

Ouvrir les camps, fermer les yeux

Georges Didi-Huberman

Image et lisibilité de l'histoire

On a, récemment, commémoré le soixantième anniversaire de la libération d'Auschwitz. Il y a eu des pèlerinages et des minutes de silence. Puis, on a entendu les nombreux discours des personnalités politiques. On a réuni beaucoup de gens. On a republié quelques livres. On a revu certaines images. Les magazines ont porté l'horreur des camps en couverture – comme si l'horreur pouvait servir de « couverture », et pour couvrir quoi, d'ailleurs ? – pendant quelques semaines. On a revu quelques films et quelques documents d'archives qu'il est toujours bon, en effet, de revoir. La télévision a mis en scène une multitude de « sujets » et de « tables rondes » avec l'économie de temps, le genre de questionnements et la vulgarité formelle qui est, dirait-on, sa règle de travail ou, plutôt, de non-travail. On a, plus sérieusement, inauguré de nouveaux mémoriaux, de nouveaux musées, avec les bibliothèques qui leur sont attenantes.

Pourquoi, au cœur de tout cela, persiste l'impression dédoublée d'une nécessité politique – puisque cela secoue un peu la dénégation ancrée chez les gens les mieux intentionnés et fait taire, pour un moment, la négation assumée par des gens beaucoup moins bien intentionnés – et, en même temps, d'une terrible disjonction quant au but poursuivi par ces rituels de la mémoire (« plus jamais ça ») ? Annette Wieviorka parle, fort justement, d'une « mémoire saturée » et du lot de soupçons qui accompagnent toute tentative, aujourd'hui, de travailler encore sur cette part de notre histoire : « Fascination perverse pour l'horreur, goût mortifère du passé, instrumentalisation politique des victimes¹. » Les camps avaient été ouverts depuis

1 - ANNETTE WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 9.

un an à peine que ce rejet – cette volonté d’oubli – était déjà perceptible : « *Encore !* vont dire les blasés, ceux pour lesquels les mots “chambre à gaz”, “sélection”, “torture”, n’appartiennent pas à la réalité vivante, mais seulement au vocabulaire des années passées », écrivait dès 1946 Olga Wormser-Migot². De quoi donc cette mémoire fut-elle si rapidement saturée ? Annette Wieviorka répond qu’« Auschwitz est de plus en plus déconnecté de l’histoire qui l’a produit. [...] Surtout, Auschwitz est quasiment érigé en concept, celui du mal absolu [en sorte que] le “ça” d’Auschwitz-Birkenau, saturé de morale, est lesté de trop peu de savoir historique » – ce savoir, jamais achevé, qui consiste à « rendre Auschwitz aussi lisible que possible³. »

Il est aisé de comprendre qu’une mémoire saturée soit une mémoire menacée dans son effectivité même⁴. Il est plus difficile de savoir ce qu’il faut faire pour dé-saturer la mémoire par autre chose que de l’oubli. Pour réinventer, en somme, un art de la mémoire capable de rendre *lisible* ce que furent les camps en faisant, notamment, travailler ensemble les sources écrites, les témoignages des survivants et la documentation visuelle à laquelle les historiens comprennent aujourd’hui qu’il faut accorder une attention aussi spécifique que contextuelle, alors même que son matériau déroute ou que son apparente évidence aggrave le danger de mésinterprétation⁵. Rendre lisible, ce peut être renouveler les questions globales, par exemple lorsque Florent Brayard interroge la « Solution finale » à partir des techniques et des temporalités de sa décision⁶. Ou bien ce peut être, plus modeste-ment, à partir d’un principe local ou « micrologique » – qui a été promu par Aby Warburg, théorisé par Walter Benjamin, puis mis en œuvre à sa façon par Carlo Ginzburg et son « paradigme indiciaire » –, en se penchant sur un objet singulier pour découvrir en quoi il renouvelle, par sa complexité intrinsèque, toutes les questions dont il sert de cristal⁷.

La *lisibilité* d’un événement historique aussi considérable et aussi complexe que la Shoah dépend, pour une bonne part, du regard porté sur les innombrables *singularités* qui traversent cet événement, par exemple lorsque Raul Hilberg décida de décortiquer l’organisation ferroviaire des déportations et du grand massacre⁸.

2 - *Ibid.*, pp. 9-10.

3 - *Ibid.*, pp. 14 et 20.

4 - Cf. RÉGINE ROBIN, « Une mémoire menacée : la Shoah », in *Id.*, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, pp. 217-375.

5 - *Ibid.*, pp. 304-314 (où l’on constate que R. Robin peine à dégager un point de vue à partir de ladite « querelle autour des images des camps »). Pour une excellente – et incisive – synthèse sur les usages mémoriels de l’histoire, voir ENZO TRAVERSO, *Le passé, modes d’emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.

6 - FLORENT BRAYARD, *La « Solution finale de la question juive » : la technique, le temps et les catégories de la décision*, Paris, Fayard, 2004.

7 - Cf. GEORGES DIDI-HUBERMAN, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 24, 1996, pp. 145-163 (où se trouve discuté le « paradigme indiciaire » selon Ginzburg). C’est à partir de ce principe que j’ai tenté d’interroger les quatre photographies prises en août 1944 par les membres du *Sonderkommando* de Birkenau (*Id.*, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003).

8 - RAUL HILBERG, *La destruction des juifs d’Europe*, Paris, Fayard, [1985] 1988 (rééd. Paris, Gallimard, 1991), II, pp. 338-747.

Si la mémoire des camps peut sembler « saturée », c'est qu'elle n'est plus capable de mettre en relation les singularités historiques, et qu'elle se fixe alors – quand elle n'est pas tout simplement niée – sur ce qu'Annette Wieviorka nomme un « concept », c'est-à-dire lorsque la Shoah comme événement historique devient « la Shoah » comme abstraction et limite absolue du nommable, du pensable et de l'imaginable. La « mémoire saturée » n'est que l'effet d'une philosophie spontanée ayant trouvé, à peu de frais, son horizon de transcendance historique. Les complexités et les exceptions de l'histoire se trouvant, quant à elles, réduites à de simples mots d'ordre, aussi « radicaux » que possible. Mais rappelons-nous cette grande leçon méthodologique de Bergson : voulant discerner ce qu'il nommait les « faux problèmes », il commença par dire que la pensée « manque de précision » à vouloir se former des « conceptions si abstraites, et par conséquent si vastes, qu'on y ferait tenir tout le possible, et même l'impossible, à côté du réel », alors qu'une véritable *lisibilité* des choses suggère que la notion bien pensée « est celle qui adhère à son objet », donc à sa *singularité* et à sa complexité⁹.

C'est Walter Benjamin qui a probablement, dans le domaine historique, énoncé avec le plus de finesse et de rigueur ce que lisibilité veut dire. Au-delà des grandes interprétations structurelles et globales qui caractérisaient le matérialisme historique orthodoxe, Benjamin a plaidé pour que la « lisibilité » (*Lesbarkeit*) de l'histoire puisse s'articuler à sa « visibilité » (*Anschaulichkeit*) concrète, immanente, singulière. Il faut pour cela, puisqu'il ne s'agit pas seulement de *voir*, mais de *savoir*, « reprendre dans l'histoire le principe du montage (*das Prinzip der Montage*)¹⁰ » : principe littéraire adopté par les surréalistes ou par les animateurs de la revue *Documents* créée – comme les *Annales* – en 1929 ; et, surtout, principe cinématographique tel que le développaient, à cette époque même, Eisenstein, Dziga Vertov, Abel Gance ou bien Fritz Lang.

Or, Benjamin précise d'emblée que ce principe n'est autre qu'une mise en avant des singularités pensées dans leurs relations, dans leurs mouvements et dans leurs intervalles : il s'agit en effet, dans le montage, d'« édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté [puis de] découvrir dans l'analyse du petit moment singulier (*in der Analyse des kleinen Einzelmoments*) le cristal de l'événement total (*Kristall des Totalgeschehens*)¹¹ ». C'est à partir d'une telle réflexion que la lisibilité du passé se voit caractérisée par Benjamin, contre toute prétention aux concepts généraux ou aux « essences » – cela dit contre Heidegger, mais aussi contre les archétypes selon Jung –, de *bildlich*. On comprend alors que le passé devient lisible, donc connaissable, lorsque les singularités apparaissent et s'articulent dynamiquement les unes aux autres – par montage, écriture, cinématisme – comme autant d'*images* en mouvement :

9 - HENRI BERGSON, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* (1934), éd. par André Robinet, *Œuvres*, Paris, PUF, 1959 (éd. 1970), p. 1253.

10 - WALTER BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 477.

11 - *Ibid.*

Ce qui distingue les images (Bilder) des « essences » de la phénoménologie, c'est leur marque historique. [Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'« historialité »] [...] 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. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé du mouvement (kritischer Punkt der Bewegung) qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité (Erkennbarkeit) déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. [...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois au Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature imaginaire (bildlich). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue (das gelesene Bild) – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux (des kritischen, gefährlichen Moments), qui est le fond de toute lecture (Lesen)¹².

Cet admirable fragment – ce texte-cristal, compact, énigmatique et lumineux – nous dit déjà beaucoup sur les conditions de la « lisibilité » (*Lesbarkeit*) et de la « connaissabilité » (*Erkennbarkeit*) historiques. Il se situe d'emblée, notons-le, au-delà des sempiternelles arguties sur le primat du lisible sur le visible ou inversement, dans lesquelles se sont trop souvent enfoncés historiens ou iconologues – même structuralistes – et tous ceux qui cherchent encore à établir un ordre de hiérarchie ontologique entre le « symbolique » et l'« imaginaire », par exemple. Le point de vue benjaminien tire ici sa source de l'entreprise engagée par Aby Warburg : non seulement parce que la question de la « survivance » (*Nachleben*) des images culturelles y est explicitement reconnue comme centrale à toute connaissance historique¹³, mais encore parce que l'iconologie warburgienne revendiquait déjà ce régime d'historicité que l'on saisira seulement « si l'on ne recule pas devant l'effort de reconstituer le lien naturel, la coalescence (*Zusammengehörigkeit*) entre le mot et l'image¹⁴ ». Les meilleures tentatives, aujourd'hui, pour refonder une

12 - *Ibid.*, pp. 479-480 (traduction légèrement modifiée).

13 - *Ibid.*, p. 477. Sur cette question, se reporter à GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000 ; *Id.*, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 ; CORNELIA ZUMBUSCH, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.

14 - ABY 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. par Sybille Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 106 (traduction modifiée par nous).

anthropologie historique de la culture reconnaissent cette notion de « lisibilité » au principe même de leur méthodologie¹⁵.

Que nous dit ce fragment, ce cristal ? Que la connaissance historique n'est en rien – comme l'éprouve quelquefois, spontanément, l'historien au travail – l'acte de se déplacer vers le passé pour le décrire et le cueillir « tel qu'en lui-même ». La connaissance historique n'advient qu'à partir du « maintenant », c'est-à-dire d'un état de notre expérience présente d'où émerge, parmi l'immense archive des textes, images ou témoignages du passé, un moment de mémoire et de lisibilité qui apparaît – énoncé capital dans la conception de Benjamin – comme un *point critique*, un symptôme, un malaise dans la tradition qui, jusqu'alors, offrait au passé son tableau plus ou moins reconnaissable.

Or, ce point critique est nommé par Benjamin une *image* : non pas une fantaisie gratuite, bien évidemment, mais une « image dialectique » décrite comme la façon dont « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». Dans cette formule, l'*éclair* nous dit la fulgurance et la fragilité de cette apparition qu'il faut saisir au vol, tant il est facile de la laisser passer sans la voir ; la *constellation* nous dit la profonde complexité, l'épaisseur pour ainsi dire, la surdétermination de ce phénomène, comme il en serait d'un fossile en mouvement, d'un fossile fait d'un peu de lumière qui passe, comme le photogramme d'un film démesuré. Elle nous dit aussi la nécessité du *montage*, afin que l'éclair – cette monade – ne reste pas isolé du ciel multiple d'où il se détache passagèrement¹⁶. En 1940, peu avant de se donner la mort, fuyant le nazisme, Benjamin développera ces idées en dix-huit thèses « sur le concept d'histoire », où l'on découvre en outre – supplément capital – que la question de la « connaissabilité » se présente en histoire, dans son mouvement même, comme une question éthique et politique :

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. [...] C'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle. [...] Faire œuvre d'historien 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 (im Augenblick der Gefahr). [...] Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. À chaque époque il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguer. [...] Le don d'attiser dans le passé

15 - Voir, notamment, GERHARD NEUMANN et SIGRID WEIGEL (dir.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, Munich, Wilhelm Fink, 2000.

16 - Dans un fragment ultérieur du *Livre des passages*, Benjamin tente de résumer en cinq mots cette notion de la lisibilité historique : « images » (*Bilder*), « monade » (*Monade*), « expérience » (*Erfahrung*), « critique immanente » (*immanente Kritik*) et, enfin, « sauvetage » (*Rettung*) de la mémoire (W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle...*, op. cit., p. 494).

*l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher*¹⁷.

La preuve : ouvrir les yeux sur l'état des lieux

Cinq ans plus tard, l'ennemi majeur, le nazisme, était défait par les armées alliées. Les camps furent alors découverts et ouverts, sinon « libérés ». Et les yeux aussi – les yeux du « monde civilisé », comme on dit – se sont ouverts d'un coup sur les camps, horrifiés. Même ceux, nombreux dans les sphères politiques et militaires, qui avaient eu connaissance du « terrifiant secret », comme l'a nommé Walter Laqueur, n'en crurent pas leurs yeux¹⁸. De la même façon qu'un individu confronté à l'épreuve de l'inimaginable veut se pincer pour être sûr qu'il n'est pas en train de faire un cauchemar, les états-majors ont systématiquement fait appel aux techniques d'enregistrement visuelles, cinéma et photographie, pour se convaincre eux-mêmes, convaincre le monde entier et produire contre les coupables d'irréfutables « pièces à conviction » sur la cruauté démesurée des camps nazis.

Dès la fin du mois de juillet 1944, l'Armée rouge – qu'avait rejoint les éléments de la division Kosciuszko de l'armée polonaise – entra dans la ville de Lublin et prit pour la toute première fois le contrôle d'un camp allemand situé en territoire polonais, Majdanek, où près d'un million et demi de victimes avaient été mises à mort. Les Allemands eurent beau incendier les fours crématoires le 22 juillet, les Russes se trouvèrent devant l'évidence terrible des tas de cendres mêlées d'os humains, des 820 000 paires de chaussures et des immenses entrepôts de vêtements¹⁹. Presque aussitôt, deux équipes de cinéastes – l'une, russe, était dirigée par Roman Karmen, du Studio central du Cinéma documentaire de Moscou ; l'autre, polonaise, était conduite par le réalisateur Aleksander Ford – furent chargées de prendre des images qui furent rapidement montées vers la fin de l'automne, en sorte que le film put être projeté à Lublin en novembre 1944, au moment où s'ouvrait déjà le procès des gardiens du camp²⁰.

D'autres exemples sont mieux connus : à Auschwitz, quatre cameramen de l'armée soviétique étaient présents dans les jours ou les semaines qui suivirent la libération du camp, le 27 janvier 1945. Du film *Chronique de la libération d'Auschwitz* provient la majeure partie de la documentation visuelle sur l'état du camp au

17 - *Id.*, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, pp. 430-431.

18 - WALTER LAQUEUR, *Le terrifiant secret. La « Solution finale » et l'information étouffée*, Paris, Gallimard, [1980] 1981, pp. 7-9.

19 - *Soviet government statements on Nazi atrocities*, Londres, Hutchinson, 1946, p. 222.

