

Gêne

Sans nul doute, ces quatre vues nous demeureront à jamais opaques, comme occultées, à la fois par nos propres appréhensions ou projections, et par leur lisibilité incertaine : leurs sujets – des corps avant et après une opération de gazage – demeurent douloureusement soutenables, et les figures qui les composent sont parfois peu reconnaissables.

Le flou de la première, le cadre en losange de la deuxième, évoquant la forme d'un trou de serrure, l'encadrement de la porte ouvrant sur le charnier de la troisième et de la quatrième : à chaque fois, nous avons l'impression de surprendre brièvement une scène à la faveur d'une brèche, ou loin de nous, au-delà d'un long couloir – comme des visions fugitives d'un autre monde, à nous inaccessible, séparé du nôtre. Ces obstacles visuels et physiques nous empêchent de nous positionner en témoins de la scène, ils nous privent même de la possibilité de le faire, car ils signalent et matérialisent justement la présence du vrai témoin – le photographe – et les difficultés inouïes de la prise de ces images. Nous devenons ainsi les « témoins du témoin » en quelque sorte, ou les « témoins du témoignage ».

Dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman décrit cette « approche désappropriante⁹⁵ », ce statut d'absent à la scène, d'exclu, en se référant à un tout autre contexte : l'expérience du narrateur de *La Recherche* apercevant le « fantôme » de sa

grand-mère malade, « en photographe », où « Proust forge pour cela une expression inoubliable ». Il cite l'écrivain : « [...] ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas à la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus »⁹⁶. L'historien de l'art note alors : « Voilà qui est bien aux antipodes de "s'y croire", ou d'"usurper la place de témoin"⁹⁷. »

Dan Stone avait conclu « The Sonderkommando Photographs » par une analyse plus juste encore : « [...] nous réalisons avec les photographies du Sonderkommando que lorsque nous pensons être au plus proche de la réalité du génocide, debout au bord de la fosse commune, nous en sommes plus éloignés que jamais⁹⁸. »

Allons jusqu'au bout de la gêne provoquée par ces images : ces vues partielles, volées, entrouvertes subrepticement sur des scènes jusqu'alors cachées à notre regard, comme interdites, nous placent pour ainsi dire dans une position de voyeur – c'est le cas plus spécialement encore de la seconde photographie qui montre des femmes nues : nous ne pouvons en identifier aucune, mais l'outrage qui leur est fait d'être ainsi dénudées en public, en plein air, est comme redoublé par l'image les fixant en cachette. Bien sûr, cet outrage est peu de chose face à leur sort ; mais ce sort, leur devenir, nous le connaissons, alors que l'image en elle-même, dans le présent de son référent, est bien celle de l'intimité de ces femmes surprises lorsqu'elles marchent nues dans une clairière.

Dans *L'Amour après*, Marceline Loridan-Ivens parle ainsi de la nudité : « [...] je fuyais mon propre corps, sa mise à nu, à jamais associée pour moi à l'ordre d'un nazi, à son regard humiliant tandis qu'on nous rasait la tête et le sexe, à son verdict : la mort ou le sursis. Jamais avant le camp je ne m'étais déshabillée

devant quelqu'un, jamais je n'avais vu le corps de femmes nues, ni celui de ma mère, ni celui de mes sœurs. J'ai découvert le mien en même temps que je l'ai su condamné⁹⁹. »

Quelque chose en nous résiste à regarder ces silhouettes dénudées, car nous ne voulons en rien adopter ce point de vue particulièrement cru ni scruter ces corps avec ce « regard humiliant » dont parle la rescapée de Birkenau – celui des bourreaux. L'indiscernabilité des traits, l'absence de visages lisibles susceptibles de permettre d'identifier ces femmes, rend paradoxalement notre position peu ou prou supportable : si nous pouvions les reconnaître, alors cette image serait irregardable, et tout spectateur face à elle serait mis dans une situation intenable.

Et lorsque nous lions cette image aux suivantes, cette nudité fait écho à celle des cadavres étendus devant la fosse de création. De sorte que c'est cette nudité-là encore, comme attribut, comme signe visuel, qui inscrit le devenir tragique de ces femmes dans la suite des images, dans la « séquence », comme l'écrit Georges Didi-Huberman.

