Le problème est également abordé par Y. Thanassekos, « De l'« histoire-problème » à la problématisation de la mémoire », *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° 64, 1999, p. 5-26. P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000 (éd. 2003), p. 201-230 et 320-369. P. Burke, *Eye-witnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 2001.

49. C. Ginzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve* (2000), trad. J.-R. Bardos, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2003, p. 13-14 et 33-34.

Or, la balance dialectique entre ces deux erreurs se situe justement, selon Ginzburg, dans une *expérience de la preuve*<sup>50</sup>. Que nos polémistes veuillent bien entendre ce que le mot de *preuve* - proche du mot *épreuve* et, en italien, proche du mot *essai* - signifie en ce contexte :

« Le langage de la preuve est celui de tous ceux qui soumettent les matériaux de la recherche à une vérification incessante (« *Provando e riprovando* » était la devise de l'Académie del Cimento, à Florence, au XVII<sup>e</sup> siècle). [...] Il s'agit d'avancer à tâtons, comme le facteur de violon qui tapote délicatement le bois de l'instrument, image que Marc Bloch opposait à la perfection mécanique du tour, pour souligner la composante artisanale, impossible à éliminer, du travail de l'historien . »

Il est donc aberrant de prétendre rabattre la « logique de la preuve » sur celle de la « pensée négationniste<sup>52</sup> ». Celle-ci procède par *falsification*, celle-là par *vérification*. Le négationniste Udo Walendy a, un jour, prétendu apporter les « preuves » qu'une photographie célèbre montrant l'orchestre de Mauthausen était un faux ; la réponse consista, non pas à lui laisser ses « preuves » et à garder pour soi sa « certitude absolue », mais, d'une part à montrer qu'il falsifiait les éléments de son argumentation, d'autre part à sur-vérifier le document lui-même - approfondir sa « lecture » - par une recherche et un recouplement des témoignages de survivants<sup>53</sup>.

\*

Ce seul exemple nous permet de comprendre l'inanité d'un raisonnement qui veut opposer à toute force *Xarchive* et le *témoignage*, l'« image sans imagination » et la « parole de l'inimaginable », la preuve et la vérité, le document historique et le monument immémorial. Il est certain que le film de Lanzmann porte la notion de témoignage à une véritable incandescence, une intensité - et une bouleversante précision - de

50. *Ibid.*, p. 34.

51. *Ibid.*, p. 11.

52. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 53.

53. G. Wellers (dir.), « La négation des crimes nazis. Le cas des documents photographiques accablants », *Le Monde juif*, XXXVII, 1981, n° 103, p. 96-107.

la parole vive que l'historien ne peut plus, désormais, consigner à l'arrière-plan des archives écrites de la Shoah<sup>54</sup>. Mais cela n'est pas une raison pour *absolutiser le témoignage* comme le fait Elisabeth Pagnoux en invoquant une « parole absolue » ou, comme le fait Gérard Wajcman, en invoquant la « parole vraie [...], la Vérité universelle adressée, au présent de l'immémorial, aux Sujets universels<sup>55</sup> ».

Encore moins pour y trouver le prétexte à *disqualifier l'archive* et déduire du témoignage lui-même que « l'idée de document visuel sur la Shoah est mise hors-jeu<sup>56</sup> ». Le vif de l'histoire et le vif de la parole n'ont que faire des grandes majuscules ontologiques, des « absolus » ou des « vérités universelles » : ce n'est pas avec le mot « absolu » - ce fétiche discursif - que l'on rendra justice à l'extrémité d'une telle histoire. Il est caractéristique que l'une des plus belles œuvres de *témoignage* jamais écrite sur Auschwitz - je pense au livre de Primo Levi *Si c'est un homme* - débute modestement, loin de toute immémorialité monumentale, sur une proposition d'ordre *documentaire* et psychologique, donc essentiellement relatif : « Je n'ai pas écrit dans le but d'avancer de nouveaux chefs d'accusation, mais plutôt pour fournir des documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine<sup>57</sup> ».

Il existe, à propos des témoignages de la Shoah, un paradoxe pénible dont on ne prendra la mesure qu'à réintroduire les singularités *historiques* dans la pensée *théorique* du phénomène. D'un côté, les témoins eux-mêmes épuisent leurs forces à tenter de dire, de faire passer, de faire comprendre quelque chose (Primo Levi y consacra, on le sait, toute sa vie<sup>58</sup>). C'est-

54. Cf. S. Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », trad. C. Lanzmann et J. Ertel, *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 55-145. A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Pion, 1998 (éd. 2002).

55. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 95. G. Wajcman, « Oh *Les Derniers jours* », art. cit., p. 22.

56. G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, op. cit., p. 240.

57. P. Levi, *Si c'est un homme* (1947), trad. M. Schruoffenegger, Paris, Julliard, 1987 (éd. 1993), p. 7.

58. *Id.*, « Comprendre et faire comprendre » (1986), trad. D. Autrand, *Conversations et entretiens, 1963-1987*, Paris, Laffont, 1998 (éd. 2000), p. 237-252.

à-dire d'offrir à la communauté - ou à la « commune mesure » du langage humain - une parole pour leur expérience, si détective ou disjointe que soit une telle parole au regard du réel vécu. « Il s'agit de raconter la vérité telle qu'elle peut être transmise d'homme à homme, de rétablir la fonction de liaison du langage », écrit bien Renaud Dulong dans son livre sur *Le Témoin oculaire*<sup>59</sup>

Lorsque, d'un autre côté, la réflexion philosophique absolue - pour les conceptualiser - cette disjonction et ce défaut inhérents au témoignage, on obtient des configurations où les impuretés narratives, les restes visuels sont abolis aux fins de garantir une idée plus « pure », plus universelle, des paradoxes en question. Moyennant quoi, on fait fi de ce qu'il y a de plus précieux dans le témoignage *malgré tout* défaut et *malgré toute* disjonction : à savoir les restes eux-mêmes, ces *vestiges* où le défaut à la fois se dit (puisque le vestige suppose, signifie la destruction) et se contredit (puisque le vestige résiste, survit à la destruction). On connaît au moins trois versions du témoignage comme absolu et comme excès « sublime » de la parole humaine : le *différend*, selon Jean-François Lyotard, consacre l'impossibilité d'un échange équitable d'arguments dans un conflit sur le témoignage<sup>60</sup>. Le *silence pur*, selon Giorgio Agamben, consacre l'impossibilité d'une parole du témoignage « intégral » de l'extermination : celui-ci ne pouvant venir que du « musulman », figure extrême - et muette - de ces « naufragés » dont parlait Primo Levi<sup>61</sup>.

59. R. Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, p. 226.

60. J.-E. Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 9-55.

61. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer, III* (1998), trad. P. Alferi, Paris, Rivages, 1999, p. 15-111. Position critiquée, notamment, par S. Levi Délia Torre, « Il sopravvissuto, il musulmano e il testimone », *Una città*, n° 83, 2000, p. 16-17 (repris dans P. Levi, *I sommersi e i salvati. Nuova edizione*, éd. D. Bidussa, Turin, Einaudi, 2003, p. 214-223) ; F. Benslama, « La représentation et l'impossible », *Le Genre humain*, n° 36, 2001, p. 59-80 ; et surtout par P. Mesnard et C. Kahan, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz. Témoignages/interprétations*, Paris, Kimé, 2001 (critique justifiée lorsqu'elle met en cause la mutité comme « syntaxe spectaculaire » ou quand elle redonne sa place centrale aux témoignages des membres du *Sonderkommando* ; critique excessive et injuste quand elle en vient à suspecter chaque détail - le thème de la Gorgone, par exemple - ou à forcer chaque nuance de la pensée d'Agamben).

La troisième version est celle de la *parole absolue* revendiquée par Claude Lanzmann pour son film *Shoah*. C'est elle qui fait dire à Gérard Wajcman : « Soit on sait tout, soit on nie ». Ce qu'elle consacre est l'impossibilité d'une question prolongée, d'une « image à venir ». Elle érige sa propre archive en monument indépassable, en fin de l'histoire. Pire, elle disqualifie les autres archives et les relègue au statut de documents toujours en défaut de vérité. Cette hiérarchie ignore donc la nécessité d'une *approche dialectique* capable de manier ensemble la parole et le silence, le défaut et le reste, *l'impossible* et le *malgré tout*, le témoignage et l'archive :

« [...] la mémoire historienne ne peut ignorer, à côté des documents "objectifs", l'expérience irremplaçable des témoins, de ceux qui ont vécu les événements. Ces témoins, en accomplissant leur devoir de mémoire, ne sauraient, de leur côté, négliger cette exigence de vérité qui est au cœur du travail de l'historien ; c'est à cette *double condition* que la mémoire sociale pourra faire son travail de rattachement au passé, en évitant la mythologie sans tomber dans l'oubli<sup>62</sup>. »

Or, la « double condition » dont parle Jean-Pierre Vernant se complique, ici, d'une double difficulté inhérente au phénomène de l'extermination. Si j'insiste tant, dans ces lignes, sur l'expression *malgré tout*, c'est parce que chaque bribe existante - d'images, de paroles ou d'écrits - est arrachée à un fond *d'impossible*. Témoigner, c'est raconter *malgré tout* ce qu'il est *impossible* de raconter tout à fait. Or, l'impossible vient se dédoubler lorsqu'à cette difficulté de raconter se surajoute la difficulté d'être entendu<sup>63</sup>. La situation désespérante des quatre images d'Auschwitz - réalisées au prix de risques considérables, extraites du camp mais jamais transmises « à l'extérieur », c'est-à-dire au-delà de la Pologne - s'apparente au destin des témoignages réunis par les résistants du ghetto de Varsovie : rédigés et transmis, mais demeurant inaudibles à ceux-là mêmes qui pouvaient les entendre :

62. J.-P. Vernant, « Histoire de la mémoire et mémoire historienne », *Pourquoi se souvenir ? Torum international Mémoire et Histoire de l'Académie universelle des cultures*, dir. F. Barret-Ducrocq, Paris, Grasset, 1999, p. 27. Je souligne.

63. Cf. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 11-12. É. Wiesel, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958, p. 17-18. A. Wiewiorka, « Indicible ou inaudible ? La déportation : premiers récits (1944-1947) », *Tardés*, n° 9-10, 1989, p. 23-59.

« La description du massacre de Chlemno est distribuée à plusieurs dizaines d'exemplaires dans le ghetto. Nous dépêchons un rapport à l'étranger en demandant en outre que des mesures de représailles soient prises à l'encontre de la population civile allemande. Mais l'étranger n'y croit pas non plus. Notre appel reste sans réponse bien que, dans une émission de radio adressée au monde entier, le texte fidèle de notre message ait été lu à Londres par le camarade Artur Zygielbojm, représentant de notre Conseil national<sup>64</sup>. »

La seule position éthique, dans ce piège effrayant de l'histoire, consistait à résister *malgré tout* aux pouvoirs de *l'impossible* : créer *malgré tout* la *possibilité* d'un témoignage. Le « musulman » des camps de concentration ou la personne en pleine santé que l'on sort du train et que l'on extermine dans le quart d'heure qui suit se situent bien, tous deux, sous l'emprise de l'impossible, de la parole tuée : impossible, en effet, de témoigner *du dedans* de la mort<sup>65</sup>. Quant à ceux qui, vivants, pouvaient user de la parole, ils ne voulurent (nazis dans le camp) ou ne purent témoigner *de rien*<sup>66</sup>. Or, entre ces deux positions extrêmes existe - car l'histoire réserve toujours plus de possibilités que n'en offre la pensée binaire - une position tierce, si l'on peut dire. Mais pas moins extrême pour cela. Elle témoigne de l'intérieur mais n'est pas réduite au silence pour autant : telle est sa force incomparable. C'est le témoignage formulé et transmis *malgré tout* par les membres du *Sonderkommando*.

Je parle là d'une situation très spécifique : non pas celle des survivants ayant fini par arracher aux années de silence, après la guerre, un témoignage d'autant plus bouleversant<sup>67</sup>. Mais

64. M. Edelman, *Mémoires du ghetto de Varsovie* (1945), trad. P. Li et M. Ochab, Paris, Liana Levi, 2002, p. 42.

65. Cf. S. Felman, « À l'âge du témoignage », art. cit., p. 81-87.

66. Il existe cependant un journal tenu secrètement par le SS Johann Paul Kremer de ses trois mois passés à Auschwitz, ainsi que les dépositions - après coup - de Pery Broad et, surtout, de Rudolf Höss : commandant du camp, il écrivit son récit en prison avant sa pendaison en 1947. Textes publiés dans *Auschwitz vu par les SS*, trad. J. Brablec, H. Dziedzinska et G. Tchegloff, Oswiecim, Éditions du Musée d'État d'Auschwitz, 1974. Cf. également R. Höss, *Le Commandant d'Auschwitz parle* (1947), trad. anonyme, Paris, Julliard, 1959 (rééd. La Découverte, 1995).

67. Cf. R. Vrba (avec A. Bestic), *Je me suis évadé d'Auschwitz* (1963), trad. J. Plocki et L. Szyper, Paris, Ramsay, 2001. F. Müller, *Trois ans dans une chambre*

celle des membres du *Sonderkommando* au cœur même de leur situation atroce, de leur travail à devenir fou, de leur mort prochaine. Les membres du *Sonderkommando*, on le sait, étaient des *vivants malgré tout*, de très provisoires survivants : leurs témoignages, produits en secret et dissimulés où ils le pouvaient dans le périmètre du camp, constituaient donc bien les *témoignages malgré tout* - et les seuls produits par les victimes - *du dedans* de la machine d'extermination, ce que j'avais nommé l'œil du cyclone, l'« œil de l'histoire ».

« Dans quelques semaines, le *Sonderkommando* aura vécu. Nous périrons tous ici et nous le savons bien. Nous nous sommes déjà habitués à cette pensée, car nous savons qu'il n'y a aucun moyen de nous en sortir. Pourtant, une chose m'inquiète. Onze *Sonderkommandos* ont péri ici et ont emporté, avec leur dernier soupir, le secret horrifiant des crématoriums et des bûchers. Même si nous ne survivons pas, il est de notre devoir de veiller à ce que le monde apprenne la cruauté et la bassesse - inimaginables pour un cerveau normal - de ce peuple qui se prétend supérieur.

Il faut qu'un message adressé au monde entier parte d'ici. Qu'on le trouve bientôt ou seulement de nombreuses années plus tard, il sera toujours une terrible accusation. Ce message sera signé, en pleine conscience de leur mort imminente, par les deux cents hommes du *Sonderkommando* du crématorium I [...]. Le message a été rédigé en temps voulu. Il décrit d'une façon détaillée les horreurs qui ont été accomplies ici ces dernières années. Les noms des bourreaux des camps y figurent. Nous publions le nombre approximatif des personnes exterminées, avec description de la manière, des méthodes et des instruments utilisés pour cette extermination. Le message a été rédigé sur trois grandes feuilles en parchemin. C'est le rédacteur du *Sonderkommando* - un artiste peintre de Paris - qui l'a copié en très beaux caractères calligraphiés selon l'usage des anciens parchemins, à l'encre de Chine afin que l'écriture ne pâlisse pas. La quatrième feuille contient les signatures des deux cents hommes du *Sonderkommando*. Les feuilles en parchemin ont été attachées avec du fil de soie, pliées en forme de rouleau, enfermées dans une boîte cylindrique en zinc construite spécialement par un de nos ferblantiers, et finalement scellée et soudée pour être à l'abri de l'air et de l'humidité. Cette boîte a été dis-

à gaz d'Auschwitz (1979), trad. P. Desolneux, Paris, Pygmalion, 1980. Y. Gabbay, « Témoignage (recueilli par Gideon Greif) », trad. C. Suppé-Hirsch, *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001, p. 248-291.

posée par les menuisiers entre les ressorts du récamier dans la laine du capiton.

Un autre message, exactement identique, a été enterré dans la cour du crématorium II<sup>68</sup>. »

Dans ces conditions, le témoignage n'est même plus une « question de vie ou de mort » pour le témoin lui-même : c'est simplement une question de mort pour le témoin et d'éventuelle survie pour son témoignage. En rabattant toute logique du témoignage sur le dispositif de *Sboab*, Gérard Wajcman s'est satisfait d'une identification unilatérale du témoin au survivant<sup>69</sup>. Puis, Elisabeth Pagnoux s'est offusquée moralement que les témoignages puissent survivre aux témoins<sup>70</sup>. C'était pourtant la situation dont les victimes elles-mêmes eurent, dans les ghettos comme dans les camps, parfaitement conscience. Que faire, alors, sinon *constituer des archives* susceptibles de survivre - cachées, enterrées, disséminées - par-delà l'extermination des témoins eux-mêmes ?

« Tout le monde écrivait [...]. Journalistes et écrivains, cela va de soi, mais aussi les instituteurs, les travailleurs sociaux, les jeunes et même les enfants. Pour la majeure partie, il s'agissait de journaux dans lesquels les événements tragiques de cette époque se trouvaient saisis à travers les prismes de l'expérience vécue personnelle. Ces écrits étaient innombrables, mais la plus grande partie fut détruite lors de l'extermination des juifs de Varsovie<sup>71</sup>. »

Il en fut à Auschwitz comme au ghetto de Varsovie, à ceci près que les membres du *Sonderkommando* étaient pratiquement les seuls - en raison des « privilèges » accordés par leur travail - à pouvoir constituer ce genre d'archivé. Nombreux furent ceux qui consignèrent les faits, dressèrent les listes, établirent les plans, décrivirent les processus de l'extermination. Mais bien peu de ces témoignages furent retrouvés, notam-

68. M. Nyzsli, « SS Obersturmführer Docteur Mengele. Journal d'un médecin déporté au crématorium d'Auschwitz » (1946), trad. T. Kremer, *Les Temps modernes*, VI, 1951, n° 66, p. 1865-1866.

69. G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, op. cit., p. 240 : « Témoin, soit [...] ce qui fait se superposer témoin et survivant »

70. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 107-108.

71. E. Ringelblum, cité par A. Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 17 (et, en général, p. 17-19).

ment parce qu'après la guerre, les paysans polonais, persuadés que ce champ de mort recelait les « trésors » des juifs, ont dévasté le camp et détruit tout ce qui ne leur semblait pas précieux (ainsi, les parchemins calligraphiés qu'évoque Miklos Nyzsli n'ont pas été retrouvés). Du moins retrouva-t-on, sous la terre de Birkenau, les manuscrits de cinq membres du *Sonderkommando* : Haïm Herman (manuscrit rédigé en français, découvert en février 1945), Zalmen Gradowski (manuscrit rédigé en yiddish, découvert en mars 1945), Leib Langfus (deux manuscrits en yiddish, découverts en avril 1945 et en avril 1952), Zalmen Lewental (deux manuscrits en yiddish, découverts en juillet 1961 et en octobre 1962) et Marcel Nadsari (manuscrit rédigé en grec, découvert en octobre 1980). Us forment ce qu'on appelle - en référence aux *megillot* de la Bible hébraïque, en particulier au rouleau des « Lamentations de Jérémie » - les *Rouleaux d'Auschwitz*<sup>72</sup>.

Écriture du désastre, écriture de l'épicentre : les *Rouleaux d'Auschwitz* forment les témoignages de naufragés pas encore réduits au silence, c'est-à-dire encore capable d'observer et de décrire. Leurs auteurs « vécurent plus près de l'épicentre de la catastrophe que tout autre déporté. [Ils] assistèrent, jour après jour, à la destruction de leur propre peuple, et eurent connaissance, dans sa globalité, du processus auquel les victimes étaient destinées<sup>73</sup> ». Toute leur tentative fut donc de *transmettre la connaissance*, autant que possible, d'un tel processus. Connaissance qu'il aura fallu chercher dans la terre imprégnée de sang, dans la cendre et les tas d'ossements où les membres du *Sonderkommando* disséminèrent - pour leur donner chance de survie, justement - leurs témoignages :

« Le carnet de notes ou d'autres textes sont restés dans les fosses imprégnées de sang, ainsi que d'os et de chairs souvent incomplètement brûlées. Ce qu'on pourrait reconnaître à l'odeur. Cher

72. Cf. G. Bensoussan, « Éditorial », *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001, p. 4-11. Ce numéro spécial (« Des voix sous les cendres. Manuscrits des *Sonderkommandos* d'Auschwitz ») contient la meilleure édition, à ce jour, des *Rouleaux*, sous la direction de P. Mesnard et C. Saletti.

73. C. Saletti, « À l'épicentre de la catastrophe », *ibid.*, p. 304 et 307. Cf. également P. Mesnard, « Écrire au dehors de la mort », *ibid.*, p. 149-161. N. Cohen, « Manuscrits des *Sonderkommandos* d'Auschwitz : tenir face au destin et contre la réalité » (1990), trad. M. B. Servin, *ibid.*, p. 317-354.

découvreur, cherche partout sur chaque parcelle de sol. Dessous, sont enfouis des dizaines de documents, les miens et ceux d'autres personnes, qui projettent une lumière sur ce qui s'est passé ici. On y a enfoui de nombreuses dents. C'est nous, les ouvriers du *Kommando*, qui les avons intentionnellement disséminées sur tout le terrain autant qu'on l'a pu afin que le monde puisse trouver des preuves tangibles des millions d'êtres humains assassinés. Quant à nous, nous avons perdu tout espoir de vivre la Libération<sup>74</sup>. »

« Nous continuerons à faire ce qui nous incombe. Nous allons tout [essayer] et cacher [pour ?] le monde, mais simplement cacher dans le sol, et dans [lacune]. Mais celui qui voudra trouver [lacune] encore, vous trouverez encore [lacune] de la cour, derrière le crématoire, pas vers la rue [lacune] de l'autre côté, vous trouverez beaucoup là-bas [lacune] car nous devons, comme jusqu'à présent, jusqu'au [lacune] événement [lacune] continuellement tout faire savoir au monde sous forme de chronique historique. A partir de maintenant, nous allons tout cacher dans le sol<sup>15</sup>. »

« Je demande qu'on rassemble toutes mes différentes descriptions et notes enterrées en leur temps et signées Y.A.R.A. Elles se trouvent dans divers pots et boîtes, dans la cour du crématoire II. Il existe aussi deux plus longues descriptions : l'une, intitulée *ha Déportation*, se trouve dans une fosse à ossements du crématoire I, l'autre, intitulée *Auschwitz*, se trouve sous un amas d'ossements, au sud-ouest de la même cour. Par la suite, je l'ai réécrite, complétée et enterrée séparément parmi les cendres du crématoire II. Qu'on les mette en ordre et les imprime toutes ensemble sous le titre *Dans l'horreur des atrocités*. Nous, les cent soixante-dix hommes restants, allons partir pour le Sauna. Nous sommes sûrs qu'on nous conduit à la mort. Ils ont choisi trente hommes pour rester au crématoire IV<sup>16</sup>. »

On comprend, à lire les *Rouleaux d'Auschwitz*, qu'ils ne forment eux-mêmes qu'un pauvre reste dans une activité intense de témoignage. La multiplication obsède ces textes. Comme il s'agissait de donner l'idée d'un phénomène inimaginable par son ampleur - l'extermination organisée de millions de personnes -, Zalmen Gradowski, dans le second de ses manuscrits

74. Z. Gradowski, « Notes » (1944), trad. M. Pfeffer, *ibid.*, p. 67 (texte daté du 6 septembre 1944).

75. Z. Lewental, « Notes » (1944), trad. M. Pfeffer, *ibid.*, p. 124 (texte daté du 10 octobre 1944).

76. L. Langfus, « Notes » (1944), trad. M. Pfeffer, *ibid.*, p. 77-78 (texte daté du 26 novembre 1944).

(vendu dès 1945 par un jeune Polonais à Haïm Wollnerman), prévient son lecteur en ces termes : « Je ne te rapporte qu'une part infime, un minimum de ce qui s'est passé dans cet enfer d'Auschwitz-Birkenau<sup>77</sup> ». Aussi la multiplication du témoignage devait-elle, autant que possible - c'est-à-dire désespérément -, répondre à la multiplication du crime : « J'ai écrit beaucoup d'autres choses. Je pense que vous en trouverez sûrement des traces, et à partir de tout cela vous pourrez vous représenter comment ont été assassinés les enfants de notre peuple<sup>78</sup>. »

Démultiplier le témoignage, cela doit d'abord s'entendre quantitativement : il s'agissait de trouver tous les moyens possibles d'une *reproductibilité*, par exemple en recopiant inlassablement les faits, les listes, les noms, les plans, et en disséminant ces copies un peu partout « sous la cendre » du camp. Mais cela peut aussi s'entendre qualitativement : *toutes les sortes de traces* devaient être convoquées pour témoigner du grand massacre. Les textes, bien sûr - avec l'éventail déjà très large des formes choisies, fragmentaires ou systématiques, littéraires ou factuelles -, mais aussi les restes physiques, les dents, par exemple, que l'on « sema » partout afin qu'un jour la terre elle-même puisse témoigner, archéologiquement, de ce qui s'était passé là.

Il semblait logique, en tout cas - et utile, et précieux -, que *Yimage* fût convoquée dans ce large éventail de traces, de signes ou de signaux à émettre depuis le « cœur de l'enfer ». En 1945, un autre survivant du *Sonderkommando*, Alter Foincilber, précisait dans un procès-verbal pour le procès de Cracovie avoir enterré un appareil-photo - contenant, selon toute probabilité, quelques clichés non développés - avec d'autres types de *vestiges* de l'extermination :

« J'ai enterré sur le terrain du camp de Birkenau, près des crématoires, un appareil-photo, les restes du gaz dans une boîte en métal et des notes en yiddish sur le nombre des personnes arrivées dans les convois et destinées au gazage. Je me rappelle l'emplacement exact de ces objets et je peux le montrer à tout moment<sup>79</sup>. »

77. Z. Gradowski, *Au cœur de l'enfer. Document écrit d'un Sonderkommando d'Auschwitz* (1944), éd. P. Mesnard et C. Saletti, trad. B. Baum, Paris, Kimé, 2001, p. 53.

78. *Ibid.*, p. 53.

79. A. Foincilber [ou Fajnzylberg], « Procès-verbal » (1945), trad. M. Malisewski, *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001, p. 218.

Le rouleau photographique d'août 1944 participe directement de cette tentative pour élargir les voies - ou les voix - du témoignage<sup>80</sup>. N'est-il pas, dès lors, aberrant d'opposer à toute force *image* et *témoignage* ? N'est-il pas évident que les photographies de Birkenau sont d'autres « parts infimes » - comme le dit Gradowski de ses propres écrits - de ce qui s'est passé mais que, recoupées, mises ensembles avec tout le reste, elles nous permettraient peut-être, fût-ce lacunairement, de nous « représenter comment ont été assassinés les enfants de notre peuple » ? N'est-il pas probable que la photographie, par sa reproductibilité même, ait pu combler l'attente de témoins anxieux de multiplier, autant que possible, les copies de leurs témoignages ? Ne doit-on pas constater une troublante complémentarité entre la photographie des femmes marchant vers la chambre à gaz (*fig. 5 et 9*) et les récits de Gradowski - mais aussi de Leib Langfus - sur cette phase particulièrement ignoble du processus criminel<sup>81</sup> ? Ne doit-on pas convenir que ces récits permettent alors - même s'ils n'en donnent pas la « clé » intégrale - de mieux regarder, de mieux

80. Je n'ai pas voulu, en ce sens, retenir la formulation ambiguë donnée dans *Mémoire des camps* comme légende aux quatre images d'août 1944 : « Photographies de la Résistance polonaise d'Auschwitz », qui prolonge indûment l'expression employée par Jean-Claude Pressac : « Photographies de la Résistance polonaise ». La Résistance polonaise, dans cette histoire, joua le rôle de l'introduit de l'appareil photographique (*via* Mordarski et Szmulewski) et du destinataire des images (pour une expédition putative, *via* Cracovie, des tirages vers les états-majors alliés), mais non de *l'acteur*. Réalisées par Alex, un juif grec, les quatre images d'août 1944 témoignent, en fait, de la résistance juive des membres du *Sonderkommando*. Cf. les réflexions accablantes de Zalmen Lewental, dans les *Rouleaux d'Auschwitz* : « [...] toujours en contact avec les Polonais, [lacune] c'était simplement le [lacune] dévouement à la [cause ?] [lacune] ils nous ont utilisés dans tous les domaines [lacune] nous leur fournissions tout ce qu'ils [réclamaient], de l'or, de l'argent et autres objets précieux, pour une valeur de plusieurs millions. Et, ce qui est encore plus important, c'est de leur avoir fourni des documents secrets, du matériel sur tout ce qui nous arrivait [lacune]. Nous leur faisons part de tout, de la moindre chose qui survenait, des faits qui un jour pourraient intéresser le monde. [...] Mais [il s'est] avéré qu'ils nous ont trompés, les Polonais, nos alliés, et tout ce qu'ils nous ont soutiré, ils l'ont utilisé pour leurs propres objectifs. » Z. Lewental, « Notes », art. cit., p. 122.