20 - Tous ces renseignements proviennent de la très précise étude de STUART LIEBMAN, « La libération des camps vue par le cinéma : l'exemple de *Vernichtungslager Majdanek* », *Les Cahiers du judaïsme*, 15, 2003, pp. 49-60.

moment de son ouverture²¹. L'avance des armées occidentales connut le même enchaînement : ouvrir, découvrir, photographier et filmer, monter les images – que ce fût sur la maquette d'un magazine ou dans la durée d'un film documentaire – et les montrer toutes ensemble. Notre connaissance des camps fut d'abord, avant même la publication des premiers grands récits de survivants et des premières analyses d'historiens, une connaissance visuelle, journalistiquement, militairement et politiquement filtrée, des camps vus dans l'état de leur *destruction* par les nazis et de leur *ouverture* par les alliés. Ces premières images n'en ont pas moins suscité une prise de conscience du phénomène : une « épiphanie négative » des camps, comme l'a écrit Susan Sontag et comme l'a commenté Clément Chéroux dans son analyse de la réception de cette iconographie atterrante²². Pensons à la visite du général Eisenhower au camp d'Ohrdruf le 12 avril 1945, avec sa nuée de journalistes ; pensons aux grands photographes dépêchés sur les lieux à peine « libérés » par les armées américaine, britannique ou française : Lee Miller et Margaret Bourke-White à Buchenwald, Éric Schwab à Dachau, Germaine Krull à Vaihingen, George Rodger à Bergen-Belsen²³...

En parlant d'« épiphanie négative », Susan Sontag entendait désigner le double mouvement produit par une telle horreur mise au jour : les images des camps nous ont « paralysés » d'effroi devant leur *visibilité*, mais elles ont aussi marqué le début d'un mouvement de l'âme indissociable de toutes nos attentes existentielles, politiques et morales, « le début de larmes, écrit-elle, que je n'ai pas fini de verser²⁴ ». Mais, en regardant ces images aujourd'hui, on reste saisi par autre chose qui est, justement, leur manque de *lisibilité* intrinsèque, c'est-à-dire la difficulté où nous nous trouvons de comprendre ces images comme « images dialectiques », comme images capables de mettre en œuvre leur propre « point critique » et leur champ de « connaissabilité ». Il faut donc, aujourd'hui, s'y pencher à deux fois pour extraire une lisibilité historique de cette visibilité si dure à soutenir.

Lorsque l'on sait, par exemple, que les deux équipes de tournage, à Majdanek, étaient dirigées par des réalisateurs juifs – les cameramen Stanislaw Wohl, Adolf et Wladyslaw Forbert, étaient, eux aussi, des juifs communistes, ils avaient fait partie de *Start*, un groupe représentatif de l'avant-garde cinématographique des années trente –, alors que le résultat monté minimise manifestement la place

21 - Cf. R. BOGUSLAWSKA-SWIEBOCKA et TERESA CEGŁOWSKA, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980 ; TERESA ŚWIEBOCKA (dir.), *Auschwitz. A history in photographs*, Oświęcim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis-Auschwitz-Birkenau Museum/Książka I Wiedza/Indiana University Press, 1993, pp. 190-215 et *passim* ; ANDRZEJ STRZELECKI, *The evacuation, dismantling and liberation of KL Auschwitz*, Oświęcim, Auschwitz-Birkenau State Museum, 2001 ; A. WIEVIORKA, *Auschwitz...*, *op. cit.*, pp. 23-37.

22 - CLÉMENT CHÉROUX (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Patrimoine photographique/Marval, 2001, pp. 103-127.

23 - *Ibid.*, pp. 128-171.

24 - SUSAN SONTAG, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, [1973] 1983 (éd. 1993), p. 34.

des juifs dans les massacres organisés du camp, les images du film s'alourdissent d'une nouvelle lisibilité : à la lisibilité du *constat* se superpose une lisibilité de *contrat* implicite – voire de contrainte –, dont l'enjeu était, bien sûr, l'instrumentalisation politique de l'ouverture des camps nazis en Pologne par le pouvoir soviétique dans ce territoire²⁵. On sait – autre exemple – qu'à Auschwitz « la misère dans les baraques n'a pas pu être filmée immédiatement [car] les prisonniers ont dû être transférés le plus vite possible, [étant] quasi morts de froid²⁶. »

On sait aussi qu'à Mauthausen, l'ouverture du camp ayant été confuse, atterrée, sinistre, on fit rejouer après coup, pour en fixer le glorieux souvenir photographique, une « libération » du camp avec banderoles, sourires et vivats des prisonniers devant le char américain qui passe²⁷. On sait, enfin, à quel point les images de Bergen-Belsen ont cristallisé – jusque dans *Nuit et brouillard*, d'Alain Resnais – la visibilité de l'horreur sur la base d'un véritable contresens historique sur les cadavres que l'on y montrait en croyant « illustrer » le phénomène du gazage de masse. L'ouverture des camps aura donc libéré un flot de ces images où la « pédagogie par l'horreur » n'allait pas sans un filtrage minutieux de l'information, en sorte que Sylvie Lindeperg a pu mettre toute la production des actualités filmées en 1945 sous la caractéristique de ce qu'elle nomme un « écran aveugle »²⁸.

Bref, la lisibilité historique des images produites à la libération des camps semble avoir été définitivement offusquée par la construction, la manipulation et les valeurs d'usage qu'ont connu les photographies et les films réalisés alors. Rapidement, l'image des camps s'est trouvée aux prises avec les pénibles paradoxes de la volonté de mémoire et de la volonté d'oubli, de la culpabilité et du déni, du souci de *monter* l'histoire et du simple plaisir de *montrer* des histoires : on a donc parlé, pour finir, d'une « histoire infilmable », et Claude Lanzmann, face à une telle situation, a trouvé, pour son grand film *Shoah*, le recours radical consistant à

25 - S. LIEBMAN, « La libération des camps... », art. cit., p. 55.

26 - Témoignage d'Alexandre Voronzov, cité par A. WIEVIORKA, *Auschwitz...*, *op. cit.*, pp. 27-28.

27 - ILSÉN ABOUT, STEPHAN MATYUS et J.-M. WINKLER (dir.), *La part visible des camps. Les photographies du camp de concentration de Mauthausen*, Vienne-Paris, Bundesministerium für Inneres/Éditions Tirésias, 2005, pp. 130-141, où l'on peut voir successivement les (mauvais) clichés du 5 mai 1945 et ceux de la remise en scène de la libération du camp, le 7 mai.

28 - Cf. MARIE-ANNE MATARD-BONUCCI et ÉDOUARD LYNCH (dir.), *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, pp. 63-73 (« La pédagogie de l'horreur ») et pp. 163-175 (« Les filtres successifs de l'information »); CHRISTIAN DELPORTE, « Les médias et la découverte des camps (presse, radio, actualités filmées) », in F. BÉDARIDA et L. GERVEREAU (dir.), *La déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1995, pp. 205-213; DAGMAR BARNOUW, *Germany 1945. Views of war and violence*, Bloomington, Indiana University Press, 1996; CLAUDINE DRAME, « Représenter l'irreprésentable : les camps nazis dans les actualités françaises de 1945 », *Cinémathèque*, 10, 1996, pp. 12-28; SYLVIE LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 155-209.

refuser toute la visibilité des archives de la Libération pour construire la lisibilité du phénomène historique sur la base d'une attentive écoute des survivants²⁹.

Mais, si Walter Benjamin a raison d'affirmer que « la marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée [mais] indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée », alors nous ne devons pas nous en tenir au raisonnement suivant lequel les images de la Libération, parce qu'elles furent manipulées – tous les signes humains, images ou mots, ne font-ils pas toujours l'objet d'une manipulation, pour le pire ou le meilleur ? –, doivent être rejetées de notre lecture de l'histoire. Nous devons, plutôt, assumer la double tâche de rendre lisibles ces images en rendant visible leur construction même.

Un élément essentiel de cette construction réside dans la *visée juridique* d'une grande partie des images réalisées au moment de l'ouverture des camps. Rien n'est plus aisé à comprendre : si le camp, comme le définit Giorgio Agamben, est bien cet « espace d'exception », ce « bout de territoire qui est placé en dehors du système juridique normal³⁰ » – dans lequel même le droit carcéral n'a plus de place –, alors la première réaction, à l'ouverture des camps, fut logiquement de réaffirmer l'espace du droit et, donc, de vouloir établir juridiquement les culpabilités en jeu dans cette monstrueuse organisation criminelle. Découvrir les camps, les décrire et commencer de faire leur histoire a d'abord coïncidé avec une volonté d'en faire le procès³¹. Voilà pourquoi les premières images des camps – comme les premières

29 - Cf. ANNETTE INSDORF, *L'Holocauste à l'écran*, Paris, Le Cerf, 1985 ; ILAN AVISAR, *Screening the Holocaust. Cinema's images of the unimaginable*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988 ; MICHEL DEGUY (dir.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990 ; SAUL FRIEDLANDER (dir.), *Probing the limits of representation. Nazism and the « Final Solution »*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1992 ; BÉATRICE FLEURY-VILATTE, *Cinéma et culpabilité en Allemagne, 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995, pp. 21-52 ; GUY GAUTHIER, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, [1995] 2005, pp. 224-228 ; BARBIE ZELIZER, *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1998 ; FRANCESCO MONICELLI et CARLO SALETTI (dir.), *Il racconto della catastrofe. Il cinema di fronte a Auschwitz*, Vérone, Società Letteraria-Cierre Edizioni, 1998 ; PHILIPPE MESNARD, « La mémoire cinématographique de la Shoah », in C. COQUIO (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 473-490 ; FRANÇOIS NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, [2000] 2002, pp. 253-292 ; VINCENT LOWY, *L'histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 38-56 ; OMER BARTOV, ATINA GROSSMANN et MARY NOLAN (dir.), *Crimes of war. Guilt and denial in the twentieth century*, New York, The New Press, 2002, pp. 61-99 ; WALTRAUD « WARA » WENDE (dir.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002 ; SVEN KRAMER (dir.), *Die Shoah im Bild*, Munich, Text + Kritik, 2003.

30 - GIORGIO AGAMBEN, « Qu'est-ce qu'un camp ? » (1995), *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 50 ; *Id.*, *Homo sacer I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Le Seuil, [1995] 1997, p. 183.

31 - Cf. FLORENT BRAYARD (dir.), *Le génocide des juifs entre procès et histoire, 1943-2000*, Paris-Bruxelles, IHTP/Éditions Complexe, 2000. Sur les rapports de l'histoire et du droit – c'est-à-dire de l'historien et du juge –, cf. CARLO GINZBURG, *Le juge et l'historien*.

descriptions écrites ou les premières dépositions – se veulent avant tout des témoignages visuels³². Voilà pourquoi les états-majors alliés – notamment, côté américain, les responsables du Signal Corps et ceux de l'Office of Strategic Services, dont la section cinéma était dirigée par John Ford – avaient rapidement rédigé des protocoles de prises de vue destinés, après la guerre, à faire jouer aux images leur rôle judiciaire :

Dans l'exercice de leurs missions ordinaires, officiers et soldats sont fréquemment confrontés à des pièces à conviction et à des témoignages faisant état de crimes et atrocités de guerre, que l'on doit conserver pour les examiner ultérieurement. La mémoire humaine étant défaillante et les objets constituant des pièces à conviction étant susceptibles de se décomposer, de s'altérer ou d'être perdus, il est important d'effectuer un enregistrement de l'événement au moment où il a lieu sous une forme qui, dans la mesure du possible, lui permette de constituer une preuve acceptable de sa réalité, d'en identifier les participants et d'offrir une méthode de localisation des auteurs de crimes et des témoins, à tout moment dans l'avenir. Afin d'enregistrer de tels témoignages de manière uniforme et sous une forme acceptable pour les tribunaux militaires, il est essentiel de suivre scrupuleusement les instructions ci-jointes. Consultez-les attentivement et ayez toujours le manuel avec vous sur le terrain comme référence³³.

Le procès de Nuremberg fut le premier, dans l'histoire, à inclure dans son dispositif spatial un projecteur de cinéma et un grand écran fixe destiné à mettre les accusés en face des images filmées de leurs forfaits, images principalement réalisées par les équipes de tournage des armées soviétique, américaine et britannique. Elles étaient « versées au dossier », comme on dit, au titre de preuves à charge ou, tout au moins, de pièces à conviction³⁴. Le film américain, en particulier,

Considérations en marge du procès Sofri, Lagrasse, Verdier, [1991] 1997 ; *Id.*, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Le Seuil/Gallimard, « Hautes études », [2000] 2003, pp. 13-42.

32 - Sur la question générale du témoignage visuel et de l'image comme preuve, voir RENAUD DULONG, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998 ; PETER BURKE, *Eye witnessing. The uses of images as historical evidence*, Ithaca, Cornell University Press, 2001 ; FRANÇOIS NINEY (dir.), *La preuve par l'image ? L'évidence des prises de vue*, Valence, Centre de Recherche et d'action culturelle, 2003.

33 - Cité et traduit par CHRISTIAN DELAGE, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 72, 2001, pp. 63-78, ici p. 65.

34 - Voir LAWRENCE DOUGLAS, « Film as witness: Screening Nazi concentration camps before the Nuremberg tribunal » (1995), in *Id.*, *Memory of judgment: Making law and history in the trials of the Holocaust*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2001, pp. 11-37 ; CHRISTIAN DELAGE, « L'image photographique dans le procès de Nuremberg », in C. CHÉROUX (dir.), *Mémoire des camps...*, *op. cit.*, pp. 172-173 ; *Id.*, « L'image comme preuve... », art. cit., pp. 63-78. Christian Delage a également publié et traduit le texte de l'audience du 29 novembre 1945 du Tribunal de Nuremberg, au cours de laquelle fut projeté le film *Nazi concentration camps*. Le commandeur James B. Donovan y annonce explicitement que « les États-Unis présentent comme preuve un documentaire sur les

était accompagné de plusieurs « certificats d'origine et affidavit », signés par les responsables militaires comme par les réalisateurs et monteurs de ce film, George Stevens et E. R. Kellogg :

Ces images n'ont en aucune façon été modifiées depuis qu'elles ont été tournées. Le commentaire qui les accompagne expose de manière fidèle les faits et les circonstances dans lesquelles ces vues ont été prises. Signé : George C. Stevens, lieutenant-colonel, armée des États-Unis. Fait sous la foi du serment, le 2 octobre 1945. [...]

J'ai minutieusement examiné le film qui va vous être projeté. Je certifie que ce documentaire est constitué d'extraits du négatif tourné par les Alliés, que les images qui le composent n'ont pas été retouchées, dénaturées ou modifiées de quelque façon que ce soit et qu'elles sont conformes aux négatifs originaux contenus dans les coffres du service des transmissions de l'armée des États-Unis. Ces extraits représentent 2 000 mètres de pellicule. Ils proviennent de 25 000 mètres de négatifs originaux que j'ai visionnés et qui sont similaires en caractère aux extraits que vous allez voir. Signé : E. R. Kellogg, lieutenant de vaisseau, Marine des États-Unis, sous la foi du serment, le 27 août 1945³⁵.

L'épreuve : ouvrir les yeux sur l'état du temps

Ces films sont accablants. On voudrait fermer les yeux. On les écarquille pourtant. Mais comment se fait-il qu'avec le temps leur valeur testimoniale et, plus encore, leur valeur probatoire aient été remises en cause jusqu'à se voir quelquefois, purement et simplement, révoquées de toute mémoire à se faire de la Shoah ? Sans qu'il soit besoin d'aller jusqu'aux excès de discours chez Claude Lanzmann³⁶, on peut noter que le regard historien affronte souvent ces images avec un sentiment, non pas d'accablement, mais de suspicion : on préférera, alors, se poser la question de savoir ce que ces images *trahissent* plutôt que de s'interroger d'abord sur ce qu'elles *montrent*³⁷. Ou bien on déduira des procédés rhétoriques inhérents à la

campes de concentration. Ce compte rendu provient de films pris par les autorités militaires au fur et à mesure de la libération par les armées alliées des régions où se trouvaient ces camps » (CHRISTIAN DELAGE, « L'audience du 29 novembre 1945 du Tribunal militaire international de Nuremberg et la projection du film *Les Camps de concentration nazis* », trad. et présentation par Christian Delage, *Les Cahiers du judaïsme*, 15, 2003, pp. 81-95, ici p. 84).

