

PHILIPPE MESNARD

CONSCIENCES DE LA SHOAH

Critique des discours et des représentations



ÉDITIONS
KIMÉ

IMAGES D'ARCHIVES

Qu'il y ait ou non des images de l'extermination des Juifs dans une chambre à gaz¹, n'est pas une véritable question. Et le débat qu'entraîne cet énoncé est déplacé, au même titre que de croire que des images d'archive puissent prouver quoi que ce soit de ce qui a eu lieu alors que ce qui a eu lieu, en tant que tel, ne se soumet pas au régime de la preuve. On sait (on ne doit plus l'ignorer) que le régime de la preuve se prête au négationnisme² — les nationaux-socialistes le savaient comme tout ceux qui se sont interrogés sur la valeur politique des enregistrements (photographiques ou cinématographiques) de l'histoire. On sait que si les archives gardent en elles des grains de vérité, ce n'est pas pour autant qu'elles disent la vérité. Et il n'y a, dans le cadre épistémologique moderne, pas de limite à ce destin qui place l'archive sous le régime de la preuve et, plus largement, de l'illustration. La falsification lui est aussi propre que la vérité. Cela signifie non qu'il faille, en regard des mots, disqualifier ou dévaloriser tout ce qui ressortit au visuel, mais plutôt repenser le rapport au visuel.

Quand bien même y aurait-il des images, faudrait-il encore qu'elles soient visibles. Non pas seulement qu'elles puissent être exhibées, projetées, montrées, re-présentées, mais que leur brutalité ait acquis une visibilité que l'on puisse regarder. Et, peut-être même faudrait-il rajouter, au risque de compliquer cette approche, qu'il ne s'agit pas de *on* dans n'importe quelle circonstance, mais dans la situation précise de spectateur dans laquelle désormais

¹ Il n'est pas fait référence, ici, directement au débat sur l'« irréprésentabilité » de la Shoah, lié à la diffusion d'*Holocauste* de Marvin Chomsky, en 1979, de *La Liste de Schindler*, en 1994, et, dernièrement, en 1999, de *La Vie est belle*, mais à l'échange qui a eu lieu, en 1998, à partir de quelques déclarations de Jean-Luc Godard. « Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent », écrit Godard (*Interceptations*, 21.10.1998, p. 28). Propos auquel répond Gérard Wajeman (*Le Monde*, 3.12.1998). Claude Lemaire a essayé de poursuivre ce débat, mais il l'avait anticipé quand, en 1994, il déclare que s'il avait trouvé le film d'un garage, il l'aurait détruit (*Le Monde*, 02.03.1994).

L'ouverture des archives russes, depuis ces dernières années, laisse pressager mille découvertes et avive la quête des vérités et des preuves. Elle attise aussi convoitises et vanité. Il y a plus d'un an, un film de 8 minutes, en couleur, réalisé entre 1940 et 1942 par la Wehrmacht, était « découvert ». Il était consacré au ghetto de Varsovie. Une première partie montrait la population bien portante. Une seconde annonçait la catastrophe : des cadavres sur les trottoirs, des fosses communes. Le film avait été récupéré par un soldat de l'Armée rouge qui aurait dû le détruire. Il le garda. Son fils est maintenant propriétaire de ces images. Il négocie avec Transit Films, pour la Bundesfilmarchiv (dépendant de l'État allemand), et conclut avec lui un contrat avec un intérêt sur la diffusion : 15 000 francs quand le prix moyen pour ce genre de document est de 5 000 francs... (Daniel Proumy, *Le Monde Télévision*, 19-20.12.1999 ; *Die Zeit*, 13.01.2000). Mais qu'est-ce qui est espéré derrière cette pellicule, sinon que se réalise, un jour, la vision intérieure d'une opération dont il est impossible de témoigner, de l'intérieur. Ces 8 minutes, parmi toutes les minutes du même ordre, deviennent la trompeuse métonymie de cette vision.

² Cf. supra LES ENTEUX DU NÉGATIONNISME DE LA SHOAH.

on est habitué de recevoir les images (de violence) dont celles de l'extermination constitueraient la version la plus radicale — situation de spectateur dans laquelle, d'ailleurs, on est de plus en plus en rapport au réel. Il faudrait que ces images soient acquises à une certaine visibilité et à une certaine temporalité et que leur extraction de l'espace d'invisibilité dans lequel elles séjournent (ou duquel elles sont prisonnières) soit déjà possible et pensable en terme de réception.

Ces débats seront même certainement vains tant qu'ils n'auront pas accueilli l'interrogation suivante : à quelles conditions les images sont-elles visibles et font-elles sens, en tant qu'images ? Sur le chemin de cette élucidation, il est difficile de faire l'impasse et sur les codes de la représentation, et sur le rapport entre image et représentation. Mais c'est alors pour aussitôt affronter, d'une part, le spectateur, non seulement dans une situation collective et un contexte de culture de masse, mais aussi au plus intime de lui-même, dans un rapport d'individuation et, d'autre part, la question de l'archive. En effet, extraire des images de l'espace d'invisibilité dans lequel elles séjournent, a fortiori, quand il s'agit d'un sujet historique, attribue *de facto* à ces images la qualité d'archive et les inscrit dans un horizon épistémologique — dépassable ? indépassable ? tel est certainement l'enjeu le plus politique de cet horizon —, un horizon que l'historiographie s'efforce de placer sous son autorité¹. C'est pourquoi un film qui traite du génocide des Juifs, s'il n'opte pas pour la fiction classique², se trouve, à un moment ou à un autre de sa réalisation, confronté à la question de l'archive et de l'importance qu'il lui accorde.

DE LA PROXIMITÉ À L'ÉLOIGNEMENT

Si, très rapidement, à la libération, les reportages effectués par les militaires et les journalistes alliés sur l'ouverture et la découverte des camps de concentration ont été diffusés aux Actualités cinématographiques, en revanche, rien de ce qui aurait pu être filmé dans ces mêmes camps entre 1933 et 1945 n'était projeté en public, rien des conditions de vie, de survie et de terreur durant ces douze années n'était accessible. Pour l'approche du fonctionnement concentrationnaire, le seul recours était la fiction. Le premier long métrage qui se risque dans cette entreprise est, en 1948, *La Dernière étape* de Wanda Jakubowska, cinéaste polonaise qui avait été déportée à Auschwitz³. Il ne

¹ Cette étude n'aborde pas le rapport de l'historiographie aux archives : elle ne compte pas, non plus, se référer aux conflits qui apparaissent régulièrement à propos de ceux qui jouiraient du privilège d'accéder aux archives.

² Philippe Meunier, « La mémoire cinématographique de la Shoah », *Parler des camps, penser les génocides*, Albin Michel, 1999, pp. 473-490.

³ Pour plus d'informations sur ce film, cf. Annette Wierwska, *Déportation et génocide*, Paris, 1992, pp. 293-313 ; Stuart Liebman, « Les premières constellations du discours sur l'Holocauste

s'agit pas ici d'aborder les questions liées au traitement fictionnel du génocide des Juifs au cinéma, c'est pourquoi ce film n'intéresserait pas la présente étude si quelques-uns de ses plans n'avaient, sept ans après sa sortie, été extraits et insérés dans *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais et de Jean Cayrol (1955), comme s'il s'agissait là d'archives : de nuit, entouré d'un halo de brouillard (synchrone, la voix *off* prononce, pour la première fois, « dans la nuit et le brouillard »¹), un train, le train des déportés pénètre dans le camp ; sur le quai, manteaux, casques, fusils, des SS sont postés. La provenance de ce passage n'est pas signalée. Les plans sont là, ils illustrent le discours du film sur l'horreur concentrationnaire ; à plusieurs reprises, des photos ou séquences filmées sont décontextualisées et juxtaposées en dépit de toute chronologie, sans que, à l'époque, cela pose de problèmes.