81. Z. Gradowski, *Au cœur de l'enfer*, *op. cit.*, p. 81-102 (« Dans la salle de déshabillage » - « Elles sont là » - « La marche à la mort » - « Le chant de la tombe »), L. Langfus, « Notes », art. cit., p. 79-83 (« Les trois mille femmes nues »).

*lire*, au sens de Benjamin, ces quatre photos d'archivé, comme celles-ci nous permettent de mieux nous *figurer* ce dont les récits tentent à chaque fois l'impossible description ?

\*

Comment, dans ces conditions, continuer d'admettre la notion - forclosée sur elle-même - d'une image d'archivé définie comme « image sans imagination » ? Après s'être mépris sur la nature de l'archive en général (qu'il déconsidère jusqu'à n'y voir *que l'apparence*) et sur la nature du témoignage en général (qu'il emphatise jusqu'à n'y voir *que la vérité*), Claude Lanzmann se méprend sur la nature de l'image et de l'imagination. Les quatre photographies d'Auschwitz lui apparaissent « sans imagination » dans la mesure où elles ne véhiculent, selon lui, qu'une information documentaire limitée, sèche, sans valeur de témoignage, d'émotion ou de mémoire. Tenter de tirer une « imagination » de ces images serait alors forcer les choses : « voyeurisme », « fétichisme » ou, dans le vocabulaire de Gérard Wajcman, « hallucination ». Images *sans imagination*, selon l'un : psychiquement - donc mémoriellement - stériles. Images appelant *trop d'imagination* selon l'autre : psychiquement grosses de tous les délires, parce que l'image serait toujours une « illusion aliénante », l'illusion de croire « à partir d'un minuscule "prélèvement" [...], réaliser en esprit *tout le crime* » de la Shoah (ce que, bien entendu, je n'ai jamais prétendu).

Nous sommes, entre ces deux critiques radicales de l'image, comme entre le *rien* de l'« image sans imagination » et le *tout* de F« appel à halluciner ». Faut-il répéter que l'image n'est ni *rien*, ni *tout* ? Et que, n'étant rien d'absolu, elle n'en est pas moins cette impureté nécessaire au savoir, à la mémoire et même à la pensée en général ? « Pour savoir, il faut s'imaginer », ai-je dit : ce dont Wajcman s'est scandalisé au nom de « toute la philosophie, sérieusement relayée sur ce point par la psychanalyse<sup>82</sup> ». Je ne faisais pourtant que rappeler, contre le platonisme trivial de rimage-illusion, la position aristotéli-

82. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 82. Je souligne.

83. *Ibid.*, p. 49 et 72.

cienne classique, expérimentale et non idéaliste, selon laquelle « puisqu'il n'y a, semble-t-il, aucune chose qui existe séparément en dehors des grandeurs sensibles, c'est dans les formes sensibles que les intelligibles existent [...] ». Et c'est pourquoi [...] l'exercice même de l'intellect doit être accompagné d'une image<sup>84</sup> . »

D'où Lanzmann tire-t-il donc cette étrange notion *d'image sans imagination*, comme si l'image devait contenir - ou ne pouvait le faire, en ce cas - l'imagination qui la suscite ou qu'elle suscite ? Comment un objet pourrait-il posséder une fois pour toutes les caractéristiques du regard que l'on porte sur lui et de la compréhension que l'on en tire ? L'image d'archivé n'est qu'un objet entre mes mains, un tirage photographique indéchiffrable et insignifiant tant que je n'ai pas établi la relation - imaginative et spéculative - entre ce que je vois ici et ce que je sais par ailleurs.

On serait tenté de chercher dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre - dont Lanzmann fut proche - une justification pour ces notions d'image et d'imagination. Mais c'est le contraire que l'on trouve. Bien loin de tout appel à l'inimaginable, Sartre insistait justement sur le rôle de l'image dans la pensée et le savoir qui ne peuvent, en quelque sorte, se passer de son *nécessaire passage par la vue de l'objet* :

« Toujours prête à s'enliser dans la matérialité de l'image, la pensée s'échappe en se coulant dans une autre image, de celle-ci dans une autre, et ainsi de suite. [...] Il est absurde de dire qu'une image peut nuire ou freiner la pensée, ou alors il faut entendre par là que la pensée se nuit à elle-même, se perd d'elle-même dans des méandres et des détours. [...] La pensée prend la forme imagée lorsqu'elle veut être intuitive, lorsqu'elle veut fonder ses affirmations sur la vue d'un objet<sup>85</sup>. »

Toute la réévaluation sartrienne de l'imagination, on le sait, passe par l'hypothèse selon laquelle l'objet n'est pas plus dans

84. Aristote, *De l'âme*, III, 8, 432a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1972, p. 197. Cf. *id.*, *De la mémoire et de la réminiscence*, I, 449b-450a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1951, p. 58-59 : « Il est impossible de penser sans image [...]. La mémoire, même celle des intelligibles, n'existe pas sans image. »

85. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940 (éd. 1980), p. 229 et 235.

l'image que l'image ne serait un objet amoindri, une « moindre chose<sup>86</sup> ». Lorsque Elisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman estiment que *regarder* une image d'Auschwitz équivaut déjà à *s'y croire*, ils confondent ce que Sartre prend bien soin de distinguer : *l'imagination* (s'involuer dans l'image) ne saurait se réduire à une *fausse perception* (se tromper sur le réel). Pourquoi cela ? Parce que, si l'objet n'est pas *dans* l'image (ce que Wajcman croit que je crois), l'objet est visé *par* l'image (ce que Sartre théorise à partir de la notion d'intentionnalité<sup>87</sup>). Affirmer, contre la thèse de l'inimaginable, qu'il y a des images de la Shoah, ce n'est pas prétendre que « tout le réel est soluble dans le visible » et que *tout* le crime nazi se trouve *dans* quatre images photographiques. C'est découvrir, plus simplement, que nous pouvons en passer *par* ces quatre images pour viser avec un peu plus de précision ce que fut *une* réalité d'Auschwitz en août 1944. Or, c'est bien dans cette *intention* que les membres du *Sonderkommando* ont pris tant de risques pour nous transmettre une telle possibilité *d'imagination*.

Parler d'image sans imagination, c'est, littéralement, couper l'image de son activité, de sa dynamique. On conçoit fort bien que, dans la masse épuisante des choses visibles qui nous entourent, toutes ne méritent pas que l'on s'attarde à déchiffrer leur dynamique propre. Mais ce n'est justement pas le cas des quatre images de Birkenau. Refuser d'y accorder notre imagination historique équivaut à les rejeter dans la zone insignifiante des imageries, des « moindres choses ». Si « l'image est un acte et non une chose », comme Jean-Paul Sartre l'a bien observé<sup>88</sup>, c'est comme *acte* et non comme « moindre chose » - un simple contenant d'informations - qu'il fallait regarder ces quatre images. D'où la nécessité d'en déplier, autant que possible, la phénoménologie.

C'est une phénoménologie, non de la *perception* à strictement parler mais, affirme Sartre, d'une *quasi-observation* du monde<sup>89</sup>. Regarder l'image en croyant percevoir directement les objets de la réalité qui s'y représentent - et même qui, dans

86. *Id.*, *L'Imagination*, Paris, PUF, 1936 (éd. 1981), p. 5.

87. *Ibid.*, p. 139-159.

88. *Ibid.*, p. 162.

89. *Id.*, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 20-28 (« Le phénomène de quasi-observation ») et 231-235 (« Image et perception »).

le cas photographique, s'y enregistrent -, ce serait, par exemple, essayer de tourner autour de l'écran de fumée, dans la première séquence, pour « aller voir ce qu'il y a derrière » (fig. 3-4). Cela est aussi absurde qu'impossible, et ce n'est certes pas ainsi qu'il faut regarder une image. Mais l'étude du point de vue produit, du grain de l'image, des traces de mouvements, tout cela peut être mis en œuvre pour articuler *Y observation* de l'image elle-même à la *quasi-observation* des événements qu'elle représente. Cette quasi-observation, lacunaire et fragile en elle-même, deviendra *interprétation*, ou « lecture » au sens de Walter Benjamin, lorsque seront convoqués tous les éléments de savoir - documents écrits, témoignages contemporains, autres sources visuelles - susceptibles d'être réunis par *l'imagination* historique en une sorte de montage ou de puzzle ayant valeur, pour parler avec Freud, de « construction dans l'analyse ».

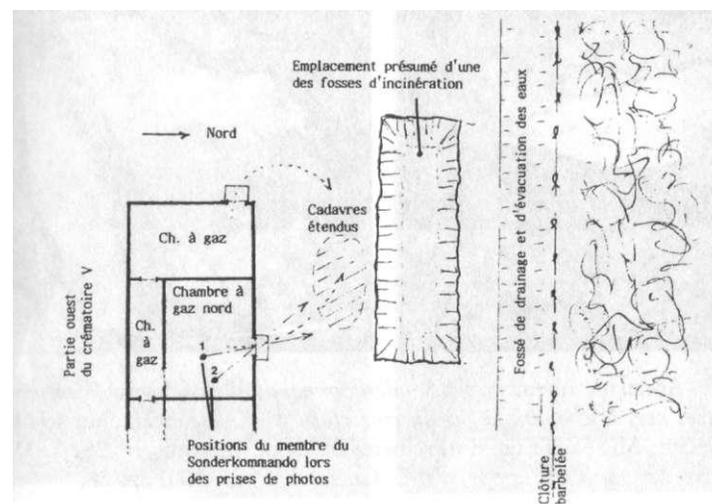
En qualifiant ma tentative de « voyeuriste », « fétichiste » ou « hallucinatoire », mes contradicteurs laissent-ils alors entendre que ces quatre photographies documentent une *autre réalité* que celle invoquée par moi ? À l'idée que « ces photos [fig. 3-4] sont prises depuis l'intérieur d'une chambre à gaz », Claude Lanzmann oppose le doute le plus radical : « Rien ne leur permet de l'affirmer. Personne ne sait<sup>90</sup>. » Elisabeth Pagnoux ajoute, sans trop s'avancer : « Une photo de l'intérieur. Est-ce absolument certain ? C'est une simple question que je pose<sup>91</sup>. » Gérard Wajcman précise :

« Mais l'image de quoi ? Dans les quatre photographies, Georges Didi-Huberman vient soudain donner une importance extrême au cadre noir que fait le mur à contre-jour autour de la fenêtre par laquelle les photographies ont été prises. [...] Cette masse noire devient "l'attestation visible" du lieu d'où elles ont été prises, la chambre à gaz nord du crématoire V, selon Georges Didi-Huberman, [alors] qu'il convient tout de même de garder la réserve d'une hypothèse car rien n'assure qu'il s'agit bien ici de la chambre à gaz<sup>92</sup>. »

90. C. Lanzmann, « La question n'est pas celle du document », art. cit., p. 29. À quoi il ajoute, avec une parfaite mauvaise foi, que j'aurais eu « l'intention obscure de nous faire croire que nous disposons de photos de ce qui se passe à l'intérieur d'une chambre à gaz pendant l'opération de gazage. » Je souligne.

91. É. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », art. cit., p. 90.

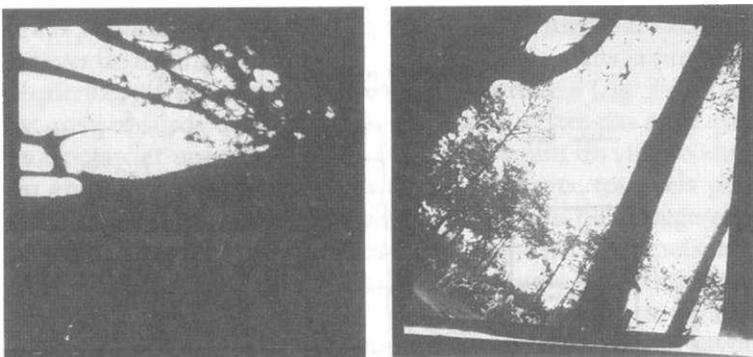
92. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 79.



13. Schéma de reconstitution des emplacements occupés par le membre du *Sonderkommando* pour réaliser ses deux clichés des fosses d'incinération en août 1944. D'après J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, New York, 1989, p. 422.

Gardons, certes, la « réserve d'une hypothèse » : gardons-nous d'être péremptores. Mais regardons aussi : les deux photographies de cette séquence (fig. 3-4) nous montrent incontestablement les fosses d'incinération creusées au printemps de 1944 pour gérer l'extermination intensive des juifs hongrois. Ces fosses, dont parlent tous les témoins, sont même visibles sur les photographies aériennes réalisées par les aviateurs américains en juin 1944<sup>93</sup>. Leur localisation étant bien attestée, les deux photographies du *Sonderkommando* ne peuvent logiquement avoir été prises que depuis le mur nord du crématoire V. Là où Wajcman voit une fenêtre (pour s'éviter à tout prix de concevoir l'hypothèse d'images prises depuis une chambre à gaz), je voyais - et je vois encore, en essayant de faire jouer ensemble les points de vue des deux clichés - une porte. Comment décider, sur la base des seuls clichés, c'est-à-dire d'une *quasi-observation* ?

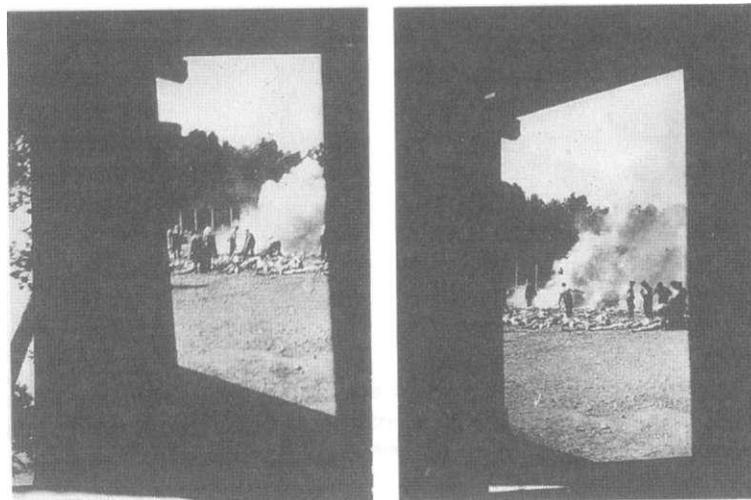
93. Cf. notamment J. Fredj (dir.), *Auschwitz, camp de concentration et d'extermination*, Paris, Centre de Documentation juive contemporaine, 2001, p. 70.



14-15. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 282-283). D'après *Mémoire des camps*, dir. C. Chéroux, Paris, 2001, p. 88.

C'est là que la minutie « archéologique » des reconstitutions de Jean-Claude Pressac me semble avoir donné la solution la plus vraisemblable à ce jour, appuyée en outre par le témoignage d'un des rares survivants - avec Alter Foincilber et Szlomo Dragon - de toute l'opération, David Szmulewski : les photographies auraient bien été prises en retrait de la porte, dans la seconde chambre à gaz du crématoire V (fig. 13). Pressac est allé jusqu'à réaliser une photographie « expérimentale » destinée à retrouver, dans les ruines actuelles du crématoire V, l'angle de vue exact des images prises en août 1944<sup>94</sup>. Nous ne dirons jamais que sa thèse « n'est pas révisable », bien sûr (et nous allons, d'ailleurs, la « réviser » un peu dans un instant). Mais, pour l'infirmier, il faudrait en trouver une autre qui soit encore plus solidement étayée par les

94. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, trad. P. Moss, New York, Béate Klarfeld Foundation, 1989, p. 422-424. Pour une description précise du crématoire V, cf. les témoignages de S. Dragon, A. Foincilber et H. Tauber, « Procès-verbaux » (1945), trad. M. Malisewska, *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001, p. 174-179 et 200. Ces témoignages sont utilisés par J.-C. Pressac, « Étude et réalisation des Krematorien IV et V d'Auschwitz-Birkenau », *L'Allemagne nazie et le génocide juif : colloque de l'EHESJ, Paris, juillet 1982*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1985, p. 539-584.

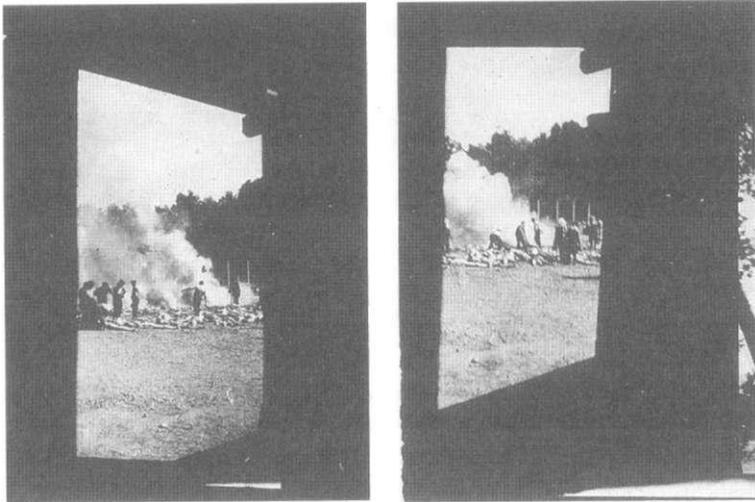


16-17. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 277-278). D'après *Mémoire des camps*, dir. C. Chéroux, Paris, 2001, p. 89.

faits historiques, par les témoignages comme par la configuration des lieux et des images elles-mêmes.

A simplement feuilleter le catalogue de l'exposition *Mémoire des camps*, Gérard Wajcman aurait pu s'apercevoir que les deux séquences d'août 1944 ont été si peu « fétichisées » - ce qui les supposerait fixées une fois pour toutes comme une réponse du *visible* au *manque* - qu'elles font l'objet, en réalité, de deux lectures différentes, fondées sur deux approches des *lacunes visuelles* inhérentes à ce « bout de pellicule ».

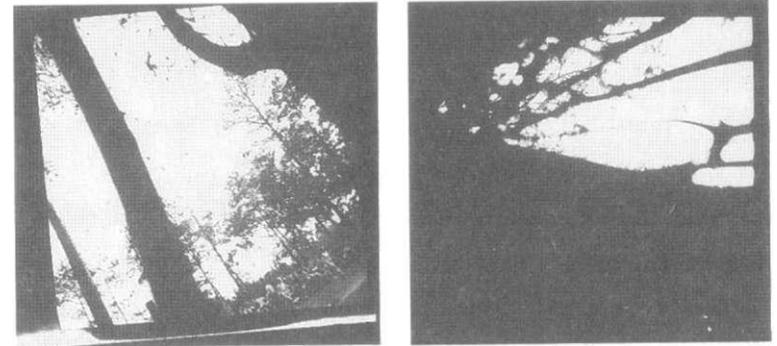
Lors de ses recherches au musée d'Auschwitz, Clément Chéroux, en étudiant le document « original » - c'est-à-dire les quatre images-contact dont le négatif a été perdu -, a remarqué, sur la bordure de l'un des clichés (fig. 3), un *reste d'image*, si l'on peut dire. Or, ce « reste » est aisément reconnaissable : on peut y voir le tronc d'arbre et les feuillages visibles sur l'un des autres clichés (fig. 5). Clément Chéroux en a déduit que l'ordre des deux séquences doit être inversé : Alex aurait d'abord pris les deux vues extérieures, parmi les arbres, avant de rejoindre la chambre à gaz nord et d'y prendre



18-19. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 277-278, inversés).

ses deux clichés des fosses d'incinération\* (fig. 14-17). J'ai, quant à moi, tenu à maintenir la chronologie suggérée à Pressac par le témoignage de David Szmulewski. Mais la « bordure d'image » est incontestable : maintenir la chronologie du témoignage supposerait alors que les images-contact du musée d'Auschwitz ont été réalisées d'après le *négatif inversé*, inattention technique d'autant plus banale que les pellicules de ce format ne portent aucune inscription permettant de distinguer l'avant et le revers du négatif. Si tel était le cas, il faudrait alors - tout en gardant cette chronologie - *inverser les vues que nous montrent les tirages conservés à Auschwitz*\* (fig. 18-21).

On aura compris que la question demeure ouverte. La *marge d'image* questionnée par Clément Chéroux n'est-elle pas



20-21. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 282-283, inversés).

emblématique de cette *marge d'indétermination* à laquelle toute recherche se confronte nécessairement dans son étude des *vestiges de l'histoire*? On ne saurait clore la question en projetant toute l'histoire dans un absolu inimaginable. On ne saurait la clore en rejetant l'archive du côté de la « moindre image », ou de l'« image sans imagination ». Une image sans imagination, c'est tout simplement une image sur laquelle on ne s'est pas donné le temps de travailler. Car l'imagination est travail, ce *temps de travail des images* sans cesse agissant les unes sur les autres par collisions ou par fusions, par ruptures ou par métamorphoses... Tout cela agissant sur notre propre activité de savoir et de pensée. Pour savoir, il faut donc bien s'imaginer : la *table de travail* spéculative ne va pas sans une *table de montage* imaginative.

95. C. Chéroux, « Photographies de la Résistance polonaise à Auschwitz », art. cit., p. 86-89.

96. Ét reconduire - dans l'autre sens - la procédure de vérification topographique effectuée par J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422.

## IMAGE-MONTAGE OU IMAGE-MENSONGE

Mais pourquoi un montage ? D'abord, parce que le simple « lambeau de pellicule » extrait de Birkenau par les membres du *Sonderkommando* présentait, non pas une, mais bien quatre images elles-mêmes distribuées selon une discontinuité temporelle : deux séquences bout à bout montrant deux moments distincts du même processus d'extermination. Ensuite, parce que la « lisibilité » de ces images - donc leur rôle éventuel dans une connaissance du processus en question - ne peut se construire qu'à les mettre en résonance et en différence avec d'autres sources, d'autres images ou d'autres témoignages. La valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image, pas plus que l'imagination ne consiste à s'involuer passivement dans une seule image. Il s'agit, au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l'œuvre.

L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances : voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjectiviste, elle fait partie intégrante de la connaissance en son mouvement le plus fécond, quoique - parce que - le plus risqué. Sa valeur heuristique est incomparable : on la vérifie depuis Baudelaire et sa définition de l'imagination comme « faculté scientifique » de percevoir « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies<sup>1</sup> », jusqu'au structuralisme de Lévi-Strauss<sup>2</sup>. Warburg

1. C. Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857), éd. C. Pichois, *Ceuvres complètes, II*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1876, p. 329.

2. Cf. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris Gallimard, 2002, p. 127-141 («Histoire et imagination »).

et son atlas *Mnemosyne*, Walter Benjamin et son *Livre des passages* ou Georges Bataille et sa revue *Documents* ont révélé, parmi d'autres exemples, la fécondité d'une telle *connaissance par le montage* : connaissance délicate - comme tout ce qui touche aux images -, à la fois hérissée de pièges et semée de trésors. Elle demande un tact de chaque instant. Elle n'autorise ni que l'on mette chaque image en quarantaine, ni que l'on puisse tout mettre sur le même plan, comme on le voit dans un récent *Album visuel de la Shoah* qui réduit la séquence d'août 1944 à une seule image recadrée puis insérée au milieu d'un fatras de maquettes photographiées, de plans, de reconstitutions « virtuelles » et de manipulations graphiques dans lesquelles le document se voit tout simplement défiguré, méprisé, coupé de sa phénoménologie au moment même où l'on prétend donner une représentation synthétique de l'événement<sup>3</sup>.

Le montage ne vaut que lorsqu'il ne se hâte pas trop de conclure ou de reclore : lorsqu'il ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire, non lorsqu'il la schématise abusivement. Lorsqu'il nous donne accès aux *singularités* du temps et, donc, à son essentielle *multiplicité*. Gérard Wajcman cherche, tout au contraire, à subsumer la multiplicité dans une *totalité* mais, comme c'est impossible - et pour cause : nous sommes ici dans le domaine par excellence des « non-totalités » -, il rejette les singularités dans quelque chose comme une *nullité* : si « *tout* le réel n'est pas soluble dans le visible », alors, selon lui, « il n'y a *pas* d'images de la Shoah ». Il faut répondre à cette brutalité conceptuelle que l'image n'est ni *rien*, ni *une*, ni *toute*, précisément parce qu'elle offre des singularités multiples toujours susceptibles de différences, ou de « différencances ». Il faudrait concevoir, par-delà le modèle du procédé graphique ou cinématographique en tant que tel, une notion du montage qui serait au champ des images ce que la différenciation signifiante fut au champ du langage dans la conception post-saussurienne<sup>4</sup>.

*L'image n'est pas rien*, et ce n'est justement pas faire preuve de « radicalité » que de vouloir éradiquer les images de toute

3. A. Jarach (dir.), *Album visivo della Shoah. Destinazione Auschwitz. Ricorda che questo è stato*, Milan, Proedi, 2002, p. 31. Je remercie Ilse About d'avoir porté cet ouvrage à ma connaissance.

4. Cf. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

connaissance historique sous prétexte qu'elles ne sont jamais adéquates. La radicalité est affaire de racines, c'est-à-dire d'impuretés, de rhizomes, de racines, d'infiltrations souterraines, de prolongements inattendus, de bifurcations. Gérard Wajcman a si peur d'être hypnotisé par l'image (forme extrême de l'assentiment) qu'il préfère la rejeter en bloc de son champ de pensée (forme banale du ressentiment et du déni). Or, nous ne sommes pas obligés de choisir de façon aussi binaire. Entre « on sait tout » et « il n'y a pas » s'ouvre un très large spectre de possibilités. Donnons un exemple : Wajcman reproche aux images du *Sonderkommando* de montrer des charniers - qu'il associe abusivement, car les conditions de prises de vues sont incomparables, aux charniers si souvent photographiés en 1945 par les reporters occidentaux -, alors qu'une « image de la Shoah » serait, selon lui, « au-delà du charnier », dans un ordre de « disparition par-delà le visible » :

« Parce qu'il y a un au-delà du charnier [...], un degré de désintégration au-dessus, de disparition par-delà le visible, parce que les corps étaient gazés, puis brûlés [...]. Tout corps, tout reste, toute trace, tout objet, tout nom, tout souvenir, et aussi tout instrument de l'effacement était effacé, hors du visible, et hors même de toute mémoire.

Montrer cela, qui fut l'unique de la Shoah, le propre du crime des chambres à gaz ? Montrer cet effacement, cet effacement réel, voilà à quoi toute image est confrontée ici. C'est le réel même des images de la Shoah. Ce réel est au-delà des visages tuméfiés, au-delà des corps lacérés, au-delà des charniers. Ce qui reste à montrer, c'est de la fumée, où les corps montaient vers le ciel - c'était bien l'unique façon à Auschwitz d'aller au ciel -, montrer de la poussière [...]. Là sont les images vraies. »

Pour écrire cela, Gérard Wajcman a dû, en effet, retirer toute forme d'assentiment aux images de Birkenau, jusqu'à ne pas vouloir les regarder. Ce qu'il demande aux « images vraies » - pour dire que ces images, selon lui, n'existent pas - serait donc de faire voir la poussière et la fumée à quoi les corps étaient réduits ? Mais c'est précisément cela qu'a photographié le membre du *Sonderkommando* en 1944. Et ses clichés le montrent bien mieux que ce qu'en dit Wajcman sous

5. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 76-77.

sa vague notion d'« effacement » : car ils montrent et les corps, et la fumée. Ils montrent comment la fumée procède du charnier plutôt qu'elle n'en fournit, « hors du visible », le pur « au-delà ». Ils montrent *Y effacement comme processus* concret, atroce, manipulé, travaillé par des hommes, ce qui nous empêchera définitivement de nous en faire une imagerie « poétique » ou « absolue ». Nous sommes loin de l'« effacement » paresseux - abstrait, non dialectique - dont Wajcman se satisfait dans les « images qui ne montrent rien » de la Shoah<sup>6</sup>.

*L'image n'est pas une* pour autant. A chacun des endroits où il se trouvait, le photographe clandestin de Birkenau voulut appuyer deux fois sur le déclencheur, condition minimale de son témoignage pour rendre compte, par deux angles de vue au moins, du temps qu'il observait. Les risques encourus, l'urgence ou les contraintes techniques furent les seules bonnes raisons pour ne pas capter d'autres moments du processus d'extermination. Loin de cette exigence, le fantasme de *Y image une* se soutient d'un fantasme de *Y instant absolu* : cela est vrai, dans l'histoire de la photographie, pour la notion même d'instantané ; cela est encore plus vrai dans la mémoire de la Shoah où peut se rêver un « film secret » - hypothèse de Claude Lanzmann - sur le « moment absolu », la mort de trois mille juifs par asphyxie dans une chambre à gaz. Or, d'être singulières, les images ne sont pas uniques pour autant, encore moins absolues.