35 - *Ibid.*, p. 87. Sur les films tournés par l'armée britannique et le projet inachevé de Sidney Bernstein – qui appela Alfred Hitchcock en tant qu'*advisor* pour le montage –, voir S. LINDEPERG, *Clio de 5 à 7...*, *op. cit.*, pp. 231-235 ; BENEDETTA GUERZONI, « *The memory of the camps*, un film inachevé. Les aléas de la dénonciation des atrocités nazies et de la politique britannique de communication en Allemagne », *Les Cahiers du judaïsme*, 15, 2003, pp. 61-70.

36 - Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, *op. cit.*, pp. 115-149.

37 - LAURENT GERVEREAU, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2000, pp. 203-219.

destination même de ces images un doute plus ou moins radical sur leur utilité pour l'histoire, bref sur leur lisibilité³⁸.

Il ne faut peut-être pas demander à ces images autre chose qu'un certain état des lieux – ce qui est déjà considérable – vu à travers la progression souvent difficile, l'organisation particulière, les limitations techniques et le temps disponible d'une armée qui cherchait d'abord à gagner sa guerre. Nombreux sont les témoignages sur la difficulté intrinsèque de produire ces témoignages visuels sur un enfer à peine « ouvert » et dont personne ne pouvait encore savoir, parmi les victimes encore vivantes, qui seraient les naufragées et qui seraient les rescapées. Chaque situation avait ses cruautés spécifiques, ses impossibilités, ses décisions à prendre. Un sergent de l'armée soviétique, par exemple, a évoqué ce type de situation à Auschwitz : « En fin d'après-midi, quelques-uns qui continuaient à pleurer se sont mis à nous serrer dans leurs bras, à murmurer quelques mots dans des langues que nous ne comprenions pas. Ils voulaient parler, commençaient à raconter. Mais nous n'avions plus le temps. La nuit tombait déjà. Nous devions repartir³⁹. »

Ce seul exemple nous fait comprendre un aspect important du malaise que suscitent fatalement ces images : si leur lisibilité demeure problématique, ce n'est pas parce que leur visibilité est illusoire ou veut nous cacher quelque chose – tout, au contraire, y est consciencieusement montré en l'état ; c'est parce que leur *temporalité* elle-même est intenable ou, plutôt, décalée de l'expérience tragique qu'elle documente. Si les films militaires, à la libération des camps, oblitèrent quelque chose, c'est d'abord – fatalement – la durée : on n'ouvre pas un camp comme on ouvre une porte, on ne libère pas les prisonniers d'un camp comme on libère les oiseaux d'une cage. Ces films ouvrent les yeux sur un *état des lieux* ; ils rendent lisible la réponse même des armées à la situation des victimes, mais aussi des bourreaux lorsqu'ils sont reconnus et arrêtés, des notables du village voisin lorsqu'ils sont forcés de venir voir ce qu'ils continuent de nier avoir su, etc. Mais ces films n'ont été ni tournés, ni montés, ni montrés pour rendre lisible cette *zone du temps* si paradoxale qu'ils documentent néanmoins, je veux dire l'expérience d'un camp qui s'ouvre.

On continuera de fermer les yeux sur ces images tant qu'on n'aura pas trouvé le « point critique », comme dit Walter Benjamin, d'où surgirait une possibilité qu'elles soient « lues », c'est-à-dire temporalisées, renouées – fût-ce par une limite immanente – à la parole de l'expérience. Ce point critique reste à mettre en œuvre. Construire une lisibilité pour ces images serait donc ne pas se contenter de la *légende* qu'ajoute, avec sa voix, le commentateur agréé par l'armée libératrice. Ce serait resituer, recontextualiser ces images dans un *montage* d'un autre genre, avec un autre genre de textes, par exemple les récits des survivants eux-mêmes lorsqu'ils racontent ce que, pour eux, signifia que leur camp s'ouvrit.

38 - MARTINE JOLY, « Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire ? », in J.-P. BERTIN-MAGHIT et B. FLEURY-VILATTE (dir.), *Les institutions de l'image*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, pp. 201-212 (à propos du film de Sidney Bernstein).

39 - Cité par C. DELAGE, « L'image comme preuve... », art. cit., p. 69.

Ouvrir les yeux sur l'ouverture des camps, ce serait donc savoir regarder les images de ces terribles archives en ne cessant pas de se mettre à l'écoute des témoignages que les survivants eux-mêmes nous ont laissé de ce moment si décisif et si complexe à la fois⁴⁰. Il faudrait, par exemple, savoir regarder le visage des soldats russes à Auschwitz en relisant l'apparition du « libérateur » dans le récit de Charlotte Delbo, « *Le matin de la liberté*. L'homme qui apparaissait à nos yeux était le plus beau que nous ayons vu de notre vie. Il nous regardait. Il regardait ces femmes qui le regardaient, sans savoir que, pour elles, il était si parfaitement beau de la beauté humaine⁴¹. »

Il faudrait aussi regarder le visage du Kapo à peine dénoncé en relisant la toute dernière phrase du livre de David Rousset, *Les jours de notre mort* : « Alors ils décidèrent de le lapider⁴². » Il faudrait savoir regarder les images de Buchenwald en se souvenant de ce qu'en raconte Élie Wiesel – « Notre premier geste d'hommes libres fut de nous jeter sur le ravitaillement. On ne pensait qu'à cela. Ni à la vengeance, ni aux parents. Rien qu'au pain. » –, qui clôt *La nuit* sur son premier regard vers soi-même dans un miroir : « Je ne m'étais plus vu depuis le ghetto. Du fond du miroir, un cadavre me contemplait. Son regard dans mes yeux ne me quitte plus⁴³. »

Ce regard est donc une durée. Ouvrir les yeux sur un événement historique, ce n'est pas plus saisir un aspect visible qui le résumerait comme un photogramme – *still, frozen picture*, comme on dirait en anglais – que choisir une signification qui le schématiserait une fois pour toutes. Ouvrir les yeux sur l'histoire, c'est commencer par *temporaliser les images* qui nous en restent. Or l'ouverture des camps a fait l'objet, de la part de quelques survivants, d'une temporalisation minutieuse qui devrait constituer le point de départ, le socle du regard que nous portons aujourd'hui sur les archives visuelles de cette période. Hermann Langbein a remarqué combien l'ouverture du camp – événement miraculeux, il va sans dire, qui redonnait à la vie sa possibilité même – ne libère pas tout chez le prisonnier physiquement et psychiquement brisé : aussi, sa description de la libération d'Auschwitz est-elle d'abord faite de solitude – « La rencontre avec la société des hommes n'éveilla

40 - Ces témoignages aujourd'hui forment un considérable corpus. Sur leur statut et leur façon de convoquer l'historien, se reporter à ANNETTE WIEVIORKA, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998. Parmi les plus récentes publications de témoignages sur l'ouverture des camps, voir, ÉDOUARD AXELRAD et alii, *Les derniers jours de la déportation*, Paris, Le Félin, 2005, et CHRISTIAN BERNADAC, *La libération des camps : racontée par ceux qui l'ont vécue*, Paris, Éditions France-Empire, 2005, nouvelle édition revue par Édouard Bernadac de CHRISTIAN BERNADAC, *La libération des camps : le dernier « jour de notre mort »*, Paris, M. Lafon, 1995.

41 - CHARLOTTE DELBO, *Auschwitz et après*, II, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 174.

42 - DAVID ROUSSET, *Les jours de notre mort*, Paris, Hachette-Littératures, [1947] 1993, p. 960.

43 - ÉLIE WIESEL, *La nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, pp. 174-175. C'est exactement sur cette scène, le premier regard du prisonnier dans un miroir, que s'ouvrira le livre de JORGE SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, [1994] 1996, p. 13.

pas en moi de sentiments profonds. [...] Triste et vide, je restai seul » –, d'insensibilité, de « blessures inguérissables » mêlées à des « sentiments de culpabilité⁴⁴. »

Les témoignages de Primo Levi et de Robert Antelme sont encore plus précis. On sait que Primo Levi fut, avec son compagnon Leonardo Debenedetti, requis par l'Armée rouge, qui venait de libérer le complexe d'Auschwitz, de rédiger un rapport sur l'organisation du camp de Monowitz. Ce texte écrit en 1945-1946 – le premier, donc, consacré par Primo Levi à son expérience concentrationnaire – peut être comparé aux images militaires de l'ouverture des camps auxquelles, d'ailleurs, il fait référence dès sa première phrase :

À travers les documents photographiques et les désormais très nombreux témoignages apportés par les ex-prisonniers des divers camps de concentration créés par les Allemands pour exterminer les juifs d'Europe, plus personne n'ignore sans doute ce qu'ont été ces lieux d'extermination et toutes les infamies qui y ont été commises. Toutefois, dans le but de mieux faire comprendre les horreurs dont nous avons été nous-mêmes témoins et très souvent victimes en l'espace d'une année, nous croyons utile de publier en Italie un rapport que nous avons présenté au gouvernement de l'URSS, à la demande du Commandant russe du camp de concentration de Katowice, réservé aux ex-prisonniers italiens. Nous avons été personnellement accueillis dans ce camp peu après notre libération par l'Armée rouge à la fin janvier 1945. Nous désirons ajouter à ce rapport quelques considérations d'ordre général car notre rapport initial s'intéressait exclusivement au fonctionnement des services sanitaires du camp de Monowitz. Des rapports similaires furent demandés par l'état russe à tous les médecins de toutes les nationalités des autres camps qui avaient été, comme nous, libérés⁴⁵.

Suit un véritable *état des lieux* implacable, objectif, concis, documentaire⁴⁶. Il évoque les protocoles des textes et des images destinés par les armées alliées à servir de pièces à conviction pour le procès de Nuremberg. L'écriture de *Si c'est un homme*, l'année suivante, répond à une exigence plus profonde encore – mais l'historien aurait bien tort de la négliger sous prétexte que son enjeu est plus directement « littéraire » –, qui est l'exigence d'établir le difficile *état du temps* de cette expérience. Là où le protocole juridique, dont relèvent les documentaires filmés et les photographies militaires, veut *établir les faits* avec leurs *preuves*, l'écriture du témoin, jusque dans sa teneur poétique, cherche à *figurer l'événement* dans sa temporalité la plus profonde, qui est temporalité de *l'épreuve*⁴⁷. On ne peut

44 - HERMANN LANGBEIN, *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris, Fayard, [1972] 1975 (éd. 1997), pp. 448-475.

45 - PRIMO LEVI et LEONARDO DEBENEDETTI, *Rapport sur Auschwitz* (1945-1946), trad. par Catherine Petitjean, Paris, Kimé, 2005, p. 51.

46 - *Ibid.*, pp. 52-84.

47 - FRANÇOIS RASTIER, « Primo Levi : prose du témoin, poèmes du survivant », in F.-C. GAUDARD et M. SUÁREZ (dir.), *Formes discursives du témoignage*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2003, pp. 143-160 ; *Id.*, *Ulysse à Auschwitz : Primo Levi, le survivant*, Paris, Le Cerf, 2005 ; voir également le beau texte de CLAUDE MOUCHARD, « "Ici" ?

rendre aux images des camps leur « lisibilité malgré tout » qu'à suivre une éthique de l'écriture selon laquelle, devant l'innommable, il faut, décidément, *continuer*, c'est-à-dire temporaliser sans relâche⁴⁸.

Primo Levi, dans *Si c'est un homme*, ne consacre pas moins d'une trentaine de pages à l'épilogue insupportablement trop lent – entre le 17 janvier et le 27 janvier 1945, très exactement – de l'ouverture du camp⁴⁹. Les Russes approchent. Mais cette perspective n'a rien d'heureux, dans un enfer comme Auschwitz, puisque, en toute logique SS, elle devrait s'accompagner de la liquidation totale du camp : le matin du 18 janvier, « on nous distribua la soupe pour la dernière fois, [...] et il n'y eut plus aucun juif pour penser sérieusement qu'il serait encore vivant le lendemain⁵⁰. » La nuit du 18 au 19 janvier fut remplie du bruit des bombardements. Le lendemain matin, chose inouïe, « les Allemands avaient disparu. Les miradors étaient vides. » Et Primo Levi de mettre ce « miracle » en perspective au moment même où il décrit la réaction des prisonniers devant cette vision extraordinaire des miradors sans surveillants : « Aujourd'hui je pense que le seul fait qu'un Auschwitz ait pu exister 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 esprits⁵¹. »

Ce jour-là, Primo Levi observe comment l'espoir qu'a fait naître cette vision des miradors vide suscite, entre plusieurs prisonniers, un premier geste de partage de la nourriture, signe concret que l'humanité pourrait reprendre ses droits : « La veille encore, pareil événement eût été inconcevable. La loi du Lager disait : "Mange ton pain, et si tu peux celui de ton voisin" ; elle ignorait la gratitude. C'était bien le signe que le Lager était mort. Ce fut là le premier geste humain échangé entre nous. Et c'est avec ce geste, me semble-t-il, que naquit en nous le lent processus par lequel, nous qui n'étions pas morts, nous avons cessé d'être des *Häftlinge* (détenus) pour apprendre à redevenir des hommes⁵². » Mais rien ne finit sans soubresauts : le 22 janvier, des SS reviennent et abattent méthodiquement tous les prisonniers qu'ils trouvent, « alignant ensuite les corps convulsés sur la

"Maintenant" ? Témoignages et œuvres », in C. MOUCHARD et A. WIEVIORKA (dir.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes/Cercil, 1999, pp. 225-260.

48 - Cf. SAMUEL BECKETT, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 213 : « [...] il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire ces mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. »
49 - PRIMO LEVI, *Si c'est un homme*, trad. par Martine Schruoffenegger, Paris, Julliard, [1947] 1987 (éd. 1993), pp. 162-186. Tout ce dernier chapitre est simplement intitulé « Histoire de dix jours ».

50 - *Ibid.*, pp. 167-168.

51 - *Ibid.*, p. 169.

52 - *Ibid.*, pp. 171-172.

neige du chemin avant de s'en aller, [corps auxquels] personne n'eut la force de leur donner une sépulture⁵³. »

Le surlendemain, 24 janvier 1945, semble être le jour « liberté » : « La brèche dans les barbelés nous en donnait l'image concrète. À bien y réfléchir, cela voulait dire plus d'Allemands, plus de sélections, plus de travail, ni de coups, ni d'appels, et peut-être, après, le retour. Mais il fallait faire un effort pour s'en convaincre, et personne n'avait le temps de se réjouir à cette idée. Autour de nous, tout n'était que mort et destruction⁵⁴. » Voilà donc la tâche si difficile d'assumer le temps de cette ouverture du camp : il y a Somogyi, le juif Hongrois « livré à un ultime et interminable rêve de soumission et d'esclavage », qui agonise en prononçant *Jawohl* « à chaque fois que sa pauvre cage thoracique s'abaissait », et qui montre encore « combien la mort d'un homme est laborieuse⁵⁵. » Il y a l'interminable retard des Russes, qui n'arrivent toujours pas alors que le camp est déserté de ses bourreaux. Mais, « comme on se lasse de la joie, de la peur, et de la douleur elle-même, on se lasse aussi de l'attente. Arrivés le 25 janvier, huit jours après la rupture avec le monde féroce du *Lager* – qui n'en restait pas moins un monde –, nous étions pour la plupart trop épuisés pour attendre⁵⁶. »

Le camp est ouvert – plus de surveillants dans les miradors, plus de gardiens SS, des brèches dans les barbelés –, mais tout reste en l'état, c'est-à-dire que tout continue de mourir, tandis qu'« à des milliers de mètres au-dessus de nous, dans les trouées des nuages gris, se déroulaient les miracles compliqués des duels aériens⁵⁷. » Le 27 janvier à l'aube, Primo Levi regarde « sur le plancher, l'ignoble tumulte de membres raidis, la chose Somogyi. [...] Les Russes arrivèrent alors que Charles et moi étions en train de transporter Somogyi à quelque distance de là. Il était très léger. Nous renversâmes le brancard dans la neige grise. Charles ôta son calot. Je regrettai de ne pas en avoir un⁵⁸. » Le camp ouvert aura donc permis, avant même la liberté des survivants, ce qui n'était pas possible dans le camp livré à la loi SS : prendre le temps de fermer les yeux du mort et de le déposer dans la neige – sinon de l'ensevelir – dans le respect de sa dignité d'homme trépassé.