Nous pouvons passer outre à cette gêne devant l'immensité du crime nazi et louer l'effort du photographe pour tenter d'en fixer un fragment. Ou nous pouvons décider que cette gêne est trop forte, même avec l'indiscernabilité des visages, pour regarder ces images plus avant – sans pour autant nier le risque pris pour les réaliser : cette nudité est le joug, la marque des condamnées.

Mais c'est là toute la grâce paradoxale de la composition de ces photographies – composition même involontaire, ou due aux circonstances matérielles de leurs prises, ce n'est pas la question – de nous mettre dans cette position délicate et duelle « d'étranger », ainsi que l'écrit Proust dans la scène où il surprend sa grand-mère à la dérobee, comme un visiteur éphémère

et voyeur – on pourrait dire de nous face aux quatre photographies clandestines : comme un « vivant qui passe ».

Il est impossible, je crois, de regarder ces images sans ressentir ce malaise insistant – il en est partie intégrante, condition *sine qua non* de leur découverte.

Querelle des images

Cette gêne est au cœur de la célèbre dispute opposant, il y a quinze ans, Georges Didi-Huberman à Claude Lanzmann et à Gérard Wacjman (entre autres). Sans en ignorer les termes, qui ont nourri ma réflexion, ces lignes n'ont pas vocation à entrer dans ce débat, en particulier parce que le savoir sur ces images a évolué depuis. De plus, il s'agirait de placer cette dispute dans la continuité d'une « querelle des images » – l'expression est de Sylvie Lindeperg¹⁰⁰ – qui fut d'abord celle de cinéastes situant le débat sur le plan moral, amorcée bien plus tôt et dont il faut rappeler quelques jalons.

On pourrait pour cela remonter à l'apparition de l'expression « La morale est affaire de travelling », imaginée par Luc Moulet, au sein d'un article de mars 1959 des *Cahiers du cinéma*, visant à défendre le cinéma de Samuel Fuller¹⁰¹, formule inversée par Jean-Luc Godard quelques mois après – « un travelling est une affaire de morale » – au cours d'une discussion à propos de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais¹⁰². Jacques Rivette reprend cette expression encore dans son article fondateur, « De l'abjection », paru en 1961 dans le même journal¹⁰³, où un court travelling du film *Kapo* de Gillo Pontecorvo est jugé abject – de manière sans doute pour le moins exagérée, comme le note Alain Fleischer¹⁰⁴, mais peu importe ici – car en se rapprochant du visage d'Emmanuelle Riva qui interprète une déportée agonisant derrière des barbelés, il opère un recadrage « en prenant

soin d'inscrire son bras levé dans un angle de son cadrage final». Dans « Le cas *Kapo* », Antoine de Baecque retrace avec minutie comment, avec cet article, « Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort¹⁰⁵ ». Cette exigence morale est devenue un véritable étalon pour toute une catégorie de cinéphiles – dont je suis –, permettant de jauger les films où la mort en action est mise en scène. Elle fut reprise et développée par Serge Daney – il l'explicite dans l'article « Le travelling de *Kapo*¹⁰⁶ ».

Sylvie Lindeperg constate également que le geste radical de Claude Lanzmann – celui de réaliser *Shoah* sans images d'archives – est devenu ensuite un dogme valant pour tous les autres films, et excédant même le champ du cinéma. Peu à peu s'est cristallisé un refus de l'utilisation des images pour tenter de représenter ou de rendre compte de la Shoah – un absolu en forme de loi sacrée peu ou prou inspirée de l'un des dix commandements : l'interdiction du recours aux images. Ensuite, en 1993, au cours des débats suscités par la sortie de *La Liste de Schindler*, est apparu le concept de « point aveugle » des camps : celui d'une image de l'intérieur d'une chambre à gaz au moment d'un assassinat. Un tel « angle mort » est effectivement suggéré par le film de Steven Spielberg dans sa reconstitution d'un camp nazi avec des acteurs jouant des déportés et la représentation des meurtres de masse. Claude Lanzmann, interrogé sur ce long-métrage, affirmait alors que « Spielberg a choisi de reconstruire. Or reconstruire, c'est, d'une certaine façon, fabriquer des archives ». Et de poursuivre : s'il avait trouvé « un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment 3 000 juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire II d'Auschwitz »¹⁰⁷, non seulement il ne l'aurait pas montré, mais il l'aurait détruit. Cette « évidence » fait écho à la gêne ressentie devant les silhouettes de la deuxième image clandestine

de Birkenau : elle s'imposerait effectivement d'elle-même à l'épreuve de la vue de ces corps de femmes nus si celles-ci pouvaient être identifiées.