Il n'y a pas plus d'image « une » qu'il n'y aurait de mot, de phrase ou de page « uniques » pour dire le « tout » d'un réel quel qu'il soit. Rappelons-nous cette parabole hassidique selon laquelle Menahem-Mendel de Kotzk écrivait chaque soir sa « vérité toute » sur une seule page : le lendemain matin, en la relisant, il pleurait tant sur son échec que l'encre s'effaçait. Mais, le soir, il recommençait différemment, et ainsi de suite, formant sur la même page, au fil des nuits, un gigantesque livre multiple et palimpseste<sup>7</sup>. Rappelons-nous aussi que Freud a fait de l'« isolation » (*holierung*) un équivalent pathologique

6. *Ibid.*, p. 77.

7. Cf. D. Bernard et A. Gunther, *L'Instant rêvé : Albert Londe*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

8. Cf. la version légèrement différente de É. Wiesel, *Célébration hassidique*, Paris, Le Seuil, 1972 (éd. 1976), p. 236.

du refoulement<sup>8</sup>. À manier les deux excès du *rien* et de *Y unique*, Gérard Wajcman voudrait plier la notion d'image à un *mot d'ordre*, c'est-à-dire à une parole figée entre zéro et un : une scolastique prompte à légiférer sur l'hypothèse et l'inexistence d'une « image toute » plutôt qu'à s'interroger sur les « quelques images » qui nous restent, concrètement, d'Auschwitz.

S'il fallait trouver une raison sérieuse à la comparaison hyperbolique qu'établit Gérard Wajcman entre Claude Lanzmann et Moïse<sup>9</sup>, ce serait, sans doute, que *la Loi* veut réduire les images comme *l'Unique* veut réduire sans reste la multiplicité des singularités lacunaires : « Les dix lois ne sont loi que par référence à l'Unité », écrit Maurice Blanchot. « Personne n'attendera à l'Un. [...] Toutefois, dans la loi même, demeure une clause qui garde un souvenir de l'extériorité de l'écriture, lorsqu'il est dit : tu ne te feras pas d'images », car se faire des images, c'est évidemment attenter à l'Un<sup>10</sup>.

Voilà bien pourquoi *l'image n'est pas toute*. Apercevant des « restes » - de vie et de visibilité, d'humanité voire de banalité - dans les quatre images d'Auschwitz, Gérard Wajcman les déclare nulles et non avenues. Il les aurait gardées si elles avaient été « pures » de tout reste, si elles avaient été « toutes » au regard de la mort en tant que telle. Mais *la mort* (la grande, l'absolue) est irréprésentable, au-delà de toute image *des morts* (les petits, les relatifs, les pauvres morts entassés dans une fosse d'incinération). Wajcman a cherché *l'image toute*, unique et intégrale, de la Shoah ; n'ayant trouvé que *des images pas-toutes*, il révoque *toutes les images*. Là se situe son erreur dialectique. Ne faut-il pas faire avec les impuretés, les lacunes de l'image, ce qu'il faut faire - se débrouiller, se débattre - avec les silences de la parole ? Un psychanalyste pourrait comprendre cela. Lorsque Lacan écrit que « la femme n'est *pas toute* », il ne veut pas dire, loin s'en faut, qu'il n'y a rien à attendre des femmes<sup>11</sup>.

9. Cf. S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), trad. M. Tort, Paris, PUF, 1978, p. 41-43.

10. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 121-127.

11. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 635.

12. J. Lacan, *Le Séminaire, XX. Encore, op. cit.*, p. 13.

C'est pourtant en lacanien que Gérard Wajcman, dans un autre contexte, demandait à l'art de « montrer l'absence ». Mais il se trompait derechef à en déduire le « rien à voir » ou l'invisibilité, en opposition brutale avec le « tout-à-voir des images<sup>13</sup> ». Les images ne donnent jamais *tout à voir* ; mieux, elles savent montrer l'absence depuis le *pas-tout à voir* qu'elles nous proposent constamment. Ce n'est pas en interdisant d'imaginer la Shoah qu'on montrera mieux l'absence des morts. Comment peut-on être freudien et vouloir - selon l'impératif d'un *double bind* aliénant - que s'arrête, sur la Shoah, le mouvement des associations, c'est-à-dire des *montages* imaginaires et symboliques dont nous investissons interminablement cette histoire tragique<sup>14</sup> ? Il est aussi vain de vouloir stopper l'imagination ou de décréter qu'il n'y aura « pas d'image à venir » que d'isoler quatre photographies en les coupant de leur économie symbolique (les images n'existant pas comme telles mais étant toujours déjà prises dans le langage : ce n'est pas pour rien que les clichés de Birkenau étaient accompagnés d'un texte [fig. 7]) et de leur rapport au réel (les images étant à comprendre dans l'acte même qui les a rendu possibles).

Tout acte d'image s'arrache à l'impossible description d'un réel. Les artistes, en particulier, refusent de se plier à l'irreprésentable dont ils connaissent - comme quiconque ayant affronté la destruction de l'homme par l'homme - l'expérience *évidante*. Alors ils font des *séries*, des *montages malgré tout* : ils savent aussi que les désastres sont multipliables à l'infini. Callot, Goya ou Picasso - mais aussi Mirô, Fautrier, Strzeminski ou Gerhard Richter - ont trituré l'irreprésentable en tous sens afin qu'il laisse échapper autre chose que du silence pur. Le monde historique, dans leurs œuvres, devient *hantise*, c'est-à-dire *fléau d'imaginer*, prolifération des figures - des ressemblances et des dissemblances - autour d'un même tourbillon du temps.

13. G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, op. cit., p. 156 et 167. À l'opposé de cette position triviale sur l'absence, cf., vingt ans plus tôt, P. Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.

14. Cf. M. Schneider, *Le Trauma et la filiation paradoxale*, op. cit., p. 83-84 : « L'univers dont le traumatisme rend nécessaire la construction pourrait être comparé à la création d'un diptyque [...], montage de deux tableaux antagonistes. »

\*

Il existe au moins deux façons cinématographiques, aujourd'hui, de mettre en œuvre cette hantise à l'endroit de la destruction des juifs d'Europe : Claude Lanzmann a créé, dans *Shoah*, un type de montage qui fait revenir les visages, les témoignages, les paysages eux-mêmes vers un centre jamais atteint : montage centripète, éloge de la lenteur. C'est une sorte de basse continue qui creuse le temps des neuf heures et demie que dure son film. Jean-Luc Godard, lui, a créé, dans *Histoire(s) du cinéma*, un type de montage qui fait tourbillonner les documents, les citations, les extraits de films vers une étendue jamais couverte : montage centrifuge, éloge de la vitesse. C'est une sorte de grande fugue qui dissémine le temps des quatre heures et demie que dure son film. Deux esthétiques différentes sont ici en jeu, deux façons de montage ; mais aussi deux éthiques du rapport créé, dans ces films, entre image et histoire. Deux pensées, deux écritures, que manifeste bien la publication en volumes des deux films reconfigurés, au fil des pages, comme de très longs poèmes<sup>15</sup>.

Une polarité s'est donc formée, bien qu'elle ne donne, en droit, qu'une part seulement des réponses cinématographiques possibles - il y aura toujours d'imprévisibles « images à venir », quoi qu'en veuille Gérard Wajcman - à la question de la Shoah. Pour un regard éloigné ou simplement serein, cette polarité fonctionne comme un lien de complémentarité : chaque forme appelle naturellement son contre-motif. Godard et Lanzmann pensent tous deux que la Shoah nous demande de repenser tout notre rapport à l'image, et ils ont bien raison. Lanzmann pense *qu'aucune image* n'est capable de « dire » cette histoire, et c'est pourquoi il filme, inlassablement, la parole des témoins. Godard, lui, pense que *toutes les images*, désormais, ne nous « parlent » que de ça (mais dire qu'elles « en parlent », ce n'est pas dire qu'elles « le disent »), et c'est pourquoi, inlassablement, il revisite toute notre culture visuelle à l'aune de cette question.

Vue de plus près, cette polarité a pris la forme d'une polémique. Un projet de film, qui devait engager Godard et

15. C. Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998.

Lanzmann ensemble dans une « confrontation » cinématographique sur la Shoah, a échoué (non par hasard, la question du montage fut invoquée parmi les motifs de cet échec)<sup>16</sup>. Tout cela, par la suite, aura donné lieu à une série de propos aussi acérés que provocateurs prolongés - côté Lanzmann - par une prose de seconde main qui accuse encore les outrances de raisonnement. Ainsi Libby Saxton oppose-t-elle à une improbable « théologie du montage » chez Godard (on ne voit pas quel dieu serait effectivement révéralé dans *Histoire(s) du cinéma*) une improbable « absence d'image iconique » chez Lanzmann (on ne voit pas en quoi les visages captés sur la pellicule de *Shoah* échapperaient au statut d'« images iconiques »)<sup>17</sup>. Gérard Wajcman, lui, en fait une question politique : il imagine Lanzmann seul contre tous et n'hésite pas, pour cela, à mettre Spielberg, Benigni, Claude Zidi, les négationnistes et Godard dans le même sac. Puis, il transforme le débat en affrontement religieux où Godard se voit affublé des oripeaux successifs de saint Paul, de saint Jean et, bien sûr, de saint Luc<sup>18</sup>. Je comprends mieux, à présent - ayant cité une brève phrase de Godard en exergue à mon essai -, pourquoi j'aurai pu être, à mon tour, affublé des oripeaux de saint Paul, de saint Jean et, bien sûr, de saint Georges<sup>19</sup>.

La polarité esthétique s'exprime, désormais - *via* l'« éthique du regard » - en termes quasiment théologiques. D'un côté, les *images composites* de Jean-Luc Godard : bruyantes, multiples, baroques. Donc artificielles. Elles ressemblent à la fameuse « statue composite » dont rêvait Nabuchodonosor. Elles sont idolâtriques et irrévérencieuses. Elles n'hésitent pas à mélanger l'archive historique - omniprésente - et le répertoire artistique du cinéma mondial. Elles *montrent* beaucoup, elles *montent* tout avec tout. Un soupçon naîtra donc : qu'elles *mentent* sur toute la ligne. À l'opposé se tient *Ximage une* de Claude Lanzmann : et « cette image serait plutôt du côté de ce qu'on ne peut regarder [...], le Rien » de la pure vérité<sup>20</sup>.

16. Cf. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 266-269.

17. L. Saxton, « *Anamnesis* Godard/Lanzmann », trad. C. Wajsbrot, *Trafic*, n° 47, 2003, p. 48-66.

18. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 121-127.

19. *Id.*, « De la croyance photographique », art. cit., p. 60-61.

20. *Id.*, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 127.

Raul Hilberg a écrit de *Shoah* que c'était un film « mosaïque<sup>21</sup> ». Comment faut-il l'entendre ? Hilberg lui-même considère le grand nombre des témoins et des lieux, dans le film de Lanzmann, sous l'angle du montage et de la multiplicité<sup>22</sup>. Gérard Wajcman oppose à cela un point de vue replié sur l'Un, sur la Loi et sur l'analogie biblique : dès lors, « mosaïque » ne se réfère plus au complexe *opus musaicum* des artistes romains - ce décor en « collages » qui ornaient les grottes susceptibles d'être habitées par les Muses -, mais à la sévère loi de Moïse, celle qui exècre et punit toute forme d'idolâtrie<sup>23</sup>. Il faudrait alors voir dans les *Histoire(s) du cinéma* de Godard une *débauche d'images* composites animée par le souffle idolâtre des Muses, et dans *Shoah* de Lanzmann une *seule image*, une Table de la Loi cinématographique vouant toutes les autres, notamment celles de Godard, au statut de veaux d'or. *Shoah* « se distingue radicalement de tout ce qui a été fait avant lui », et il n'y a pas loin pour y voir comment une religion nouvelle (monothéisme de l'image-toute) se met à exister en face des autres (polythéisme des images nulles) ; « *Shoah* résiste à tout » comme résiste une croyance ; *Shoah* « dit la vérité sans rien ajouter » comme le meilleur texte de loi<sup>24</sup>. Ce que Lanzmann lui-même n'hésite jamais à revendiquer :

« *Shoah* interdit beaucoup de choses. *Shoah* dépossède les gens de beaucoup de choses. *Shoah* est un film aride et pur. [...] Mon film est un "monument" [...]. *Shoah* n'est pas fait pour communiquer des informations, mais apprend tout<sup>25</sup>. »

21. R. Hilberg, *La Politique de la mémoire* (1994), trad. M.-E de Paloméra, Paris, Gallimard, 1996, p. 182.

22. La version anglaise est plus claire, sur ce point, que la traduction : « Lanzmann even found most of his interviewees in small places, and these people and localities are shown in a nine-and-half hour mosaic. » *Id.*, *The Politics of Memory. The Journey of a Holocaust Historian*, Chicago, Ivan R. Dee, 1994, p. 191.

23. Cf. M. Halbertal et A. Margalit, *Idolatry*, trad. N. Goldblum, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1992, p. 37-66.

24. J.-E. Forges, « *Shoah* : histoire et mémoire », *Les Temps modernes*, LV, 2000, n° 608, p. 30, 35 et 40. Vincent Lowy observe justement que, *Shoah* s'apparentant, aux yeux mêmes de Lanzmann, à une cérémonie funéraire, « il ne pouvait être accompli qu'une seule fois ». V. Lowy, *L'Histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 80.

25. C. Lanzmann, « Holocauste, la représentation impossible », art. cit., p. Vil. *Id.*, « Le monument contre l'archive ? », art. cit., p. 275-276.

La boucle sera bouclée lorsque le film *Shoah* - montage d'images réalisées à partir d'entretiens avec des survivants de la Shoah - se verra investi des caractéristiques mêmes de l'événement dont il ne constitue pourtant qu'une interprétation après coup : « *Shoah* n'est pas un film sur l'Holocauste, pas un dérivé, pas un produit, mais un événement originaire. Que cela plaise ou non à un certain nombre de gens - je m'expliquerai bientôt là-dessus -, mon film ne fait pas seulement partie de l'événement de la Shoah : il contribue à la constituer comme événement<sup>26</sup>. » On voit ici un réalisateur construire l'identification de son film avec la réalité qu'il documente (*via* la parole des témoins) et qu'il interprète (*via* le montage qu'il en donne). Le raisonnement de Wajcman s'éclaire alors sous un nouveau jour : « Il n'y a pas d'image de la Shoah », dit-il en substance, parce qu'il y a l'image de *Shoah*, et que celle-ci « apprend tout », devenant coextensive au phénomène dont elle donnerait ainsi *Y image toute*.

Il était bien sûr salutaire, face à la série américaine *Holocaust*, face à la dramaturgie consensuelle de Spielberg ou aux trafics émotionnels de Benigni, d'opposer un contre-feu de rigueur historique<sup>27</sup>. Mais cela n'oblige pas à dire que *Shoah*, comme « œuvre unique [...], a disqualifié toutes les entreprises antérieures<sup>28</sup> » et, pire, disqualifie toute « image à venir ». En donnant *Shoah* comme *Y image toute* qui manque à toutes les autres images - celles de l'archive comme celles du cinéma, celles du passé comme celles du futur -, l'on ne fait que confondre ce film avec l'histoire (politique) dont il traite, et l'on ne fait qu'exonérer ce film de l'histoire (esthétique) dont il relève. Car *Shoah* est bien redevable, on ne saurait l'oublier, d'une histoire du film documentaire.

A commencer par *Nuit et brouillard* : trente ans avant Lanzmann, Alain Resnais a provoqué la remise en question de chaque spectateur de son film devant la mémoire, si difficile

26. *Id.*, « Parler pour les morts », art. cit., p. 15.

27. Sur la polémique entre Lanzmann et Spielberg, cf. notamment J. Walter, « La Liste de Schindler au miroir de la presse », *Mots. Les langages du politique*, n° 56, 1998, p. 69-89. V. Lowy, *L'Histoire infilmable*, op. cit., p. 153-164. Pour une critique de Benigni, cf. M. Henochsberg, « Loin d'Auschwitz », art. cit., p. 42-59.

28. P. Sorlin, « La Shoah : une représentation impossible ? », *Les Institutions de l'image*, op. cit., p. 183.

à soutenir, d'un événement sans doute moins compris alors c|u'il ne l'aura été dans les années quatre-vingt. *Nuit et brouillard* a subi les censures de la France (il fallut maquiller un plan où l'on voyait, au camp de Pithiviers, le képi d'un gendarme de Vichy) comme de l'Allemagne (dont l'ambassade obtint son retrait du festival de Cannes en 1956)<sup>29</sup>. Mais sa réception dans le monde intellectuel et artistique préfigure exactement le rôle joué par *Shoah* dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Ado Kyrou écrivait en 1956 que c'était là « le film nécessaire », n'imaginant pas « un autre film sur le même sujet<sup>30</sup> ». On a vu dans ce film une façon inédite de « reculer les limites de ce que l'on croyait réalisable », une solution magistrale pour « trouver les formes adaptées à la transmission de l'expérience intransmissible<sup>31</sup> ».

Comme le fera plus tard *Shoah*, le film de Resnais débute dans la lourdeur immobile de paysages vides ou, pire encore, banals : « Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances, avec une foire et un clocher, peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration. [...] Aujourd'hui, sur la même voie, il fait jour et soleil. On la parcourt lentement, à la recherche de quoi<sup>32</sup> ? » *Shoah*

29. Cf. en général R. Raskin, « *Nuit et Brouillard* » by Alain Resnais. *On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film*, Aarhus, Aarhus University Press, 1987. C. Delage, « Les contraintes d'une expérience collective : *Nuit et brouillard* », *Le Film et l'historien*, dir. C. Delage et V. Guigueno, Paris, Gallimard, 2004 (à paraître).

30. A. Kyrou, « *Nuit et brouillard : le film nécessaire* » (1956), Alain Resnais, dir. S. Goudet, Paris, Positif-Gallimard, 2002, p. 44.

31. M. Oms, Alain Resnais, Paris, Rivages, 1988, p. 67. L'auteur rappelle (p. 23-57) l'ample réflexion de Resnais sur la mort dans l'histoire, à travers *Guernica* (1950), *Les Statues meurent aussi* (1950-1953), *Hiroshima mon amour* (1959), voire *Stavisky* (1974).

32. J. Cayrol, *Nuit et brouillard* (1956), Paris, Fayard, 1997, p. 17 et 21. Voici, en amont du texte de Cayrol, le début du synopsis écrit par Resnais : « *Nuit et brouillard*. Couleur. Un paysage neutre, calme, banal. La caméra recule. Nous sommes à l'intérieur d'un camp de concentration désaffecté et désert. En panoramique, la caméra découvre dans le lointain l'entrée du camp, flanquée d'un mirador (Peut-être distingue-t-on même un groupe de touristes habillés de couleurs claires qui franchissent l'entrée du camp sous la direction d'un guide. Le temps peut être ensoleillé. Mais, par la suite, le ciel devra toujours demeurer gris et nuageux). Une suite de panoramiques très lents partant chaque fois d'un élé-



22. Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, 1955. Photogramme du début du film.

nous a bouleversés avec cette clairière vide de Chelmno simplement reconnue par Simon Srebnik, le survivant<sup>33</sup>. *Nuit et brouillard* nous avait bouleversés avec ses champs vides que parcourent d'extraordinaires « travellings sans sujet » (fig. 22-23) :

« [...] la caméra ne bouge, en lents travellings, que dans des décors vides, certes réels et vivants - légère agitation des touffes d'herbe - mais vides de tout être, et d'une réalité presque irréaliste à force d'appartenir à un monde qui est plus encore celui d'une improbable, d'une impossible survie. La caméra semble se déplacer pour rien, à blanc, dépossédée du drame, du spectacle que ces mouvements semblent accompagner mais qui ne sont plus que ceux de fantômes invisibles. Tout est vide, immobile et silencieux, et des photographies pourraient suffire. Mais précisément, la caméra

ment "extérieur" et se terminant sur un élément "intérieur" (idéalement, chacun de ces panoramiques devrait être effectué dans un camp différent : Struthof, Mauthausen, Auschwitz-Birkenau, Majdanek). » A. Resnais, cité par C. Delage, « Les contraintes d'une expérience collective », art. cit.

33. C. Lanzmann, *Shoah*, op. cit., p. 18.



23. Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985. Photogramme du début du film.

bouge, elle est seule à bouger, elle est la seule vie, il n'y a rien à filmer, personne, il n'y a que du cinéma, il n'y a plus d'humain et de vivant que le cinéma face à quelques traces insignifiantes, dérisoires, et c'est ce désert que la caméra parcourt, c'est sur lui qu'elle inscrit la trace supplémentaire, aussitôt effacée, de ses trajets très simples" [...].»

Serge Daney a bien compris que ce travelling-là était aux antipodes du « travelling de *Kapo* » si violemment fustigé en 1961 par Jacques Rivette<sup>35</sup>. Il a vu dans *Nuit et brouillard* l'« obligation de ne pas fuir » devant notre histoire, l'« anti-spectacle » par excellence, l'injonction à comprendre « que la condition humaine et la boucherie industrielle n'étaient pas incompatibles et que le pire venait juste d'avoir lieu » ; il y a vu une « sismographie » plutôt qu'une iconographie historique et, pour finir, une véritable « écriture du désastre » au sens de Maurice

34. A. Fleischer, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 33.

35. J. Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120, 1961, p. 54-55.

Blanchot<sup>36</sup>. Daney avait raison : car tout le pari de *Nuit et brouillard* résidait dans un ébranlement de la *mémoire* né d'une contradiction entre documents inévitables de *l'histoire* et marques répétées du *présent*. Les documents de l'histoire sont ces fameuses images d'archivé - en noir et blanc - qui laissèrent muets d'effroi les spectateurs de l'époque et que Lanzmann, aujourd'hui, veut réfuter pour leur absence de rigueur historique. Les marques du présent viennent du « regard sans sujet » posé par Resnais sur les paysages vides des camps filmés en couleur. Mais elles viennent aussi d'une volonté de donner tout l'espace sonore du film à deux survivants des persécutions nazies : non des *témoignages* au sens strict, mais des *écritures* volontairement distancées. Le commentaire de Jean Cayrol ne raconte pas son expérience personnelle des camps, et la musique de Hanns Eisler met en échec toute paraphrase pathétique des images.

Une décision formelle - surtout lorsqu'elle est radicale - comporte toujours une impasse corrélative : ce qu'on atteint ici, on le perd là-bas. Dans ses choix de durée et de montage, Resnais atteint ce sentiment puissant de présent qui nous donne une représentation synthétique de ce que pouvait être « un camp » dans l'Allemagne nazie. Moyennant quoi, « les camps » ne sont pas distingués et la dimension d'analyse historique passe au second plan (rappelons que la distinction entre camps d'extermination et camps de concentration n'était pas encore d'usage courant dans l'historiographie des années cinquante<sup>37</sup>). Moyennant quoi, l'image des corps squelettiques vient faire « écran au massacre de femmes et d'enfants en

36. S. Daney, « Resnais et P''écriture du désastre » (1983), *Ciné-journal*, II, 1983-1986, Paris, Cahiers du cinéma, 1986 (éd. 1998), p. 27-30. *Id.*, « Le travelling de Kapo » (1992), *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, POL, 1994, p. 13-39. Cf., plus récemment, F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 95-100. C. Neyrat, « Horreur/bonheur : métamorphose », *Alain Resnais, op. cit.*, p. 47-54.

37. Contre les jugements sévères de Georges Bensoussan (*Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et Une Nuits, 1998, p. 44) et d'Annette Wieviorka (*Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Pion, 1992, p. 223), Christian Delage a établi, sur la base des archives d'Anatole Dauman, que la reconnaissance du génocide des juifs - et de sa spécificité - était bien inscrite dans le projet de Resnais. Cf. C. Delage, « Les contraintes d'une expérience collective », art. cit.

pleine santé, conduits dans les chambres à gaz dès leur descente des convois\* ». Mais on ne peut pas reprocher à une oeuvre de ne pas tenir une promesse qu'elle n'a pas faite : le film de Resnais ne prétendait en rien « tout apprendre » des camps et ne proposait, plus modestement, qu'un *accès à l'inaccessible* :

« Cette réalité des camps, méprisée par ceux qui la fabriquent, insaisissable pour ceux qui la subissent, c'est bien en vain qu'à notre tour nous essayons d'en découvrir les restes [...]. Voilà tout ce qui nous reste pour imaginer »

« Nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps », disait encore, courageusement, la voix de *Nuit et brouillard*<sup>38</sup>. Il s'agissait, dans le parallélisme des images d'archivé et des marques du présent, de convoquer un *temps critique* - à la façon de Brecht - propice, non à l'identification, mais à la réflexion politique. Une solution plus aiguë fut trouvée lorsqu'au parallélisme Marcel Ophuls substitua, dans *Le Chagrin et la pitié*, une manière de *contretemps critique* né du choc incessant entre les images d'archivé et les témoignages au présent. Lanzmann doit à Resnais une certaine façon de briser le récit historique pour mieux nous donner - nous, spectateurs - à affronter l'histoire. Mais son maître véritable est Marcel Ophuls<sup>39</sup>, avec sa façon de toujours amener l'interlocuteur au *témoignage*, c'est-à-dire à l'impossibilité d'éviter la faille décisive - la marque de l'Histoire - dans l'histoire qu'il raconte. *Shoah* radicalise les solutions de Ophuls par une étape supplémentaire qui consiste à ne plus utiliser le contretemps des images d'archivé, au profit d'une seule dimension - la parole et les lieux filmés au présent - qui crée elle-même, par sa durée déployée, par son montage, les conditions inexorables d'une « impossibilité d'éviter ».

Bien que Claude Lanzmann soit assez silencieux à l'égard de Marcel Ophuls et exagérément violent à l'égard d'Alain

38. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 183.

39. J. Cayrol, *Nuit et brouillard, op. cit.*, p. 23-24.

40. *Ibid.*, p. 43.

41. Cf. P. Mesnard, « La mémoire cinématographique de la Shoah », *Parler des camps, penser les génocides, op. cit.*, p. 480-484. *Id.*, *Consciences de la Shoah, op. cit.*, p. 289-290.

Resnais<sup>42</sup>, cette filiation mériterait d'être analysée. Elle montre, s'il en était besoin, que l'usage de l'archive n'est en rien « passé de mode<sup>43</sup> » et que, sur les nombreux films consacrés à la Shoah entre 1985 et 1995, le montage des images du passé avec les témoignages du présent parcourt tout un spectre de solutions formelles dont aucune règle générale ne saurait être tirée<sup>44</sup>. Il suffit de n'être naïf ni avec les archives ni avec le montage qu'on en produit : les premières ne donnent en rien la vérité « toute crue » du passé et n'existent qu'à se construire sur l'ensemble des questions réfléchies que nous devons leur poser ; le second donne précisément forme à cet ensemble de questions, d'où son importance - esthétique et épistémologique - cruciale<sup>45</sup>.

« Il y a assurément des choses qu'on ne peut voir. Et ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer<sup>46</sup>. » Voilà au moins

42. « Je suis allé l'autre matin dans la salle pour voir avec le projectionniste quelles étaient les conditions de la projection ; si le son était assez fort ; la qualité de la copie, etc. Et puis, je passe devant la caisse, *Shoah* est prévu pour 14 heures et je vois 12 heures : *Nuit et brouillard*. Alors je me dis, "c'est quand même étrange"... Je vais voir le propriétaire de la salle [...] et je lui dis : "C'est quoi ça ?" Il me répond : "Je suis obligé de passer un film à midi, il y a des lois". Alors je lui ai dit : "Mais je rêve ! Je rêve ou quoi !" Et lui : "Non, mon programmeur a pensé qu'après tout c'était le même sujet". [...] Alors j'ai dit : "Très bien, si vous passez *Nuit et brouillard*, il n'y aura pas *Shoah*, je retire le film". [...] Je pense que la confrontation ou la contiguïté entre les deux films n'a pas de sens. Même si le sujet est identique, *Shoah* n'a rien à voir avec *Nuit et brouillard*. » C. Lanzmann, cité par V. Lowy, *L'Histoire infilmable*, op. cit., p. 85-86.

43. Comme le croit V. Sánchez-Biosca, « Représenter l'irreprésentable. Des abus de la rhétorique », *Les Institutions de l'image*, op. cit., p. 177.

44. Cf. P. Mesnard, « La mémoire cinématographique de la Shoah », art. cit., p. 473-490 (qui comptabilise 1 194 films réalisés entre 1985 et 1995). *Id.*, *Consciences de la Shoah*, op. cit., p. 294-297 (« L'obstination des archives » où sont, notamment, évoqués les films d'A. Jaubert, E. Sivan et R. Brauman). Cf. également F. Monicelli et C. Saletti (dir.), // *racconto delia catastrofe. Il cinema di fronte ad Auschwitz*, Vérone, Società Letteraria-Cierre Edizioni, 1998. W. W. Wende (dir.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002.