Peut-être cela renseigne-t-il sur la véritable aventure de l'archive, voire sur la véritable archive, celle qui, intervenant dans un régime de narration spécifique pour attester d'une histoire, garde le silence sur ce qu'elle est (son statut et sa fonction d'archive, est-elle cinématographique ? est-elle historiographique ?). Et peut-être l'archive révèle-t-elle là une qualité particulièrement fascinante à travers les interrogations qu'elle suscite : d'où vient-elle ? qui a produit les images qu'elle montre ? (a-t-elle été tournée par un service de renseignement militaire ? lequel ? à quelles fins ? vient-elle d'un film familial ?), comment est-elle parvenue au spectateur à travers un temps qui n'appartient pas à celui-ci mais avec lequel, soudain, il se trouve à entretenir un rapport de contemporanéité ?

Avec *Nuit et brouillard* pourraient se conjuguer une thèse sur l'histoire et une thèse sur l'art². Une thèse sur l'histoire délivrant une vision universaliste de la terreur concentrationnaire : celle d'un univers où, de façon indifférenciée, chaque déporté est soumis aux mêmes souffrances, puis à la mort, et où il n'existe qu'un grand camp, quasi-mythique sans distinction aucune. Une thèse sur l'art : avec un certain mode d'articulation du dire et du voir, les images venant généralement illustrer un texte scandé en voix *off*, à dominante littéraire et à tendance euphatique, dont Jean Cayrol, poète, interné à Mauthausen, était l'auteur ; avec des variations, entre couleur et noir et blanc (connotations respectives du présent et du passé) ; avec un format très accessible au public (le film dure 32 minutes) privilégiant de la sorte information et prise de conscience. D'ailleurs, la conception de l'histoire à laquelle le film répond et la façon avec laquelle, esthétiquement, il informe cette conception, se formalise

dans le cinéma polonais », *De l'histoire au cinéma*, sous la direction d'Antoine de Baecque et Christian Delage, Bruxelles, Complexe, 1998, pp. 193-216.

¹ Le décret *Nacht und Nebel*, du 7 décembre 1941, vise à intensifier et radicaliser la lutte contre les résistants. Ceux qui sont arrêtés en vertu de ce décret sont transférés dans les camps de concentration allemands et mis au secret.

² Cette conjonction est utilisée comme axe de lecture par Jacques Rancière pour *Shoah* (« L'Inoubliable », in : *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 63).

sait, à l'époque, bien plus comme engagement dans l'histoire que comme une thèse, laquelle nécessite un recul qui n'est acquis qu'après les années soixante-dix et dont *Shoah* bénéficie pleinement. Dans *Nuit et brouillard*, l'intention militante (dénoncer cette forme de violence et son risque de retour) a fortement influencé les positions esthétiques des auteurs ; elle justifie, à l'époque, qu'ils usent des libertés qu'offrent la représentation pour produire un effet d'actualité qui, durant plusieurs décades, continuera d'impressionner les spectateurs, communiquant à ces derniers le sentiment d'être contemporains de ce qui leur est raconté.

Marcel Ophüls n'a pas sa place dans cette étude. Mais, en même temps, il en a une, sans hésitation. Il n'a pas sa place, parce qu'il reconnaît lui-même n'aborder qu'indirectement le génocide ou la persécution des Juifs sous le nazisme ; contrairement à Resnais et Cayrol et à Lanzmann, il ne s'est jamais engagé de front dans ce sujet. Toutefois, de quoi parle-t-il, en 1967, *Munich 1938, ou la paix pour cent ans* qui livre une enquête sur les protagonistes des accords de Munich, leur lâcheté, leur fascination pour la puissance, ou en 1971, *Le Chagrin et la pitié* qui se présente comme une « chronique » sur les souvenirs d'une petite ville française (Clermont-Ferrand) sous l'occupation, et, en 1976, *Memory of justice* qui, à partir du procès de Nuremberg, pose la question des crimes contre l'humanité en établissant des liens avec ce qu'Auschwitz n'a guère empêché : les massacres en Algérie, au Viêt-nam, le péril nucléaire, ou bien encore, en 1988, *Hotel Terminus, Klaus Barbie, sa vie, son œuvre* qui retrace le parcours du criminel nazi, de l'Allemagne d'après-guerre jusqu'à la France, en passant par la Bolivie et en pistant les nombreuses complicités dont Barbie a bénéficié, particulièrement auprès des services spéciaux américains, avec des détours par derrière le mythe de la résistance : les trahisons, de quoi parlent ces quatre films majeurs de Marcel Ophüls, sinon de sujets qui ne cessent de croiser le génocide des Juifs.

C'est la présence des archives et leur utilisation dans ces films qui intéressent ici. À plus d'un titre, Ophüls fait figure de précurseur¹ et il ne fait pas de doute que, directement ou indirectement, ce qu'il a expérimenté sur le plan du documentaire a fait école. Dans *Le Chagrin et la pitié*, les témoignages sont en nombre supérieur aux archives qui n'occupent que 45 minutes sur les 260 du film². Le décor dans lequel se présente l'interviewé fait l'objet d'une attention particulière. Ce dernier, à chaque instant, risque d'être confondu par ce qu'il déclare, ce qui est techniquement rendu possible par l'utilisation alors

¹ À la même époque, sortent des films aussi novateurs que le docu-drama *Carly Come Home* (1966) de Jeremy Sandford et Kenneth Loach en Grande-Bretagne, ou des « observation films » comme *Tilkeut Follier* (1967) de Frederick Wiseman, ou *Silberman* (1969) des frères Mayles, aux États-Unis.

² Il y a 34 témoins, 24 Français, 5 Anglais et 5 Allemands (cf. Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la pitié*, Albin Michel, 1980).

récente de la caméra et du magnétophone portables. Mettre en évidence les mensonges ou les omissions de témoins, ne tient pas seulement à la virtuosité de l'intervieweur, mais aussi à ce qui commande au montage (la rapidité, les coupes, la surabondance des citations et des digressions, l'ironie, ce dont Ophüls use parfois avec excès) et, dans le montage même, aux différents types d'extraits qui font fonction d'« archives ». Entre *Nuit et brouillard* qui, hormis des archives, ne montrait que des paysages concentrationnaires, et *Shoah* où les archives sont absentes, Ophüls, quant à lui, joue, quelque fois indifféremment, comme dans *Memory of justice*¹, avec des registres de citations cinématographiques et historiques. Chaque élément répond à l'autre, malgré les différences de nature (comédie musicale, fiction, reportages, archives). L'identité d'aucune citation n'est masquée, à ce sujet, Ophüls ne cultive pas le secret, ni ne fétichise le matériau historique — ce serait, en revanche, le montage qu'il aurait tendance à surinvestir et la mise en scène, à fétichiser. Sur le plan cinématographique, il y a là, pour lui, un moyen de rompre avec le continuum du documentaire et d'introduire des changements de régime narratif. De même, l'utilisation de la bande son, ou les « jeux d'acteur » auxquels, non sans facétie narcissique, il se livre, produisent des situations, parfois comiques, qui surprennent le spectateur. Tel serait ce qui caractérise la position esthétique d'Ophüls. À côté de quoi, il ressort qu'il ne construit pas ses films sur des thèses historiques, il livre un regard sur une histoire dont il cherche à décodre les fils trop visibles, pour, dans les entrebaillements, faire resurgir des zones grises : les collaborations, les complicités, les lâchetés, les ambitions. C'est-à-dire ce qui remplit une des conditions nécessaires pour que se réalise, dans une relative tranquillité, le crime collectif. Ophüls prend un risque majeur en voulant représenter ce que l'histoire a de moins présentable. Ne satisfaisant à aucune attente, ni mémorielle, ni communautaire, encore moins politique, il s'expose à différentes formes de censure qui nuisent à la bonne connaissance de son œuvre².