Jean-Luc Godard allait s'immiscer à son tour dans la polémique en déclarant quelques années après, un peu à l'emporte-pièce : « Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais des images des chambres à gaz au bout de vingt ans : on verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent¹⁰⁸ » – toute l'ambiguïté de cette saillie résidant dans la façon de ne pas parler d'une image « de l'intérieur » de la chambre à gaz, mais des images de l'état des déportés « avant » et « après ».

C'est donc suite à des débats déjà substantiels, particulièrement chargés, qu'a eu lieu en 2001 l'exposition *Mémoire des camps*, dirigée par Clément Chéroux, où figuraient des épreuves des quatre clichés clandestins pris à Birkenau, parmi d'autres photographies faites par les SS, par les services photographiques des armées alliées et par les membres de la presse internationale, ainsi que des tirages des onze images secrètes de Georges Angéli et d'une petite partie de celles de Rudolf Cisar. L'exposition était accompagnée d'un important et imposant travail critique – dont un article de Clément Chéroux et un autre de Georges Didi-Huberman à propos des quatre images secrètes de Birkenau, qui allaient relancer encore la polémique, la crispier même.

Car Clément Chéroux y envisage à son tour la possibilité de l'existence d'une « sorte d'image intégrale qui symboliserait tout à la fois l'outrage de la déportation, le martyre des camps et l'abomination des chambres à gaz. [...] Cette image intégrale et radicale serait probablement celle qui montrerait des déportés dans la chambre à gaz au moment de leur agonie¹⁰⁹ ».

Il affirme dans une longue démonstration qu'il eût été possible techniquement et pratiquement pour les nazis de réaliser de telles images. « Mais la possibilité de la vue n'implique pas, automatiquement, celle de la prise de vue », alors « Il faut donc s'interroger sur sa probabilité ». Ce qu'il fait en citant la déposition faite en 1959 par Alfred Konstany Wóycicki au procès d'Auschwitz, selon qui il a existé une autre série de photographies que celles de « l'album d'Auschwitz » prises à Birkenau, au printemps 1944. Mais ces photographies auraient été détruites par les nazis avant la fin de la guerre.

L'article de Clément Chéroux s'achève en affirmant que les images dont parle Jean-Luc Godard dans sa recherche hypothétique existent et qu'« elles n'ont pas été faites du point de vue des nazis, mais de celui des déportés » : ce sont « précisément celles qui furent réalisées pendant l'été 1944 par les membres du "Sonderkommando" et de la résistance polonaise d'Auschwitz autour – mais aussi depuis l'intérieur même – de la chambre à gaz du crématoire de Birkenau », jouant à son tour sur l'ambiguïté de photographies faites « dans » ou « depuis » la chambre à gaz, « avant » et « après », et non « au moment » même de la mort, image pour autant explicitement suggérée – ne serait-ce que par le titre même de l'article, « Les chambres noires ou l'image absente ? », qui use d'une étrange métaphore associant implicitement « chambre à gaz » et « chambre noire ».

Dans le texte écrit pour le catalogue de l'exposition, Georges Didi-Huberman affirme que « le petit bout de pellicule, avec ses quatre photogrammes » est un « seuil inframince entre l'impossible de droit – "personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici" – et le possible, plus le nécessaire de fait : nous disposons, grâce à ces images, d'une représentation *malgré tout* qui, désormais, s'impose comme représentation par excellence,

la représentation nécessaire de ce que fut août 1944 au crématoire V d'Auschwitz »¹¹⁰.

« Représentation par excellence », « nécessaire » : il s'agit bien d'une fétichisation de ces images – peut-être involontaire –, comme l'en ont accusé Gérard Wacjman et Claude Lanzmann, lequel écrit : « Ces quatre photos sont enfin longuement analysées par Georges Didi-Huberman qui se prend à les fétichiser, avec l'intention obscure de nous faire croire que nous disposons de photos de ce qui se passait à l'intérieur d'une chambre à gaz pendant l'opération de gazage. On les attend encore¹¹¹. »