45. Cf. F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 253-271 (« Les archives »).

46. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 126.

une proposition de Gérard Wajcman à laquelle je puis souscrire. Mais sa conclusion gâche tout, malheureusement : « Ce que ça montre, c'est qu'il n'y a pas d'image<sup>47</sup>. » Pour fonder une telle affirmation, il aura fallu, sur un plan très général, réduire au seul langage la *force de montrer* ; et, sur un plan plus circonstanciel, décréter que les neuf heures et demie d'images de *Shoah* ne sont pas des images (or, si Lanzmann avait voulu s'en remettre à la seule parole, il n'aurait pas fait un film, mais un livre ou une émission de radio, par exemple).

Ce que Wajcman méconnaît, en l'occurrence, c'est que la notion même d'image - dans son histoire comme dans son anthropologie - se confond précisément avec la tentative incessante pour *montrer ce qu'on ne peut pas voir*. On ne peut pas « voir le désir » comme tel, mais les peintres ont su jouer de l'incarnat pour le montrer ; on ne peut pas « voir la mort », mais les sculpteurs ont su modeler l'espace comme une porte de tombeau qui « nous regarde » ; on ne peut pas « voir la parole », mais les artistes ont su construire leurs figures comme autant de dispositifs énonciatifs ; on ne peut pas « voir le temps », mais les images créent l'anachronisme qui nous le montre à l'œuvre ; on ne peut pas « voir le lieu », mais les fables topiques inventées par les artistes nous en montrent bien - par des moyens tout à la fois sensibles et intelligibles - la puissance d'« évitement ». Toute l'histoire des images peut ainsi se raconter comme un effort pour donner le *dépassement visuel* des oppositions triviales entre le *visible* et l'*invisible*.

« Ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer » : Gérard Wajcman pense que seules une élimination, une unification ou une absolutisation de l'image - l'image *nulle*, l'image *une* ou l'image *toute* - pourraient répondre à cet impératif. Je pense, au contraire, que la multiplication et la conjonction des images, toutes lacunaires et relatives qu'elles soient, forment autant de voies pour montrer *malgré tout* ce qui ne peut se voir. Or, la première et la plus simple façon pour *montrer* ce qui nous échappe, c'est bien d'en *monter* le détour figurai en associant plusieurs vues ou plusieurs temps du même phénomène. La forme élémentaire - froide, effrayante - de ce détour s'observe dans un film très bref, réalisé par quelque technicien nazi en

47. *Ibid.*, p. 125.

septembre 1941 à Mogilov (Biélorussie) : un plan montre des hommes nus, faméliques, transportés sur une charrette, et sur qui l'on refermera une porte ; le plan suivant décrit, simplement, la trajectoire de tuyaux branchés sur l'échappement d'une automobile ; il s'agit donc d'un film où ne se *voit* pas, mais où se *montre*, dans le *montage* élémentaire des deux séquences, une expérience de *gazage* - les victimes étant sans doute des malades handicapés - par oxyde de carbone<sup>48</sup>.

A l'autre bout de ce spectre, *Shoah* ne donne pas à *voir* ce que les témoins ont vécu de l'extermination ; mais il *montre* les survivants eux-mêmes livrés à la tragique épreuve d'une réminiscence. Par un *montage* tout entier organisé sur l'économie du *récit*, Claude Lanzmann nous permet alors d'arracher à ces paroles - dont il exige lui-même, mot après mot, toute la précision visuelle possible - un imaginable pour cette expérience-là. Jean-Luc Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, aura choisi de *montrer* le cinéma lui-même et sa propre réminiscence dans un *montage* tout entier organisé sur l'économie du *symptôme* : les accidents, les chocs, les chutes d'images les unes sur les autres laissent alors échapper quelque chose qui ne se *voit* pas dans tel ou tel fragment de film, mais qui *apparaît*, différenciellement, comme puissance de hantise généralisée. Chaque image « n'est pas une image juste, c'est juste une image », comme l'avait dit Godard en une phrase célèbre<sup>49</sup>. Mais elle « permet de moins parler et de mieux dire » ou, plutôt, de mieux *en parler* sans avoir à *le dire*<sup>50</sup>.

Godard, me semble-t-il, a toujours situé sa réflexion sur les pouvoirs et les limites du cinéma dans la systole et la diastole de l'image elle-même : sa nature essentiellement *défective* alternant avec sa capacité à devenir, tout à coup, *excessive*. C'est une pulsation - notre « double régime » de l'image - où la limite sait devenir transgression, c'est-à-dire pouvoir de donner plus que ce qu'on attend, de bouleverser le regard, de

48. Ces renseignements proviennent de l'Impérial War Muséum (Londres), où le film est projeté. Selon Dany Uziel, directeur de l'archive photographique de Yad Vashem, le film se déroulerait à Minsk et non à Mogilov.

49. J.-L. Godard, « Le groupe Dziga Vertov », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I. 1950-1984*, éd. A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1985 (éd. 1998), p. 348.

50. *Id.* (avec Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 81.

déchirer le voile. Comment cela est-il possible d'une image qui **lu** « juste une image », c'est-à-dire le contraire d'un tout, d'une captation unitaire, d'un absolu quel qu'il soit ? Cela est possible parce qu'une image n'existe pas « une » :

« Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. [...] C'est le fondement du cinéma". »

Si Gérard Wajcman parle presque constamment de l'image au singulier - qu'elle soit *nulle*, *une* ou bien *toute* -, s'il n'envisage à aucun moment la nature séquentielle des quatre photographies d'Auschwitz, c'est que l'image, à ses yeux, est un simple « arrêt » visible sur les choses. L'image ne porte pas, selon lui, cette fécondité que Lacan reconnaissait au signifiant dans ses effets de « chaîne ». Godard, au contraire, ne voit et ne construit l'image que *plurielle*, c'est-à-dire prise dans ses effets de montage. C'est la grandeur du cinéma - mais aussi de la peinture dont, à l'exemple d'Eisenstein, il reconnaît qu'elle est une grande « monteuse » - que d'avoir fait fleurir cette essentielle pluralité dans le temps déroulé du mouvement. Rappelons-nous, à titre d'exemple, sa façon de reconnaître le génie d'Alfred Hitchcock :

« [Hitchcock] a restitué [•••] toute sa puissance à l'image et aux enchaînements d'images. [...] Hitchcock faisait partie d'une génération qui avait connu le muet. Chez Hitchcock, l'histoire vient vraiment du film, elle se développe en même temps que le film, comme le motif se développe chez le peintre. [...] Il a découvert le montage. L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu, et ce continent c'est le montage. [...] Lorsque Eisenstein dans ses écrits parle du Greco, il ne dit jamais "ce peintre", mais "ce monteur"..." »

Or, l'effet principal, chez Hitchcock, de cet art du montage consiste à cheviller *l'image avec la peur* : « Hitchcock était le seul

51. *Id.*, « Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray » (1995), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II 1984-1998*, éd. A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 430.

52. *Id.*, « Alfred Hitchcock est mort » (1980), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I. 1950-1984, op. cit.*, p. 412-415.

homme qui pouvait faire trembler mille personnes, pas en leur disant, comme Hitler : "Je vous massacrerai tous", mais, comme dans *Notorious*, en montrant une rangée de bouteilles de bordeaux. Personne n'a réussi à faire ça. Seuls les grands peintres, comme le Tintoret<sup>53</sup>. » Il ne suffit certainement pas, dans cette opposition, de mettre d'un côté la peur politique (coupable) de Hitler et la peur esthétique (innocente) de Hitchcock, la peur réelle de Hitler et la peur fictive de Hitchcock. Godard veut signifier que la peur, dans les images de *Notorious*, pour relever de la *fiction*, ne relève pas pour autant de la *falsification*. Elle est fictive - et même humoristique, puisqu'il s'agit d'inquiéter le spectateur avec une promise rangée de bonnes bouteilles -, mais elle atteint une vérité phénoménologique où pourrait se penser la peur en tant que telle. Et cela est possible parce que le montage intensifie l'image et rend à l'expérience visuelle une puissance que nos certitudes ou habitudes visibles ont pour effet de pacifier, de voiler.

Remarquons, au passage, que Godard n'est pas le seul à défendre ce genre de positions. Un cinéaste aussi différent que Robert Bresson énonce des idées assez proches lorsqu'il réfute la « valeur absolue d'une image » ; lorsqu'il insiste pour dire qu'« il n'y a pas tout » dans ce domaine ; lorsqu'il impose à la représentation une manière de « fragmentation [qui rend les parties] indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance » ; lorsqu'il invoque, avec la « toute-puissance des rythmes », cet art du montage grâce auquel « une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs » ; lorsqu'il cherche, au fond, tout « ce qui se passe dans les jointures » et observe le fait étrange « que ce soit l'union interne des images qui les charge d'émotion » ; lorsqu'il se fait un principe de « rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être » ; tout cela de façon à « démonter et remonter jusqu'à *Yintensité* », tant il est vrai que les images « se fortifient en se transplantant<sup>54</sup> ».

Le montage confère donc aux images ce statut dénonciation qui les fera, selon leur valeur d'usage, *justes* ou *injustes* :

53. *Ibid.*, p. 412.

54. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975 (éd. 1995) p. 22, 30, 33, 35-36, 52, 56, 69, 93-94 et 107.

de même qu'un film de fiction - dans l'idée que s'en font I litchcock, Godard, Bresson et bien d'autres - peut porter les images à un degré d'intensité capable d'en faire surgir une *mérité*, de même une simple actualité télévisée peut utiliser des images documentaires jusqu'à produire une falsification de la réalité historique qu'elles archivent pourtant. On peut comprendre en quoi le montage finit par se trouver au cœur de la question concrète - d'usage singulier et non de vérité générale - des images. Il est aussi naïf d'assimiler montage et mensonge, comme l'avait fait Georges Sadoul, par exemple<sup>55</sup>, que de rester aveugle à la teneur constructive du montage sur le matériau visuel qu'il élabore et interprète.

Ce n'est pas un hasard si les services cinématographiques de l'armée américaine, en 1945, s'adressèrent à John Ford pour réfléchir à l'usage - c'est-à-dire au montage - des séquences tournées par George Stevens à l'ouverture des camps ; et si, parallèlement, Sidney Bernstein incita son ami Alfred Hitchcock à réfléchir au montage des séquences tournées dans les camps pour l'armée britannique, en particulier à Bergen-Belsen<sup>56</sup>. Les réactions du « maître de la peur », rapportées par plusieurs témoins - dont Peter Tanner, le monteur du film de Bernstein - sont très significatives : il ne pouvait s'agir de construire un montage d'investigation, un montage en forme d'enquête (ce que Hitchcock savait si bien faire), mais de construire une forme de *procès* (ce qu'il confessa, perplexe, « marchant de long en large », ne pas savoir trop faire, surtout devant ces images d'un genre absolument nouveau<sup>57</sup>).

Mais Hitchcock comprit immédiatement que cette forme exigeait un *montage qui ne sépare rien* : d'abord, il fallait ne pas

55. G. Sadoul, « Témoignages photographiques et cinématographiques », *Histoire et ses méthodes*, dir. C. Samaran, Paris, Gallimard, 1961, p. 1392-1394.

56. Cf. V. Sánchez-Biosca, « Hier ist kein Warum. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, XXV, 1997, n° 1, p. 57-59. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 231-235. M. Joly, « Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire ? », *Les Institutions de l'image*, op. cit., p. 201-212. Cf. également C. Drame, « Représenter l'irreprésentable : les camps nazis dans les actualités françaises de 1945 », *Cinéma-thèque*, n° 10, 1996, p. 12-28.

57. Sur le rôle des images cinématographiques au procès de Nuremberg, cf. les analyses remarquables de C. Delage, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72, 2001, p. 63-78.



C'est alors que l'image acquiert une *lisibilité* directement issue des choix de montage : elle se fonde sur un « rapprochement des incommensurables » mais n'en produit pas moins un authentique « phrasé de l'histoire », comme l'a bien formulé Jacques Rancière<sup>63</sup>. Les *Histoire(s)* godardiennes sont-elles *de l'histoire* ? Bien sûr que oui. Et, à Youssef Ishaghpour qui lui objecte qu'« un historien ne peut pas se permettre de créer des "images", ce que vous pouvez faire avec le montage », Godard répond ceci : « Pour moi l'Histoire est l'œuvre des œuvres, si vous voulez, elle les englobe toutes, l'Histoire c'est le nom de la famille, il y a les parents et les enfants, il y a la littérature, la peinture, la philosophie..., l'Histoire, disons, c'est le tout ensemble. Alors l'œuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire [...]. Il me semblait que l'Histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui généralement n'est pas admis sinon par Michelet<sup>64</sup>. »

Dans *Cinéma cinéma*, Godard nommait *table critique* à la fois sa table de travail - jonchée de livres ouverts, de notes écrites, de photographies - et sa table de montage : n'était-ce pas une façon d'affirmer que *le cinéma montre l'histoire*, même celle qu'il ne voit pas, dans la mesure où il sait la *monter*<sup>65</sup> ? N'est-ce pas la connaissance historique du rôle joué par l'auteur de *Vertigo* dans le film de Bernstein qui, par exemple, permet à Godard de rapprocher un plan de Nuremberg et un plan de Hitchcock ?

« Aujourd'hui, en vidéo, je [re]regarde davantage de documents historiques que de films. Mais c'est la même chose, je ne fais pas la différence. De ce point de vue, entre un extrait du procès de Nuremberg et un plan de Hitchcock, les deux racontent ce que nous avons été, les deux sont du cinéma.

- Ce qui fait l'histoire, ce sont ces rapprochements ?

63. J. Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire » (2002), *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 72.

64. J.-L. Godard (avec Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 21 et 24-25.

65. *Id.*, « Le cinéma est fait pour penser l'impensable » (1995), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II 1984-1998*, op. cit., p. 296. *Id.*, « Histoire(s) du cinéma : à propos de cinéma et d'histoire » (1996), *ibid.*, p. 402 : « [Quand] on a François Jacob, le biologiste, qui écrit : "La même année Copernic et Vésale..." eh bien, là, il ne fait pas de biologie, Jacob, il fait du cinéma. Et l'histoire n'est que là. Elle est rapprochement. Elle est montage. »

- C'est ce qu'on voit, avant de le dire, en rapprochant deux images : une jeune femme qui sourit dans un film soviétique n'est pas exactement la même que celle qui sourit dans un film nazi. Et le Chariot des *Temps modernes* est exactement le même, au départ, que l'ouvrier de Ford quand il a été filmé par Taylor. Faire de l'histoire, c'est passer des heures à regarder ces images puis, d'un coup, les rapprocher, provoquer une étincelle. Cela construit des constellations, des étoiles qui se rapprochent ou s'éloignent, comme le voulait Walter Benjamin<sup>66</sup>. »

Nous voici ramenés à l'« image dialectique » benjaminienne et, donc, à la connaissance par le montage<sup>67</sup>. Non seulement « l'âge du cinéma est l'âge de l'histoire en son acception moderne », comme l'affirme Jacques Rancière, mais encore le cinéma ainsi entendu travaille de plain-pied avec *l'inouvable* : manière de dire qu'il ne cesse pas de s'affronter à la question même de la *Vernichtung*, de l'anéantissement<sup>68</sup>. En écrivant que « le cinéma est fait pour penser l'impensable<sup>69</sup> », Jean-Luc Godard se placera lui-même dans la situation tragique de constater, en même temps, que « le cinéma n'a pas su remplir son rôle » :

« Naïvement, on a cru que la Nouvelle Vague serait un début, une révolution. Or, c'était déjà trop tard. Tout était fini. L'achèvement s'est fait au moment où on n'a pas filmé les camps de concentration. À cet instant-là, le cinéma a totalement manqué à son devoir.

66. *Id.*, « Le cinéma a été l'art des âmes qui ont vécu intimement dans l'Histoire (entretien avec Antoine de Baecque) », *Libération*, 6-7 avril 2002, p. 45.

67. Sur la teneur benjaminienne des *Histoire(s) du cinéma*, cf. notamment A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, op. cit., p. 221-249 (« L'Ange de l'Histoire »). Y. Ishaghpour, « J.-L. G. cinéaste de la vie moderne. Le poétique et l'historique », dans *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 89-118. Sur la « connaissance par le montage » chez Walter Benjamin, cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 85-155.

68. J. Rancière, « L'inouvable », *Arrêt sur histoire*, dir. J.-L. Comolli et J. Rancière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 47-70. *Id.*, « L'historicité du cinéma », *De l'histoire au cinéma*, dir. A. de Baecque et C. Delage, Paris-Bruxelles, IHTP-CNRS-Éditions Complexe, 1998, p. 45-60. Tout cela énoncé - comme dans le débat déjà évoqué à propos de Carlo Ginzburg - contre la postmoderne « fin de l'histoire » qu'illustre, par exemple, l'article de A. Kaes, « Holocaust and the End of History : Postmodern Historiography in Cinéma », *Probing the Limits of Representation*, op. cit., p. 206-222.

69. J.-L. Godard, « Le cinéma est fait pour penser l'impensable », art. cit., p. 294-299.

Il y a eu six millions de personnes tuées ou gazées, principalement des juifs, et le cinéma n'était pas là. Et pourtant, du *Dictateur* à *La Règle du jeu*, il avait annoncé tous les drames. En ne filmant pas les camps de concentration, le cinéma a totalement démissionné. C'est comme la parabole du bon serviteur qui est mort de n'avoir pas été utilisé. Le cinéma est un moyen d'expression dont l'expression a disparu. Il en est resté le moyen<sup>70</sup>. »

Les *Histoire(s) du cinéma* ne forment évidemment pas une chronique ou un documentaire sur les camps, loin de là. Mais l'un des plus puissants leitmotivs consiste à y exposer comment un extraordinaire « moyen d'expression », le cinéma, s'est privé de son « expression » même - ou de son objet central - le jour où, les camps étant ouverts au monde, il a « totalement démissionné ». Que veut dire Godard en affirmant que le cinéma « n'a pas filmé les camps » ? Non seulement il connaît les prises de vue de George Stevens ou de Sidney Bernstein, mais encore il les utilise dans son propre film. Non seulement il rappelle que Chaplin ou Lubitsch n'ont pas évité le sujet, mais encore il se dit certain que les nazis eux-mêmes ont filmé leurs sinistres inventions, et que ces rushes dorment encore dans quelque fonds d'archives inexplorées<sup>71</sup>. Pourquoi dire, alors, que le cinéma n'a pas filmé les camps ?

Parce que des prises de vues ne suffisent pas à faire du cinéma. Parce que, selon Godard, personne n'a su *montrer* - c'est-à-dire *montrer* pour *comprendre* - les prises de vues existantes, les documents de l'histoire. Apparemment, Godard ne se satisfait pas des conseils prodigués par Hitchcock, en qualité de *treatment advisor*, au monteur de Sidney Bernstein. Et il ne semble pas plus se satisfaire des travellings de *Nuit et brouillard* que des témoignages de *Shoah*<sup>72</sup>.

70. *Id.*, « Le cinéma n'a pas su remplir son rôle » (1995), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II. 1984-1998, op. cit.*, p. 336.

71. *Id.*, « La légende du siècle (entretien avec Frédéric Bonnaud et Arnaud Viviant) », *Les Inrockuptibles*, 21 octobre 1998, p. 28 : « Les archives, on les découvre toujours longtemps après. [...] Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent. »

72. *Id.*, « Entretien avec Marguerite Duras » (1987), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II. 1984-1998, op. cit.*, p. 144-146 : « Jean-Luc Godard. - On ne veut pas voir, on préfère dire du mal. Je prends toujours cet exemple des camps de

Position tout à la fois injuste et compréhensible dans la logique qui est la sienne : injuste, parce qu'Alain Resnais et Claude Lanzmann n'ont en rien « démissionné » devant une tâche dont Godard a souvent parlé mais qu'il n'a lui-même jamais menée à bien<sup>73</sup>. Compréhensible, parce que l'exigence de Godard est cohérente et concrète : il faudrait réexplorer les archives historiques - « On ne les montre plus aujourd'hui, personne ne sait ce qui s'est passé [...]. À des moments, l'image, on n'a pas envie de la voir, une image c'est difficile<sup>74</sup> » - et faire un grand film de cette exploration, par-delà toute cette « pédagogie par l'horreur » que véhiculaient, à la Libération, nos actualités cinématographiques.

Le cinéma, donc, aura « démissionné » d'une tâche qui lui était pourtant essentielle. La culpabilité de n'avoir pas filmé les camps se double d'ailleurs, chez Godard, d'une culpabilité d'avoir laissé Hollywood occuper même ce terrain-là : « JLG n'a pas été capable d'[...] empêcher M. Spielberg de reconstruire Auschwitz<sup>75</sup> ». Mais les *Histoire(s) du cinéma* s'obstinent magnifiquement dans le montage *malgré tout* de cette grande question toujours béante : ne pas avoir peur des archives - en évitant le double écueil de leur sacralisation et de leur dénégation -, mais ne pas avoir peur, avec elles, de faire œuvre, c'est-à-dire *œuvre de montage*. « Et c'est sans

concentration : on préfère dire "jamais plus" que montrer. [...] On préfère écrire des livres pour dire que ça n'a pas existé, auxquels répondront d'autres livres qui diront que ça a existé. Mais il suffit de montrer, la vision existe encore. [...] Marguerite Duras. - Shoah a montré : les routes, les fosses profondes, les survivants... Jean-Luc Godard. - Il n'a rien montré. »

73. *Id.*, « Feu sur Les Carabinières » (1963), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, I. 1950-1984, op. cit.*, p. 239 : « Prenons l'exemple des camps de concentration. Le seul vrai film à faire sur eux - qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable - ce serait de filmer un camp du point de vue des tortionnaires [...]. Ce qui serait insupportable ne serait pas l'horreur qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire de leur aspect parfaitement normal et humain. » *Id.*, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p. 269-270 : « Et si on étudie les camps... C'est pour ça qu'il n'y a jamais de films qui sont vraiment faits sur les camps de concentration, car on y verrait notre propre monde, exactement sous une forme nette. »

74. *Ibid.*, p. 221-222.

75. *Id.*, « Lettre à un ami américain » (1995), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II. 1984-1998, op. cit.*, p. 344. C'est l'une des raisons invoquées par Godard pour refuser la « récompense » que lui décernait le New York Film Critics Circle.

doute le paradoxe le plus profond des *Histoire(s) du cinéma*. Elles veulent montrer que le cinéma a trahi, avec sa vocation à la présence, sa tâche historique. Mais la démonstration de la vocation et de la trahison est l'occasion de vérifier tout le contraire<sup>76</sup>. »

La question devient alors : avec quoi monter - pour les montrer - les images des camps ? La réponse des *Histoire(s)* sera évidemment complexe, toujours dialectique : ni « totalitaire » (ce que supposerait une seule histoire « toute »), ni dispersée (ce que supposeraient de multiples histoires sans lien entre elles). Jacques Aumont a fort bien analysé la façon godardienne de « re-monter le temps » dans les *Histoire(s) du cinéma*<sup>77</sup>. Il a, chemin faisant, remarqué que la *mise en rythme des images d'archives* ne s'accompagne jamais d'une atteinte à leur nature d'enregistrement photographique : « Il n'en est que plus significatif que, dans toute leur brillance et leur complication, les *Histoire(s)* n'aient jamais recours à la retouche l'image, mais seulement à des techniques qui n'affectent pas l'indicialité<sup>78</sup>. »

Voilà en quoi *montage* n'est pas « assimilation » indistincte, « fusion » ou « destruction » des éléments qui le constituent. Monter une image des camps - ou de la barbarie nazie en général -, ce n'est pas la perdre dans un magma culturel fait de tableaux, d'extraits de films ou de citations littéraires : c'est y donner à comprendre quelque chose d'autre en montrant, de cette image, *la différence et le lien* avec ce qui l'environne pour l'occasion. Masha Bruskina, jeune juive de dix-sept ans, fut pendue par les Allemands à Minsk en octobre 1941 : la corde bien droite, sur la photo, est aussi implacable que le visage penché est bouleversant ; Godard - dont tout le film est littéralement obsédé par la disparition des êtres, des corps - donne à cette image l'écho d'une célèbre photographie d'Hiroshima, ombre d'échelle toujours droite et corps pulvérisé contre un mur<sup>79</sup>.

La même image de pendaison avait été, dans la première partie du film, associée à quelques *Désastres* de Goya. Puis,

76. J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 236.

77. J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, POL, 1999, p. 9-32.

78. *Ibid.*, p. 241.

79. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma, op. cit.*, IV, p. 103.

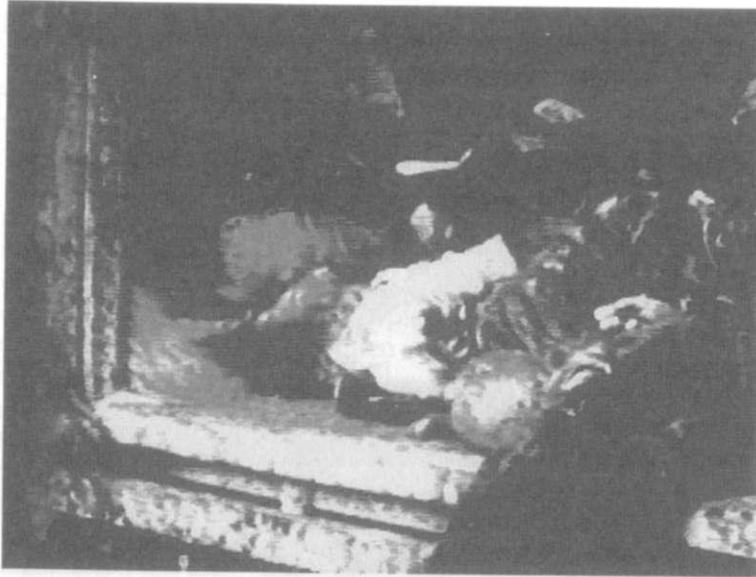


24. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogramme de la partie 1a, « Toutes les histoires ».

ceux-ci prolongés dans un détail des *Caprices* : sorte d'ange maléfique - comme une version monstrueuse de l'Ange benjaminien de l'Histoire - portant quelques pauvres âmes, c'est-à-dire des têtes coupées, entre ses ailes<sup>80</sup> (fig. 24). Le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France porte un bref commentaire de cette planche évoquant « les vices pren[ant] leur envol au pays de l'ignorance » ; celui du Prado est plus explicite encore : « Où ira-t-elle, cette infernale cohorte, hurlant dans les airs à travers les ténèbres de la nuit ? Encore, si c'était le jour, ce serait autre chose : à force de coups de fusil l'on ferait tomber à terre toute cette cohue, mais comme il fait nuit personne ne la voit<sup>81</sup>. » Voilà sans doute, pour Godard, le mal politique allégorisé dans cette nuit grimaçante où « personne ne le voit » (et où, donc, personne ne l'empêche d'agir).

80. *Ibid.*, I, p. 130.

81. F. Goya, *Les Caprices* (1799), trad. J.-P. Dhainault, Paris, L'Insulaire, 1999, p. 166.



25. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogramme de la partie 1a, « Toutes les histoires ».

On voit beaucoup plus dans les images suivantes : on voit, en couleurs - car le mal réel est en couleurs -, les cadavres du convoi Buchenwald-Dachau filmés à la fin du mois d'avril 1945 par George Stevens avec sa caméra 16 millimètres utilisant une pellicule Kodachrome<sup>82</sup> (fig. 25-26). Or, le plan suivant n'est autre qu'un typique petit morceau d'érotisme hollywoodien où l'on reconnaît Elizabeth Taylor étendue, en maillot de bain, et sur le giron de qui se repose le visage de l'amoureux, Montgomery Clift (fig. 27). Voilà pour la différence, brutale. Mais où est le lien construit par ce montage ?

Il est, d'abord, dans *la forme*, c'est-à-dire dans le libre choix de Godard. Sa *fiction*, si l'on préfère. L'artiste se donne ici - par tradition occidentale - la souveraine liberté du remploi :

82. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, I, p. 131. Sur ce «convoi» également photographié par Éric Schwab, Lee Miller et David Scherman, cf. C. Chéroux, « Le train », *Mémoire des camps*, *op. cit.*, p. 150-151. Sur l'archive en couleurs, cf. C. Delage, « La guerre, les camps : la couleur des archives » *Vertigo*, n° 23, 2003, p. 39-42.



26. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogramme de la partie 1a, « Toutes les histoires ».

il choisit deux photogrammes de Dachau et y associe le bref plan d'Hollywood en prenant comme vecteur dialectique les deux visages d'hommes qui se répondent cruellement. Celui qui est mort, incliné vers la gauche, semble crier encore, d'une souffrance qui n'a pas de fin ; celui qui est vivant, incliné vers la droite, semble apaisé dans un bonheur définitif. Mais on continue de se demander en quoi la victime réelle et l'amoureux fictif ont quelque chose à se « répondre » mutuellement.