LES CONDITIONS D'UNE RUPTURE

Il en est tout autrement avec *Shoah* que, vingt ans après, en 1974, Claude Lanzmann commence à concevoir, et qui est diffusé en 1985. Sa thèse sur l'histoire s'inscrit dans le sillage de la recherche de Raul Hilberg encore peu connue à l'époque : la destruction des Juifs d'Europe est un événement à

¹ Ou bien dans *November Days* (1990) ou *Vallée d'armes* (1994) qui ne concernent ni la Shoah, ni l'antisémitisme ni la Seconde Guerre mondiale.

² *Le Chagrin et la pitié* est diffusé pendant près de dix ans dans des petites salles, la télévision n'en voulant pas avant l'arrivée de François Mitterrand ; *Memory of justice* n'est pas diffusé, sauf à de rares exceptions (5 fois en France, dont les dernières sont au Centre Georges Pompidou, et à la Vidéothèque de Paris, lors de la programmation « Camps et génocides à l'écran » organisée par Philippe Mesnard, durant la première semaine de juin 1997).

distinguer du processus concentrationnaire national-socialiste ; cette destruction a été réalisée dans des espaces spécifiques dont certains (Chelmno, Sobibor, Belzec, Treblinka) ont été, en tant que centres de mise à mort, effacés de la carte (arbres plantés, ferme construite et paysans installés sur le site, ainsi rendu à la « nature »), seules les installations de Lublin-Majdanek et d'Auschwitz sont restées en place bien que les fours de ce dernier aient été dynamités au moment de l'évacuation du camp. Le projet national-socialiste prévoyait la totale disparition des traces de la « solution finale » avec celle des traces du peuple juif exterminé. La thèse sur l'art : un tournage entièrement au présent et en couleur ; aucune archive ou spectacle d'horreur et pour pallier ce manque, la reconstitution des moments vécus par les témoins ; neuf heures et quart de projection. Thèse, enfin, qui trouve sa pleine expression dans l'irreprésentabilité de la Shoah et barre d'un trait tout recours possible à la fiction pour ce sujet-là¹. À l'inverse donc de *Nuit et brouillard*, le spectateur est requis moralement (et non plus politiquement) d'assister à la projection démesurément longue d'un film dont chaque plan lui signifie qu'il ne peut être contemporain de ce qui a eu lieu. Seuls les témoins attestent de ce temps, en creux du présent où ils se trouvent à vivre, après avoir survécu.

Rarement, film a bénéficié de la réunion de conditions aussi favorables, aussi bien pour sa réalisation que pour sa réception ; et ce n'est pas lui faire injure que de l'envisager sous cet angle, sauf à invalider toute approche sociologique du 7^{ème} art. Durant les années soixante-dix, la conscience du rapport à la violence change, les identités contronautaires se précisent et se font reconnaître dans l'espace public. Après les guerres de 1967 et de 1973, l'affirmation positive de l'identité juive est renforcée, à la fois, dans ce qui renvoie cette identité à Israël — même si cela ne va pas toujours politiquement de soi — et dans ce qui la renvoie au génocide. Le premier film de Lanzmann, *Pourquoi Israël ?*, en 1974, suit d'ailleurs cette progression. En 1979, la diffusion du feuilleton *Holocauste*, contre lequel Lanzmann, plus connu alors comme directeur des *Temps modernes*², avance des arguments sur

¹ La question est, en fait, beaucoup plus complexe dès que l'on sort de la seule prise de position dans le champ de la conscience de la Shoah. D'un point de vue cinématographique, on n'insistera pas, ici, sur toutes les questions que pose Shoah au niveau des conditions de possibilité d'une œuvre qui, dépassant le mode documentaire, peut, à la fois, questionner des procédés fictionnels et de réalisation, sans pour autant se laisser confondre avec une fiction. La représentation est attirée par le champ de force de la fiction, au niveau même de son intelligibilité, elle ne peut certainement pas en faire l'économie. Lanzmann lui-même, à propos de son film, parle de « fiction du réel », par opposition aux fictions « consolantes » du type *Holocauste*... ; il reconnaît également que les portomes présentes dans son film, si elles ne sont pas des « personnages », ne peuvent se limiter à raconter leur histoire et doivent en être les acteurs : « Il fallait qu'ils la jouent, c'est-à-dire qu'ils irréalisent », (« Les lieux de paroles », *Le Sujet de Shoah*, Belin, 1990, p. 301).

² Sur le plan biographique, on ne peut négliger de prendre en compte que Lanzmann est, pour ainsi dire, l'héritier direct de Jean-Paul Sartre, auteur du premier livre, après-guerre, de réflexion sur l'antisémitisme — les maladroites formelles et la défaillance d'une réflexion plutôt contemporaine d'un « avant-guerre » que de la découverte des camps ne modifient pas l'importance symbolique de l'essai —, et de Simone de Beauvoir (pétitionnaire de Treblinka de Jean-François Steiner, en 1966, et du scénario de Shoah, en 1985, tous deux publiés chez Fayard).

l'irreprésentabilité et sur la fiction qui avaient eu peu d'écho auparavant¹, coïncide avec l'émergence publique des thèses négationnistes laurissoniennes qui remuent le milieu universitaire, les politiques et, publicité médiatique aidant, la société française. Lorsqu'en 1985, le film est projeté, un public potentiellement vaste et le contexte historico-politique sont prêts, mais c'est sans doute à l'occasion du procès Barbie, en 1987, à la suite duquel la télévision française le diffuse, qu'il acquiert l'aura qu'on lui connaît maintenant.

Autre caractéristique, la conception de *Shoah* coïncide avec les enregistrements des témoignages vidéo dont la pratique commence à se développer aux États-Unis. À la fin des années soixante-dix, à l'initiative d'habitants de New Haven, est mis en place le « Projet Cinématographique sur les Survivants de l'Holocauste » qui est, en 1982, relayé et institutionnalisé par le fond *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* de l'Université de Yale (Spielberg ne monte son entreprise qu'en 1994). Mais les témoins sont encore peu écoutés. Seuls les tribunaux leur ont prêté une attention particulière que l'historiographie ne leur accorde que beaucoup plus tard. En effet, un des grands changements qu'inaugure le procès Eichmann, en 1961, est de les faire parler plutôt que de leur préférer les documents, comme à Nuremberg. Que leurs témoignages aient été récupérés dans l'ensemble d'un procès instrumentalisé à des fins idéologico-politiques, ne change rien au fait que leurs paroles font alors, en tant que telles, publiquement acte. Les procès de Francfort, pour le camp d'Auschwitz, et de Düsseldorf, pour celui de Treblinka, en 1964, ont également, à ce titre, une importance. D'ailleurs, à la suite de ce dernier, Gitta Sereny publie, en 1974, *Au fond des ténèbres*², un livre d'entretiens sur et avec Franz Stangl (ex-commandant de Treblinka de septembre 1942 à août 1943), dans lequel sont présents Richard Glazar (évadé de Treblinka) et Franz Suchomel (SS) qui figurent dans *Shoah*. Lequel film est le premier à présenter publiquement³ des témoins rescapés parlant directement de cette expérience qui n'avait pas seulement été celle des camps de concentration, mais d'extermination. Au tournant des années quatre-vingt-dix, puis, du siècle, les témoins, vieillissants les plus âgés venant à disparaître, deviennent, pour beaucoup, comme des archives vivantes qu'il faut fixer sur l'éternité des supports techniques.

Donnant ces voix à entendre, *Shoah* rétablit un sens qui n'avait eu lieu que dans de rares écrits, pratiquement inconnus ou négligés. Ce discours n'est plus seulement celui de témoins, ni seulement de rescapés, mais de ceux,

¹ Une dénonciation aussi virulente avait été prononcée par Jacques Rivette contre la séquence final de *Kapo*, de Gila Postecarvo (« De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961).