La possibilité de ce « point aveugle » a depuis continué à alimenter nombre d'articles et de films, comme en 2005, dans une séquence d'*Amen* où Costa-Gavras met en scène des officiers nazis regardant l'asphyxie d'un groupe de juifs au travers d'une petite ouverture pratiquée dans le mur d'une chambre à gaz – sans pour autant nous donner à voir ce qu'ils voient. Mais le fait que ce regard ait lieu, et qu'il soit filmé, rend justement possible l'existence d'une telle image dans le hors-champ de la scène. Jusqu'au *Fils de Saul* sorti en 2015, où ce « point aveugle » est encore manifesté lorsqu'on assiste avec le héros du film, au début du récit, là encore à un assassinat par gaz, là encore de l'autre côté de la porte : on entend longuement les coups portés sur les battants par les victimes lors de leur agonie, jusqu'au silence – c'est-à-dire jusqu'à leur mort. Les sons de cette agonie sont exaltés par un mixage visant à en accentuer le *pathos* (par exemple par des effets de compression et des ajouts d'ultra-basses), comme dans ces films d'action qui amplifient et magnifient les bruits de batailles et les tirs des armes à feu. Il est étrange ici que ce que l'on reproche avec véhémence aux images, on l'accepte des sons : une reconstitution fictive et jouée par des acteurs d'une mise à mort à l'intérieur d'une chambre à gaz. Peut-être parce que le régime des images procède d'une autre relation

au réel que celui du son – et donc d'une autre éthique –, ce serait à discuter : qu'aurait-on dit si ces sons d'agonie, amplifiés par un « sound design » artificiel, étaient provenus d'une fiction radiophonique ? Sans doute aussi parce que, en l'occurrence, la caméra reste avec ostentation de l'autre côté de la porte pour sursignifier la prise en compte par le cinéaste de l'interdit moral de montrer l'intérieur. La mise en scène n'a ensuite cessé dans le film que de « tourner autour » de cette « image intégrale », cette image interdite, en suivant les pérégrinations obsessionnelles de son personnage principal en caméra portée – comme « embarquée », selon la terminologie du journalisme de guerre : mais c'est bien ce dispositif de cinéma qui provoque, à dessein je crois, un désir instinctif de voir le crime, une envie pulsionnelle de voir de telles mises à mort et de nous placer ainsi en situation de voyeur, dans un artifice particulièrement retors.

Et il s'agit d'une « vanité » bien étrange que de vouloir se situer au plus près de l'instant de la mort, de l'agonie des victimes, de vouloir ainsi se représenter, même mentalement, ce moment. Comme l'ont montré des œuvres telles que *Si c'est un homme* ou *Shoah*, nous n'avons nul besoin d'inventer, de former mentalement une telle « image intégrale » pour prendre la mesure des crimes nazis, pour nous les figurer.

Au contraire.

Mais si nous souhaitons à tout prix voir de telles « images », elles existent et elles sont accessibles : ce sont celles peintes après la guerre par David Olère, rescapé français du « Sonderkommando » d'Auschwitz. Dans la grande toile effectuée en 1960, nommée *Gazage*, conservée au Museum of Jewish Heritage à New York, il figure cet instant de l'agonie des victimes. Et il y a le dessin de Wiktor Siminski effectué clandestinement à Sachsenhausen, en 1944, qui représente également

l'agonie d'un groupe de femmes nues dans la chambre à gaz de ce camp, telle que se l'imaginait cet artiste polonais déporté.

D'un côté donc le fantasme de l'existence d'une telle image qu'il s'agirait de trouver, ou, à défaut, de se (re)constituer mentalement, d'imaginer, ou dont il faudrait « tourner autour », et de l'autre, un refus catégorique de même tenter d'en imaginer une, refus allant jusqu'à l'affirmation de la nécessité morale de détruire une éventuelle épreuve photographique ou filmique montrant l'intérieur d'une chambre à gaz au moment d'une asphyxie, ceci assorti du soupçon – et c'est là le point essentiel – que chercher une telle image reviendrait à se tenir dans une logique de la preuve visuelle et d'une monstration du crime, totalement vaine sur le plan de la recherche historique et susceptible d'alimenter les thèses négationnistes. Les premiers ont reproché aux seconds en retour d'être des « métaphysiciens de la Shoah », pour lesquels « chambre à gaz » signifierait, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « le cœur du drame, et d'un mystère : le lieu par excellence de *l'absence de témoin*, analogue si l'on veut, par son invisibilité radicale, au centre vide du Saint des Saints »¹¹².