C'est là qu'intervient la *pensée* de Godard, pensée inhérente à toutes les formes construites dans le film : je veux dire que nous n'avons, ici, qu'un exemple parmi les innombrables que comptent les *Histoire(s) du cinéma* pour signifier les tensions extrêmes de sa grande « image dialectique ». De fait, nous ne pouvons pas ne pas comprendre ou, du moins, pressentir, que dans la succession de ces photogrammes les bonheurs privés se déroulent souvent sur fond de malheurs historiques ; que la beauté (des corps aimants, des instants) se déploie souvent sur fond d'horreur (des corps meurtris, de l'histoire) ; que la tendresse d'un être en particulier pour un être en particulier

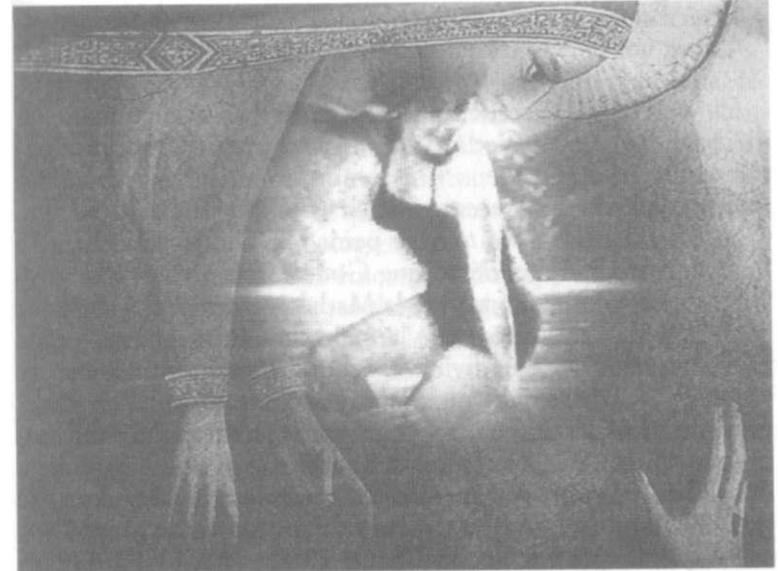


27. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogramme de la partie Ia, « Toutes les histoires ».

se détache souvent sur un fond de haine administrée par des êtres en général contre d'autres êtres en général. Et que ce contraste *philosophique* peut trouver, comme ici, son expression cinématographique dans le paradoxe d'une mort réelle en couleur - Godard ayant figé le film de Stevens en deux photogrammes - et d'une vie fictive en noir et blanc.

Mais ce n'est pas tout : Godard fait œuvre, aussi, *d'histoire*. Son commentaire, en voix *off*, justifie avec force le lien à établir entre ces images : c'est, tout simplement, qu'elles ont été l'œuvre du même homme, George Stevens, retourné à Hollywood après la guerre, et qui ne filma tout cela qu'à cinq ou six ans d'écart, pas plus : « Et si George Stevens n'avait utilisé le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et Ravensbrück, jamais sans doute le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil<sup>83</sup>. » Ce que donne à penser ce montage est donc bien que les différences mises en jeu *appartiennent à la même histoire* de la guerre et du cinéma :

83. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, I, p. 131-133. Godard se trompe sur « Auschwitz et Ravensbrück », puisqu'il s'agit de Dachau.



28. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogramme de la partie Ia, « Toutes les histoires ».

il fallait tout simplement que les Alliés gagnent la guerre réelle pour que George Stevens puisse retourner à Hollywood et à ses historiettes de fiction. C'est une « histoire au singulier » qui se raconte là, parce que les cadavres de Dachau demeurent inséparables du *regard de témoin* que Stevens porte *aussi* sur le corps d'Elizabeth Taylor - fût-ce sur le mode de l'impensé, dont Godard fait ici l'hypothèse - ; ce sont des « histoires au pluriel », parce que les deux moments cherchent constamment à s'ignorer, alors qu'ils se débattent ensemble dans la même « tragédie de la culture ». Godard le disait déjà, assez précisément, en 1988 :

« Il y a une chose qui m'a toujours beaucoup touché chez un cinéaste que j'aime moyennement, Georges Stevens. Dans *line place au soleil*, je trouvais un sentiment profond du bonheur que j'ai peu retrouvé dans d'autres films, mêmes bien meilleurs. Un sentiment de bonheur laïc, simple, à un moment, chez Elizabeth Taylor. Et lorsque j'ai appris que Stevens avait filmé les camps et qu'à l'occasion Kodak lui avait confié les premiers rouleaux du seize millimètres couleurs, je ne me suis pas expliqué autrement

qu'il ait pu faire ensuite ce gros plan d'Elizabeth Taylor qui irradiait une espèce de bonheur sombre<sup>84</sup> ».

Et voilà que l'« irradiation » de ce bonheur se trouve elle-même *composée* par Godard à l'intérieur d'un cadre formé par une main en appel, deux bras tendus et un visage de sainte femme typique du Trecento italien (*fig. 28*). Il s'agit, en fait, d'un détail du *Noli me tangere* peint par Giotto à la chapelle Scrovegni de Padoue, détail que Godard fait pivoter à quatre-vingt-dix degrés, en sorte que la Madeleine devient, à son tour un « ange de l'Histoire » que la main du Christ, en bas - plus humaine, dès lors, que divine -, échoue à atteindre. Commentaire *off*: « Trente-neuf quarante-quatre, martyre et résurrection du documentaire<sup>85</sup> ». Dans un commentaire philosophique de ces images, Jacques Rancière a évoqué un « ange de la Résurrection qui manifeste, en se levant vers nous, le pouvoir immortel de l'Image ressuscitant de toute mort », en sorte que la Madeleine de Giotto s'impose à Godard d'un « usage bien déterminé de la peinture qui vient parachever la dialectique de l'image cinématographique. [...] Elizabeth Taylor sortant de l'eau figure alors le cinéma lui-même ressuscité d'entre les morts. C'est l'ange de la Résurrection<sup>86</sup>. »

Il semble bien que Godard ait semé le trouble dans la pensée de ses commentateurs en revenant plusieurs fois sur le *dictum* chrétien, paulinien : « L'image viendra au temps de la résurrection<sup>87</sup> ». Or, il convient de replacer cette phrase dans l'immense réseau citationnel des *Histoire(s)*, plutôt que d'en faire d'emblée une profession de foi unilatérale ou un dogme théorico-théologique. Au moment, d'ailleurs, où le mot « résurrection » apparaît sur l'écran, Godard le met en perspective par son commentaire *off*, bien plus freudien que paulinien : « Les deux grandes histoires ont été le sexe et la mort<sup>88</sup> ». En sorte que Liz Taylor en « ange de la Résurrection » me semble comme une facilité interprétative

84. *Id.*, « *Histoire(s) du cinéma : Godard fait des histoires. Entretien avec Serge Daney* » (1988), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II. 1984-1998 op cit* p. 172.

85. *Id.*, *Histoire(s) du cinéma, op. cit.*, I, p. 134-135.

86. J. Rancière, *La Fable cinématographique, op. cit.*, p. 231-232.

87. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma, op. cit.*, I, p. 164-167 et 214

88. *Ibid.*, I, p. 166.

captée par la puissance même - visuelle autant que textuelle - des « cartons » godardiens.

Je ne vois aucun « ange de la Résurrection » dans les *Histoire(s) du cinéma*, en particulier dans le moment de montage dont nous parlons (*fig. 24-28*). Dire que le documentaire recèle une puissance de « résurrection » - « Quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas », dit Godard<sup>89</sup> -, ce n'est pas parler en théologien de la fin des temps mais, plus simplement, en perpétuel émerveillé du rapport entre cinéma et histoire : il est toujours troublant, aujourd'hui, de voir Adolf Hitler continuer de *bouger* dans les actualités des années trente et quarante. Par ailleurs, on doit remarquer que le plan où Jacques Rancière voit surgir chez Godard l'« ange de la Résurrection » (*fig. 28*) est lui-même tendu, dialectiquement, entre des états d'image que tout oppose : la sainte chrétienne et la star hollywoodienne, l'auréole cernant un strict profil voilé et l'aura irradiant un corps de nymphe païenne. Ici encore, les différences ne sont pas « fondues », mais bien exposées comme telles dans le même « cadre ».

D'autre part, la rotation à quatre-vingt-dix degrés de la scène évangélique a pour effet visuel de rapprocher cette *dramaturgie du contact impossible* avec une allégorie peinte par Giotto tout près de son *Noli me tangere* : il s'agit d'une représentation de *L'Espérance*, dont le traitement en grisaille nous rappelle son lien avec la sculpture du temps, en particulier la célèbre version d'Andréa Pisano au Baptistère de Florence. Or, c'est cette dramaturgie même - de l'espérance et non de la résurrection - que Walter Benjamin a voulu commenter philosophiquement, depuis *Sens unique* en 1928, où il évoque le bas-relief de Pisano, jusqu'aux thèses *Sur le concept d'histoire*, en 1940, où il évoque *X Angélus Novus* de Paul Klee. « Elle est assise et, impuissante, tend les bras vers un fruit qui lui reste inaccessible. Et pourtant elle est ailée. Rien n'est plus vrai », disait Benjamin de la première<sup>90</sup>. Et, du second : « [II] a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé<sup>91</sup>. »

89. *Ibid.*, I, p. 135.

90. W. Benjamin, *Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres nouvelles-Maurice Nadeau, 1978, p. 209.

91. *Id.*, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Ecrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 343.



29. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogramme de la partie la, « Toutes les histoires ».

Bref, la fonction assignée par Godard à l'histoire de la peinture - fût-elle chrétienne, comme c'est presque fatalement le cas en Occident, du moins avant le XVIII<sup>e</sup> siècle - ne peut se réduire à un mouvement de clôture sur la résurrection et à un désir, comme le suggère Rancière, de « parachever la dialectique de l'image cinématographique ». Il n'y a pas d'« ange de la Résurrection » parce que la Madeleine de Giotto ne touchera jamais la main du Christ (*fig. 28*) ; parce que cette image n'est pas une fin de l'histoire, mais un cadre d'intelligibilité pour les corps assassinés et pour les corps amoureux filmés par George Stevens (*fig. 25-27*) ; parce que, de l'autre côté, insiste encore l'« ange de la Destruction » gravé à l'acide par Goya (*fig. 24*) et que, quelques minutes plus tard dans le film, les images de Godard seront hantées par la formule très goyesque de Luis Bunuel : « L'ange exterminateur<sup>92</sup> ». Tout cela ne fait qu'esquisser un « ange de l'Histoire » décidément

92. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, I, p. 191.

très benjaminien<sup>93</sup>. Or, l'ange de Histoire n'a aucun point de vue à nous donner sur la fin des temps, encore moins sur le Jugement dernier des justes et des damnés.

Il n'y a pas de résurrection, au sens théologique du terme, parce qu'il n'y a pas d'achèvement dialectique. Le film, à ce moment, ne fait que commencer. Et juste après que Liz Taylor a surgi, telle Vénus, des flots - sur fond de tradition iconographique assez bien reconnaissable -, c'est une *image déchirée*, résistante à toute lecture immédiate, qui surgit à son tour (*fig. 29*). Des lettres y sont surimprimées : on lit d'abord *End*, comme à la fin de tous les classiques d'Hollywood. Mais on comprend que le mot - comme les *Histoire(s)*, comme l'histoire elle-même et comme la dialectique selon Godard - n'est pas « fini » pour autant. N'est-ce pas *endlos* (« sans fin », « interminable »), puis *Endlösung* (« Solution finale ») qu'il faut lire ici ? N'est-ce pas le *sans fin de la destruction* de l'homme par l'homme que Godard veut signifier dans cette histoire et dans cette pratique du montage<sup>94</sup> ?

93. A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*, p. 221-249.

94. Comme je l'ai suggéré plus haut, Godard n'est évidemment pas l'unique dépositaire de ce rapport à l'histoire, aux archives et au montage : il faudrait aussi questionner, parmi d'autres, les œuvres de Chris Marker ou de Harun Farocki. Sur le premier, cf. R. Bellour, *L'Entre-images 2. Mots, images*, Paris, POL, 1999, p. 335-362. Sur le second, cf. R. Aurich et U. Kriest (dir.), *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Constance, UVK Medien, 1998, et, en français, C. Blumlinger, « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », trad. B. Vilgrain, dans H. Farocki, *Reconnaître et poursuivre*, Montbard, Théâtre Typographique, 2002, p. 11-18.

## IMAGE SEMBLABLE OU IMAGE SEMBLANTE

À ignorer ce travail dialectique des images, on s'expose à ne rien comprendre et à tout confondre : confondre le fait avec le fétiche, l'archive avec l'apparence, le travail avec la manipulation, le montage avec le mensonge, la ressemblance avec l'assimilation... L'image n'est ni *rien*, ni *toute*, elle n'est pas *une* non plus - elle n'est même pas *deux*. Elle se déploie selon le minimum de complexité que supposent *deux points de vue qui s'affrontent sous le regard d'un troisième*. Lorsque Claude Lanzmann se dit « choqué », dans l'exposition *Mémoire des camps*, « du parallèle entre les visages tuméfiés de déportés roués de coups et ceux de leurs bourreaux battus à la libération des camps<sup>1</sup> », il refuse simplement de voir que l'archive photographique constituée par Éric Schwab ou Lee Miller à Dachau et Buchenwald ne rendait pas compte du fonctionnement des camps mais de leur libération, avec tout ce qu'un tel événement comportait de situations paradoxales, avec les dénonciations nécessaires, les vengeances compréhensibles, les vrais et les faux bonheurs pour des prisonniers encore meurtris, encore mourants... En montrant tout cela, Eric Schwab et Lee Miller n'avaient pas l'intention d'expliquer l'organisation de la terreur, ni la distance nécessaire pour juger tout ce dont ils étaient les témoins. La problématique de l'exposition *Mémoire des camps*, elle, consistait à s'interroger sur les conditions et la diffusion de ces témoignages photographiques, plutôt qu'à retracer le fonctionnement des camps. Le « plan » moral, que revendique Lanzmann, n'est pas dans le « parallèle » mais dans l'affrontement des images ; il n'est

1. C. Lanzmann, « La question n'est pas celle du document », art. cit., p. 29. Cf. C. Chéroux, « L'"épiphany négative" : production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps », *Mémoire des camps*, op. cit., p. 103-

même pas dans l'affrontement comme tel, mais plutôt dans le point de vue produit sur lui<sup>2</sup>.

Monter n'est pas assimiler. En 1968, Jean-Luc Godard avait déjà montré ensemble les images du totalitarisme et celles de la pornographie : « Dans *One plus One*, il y avait en même temps des images de cul et un texte de Hitler : il y avait *one plus one*. » Dans *Histoire(s) du cinéma*, une victime des camps est montrée, morte, à la suite d'un extrait de film pornographique, occasion pour Godard, dans son commentaire *off*, de distinguer la *violence d'image* faite à l'esprit dans « tout acte créateur » et la *brutalité réelle* qu'un système totalitaire généralise à la vie entière : « Tout acte créateur contient une menace réelle pour l'homme qui l'ose, c'est par là qu'une œuvre touche le spectateur ou le lecteur. Si la pensée se refuse à peser, à violenter, elle s'expose à subir sans fruit toutes les brutalités que son absence a libérées<sup>3</sup>. » Si la mort est montée avec le sexe, ce n'est pas pour avilir la mort, bien au contraire ; ni pour nécroser le sexe. Il se trouve que, dans les camps, le même adjectif *sonder* (« spécial ») désignait et la mort (dans le mot *Sonderbehandlung*, qui désignait les « actions spéciales » de gazage) et le sexe (dans le mot *Sonderbau*, qui désignait le bordel). Un montage peut vouloir rendre compte de cela.

« Mais souvent on dit : il ne faut pas faire d'amalgame. Il ne s'agit pas d'amalgame, les choses sont posées ensemble, la conclusion n'est pas donnée tout de suite. [...] Elles ont existé ensemble, on rappelle donc qu'elles ont existé ensemble<sup>4</sup>. »

Monter n'est pas assimiler. Seule une pensée triviale nous suggère que, si c'est à côté, ce doit être pareil. Seule une réclame publicitaire peut essayer de nous faire croire qu'une automobile et une jeune femme sont de même nature pour la simple raison qu'elles sont vues ensemble. Seule une image de propagande peut essayer de nous faire croire qu'une popula-

2. Le seul « parallèle » établi par C. Chéroux dans son catalogue (*ibid.*, p. 108-109) met en face deux photographies de Buchenwald : c'est à des restes humains calcinés que le gardien battu est confronté.

3. J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 308.

4. *Id.*, *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit.*, IV, p. 54-55.

5. *Id.* (avec Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, p. 71.

tion très minoritaire peut être à l'Europe entière ce qu'une pieuvre gigantesque est à sa proie<sup>6</sup>. Les maîtres du montage - Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille - ont tous accordé une place centrale, dans leurs réflexions critiques sur l'image, au pouvoir politique et à l'imagerie de propagande. Mais, refusant l'imagerie dans l'image, ils ont fait fuser les *ressemblances* en rendant impossibles les *assimilations* ; ils ont « déchiré » les ressemblances en les produisant ; ils ont donné à penser les *différences* en créant des rapports entre les choses<sup>7</sup>.

Il aura bien fallu, pour donner le statut d'« idée abjecte » à mon analyse des photographies de Birkenau, que Gérard Wajzman procède au rabatement systématique de la ressemblance sur l'assimilation et du *semblable* sur le *semblant* (donc sur le factice, donc sur le fétiche, donc sur la perversion, donc sur l'abjection). Il répète scrupuleusement les propos de Claude Lanzmann sur « les photographies de détenus battus par les gardiens et [...] de gardiens battus par les détenus au jour de la libération des camps » ; il en rajoute dans le soupçon politique : « c'est la même [identification] qui aujourd'hui fait des Palestiniens les juifs de notre époque et des Israéliens les nouveaux nazis » ; il proteste enfin, avec sa dernière énergie morale, que « non, les bourreaux n'étaient pas semblables aux victimes et ils ne sont pas non plus mes semblables<sup>8</sup>. » Il a si peur de l'image qu'il confond *ressemblance* et *identité*, alors même qu'il accuse tout *semblable* ne n'être qu'un *semblant*.

« L'idée qu'"Auschwitz nous est inséparable" est une idée terrible. D'abord j'aurais l'idée inverse que c'est pour nous la séparation même. Auschwitz comme Autre absolu [...]. Voilà donc à quoi revient la belle idée de penser Auschwitz contre l'impossible : eux, c'est nous, nous sommes tous des victimes et nous sommes tous des bourreaux. [...] Dans cette valse de possibles où chacun est le semblable de l'autre, il était fatal qu'on en vienne à cette idée abjecte de l'échange infini et réciproque des places du bourreau et de victime<sup>9</sup>. »

6. Cf. M.-A. Matard-Bonucci, « L'image, figure majeure du discours antisémitique ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 72, 2001, p. 27-39.

7. Cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, *op. cit.*

8. G. Wajzman, « De la croyance photographique », *art. cit.*, p. 74.

9. *Ibid.*, p. 73-74.

Il ne manquait plus, après cela, que l'ultime déduction ou, tout au moins, un fort soupçon que ce point de vue anthropologique sur l'image rejoint, tout simplement, le point de vue nazi lui-même : « Faire ainsi de l'image le fondement humain, voilà bien les ravages où mène la pensée des images. [...] En tuant six millions d'êtres humains, ce ne sont pas six millions d'images qui sont mortes dans les camps, six millions de *Figuren* comme les nazis justement nommaient les cadavres<sup>10</sup>. » Ce que Gérard Wajcman veut exprimer, dans cette dernière inférence - dans cette dernière outrance -, c'est que la *position éthique* face à la Shoah doit être aussi simple que radicale : il suffit de poser un « Autre absolu », une séparation sans reste, un impossible *sans malgré tout*. Et *Y inimaginable* n'apparaît alors que comme une façon parmi d'autres d'affirmer cette position éthique. La position adverse, qui parle de l'« inséparable » et du « possible » au sens de Bataille, qui invoque *Y imaginable malgré tout*, sera donc vitupérée comme *position perverse*, donc « abjecte ».

Mais c'est Wajcman qui, en réalité, pervertit soigneusement le sens des mots qu'il lit dans mon analyse. Lorsque j'écris, par exemple, qu'« il n'est pas question de confondre les victimes et les bourreaux, bien sûr », il se contente d'émettre, sans l'argumenter, un doute unilatéral : « Je ne suis pas bien sûr d'être vraiment rassuré par ce "bien sûr" ». Que répondre, sinon qu'avant d'afficher sa position moraliste, il faut avoir su poser et situer la *question éthique* elle-même ? Or, la question demeure : c'est *en tant que semblable* qu'un être humain devient le bourreau d'un autre. Le tigre ne sera jamais un bourreau pour l'homme, précisément parce qu'il lui est radicalement autre et qu'à ce titre, l'homme peut lui servir, en toute innocence, de proie et de repas. La relation du bourreau à sa victime se fonde sur leur commune « espèce humaine », et c'est bien là que gît le problème éthique de la haine raciale, de l'humiliation, de la cruauté en général et du totalitarisme nazi en particulier.

Or, dans cette relation entre semblables, il n'y a rien - à moins d'une perversion caractérisée, justement - qui permette de dire que, *semblables*, victime et bourreau seraient *indiscernables*, substituables ou indifféremment « échangeables ». La

10. *Ibid.*, p. 74-75.

11. *Ibid.*, p. 73.

plus simple illustration, sans doute, en a été donnée par Charlie Chaplin dans *Le Dictateur* : le juif et le dictateur sont plus que semblables, puisqu'ils sont sosies ; mais, à aucun moment, ils ne nous sont indiscernables. Tout les oppose à tout moment. Et lorsque, pour sauver sa vie, le juif doit revêtir les oripeaux du dictateur, cette substitution elle-même ne fera que dissocier les éléments de cette structure, puisque c'est l'artiste Chaplin qui, soudain, surgit face à la caméra par-delà ses deux personnages, en tant que citoyen du monde assumant la responsabilité de son discours éthique<sup>12</sup>.

On se simplifie la vie éthique en rejetant le « mal radical » du côté de l'« Autre absolu ». L'esthétique de *Y inimaginable* est une triviale « esthétique négative » - issue du sublime réinterprété par Lyotard - en ce sens qu'elle qualifie le mal radical par tout ce qu'il n'est pas ; ce faisant, elle l'éloigné de nous et se légitime elle-même de ce seul éloignement, de cette seule abstraction. *Inimaginable* ne nous rend certes pas « présent » le mal radical, et ne le maîtrise en rien sur le plan pratique : du moins nous fait-il nous approcher de sa *possibilité* toujours ouverte dans l'ouvert d'un quelconque paysage familier :

« Le crématoire est hors d'usage. Les ruses nazies sont démodées. Neuf millions de morts hantent ce paysage.

Qui de nous veille sur cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ?

Quelque part, parmi nous, il reste des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus.

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, 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 ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin<sup>13</sup>. »

12. Sur le film de Chaplin, cf. C. Delage, *Chaplin : la grande histoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1998.

13. J. Cayrol, *Nuit et brouillard*, *op. cit.*, p. 42-43.

Étudier une image de la Shoah, ce n'est pas « feindre de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne ». C'est persister dans l'approche *malgré tout*, malgré l'inaccessibilité du phénomène. C'est ne pas se consoler dans l'abstraction, c'est vouloir comprendre *malgré tout*, malgré la complexité du phénomène. C'est poser inlassablement la question du *comment* : « À force de considérer les crimes nazis comme irréprésentables et le massacre de millions d'innocents comme définitivement inintelligible, on a fini par ne plus se demander *comment* fonctionnaient les camps », écrit Wolfgang Sofsky<sup>14</sup>. On ne pose pas unilatéralement l'indicible et l'inimaginable de cette histoire, on travaille *avec*, c'est-à-dire *contre* : en faisant du dicible et de l'imaginable une tâche infinie, nécessaire quoique forcément lacunaire<sup>15</sup>. C'est parce qu'elle est mal posée que la question de l'image contribue à biaiser les violents débats sur la « spécificité » ou l'« universalité » de la Shoah<sup>16</sup>.

Jean-Luc Nancy et Jacques Rancière ont, récemment, apporté quelques clartés philosophiques supplémentaires au motif, si souvent ressassé, de *Yirreprésentable*. Le premier y discerne « une proposition mal déterminée mais insistante » du discours d'« opinion », un mot d'ordre « confus », incapable à ce titre de donner une réponse cohérente à l'« ultime crise de la représentation » où la Shoah nous a plongés. Le dogme de l'irreprésentable mêle l'impossibilité et l'illégitimité, il fait de toute image un objet d'interdit et d'éradication. Nancy propose de déconstruire cet « interdit » lui-même et d'y entendre, désormais, que la représentation se trouve, devant

14. W. Sofsky, *L'Organisation de la terreur. Les camps de concentration* (1993), trad. O. Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 4. Cf. également G. Decrop, *Des camps au génocide : la politique de l'impensable*, Grenoble, Presses universitaires, 1995.

15. Cf. C. Coquio, « Du malentendu », *Parler des camps, penser les génocides*, dir. C. Coquio, Paris, Albin Michel, 1999, p. 17-86. Y. Thanassekos, « Shoah, "objet" métaphysique ? », *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° 73, 2001, p. 9-14.

16. Cf. J. Rovin (dir.), *Devant l'histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des juifs par le régime nazi*, Paris, Le Cerf, 1988. C. Coquio et I. Wohlfarth, « Avant-propos », *Varié des camps, penser les génocides*, op. cit., p. 11-16. E. Traverso, « La singularité d'Auschwitz. Hypothèses, problèmes et dérives de la recherche historique », *ibid.*, p. 128-140. S. Trigano, *L'Idéal démocratique à l'épreuve de la Shoa*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 9-20 et *passim*.

la question de la Shoah, « interdite au sens de surprise, interloquée, médusée, confondue ou déconcertée par ce creusement au cœur de la présence ». A ce moment, *Yinterdit* ne dit plus la *révocation*, la mise au ban, mais le *geste* intrinsèque dont s'anime - dans le suspens de la surprise - la représentation elle-même<sup>17</sup>.

Or, le *geste d'image* constitue sans doute l'objet par excellence du *montage* selon Godard : monter des images animées les unes avec les autres - les mains de Hitler, le piqué du bombardier et la fuite des civils, par exemple<sup>18</sup> -, ce n'est pas seulement créer une synthèse abstraite sur le processus totalitaire, c'est, aussi, produire un *geste complexe* autant que concret, un geste irrésumable. En ce sens, Godard est bien l'héritier (conscient) de Nietzsche et d'Eisenstein, l'héritier (inconscient) de Burckhardt et de Warburg : sa réflexion sur l'histoire délivre une *énergétique*, ce que Jacques Aumont a bien eu raison d'appeler une « nouvelle *Pathosformel* »<sup>19</sup>. Comme chez Warburg, en effet, le geste est compris - et produit - par Godard comme un *symptôme*, c'est-à-dire comme un montage de temps hétérogènes où la représentation se « surprend », se « suspend », voire s'« interdit » - au sens de Jean-Luc Nancy -, dans la mesure où sa prolifération même dessine quelque chose, non comme une iconographie, mais comme une *sismographie de l'histoire*<sup>20</sup>.

Le « désenchantement postmoderne » ignore tout d'une telle énergétique. Jacques Rancière a vu se constituer le motif de *Yirreprésentable* à partir de cette ignorance même et du nihilisme qui va avec : « Le postmodernisme est devenu le grand thrône de l'irreprésentable/intraitable/irrachetable, dénonçant la folie moderne de l'idée d'une auto-émancipation de l'humanité de l'homme et son inévitable et interminable achèvement dans les camps d'extermination<sup>21</sup>. » Plus récemment,

17. J.-L. Nancy, « La représentation interdite », *Le Genre humain*, n° 36, 2001, p. 13-39 (désormais repris dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 57-99).

18. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., I, p. 79-83.

19. J. Aumont, *Ammésies*, op. cit., p. 98.

20. Sur la *Pathosformel* warburgienne comme symptôme, montage et sismographie de l'histoire, cf. G. Didi-Huberman, *Limage survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 115-270.