² Gitta Sereny, *Au fond des ténèbres. De l'enthousiasme à l'assassinat de masse : un examen de conscience*, (1974) Denoël, 1975.

³ L'espace du tribunal avait déjà été utilisé pour mettre en scène des discours des témoins, comme dans *Die Ermittlung* de Peter Weiss, en 1965, basé sur le procès de Francfort, ou, inspiré de cette pièce, en 1966, *Le Procès de Carl-Edmund Jung* de Marcel Hanouan ; mais les témoins, physiquement, n'étaient pas convoqués à participer à la représentation même.

Sonderkommando, Canada ou témoins (*bystanders*, au sens où l'entend Hilberg) directs de l'extermination. Leur discours et leurs gestes — Rancière insiste sur ceux-ci — contiennent directement l'expérience de l'extermination des Juifs dans les chambres à gaz, à savoir non pas l'expérience de personnes qui, après avoir suivi le lent processus de dégradation de la dignité, gagnées par la maladie, la faiblesse, la malnutrition, étaient assassinées, mais de Juifs qui, dans des délais très brefs et souvent en assez bonne santé physique, étaient gazés. *Shoah* fait remonter ces témoignages vers une surface où les spectateurs sont comme livrés à ce qui vient à eux, sans pour autant se trouver, avec eux, dans une illusion de proximité et de contemporanéité — l'écran n'est pas encombré de ces archives qui, des actualités de 1945 aux documentaires comme *Le Temps du ghetto* de Frédéric Rossif, en 1961, ont fourni à l'imaginaire concentrationnaire sa définition.

Dans *Shoah*, le témoignage répond à de violentes injonctions à comparaître qui, sur le plan émotionnel, donnent aux images une autre violence, subjectivement supérieure à la brutalité des charniers qui, d'ordinaire, saturent les écrans. Cette violence, contrairement aux charniers, donne à penser — tel est certainement le tour de force que réalise ce film en ne faisant pas croire aux spectateurs qu'ils sont proches de ce qui s'est passé, mais, au contraire, en les maintenant dans un incompréhensible éloignement. *Shoah* effectue une ellipse radicale qui remet en question les canons filmiques du genre ; il trace une ligne dans l'histoire de cette partie du cinéma qui, incidente à l'histoire, traite du concentrationnaire et du génocide des Juifs. En cela, une rupture dans le savoir de la représentation se réalise dans et par ce film, dans le sens où elle s'accomplit symboliquement et où cet accomplissement accompagne si bien la prise de conscience de la spécificité du génocide des Juifs qu'il en devient représentatif, voire, pour certains, l'unique emblème absolument fétichisé. Mais cette rupture n'est pas simple, elle est multiple.

On retient, ici, qu'elle marque l'inaccessibilité du passé de ce qui a eu lieu et, en cela, elle signifie qu'il n'y a pas de salut pour ce qui a eu lieu. Elle montre, dans cette perspective, que ce qui fait défaut à l'image ne trouve pas naturellement de représentation, que la représentation n'est qu'artificielle. Cette éventualité, de toute façon, Lanzmann la refuse et son parti pris esthétique tient à ce refus parce qu'il cherche une naturalité de la représentation, voire une conaturalité du génocide des Juifs et de la représentation — c'est pourquoi les décors naturels ont tellement de place dans son film — ; or l'impossibilité de cette conaturalité se traduit, chez lui, par le thème de l'« irreprésentable » dont il fait son point de vue unique.

Par ailleurs, cette rupture signifie probablement qu'on ne partage pas d'images dont on ne partage pas le temps. Elle dit, plus directement, qu'avec les années soixante-dix (période de la réalisation du film), on est entré dans un après « après-guerre ». Apparaissent maintenant sur la scène publique des

enjeux de mémoire et de négation impensables auparavant, non pas parce qu'ils appartiennent à un autre épistémè — la rupture dont il s'agit n'a pas cette ampleur —, mais parce qu'ils étaient présents de façons souterraines, secondaires, latentes, clandestines parfois.

L'OBSTINATION DES ARCHIVES

Dans les années quatre-vingts, la production de films sur le génocide des Juifs est en nette progression, plus de 1194 entre 1985 et 1995¹. Parmi ceux-ci, certains, notamment, *Un Homme simple* de Karl Fruchtmann, en 1986, ou *Choix et destin* de Tzipi Reibenbach, en 1993, s'inscrivent dans la suite de *Shoah*, en donnant la parole à d'anciens membres de *Sonderkommando*, sans opter pour la fiction classique et en refusant l'utilisation d'archives. On peut même avancer que, de par sa facture (présence des témoins sur les lieux de l'internement, véritable mise en scène des discours), *Les Camps du silence* de Bernard Mangiante, 1991, n'aurait pas été réalisable, de cette façon, avant *Shoah*. Ce n'est pas le cas de deux films, entièrement réalisés à partir d'archives : en 1983, *Auschwitz, l'album, la mémoire* d'Alain Jaubert, est basé sur des photos de *L'Album d'Auschwitz* que retrouve et édite Serge Klarsfeld² ; en 1999, *Un Spécialiste* d'Eyal Sivan et Rony Brauman, a pour matière première le film, réalisé par Léo T. Hurwitz, du procès d'Adolf Eichmann, en 1961 à Jérusalem. Ainsi, le premier donne à voir une représentation feuilletée à trois niveaux : des photos, des photos ordonnées dans un album, un album photos filmé. Et le second, un film qui enchasse un autre film entièrement remonté et dont les séquences ont été triées pour être ordonnées suivant l'axe d'une thèse en partie inspirée d'Arendt ; il reste deux heures sur les 350 encore disponibles des 500 du tournage original.

L'un comme l'autre font entendre des paroles de témoins. Quatre anciennes déportées à Auschwitz pour le premier ; Adolf Eichmann et quelques-uns des rescapés pris dans l'ensemble de ceux qui étaient venus témoigner à la barre, pour le second. Dans les deux cas, c'est un univers civil qu'on est amené à regarder. Pas de cadavres. Dans *Un Spécialiste* : hommes en costumes, protocole, horaires, procédure, decorum, traditions, serments ; la cour, et une cage de verre pour la protection de l'accusé. Dans *Auschwitz, l'album, la mémoire* : des gens assez correctement habillés (les photos rajeunissent facilement la froissure des tissus et des visages), calmes, en général plus obéissants que

¹ 1985 : 157 films ; 1986 : 49 ; 1987 : 51 ; 1988 : 60 ; 1989 : 112 ; 1990 : 78 ; 1991 : 92 ; 1992 : 90 ; 1993 : 158 ; 1994 : 176 ; 1995 : 171. Informations fournies par le département cinéma de Yad Vashem (Israël).

² Cet album, publié par les éditions du Seuil, avait été découvert par une déportée au moment de sa libération. On trouve les informations sur cette histoire dans l'entretien qui suit avec Alain Jaubert.

disciplinés (la peur n'est pas lisible ou peu flagrante). À Auschwitz, dans l'espace de débarquement et de transit qu'était la « rampe » — celui que montrent les photos du film —, là où on aiguillait soit vers la mort dans les deux heures, soit vers la mort dans les mois à venir, se découvre un univers *civilisé*. Des « sélections » pouvaient, certes, être d'une extrême brutalité, mais ce n'est pas ce qui se dégage des photos de *L'Album*... Jusqu'aux avant-derniers moments — la tonte, l'enfermement dans la salle —, la vie pouvait rester semblable en de nombreux points à ce à quoi paraît une vie normale. Le mensonge SS tenait à ocla. C'est ce qui différenciait la dégradation physique et sociale dans le camp, de l'extermination, et qui explique pourquoi aucune image de la découverte des camps, aucune iconologie négative de « musulmans » ne saurait rendre compte de l'extermination. Face à l'inquiétante tranquillité d'*Auschwitz*, *l'album*, la mémoire, le tribunal de Jérusalem, dans *Un Spécialiste*, avec le procureur général Gideon Hausner qui agonit Eichmann des pires accusations, serait presque plus violent. Autre possibilité de rapprochement entre les deux films, la tentation pour leurs réalisateurs d'introduire des scènes de fiction. Comme si l'utilisation exclusive d'archives leur avait paru, à première vue, trop restrictive ; comme si la création cinématographique s'y serait senti engoncée. Jaubert s'en explique dans l'entretien qui suit. Pour Sivan, il se serait agi de faire apparaître la présence d'Arendt, sans la représenter directement, à une terrasse de café.