Il est caractéristique que le récit de Primo Levi se referme sur un tel geste – fût-il esquissé, misérable, d'autant plus nécessaire pour cela – de rituel funéraire. Ce geste, en effet, prend valeur paradigmatique pour toute la question de savoir ce qu'il faut assumer – historiquement, éthiquement – une fois les camps libérés. Il y a peu, Imre Kertész, dans son discours de réception du prix Nobel, le 10 décembre 2002, a redit combien Auschwitz demeure en nous comme une « plaie ouverte⁵⁹ ». Que les camps aient été ouverts n'a donc pas résolu ni « refermé » la

53 - *Ibid.*, p. 178.

54 - *Ibid.*, p. 181.

55 - *Ibid.*, pp. 183-184.

56 - *Ibid.*, p. 184.

57 - *Ibid.*, p. 185.

58 - *Ibid.*, p. 186.

59 - IMRE KERTÉSZ, « Discours prononcé à la réception du prix Nobel de littérature à Stockholm, le 10 décembre 2002 », *Bulletin de la Fondation d'Auschwitz*, 80-81, 2003, pp. 165-171, ici p. 169.

question des camps, ne serait-ce que parce que l'idée même des camps, comme Primo Levi l'a bien vite compris, « n'est certainement pas morte, comme rien ne meurt jamais⁶⁰. » Même ouverts, les camps ont donc laissé ouverte la question historique, anthropologique et politique que pose leur existence même, passée, présente et à venir. Robert Antelme, qui a également décrit l'ouverture de Dachau en un long chapitre de *L'espèce humaine* intitulé « La fin⁶¹ », termine son récit sur l'illisibilité qui, le camp à peine ouvert, se referme inexorablement – comme les yeux se ferment devant l'évidence –, devant la parole des survivants :

30 avril. [...] Pour la première fois depuis 1933, des soldats sont entrés ici, qui ne veulent pas le mal. Ils donnent des cigarettes et du chocolat. On peut parler aux soldats. Ils vous répondent. On n'a pas à se découvrir devant eux. Ils tendent le paquet, on prend et on fume la cigarette. Ils ne posent pas de questions. On remercie pour la cigarette et le chocolat. Ils ont vu le crématoire et les morts dans les wagons. [...] Les hommes ont déjà repris contact avec la gentillesse. Ils croisent de très près les soldats américains, ils regardent leur uniforme. Les avions qui passent très bas leur font plaisir à voir. Ils peuvent faire le tour du camp s'ils le désirent, mais s'ils voulaient sortir on leur dirait – pour l'instant – simplement : « C'est interdit, veuillez rentrer. » [...] Il y a des morts par terre, au milieu des ordures, et des types qui se promènent autour. Il y en a qui regardent lourdement les soldats. Il y en a aussi, couchés par terre, les yeux ouverts, qui ne regardent plus rien. [...] Il n'y a pas grand chose à leur dire, pensent peut-être les soldats. On les a libérés. On est leurs muscles et leurs fusils. Mais on n'a rien à dire. C'est effroyable, oui, vraiment, ces Allemands sont plus que des barbares ! Frightful, yes, frightful ! Oui, vraiment, effroyable. Quand le soldat dit cela à haute voix il y en a qui essayent de lui raconter des choses. Le soldat, d'abord écoute, puis les types ne s'arrêtent plus : ils racontent, ils racontent, et bientôt le soldat n'écoute plus⁶².

Et Antelme de conclure son récit sur la facilité qu'offrait – déjà – le mot *inimaginable* à ceux qui venaient d'ouvrir les yeux sur les preuves, mais qui fermaient déjà les yeux sur l'épreuve, c'est-à-dire qui ne parvenaient pas encore, ne trouvant pas le temps, à trouver une lisibilité pour l'expérience de ceux qu'ils avaient pourtant sous leurs yeux, ceux qui tentaient déjà en vain de leur raconter leur expérience :

Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité. Ici, il faudrait tout croire, mais la vérité peut être

60 - PRIMO LEVI, « Retour à Auschwitz » (1982), transcription M. Belpoliti, trad. par Catherine Petitjean, *Rapport sur Auschwitz*, op. cit., p. 108. On sait que Giorgio Agamben a radicalisé cette idée jusqu'à faire du camp « la matrice secrète, le *nomos* de l'espace politique dans lequel nous vivons encore » (G. AGAMBEN, « Qu'est-ce qu'un camp ? », art. cit., p. 47 ; *Id.*, *Homo sacer I*, op. cit., p. 179).

61 - ROBERT ANTELME, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 269-306.

62 - *Ibid.*, pp. 300-301.

plus lassante à entendre qu'une affabulation. Un bout de vérité suffirait, un exemple, une notion. Mais chacun ici n'a pas qu'un exemple à proposer, et il y a des milliers d'hommes. Les soldats se baladent dans une ville où il faudrait ajouter bout à bout toutes les histoires, où rien n'est négligeable. Mais personne n'a ce vice. La plupart des consciences sont vite satisfaites et, avec quelques mots, se font de l'inconnaissable une opinion définitive. [...] Inimaginable, c'est un mot qui ne divise pas, qui ne restreint pas. C'est le mot le plus commode. Se promener avec ce mot en bouclier, le mot du vide, et le pas s'assure, se raffermir, la conscience se reprend⁶³.

L'indignation : ouvrir les yeux des meurtriers

Comment se comporte-t-on face à l'inimaginable ? L'histoire est sans doute faite de règles mais, presque autant, d'exceptions à la règle. Il est probable qu'au début du mois de mai 1945, découvrant le camp de Falkenau, en Tchécoslovaquie, les hommes de la Première Division d'Infanterie de l'armée américaine – le fameux *Big Red One* – aient prononcé, stupéfaits, les mêmes mots qu'avait entendus Robert Antelme quelques jours auparavant à Dachau : *Frightful, yes, frightful* ! Les Américains étaient entrés dans Falkenau dans la nuit du 7 au 8 mai, alors que des milliers de soldats allemands désarmés – peut-être quarante, quarante-cinq mille – traversaient la région pour se rendre aux armées occidentales plutôt qu'aux Russes, stationnés à quelques kilomètres seulement. C'est là que les hommes du *Big Red One* découvrirent la plaque indiquant le *Konzentrationslager Falkenau*. Un bref combat les opposa aux derniers SS du camp qui ne savaient pas – ou ne voulaient pas croire – que la capitulation allemande était juste en train d'être signée. C'est alors, en ces toutes dernières heures de la guerre et en ces toutes premières heures de la paix, que le camp fut « ouvert ».

Il y avait, parmi les simples soldats de cette division d'infanterie, un certain Samuel Fuller qui, déjà, se définissait lui-même comme un Candide ou un Don Quichotte devant l'histoire, mais qui était encore loin d'imaginer le grand destin cinématographique qu'il devait, plus tard, accomplir⁶⁴. Il avait négligé, en 1942, l'avertissement sinistre qu'on lui avait adressé, selon lequel s'engager dans une telle division d'infanterie signifiait, ni plus ni moins, en revenir mort, blessé ou, au mieux, fou⁶⁵. Il s'était engagé pour lutter contre le nazisme, mais aussi pour servir d'*eye-witness*, écrira-t-il plus tard, c'est-à-dire de témoin professionnel à qui

63 - *Ibid.*, p. 302. Sur l'inaudible des premiers récits de la déportation, voir ANNETTE WIEVIORKA, « Indicible ou inaudible ? La déportation : premiers récits (1944-1947) », *Pardès*, 9-10, 1989, pp. 23-59.

64 - SAMUEL FULLER, *A third face. My tale of writing, fighting, and filmmaking*, édité par Christa Lang Fuller et Jerome H. Rudes, New York, Applause, 2002, p. 6. Cf. ABRAHAM ROTHBERG, *Eye witness history of World War II*, New York, Bantam Books, 1962. Sur Samuel Fuller, voir LEE SERVER, *Sam Fuller: Film is a battleground. A critical study, with interviews, a filmography, and a bibliography*, Jefferson-Londres, McFarland, 1994.

65 - S. FULLER, *A third face...*, *op. cit.*, p. 110.

serait donnée l'occasion de « couvrir le plus grand crime de l'histoire de ce siècle⁶⁶. » Fuller avait été journaliste dans la presse tabloïd new-yorkaise au début des années trente : « J'étais un reporter, j'étais fait pour traquer la vérité. À cette époque, je n'étais pas intéressé par l'écriture de fiction [car je voulais témoigner] de gens réels dans des lieux réels [et quant à moi, en face de cela, j'étais] un réel ouvrier d'yeux (*a real eye-opener*)⁶⁷. »

Il avait aussi découvert le pouvoir des images lorsque conjointes aux récits qu'il faisait des violences dont, avant guerre, il était déjà le témoin aigu, crimes mafieux ou Ku Klux Klan : « Je commençais de comprendre que je pouvais mieux transmettre les émotions [relatives aux sujets traités dans les articles] avec des mots *et* des images. Pas n'importe quelle image, non, mais l'image précise (*the precise image*) capable de capter une multiplicité d'émotions dans un instant fixé⁶⁸. » Et c'est alors qu'il avait commencé une vie de scénariste à Hollywood – « zigzaguant entre journalisme et fiction⁶⁹ » –, une vie dorée brutalement interrompue par la guerre et ses premières expériences traumatiques : la tête coupée du camarade fauché par un obus de mortier – vision « imprimée dans mon esprit, écrira Fuller, comme une feuille dans son propre fossile⁷⁰ » –, la femme arabe abattue comme « ennemie » avec son bébé encore au sein⁷¹, l'eau du rivage toute rougie de sang, le 6 juin 1944 à Omaha Beach⁷²... Mais, à Falkenau, c'est autre chose encore qui aura surgi, quelque chose que Samuel Fuller – qui avait, derrière lui, toute une guerre vécue en première ligne, au plus près du pire – définit comme un *impossible* au-delà de tout effrayant (*frightful*) :

Alors nous avons découvert l'horrible vérité (the horrible truth). [...] C'était au-delà de toute chose croyable, au-delà de nos cauchemars les plus sombres. Nous étions bouleversés dans ce face-à-face avec le massacre. J'en tremble encore, à me souvenir de ces images d'êtres vivants effondrés, mélangés avec les morts. [...] Je vomis. Je voulais m'échapper de ce lieu à tout prix, mais je ne pus faire autre chose que regarder dans le second four crématoire, puis dans le troisième, hypnotisé par l'impossible (mesmerized by the impossible)⁷³.

Au cours d'un entretien réalisé dans les années quatre-vingt par Jean Narboni et Noël Simsolo, Samuel Fuller revient plus longuement sur ce qu'il nomme l'impossible :

Maintenant arrive l'impossible. Nous avançons. Nous sentons que quelqu'un attrape notre pied. Les prisonniers n'arrivaient pas à croire qu'ils étaient libres. Ils ne savaient

66 - *Ibid.*, p. 105.

67 - *Ibid.*, pp. 65 et 73.

68 - *Ibid.*, p. 73.

69 - *Ibid.*, p. 79.

70 - *Ibid.*, p. 114.

71 - *Ibid.*, pp. 118-120.

72 - *Ibid.*, pp. 162-175.

73 - *Ibid.*, p. 214.

pas ce qui se passait. Ils savaient une chose : les gardiens sont morts. Pour eux, cela signifie la liberté. Et il fallait qu'ils voient, de leurs yeux. Personne ne pouvait leur dire : « Ça va. » Cela n'aurait rien signifié pour eux. Les Allemands aussi leur avaient dit : « Ça va », et aussi d'aller de ce bâtiment à cet autre bâtiment, et c'est là qu'ils allaient mourir. L'impossible, c'est quand tout a été porté au grand jour et que chacun de nous devait se boucher le nez. Vous savez ce que « camp de concentration » veut dire ? Cela veut dire : l'odeur ! Pour chacun de nous, c'était cela. On prenait un mouchoir. N'importe quoi. Pour l'attacher autour de notre visage. L'odeur. Épouvantable ! [...] Ce n'est pas l'horreur. C'est quelque chose qui n'est pas là ! Vous ne voyez pas ça. Mais en même temps vous le voyez et c'est tellement impossible, incroyable. C'est plus que de l'horreur. C'est l'impossible. Nous n'avions jamais eu ce sentiment d'impossible lorsque nous nous battions⁷⁴.

Or, cet *impossible* coexiste avec une situation historique et juridique très précise : l'Allemagne vient de capituler, et cela signifie que tuer un Allemand, désormais, constitue un crime. L'impossible vient peut-être aussi, en partie, de l'impossibilité où se trouvaient ces soldats endurcis – et, ici, indignés comme ils ne l'avaient jamais été auparavant sur un champ de bataille – de répondre par le feu aux crimes atroces dont ils étaient les témoins. L'impossible vient que, dans l'esprit de ces soldats, une guerre ne pouvait pas se finir comme cela, sur quelque chose de pire que tous les combats endurés. L'impossible vient de ce que, devant cette réalité du camp ouvert, personne, d'abord, ne savait exactement *comment répondre*. Fuller résumera plus tard cette situation en termes, justement, de témoignage : « Comment pourrions-nous raconter au monde ce dont nous venions de faire l'expérience ? De quoi pourrions-nous témoigner ? Comment allions-nous vivre nous-mêmes avec cela⁷⁵ ? »

Il fallait donc répondre à cet impossible par autre chose que par les armes. D'un côté, il y avait la *tragédie* que l'ouverture du camp n'avait en rien « résolue ». Il ne suffisait pas, en effet, de donner à manger aux survivants : tel était leur état physique qu'ils continuaient de mourir – comme cette jeune fille que le sergent de la garnison tenta, en vain, de soigner pendant plusieurs jours –, et Fuller de remarquer combien, ici, les morts étaient plus légers que partout ailleurs⁷⁶. D'un autre côté, il y avait l'*indignation* des soldats devant l'*indignité* des nazis et, presque autant, de la population du bourg avoisinant : les premiers se dénonçant entre eux, les seconds feignant de tout ignorer, alors que le camp ne se trouvait qu'à quelques mètres des premières maisons de la ville et, surtout, qu'une insupportable odeur de mort régnait sur tout l'espace alentour⁷⁷. Fuller raconte l'indignation du capitaine

74 - JEAN NARBONI et NOËL SIMSOLO, *Il était une fois... Samuel Fuller. Histoires d'Amérique racontées par Samuel Fuller à Jean Narboni et Noël Simsolo*, Paris, Les Éditions des Cahiers du cinéma, 1986, pp. 114-115.

75 - S. FULLER, *A third face...*, *op. cit.*, p. 218.

76 - *Ibid.*, pp. 217-218 (voir également le témoignage de Samuel Fuller dans le film de Yann Lardeau et Emil Weiss, *A travelling is a moral affair*, Paris, M. W. Productions, 1986).

77 - *Ibid.*, pp. 215-216.

Kimble R. Richmond devant toutes ces dénégations. La seule réponse était donc de créer une situation propre à juger, non pas le crime lui-même – le temps des grands procès n'était pas encore venu –, mais du moins ce mensonge. Et d'imposer un geste digne, quel qu'il fût, en face de tant d'indignité.

Ce geste de dignité sera un geste double, dialectique. C'est un *rituel de mort* accompagné de son méticuleux *témoignage visuel*. C'est un geste pour *fermer les yeux* des morts et pour se situer en face d'eux, pour garder longtemps les *yeux ouverts* sur ce moment très lourd. À tous ceux qui n'iaient avoir su quoi que ce fût de l'activité du camp – parmi lesquels « le maire, le boucher, le boulanger et d'autres notables du bourg⁷⁸ » –, le capitaine Richmond ordonna de rendre publiquement aux morts le dernier hommage qui leur était dû : qu'ils fussent donc rhabillés par les vivants, mis chacun dans un suaire et enterrés ensemble, délicatement. En même temps, il fut demandé à Samuel Fuller d'utiliser sa petite caméra 16 millimètres Bell & Howell pour fixer une trace visuelle de ce rituel funéraire réduit à sa plus simple gravité.