21. J. Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 43-44.

Rancière a introduit la question sous l'angle de la «terreur sacrée», en un passage où *Y Objet absolu* selon Wajcman se trouve pratiquement désigné :

« [Il y a un] usage inflationniste de la notion d'irreprésentable et de toute une série de notions auxquelles elle se connecte volontiers : l'imprésentable, l'impensable, l'intraitable, l'irrachetable, etc. Cet usage inflationniste fait en effet tomber sous un même concept et entoure d'une même aura de terreur sacrée toutes sortes de phénomènes, de processus et de notions, qui vont de l'interdit mosaïque de la représentation à la Shoah, en passant par le sublime kantien, la scène primitive freudienne, le *Grand Verre* de Duchamp ou le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch<sup>22</sup>. »

Dans ce paysage théorique confus, la notion d'irreprésentable a, selon Rancière, « un effet bien précis : elle transforme les problèmes de réglage de la distance représentative en problèmes d'impossibilité de la représentation. L'interdit vient alors se glisser dans cet impossible, tout en se déniait, en se donnant comme simple conséquence des propriétés de l'objet<sup>23</sup>. » On croirait lire une analyse des textes de Wajcman, par exemple lorsqu'il écrit, à quelques lignes de distance : « Ne rien représenter de la Shoah n'est pas un choix libre, mais forcé. Il n'est pas là question d'interdit [...], c'est simplement qu'il y a des choses impossibles à voir... Puis : « S'il y a *Shoah*, alors il n'y a pas d'image à venir<sup>24</sup>. »

À cela, Rancière répond : « Cette fable est commode, mais elle est inconsistante » - en rappelant que *Shoah*, comme toute œuvre inscrite dans l'histoire du cinéma, relève d'un régime de représentation réglé sur le problème spécifique de son objet : « *Shoah* ne pose que des problèmes d'irreprésentabilité relative, d'adaptation des moyens et des fins de représentation. [...] Il n'y a pas d'irreprésentable comme propriété de l'événement. Il y a seulement des choix<sup>25</sup>. » En faisant se superposer un « impensable au cœur de l'événement » et un « impensable au cœur de l'art », on ne fait - selon Jacques

22. *Ibid.*, « S'il y a de l'irreprésentable », *Le Genre humain*, n° 36, 2001, p. 81.

23. *Ibid.*, p. 83.

24. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art. cit., p. 126-127.

25. J. Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », art. cit., p. 89 et 94-96.

Rancière - que prolonger l'« hyperbole spéculative de l'irreprésentable » proposée par Jean-François Lyotard sur la base d'une certaine conception du sublime et de l'« impensable originaire<sup>26</sup> ». Comme l'irreprésentable et comme l'impensable, *Y inimaginable* se résume bien souvent à un simple *refus de penser l'image* s'auto-légitimant à coups de grandes hyperboles.

\*

La thèse de l'inimaginable s'est fait un bouquet de trois hyperboles concomitantes. Première hyperbole : où l'on veut *savoir* quelque chose de la Shoah, il faudrait se débarrasser des images. « Y aurait-il des images des chambres à gaz, la question se poserait encore de savoir ce qu'elles pourraient montrer de la vérité », écrit par exemple Gérard Wajcman ; contre ce qu'il appelle la « promotion de l'imagination comme instrument essentiel de savoir », il pose que l'image n'est qu'un « appel à halluciner » ; contre l'exploration des archives, il pose qu'avec *Shoah* « on sait, et alors on sait tout et on est de plain-pied avec tout le savoir<sup>27</sup>. » D'un côté, donc, Wajcman ignore qu'un savoir à tirer de *Y expérience* d'autrui doit, phénoménologiquement, en passer par *Y imagination*<sup>28</sup>. D'un autre côté, il l'admet, mais pour le seul film de Lanzmann qui, en effet, sollicite puissamment l'imagination de ses témoins (pour réussir à énoncer quelque chose de leur expérience) comme de ses spectateurs (pour réussir à entendre quelque chose de cette expérience).

Deuxième hyperbole : où l'on veut convoquer une *mémoire* décente de la Shoah, il faudrait révoquer toutes les images. Cela dit contre une longue tradition philosophique de la mémoire qui court d'Aristote à Bergson, Husserl, Freud et au-delà<sup>29</sup>. Il est vrai que Gérard Wajcman tente - aussi sincèrement que naïvement - de mettre sa mémoire de la Shoah à hauteur de l'événement lui-même : il la veut donc absolue, non

26. *Ibid.*, p. 97-102.

27. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 49-50 et 66. *Id.*, « Oh Les Derniers jours », art. cit., p. 20-21.

28. Pour une approche philosophique de cette question, cf. notamment l'étude récente de G. Deniau, *Cognitio Imaginativa. La phénoménologie herméneutique de Gadamer*, Bruxelles, Ousia, 2002.

29. Un résumé de cette tradition est donné par P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 5-66 (« Mémoire et imagination »).

relative aux points de vues, bref, pure de toute image. La troisième hyperbole veut tirer les conséquences morales d'une telle exigence : *l'éthique* disparaît, selon Wajcman, là même où apparaît l'image. D'où quelques amalgames pénibles sur la « boulimie d'images » et la perversion « fétichiste », l'« amour généralisé de la représentation » et la « pensée infiltrée de christianisme », tout cela fondu dans un « idéal télévisuel » résumé à l'« idée que tout [serait] *malgré tout* représentable » dans l'« église universelle des images », c'est-à-dire dans les chapelles successives de saint Paul, saint Jean, saint Luc - saint Jean-Luc - et saint Georges<sup>30</sup>...

Tout cela focalisé sur - hérissé contre - la proposition ouvrant mon analyse des quatre photographies d'août 1944 : « Pour savoir il faut s'imaginer », interprétée comme si j'avais écrit : « Pour savoir il suffit de s'imaginer ». Se contenter des images serait, bien sûr, se priver des moyens de les comprendre, et c'est pourquoi j'ai dû convoquer d'autres sources, d'autres témoignages, voire « toute la bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle » comme me le reproche Wajcman en toute exagération et en toute incohérence<sup>31</sup>. Les images deviennent précieuses au *savoir* historique à partir du moment où elles sont mises en perspective dans des *montages* d'intelligibilité. La *mémoire* de la Shoah ne devrait pas cesser de se reconfigurer - et de se préciser, dans le meilleur des cas - au fil des nouvelles relations à établir, des nouvelles ressemblances à découvrir, des nouvelles différences à souligner.

Je ne me suis d'ailleurs pas contenté d'écrire : « Pour savoir il faut *imaginer* ». J'ai dit : « Pour savoir (pour savoir cette histoire-là depuis le Heu et le temps où nous nous trouvons aujourd'hui) il faut *s'imaginer*. » La mise en jeu du *sujet* dans l'exercice du *voir* et du *savoir* procède d'abord d'un souci épistémologique : on ne sépare pas l'observation de l'observateur lui-même. Wajcman confond - je l'ai déjà souligné - *s'imaginer* et *s'y croire*. En sorte que ses conclusions *éthiques* sur la « perversion » et l'« abjection » d'une telle attitude se trouvent complètement dénuées de fondement. Il me semble utile, cependant, de préciser en quoi le regard porté sur les images

30. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 55, 58 et 60-

31. *Ibid.*, p. 72.

et l'exercice de l'imagination elle-même n'ont rien de l'immorale « passion » ou du funeste « exutoire » qu'y diagnostique Gérard Wajcman<sup>32</sup>.

*V, image*, au sens anthropologique du terme, est au cœur de la question éthique. Cela n'a pas échappé à celles et ceux qui, survivants de la Shoah, n'ont pas voulu céder au pur désarroi, au « dépérissement de la politique », et ont tenté, si difficile que fût la tâche, de « penser ce qui nous arrive ». Problème actuel s'il en est<sup>33</sup>. La « singularité exemplaire » des camps se reconnaît dans le fait que *l'humanité* même y aura été systématiquement niée, détruite, broyée, abolie. Que faire, à présent ? « De quoi devons-nous nous souvenir pour qu'il nous soit possible d'agir ? » Telle est la question que pose Myriam Revault d'Allonnes au fil d'un remarquable cheminement philosophique dans la difficile question - éthique et anthropologique - posée par l'expérience de la *déshumanisation* concentrationnaire et génocidaire<sup>34</sup>.

On ne peut pas penser la condition inhumaine de l'homme soumis à la terreur des camps sans y reconnaître « une crise de l'identification et une faillite de la reconnaissance du semblable<sup>35</sup> ». Myriam Revault d'Allonnes évoque les témoignages de Primo Levi, de Chalamov, ainsi qu'un passage célèbre de *L'Espèce humaine* où Robert Antelme énonce cruellement cette faillite jusqu'au sein même des relations entre prisonniers :

« Quand on a vu en arrivant à Buchenwald les premiers rayés qui portaient des pierres ou qui tiraient une charrette à laquelle ils étaient attachés par une corde, leurs crânes rasés sous le soleil d'août, on ne s'attendait pas à ce qu'ils parlent. On attendait autre chose, peut-être un mugissement ou un piaillage. Il y avait entre eux et nous une distance que nous ne pouvions pas franchir, que les SS comblaient depuis longtemps par le mépris. On ne songeait pas à s'approcher d'eux. Ils riaient en nous regardant, et ce rire, nous ne pouvions pas encore le reconnaître, le nommer.

Mais il fallait bien finir par le faire coïncider avec le rire de

32. *Ibid.*, p. 58-59.

33. Cf. M. Revault d'Allonnes, *Le Dépérissement de la politique. Généalogie d'un lieu commun*, Paris, Aubier, 1999 (éd. 2002), p. 249-255.

34. *Ibid.*, « Une mémoire doit-elle en chasser une autre ? » (1998), *Fragile humanité*, Paris, Aubier, 2002, p. 143.

35. *Ibid.*, « À l'épreuve des camps : l'imagination du semblable » (1998), *ibid.*, p. 148.

l'homme, sous peine, bientôt, de ne plus se reconnaître soi-même. Cela s'est fait lentement, à mesure que nous devenions comme eux<sup>36</sup>. »

Non seulement le camp détruit des hommes et invente, dans le rapport entre bourreaux et victimes, une dissemblance radicale d'« hommes » à « sous-hommes » - celle-là même qui ôte toute culpabilité aux tortionnaires -, mais encore il cherche à détruire, chez les prisonniers, la possibilité de reconnaître en leurs propres compagnons d'autres hommes, leurs semblables. Lorsque cela arrive, la « condition de possibilité de l'humain » s'effondre réellement<sup>37</sup>. Les quatre images de Birkenau ne nous sont si précieuses que parce qu'elles offrent *Yimage de l'humain malgré tout*, la résistance par l'image - un pauvre bout de pellicule - à la destruction de l'humain qui s'y trouve pourtant documentée. Comme si le geste du photographe clandestin nous adressait quelque chose comme un message non formulé : regardez à quoi sont obligés mes (nos, vos) semblables (*fig. 9*) ; regardez à quoi sont réduits mes (nos, vos) semblables (*fig. 12*) ; regardez comment les déjà-morts et les encore-vivants qui les traînent dans le brasier sont des (mes, nos, vos) semblables ; regardez comment ils sont ensemble anéantis par la « Solution finale » ; puissiez-vous le regarder, tenter de le comprendre, quand la « Solution finale », au-delà de notre propre mort, aura été mise en échec ; et puissiez-vous ne jamais cesser de protester contre cette histoire. Voilà pourquoi ces photographies nous importent, nous concernent, nous regardent depuis la situation spécifique dont elles témoignent.

Il faut maintenant penser cela depuis notre propre situation de survie à cette histoire. « Elaborer le terrible », comme le dit bien Myriam Revault d'Allonnes. Il ne s'agit pas de « s'y croire », bien évidemment. Mais d'engager un « processus de reconnaissance du semblable » où se fonde *Yéthique* même du rapport à l'expérience des camps<sup>38</sup>. Or, ce processus est *imagination*, ce dont Robert Antelme nous avait prévenus dès l'ouverture de son livre :

36. R. Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, p. 100-101.

37. M. Revault d'Allonnes, « À l'épreuve des camps », art. cit., p. 151.

38. *Id.*, « Peut-on élaborer le terrible ? » (2000), *Fragile humanité*, op. cit., p. 180-182.

« À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes ce que nous avions à nous dire commençait alors par 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<sup>39</sup>. »

L'imagination ne donne pas la « proportionnalité » de l'événement. Elle travaille au cœur même de la *disproportion* entre l'expérience et son récit. C'est en ce sens que Gilles Deleuze - à rebours du célèbre *dictum* d'Adorno - conviait à cette pensée tout droit issue de Kafka : « La honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison d'écrire<sup>40</sup> ? » Comme si l'imagination s'animait précisément lorsque surgit l'« inimaginable », mot souvent employé pour dire, simplement, notre désarroi, notre difficulté de comprendre : ce que nous ne comprenons pas mais que nous ne voulons pas renoncer à comprendre - que nous ne voulons pas, en tout cas, révoquer dans une sphère abstraite qui nous en débarrasserait facilement -, nous sommes bien contraints de nous l'imaginer, façon de le *savoir malgré tout*. Mais façon, aussi, de savoir que nous ne le saisirons sans doute jamais dans sa juste proportionnalité.

En quoi cela relève-t-il de l'éthique ? Toute la force des analyses de Myriam Revault d'Allonnes est de nous rappeler - à partir de Hannah Arendt et, avant elle, d'une longue tradition philosophique - que l'imagination « est aussi une faculté *politique*. [...] Nous ne sommes ni dans la fusion communautaire, ni dans la vérité consensuelle, ni dans la proximité sociologique. Nous tentons, au contraire, *d'imaginer* à quoi ressemblerait notre pensée si elle était *ailleurs*<sup>41</sup>. » La tentative, chez Hannah Arendt, pour penser à la fois la *radicalité* et la *banalité du mal* procède de cette mise en mouvement de

39. R. Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 9. Je souligne.

40. G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minit, 1993, p. 11.

41. M. Revault d'Allonnes, « Le "cœur intelligent" de Hannah Arendt » (1995), *Fragile humanité*, op. cit., p. 56.

l'imagination politique<sup>42</sup>. Le jugement d'Adolf Eichmann - le jugement de l'histoire en général dont elle était la survivante - incita Arendt à réinterpréter politiquement la « faculté de juger » kantienne, dont on oublie trop souvent qu'elle cherche à établir un pont *entre Vesthétique et l'éthique*, qui correspondent aux deux grandes parties de l'ouvrage<sup>43</sup>.

Voilà pourquoi il fallait *malgré tout* poser un regard *esthétique* sur les quatre photographies d'Auschwitz : pour que s'éclaire un peu la teneur *éthique* et anthropologique de la confiance accordée aux images par les membres du *Sonderkommando*. Images faites, paradoxalement, pour montrer, dans l'organisation du massacre, l'effondrement du semblable. Images pour montrer, avec une crudité déconcertante - quelques ombres et quelques lumières, quelques corps nus et quelques corps habillés, quelques victimes et quelques « travailleurs », quelques ramures d'arbres et quelques volutes de fumée - ce que l'organisation d'Auschwitz voulait abolir définitivement : la *reconnaissance du semblable* où se fonde le lien social, et dont Arendt aura voulu retrouver les diverses expressions philosophiques dans la *koinônia* selon Platon, la *philanthropia* selon Aristote ou le *similis affectus* selon Spinoza<sup>44</sup>...

Voilà tout ce qu'ignore Gérard Wajcman lorsque, au prétexte d'une « éthique du visible », il exige, armé de sa seule référence à *Shoah*, que toutes les « images d'Auschwitz », comme il dit, soient purement et simplement révoquées ; lors-

42. *Id.*, *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*, Paris, Le Seuil, 1995 (éd. 2000), p. 21-72. *Id.*, « Hannah Arendt : le mal banal, la guerre totale » (1999), *Fragile humanité, op. cit.*, p. 89-116.

43. E. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974, p. 45-77 (« Critique de la faculté de juger esthétique ») et 179-286 (« Critique de la faculté de juger téléologique »). H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant* (1970), trad. M. Revault d'Allonnes, Paris, Le Seuil, 1991, p. 118-126 (« L'imagination ») et *passim*. R. Beiner, « Hannah Arendt et la faculté de juger », *ibid.*, p. 129-216. M. Revault d'Allonnes, « Le courage de juger », *ibid.*, p. 217-239. P. Ricœur, « Jugement esthétique et jugement politique selon Hannah Arendt » (1994), *Le Juste*, Paris, Éditions Esprit, 1995, p. 143-161.

44. Cf. M. Revault d'Allonnes, « À l'épreuve des camps », art. cit., p. 151-167. Sur le rôle de l'imagination dans *l'Éthique* de Spinoza, cf. notamment M. Bertrand, *Spinoza et l'imaginaire*, Paris, PUF, 1983, p. 171-185. Sur l'imagination comme lien social, cf. également C. Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975. A. M. S. Piper, « Impartiality, Compassion, and Modal Imagination », *Ethics*, CI, 1991, n° 4, p. 726-757.

qu'il énonce que la mémoire de la Shoah doit être, comme la Shoah elle-même, « la production d'un Irreprésentable » ; lorsqu'il persiste à ne voir dans chaque image qu'une « dénéga-tion de l'absence », une singularité inapte à rendre compte du terrible « tout » de l'extermination<sup>45</sup>. Or, c'est précisément en tant que singularités - lacunaires, inaptes au tout - que les - images nous sont *malgré tout* nécessaires :

« Et que seraient alors les images ?

Ce qui, une fois, et c'est chaque fois la seule fois, c'est seulement ici et seulement maintenant, est aperçu et à percevoir (*Wahr-genommene und Wahrzunehmende*). »

Il arrive qu'une image ne soit pas « dénéga-tion de l'absence », mais son attestation même. Tenir une des quatre images de Birkenau entre ses mains, c'est savoir que ceux qui y sont représentés ne sont plus là. Lorsque Zalmen Gradowski demande au découvreur de son manuscrit que soient jointes à son texte les photographies de sa famille, ce n'est pas pour s'illusionner sur la présence d'êtres qu'il a lui-même vus partir en fumée : « Voici ma famille, brûlée ici le mardi 8.12.1942 à neuf heures du matin ». C'est, dit-il, parce que - comme membre du *Sonderkommando* - « hélas ! moi, leur enfant, je ne puis pleurer ici en mon enfer, car je me noie chaque jour dans un océan, un océan de sang [et] je dois encore vivre ici », dans cet esclavage de la mort. Et il signe : « Celui qui se tient au seuil de la tombe<sup>47</sup> ».

\*

L'ultime argument avancé contre l'attention - historique et phénoménologique - portée aux quatre images de Birkenau aura consisté, sur un plan très général, à disqualifier toute la confiance accordée aux pouvoirs testimoniaux de la photographie. Cette confiance ne serait rien d'autre qu'une obscurantiste « croyance ». Un *paradigme religieux* finira donc par commander tout le débat. L'image console, elle « soulage notre

45. G. Wajcman, *L'Objet du siècle, op. cit.*, p. 221-254.

46. P. Celan, « Le méridien » (1960), trad. J. Launay, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 79.

47. Z. Gradowski, *Au cœur de l'enfer, op. cit.*, p. 40-41. Ces lignes de « préface » sont réitérées, avec quelques variantes, p. 53-55 et 119-120.

horreur de ne rien voir en nous donnant à voir des images de l'horreur », écrit Gérard Wajcman. « La photographie, même la plus crue, la plus exacte de ce qui se passait, toute image de l'horreur est un voile de l'horreur ; toute image, parce qu'elle est image, nous protège de l'horreur<sup>48</sup>. » Nous avons dit, plus haut, ce qu'il fallait penser de cette notion unilatérale de *Y image-voile*. Mais voici qu'une nouvelle métaphore se trouve convoquée au secours de l'argument : c'est celle d'une *image-miroir* - photographie oblige - qui serait, en même temps, *image-bouclier* :

« Les Grecs avaient jadis inventé un mythe qui mettait en évidence le pouvoir pacifiant des images au regard du réel. C'était le mythe de la Méduse Gorgone, un monstre dont le visage ne pouvait se regarder en face : tous ceux qui levaient les yeux sur elle étaient instantanément changés en pierre, pétrifiés, mais vraiment. Aussi quand Persée venu tuer la Gorgone Méduse se trouva face à elle, il veilla à ne croiser jamais son visage des yeux. Pour observer ses mouvements, il leva alors le bouclier de métal et, l'utilisant comme le miroir d'un rétroviseur, les yeux fixés sur son reflet, il put ainsi d'un coup d'épée lui trancher la tête. Le miroir, l'image, est un bouclier réel contre le réel irregardable, voilà ce qu'un mythe, entre autres choses venait dire<sup>49</sup>. »

Comme il lui fallait quitter assez vite cette parabole païenne, inapte à l'affrontement idéologique autour de la Shoah, Gérard Wajcman a choisi de m'affubler d'un autre bouclier, d'une autre armure que celle de Persée. Avec la facilité que lui offrait mon prénom, il m'a donc figuré en « saint Georges [...] affrontant le dragon de l'Irreprésentable » : tout à la fois « saint laïc » et « aventurier de la pensée » lancé dans une « croisade pour le reconquête de la Shoah [et] ne pouvant pas ne pas y planter son drapeau<sup>50</sup> ». Sur le drapeau ? Une croix, bien sûr. Au poing ? Les images et, d'abord, cette « Photographie terrasant l'Irreprésentable ». Dans l'arrière-pensée ? Une religion proche de celle que professe Jean-Luc Godard (pour l'exergue), ce qui permettra de me figurer aussi en saint Jean (pour l'apocalypse) et en saint Paul (pour la résurrection<sup>51</sup>).

48. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 67-68.

49. *Ibid.*, p. 68.

50. *Ibid.*, p. 51-52.

51. *Ibid.*, p. 60-61.

Non seulement « toute image est un appel à la foi », mais encore « la passion chrétienne de l'image infiltre et poisse tout »... Gérard Wajcman, qui revendique un « athéisme original et invétéré », croit diagnostiquer « un antisémitisme rampant [...] tout aussi bien chez des juifs déclarés » qui, dans leur « passion pour l'image », ne font que « christianiser » la Shoah<sup>52</sup>. Dans ce débat, donc, l'image est censée rimer avec la « croyance » en général et, pire, avec le « christianisme » en particulier. Sur le versant *culturel*, cela donne « l'élévation d'une image en relique », les « litanies » de son exégète et le fonds « fétichiste », donc pervers - au sens clinique comme au sens moral - de tout cela<sup>53</sup>. Sur le versant *théologique*, accuse Wajcman, « l'image serait véritablement le Salut » en tant même qu'« épiphanie de la vérité », vérité « religieuse dans son fond, intimement chrétienne pour tout dire<sup>54</sup> ».

Dans la mesure où mon analyse des photographies de Birkenau ne faisait appel à aucun paradigme d'ordre théologique, on peut faire l'hypothèse que tout le diagnostic proposé par Wajcman se fonde sur un simple - mais puissant - effet d'association qui trouve son lieu principal dans la phrase de Godard citée en épigraphe :

« [...] même rayé à mort  
un simple rectangle  
de trente-cinq  
millimètres  
sauve l'honneur  
de tout le réel<sup>55</sup> ».

L'idée d'un « honneur » n'est pas, en soi, religieuse ; on doit plutôt la référer au monde éthique ou au paradigme politique de la « résistance ». Mais, dans la mesure où Godard lui-même, à un moment ultérieur de ses *Histoire(s) du cinéma*, cite un célèbre motif paulinien - « L'image viendra au temps de la résurrection<sup>56</sup> » -, il semble possible de réunir les motifs de la *rédemption* par l'image, de l'« honneur sauvé » du réel et,

52. *Ibid.*, p. 62-65.

53. *Ibid.*, p. 81-83.

54. *Ibid.*, p. 54 et 56-57.

55. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., I, p. 86.

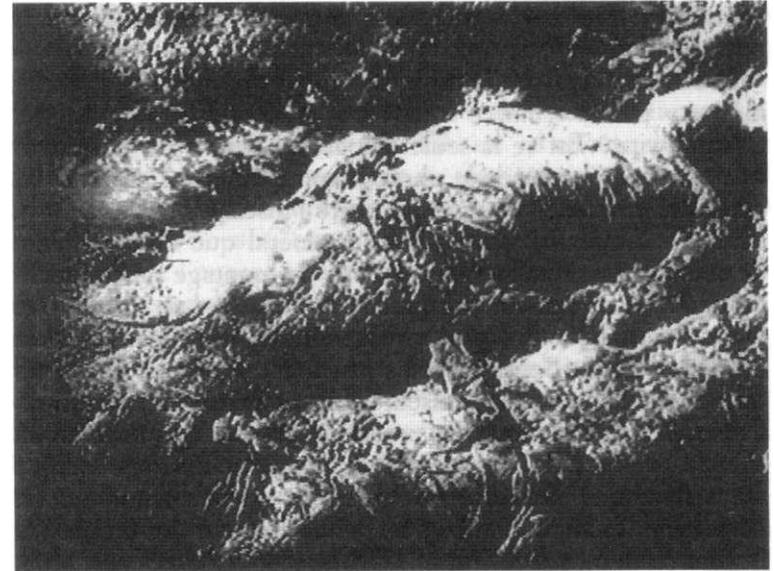
56. *Ibid.*, I, p. 214.

finalement, de la *résurrection* des morts. Gérard Wajcman n'avait-il pas, déjà, trouvé dans Godard « une supposée politique des images [revendiquée] pour faire passer une autre camelote, une vraie théologie [qui] lui permet de préserver un peu de croyance dans une résurrection de l'Image<sup>57</sup> » ?

Réunir dans une même « camelote » théologique la *rédemption* de l'histoire et la *résurrection* chrétienne semble aller de soi. Il s'agit, pourtant, d'un contre-sens philosophique. Pour commencer, Gérard Wajcman n'est pas sensible à l'ironie godardienne. Dire que « l'image viendra au temps de la résurrection », est-ce dire, dans un film aussi mélancolique que les *Histoire(s) du cinéma*, que viendra le temps de la résurrection ? N'est-ce pas, plutôt, dire que « l'image » - c'est-à-dire l'Image majuscule, l'image *une*, l'image *toute* - ne nous est *pas* donnée, qu'il n'y a justement *pas* à l'espérer ? Seul nous est donné le « simple rectangle de trente-cinq millimètres », en tant qu'il ne forme *pas* *Vimage toute*, mais bien *Ximage-lacune*, le lambeau - « rayé à mort », c'est-à-dire non reconstituable en son intégralité - d'un aspect du réel. A regarder ce lambeau d'image, nous ne sommes en rien dans une espérance (encore moins dans une illusion) de résurrection : pendant que résonne la voix *off*- « même rayé à mort... » -, nous ne voyons, sur l'écran des *Histoire(s)*, que les restes calcinés d'un homme : œuvre de quelque *Endlösung* dont l'homme, ici, sur cette vue partielle, avec les millions d'autres qui forment son hors-cadre, ne ressuscitera jamais, bien que sa *ressemblance en cendres* « tienne » encore, sous notre regard, au photogramme (fig. 30).

*L'image-lacune* est *image-trace* et *image-disparition* en même temps. Quelque chose demeure qui n'est pas la chose, mais un lambeau de sa ressemblance. Quelque chose - très peu, une pellicule - demeure d'un processus d'anéantissement : ce quelque chose, donc, témoigne d'une disparition en même temps qu'il résiste contre elle, puisqu'il devient l'occasion de sa possible mémoire. Ce n'est ni la présence pleine, ni l'absence absolue. Ce n'est ni la résurrection, ni la mort sans reste. C'est la mort en tant qu'elle fait des restes. C'est un monde proliférant de lacunes, d'images singulières qui, montées les unes avec les autres, susciteront une *lisibilité*, un effet de savoir,

57. G. Wajcman, « "Saint Paul" Godard contre "Moïse" Lanzmann », art cit p. 121 et 127.



30. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogramme de la partie 1a, « Toutes les histoires ».

du genre de celui que Warburg nommait *Mnemosyne*, Benjamin *Passages*, *Bataille Documents*, et que Godard, aujourd'hui, nomme *Histoire(s)*.

Rabattre entièrement les *Histoire(s)* sur une résurrection, c'est méconnaître profondément le travail du *temps* : Wajcman raisonne toujours dans une alternative triviale que réfute l'existence même des images, des signes en général et de leur mémoire. La mort fait des *restes*, ai-je dit (bien que chaque criminel rêve la mort sans restes de ses victimes, les nazis n'ont pas pu, nous le savons, *tout* effacer). Il n'est donc pas besoin d'en appeler à la *résurrection* pour observer la *survivance* dont se tisse le monde de la mémoire, auquel contribuent les images<sup>58</sup>. Non content de confondre ce qui s'oppose, Wajcman fait preuve aussi d'une ignorance caractérisée à l'égard de l'*histoire* philosophique dans laquelle le mot de *rédemption* en est

58. L'histoire de l'art elle-même connaît ces deux modèles *concurrents* de la résurrection (Vasari) et de la survivance (Warburg). Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 9-114.

venu à prendre sens dans le contexte - Auschwitz - de notre interrogation.

D'où vient qu'un « simple rectangle de trente-cinq millimètres » puisse *rédimier*, « sauver » quoi que ce soit du réel d'Auschwitz ? Est-ce la seule culpabilité de n'avoir pas été là - le carton qui précède le photogramme du corps en cendres, dans les *Histoire(s) du cinéma*, porte l'inscription *Dasein*<sup>59</sup> -, est-ce la culpabilité du cinéma en général que Godard tente de rédimier par son immense labeur de montage mnémotechnique ? Pas seulement. La *rédemption du réel* se trouve être l'une des notions les plus profondément significatives chez ceux que Walter Benjamin, en s'y incluant, nommait la « génération des vaincus<sup>60</sup> ». Penseurs juifs et penseurs révolutionnaires, persécutés parmi les premiers, poussés à la fuite ou au suicide, ayant pourtant décidé de *repenser l'histoire malgré tout*, alors que l'histoire justement se refermait sur eux et démontrait l'inanité du progrès, l'effondrement des utopies, la puissance des totalitarismes<sup>61</sup>. *UErlösung*, ou « rédemption », fut à ces penseurs de langue allemande la pauvre mais nécessaire réponse aux grandes machines de terreur que dénote, entre autres, le mot technique *Endlösung*, « Solution finale ».