Ce qui rapproche les deux films ne mène guère plus loin. Maintenant, ils s'opposent. La démarche de Jaubert donne à voir le plus près de l'extermination comme action (le film est rythmé par un assez lent défilé de photos), alors que Sivan et Brauman confrontent les spectateurs à ce qui est le plus éloigné : l'extermination comme abstraction bureaucratique doublée d'un procès qui a lieu entre seize et vingt ans après les faits (avec eux, la cadence filmique est rapide). La conception historique de Jaubert est proche de celle de Lanzmann, on sent qu'ils sont tous deux contemporains de la même prise de conscience de la spécificité du génocide des Juifs ; sur le plan artistique, Auschwitz... suit une esthétique minimale qui contribue au sentiment d'intériorité que ressent le spectateur devant les photos, entendant, dans le même temps, les échanges des quatre rescapées. Avec *Un Spécialiste*, la thèse, dans le sillage d'Arendt, cherche autant à caractériser le « criminel de bureau » qu'à démonter l'entreprise du procès de Jérusalem. Il y a, à la fois, une investigation psychologique et une écriture contre-idéologique qui trouvent, toutes deux, leur prolongement dans l'« Éloge de la désobéissance »¹. Quant à l'esthétique, elle prend le parti de la sophistication aussi bien dans le montage qu'avec les effets spéciaux. La bande son — avec ses décrochements, ses flashes et le thème de la *Russian dance* de Tom Waits² qui revient plusieurs fois, jusqu'à la fin —

¹ Titre du livre de R. Brauman et E. Sivan qui accompagne le film (Pommier-Fayard, 1999).

² Dans l'album *The Black rider*, Island records, 1993.

renforcerait paradoxalement l'impression diabolisante de la « bête sanguinaire » (la thèse d'Hausner) qu'Arendt et les réalisateurs voulaient pourtant neutraliser pour faire surgir la fade réalité du bureaucrate criminel. Si la violence de ces effets sonores est contemporaine d'une violence sociale récente et de l'adaptation d'une musique pseudo-traditionnelle, une « danse russe », alors que dit-elle de l'ordonnancement technocratique nécessaire à l'aiguillage de centaines de trains de marchandise à l'échelle européenne ? Le souci de Sivan et Brauman devait être de jouer à contre-cliché. Au contraire, dans *Auschwitz, l'album, la mémoire*, la sonate pour violon n° 3 de Jean-Sébastien Bach, interprétée par Yehudi Menuhin, semble faire écho à la question d'une civilisation qui a conduit à la solution finale.

De là, commence une série qui, terminée après terme, par un étrange va-et-vient, sépare de plus en plus les deux films. Les témoins n'ont pas la même valeur. Quand Jaubert en convoque quatre sans les montrer, c'est pour les laisser raconter leurs expériences concentrationnaires à partir des photos. Les voix et, par porosité, l'ensemble du film sont une variation à dominante féminine ; *Un Spécialiste* est un monde masculin. Sivan et Brauman montrent non seulement l'accusé, mais celui-là même qui, de tous les extraits du procès diffusés jusqu'alors dans le monde entier, était resté le plus effacé. Suivant la voie arendtienne, ils s'attachent à la personnalité d'Eichmann et, partant, à démontrer combien ce dernier n'aurait eu qu'une part fonctionnelle dans le processus d'extermination. Avec une telle perspective et suivant le format qu'ils choisissent, 128 minutes, il reste peu de place pour les rescapés, parfois relégués dans le simple rôle de figurant. Grâce à une pellicule restaurée et aidée par une bande son actuelle, l'apparence des personnes, filmées en 1961, donnent l'illusion d'une proximité avec ce qu'on pourrait entendre comme le *temps présent*. Effet dont l'intention s'avoue sans hésitation, à la fin, avec la colorisation du dernier plan sur Eichmann. Manifestement, les réalisateurs ont souhaité que les spectateurs se sentent contemporains de ce « procès » réorganisé à partir du procès à Jérusalem, ils leur disent que ce dont il s'agit *est*, que *cela est*. Les archives contribueraient-elles à façonner le présent et à produire la contemporanéité ? Jaubert, au contraire, intercale entre les spectateurs et ce qu'il voit : une infinie distance, quasi cosmique. Sa musique date du XVII^{ème} siècle, ou bien de l'éternité de la musique.

Ce « procès », hormis la démarche qui en a inspiré et guidé l'écriture filmique, est venu s'inscrire dans l'horizon d'attente d'un public « conscientisé » par le déroulement du procès Papon, terminé peu avant la sortie d'*Un Spécialiste*, et par toute la réflexion intellectuelle et médiatique sur les crimes contre l'humanité qui a pris forme, de 1993, avec les débuts de la guerre en ex-Yougoslavie, jusqu'en 1999, avec la guerre au Kosovo. Laquelle réflexion s'est orientée vers des questions éthiques de droit et de responsabilité qui concernent étroitement le cas « Eichmann », ou bien qui le prennent pour

exemple. À cela, il faut ajouter que le film a bénéficié d'une excellente couverture médiatique et de l'attention universitaire et journalistique que reçoit, depuis quelques années, l'œuvre d'Arendt. De son côté, *Auschwitz, l'album, la mémoire*, en dépit de sa qualité, reste peu diffusé, donc peu connu du « grand public ». Sa dimension modeste le désavantage et il n'était pas porté, comme il l'aurait été après 1990, par la marée des films sur la Shoah qui a envahi les écrans.

PHOTO VERSUS MONTAGE

Alain Jaubert monte son film avec les photos de *L'Album d'Auschwitz*. Il les recadre, les décadre, il utilise certaines comme des plans d'ensemble sur lesquels il effectue des travellings¹. Il réintroduit d'autres dimensions dans ces images fixes. La fixité devient leur fausse apparence. Elles sont fixes, croit-on ; à y regarder de plus près, à se rapprocher de leur littéralité, elles ne le sont pas du tout. Jaubert ne leur donne pas un mouvement, une ampleur, une topographie, il leur restitue des caractères de prise de vue. Dans chacune d'elles, une grammaire diffuse est enfouie. Elle fait surface. Il ne s'agit pas de la matière brute qui constituerait la part invisible de l'image, mais de ce qui (l'ordre et la temporalité de la représentabilité que, plus haut, on appelait encore vaguement du tenue de « codes ») permet la mise au jour d'autant d'éléments qui, sinon, échapperaient indéfiniment à la vue. Jaubert découvre, dans les deux sens du mot, un temps intérieur. Ce temps intérieur dit, à qui regarde la photo — et le regard du spectateur est toujours accompagné par les regards des quatre rescapées qui commentent ce dont elles se souviennent à partir de ce qu'elles voient —, qu'ici on ne fait pas seulement l'expérience des détails saisis par l'œil (trains, attroupements, barbes, valises, étoiles cousues sur les pardessus, gestes), détails qui se laissent reconnaître à l'intérieur du réseau dans lequel ils font sens (*Jiddishland*, antisémitisme, camps, telle saison plutôt que telle autre). Ce temps intérieur dit aussi que l'on est à l'épreuve d'un savoir précis sur l'imminence d'un à-venir sans espoir. Ce savoir d'un autre temps n'est pas seulement celui d'une photo qui a été — « l'émphase déclinante [de la] représentation pure », du « ça-a-été »², dit Barthes — et d'une scène qui ne sera plus, mais d'un temps qui porte avec précision la certitude que tous ces gens et que tout ce qui, de la photo, les habille encore presque tranquillement, va disparaître dans des chambres à gaz, puis, dans des fours crématoires. On sait que ce que la photo montre n'a plus qu'un temps infime à

¹ Cette approche rappelle celle de Yervant Gismikim et Angela Ricci Lucchi quand ils travaillent les archives de Luca Comerio pour faire émerger, en elles et par elles, un autre sens que l'illusion qui s'était faussement donnée pour le premier sens. Ou plutôt, derrière le premier sens (l'illusion), il révèle les sens premiers (l'agencement et l'intention).