Cela faisait plus d'un an que Fuller avait écrit à sa mère – depuis les champs de bataille d'Afrique du nord – pour lui demander cette caméra qui ne lui était parvenue que peu de temps auparavant, à Bamberg. Les plans tournés par Fuller à Falkenau constituent donc son tout premier geste de cinéaste : « Mon premier film amateur sur des tueurs professionnels », comme il dira plus tard avec son sens si particulier de l'humour noir⁷⁹. C'est un film muet d'une vingtaine de minutes, attentif et sans virtuosité. Fuller ne l'a jamais monté, en sorte que les séquences se suivent – à part, peut-être, le générique écrit à la hâte sur des feuilles de papier blanc – dans l'ordre même, chronologique, où elles ont été tournées.

On voit des hommes qui marchent, munis de pelles. On voit des barbelés, des prisonniers, des soldats. On voit des hommes debout, silencieux (et l'on dirait, alors, que le silence « technique » du film de Fuller se redouble d'un silence bien plus fondamental). On voit des cadavres nus, sortis d'un bâtiment où il est écrit *Leichenkammer*, puis vêtus avec difficulté par des civils. On voit des uniformes de l'armée soviétique. On voit les cadavres habillés déposés en rang sur des draps blancs, à même le sol, la tête maintenue droite, les mains croisées sur le ventre. On voit, en un seul plan, les barbelés du camp et les maisons de la ville toute proche. On voit des groupes d'hommes accroupis puis debout, en rang, devant les cadavres et sur un promontoire. On voit un homme seul qui parle, probablement fait-il un discours. On voit des saluts militaires. Puis, une quinzaine de corps est chargée dans deux charrettes que les civils poussent désormais à travers le bourg. Quand passent les charrettes, la caméra filme les roues et les pieds des marcheurs, comme si le regard spontanément se baissait au passage des morts. On voit s'étirer le cortège funèbre. Un enfant sur la route joue avec sa carabine en bois. Dans un coin de l'image, un homme retire son chapeau. On voit la campagne printanière, la route qui monte vers le cimetière, puis, dans une grande fosse, en haut de la

78 - *Ibid.*, p. 215.

79 - Dans le film d'Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible*, Paris, M. W. Productions, 1988.

colline, les cadavres qu'on allonge à nouveau les uns à côté des autres. On revoit les civils – parmi lesquels un adolescent blond en culottes courtes – déposer sur tous les corps un grand suaire fait de draps ou de bouts de tissu assemblés. Le film se termine sur les mottes de terre noire jetées par les vivants sur le linceul blanc des morts. On voit bouger les ombres des vivants sur le talus des morts.

C'est un « document brut », comme on dit. On voit des gestes, on ne discerne aucun affect. Le silence du film semble redoubler l'épuisement de toute expressivité devant la lourdeur de la situation et de l'acte à accomplir. Ces gestes, nous les comprenons certes immédiatement – c'est une cérémonie funéraire collective – mais nous manque le qui, le pourquoi, l'avant, l'après, l'ailleurs, le contexte, le destin de tout ce qu'on voit. Or, il y avait des centaines de camps comme cela dans les territoires dominés par les Allemands, et la plupart étaient bien plus importants, plus effrayants encore que celui-ci⁸⁰. Le film projeté à Nuremberg par l'armée américaine est déjà tellement insoutenable par sa longueur, par la litanie sans fin des atrocités découvertes ici et là, déclinant toutes les variantes possibles de l'inhumanité nazie... C'est sans doute pourquoi – outre le fait que Falkenau soit rapidement entré dans la zone soviétique d'occupation militaire – le petit film tremblant du soldat Fuller n'a pas été retenu dans la masse des pièces à conviction visuelles pour les procès à venir de crimes contre l'humanité. Le film sera donc resté en l'état – muet, silencieux et, en un sens, aveugle – pendant plus de quarante ans dans les tiroirs du cinéaste. Illisible, pour tout dire.

Illisible parce que trop près. Et, pourtant, irréfutable dans sa valeur de témoignage. *Trop loin, on perd de vue* (comme lorsqu'on parle des camps en général ou de la Shoah en tant que pure notion médusante); *trop près, on perd la vue* (c'est-à-dire l'élaboration du point de vue, cette élaboration n'étant possible que par mises en relation, travail de montage, interprétation). Façon de dire qu'une image n'est lisible qu'à être *dialectisée*, au sens précis que Walter Benjamin a voulu donner à ce mot. L'expérience de Falkenau n'en fut pas moins décisive – et même, en un sens, fondatrice – dans la vie et le travail de Samuel Fuller. Chaque fois qu'il l'a pu, le cinéaste aura tenté de donner une lisibilité à son expérience : l'épisode de Falkenau domine pratiquement toutes les grandes interviews qu'il a aimé donner aux cinéphiles – notamment aux journalistes des *Cahiers du cinéma* – admirateurs de son œuvre cinématographique⁸¹. Si Jean-Luc Godard a dit admirer en Fuller le cinéaste « brutal », « politique » et « pessimiste », c'est que l'expérience du cinéma et celle de la guerre n'avaient jamais, chez lui, été disjointes⁸². « *Journalisme, guerre,*

80 - Le type de cérémonie funéraire imposée aux civils allemands à Falkenau se retrouve dans nombre d'autres camps, par exemple à Vaihingen ou à Buchenwald. Cf. M.-A. MATARD-BONUCCI et É. LYNCH (dir.), *La libération des camps...*, op. cit., pp. 68-71.

81 - Cf. J. NARBONI et N. SIMSOLO, *Il était une fois...*, op. cit., pp. 114-118; Y. LARDEAU et E. WEISS, *A travelling is a moral affair*, op. cit.

82 - Cf. JEAN-LUC GODARD, « Rien que le cinéma » (1957), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, éd. par Alain Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, I, pp. 96-98, ici p. 96; *Id.*, « Signal » (1957), *Ibid.*, pp. 115-116; *Id.*, « Feu sur Les Carabiniers » (1963), *Ibid.*, p. 239; *Id.*, « Trois mille heures de cinéma » (1966), *Ibid.*, p. 295. On sait que Godard

cinéma... Ces trois mots désignent ce qui fait aujourd'hui tourner le monde plus vertigineusement que jamais », dira le cinéaste américain : la guerre tue, le journalisme raconte cela, « le cinéma [en] fait revivre les émotions⁸³. »

Fuller a méticuleusement raconté l'état de brisure psychique dans lequel il resta longtemps au retour du conflit mondial⁸⁴. Revenu au cinéma, il ne consacra pas moins d'une dizaine de films aux situations de guerre, tandis que les questions du racisme et de la violence parcourent, pour ainsi dire, toutes ses œuvres. Or, ce qui les distingue absolument des autres traitements hollywoodiens sur ce genre de sujet, c'est que la figure centrale de ses films est celle du *survivant* et non pas celle du héros : « Il n'y a pas de héros dans mes films. Ce sont des survivants de la guerre, ils ont juste fait ce qu'il faut pour rester en vie⁸⁵. » Voilà aussi pourquoi le cinéma de Fuller – cinéma de survivant consacré aux morts et aux survivants de la mort violente – peut apporter à l'historien une précieuse contribution, à la limite du témoignage minutieux et de l'élaboration spectaculaire⁸⁶. Contre le « nappage de sucre glace » (*sugar coating*) qu'il dénonçait dans le cinéma hollywoodien, Fuller a revendiqué – notamment dans un échange célèbre avec Howard Hawks – un cinéma « artistique » autant que « véridique » : « *Make it artistic. But show the truth*⁸⁷. »

J'ai utilisé ma connaissance directe (firsthand knowledge) pour créer des films qui, je l'espère, montraient la vérité à propos des hommes en temps de guerre. [...] Je hais la violence. Cela ne m'a justement pas empêché de l'utiliser dans mes films. Elle fait partie de la nature humaine. [...] La guerre n'est pas affaire d'émotions. C'est affaire d'absence d'émotions. Cette absence, ce vide (that void) c'est cela, l'émotion de la guerre. [...] Eh bien, les mots tout seuls ne peuvent justement pas décrire cela⁸⁸.

Voilà pourquoi, bien qu'ayant écrit le très long récit de son expérience dans son roman *The Big Red One* – où l'épisode de Falkenau occupe, naturellement, tout un chapitre et une partie de l'épilogue⁸⁹ –, Fuller n'abandonna jamais l'idée de la remettre en scène, visuellement, dans un long métrage de fiction. *The Big Red One*, le film, sortira en 1980 dans un montage considérablement tronqué par les studios – contre l'avis de Fuller, bien entendu –, mais avec un générique de début qui situe déjà clairement l'intention : « Ce film est constitué de vies imaginaires (*fictional life*)

fera jouer à Samuel Fuller son propre rôle dans *Pierrot le fou*, pour que soit donnée du cinéma une définition en six mots : « *Love, hate, action, violence, death, emotion* » (Id., « Parlons de Pierrot » (1965), *Ibid.*, p. 268).

83 - J. NARBONI et N. SIMSOLO, *Il était une fois...*, op. cit., p. 13.

84 - S. FULLER, *A third face...*, op. cit., pp. 229-234.

85 - Cité par L. SERVER, *Sam Fuller...*, op. cit., p. 52.

86 - CHRISTIAN DELAGE et VINCENT GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 46-58 et 210-214.

87 - S. FULLER, *A third face...*, op. cit., pp. 236 et 240.

88 - *Ibid.*, pp. 219, 234 et 291.

89 - Id., *The Big Red One*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, [1980] 1991, pp. 515-531.

basée sur des morts réelles (*factual death*)⁹⁰. » Significativement, Fuller avait écarté la proposition que le personnage du sergent fût interprété par John Wayne : il ne voulait surtout pas d'un personnage qui fût le héros de ses actes, et que ces actes eux-mêmes fussent « patriotiques⁹¹ ».

Il voulait plutôt construire son film sur quelque chose comme un « lyrisme sec » (*dry lyricism*)⁹² pour montrer, en somme, cette « émotion de la guerre » faite du « vide » (*void*) de toute émotion dans les situations de danger extrême où c'est le corps en mouvement qui décide tout, presque automatiquement, par-delà l'expression normale des émotions. Le choix de Lee Marvin pour interpréter le sergent devait contribuer à cela, son visage émacié, peu expressif, n'étant pour Fuller que le visage même, impersonnel, de la mort : « Visage de la guerre le plus ridé, fatigué, cadavérique possible, mais précisément à cause de cela la mort ne peut pas l'atteindre⁹³. »

Le film de Fuller n'en est pas moins entièrement construit – en toute esthétique hollywoodienne, qu'il fait constamment bifurquer mais à laquelle il continue d'appartenir – sur un *pathos* mouvementé, le *pathos de l'action*. Nous sommes donc aux antipodes de la lenteur inexpressive et rituelle du tournage de 1945, c'est-à-dire des gestes épuisés de Falkenau. Et, lorsqu'il s'agira justement de mettre en scène l'épisode du camp, dans *The Big Red One*, Fuller choisira l'économie des moyens (quatre visages de déportés dans l'ombre, pas plus), le paradoxe du point de vue (le soldat américain vu depuis les cendres du crématoire) et, enfin, une sorte de musicalisation puissante que dégagent, comme un glas, les coups de fusil répétés par lesquels Griff (joué par Mark Hamill), bouleversé par ce qu'il vient de voir, semble vouloir détruire sans fin le SS qu'il a pourtant tué et retué absurdement. Tout cela pour faire lever, dans une scène où l'action n'a plus de sens, le *pathos de l'indignation* devant une réalité que le film de guerre, en tant que genre, échoue bien sûr à représenter.

La dignité : fermer les yeux des morts

Nous ne pouvons pas demander à un film de fiction ce qu'il n'a jamais promis de donner. *The Big Red One* n'est pas un film sur les camps, mais un film de guerre. La lisibilité des camps – dans l'épisode final de Falkenau où, significativement, rien de ce qui se voyait dans les images de 1945 n'est raconté, ni les gestes de dénégaration des civils, ni la décision éthique d'organiser l'enterrement solennel des victimes – s'y réduit donc, ce qui est déjà quelque chose d'important, à la brisure

90 - *Id.*, *A third face...*, *op. cit.*, pp. 122, 219 et 382-383 (où Fuller raconte le millier de pages du scénario, les problèmes de *casting*, etc.) et pp. 475-483. Le film *The Big Red One*, Los Angeles, Lorimar, 1980, a fait récemment l'objet d'une « reconstitution » ou, plutôt, d'un travail de restitution de nombreuses scènes tronquées à sa sortie (Los Angeles, Warner Bros Entertainment, 2005).

91 - *Id.*, *A third face...*, *op. cit.*, p. 383.

92 - *Ibid.*, p. 482.

93 - J. NARBONI et N. SIMSOLO, *Il était une fois...*, *op. cit.*, p. 320.

dans le temps de l'action, à la stupéfaction muette des soldats devant l'horreur, au renoncement à toute explication et à la conclusion désespérante de l'enfant qui meurt sur les épaules du sergent⁹⁴. C'est une lisibilité ouvrant le champ de *l'indignation devant l'impossible*, comme le nomme donc Samuel Fuller. Et l'un des plus beaux moyens de cette lisibilité aura été le *silence* que Fuller a voulu créer lorsque surgit l'image des déportés ou celle des crématoires, alors même que, dans le récit, la bataille continue de faire rage⁹⁵.

Lorsque, six ans plus tard, le cinéaste enregistra ses entretiens avec Yann Lardeau et Emil Weiss, celui-ci le convainquit de réfléchir à une façon de *rendre visible* le film de 16 millimètres tourné à Falkenau en 1945 auquel il fallait, évidemment, offrir des conditions telles qu'on pût le *rendre lisible*. C'était à Paris, en 1986. Le film *Shoah* de Claude Lanzmann – après les chefs-d'œuvre de Marcel Ophüls – venait de rendre au cinéma une nouvelle valeur d'usage en tant que valeur de témoignage sur la question des camps. En même temps, le négationnisme avait pris des proportions assez inquiétantes pour qu'au-delà de l'indignation il faille reprendre la lutte sur le plan historiographique lui-même⁹⁶. Si les images « ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée » et si « le fait de parvenir à la lisibilité représente un point critique déterminé du mouvement qui les anime », comme l'écrit Walter Benjamin, alors on peut dire que ce point critique prit la figure, pour Emil Weiss et Samuel Fuller, d'une réponse directe au trop fameux « détail » de Jean-Marie Le Pen⁹⁷.

Pour rendre lisibles les silencieuses vingt et une minutes tournées en 1945 à Falkenau, Emil Weiss procéda un peu comme Lanzmann en filmant Samuel Fuller sur les lieux mêmes – pratiquement détruits – de la « scène originelle⁹⁸ ». Mais il procéda à l'inverse de Lanzmann en orientant le témoignage du vieil homme, non pas sur des questions préalables, mais sur un face-à-face direct – et filmé – avec les images du document de 1945. Alors, ce sont les images elles-mêmes qui, toutes muettes qu'elles soient, interrogent le témoin : en prenant la parole, il leur donnera en retour une possibilité d'être véritablement « regardées », « lues », voire « entendues ». On conçoit la difficulté intrinsèque de cet exercice anachronique et réminiscent puisque plus de quarante années séparent l'homme

94 - Le roman offre une version sensiblement différente : S. FULLER, *The Big Red One*, *op. cit.*, pp. 520-523.

95 - En toute logique hollywoodienne, ce silence voulu par Fuller est atténué par une composition musicale qui s'est faite sans son accord (il n'a même jamais rencontré le compositeur Dana Kaproff). Alors, « silence » veut dire ici que l'orchestre est réduit à quelques hautbois, flûtes ou violoncelles.

96 - Voir PIERRE VIDAL-NAQUET, *Les assassins de la mémoire. « Un Eichmann de papier » et autres essais sur le révisionnisme (1980-1987)*, Paris, La Découverte, 1991.

97 - « Aujourd'hui, il y a des gens pour dire, comme Le Pen, que tout ça n'est qu'un "détail" ! » S. Fuller dans le film d'E. WEISS, *Falkenau, vision de l'impossible*, *op. cit.*, dont le commentaire est transcrit par Christian Delage : SAMUEL FULLER, « Falkenau » (1988), *L'historien et le film*, *op. cit.*, pp. 210-214, ici p. 214.