Il suffit de donner quelques repères, quelques dates. Franz Kafka commença l'écriture du *Procès* en 1914 - il avait écrit *Le Verdict* dès 1912 - comme une grande question posée à *YErlösung*, selon une « utopie négative » qui s'y formulait obstinément<sup>62</sup>. Franz Rosenzweig avait écrit, dès 1910, que « tout acte devient coupable dès qu'il pénètre dans l'histoire<sup>63</sup> ». En publiant *L'Étoile de la rédemption* en 1921, il tenta de donner un sens philosophique à *YErlösung* comme « rupture violente du tissu historique, l'irruption au cœur du temps d'une altérité absolue, d'une forme d'expérience radicalement différente » ; la rédemption ainsi entendue ne concernait déjà plus la relation de l'homme à Dieu, mais bien une *relation* « esthé-

59. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., I, p. 87.

60. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), XII, trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 437.

61. Cf. M. Löwy, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris, PUF, 1988.

62. *Ibid.*, p. 92-120.

63. F. Rosenzweig, cité par S. Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 56.

*tique* » de l'homme à l'histoire, dans le moment même où celle-ci démontrait son incapacité à maintenir l'illusion du progrès<sup>64</sup>. Pour Rosenzweig, la rédemption ne dénote plus le sauvetage définitif, la « fin des temps » ou, encore moins, la résurrection de quoi que ce soit. Elle est « l'attente d'un bouleversement qui peut survenir à tout moment », soit un *moment de résistance* aux griffes de l'histoire quand elles se referment sur nous. C'est, écrit Rosenzweig, « le Oui dans le clin d'œil de l'instant », alors même que le Non règne sur le devenir en souverain absolu<sup>65</sup>.

En 1931, Gershom Scholem commentait la tentative de Rosenzweig sous l'angle d'un « essai de dialectique historique du concept de la rédemption<sup>66</sup> ». Cinq ans plus tard, alors que le système nazi régnait déjà en souverain absolu, Scholem entreprit l'étude historique du concept de rédemption dans la mystique juive. Il décrivit d'abord la « rédemption par le péché » prônée dans l'hérésie sabbatéenne et dans le nihilisme de Jacob Frank<sup>67</sup>. Puis, en 1941, il écrivit la première version d'une étude, devenue classique, sur « L'idée de rédemption dans la Kabbale ». Étude ancrée - son ami Walter Benjamin venait de se donner la mort, fuyant la Gestapo - dans l'histoire la plus immédiate :

« En face du problème essentiel de la vie, à savoir la délivrance des chaînes de ce chaos qu'est l'histoire, on peut hésiter entre deux voies. On peut porter son attention sur la "fin" des temps, sur la rédemption messianique, mettre son espérance dans cette fin des temps, s'efforcer de l'accélérer et considérer le salut comme une course vers cette fin [...]. Mais on peut aussi choisir la voie contraire et chercher la sortie de la souillure, de la confusion, du chaos et des cataclysmes de l'histoire par une fuite vers le commencement. [...] De là l'importance du problème de la création<sup>68</sup>. »

64. F. Rosenzweig, *L'Étoile de la rédemption* (1921), trad. A. Derczanski et J.-L. Schlegel, Paris, Le Seuil, 1982, p. 286-295 (« La rédemption comme catégorie esthétique »).

65. *Ibid.*, p. 299.

66. G. G. Scholem, « Sur l'édition de 1930 de *L'Étoile de la rédemption* de Rosenzweig » (1931), *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, trad. B. Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 449-454.

67. *Id.*, « La rédemption par le péché » (1937), *ibid.*, p. 139-217.

68. *Id.*, « L'idée de rédemption dans la Kabbale » (1941-1955), *ibid.*, p. 74-75.

Scholem a montré que la notion juive de rédemption (*ge'ulah*) forme un contrepoint rigoureux à la notion - chrétienne, puis hégélienne, voire marxiste - de sauvetage historique. C'est une réponse à la situation de *l'exil*, mais une réponse guidée par un « pessimisme absolu » quant à l'histoire et à son progrès. « La tradition juive classique, écrit Scholem en commentant un chapitre du traité *Sanhédrin*, se plaît à mettre en relief l'aspect *catastrophique* de la rédemption [...] : la rédemption est une destruction, un effondrement titanesque, une subversion, une calamité ; il n'y a aucune place pour une évolution favorable ou un quelconque progrès. Ceci résulte du caractère dialectique de la rédemption dans cette tradition<sup>69</sup>. »

On sait qu'entre-temps - en 1940, juste avant de se suicider - Walter Benjamin a su reformuler, *re-monter* toutes ces sources, de la Kabbale à Kafka, de Karl Marx à Rosenzweig, dans une notion de *YErlösung* comprise du point de vue de la catastrophe et en l'absence de tout « salut » historique (victoire définitive sur les forces du totalitarisme) ou religieux (résurrection, c'est-à-dire la victoire définitive sur les forces de la mort). Les thèses « Sur le concept d'histoire » représentent à la fois le *témoignage* d'une expérience historique et une *élaboration* philosophique bouleversante, absolument neuve, de l'historicité comme telle. Elles forment sans doute une source directe pour les *Histoire(s)* de Jean-Luc Godard, en particulier lorsque celui-ci voit dans un « simple rectangle de trente-cinq millimètres » - c'est-à-dire dans un simple photogramme qui apparaît pour disparaître aussitôt, le temps d'un éclair - une possibilité de « rédemption » du réel historique.

« Faire œuvre d'historien, écrivait Benjamin, ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir une image du passé (*ein Bild der Vergangenheit festzuhalten*) qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger (*im Augenblick der Gefahr*). » Qu'est-ce à dire ? D'abord, qu'il n'y a de « rédemption » possible qu'à se situer dans un

69. *Ibid.*, p. 78-79. La « dialectique » à laquelle se réfère Scholem (*ibid.*, p. 92) s'exprime dans la Kabbale en termes de « contraction » (*tsimtsum*), de « brisure » (*shevirah*) et de « réparation » (*tikkun*).

70. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », art. cit., VI, p. 431.

certain rapport à *l'histoire* : on ne peut inventer le futur qu'à faire venir à soi une remémoration (*Eingedenken*), selon cette étrange loi d'anachronisme qu'on pourrait nommer un « inconscient du temps » : « Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes<sup>71</sup> ? »

Or, ce « souffle de l'air » et cet « écho », Benjamin les nomme des *images*. Faire œuvre d'historien serait « retenir » ce souffle et cet écho, suspendre cette « image du passé qui s'offre inopinément [...] à l'instant du danger ». L'image n'est d'abord pensée que selon la phénoménologie de son *apparition*, de son péril, de son passage. Et c'est cela même qu'il faudrait « retenir » (*festhalten*). Il y a donc, dans ce modèle, un *impossible* qui ressemble fort à notre incapacité, regardant un film, de retenir les images qui apparaissent et qui passent, qui nous saisissent et qui s'enfuient, c'est-à-dire qui nous touchent pour longtemps alors qu'elles disparaissent dans l'instant. « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance<sup>72</sup>. »

On comprend alors que, dans cette perspective, l'image ne ressuscite rien, ne console de rien. Elle n'est « rédemption » qu'à la seconde - si précieuse - où elle passe : façon d'exprimer la déchirure du voile *malgré tout*, malgré le revoilement immédiat de toute chose dans ce que Benjamin appellera la « désolation du passé<sup>73</sup> ». Dans la pratique godardienne, les photogrammes de George Stevens (*fig. 25-26*) « sauvent l'honneur de tout le réel » dans le seul instant où ils apparaissent pour se « sauver » eux-mêmes, c'est-à-dire s'enfuir presque immédiatement de notre champ visuel. Du moins le montage aura-t-il créé les conditions mnémotechniques d'une *prégnance* pour ces images pourtant si *fuyantes*. La fiction de bonheur qui enlace Elizabeth Taylor et Montgomery Clift (*fig. 27-28*) n'est montrée que dans le contrepoint d'une telle « désolation

71. *Ibid.*, II, p. 428.

72. *Ibid.*, V, p. 430.

73. Cf. M. Lôwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001, p. 35-40.

du passé » : la « rédemption » serait alors, plus profondément, ce qui nous éclaire sur la façon *dialectique* dont chacun de ces deux états existe sur le fond de possibilité de l'autre.

On ne comprendra donc rien à cette anachronique idée de « rédemption » en la réduisant à un sauvetage définitif du passé dans quelque avenir radieux que ce soit. Benjamin n'a pas de mots assez durs contre l'idée que se font la « vieille éthique protestante » et le « marxisme vulgaire » du travail comme « Messie des temps modernes<sup>74</sup> ». S'il évoque, *in fine*, les pratiques juives de la commémoration, c'est parce que celles-ci, dans les principales fêtes du calendrier religieux, rappellent ses « événements rédempteurs » comme autant de souvenirs de l'exil<sup>75</sup>. L'« esthétique benjaminienne de la rédemption », comme a voulu la nommer Richard Wolin, n'est proposée *malgré tout* que comme une résistance de dernier souffle - mais c'est pour nous une leçon de longue durée - à la non-consolation devant l'histoire : « Nous demandons à ceux qui viendront après nous non de la gratitude pour nos victoires mais la remémoration de nos défaites. Ceci est consolation : la seule consolation qui est donnée à ceux qui n'ont plus d'espoir d'être consolés<sup>76</sup>. »

\*

Le photogramme « rayé à mort » de George Stevens filmant l'ouverture des camps ne « sauve » donc l'« honneur » du réel historique que dans le temps de sa fuite même - mais de sa fuite à constamment remémorer. Ce photogramme, témoignage d'un temps impossible à reconstituer comme *image toute*, donne bien, malgré tout, *Ximage-lacune* d'une histoire dont nous sommes légataires. Ce n'est qu'une singularité, mais dont le montage devrait permettre l'articulation et l'élaboration. La tâche que Benjamin assigne à l'historien - Aby

74. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », art. cit., XI, p. 436.

75. *Ibid.*, B, p. 443.

76. *Id.*, cité par M. Lôwy, *Walter Benjamin, op. cit.*, p. 99. Cf. R. Wolin, *Walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption*, New York, Columbia University Press, 1982. Pour une contribution toute récente sur cette philosophie juive de la rédemption, cf. P. Bouretz, *Témoins du futur. Philosophie et messianisme*, Paris Gallimard, 2003.

Warburg se l'était déjà donnée, et jusqu'à la folie - est, en droit, impossible : il faudrait, pour que « tout le réel » soit rédimé, que « tout le passé » devienne citable :

« Le chroniqueur, qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire. Certes, ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoit pleinement son passé. C'est-à-dire que pour elle seule son passé est devenu intégralement citable<sup>77</sup>. »

Mais ce que le philosophe sait être impossible *en droit*, l'historien et l'artiste en expérimentent la possibilité *malgré tout*. Possibilité évidemment partielle, erratique, à toujours reprendre, recommencer, reconfigurer. Voilà pourquoi, sans doute, les *Histoire(s) du cinéma*, dans la multiplicité de leurs variantes, se donnent comme une œuvre jamais vraiment finie. Voilà pourquoi, aussi, la « rédemption » ne concerne en rien une « fin des temps », mais chaque instant de notre présent ouvert. Si la pensée philosophique de *YErlosung* a trouvé un certain écho chez quelques-uns des contemporains de Benjamin qui, grâce à l'exil, ont survécu à *YEndlösung* - je pense, notamment, à Ernst Bloch ou à Karl Lôwith<sup>78</sup> -, c'est néanmoins chez Siegfried Kracauer que les thèses concomitantes de Benjamin sur l'histoire et sur l'image ont connu leur destin le plus « amical », si l'on peut dire. Or, cette proximité dans l'abord des questions n'a débouché sur rien d'autre que sur une théorie du cinéma, exprimée par Kracauer dans des termes qui furent presque ceux de Benjamin, et qui seront presque ceux de Godard : la « rédemption de la réalité physique » (*the redemption of physical reality*<sup>79</sup>).

Siegfried Kracauer est surtout connu pour avoir, le premier, donné une analyse du nazisme comme phénomène de masse à la lumière du cinéma : cet art qui, « de Caligari à Hitler »,

77. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », art. cit., III, p. 429.

78. Cf. E. Bloch, *Le Principe espérance (1938-1959)*, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976-1991. K. Lôwith, *Histoire et salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire (1949)*, trad. M.-C. Challiol-Gillet, S. Hurstel et J.-F. Kervégan, Paris, Gallimard, 2002.

79. S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Londres-Oxford-New York, Oxford University Press, 1960 (éd. 1974).

aura selon lui anticipé, décrit, dénoncé et, quelquefois, servi l'état de terreur nazie<sup>80</sup>. Dès les années vingt, Kracauer a développé une analyse des images qui s'apparente autant à une « esthétique matérielle » qu'à une anthropologie du visuel<sup>81</sup>. Benjamin le décrit comme un éternel « mécontent », un « râleur » qui ne cesse de protester contre les innombrables lâchetés de l'histoire - on pense à Cari Einstein -, mais aussi un historien à part entière, c'est-à-dire un *historien à objets partiels*, à lambeaux, à images. Un « chiffonnier », pour tout dire :

« Un mécontent, pas un chef. Pas un fondateur : un trouble-fête. Et si nous voulions nous le représenter tel qu'en lui-même, dans la solitude de son métier et de ses visées, nous verrions ceci : un chiffonnier au petit matin, rageur et légèrement pris de vin, qui soulève au bout de son bâton les débris de discours et les haillons de langage pour les charger en maugréant dans sa carriole, non sans de temps en temps faire sarcastiquement flotter au vent du matin l'un ou l'autre de ces oripeaux baptisés "humanité", "inté-

80. *Id.*, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), trad. C. B. Levenson, Paris, Flammarion, 1987.

81. *Id.*, *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film (1926-1950)*, éd. K. Witte, Francfort, Suhrkamp, 1974. Cf. également l'excellente édition en anglais, *id. The Mass Ornament. Weimar Essays (1920-1931)*, trad. T. Y. Levin, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1995. Sur Kracauer, cf. notamment M. Jay, « The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer » (1975-1976), *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 152-197. H. Schlüpmann, « Phenomenology of Film : On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s », trad. T. Y. Levin, *New German Critique*, n° 40, 1987, p. 97-114. I. Mülder-Bach, « Négativité et retournement. Réflexions sur la phénoménologie du superficiel chez Siegfried Kracauer », trad. É. Saint-Etienne, *Weimar : le tournant esthétique*, dir. G. Raulet et J. Fürnkäs, Paris, Anthropos, 1988, p. 273-285. M. Kessler et T. Y. Levin (dir.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen, Stauffenburg, 1990. M. Hansen, « Decentric Perspectives : Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture », *New German Critique*, n° 54, 1991, p. 47-76. D. Barnouw, *Critical Realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994. E. Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, 1994. P. Despoix, *Ethiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 169-212. G. Koch, *Siegfried Kracauer : an Introduction* (1996), trad. J. Gaines, Princeton, Princeton University Press, 2001. M. Brodersen, *Siegfried Kracauer*, Reinbek, Rowohlt, 2001. P. Despoix et N. Perivolaropoulou (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer, sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

riorité", "approfondissement". Un chiffonnier au petit matin - dans l'aube du jour de la révolution<sup>82</sup>. »

Kracauer n'a jamais cessé d'explorer cette question qui fait, ici, le fond même de notre débat : la question des rapports entre *image* et *réel*, lorsque leur contact met en jeu *l'histoire* dans ce qu'elle a de plus crucial. Sa réflexion tourne donc, constamment, autour des problèmes du *réalisme* : il s'agira d'en interroger la « valeur critique » alors même que, dès le départ, toute « théorie du reflet » - toute illusion référentielle - se sera vue philosophiquement révoquée en tant que faux problème, cercle vicieux, préjugé idéaliste<sup>83</sup>. Le point de départ est une véhémence *critique du continu*, qui prend appui, notamment, sur une observation acérée des journaux d'illustration et des actualités cinématographiques des années vingt et trente. C'est en ce sens que Kracauer, en 1927, s'en est pris à la photographie lorsqu'elle prétend nous restituer un *continuum* de l'espace et du temps qu'elle documente : alors elle devient l'affiliée de l'historicisme régnant ; alors, « sous la photographie d'un être humain, son histoire se trouve enfouie comme sous un manteau de neige » ; alors l'image chasse l'idée et, « aux mains de la société régnante, [elle devient] l'un des plus puissants moyens de grève contre la connaissance » ; alors la réalité qu'elle représente est dite par Kracauer « non délivrée », inapte à toute mémoire authentique ; quand le monde devient « photogénique » de cette façon, l'histoire se trouve tout simplement *mortifiée*, réduite à l'impuissance et à l'« indifférence envers ce que les choses veulent dire<sup>84</sup> ».

Il en est de même pour les actualités cinématographiques de l'Ufa, de la Fox ou de la Paramount : elles prétendent « embrasser le monde entier », nous étouffent de catastrophes naturelles et de manifestations sportives, alors même que « tous les événements importants en ont été écartés »,

82. W. Benjamin, « Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer » (1930), trad. P. Rusch, *Ceuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 188.

83. Cf. P. Despoix, « Avant-propos », dans S. Kracauer, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, trad. S. Cornille, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 20.

84. S. Kracauer, « La photographie » (1927), *ibid.*, p. 42-57. Cf. B. Lindner, « Photo profane. Kracauer et la photographie », *Culture de masse et modernité, op. cit.*, p. 75-95.

Kracauer désignant par là les *symptômes historiques* qui refendent la société, déchirent le consensus, font lever les survivances et rendent visible le malaise dans la culture. Or, seule une analyse, c'est-à-dire un *morcellement* suivi d'une *reconstruction*, peut nous montrer un symptôme. Kracauer évoque ainsi l'expérience significative - mais rapidement censurée - d'une « association cinématographique » qui, sur la base du « matériau disponible dans les archives d'images », avait atteint « une plus grande acuité de vue » simplement en montrant les images « composées différemment », c'est-à-dire *remontées* à la lumière d'une problématique concurrente<sup>85</sup>.

Le *réalisme critique*, visé par Kracauer, ne s'obtient donc qu'à *briser la continuité* artificiellement présentée par l'« historicisme » photographique ou cinématographique. Dans les montages d'Eisenstein ou de Dziga Vertov, Kracauer admire la façon dont le réel historique se trouve déconstruit, puis ramené à sa « cause » véritable. « Ce film, écrit-il à propos du *Cuirassé Potemkine*, ne captive pas l'attention comme les films occidentaux par des sensations derrière lesquelles s'étire l'ennui. C'est la cause qui captive en lui, car il est vrai<sup>86</sup>. » Ce qui le fascine dans *La Ruée vers l'or*, c'est que Chariot est un personnage kafkaïen, entièrement morcelé, c'est-à-dire révélé en ses composantes les plus secrètes : « D'autres hommes ont une conscience de leur moi et vivent des relations humaines ; lui a perdu son moi, c'est pourquoi il ne peut vivre ce qu'on appelle la vie. Il est un trou où tout tombe, ce qui d'habitude est relié en un tout éclate en heurtant le fond et se défait en ses propres morceaux<sup>87</sup>. » Ce qui le retient chez René Clair ou Jean Vigo, c'est avant tout la « logique du rêve » entée sur la logique du réel (dans *Entracte* et *Sous les toits de Paris*) ; c'est, aussi, la façon dont (dans *L'Atalante*, par exemple) la fable devient « poreuse », sans but déclaré mais ouverte, du même coup, à l'irruption d'une « cause » inaperçue, autrement profonde<sup>88</sup>.

85. S. Kracauer, « Les actualités cinématographiques » (1931), *Le Voyage et la danse, op. cit.*, p. 124-127.

86. *Id.*, « Les lampes Jupiter restent allumées. À propos du *Cuirassé Potemkine* » (1926), *ibid.*, p. 64. Cf. *id.*, « L'homme à la caméra » (1929), *ibid.*, p. 89-92.

87. *Id.*, « *The Gold Rush* » (1926), *ibid.*, p. 41.

88. *Id.*, « *Sous les toits de Paris* » (1930), *ibid.*, p. 101-103. *Id.*, « Jean Vigo » (1940), *ibid.*, p. 142-145.

Devant *Westfront 1918*, réalisé en 1930 par G. W. Pabst, Kracauer s'est trouvé en face d'une difficulté cruciale pour juger de la valeur éthique et mémorielle d'un « réalisme de guerre » poussé à l'extrême. D'un côté, il critique la facilité du « tableau de genre » quand il cherche à enjoliver la « monotonie de cet enfer » des tranchées, et déplore l'incapacité du film à représenter les « signes précurseurs » de l'histoire. D'un autre côté, il admire ce « paysage de barbelés [qui] domine l'espace [et auquel] toute l'existence humaine est subordonnée<sup>89</sup> ». Mais, surtout, il reconnaît à Pabst d'avoir pris un risque *esthétique* dont l'enjeu se révèle sur le plan *éthique* de la mémoire historique, voire de l'attitude politique devant la guerre :

« Sans aucun doute, le film prend sur le plan esthétique un risque important. Il détruit, aux endroits cités, les limites imparties à l'imitation et, comme n'importe quelle figure de panoptique, il crée l'apparence contre nature d'une nature extra-artistique. La question est de savoir s'il a raison de faire le saut dans le tridimensionnel. Je penche pour répondre par l'affirmative dans ce cas précis, où il s'agit de maintenir le souvenir de la guerre à tout prix. [...]

Pendant la représentation - le film passe au Capitole -, beaucoup de spectateurs ont quitté les lieux en prenant la fuite. "C'est absolument insupportable", ai-je entendu derrière moi ; et : "Comment peut-on oser nous présenter une telle chose ?" Puissent-ils aussi, en cas de guerre, déclarer que c'est insupportable, et qu'ils ne se laisseront pas présenter plus longtemps une telle chose. Mais, tout comme ils redoutent le spectacle de la guerre, en général ils fuient aussi la connaissance qui, réalisée, pourrait l'empêcher<sup>90</sup>. »

Trois ans plus tard, Kracauer faisait l'expérience de l'avènement du nazisme, puis d'une guerre que les spectateurs scandalisés de 1930 n'auront pas su empêcher. Or, par-delà son livre de 1947 sur la valeur symptomatique du cinéma dans cette histoire<sup>91</sup>, Kracauer n'aura pas renoncé à formuler les

89. *Id.*, « *Westfront 1918* » (1930), *ibid.*, p. 108-109.

90. *Ibid.*, p. 110.

91. *Id.*, *De Caligari à Hitler, op. cit.*, p. 12 : « Ainsi, au-delà de l'histoire manifeste des changements économiques, des exigences sociales et des machinations politiques, il y a une histoire secrète impliquant les dispositions intérieures du peuple allemand. La révélation de ces dispositions par l'intermédiaire du cinéma allemand peut aider à la compréhension de l'ascension et de l'ascendant de Hitler. » Cf. E. Traverso, *Siegfried Kracauer, op. cit.*, p. 156-166.

prérogatives éthiques de l'image sous l'angle d'une *rédemption malgré tout*, cette espérance dut-elle – comme pour Walter Benjamin – se heurter à l'incompréhension d'Adorno<sup>92</sup>. L'une des grandes forces de *Theory of Film*, qui apparaît comme son testament esthétique, réside dans le fait qu'il ne renonce ni au *constructivisme*, ni au *réalisme* : au lieu de jouer l'un contre l'autre (position triviale, poncif de l'histoire des styles), Kracauer tente de jouer l'un avec l'autre en vue, précisément, d'élaborer une certaine expérience de l'histoire dans l'image.

D'un côté, donc, *l'image déconstruit la réalité*, et cela grâce à ses propres effets de construction : des objets inobservés soudain envahissent l'écran, les changements d'échelle changent notre regard sur le monde, les agencements inédits produits par le montage nous font comprendre les choses autrement. Les situations familières se vident de leur signification, mais « soudain ce vide explose », et alors le chaos empirique devient « réalité fondamentale ». C'est par sa construction d'étrangetés – ce que Kracauer nomme une *exterritorialité* –, ses « coupes transversales » dans le continuum spatial et temporel, que l'image touche à un réel que la réalité même nous voyait jusque-là<sup>93</sup>.

Et c'est en cela même que *l'image touche au temps* : en déconstruisant les récits, les chroniques « historicistes », elle se rend capable d'un « réalisme critique », c'est-à-dire d'un pouvoir de « juger » l'histoire, de faire lever le temps occulte des survivances, de rendre visible le « retour de l'absent » dans l'exterritorialité, dans l'étrangeté même du cinéma<sup>94</sup>. Voilà

92. Cf. T. W. Adorno, « Das wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer » (1964), *Gesammelte Schriften, XI. Noten zur Literatur*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 388-408. M. Jay, « Adorno and Kracauer : Notes on a Troubled Friendship » (1978), *Permanent Exiles, op. cit.*, p. 217-236.

93. S. Kracauer, *Theory of Film, op. cit.*, p. 285-311. Cf. I. Mülder-Bach, « Négativité et retournement », art. cit., p. 273-285. K. Koziol, « Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Zur Methodologie Siegfried Kracauers », *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, op. cit.*, p. 147-158. P. Despoix, « Siegfried Kracauer, essayiste et critique de cinéma », *Critique*, XLVIII, 1992, n° 539, p. 298-320. N. Perivolaropoulou, « Les mots de l'histoire et les images de cinéma », *Culture de masse et modernité, op. cit.*, p. 248-261. Sur la notion d'« exterritorialité », cf. E. Traverso, *Siegfried Kracauer, op. cit.*, p. 178-189. *Id.*, « Sous le signe de l'exterritorialité. Kracauer et la modernité juive », *Culture de masse et modernité, op. cit.*, p. 212-232.

94. Cf. G. Koch, « "Not Yet Accepted Anywhere". Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History », trad. J. Gaines, *New German Critique*,

pourquoi Kracauer n'hésite plus à parler des « fonctions révélatrices » (*revealing functions*) du cinéma : nous accédons, par ses artifices mêmes, aux « choses normalement invisibles » (*things normally unseen*), aux « taches aveugles de l'esprit » (*blind spots of the mind*). Que sont ces choses ? Elles vont des petites « catastrophes élémentaires » (*elemental catastrophes*) de la vie physique ou psychique aux grandes catastrophes de l'histoire et de la société, au premier rang desquelles Kracauer place les « atrocités de la guerre » et les « actes de violence et de terreur » (*atrocities of war, acts of violence and terror*)<sup>95</sup>.

Ce n'est certainement pas un hasard si le livre de Kracauer accorde une place centrale au « film du fait » (*film of fact*), c'est-à-dire au documentaire<sup>96</sup>. Et s'il se conclut sur une réflexion qui tente de tirer – en termes de « rédemption » – les conséquences théoriques du bouleversement éprouvé à la vue du *Sang des bêtes* de Georges Franju, mais surtout des « films réalisés sur les camps nazis », Kracauer désignant par là les documents tournés à la Libération mais aussi, très probablement, *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais<sup>97</sup>. Dans son ultime ouvrage sur l'histoire, éloquemment sous-titré *The Last Things before the last*, Kracauer comparera le « chercheur de temps » – tout à la fois chiffonnier et monteur, voire cinéaste de l'histoire – à Orphée descendant aux enfers pour ramener, mais c'est impossible, Eurydice à la vie<sup>98</sup>.

C'est impossible, en effet. L'image, pas plus que l'histoire, *ne ressuscite rien du tout*. Mais elle « rédime » : elle sauve un savoir, elle *raconte malgré tout*, malgré le peu qu'elle peut, la mémoire des temps. Kracauer sait bien que le réalisme de Pabst, en 1930, n'a rien empêché en 1933. Il sait bien que *Nuit et brouillard* n'empêchera pas d'autres nuits de tomber et d'autres brouillards de nous prendre. Mais l'image « rédime » : en elle, dit-il, se déploie encore la belle énergie de Persée. Et

n° 54, 1991, p. 95-109. H. Schlüppmann, « The Subject of Survival : On Kracauer's Theory of Film », trad. J. Gaines, *ibid.*, p. 111-126. D. Banouw, *Critical Realism, op. cit.*, p. 200-264.

95. S. Kracauer, *Theory of Film, op. cit.*, p. 46-59.

96. *Ibid.*, p. 193-214.

97. *Ibid.*, p. 305-306.