² R. Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard-La Seuil, 1980, p. 148-150.

exister et que l'interruption imminente de ces existences plurielles, dans les conditions que pourtant on connaît intellectuellement, résiste à l'imaginaire de l'image. Ces photos, telles qu'elles sont données à voir, disent *ce qui sera* ; elles portent inscrites sur elles l'étincelle d'une irrémédiable fatalité. Elles déplacent ce que Barthes dit de l'horreur d'un futur antérieur dont la mort est l'enjeu, au-delà des possibilités de toute individuation romantique ou esthétique (dont Barthes n'est pas à l'abri quand il regarde le portrait de Lewis Payne, condamné à la pendaison en 1865).

Cependant, telles qu'elles se donnent à voir, c'est-à-dire dans un film, ces images délivrent encore un message supplémentaire sur le temps, cette fois en rapport avec le cinéma. Même en tant que fausse apparence, comme on l'avancé précédemment, la fixité de ces images existe bien dans ces photographies qui sont pourtant emportées par le mouvement de la caméra. Cette fixité permet à un temps second de se déployer. Plus exactement, leur fixité maintient ouverte, en permanence, la fenêtre sur le futur antérieur de ce qui aura été à Auschwitz. Formellement, le film de Jaubert se construit sur la rencontre contradictoire de la fixité et du mouvement, de la photographie dans le cinéma ; peut-être le principe de son dispositif se définit-il le mieux de cette façon. Il utilise le recul qu'une photo introduit dans un film et qu'elle a le pouvoir de procurer aux spectateurs¹. Et si, inspiré par une remarque de Raymond Bellour², on se demandait si la question de la représentation cinématographique de la Shoah ne trouvait pas là, dans cette limite du cinéma que désigne la photographie, une direction où chercher ses réponses ?

Mais peut-être Jaubert cherche-t-il également dans ces photos l'indolore tangible du monde d'où ces gens sont extraits, disparaissant avec eux ? Peut-être a-t-il encore l'espoir de chercher, en deçà de la pellicule de fatalité déposée sur elles, « la plus petite étincelle de hasard » enfouie en elles ? « L'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, *regardant en arrière*, nous pouvons le découvrir »³, dont parle Walter Benjamin. En regardant en arrière, que voit-on ? Les traces d'un ancien monde ? C'est certainement pourquoi des

¹ Il y a bien sûr de nombreux précédents qui ont fait école, entre autres : *La Lettre à une inconnue* de Max Ophüls (1948), *Blow up* de Michaelangelo Antonioni, *Persona* d'Ignar Bergman (1966), *Blade Runner* de Ridley Scott (1983). *La Jente* de Chris Marker (1963) a, ici, un statut particulier puisqu'il est, excepté lors d'un plan éphémère, uniquement composé de plans fixes sur des photos, sans mouvement de caméra comme on peut voir dans le film d'Alain Jaubert.

² Et « si la photographie [...] se trouvait en mesure de nous apprendre quelque chose d'essentiel sur le cinéma. Si dans ce mouvement par lequel on cherche sans cesse à animer sa fixité terrible, le cinéma devenait en mesure de penser le sien », écrit Raymond Bellour (*L'Entre-Images*, La Différence, 1990, p. 71).

³ W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, nouvelle traduction par André Guethier, *Études photographiques*, Société française de photographie, n° 11, novembre 1996, p. 11 (en souligné). Les scènes que représentent les photos de *L'Album d'Auschwitz* interpellent et questionnent tous les grands textes sur la photographie.

photos apparaissent dans de nombreux films sur la Shoah. Elles portent en elles l'énigme d'une inscription en négatif comme avec *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* d'Harun Farocki¹. Elles remplissent une fonction iconique qui se prête, avec *Jacob le menteur*² de Peter Kassovitz (1998), à la production de mauvais clichés. Ou bien elles disent, avec *Voyages*³ d'Emmanuel Finkiel (1999), qu'il ne reste plus que cela — non pas ce qui s'y montre, mais *elles* en tant que support physique —, il ne reste plus que cela de ce qui a disparu. Et avec cela, il y a, de la part des réalisateurs les moins complaisants avec les codes dominants de la représentation, le souci de rendre au visible ce qui y a été arraché.

Alors, maintenant, si c'est non plus en arrière mais derrière qu'on regarde, que se passe-t-il ? On imagine les traces du photographe. La sensibilité de Jaubert à la photographie n'est ni un hasard, ni un accident, peu de temps après ce film, il publie *Le Commissariat aux archives*⁴, sur les truquages historiques de photos et réalise une émission sur le même sujet (« Faux et images de faux », avec François Nincy, le 10 juin 1993 sur Arte). Puis, il entame la production de « Palettes » (études approfondies, esthétiques et socio-historiques, diachroniques et synchroniques de la réalisation de tableaux), diffusé sur Arte, depuis 1989. Un autre regard artistique, plastique, archéologique, traversait déjà, au moment de la réalisation d'*Auschwitz...*, son regard cinématographique. Jaubert n'est ni simple spectateur, ni simple cinéaste, il fait l'expérience — du moins est-ce ainsi que son film l'exprime — d'une tension vers la place de celui qui a pris la photo. En plus de l'ordre des signes et du cadre dans lequel ces signes s'inscrivent et cet ordre règne, en plus de l'intention du photographe, il s'agit du point de vue qui détermine l'emplacement de ce cadre et fixe cet ordre. Ici, le photographe est un SS, le *tel* est donné par les photos, mais le maintenant est à jamais perdu dans le futur antérieur, non dans le passé.

¹ *Images du monde et inscription de la guerre*, 1988. Le film de Farocki est un essai cinématographique sur la perception, l'élucidation et la reproduction ; en son centre, une photographie isolée, une sorte de photo de groupe prise par un SS, où l'on voit une déportée arrivée au camp de concentration d'Auschwitz. Farocki, en étudiant les procédés de reproduction, est toujours à la recherche des liens entre les inventions civiles et leur utilisation militaire.

² La petite Lisa, évadée du train qui la menait, avec sa famille, à la mort, garde avec elle une photo de famille, en noir et blanc. Ostensiblement, la caméra montre la photo, à plusieurs reprises, pour exhausser sa valeur iconique, comme pour signifier pesamment aux spectateurs qu'il y a là un signe pathétique qui atteste de la Shoah et, à la fois, un signe de la Shoah qui atteste du pathétique de la scène. Ce procédé est absent du film homonyme de Frank Beyler (1974) tiré du roman-scénario, *Jacob der Lügner* de Jurek Becker (1969).

³ Il s'agit surtout, dans ce film, du troisième volet, avec Vera, plus de 80 ans, qui profite d'une occasion pour quitter la Russie et venir (bien plus qu'émigrer) en Israël pour retrouver une cousine lointaine avec laquelle elle avait, il y a longtemps, correspondu. Un moment, perdus dans un bus de la banlieue de Tel-Aviv, elle surte entre ses mains son porte-feuille duquel dépassent quelques photos, qu'on ne voit même pas, qu'elle ne regarde plus. Ce plan est repris pour l'affiche.