98 - Sur ce retour au lieu par delà sa destruction même, voir GEORGES DIDI-HUBERMAN, « Le lieu malgré tout » (1995), in *Id.*, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, pp. 228-242.

qui filme Falkenau et celui qui revoit ses propres images, en 1988, sous l'œil attentif d'une caméra : « C'était douloureux de revivre ces terribles moments vieux de tant d'années et pourtant si vifs dans mon esprit » (*it was painful to relive those terrible times so many decades old yet so fresh in my mind*), écrira plus tard Samuel Fuller⁹⁹. Le point critique de toute lisibilité ne va probablement pas sans la douleur que fait lever ce genre de réminiscence.

Mais tel était le prix à payer pour qu'au-delà de l'indignation nous puissions, nous-mêmes, reconstruire une lisibilité pour les *gestes de dignité* inhérents au rituel organisé à Falkenau par le capitaine Richmond, au témoignage visuel réalisé sur place par le soldat Fuller et, enfin, au montage construit par le jeune Emil Weiss sur la base des images et des mots produits par le vieil homme Fuller. Le *rituel* organisé par Richmond fut la première réponse à l'indignité de cette situation monstrueuse du camp, à laquelle personne n'était préparé ; les *images* captées par la petite caméra du soldat d'infanterie nous rappellent le lien anthropologique fondamental, dans les sociétés occidentales – et ailleurs aussi, sans doute – entre *imago* et *dignitas*, c'est-à-dire entre l'image et l'attitude devant la mort d'autrui¹⁰⁰. Moyennant quoi les *paroles* de Fuller, en 1988, apparaissent logiquement comme l'éloge funèbre accompagnant tout rituel de ce genre mais que personne, en mai 1945, alors que les prisonniers survivants continuaient d'agoniser, n'avait eu la force de prononcer. « J'ai senti que [en faisant ce film avec Emil Weiss] nous honorions la mémoire des prisonniers du camp » (*I felt we were honoring the memory of the camp's prisoners*¹⁰¹).

Bref, la condition de lisibilité des images de 1945, telle que l'offre le film de 1988, ne va pas sans ce que j'ai nommé – à propos d'un cas assez semblable, celui de Jorge Semprun décrivant après coup comment il regarda, à peine libéré de Buchenwald, les images du camp filmé par l'armée américaine au moment de la Libération – le moment éthique du regard¹⁰². Or, cette dimension éthique n'est en rien réductible à une attitude morale ou moralisatrice : elle se situe, d'emblée, dans l'acte de *donner connaissance* à des images dont l'état « muet » nous a d'abord, simplement, laissés « muets », muets d'indignation. La dignité ne se construit dans l'image que par le travail dialectique du montage, c'est-à-dire, aussi, par ce que le tournage de 1988 – qui suit, scrupuleusement, le montage originel, ne répétant qu'un seul plan, celui des prisonniers debout sur le talus – donne à voir du petit film de 1945.

Tentons de rappeler les principaux effets ou, mieux, *faits de lisibilité* auxquels ce montage nous donne accès. Le premier concerne la question de l'*auteur* : on remarque que le nom de Samuel Fuller n'apparaît pas dans le générique bricolé de 1945, où l'on peut simplement lire ceci : « Supervisé par le capitaine Kimbal [*sic*]

99 - S. FULLER, *A third face...*, *op. cit.*, p. 511.

100 - Je pense, bien sûr, à l'*imago* romaine et à sa fonction généalogique, dignitaire et funéraire. Cf. GEORGES DIDI-HUBERMAN, « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance » (1995), in *Id.*, *Devant le temps...*, *op. cit.*, pp. 59-83.

101 - S. FULLER, *A third face...*, *op. cit.*, p. 511.

102 - Cf. G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, *op. cit.*, pp. 110-113.

R. Richmond, présenté par le 16^e régiment d'infanterie commandé par Frederick W. Gibb, 1^{re} division d'infanterie, Falkenau, le 9 mai 1945. » En 1988, le cinéaste commentera : « Richmond est vraiment l'auteur du film », en ce que la décision d'organiser tout ce rituel lui revient ; mais, ajoute Fuller, « on peut dire que l'histoire s'est écrite elle-même¹⁰³. » Bref, il n'y a pas d'« auteur » au sens où les personnes que l'on voit dans ce film ne sont ni des personnages ni les « créatures » de celui qui les filme. Ici, l'être filmé n'appartient pas à celui qui filme – aucun contrat, aucune relation perverse, donc, dans le regard porté sur ces événements –, et même lui résiste à tout jamais. Dans ce cas précis, on pourrait presque dire que les êtres filmés à Falkenau ont laissé Fuller muet pendant quarante ans.

Le deuxième fait de lisibilité touche à la question de la *preuve* visuelle : le film de 1945 fut d'abord pensé dans l'élément de ce que la langue anglaise appelle *evidence*, façon de dire qu'une preuve est quelque chose qui devrait pouvoir être vue. C'est dans cet enjeu de lisibilité que se situe clairement le long plan commenté ainsi en 1988 : « Ce plan vous montre à quel point le camp était proche de la ville. Voici les maisons ; le camp était derrière. C'est un plan sans coupe, sans montage. J'ai juste fait un panoramique depuis les maisons jusqu'au camp. Voyez comme ils sont proches ! Je n'ai fait aucune coupe. Il ne fallait pas en faire. En jouant sur cette butte, les enfants devaient sûrement voir à l'intérieur du camp¹⁰⁴. » Dans *The Big Red One*, Fuller aura utilisé le contraste des fleurs multicolores et des barbelés pour signifier cette cruelle proximité du camp et de l'indifférence villageoise. Filmé par Emil Weiss à Nuremberg, le cinéaste dira clairement son regret de n'avoir pas été présent au procès. Il ne fait pas de doute que nombre de plans rapprochés, en 1945, étaient accompagnés de l'ordre donné aux personnes filmées de regarder la caméra, afin que les visages soient reconnaissables dans le cours d'une action en justice¹⁰⁵.

Un troisième fait de lisibilité concerne justement ce à quoi l'« évidence » des images ne donne aucun accès direct. Au-delà de la preuve, il y a l'épreuve : au-delà de l'évidence visible, il y a l'*air* des images, *Atmosphäre* et *Stimmung* en même temps. L'*Atmosphäre*, c'est que les cadavres vus dans le film de 1945 – ainsi que les corps des malades – dégagent une insupportable odeur qui envahit tout l'espace (et qui rend la dénégation des villageois si insupportable aux soldats américains) : « Il régnait une puanteur de chairs gangrenées. [...] La puanteur empirait. Voici maintenant leur départ du camp. [...] Le capitaine Richmond a refusé qu'on utilise des véhicules pour acheminer les corps. Il voulait qu'ils soient tirés, poussés, par les hommes qui avaient nié qu'on mourait atrocement dans ce camp¹⁰⁶. » À bien y regarder, on voit dans le document des hommes qui se protègent de l'odeur insupportable avec leurs mouchoirs.

103 - S. FULLER, « Falkenau », art. cit., p. 210.

104 - *Ibid.*, pp. 211-212.

105 - Christian Delage rappelle à ce propos que « les tribunaux militaires américains ont condamné à mort vingt-cinq des tortionnaires de Flossenbürg et de ses satellites » (C. DELAGE et V. GUIGUENO, *L'historien et le film*, op. cit., p. 288).

106 - S. FULLER, « Falkenau », art. cit., pp. 211 et 213.

Quant à la *Stimmung*: « La tension était inimaginable : on se serait cru dans un baril de poudre ou un champ de mines. Qu'un seul émette une objection et c'eût été le drame¹⁰⁷. » En particulier, l'événement le plus tragique, aux yeux de Fuller, n'est absolument pas lisible dans le montage muet de 1945. Mais on comprendra, grâce au tournage de 1988, que l'officier russe, filmé seul en face des prisonniers rassemblés, leur fait – outre l'hommage rendu aux déjà morts – l'annonce sinistre d'une mort qui continue en dépit de la « libération » du camp :

Là, on les a réunis tous ensemble pour écouter des paroles macabres que je n'avais jamais entendues nulle part. N'importe quel soldat aurait préféré combattre plutôt que d'avoir à parler à ces prisonniers comme l'a fait cet officier russe. Il lui a fallu un courage énorme ! Après avoir été d'un courage héroïque au feu, il doit parler comme un sorcier guérisseur. Il dit au premier groupe d'hommes qu'ils ont tant souffert de malnutrition qu'il sera impossible de les sauver. Il dit au deuxième groupe qu'ils sont atteints de maladies contagieuses incurables et qu'ils doivent rester dans la prison et mourir. On ne pourra pas les emmener, à cause des risques de contagion. Il dit au troisième groupe qu'eux vont survivre. Mais l'ironie voudra que ces malheureux, enfermés dans ce camp je ne sais combien de temps, et enfin libérés, vont passer de la mort vivante à une vie d'agonisants¹⁰⁸.

Enfin, Samuel Fuller donne dans ses entretiens avec Jean Narboni et Noël Simsolo une indication bouleversante sur quelque chose que son film de 1945 n'avait même pas approché, mais qui faisait partie intégrante de l'expérience visuelle des soldats ouvrant un camp de concentration : « On voit des gens vivants avec des morts, et on ne voit pas la différence. Des gens qui rampent. Des gens qui sont morts. Mais sont-ils morts ? [...] On voit un homme bouger. Il n'est pas encore mort mais il meurt. Je ne pouvais pas utiliser cela. [...] La fin de toute cette guerre, c'est l'impossible¹⁰⁹. »

Comme pour tirer malgré tout un point de vue éthique sur ce fond d'indistinction désespérante, la caméra de Fuller, en 1945, tentait d'approcher – quatrième « fait de lisibilité » – les *visages*. Cela est très sensible dans les choix de cadrage et les mouvements de caméra où l'on dirait que le cinéaste ne se contente pas d'observer un état de fait, mais s'attarde et tente de cerner la dimension humaine de cet état : on dirait qu'il cherche les regards et se rend attentif aux gestes, sauf lorsque c'est lui-même qui accomplit le geste de baisser le regard au passage de la charrette funéraire. À cette dimension éthique est lié le fait que Fuller se souvienne encore, en 1988, de tant de noms, par exemple lorsqu'il reconnaît de dos le soldat qui salue : « Cet homme qui salue – je l'appelais "Mike d'acier" – salue les morts de ce camp, mais aussi ceux de tous les camps, de toutes ces saletés de camps. Un

107 - *Ibid.*, p. 211.

108 - *Ibid.*, p. 212.

109 - J. NARBONI et N. SIMSOLO, *Il était une fois...*, op. cit., p. 117.

simple salut sans pathos ni héroïsme. Juste un témoignage (*aknowledgment*, une reconnaissance¹¹⁰). »

Un aspect essentiel de cette approche cinématographique réside dans la façon de filmer les hommes en groupe. Il y a, certes, la hiérarchie militaire qui fait isoler – l'espace d'un instant – le capitaine Richmond parmi ses hommes. Mais, de façon générale, le tournage de 1945 laisse chacun à sa place, avec sa propre douleur, son propre destin, sa propre responsabilité, sa propre honte. Quand Fuller dit qu'il n'y a pas héroïsme mais témoignage ou reconnaissance, il énonce – sans peut-être le reconnaître clairement – que son pauvre film maladroit réussit là où échouent tous les films hollywoodiens, y compris les siens. Il rend de toute façon, par contraste, insupportables ces films où la douleur des uns (les héros, les « personnages principaux ») est racontée au détriment de celle des autres (les « figurants », et souvenons-nous que les nazis appelaient quelquefois *Figuren* les détenus des camps), comme on le voit dans les films de Steven Spielberg, de Roberto Benigni et même de Roman Polanski, sans parler de la série télévisée *Holocaust*. Voilà pourquoi les morts de Falkenau comme les notables contraints de les enterrer ne sont pas filmés comme des *masses* mais comme des *communautés*, ensemble mais un à un, nombreux mais côte à côte, chacun gardant par-devers soi sa dignité (pour les morts dont les noms et même les nationalités demeuraient inconnus) ou son indignité (pour des notables encore fiers, sans doute, de leurs noms).

Voilà comment s'éclaire un cinquième fait de lisibilité, celui où apparaît pleinement la *dignité* en tant que sujet principal et conduite scrupuleuse du film de 1945, scrupuleusement commenté en 1988. C'est lorsque Fuller note que les prisonniers se mettent debout tous ensemble, spontanément, à l'arrivée des cadavres ; ou lorsque, inversement, il explique que « Richmond vient d'ordonner à quelqu'un d'ôter son chapeau », un villageois que l'on voit furtivement sur le bord de la route¹¹¹. Bref, le film de Fuller montre comment des hommes – des soldats endurcis – tentèrent d'ouvrir un camp *en ouvrant dans l'horreur un espace et un temps pour la dignité* : chacun habillé, chacun recouvert d'un suaire, chacun honoré d'une motte de terre lancée par les vivants dans la fosse commune. La dignité dont il s'agit est un acte éthique et un acte de mémoire tout à la fois : « donner une leçon » aux indignes villageois, organiser tout ce rituel « pour que [les victimes] quittent ce monde dignement, [...] pour qu'on fasse à ces morts une sépulture digne¹¹² », comme Fuller ne cesse de le répéter dans son commentaire. C'est demander aux vivants de traiter les morts selon des *gestes anciens* que recouvre, par exemple, le mot même de « sépulture » : prendre le corps à bras le corps – geste de *pietas* –, l'habiller, le recouvrir, se découvrir devant lui par respect, l'enterrer, marquer le lieu où il repose... Même les silences de Fuller dans le tournage de 1988 apparaissent comme des ponctuations destinées à rendre mieux lisible encore

110 - S. FULLER, « Falkenau », art. cit., p. 212. Façon d'indiquer la dimension éthique du témoignage (*aknowledgment*) par delà sa dimension de preuve et de connaissance (*knowledge*).

111 - *Ibid.*, p. 213.

112 - *Ibid.*, pp. 210, 211 et 213.

une telle dignité. Voilà où réside ce qu'il nomme si bien « une brève leçon d'humanité en vingt et une minutes¹¹³. »

Histoire et lisibilité de l'image

« Une brève leçon d'humanité en vingt et une minutes » : cette expression suppose, chez Samuel Fuller, que vingt et une minutes d'images muettes seraient capables, pour peu qu'elles soient construites et regardées avec rigueur – c'est-à-dire avec précision, sens critique, refus de conclure trop hâtivement – de « donner une leçon », ce qui doit s'entendre à la fois sur le plan éthique et sur celui de la connaissance, bref sur un plan d'*humanisme* que suppose le vocabulaire même du cinéaste. Le dernier « fait de lisibilité » sera donc, pour Fuller, un travail de *pédagogie* dont les images seraient capables malgré tout. Pourquoi « malgré tout » ? Parce qu'il est devenu si facile de faire des images sans travail et pour les pires raisons qui soient. Parce que Fuller, qui avait découvert dans les locaux du camp de Falkenau des images pornographiques de l'horreur réalisées par les SS – des photographies de femmes nues pourchassées par des chiens¹¹⁴ –, avait dû prendre malgré tout sa caméra pour filmer l'horreur : filmer l'horreur pour une « leçon d'humanité » et non pour un exercice pervers de l'inhumanité, filmer l'horreur pour apprendre avec dignité de quelle indignité les hommes sont capables.