98. *Id.*, *History : Last Things before the last*, Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 78-79. Cf. D. N. Rodowick, « The Last Things before the Last : Kracauer on History », *New German Critique*, n° 41, 1987, p. 109-139.

son livre de se conclure, ou presque, sur la parabole de la tête de Méduse :

« On nous a appris, à l'école, l'histoire de la Gorgone Méduse dont la face, avec ses énormes dents et sa langue protubérante, était si horrible qu'un simple regard posé sur elle transformait hommes et bêtes en pierre. Incitant Persée à tuer ce monstre, Athéna lui recommanda de ne jamais regarder sa face directement, mais de le faire seulement par l'entremise du reflet dans le bouclier poli qu'elle lui avait donné. Suivant ce conseil, Persée coupa la tête de la Méduse avec la faucille qu'Hermès lui avait procurée. La morale de ce mythe, c'est bien sûr que nous ne voyons pas, que nous ne pouvons pas voir les horreurs réelles (*actual horrors*), car elles nous paralysent d'une terreur aveuglante (*blinding fear*) ; et que nous connaissons (*we shall know*) ce à quoi elles ressemblent seulement en regardant leurs images (*only by watching images of them*) en tant que celles-ci reproduisent leur véritable apparence. [...] L'écran de cinéma est le bouclier réfléchissant d'Athéna.

Mais ce n'est pas tout. Le mythe suggère aussi que les images sur le bouclier ou sur l'écran sont des moyens pour une fin (*means to an end*) ; elles sont là pour permettre au spectateur - voire pour l'induire dans cette possibilité - de décapiter l'horreur qu'elles reflètent (*to behead the horror they mirror*). [...] Elles appellent le spectateur à prendre et, donc, à incorporer en sa mémoire (*incorporate into his memory*) la face réelle des choses (*the real face of things*), ces choses trop terribles pour être vues dans la réalité. En faisant l'expérience des rangées de têtes décapitées, ou des civières sur lesquelles gisent les corps humains torturés, dans les films réalisés sur les camps de concentration nazis, nous sauvons l'horreur de son invisibilité (*we redeem horror from its invisibility*) derrière les voiles de la panique et du fantôme. Cette expérience est libératrice en ce qu'elle lève le tabou le plus puissant (*it removes a most powerful taboo*). La plus grande œuvre de Persée ne fut peut-être pas de couper la tête de la Méduse, mais de surmonter sa peur et de regarder le reflet dans le bouclier. N'est-ce pas précisément cet exploit qui lui aura permis de décapiter le monstre ? »

Cette parabole est d'autant plus importante, dans la pensée de Kracauer, qu'elle retourne - mais avec tout le poids de l'histoire vécue entre-temps - aux conditions enfantines et enchan-

99. S. Kracauer, *Theory of Film*, op. cit., p. 305-306.

tées d'une expérience cinématographique racontée, de façon très proustienne, au début de l'ouvrage : il y était question, déjà, d'une réalité qui se reflète dans une flaque d'eau, mais dont un souffle de vent brouillait la surface, et l'image avec elle<sup>100</sup>. Que nous enseigne donc cette parabole ? Que l'image n'est pas seulement cette « dialectique à l'arrêt » dont parlait Walter Benjamin : il nous revient, ajoute Kracauer, de toujours la remettre en mouvement. Ici résiderait, si l'on comprend bien ce mouvement, tout ce qu'on peut appeler une éthique des images.

Le mythe de Méduse rappelle d'abord que l'horreur réelle nous est *source d'impuissance*. Ce qui s'est passé devant les yeux du « photographe clandestin » d'Auschwitz n'était que pouvoir de terreur chez les bourreaux. Ce pouvoir anéantit la victime et pétrifie, rend aveugle ou muet, le témoin aux yeux nus. Mais l'horreur reflétée, reconduite, reconstruite comme image - non sans raison, Kracauer, comme le fera Godard, pense d'abord aux images d'archives -, peut être *source de connaissance*, à condition toutefois que l'on engage sa responsabilité dans le dispositif formel de l'image produite. La *métis* du reflet, suggérée dans la fable par Athéna à Persée, s'incarne dans l'histoire d'août 1944 comme la *ruse* de « mise en scène » - qui est aussi risque de mort - organisée par l'équipe du *Sonderkommando* afin qu'Alex puisse prendre ses quatre photographies. Il y a bien, dit Kracauer à propos de Persée, un *courage de connaître* : c'est le courage d'« incorporer dans notre mémoire » un savoir qui, reconnu, lève un tabou que l'horreur, toujours paralysante, continue de faire peser sur notre intelligence de l'histoire.

Dans ce seul courage réside déjà la capacité de l'image à « sauver le réel », écrit Kracauer, de sa chappe d'invisibilité. La « rédemption » au sens plein ne survient que lorsque le courage de connaître se fait *source d'action*. L'« honneur » est sauvé lorsque l'impuissance, la paralysie devant le pire, devient « résistance », fût-elle désespérée (et c'est ce que veut dire l'expression *malgré tout*). L'entreprise du *Sonderkommando*, en août 1944, peut se reconnaître dans un tel renversement de l'impuissance qu'exprime aussi Maurice Blanchot lorsque, à

100. *Ibid.*, p. XI. Cf. J.-L. Leutrat, « Comme dans un miroir confusément », *Culture de masse et modernité*, op. cit., p. 233-247.

propos de *L'Espèce humaine*, il ose nous parler *malgré tout* de l'« indestructible » humanité de l'homme<sup>101</sup>. Doit-on s'étonner que le livre de Kracauer se termine, quant à lui, sur un paragraphe intitulé *The Family of Man*<sup>102</sup> ?

L'« esthétique de la rédemption » oppose Benjamin et Kracauer au choix d'Adorno, hostile aux images<sup>103</sup>. Elle ne dit pas que le film « sauve ceux qu'il montre », comme le croit Jean-Michel Frodon<sup>104</sup> : il ne s'agit pas de déculpabiliser les acteurs de l'histoire ou les acteurs du cinéma, mais plutôt d'ouvrir le voir lui-même à une mise en mouvement du savoir et à une orientation du choix éthique. Il ne s'agit pas non plus d'« apprendre à regarder la Gorgone » avec les yeux de sa victime, comme le suggère Giorgio Agamben du « musulman » des camps : nous ne pouvons, en effet, rien apprendre d'un regard paralysé et pétrifié, d'une « image absolue » - comme l'appelle Agamben - qui dessèche et met à mort, ne nous livrant qu'à une « impossibilité de voir<sup>105</sup> ». Ce que nous devons apprendre, en revanche, c'est à maîtriser le dispositif des images pour savoir quoi faire de notre voir et de notre mémoire. Savoir, en somme, manier le bouclier : *Y image-bouclier*.

Ce que Gérard Wajcman n'a pas compris, jusque dans son évocation de Méduse, c'est que le bouclier, dans ce mythe, n'est pas l'instrument d'une fuite devant le réel. Toute image, pour Wajcman, n'est « bouclier » qu'à être voile, « couverture », quelque chose comme le « souvenir-écran » derrière lequel on se replie, faute de mieux. La fable et son commentaire par Kracauer disent exactement le contraire : Persée ne fuit pas la Méduse, *il l'affronte malgré tout*, malgré qu'un face-à-face n'eût signifié ni le regard, ni le savoir, ni la victoire, mais simplement la mort. Persée affronte malgré tout la Gorgone,

101. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 180-200.

102. S. Kracauer, *Theory of Film*, op. cit., p. 309-311.

103. Cf. P. Despoix, « Siegfried Kracauer, essayiste et critique de cinéma », art. cit., p. 318-319.

104. J.-M. Frodon, « L'image et la "rédemption mécanique", le récit et son contour », *La Mise en scène*, dir. J. Aumont, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 318.

105. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 64-67. Cf., sur ce point, la critique de P. Mesnard et C. Kahan, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, op. cit., p. 79-83.

et ce *malgré tout* - cette possibilité de fait en dépit d'une impossibilité de droit - se nomme *image* : le bouclier, le reflet ne sont pas seulement sa protection, mais son arme, sa ruse, son moyen technique pour décapiter le monstre. À l'impuisante fatalité de départ (« il n'y a pas de regard de la Méduse ») se substitue la *réponse éthique* (« eh bien, j'affronterai quand même la Méduse, en la regardant *autrement* »).

Donner cette fable comme une illustration du « pouvoir pacifiant des images au regard du réel<sup>106</sup> » est donc une erreur. L'histoire de Persée nous enseigne, au contraire, le pouvoir d'affrontement de ce réel même par le biais d'un dispositif formel utilisé envers et contre toute fatalité de l'« inimaginable », ce tabou dans lequel Wajcman, pour sa part, voudrait nous laisser pétrifiés. On ne s'étonne pas qu'Aby Warburg ait fait de Persée luttant contre la Méduse une personnification exemplaire de « la somme de l'histoire intellectuelle européenne » en tant que lutte incessante de *l'éthos* contre les pouvoirs de ce qu'il nommait les *monstra*, les monstres de la barbarie<sup>107</sup>. On ne s'étonne pas plus que Paul Celan ait vu dans l'acte poétique un « tournant du souffle » (*Atemwende*) jeté face à l'« abîme de la tête de Méduse » que porte en soi chaque mot, chaque moment de *YEndlösung*<sup>108</sup>.

Voilà pourquoi un « rectangle de trente-cinq millimètres », fût-il « rayé à mort » de son contact avec le réel (comme témoignage ou image d'archives), et pour peu qu'il soit rendu connaissable par sa mise en relation avec d'autres sources (comme montage ou image construite), « sauve l'honneur », c'est-à-dire sauve au moins de l'oubli, un réel historique menacé par l'indifférence. La dimension éthique ne disparaît pas dans les images : elle s'y exaspère, au contraire, c'est-à-dire qu'elle s'y refend du *double régime* que les images autorisent. C'est, alors, une *question de choix* : nous avons, devant chaque image, à choisir comment nous voulons la faire participer, ou non, à nos enjeux de connaissance et d'action. Nous pourrions accepter ou refuser telle ou telle image ; la prendre

106. G. Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 67.

107. A. Warburg, Lettre à Mary Warburg du 15 décembre 1923, citée par E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 281-282.

108. P. Celan, « Le méridien », art. cit., p. 73.

comme objet à consoler ou, au contraire, objet à inquiéter ; la faire servir de questionnement ou, au contraire, de réponse toute faite. Sur ce dernier point, par exemple, la réflexion d'Adorno sur le monde en guerre devenu comme un grand documentaire de propagande, étouffant toute expérience et toute question, demeure d'une saisissante actualité :

« Le fait que la guerre soit complètement recouverte par l'information, par la propagande et par les commentaires, qu'il y ait des opérateurs de cinéma dans les tanks en première ligne et que des correspondants de guerre meurent en héros, ainsi que le trouble mélange existant entre l'information manipulateur dont bénéficie l'opinion publique et l'inconscience des actions menées - autant d'expressions traduisant un assèchement de l'expérience, un vide qui s'est creusé entre les hommes et la fatalité qui les entraîne, en quoi réside proprement la Fatalité. Le moulage, durci et réifié, des événements vient pour ainsi dire se substituer à eux. Les hommes sont rabaisés au rôle d'acteurs dans un documentaire monstre, pour lequel il n'y a plus de spectateurs car tous, jusqu'au dernier, ont leur place à tenir sur l'écran. [...] Cette guerre est effectivement une drôle de guerre, mais sa "drôlerie" est plus horrible que toutes les horreurs, et ceux qui s'en rient sont les premiers à contribuer au désastre<sup>109</sup>. »

Mais l'image n'est pas que cela, comme cela. Il y a d'autres sortes de documentaires. D'autres choix sont possibles, comme il est possible, quand on parle, de lancer les traits d'une pensée interrogative plutôt que d'en rester aux barreaux de prison des mots d'ordre tout trouvés. Une *éthique des images*, aujourd'hui comme en 1944 - date à laquelle Adorno écrit ce texte -, doit tenir compte d'une situation toujours *clivée*. Lorsque Robert Antelme revint des camps, il dut admettre que ce qu'il avait à dire « commençait alors par nous paraître *inimaginable* » ; c'est en cela même qu'il énonça *malgré tout* la nécessité du « choix, *c'est-à-dire encore [de] l'imagination*<sup>110</sup> ». Après lui, Beckett dira : « Imagination morte ». Mais pour nous rappeler *malgré tout* à l'injonction : « Imaginez<sup>111</sup> ».

109. T. W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée (1944-1951)*, trad. E. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 1980 (éd. 1991), p. 52.

110. R. Antelme, *L'Espèce humaine, op. cit.*, p. 9.

111. S. Beckett, *Têtes-Mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 51.

*Imaginer malgré tout*, donc. Pourquoi *malgré tout* ? Cette expression dénote la déchirure : le *tout* renvoie au pouvoir de conditions historiques contre lesquelles nous n'arrivons pas encore à trouver de réponse ; le *malgré* résiste à ce pouvoir par la seule puissance heuristique du singulier. C'est un « éclair » qui déchire le ciel quand tout semble perdu. Et c'est bien la situation qu'exemplifie, me semble-t-il, le geste du photographe clandestin d'Auschwitz. Ne méritait-il donc pas cet hommage minimum : que l'on se penche un moment sur l'objet de son risque, ces quatre images arrachées à l'enfer ? Nous savons mieux aujourd'hui ce qui se passait là-bas. Ce savoir nous ôte toute consolation ; doit-il pour autant nous ôter toute considération pour le geste de cette résistance ?

Nous vivons *l'image à l'époque de l'imagination déchirée*. Ce que Gérard Wajcman, dans ses griefs, nomme souvent « fétichisme », donc *perversion*, ressemble exactement à ce que Hegel, dans *sa Phénoménologie de l'esprit*, décrit de l'amertume manifestée par la « conscience honnête » à l'égard de la « conscience déchirée » (il est clair que Godard représente, par excellence, une conscience déchirée quant à l'histoire de son propre art) : « La conscience honnête, dit Hegel, prend chaque moment comme une essentialité stable, elle est l'insistance d'une pensée sans culture qui ne sait pas qu'elle fait également le contraire [de ce qu'elle croit faire]. La conscience déchirée, par contre, est la conscience de la perversion et, proprement, de la perversion absolue. Le concept est ce qui en elle domine, le concept qui rassemble les pensées qui sont à grande distance les unes des autres pour la conscience honnête ; et son langage est par conséquent fécond d'esprit (*geistreich*)<sup>112</sup> »

Entendons cette « perversion » comme la *perversio* latine, c'est-à-dire l'acte de bouleverser, de savoir mettre les choses sens dessus dessous, comme font les *Histoire(s) du cinéma* avec l'histoire en général. Entendons le « concept qui rassemble les pensées qui sont à grande distance » comme une activité de *montage*, par exemple lorsque Godard nous demande de penser ensemble une allégorie de Goya, une victime de Dachau, une star d'Hollywood et un geste peint par Giotto (*fig. 24-28*).

112. G. W. F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit (1807)*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1941, II, p. 80 (traduction légèrement modifiée).

Cette « conscience déchirée » fut souvent revendiquée ou observée par les penseurs juifs ayant survécu à la Shoah, de Cassirer ou Ernst Bloch à Stefan Zweig ou Kracauer. À la fin de son ouvrage *Histoire et salut*, Karl Löwith constatait l'« indécision » fondamentale de ce qu'il nommait l'« esprit moderne » dans son rapport à l'histoire<sup>113</sup>. Hannah Arendt est allée plus loin dans l'analyse de cette déchirure historique : d'un côté, elle place ensemble l'artiste, le poète et l'historien comme les « bâtisseurs de monuments » sans lesquels « l'histoire que [les hommes, les "mortels" comme elle préfère dire] jouent et qu'ils racontent ne survivrait pas un instant<sup>114</sup> ». D'un autre côté, citant René Char - « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament » -, elle observe la difficulté de notre temps à nommer son propre « trésor perdu ». La « brèche entre le passé et le futur », comme elle la nomme, réside tout entière dans l'impossibilité de reconnaître et de *faire jouer* l'héritage dont nous sommes dépositaires :

« Il semble alors qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur<sup>115</sup>. »

La question des images est au cœur de ce grand trouble du temps, notre « malaise dans la culture ». Il faudrait savoir regarder dans les images ce dont elles sont les survivantes. Pour que l'histoire, libérée du pur passé (cet absolu, cette abstraction), nous aide à *ouvrir* le présent du temps.

(2002-2003)

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

La première partie de cet ouvrage, « Images malgré tout », a été écrite entre janvier et juin 2000 pour être publiée, en janvier 2001, dans la catalogue *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, sous la direction de C. Chéroux, Paris, Marval, 2001, p. 219-241. La seconde partie inédite, a fait l'objet de séminaires, en mai et juin 2003, à la Freie Universität de Berlin, dans le cadre du Centre interdisciplinaire de science de l'art et d'esthétique du Département de philosophie. Je remercie particulièrement Erika Fischer-Lichte et Ludger Schwarte pour leur accueil chaleureux, ainsi que tout mon auditoire si impliqué dans la question et engagé dans la discussion.

Je sais gré à Claude Lanzmann, Jean-Luc Godard et Alain Resnais d'avoir autorisé la reproduction des photographies de leurs films respectifs (ainsi qu'à Florence Dauman, Claudine Kaufmann et Stéphane Dabrowski pour le tirage du photogramme de *Nuit et brouillard*). Clément Chéroux, Pascal Convert, Christian Delage, Henri Herré et Manuela Morgaine m'ont apporté de précieuses réactions à la lecture du manuscrit : je les en remercie profondément. Enfin, je dis toute ma gratitude au professeur David Bankier pour m'avoir accueilli et orienté à l'International Institute for Holocaust Studies qu'il dirige à Yad Vashem (Jérusalem).

D'un texte à l'autre et d'une édition citée à l'autre, l'orthographe de certains mots (à commencer par « Shoah », qui s'écrit quelquefois « shoah » ou encore « Shoa ») et de certains noms propres (par exemple celui de Zalmen Lewental) ont été unifiés.

113. K. Löwith, *Histoire et salut*, op. cit., p. 255.

114. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1958), trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961 (éd. 1994), p. 230.

115. *Id.*, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* (1954-1968), trad. dirigée par P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972 (éd. 1995), p. 14.

## TABLE DES FIGURES

1. Anonyme (allemand), *Haie de camouflage du crématoire V d'Auschwitz*, 1943-1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatif n° 860).

2. Anonyme (allemand), *Le crématoire V d'Auschwitz*, 1943-1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatif n° 20995/508).

3-4. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 277-278).

5-6. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 282-283).

7. Jozef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski, *Message adressé à la Résistance polonaise*, 4 septembre 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau.

8. Anonyme (russe), *Ruines du crématoire V d'Auschwitz*, 1945-1946. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatif n° 908).

9. Détail recadré de la fig. 5. D'après *Auschwitz. A History in Photographs*, dir. T. Swiebocka, Oswiecim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis, 1993, p. 173.

10-11. Détail et retouche de la fig. 5. D'après *Mémoire des camps*, dir. C. Chéroux, Paris, 2001, p. 91.

12. Détail recadré de la fig. 4. D'après *Auschwitz. A History in Photographs*, dir. T. Swiebocka, Oswiecim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis, 1993, p. 174.

13. Schéma de reconstitution des emplacements occupés par le membre du *Sonderkommando* pour réaliser ses deux clichés des fosses d'incinération en août 1944. D'après J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Opération of the Gas Chambers*, New York, 1989, p.422.

14-15. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 282-283). D'après *Mémoire des camps*, dir. C. Chéroux, Paris, 2001, p. 88.

16-17. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 277-278). D'après *Mémoire des camps*, dir. C. Chéroux, Paris, 2001, p. 89.

18-19. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 277-278, inversés).

20-21. Anonyme (membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz), *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau (négatifs n° 282-283, inversés).

22. Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, 1955. Photogramme du début du film.

23. Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985. Photogramme du début du film.

24-30. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Photogrammes de la partie la, «Toutes les histoires».

## TABLE DES MATIÈRES

### I IMAGES MALGRÉ TOUT

**Quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer**.....11  
Pour savoir il faut s'imaginer. Auschwitz, août 1944 : quatre images *malgré tout*, malgré les risques, malgré notre incapacité à savoir les regarder aujourd'hui. Le *Sonderkommando* dans sa besogne. Survie et sollicitation à résister : émettre des signaux au-dehors. L'image photographique surgit à la plière de la disparition prochaine du témoin et de l'irreprésentabilité du témoignage : arracher une image à ce réel-là. Organisation de la prise de vues clandestine. Première séquence : depuis la chambre à gaz du crématoire V, images des fosses d'incinération. Deuxième séquence : à l'air libre, dans le bois de Birkenau, image d'un « convoi » de femmes dévêtues. Le rouleau de pellicule, caché dans un tube de pâte dentifrice, parvient à la Résistance polonaise, pour être « envoyé plus loin ».

**Envers et contre tout inimaginable**.....29  
Les photographies d'août 1944 s'adressent à l'inimaginable et le réfutent. Première époque de l'inimaginable : la « Solution finale » comme machine de « désimagination » généralisée. Faire disparaître la psyché des victimes, leur langue, leur être, leurs restes, les outils de leur disparition et même les archives, la mémoire de cette disparition. La « raison dans l'histoire » toujours réfutée par des exceptions singulières : les archives de la Shoah sont faites de ces exceptions. L'aptitude particulière de la photographie à se reproduire et se transmettre *malgré tout* : l'interdiction absolue de photographier les camps coexiste avec l'activité de deux laboratoires photographiques à Auschwitz. Seconde époque de l'inimaginable : Auschwitz impensable ? Il faut repenser les bases de notre anthropologie (Hannah Arendt). Auschwitz indicible ? Il faut repenser

les bases du témoignage (Primo Levi). Auschwitz inimaginable ? Accorder à l'image la même attention que l'on accorde à la parole des témoins. L'espace *esthétique* de l'inimaginable méconnaît l'histoire en ses singularités concrètes. Comment Robert Antelme, Maurice Blanchot et Georges Bataille n'y ont pas sacrifié : le semblable et l'espèce humaine.

**Dans l'œil même de l'histoire.....45**

Pour se souvenir il faut imaginer. Image et témoignage chez Filip Müller : immédiateté de la monade et complexité du montage. L'urgence du présent « photographique » et la construction des images dans les *Rouleaux d'Auschwitz*. L'image comme « instant de vérité » (Arendt) et « monade » surgissant là où défaille la pensée (Benjamin). Double régime de l'image : vérité (les quatre photos dans l'œil du cyclone) et obscurité (la fumée, le flou, la valeur lacunaire du document). L'espace *historique* de l'inimaginable méconnaît ce double régime de l'image, lui demande trop ou trop peu, entre pure exactitude et pur simulacre. Les photographies d'août 1944 rendues « présentables » comme icônes de l'horreur (retouchées) ou « informatives » comme simples documents (recadrées), sans attention à leur phénoménologie. Éléments de cette phénoménologie : la « masse noire » et la surexposition, où rien n'est *visible*, constituent les marques *visuelles* de leur condition d'existence et de leur geste même. Les images ne disent pas la vérité, mais en sont le lambeau, le vestige lacunaire. Le seuil du *malgré tout* entre l'impossible de droit et la nécessité de fait. « C'était impossible. Oui. Il faut imaginer ».

**Semblable, dissemblable, survivant.....57**

Pour une critique visuelle des images de l'histoire : resserrer le point de vue (formellement) et l'ouvrir (anthropologiquement). Les photographies d'août 1944 comme drame de l'image humaine en tant que telle : l'« inséparable » (Bataille) et le semblable en question. Quand le bourreau voue l'humain au dissemblable (« mannequins », « colonnes de basalte »), la victime résiste en maintenant l'image *malgré tout* du monde, de soi, du songe et de l'humain en général (Levi : « nous tenir droits »). Maintenir même les images de l'art : inexactitude mais vérité de la figure dantesque de l'enfer (*Lasciate ogni speranza...*). Le recours à l'image comme lacunaire nécessité :

défaut d'information et de visibilité, nécessité du geste et de l'apparition. Les photographies d'août 1944 comme *choses survivantes* : le témoin n'a pas survécu aux images qu'il a extraites d'Auschwitz. Temps de l'éclair et temps de la terre, instant et sédimentation : nécessité d'une archéologie visuelle. Walter Benjamin devant l'« image authentique du passé ».

## II

### MALGRÉ L'IMAGE TOUTE

**Image-fait ou image-fétiche.....69**

La critique de l'inimaginable et son retour polémique. La pensée de l'image comme terrain politique. Les photographies d'août 1944, symptôme historique et théorique. « Il n'y a pas d'images de la Shoah ». Absolutiser *tout le réel* pour lui passer *Ximage toute*, ou historiciser le réel pour en observer les images lacunaires ? Une controverse sur les rapports entre faits singuliers et thèses universelles, images à penser et image déjà pensée. L'inimaginable comme expérience n'est pas l'inimaginable comme dogme. Que l'image n'est *pas toute*. Images des camps : mal vues, mal dites. « Il y a trop d'images de la Shoah ». Que répudier les images n'est pas les critiquer. Thèse de l'image-fétiche, expérience de l'image-fait. Le « contact » photographique entre image et réel. Le fétiche : le tout, l'arrêt, l'écran. Un débat philosophique sur les pouvoirs de l'image : voile ou déchirure ? Le double régime de l'image. Que l'imaginaire n'est pas réductible au spéculaire. Entre le primat des images-voiles et la nécessité des images-déchirures. Susan Sontag et l'« épiphanie négative », Ka-Tzetnik et le « ravissement » photographique, Jorge Semprun et le moment éthique du regard. « Assister brusquement à notre propre absence ».

**Image-archive ou image-apparence.....115**

La « lisibilité » historique des images ne va pas sans moment critique. De l'image-fétiche à l'image-preuve et à l'image-archive. Claude Lanzmann et le rejet de l'archive : « images sans imagination ». Le cinéaste et le « péremptoire ». L'archive falsifiée confondue avec l'archive vérifiée. L'hypothèse du « film secret » et la polémique entre Lanzmann et Semprun.

Certitude hyperbolique et impensé de l'image. Repenser l'archive : la brèche dans l'histoire conçue, le grain de l'événement. Contre le scepticisme radical en histoire. Repenser la preuve avec l'épreuve. Repenser le témoignage : ni différent, ni silence pur, ni parole absolue. Raconter *malgré tout* ce qu'il est impossible de raconter *tout à fait*. Le témoignage des membres du *Sonderkommando* par-delà la survie des témoins. Les *Rouleaux d'Auschwitz*, la démultiplication du témoignage et le « rouleau » photographique d'août 1944. Repenser l'imagination par-delà l'opposition entre apparence et vérité. Qu'est-ce qu'une « image sans imagination » ? Jean-Paul Sartre, ou l'image comme acte. La quasi-observation. Porte ou fenêtre ? La « marge d'image » et l'ordre des deux séquences : inverser les vues.

**Image-montage ou image-mensonge**.....151

Quatre images, deux séquences, un montage. Imagination et connaissance par le montage : un accès aux singularités du temps. L'image n'est ni *rien*, ni *une*, ni *toute*. Claude Lanzmann et Jean-Luc Godard : montage centripète et montage centrifuge. « Aucune image » ne *dit* la Shoah, mais « toutes les images » ne *parlent* que de ça. De la polarité à la polémique : les deux sens de l'adjectif « mosaïque ». Une seule image toute ou une débauche d'images partielles ? Moments fondateurs : mémoire et présent chez Alain Resnais, archive et témoignage chez Marcel Ophüls. « Ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer ». Le montage-récit de Lanzmann et le montage-symptôme de Godard. Quand monter n'est pas falsifier, mais faire surgir une « forme qui pense » et rendre l'image dialectique. « Table critique » : le cinéma *montre* l'histoire en la *remontant*. Dachau monté avec Goya, Elizabeth Taylor et Giotto. Ange de la résurrection selon saint Paul ou ange de l'histoire selon Walter Benjamin ? Une dialectique sans achèvement.

**Image semblable ou image semblante**.....189

Deux points de vues affrontés sous le regard d'un troisième. Monter n'est pas assimiler, mais faire fuser les *ressemblances* en rendant impossibles les *assimilations*. Semblable n'est ni semblant, ni identique. Sosies et différents : le juif et le dictateur selon Charlie Chaplin. Les hyperboles spéculatives de l'irreprésentable et de l'inimaginable. « Pour savoir il faut s'ima-

giner ». L'image au cœur de la question éthique. Hannah Arendt et l'imagination comme faculté politique. En quoi une image peut-elle « sauver l'honneur » d'une histoire ? Rédemption n'est pas résurrection. *UEndlösung et YErlösung* : de Kafka et Rosenzweig à Scholem et Benjamin. « L'image vraie du passé passe en un éclair ». Le modèle du cinéma : images fuyantes et cependant prégnantes. La rédemption filmique selon Siegfried Kracauer. Réalisme critique : l'image démonte et remonte les continus spatiaux et temporels. Persée face à Méduse : la ruse du bouclier, le courage de connaître et d'affronter *malgré tout*. L'image à l'époque de l'imagination déchirée : la crise de la culture. Ouvrir par l'image du passé le présent du temps.

**Note bibliographique**.....227

**Table des figures**.....229