⁴ Éditions Bataillon, 1986.

Ce SS, qui ressemblait certainement plus à un Suchomel¹ qu'à un Eichmann, permet de faire la transition vers Eyal Sivan et Rony Brauman. Avec *Un Spécialiste*, pas de photos, les archives sont déjà un film, celui que Hurwitz tourne durant le procès. C'est en tant que tel que les réalisateurs s'en saisissent et ce film, évidemment, n'est pas de la matière brute ; il n'en est pas parce que ce qui a commandé à sa réalisation était de réfléchir la logique spectaculaire du procès. Ce que d'aucuns considèrent comme la « matière brute »² dont se seraient servis Sivan et Brauman, n'est en fait que la corrélation du tournage d'Hurwitz et du procès tel qu'en lui-même son spectacle l'a donné à voir aux gens présents dans la salle et au monde entier (le spectacle du Droit en exercice n'est jamais aussi spectaculaire que lorsque le Droit invoque la justice suprême pour raison). Sivan et Brauman effectuent comme une opération de dérivation, ils relèguent à l'arrière ce qui dans le film valait au premier plan et, surtout, ce qui était retenu comme séquences de référence³. Ils défilent le procès, pour le refilmer. Si, effectivement, l'archive ne signifie pas par rapport à une « réalité » référentielle, mais dans une série, alors Sivan et Brauman déplacent la série dans laquelle Hurwitz avait ordonné les images du procès (il y avait quatre caméras et une régie, ce qui implique des choix de prise de vue) et ils l'adaptent à leur point de vue et dans une nouvelle série qui ne respecte pas la chronologie du procès. Partant du principe qu'un procès n'est « généralement connu que sous la forme qu'a imposée le cinéma », excepté aux États-Unis où ils sont régulièrement retransmis à la télévision, les deux réalisateurs décident de le « scénariser » pour, avec des dispositifs apparentés à la fiction, en « restituer la dramaturgie »⁴. Leur démarche ne les entraîne pas vers les profondeurs du visuel (au risque de faire dévaler le regard vers le fond sans fond du visible réduit à des photons, ce que choisit Joubert), mais vers le haut de la chaîne (au risque de surexposer le regard à une saturation visuelle qui voudrait trop montrer de celui [Eichmann] qui, jusqu'à présent, avait été tenu dans l'ombre). Il s'agit, d'abord, d'un travail technique des images : restauration et rééclairage d'une pellicule qui avait d'autant plus mal vieilli qu'elle n'avait pas été préservée, introduction de mouvements de caméra, notamment, de panoramiques, pour rendre compte de l'espace architectural du tribunal et incrustation d'images nouvellement créées comme, par exemple, les reflets de la salle d'audience avec les spectateurs (ou avec « Hannah Arendt », dès le premier plan) sur la cage de verre. Ensuite, il s'agit d'un travail sur le montage d'autant plus précis et surinvesti qu'il commence, pour

¹ Franz Suchomel était un des collaborateurs de Franz Stangl. De 1940 à 1942, il travaillait à la section photographie du programme d'euthanasie. On peut le voir dans *Shoah*.

² C'est pourquoi un certain nombre de (mauvaises) critiques adressées au film se trompent quand elles l'attaquent sur le thème du détournement.

³ Sur ces points, notamment à propos de Ka-Zetnik, cf. *infra* l'entretien avec Eyal Sivan.

⁴ R. Brauman et E. Sivan, *Éloge de la désobéissance*, op. cit., p. 93-94.

ainsi dire, dès le début de la conception, avec la longue et fastidieuse sélection des plans dans les 350 heures originales.

L'utilisation des archives ne pose aucun problème dans *Auschwitz, l'album, la mémoire*, l'album avait déjà été publié par Serge Klarsfeld, en revanche, elle est, avec *Un Spécialiste*, source de débats. D'abord, la thèse qui soutient ce film, venant d'une philosophe, nargue les historiens, ensuite, les réalisateurs ont travaillé en exclusivité, après de nombreuses et épiques tractations, sur un matériau qui, « par convention », aurait dû revenir à des historiens — bien que, jusqu'à ce que le film se fasse, ces derniers se soient souverainement désintéressés des bobines du tournage dont près de 150 heures auraient été négligemment perdues. Mais surtout, ils ont retravaillé la forme de ses archives, comme si elles étaient un matériau expérimental, ce qui passe facilement pour un sacrilège. Les ont-ils, pour autant, manipulées ? Pas plus qu'un historien, avec ou sans conscience, ne puisse manipuler des archives pour leur faire dire que leur « vérité » s'accorde à la thèse qu'il avance ou dont il se fait le porte-parole institutionnel. Peut-être Sivan et Brauman révisent-ils une histoire, mais c'est alors celle d'un procès idéologique qui, de par cette dimension même, s'exposait, un jour ou l'autre, à être révisé et corrigé. Le dérangement que provoque le film, presque, pourrait-on dire, indépendamment de lui-même, ne vient qu'indirectement du contenu de la manipulation, il vient du fait même de la manipulation qui exaspère le fantasme essentialiste de vérité que, selon, recèlent ou polarisent les archives.

Les archives, surtout à une époque envahie par l'hypertrophie des discours mémoriels, sont un des domaines les plus sensibles du savoir. Elles détiennent en elles-mêmes un pouvoir inquiétant : celui, écrit Michel de Certeau, de modifier « un ordre reçu et une vision sociale » ; elles sont le « départ et la condition d'une nouvelle histoire » et elles proposent, à qui veut l'entendre, une « substitution d'histoire »¹. Plutôt que la seule et idéaliste préservation « du » passé, les archives ne cessent de dire la possible destruction du passé, la possibilité de fermer définitivement les portes de passés en détruisant physiquement leur support. Sur le plan de l'histoire, elles sont ce qui représente et signifie cette possibilité ultime qu'est la mort, d'où, depuis ces derniers temps, leur fétichisation et l'ouverture de véritables marchés où l'on spéculé, intellectuellement et financièrement, sur elles et, quand elles ne seraient pas accessibles ou connues, sur le fait virtuel qu'elles peuvent, ou non, exister. Le fait que les archives existent dépasse, dans l'imaginaire de ceux qui s'y intéressent, les possibilités qu'on leur attribue. Il recèle l'idée d'une toute puissance du savoir sur ce qui *a été*, non seulement sur les éléments qui ont été, mais sur le temps que ces éléments ont habité. Évidemment, on n'est pas

¹ Michel de Certeau, « L'espace de l'archive ou la perversion du temps », *L'Archive, Traverses* 36, Centre Georges Pompidou, janvier 1986, p. 4-5.

sans savoir que dans la maîtrise du temps, il n'y a qu'un mirage. N'est-ce pas alors de la maîtrise de ce mirage qu'il en va, quand il s'agit des archives ?