À qui cette « leçon » s'adresse-t-elle ? Le capitaine Richmond, dit Fuller, voulait d'abord « donner une leçon » aux « salauds » qui continuaient de nier ce qu'ils avaient pourtant sous les yeux depuis des années¹¹⁵. Mais le film lui-même ne s'adresse plus du tout à eux. On pourrait dire, désormais, qu'il s'adresse aux *enfants*, c'est-à-dire au futur de la mémoire. Le cinéma de Fuller est, en général, obsédé par l'enfance. Dans *The Big Red One* en particulier, les gosses deviennent pour ainsi dire les acteurs principaux de l'Histoire avec un grand H – alors qu'ils sont des personnages secondaires dans le récit –, ceux qui voudront ou ne voudront pas en retenir la leçon, que ce soit le jeune Sicilien qui traîne avec lui le cadavre de sa mère, la petite fille qui tresse des fleurs sur le casque du soldat, le garçonnet hitlérien à qui l'on administre une fessée plutôt que de le fusiller, ou l'enfant du camp qui meurt, les yeux grands ouverts, sur l'épaule du sergent. Dans le film de 1945, on ne voit pas seulement un enfant qui joue sur le bord de la route avec son fusil en bois ; on voit aussi un jeune homme en culottes courtes qui, dans la fosse commune, recouvre les morts d'un tissu blanc, Fuller racontant que Richmond l'avait menacé de mort s'il osait seulement poser un pied sur l'un des cadavres (« Si tu marches sur un corps, je te tue »). Plus tard, dans le tournage de 1988, Fuller expliquera comme à des enfants le sens de l'expression *Arbeit macht frei*.

D'un côté, donc, le film de 1945 est une image du passé ; d'un autre côté, c'est un « testament de vingt et une minutes » en images, quelque chose qui,

113 - *Ibid.*, p. 214 (le mot « humanité » a été omis dans la transcription).

114 - *Id.*, *A third face...*, *op. cit.*, p. 215.

115 - *Id.*, « Falkenau », *art. cit.*, p. 211.

comme film et surtout comme testament, « ne ment pas¹¹⁶ » en face de sa responsabilité quant à l'histoire. Beaucoup de films – pour ne pas dire la plupart – mentent, sans doute. Mais un film pensé, travaillé comme un « testament » ou une « leçon » d'histoire se devrait de ne pas mentir. Telle est, du moins, la dignité que Fuller aura voulu donner à ses images : faire en sorte qu'en les voyant on sache quelque chose de véridique – cette chose fût-elle singulière, locale, lacunaire – sur les camps nazis et, mieux, qu'on puisse « se révolter contre ce qu'on voit¹¹⁷. » Mais les choses sont évidemment plus complexes encore : Fuller s'adresse à des enfants comme un vieil homme qui a fait la guerre raconte aux générations futures l'inhumanité dont les hommes sont capables ; mais il s'interroge aussi, en retour, sur le regard des enfants eux-mêmes, leur façon si particulière de *regarder l'histoire en images*.

Fuller donne une leçon parce qu'il sait des choses « de première main » (*firsthand knowledge*). Mais il cherche aussi à tirer leçon du regard de l'enfance. Voilà sa grandeur, c'est-à-dire sa modestie : il sait que le savoir n'est pas seulement du côté du maître. Un exemple éclaire cela très simplement : lorsque Fuller regarde la route qui mène au camp, il s'attarde à filmer l'enfant qui joue ; lorsqu'il regarde le talus qui borde le camp, il imagine que les enfants jouaient ici et, donc, regardaient avec curiosité : « En jouant sur cette butte, les enfants devaient sûrement voir à l'intérieur du camp. [...] Les gosses adorent monter et dévaler des monticules¹¹⁸. » Et c'est pourquoi, dans *The Big Red One*, Fuller aura méticuleusement fait planter des fleurs multicolores sur toute la bordure du camp, dans un contraste frappant avec les barbelés et la violence du feu ; il dira que seul un enfant pouvait regarder cela d'abord, ce contraste – aux adultes moralement insoutenable – entre les fleurs épanouies du printemps et la mort qui règne sur tout cela pourtant¹¹⁹. Toute la question demeurant de savoir ce que l'enfant, bientôt, plus tard, fera de ce regard.

Un rapport fondamental noue enfance et histoire : parce que sont indissociables expérience et imagination, parce que les enfants prennent les images au sérieux de leur capacité de hantise, c'est-à-dire de leur nature « fantomale »¹²⁰. Samuel Fuller complète cette relation – ou même la pense – avec le cinéma¹²¹.

116 - *Id.*, *A third face...*, *op. cit.*, p. 217. Fuller répétera : « Film doesn't lie » (*Ibid.*, p. 511).

117 - Partie du commentaire de Falkenau, *vision de l'impossible* omise dans *Id.*, « Falkenau », *art. cit.*, pp. 210-214.

118 - *Ibid.*, p. 212.

119 - Dans le film de Y. LARDEAU et E. WEISS, *A travelling is a moral affair*, *op. cit.*

120 - Cf. GIORGIO AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, [1978] 1989, pp. 33-34 et 102-106. Rappelons comment Warburg définissait en 1929 sa « science des images » : « Histoire de fantômes pour grandes personnes » (*Gespensstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene*).

121 - Il faudrait donc lire ensemble les deux essais de CHRISTIAN DELAGE, « Cinéma, enfance et histoire », in A. DE BAEQUE et C. DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris-Bruxelles, IHTP/Éditions Complexe, 1998, pp. 61-98, et *Id.*, « Samuel Fuller à Falkenau : l'événement fondateur », *L'historien et le film*, *op. cit.*, pp. 46-58. Voir également l'article – paru alors que ce texte était déjà rédigé – de LAURENT LE FORESTIER, « Fuller à Falkenau : l'impossible vision ? », *1895. Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 47, 2005, pp. 184-193.

Au-delà des typologies sommaires sur les relations entre cinéma et histoire¹²², en deçà des contradictions auxquelles finit évidemment par se confronter le cinéma dans son double rapport à l'histoire et à la fable¹²³, il faut peut-être méditer ce que Serge Daney écrit de *l'innocence du regard* dans les premiers films – en tout cas ceux, plus ou moins amateurs, qui ne furent pas directement asservis aux protocoles juridiques des armées libératrices – ayant accompagné l'ouverture des camps, notamment ceux de George Stevens¹²⁴ et de Samuel Fuller :

Ce que je comprends aujourd'hui, c'est que la beauté du film de Stevens est moins le fait de la justesse de la distance trouvée que de l'innocence du regard porté. La justesse est le fardeau de celui qui vient « après » ; l'innocence, la grâce terrible accordée au premier venu. Au premier qui exécute simplement les gestes du cinéma. [...] Moins le non-coupable que celui qui, filmant le Mal, ne pense pas à mal. [...] En 1945, il suffisait peut-être d'être américain et d'assister, comme George Stevens ou le caporal Samuel Fuller à Falkenau, à l'ouverture des vraies portes de la nuit, caméra à la main. Il fallait être américain – c'est-à-dire croire à l'innocence foncière du spectacle – pour faire défiler la population allemande devant les tombes ouvertes, pour lui montrer ce à côté de quoi elle avait vécu, si bien et si mal. Il fallait que ce soit dix ans avant que Resnais ne se mette à sa table de montage¹²⁵.

La grande force de ces phrases consiste à nous faire comprendre que le regard porté sur les camps ne doit pas seulement être jugé selon un système d'opposition morale – l'« abjection » des travellings de Pontecorvo face à l'« innocence » des panoramiques de Fuller ou de Stevens –, mais doit aussi, et surtout, être temporalisé selon le *régime historique propre aux images*, Serge Daney supposant alors que filmer un camp lorsqu'il s'ouvre et faire un film sur les camps lorsqu'ils ne sont plus que ruines ou musées, cela n'engage tout simplement pas le même geste cinématographique. Quand s'ouvre un camp, la question est de savoir supporter et *porter le regard*, ouvrir les yeux devant cela dans la « grâce terrible » de la découverte, comme il ose l'écrire. Après, il s'agira de tout autre chose : il s'agira de *trouver le point de vue*, de trouver la « distance juste ». Quand s'ouvre un camp, on regarde, stupéfait, on prend tout ce qu'on peut *sans penser à mal*. Après, il s'agira de choisir, de comprendre, de *penser le mal*. Quand s'ouvre un camp, la question n'est que de filmer autant que possible et d'« exécuter simplement les gestes du cinéma », ce qui supposait, pour Fuller, de *marcher* dans l'espace de l'horreur, caméra à la main,

122 - Dans les travaux, par ailleurs pionniers, de MARC FERRO, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, [1977] 1993, pp. 144-152 (« Sur l'antnazisme américain, 1939-1943 ») et pp. 217-226 (« Y a-t-il une vision filmique de l'histoire ? »).

123 - Cf. JACQUES RANCIÈRE, « L'historicité du cinéma », in A. DE BAECQUE et C. DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, op. cit., pp. 45-60 ; Id., *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001.

124 - Sur G. Stevens, voir notamment CHRISTIAN DELAGE, « La couleur des camps », *Les Cahiers du judaïsme*, 15, 2003, pp. 71-80.

125 - SERGE DANEY, « Le travelling de *Kapo* » (1992), *Persévérance : Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, POL Éditions, 1994, pp. 13-39, ici p. 24.

cette petite caméra à avance manuelle qui enregistrait les images dans des vitesses irrégulières et donne au film de 1945 son rythme si « primitif ». Il s'agira plus tard, avec Emil Weiss, de *s'asseoir* à la table de montage pour donner à ce tournage originel sa valeur de lisibilité historique.

Enfin, comme le dit bien Serge Daney, filmer dans l'espace d'un camp qui s'ouvre n'est possible que si l'on fait *confiance* au médium, dans l'« innocence foncière » de l'enregistrement optique. Il s'agira, plus tard, de savoir utiliser les images selon un point de vue *critique*, c'est-à-dire selon une analyse concomitante de la « non-innocence » du spectacle. C'est pourquoi on ne peut créditer d'innocents, malgré leur rapport revendiqué à l'enfance – enfance du divertissement et non celle du regard écarquillé devant la dureté du monde –, les entreprises cinématographiques de Steven Spielberg ou de Roberto Benigni. Il est significatif que Samuel Fuller, en 1959, ait abordé cette question même dans un film intitulé *Verboten*, où un adolescent hitlérien se voit confronté, après guerre, aux images – et au texte des preuves à charge, lu par Fuller lui-même – du procès de Nuremberg. « Il suffisait peut-être d'être américain », comme le dit Serge Daney, pour croire encore, en 1959, « à l'innocence foncière du spectacle », puisque l'enfant, après avoir écarquillé les yeux, éclate en sanglots, s'écroule sur son siège, accepte la vérité et passe dans le camp du Bien¹²⁶.

Dans un récent article des *Cahiers du cinéma*, Hubert Damisch a proposé un exemple du même genre, mis en scène dès 1946 par Orson Welles dans son film *The Stranger*: ce n'est pas un enfant mais une toute jeune épouse – autre figure de l'innocence – que l'enquêteur de la Commission interalliée pour les crimes de guerre mettra face aux images des camps, afin qu'elle reconnaisse l'énormité du crime dont son mari est suspecté. Cette « séance de vérité » étant mise en scène et montée de la façon suivante :

Un film se déroule sous les yeux des protagonistes dont le spectateur n'est quant à lui admis à saisir que les touches de lumière plus ou moins vives que l'écran renvoie sur leurs visages, à l'exception de quelques plans qui s'apparentent à la limite à des photographies, n'était un léger mouvement de caméra, plus ou moins perceptible : ainsi en va-t-il de la première image, je le répète à peine entrevue, et qui montre un amas de cadavres dénudés, épars sur le sol [...]. Au terme de quoi la projection s'interrompt brusquement, la bande ayant sauté, tandis que la bobine s'emballe en tournant à vide et que l'extrémité rompue de la pellicule fait continûment retour avec un bruit sec¹²⁷.

Or, ce travail narratif du hors champ – d'ailleurs omniprésent dans toute l'œuvre d'Orson Welles – fournit à Hubert Damisch, étrangement, l'occasion d'entrer sans autre forme de précaution dans la lice de ce qu'il nomme la « nouvelle querelle

126 - Cf. S. FULLER, *A third face...*, *op. cit.*, pp. 365-374 ; J. NARBONI et N. SIMSOLO, *Il était une fois...*, *op. cit.*, pp. 226-234. Pour une critique de cette scène, se reporter à S. LINDEPERG, *Clio de 5 à 7...*, *op. cit.*, pp. 258-260.

127 - HUBERT DAMISCH, « Montage du désastre », *Cahiers du cinéma*, 599, 2005, pp. 72-78, ici p. 76.

des images », dont il fustige pourtant les « allures dérisoires et fallacieuses ». Ceci dit avant d'évoquer « la dispute entre Jean-Luc Godard et Claude Lanzmann sur le thème : *Y a-t-il, et peut-il y avoir des images des chambres à gaz ?* », dispute reconduite, à l'en croire, dans la polémique opposant ma propre « diatribe » d'*Images malgré tout*, comme il dit, à la « critique » des images due à Gérard Wajcman¹²⁸. Après trois ou quatre rapides jugements étayés par de surprenantes contre-vérités¹²⁹, Hubert Damisch en vient à sa thèse principale, qu'il énonce sous la forme d'un *credo* psychanalytique emprunté à Gérard Wajcman lui-même : « Gérard Wajcman a eu raison de rappeler, à l'encontre de ceux qui en tiennent, *malgré tout*, pour les images, que la psychanalyse freudienne professe depuis longtemps que les "problèmes d'image" ne se règlent justement pas par l'image, mais par la parole¹³⁰. »

En dépit de sa référence aux *Études sur l'hystérie*, cette façon de parler est aussi réductrice pour la psychanalyse freudienne que pour la notion d'image. Elle ne considère la première que comme un « règlement de problèmes » et la seconde comme un « problème à régler », c'est-à-dire comme une sorte de maladie à faire disparaître. Or, Freud savait aussi se tenir *devant l'image* – même celle d'une convulsion hystérique – pour l'interroger en tant que telle et non pour la « régler » dans un processus curatif pensé comme destruction de l'image ; il ne regardait pas le sourire des personnages peints par Léonard de Vinci pour les « régler », mais pour les laisser à leur puissance propre en cherchant à comprendre, fût-ce partiellement, leurs ressorts inconscients. Une « iconologie analytique » qui tenterait ainsi de conjurer son propre objet – de le « régler » comme problème en le remplaçant par de la parole ou du discours – ne serait ni *iconologique* au sens que Warburg donna inauguralement à ce mot, ni *analytique* au sens que Freud donnait à ce mot en parlant, par exemple, de « construction en analyse ».

À l'horizon de cette thèse se trouve le sempiternel primat du langage sur l'image dont la sémiologie structuraliste – comme, par ailleurs, une certaine façon de ne lire Lacan que par le bout du langage – n'a jamais réussi à se dégager tout à fait. Hubert Damisch en ressent peut-être le malaise puisqu'on observe, dans

128 - *Ibid.*, pp. 73 et 78.

129 - *Ibid.*, pp. 76-77. H. Damisch veut d'abord faire croire que je présentais comme inédites les images du *Sonderkommando* d'Auschwitz, « connues en fait de longue date », écrit-il, alors que j'en ai tenté l'histoire depuis 1944 jusqu'à leur traitement dans les récents livres d'histoire (G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, *op. cit.*, pp. 11-56). Puis il conteste à mi-mots, donc sans arguments, que deux d'entre ces photographies aient été prises depuis la chambre à gaz du crématoire V de Birkenau (*Ibid.*, pp. 22-25 et 144-149). Il en déduit que ces images « censées avoir été prises depuis l'une des chambres à gaz d'Auschwitz [...] ne sauraient passer, en tout état de cause, quelque imagination qu'on y déploie, pour des images des chambres à gaz », m'imputant une confusion – images prises *depuis* une chambre à gaz et images *de* chambre à gaz en état de fonctionnement – que je ne fais jamais. Enfin, il prétend déceler dans cette pseudo-confusion l'appel explicite à un « concept aussi suspect et éculé que celui d'empathie », censé soutenir une « apologie de l'image » contre tout langage et toute parole, là où je n'ai fait que tenter de reconstruire – par recherche historique et travail d'écriture – un point de vue et une *lisibilité* pour ces images.

130 - *Ibid.*, p. 76.

son analyse du fragment de Welles, une hésitation pour savoir s'il faut défendre le *primat de la parole* (thèse « psychanalytique » en accord avec la position, dans *The Stranger*, du procureur comme sujet faisant lever la vérité dans la conscience de sa jeune « patiente ») ou bien le *primat du montage* (thèse plus directement cinématographique en accord avec la position même d'Orson Welles lorsqu'il dit que « le montage n'est pas un aspect, *c'est l'aspect*¹³¹ ») – ce qui n'est pas du tout la même chose. Ce n'est pas la même chose, en effet, de « régler les problèmes d'image par la parole », c'est-à-dire de *réduire* les images à une parole qui les rédimera, et de *construire* leur lisibilité, leur propre valeur d'anamnèse et de connaissance, par un travail de montage.

L'exemple choisi semble d'abord accréditer la première thèse : Hubert Damisch constate que, dans la séquence mise en scène par Orson Welles, les bribes d'images documentaires – qu'il néglige d'interroger sur le plan historique, indifférent à leurs réelles provenances¹³² – ne sont montrées que comme des flashes : images déjà réduites dans le temps de leur apparition avant de l'être dans le discours du procureur lorsqu'il les résume à la jeune Mary. Si Welles est le premier cinéaste à avoir utilisé de telles images documentaires sur les camps dans une œuvre de fiction¹³³, sa mise en scène demeure tout entière construite sur le dialogue ou, plutôt, sur le genre d'interrogatoire et de discours à charge destiné, comme dit le procureur Wilson, à faire « entendre la vérité » (*hear the truth*). Mary est d'ailleurs surtout filmée dans le *pathos* de l'écoute : elle reçoit bien sur son visage la lumière des images projetées, mais elle s'extrait aisément de la vision des documents en regardant le procureur quand il lui parle, réagit violemment à ses paroles accusatrices – les images, elles, n'accusent pas encore, à ses yeux, son bien-aimé –, et semble trouver les mots *clocks* ou *nazi* plus horribles que tous les plans de cadavres qu'elle a devant les yeux. C'est quand la bande du film se casse qu'elle sursaute vraiment de peur. Si elle finit par s'enfuir dans le jardin, bouleversée, ce n'est pas pour les terribles images qu'elle vient de voir, mais pour le danger que court son cher amour.

Bref, la fiction inclut sans doute des bouts de documentaires – Orson Welles affirmant plus tard à Peter Bogdanovitch que « chaque fois que l'occasion se présente de forcer le public à regarder des images d'un camp de concentration, sous quelque prétexte que ce soit, c'est un pas en avant¹³⁴ » –, mais pour un enjeu narratif où les images des camps ne sont qu'une sorte d'accessoire dans le dénouement lui-même. Mary comprendra qu'elle a épousé un « criminel » – sans l'aide des images, qui n'ont aucun destin dans cette histoire et ne seront plus jamais évoquées dans le film – au moment où elle réalise qu'elle va être sa prochaine victime, comme

131 - *Ibid.*, p. 72.

132 - Travail pourtant déjà effectué par CHRISTIAN DELAGE, « Les camps nazis : l'actualité, le documentaire, la fiction. À propos du *Criminel* (*The Stranger*, Orson Welles, USA, 1946) », *Les Cahiers de la Shoah*, 2003, pp. 87-109.

133 - Cf. cependant STUART LIEBMAN, « Les premières constellations du discours sur l'Holocauste dans le cinéma polonais », *De l'histoire au cinéma*, *op. cit.*, pp. 193-216.

134 - ORSON WELLES, *Moi, Orson Welles. Entretiens avec Peter Bogdanovitch*, Paris, Belfond, [1992] 1993, pp. 213-214.

dans tout bon *thriller*. *The Stranger* n'anticipe donc en rien, comme le croit Hubert Damisch, les réflexions spécifiques de Resnais, de Godard ou de Lanzmann sur la question centrale du cinéma en tant que confronté à la question des camps, car cette question n'est tout simplement pas centrale dans le film de Welles¹³⁵.

Tout autre était l'enjeu de Samuel Fuller dans *Verboten* : le jeune Franz – membre, après guerre, d'un groupe de jeunes hitlériens qui sabotent la reconstruction de l'Allemagne – est traîné par sa sœur au tribunal de Nuremberg et, là, reçoit en plein visage, dans une stupéfaction mêlée d'horreur, les documents filmés de ce qu'on appelait, en 1945, les « atrocités » nazies, Fuller organisant toute sa mise en scène et tout son montage autour du pouvoir des images sur la conscience du jeune garçon. Quoi qu'il en soit, les séquences de Welles et de Fuller ont toutes deux un même modèle historique, que Damisch ignore tout simplement : il s'agit des séances cinématographiques du procès de Nuremberg, où les visages des accusés étaient éclairés – isolés dans le noir – pendant que, sur l'écran, défilaient les films de leurs « atrocités ». Les journalistes du monde entier ont décrit cet extraordinaire face à face entre les visages des dignitaires nazis et les images de leurs propres forfaits. Un compte rendu d'audience rédigé par Joseph Kessel pour le numéro de *France-Soir* du 3 décembre 1945 est particulièrement éloquent sur cette dialectique des *visages* « regardés regardant » et des *images* « regardées-regardantes » :

C'est alors que j'aperçus dans l'immense salle obscure un second foyer lumineux. Sur ma gauche, le faisceau d'un projecteur éclairait exactement les deux travées sur lesquelles, dix par dix, les accusés se trouvaient répartis. Cet éclairage, on avait dû le régler à l'avance avec un soin extrême : atténué, onctueux, subtil et comme attentif, il prenait les visages de biais, en écharpe et de telle manière que leur faculté de vision ne fût gênée en rien, mais en même temps que rien sur leurs traits ne pût échapper au regard du public et des juges. Tel était donc l'objet véritable de l'expérience : il ne s'agissait pas de montrer aux membres du tribunal un document dont ils avaient, à coup sûr, une connaissance approfondie. Il s'agissait de mettre tout à coup les criminels face à face avec leur forfait immense [...] et de surprendre les mouvements auxquels les forcerait ce spectacle, ce choc. [...]
Ainsi, dans toute la salle obscure, vivaient seulement deux nappes lumineuses. On voyait sur l'une toute l'horreur décharnée des camps de concentration. Sur l'autre se profilaient

135 - Hubert Damisch se trompe encore lorsqu'il écrit que « là où le commentaire des *Actualités françaises* se sera systématiquement abstenu, pour de bons ou de mauvais mobiles, de prononcer le mot "juif" [...] et où, onze ans plus tard, le silence sera encore de règle sur ce point dans le commentaire de Jean Cayrol pour *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, les quelques images des camps présentées par Welles dans *The Stranger* s'inscrivent au contraire d'emblée, nommément et sans équivoque, dans la perspective de la "solution finale" et de ce qu'on nommera plus tard la *Shoah* » (art. cit., p. 74), puisque, dans ses commentaires sur les images des camps, le procureur Wilson n'évoque pas les juifs, mais les « populations des pays vaincus » comme objet du génocide nazi. Pour d'autres exemples de cet usage du document dans la fiction, à cette époque, voir CHRISTIAN DELAGE, « L'image dans le prétoire. Usages du document filmé chez Fritz Lang et Stanley Kramer », *Études photographiques*, 17, 2005, pp. 45-66.

les figures, mises à nu, des hommes qui en étaient comptables. [...] Alors Goering, vice-roi du III^e Reich, serra ses mâchoires livides à les rompre. Le commandant en chef Keitel, dont les armées avaient ramassé tant d'hommes promis aux charniers, se couvrit les yeux d'une main tremblante. Un rictus de peur abjecte déforma les traits de Streicher, bourreau des juifs. Ribbentrop humecta de la langue ses lèvres desséchées. Une sombre rougeur couvrit les joues de von Papen, membre du Herren Klub et serviteur d'Hitler. Frank, qui avait décimé la Pologne, s'effondra en sanglots.

*Et nous tous qui, la gorge nouée, assistions dans l'ombre à ce spectacle, nous sentîmes que nous étions les témoins d'un instant unique dans la durée des hommes*¹³⁶.

Cette situation éminemment dialectique ouvre la possibilité d'un *montage* dans lequel les images ne seraient pas séparées – isolées, hypostasiées – des visages qui les regardent et dans lequel, symétriquement, les visages ne mettraient pas hors champ les images qu'ils contemplent. Si le montage est une opération de lisibilité, il suppose de ne réduire aucune de ses dimensions constitutives. Hubert Damisch parle du montage comme « de la vérité du cinéma, de la *vérité en cinéma*¹³⁷ » et je ne puis, sur ce point qu'être pleinement d'accord avec lui¹³⁸. Encore faut-il savoir ce qu'*écriture* veut dire, lorsque Damisch en emprunte l'expression à Blanchot pour dire que le montage est « affaire d'écriture¹³⁹. » L'écriture selon Blanchot – bien loin de ce qu'implique la prise de position polémique adoptée par Damisch dans la dite « querelle des images » – n'est surtout pas faite pour « régler les problèmes d'image par la parole » : tout au contraire, elle est faite pour *déployer l'image* comme ce « milieu » d'apparition et de disparition auquel Blanchot n'a cessé de revenir¹⁴⁰.

On ne « règle » pas les « problèmes d'image » par l'écriture et le montage. Écriture et montage permettent plutôt d'offrir aux images une lisibilité, ce qui suppose une attitude double, dialectique (à condition, bien sûr, de comprendre avec Benjamin que dialectiser n'est ni synthétiser, ni résoudre, ni « régler ») : ne pas cesser d'écarter nos yeux d'enfants devant l'image (accepter l'épreuve, le non-savoir, le péril de l'image, le défaut du langage) et ne pas cesser de construire, en adultes, la « connaissabilité » de l'image (ce qui suppose le savoir, le point de vue, l'acte d'écriture, la réflexion éthique). *Lire*, c'est *lier* ces deux choses – *lesen*, en allemand, veut justement dire : lire et lier, recueillir et déchiffrer –, comme dans la vie de nos visages nos yeux ne cessent pas de s'ouvrir et de se fermer.

Un rêve célèbre de Freud raconte cela, d'autant plus exemplaire qu'il précède immédiatement un moment fondateur de la psychanalyse – la découverte

136 - JOSEPH KESSEL, « Images vues au tribunal de Nuremberg » (1945), *Les Cahiers du judaïsme*, 15, 2003, pp. 97-99.

137 - H. DAMISCH, « Montage du désastre », art. cit., p. 78.

138 - Cf. GEORGES DIDI-HUBERMAN, « Montage des ruines », *Simulacres*, 5, 2001, pp. 8-17. *Id.*, *Images malgré tout*, op. cit., pp. 151-187 (« Image-montage ou image-mensonge »).

139 - H. DAMISCH, « Montage du désastre », art. cit., p. 77.

140 - Cf. GEORGES DIDI-HUBERMAN, « De ressemblance à ressemblance », in C. BIDENT et P. VILAR (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours-Paris, Éditions Farrago/Léo Scheer, 2003, pp. 143-167.

qu'il existe, hors des souvenirs, une mémoire inconsciente – et qu'il articule la dimension éthique du respect dû aux morts avec la dimension épistémique d'une lisibilité du passé. Le 2 novembre 1896, Freud écrit à Wilhelm Fliess sa douleur, son deuil du père mort quelques jours auparavant : « Du fait de [sa] mort, tout le passé ressurgit. Je me sens actuellement tout désemparé¹⁴¹. » Puis il raconte le rêve « fait pendant la nuit qui a suivi l'enterrement », où se lisait l'inscription suivante : « On est prié de fermer les yeux¹⁴². » Le texte de la *Traumdeutung* reprendra l'exemple avec deux variantes :

La nuit qui précéda l'enterrement de mon père, je vis en rêve un placard imprimé, une sorte d'affiche, quelque chose comme le Défense de fumer des salles d'attente des gares. On y lisait :

On est prié de fermer les yeux

ou

On est prié de fermer un œil¹⁴³.

Là où le lecteur français lira spontanément dans cette phrase une injonction à baisser les paupières, à se détourner du monde visible – et, qui sait, à « régler les problèmes d'image » une fois pour toutes –, Freud emploie une expression (*die Augen zudrücken*) très particulière, qui n'est justement pas celle que l'on emploie habituellement pour dire que l'on baisse les paupières afin de ne pas voir (*die Augen schließen*). Le verbe *zudrücken* est beaucoup plus fort : c'est fermer en pressant, en serrant, comme lorsqu'on ferme les yeux quelques instants après voir reçu un choc sur le visage, fût-ce le choc d'une image. Mais, surtout, *die Augen zudrücken* veut dire couramment « fermer les yeux d'un mort » et, au sens figuré, « assister quelqu'un dans ses derniers moments ». Employant le singulier, l'expression *ein Auge zudrücken* – littéralement : « fermer un œil » – signifie « user d'indulgence » ce qui, dans le rêve de Freud, se réfère à la situation, souvent vécue comme imparfaite, du devoir envers les morts : « La phrase de l'écriteau a un double sens. Elle signifie : "Il faut faire son devoir envers les morts". (Il s'agit donc d'une excuse, comme si j'avais manqué à mes devoirs et que j'eusse besoin d'indulgence et "devoir" est pris dans son sens littéral.) Le rêve émane donc d'une tendance au sentiment de culpabilité, tendance très générale chez les survivants¹⁴⁴ [...]. »

Mais l'expression rêvée par Freud – et rendue lisible par lui-même – revêt une signification plus générale où l'on retrouve ce qui motive le petit film de Samuel Fuller à Falkenau comme l'entreprise de l'historien en face de la question des camps : il s'agit, dans un même geste, de *fermer les yeux des morts* (geste éthique

141 - SIGMUND FREUD, *La naissance de la psychanalyse. Lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans* (1887-1902), éd. par Marie Bonaparte, Anna Freud et Ernst Kris, trad. par Anne Berman, Paris, PUF, 1956 (éd. 1973), p. 151.

142 - *Ibid.*, p. 152.

143 - *Id.*, *L'interprétation des rêves*, trad. par Ignace Meyerson, revue par Anne Berman, Paris, PUF, [1900] 1967 (éd. 1971), pp. 273-274.

144 - *Id.*, *La naissance de la psychanalyse, op. cit.*, p. 152.

particulièrement nécessaire à l'ouverture d'un camp) et de *garder nos yeux ouverts sur leur mort* (acte de connaissance et de vigilance nécessaire soixante ans plus tard). Ce geste engage peut-être fondamentalement l'acte d'écrire : on le retrouve dans l'écriture poétique telle que la pensait Gershom Scholem – dans une archéologie biblique où se retrouvent adresse, offrande et lamentation¹⁴⁵ –, dans l'écriture comme témoignage telle que la pensait Primo Levi¹⁴⁶, et dans l'écriture historique telle que la pensait Aby Warburg lorsqu'il disait vouloir faire de la souffrance, malgré tout, un « trésor » pour l'humanité¹⁴⁷.

Plus près de nous, Michel de Certeau – prolongeant la formule de Michelet selon laquelle les ombres des morts « sont retournées moins tristes dans leurs tombeaux » – a parlé de l'écriture de l'histoire comme d'une *déposition*. L'historien, dit-il, « pleure » les morts et leur « ferme les yeux » : « Cette perte est une obligation générant l'écriture¹⁴⁸. » Afin qu'écrire serve, comme le suppliait Benjamin en 1940, à ce que les morts eux-mêmes soient, autant que possible, protégés de cet « ennemi qui n'a pas fini de triompher¹⁴⁹ ». Afin que, même là où *cesse la survie* – je pense à celle des malades condamnés à crever dans le camp libéré de Falkenau –, un bout de pellicule, fût-il maladroit, lacunaire, « rayé à mort », fasse tout de même *commencer une survivance* pour soutenir notre mémoire.

Georges Didi-Huberman
EHESS



145 - SIGRID WEIGEL, « Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie. Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer biblischen Sprache in unserer Zeit », in S. MOSÈS et S. WEIGEL (dir.), *Gershom Scholem. Literatur und Rhetorik*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau, 2000, pp. 16-47.

146 - Voir F. RASTIER, *Ulysse à Auschwitz...*, op. cit., pp. 192-198.

147 - Cf. UWE FLECKNER, « "Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz". Sarkis, Warburg und das soziale Gedächtnis der Kunst », *Sarkis. Das Licht des Blitzes – Der Lärm des Donners*, Vienne, Museum moderner Kunst/Stiftung Ludwig, 1995, pp. 33-46.

148 - MICHEL DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 327.

149 - WALTER BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, *Œuvre*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.