DISPLACED... MEMORIES

On a souligné, à plusieurs reprises, qu'un des aspects les plus caractéristiques d'*Un Spécialiste* tient à l'introduction d'effets spéciaux. Avec ceux-ci, on pense : modification technique de la perception du réel, détournement, production d'autres réalités à travers de nouvelles visions, manipulation du visible, du lisible, de l'audible. On pense également qu'ils sont l'expression d'une forme très particulière de subjectivation qui signale un désir de se libérer des conventions qui encadrent la représentation, de surprendre ou de défier celles-ci. Plusieurs films, contemporains ou postérieurs aux commémorations du cinquantenaire, intègrent ce type de dispositif comme s'il y avait là, de la part des réalisateurs, une volonté de s'ouvrir, sur le plan formel, aux multiples possibilités qu'offre la représentation et qu'utilisent déjà, dans d'autres domaines, de nombreux films, (par exemple, *Forrest Gump* de Robert Zemeckis, en 1994). Peut-être la voie a-t-elle été ouverte par Spielberg, dans *La Liste de Schindler*, avec l'incrustation du manteau rouge de la petite fillette sur la pellicule noir et blanc. Dans la même veine, on peut alors mentionner la longue séquence où, dans *Jacob le menteur*, l'acteur Robin Williams tente d'attraper un journal qui vole, par « magie », dont l'image est incrustée dans le film. Plus révélateur, parce que marginal aux grosses productions, il y a *Train de vie* de Radu Mihaileanu, 1998, avec son avant-dernière séquence où une hécatombe de bombes-obus directement sorties de jeux-vidéos s'abat autour du « faux » train de déportés stoppé sur la ligne du front de l'Est. Ou bien *Chronique couleur du ghetto de Lodz* de Dariusz Jablonski, 1999, qui, dans sa partie noir et blanc, intègre plusieurs plans accélérés filmés en contre-plongé comme pour dérouter la perception du spectateur.

De l'introduction du noir et blanc (consolation conventionnelle de l'archive, bien que certains films des années quarante, aient été tournés en couleur) aux images de synthèse, la Shoah n'échappe pas aux jeux du virtuel. Pourtant, est-ce parce que, avec de nouvelles techniques, on crée de nouvelles formes de représentations, qu'on invente de nouvelles images ? Les nouvelles techniques donnent-elles la possibilité de penser autrement et d'approcher différemment un sujet face auquel l'imagination reste particulièrement démunie ? Ont-elles prise sur l'image et, en ce cas, peuvent-elles extraire celles qui ne sont pas accessibles ? Ou bien n'ont-elles prise que sur la représentation ? Ne font-elles que démultiplier des possibilités déjà connues, démultiplication qui fait écran et sur l'écran de laquelle prend forme non pas la liberté de l'artiste, mais une illusion de sa liberté ? Il ne suffit certainement pas de sortir,

d'un chapeau de magicien, quelques nouveaux procédés (technologiques ou non, d'ailleurs) pour, au-delà de modifications temporaires de la perception, modifier radicalement le régime de croyance.

D'une certaine manière, le choix des thèmes par les réalisateurs dit déjà cela. Les différents effets mentionnés ne représentent rien qui soit en rapport avec l'extermination et n'interroge en rien les questions de l'irreprésentable ni de l'image. Les plans « spéciaux » ne cherchent pas à rejoindre l'archive ni à la contourner. Anodins, ludiques, ils réfèrent à l'actualité (« technologique ») que partagent le réalisateur et le spectateur et ils produisent comme un « effet de réel », au sens barthesien. C'est-à-dire la « collusion directe d'un référent et d'un signifiant »¹ et l'expulsion du signifié puisque ce qui est montré ne s'intègre pas, sur le plan sémantique, à ce qui est raconté et n'apporte aucune information : ni le « manteau rouge » (le petit chapcrón), ni le « journal magique » (Jacob a des nouvelles du front de l'Est par la radio), ni les bombes-obus (le plan suivant, le dernier de *Train de vie*, fait clairement comprendre que tout le train est arrivé dans un camp). Le réel que désigne cette illusion référentielle n'est plus celui du XIX^{ème} siècle (pour Barthes, une description d'objets chez Flaubert ou Michelet), il est fabuleux, fantastique, voire métadiscursif et citationnel, il comble un manque d'image, sans pour autant chercher à représenter ce qui manque. En cela, il serait même, stylistiquement, une forme de refus de l'ellipse.

Il existe aussi un cinéma qui, relativement hors des contraintes de l'économie et de la représentation, aborde la Shoah : certains films dits « expérimentaux ». À de rares exceptions près, ils sont très peu connus, voire confidentiels, puisqu'ils ne passent pas par des circuits de diffusion auxquels le grand public est habitué, ils sont donc protégés des grandes polémiques — voilà un des traits qui les caractérisent. Un second trait est qu'ils relèvent plus de l'artisanat que de l'industrie. Un troisième est qu'ils concernent des questions d'ordre formel qui les distinguent aussi bien du documentaire que de la fiction, bien que ces catégories soient elles-mêmes très arbitraires. Le cinéma expérimental systématise des effets ou des dispositifs qui, généralement, ont déjà été éprouvés par des cinéastes « classiques » (le montage rapide, le figement subit de l'image, la surimpression, l'incrustation, la colorisation), il utilise d'ailleurs ces pratiques comme des éléments, non pas expérimentaux, mais formels, « comme un pion dans une stratégie plastique », dit Dominique Noguez². Le parti pris formaliste est souvent si poussé que la fonction référentielle se trouve effacée devant la fonction poétique. Mais ce qui, à première vue, paraîtrait considérablement périlleux pour un fait qui, tel que la Shoah, souffre de référentialité, s'avère au contraire, de même qu'avec la poésie, en

¹ R. Barthes, « L'effet de réel » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Le Seuil, 1984, p. 174.

² Dominique Noguez, *Le Cinéma, autrement*, coll. 7ème Art, Le Cerf, 1987, p. 347.

mesure d'approcher la question de la représentation bien mieux que tout réalisme qui a toujours tendance à dénier les codes qui le déterminent.

Ces films ouvrent à une autre temporalité émotionnelle, ils déjouent et objectivent l'attente du public, ils déplacent le rapport au son, à la musique, à la voix. En ce sens, il serait donc important d'aller les interroger d'autant plus que s'appliquent à eux nombre de remarques faites précédemment au sujet de la photographie dans le cinéma classique ; d'ailleurs, ils recourent souvent à des photos.

On trouve *Displaced person*, 1981, de Daniel Eisenberg, qui utilise des séquences de la visite d'Hitler à Paris, le 25 juin 1940 ; on y entend une émission radiophonique de Claude Lévi-Strauss intitulée *The Meeting of Myth and Science*, le film qui dure 11 minutes est accompagné par un mouvement de l'un des quatuors à cordes Rasoumovsky de Beethoven. *In Memory of Abraham Ravett*, 1993, est basé sur le film amateur d'une pendaison collective dans un ghetto en Pologne (archives provenant de Belt Uohamci Hagelaot, Israël) ; durant un long banc-titre, on entend la récitation chantée d'un kaddish, le montage procède à une ellipse parfaite de l'exécution et n'en laisse voir que les préparatifs. Il faudrait découvrir les films de Peter Forgács, construits à partir de *home movies* tournés en 8^{mm}, notamment *The Maelstrom — a family chronicle* (1^{er} prix documentaire au festival de Jerusalem, en 1999) qui raconte la vie d'une famille hongroise, des années trente jusqu'à sa déportation.

Plus complexe, de par sa durée, 414 minutes, et les partis pris esthétiques de sa composition, est le film de Hans Jürgen Syberberg, *Hitler, un film d'Allemagne*, 1978. Le réalisateur s'attaque à Hitler, celui-ci, explique Delenze, « n'existe que par les informations qui constituent son image en nous-mêmes [...] nulle information, quelle qu'elle soit, ne suffit à [le] vaincre »¹. Syberberg travaille la référence historique au plus près non pas des camps, ni du processus bureaucratique, mais du pouvoir et de son image. Dans sa recomposition théâtrale (renforcée par des plans-séquences souvent fixes, antithèse de l'image-mouvement à la Leni Riefenstahl, ou par des plans complexes, avec des projections de diapositives que ne voit pas l'acteur), l'intervention de l'archive donne la possibilité d'une décomposition séquentielle (arrêt sur des photos ou des photogrammes) ou d'une mise à distance (l'utilisation d'archive sonore). Elle participe d'un nouveau régime audiovisuel qui ne produit aucune représentation totale, mais qui dissocie en permanence, à un niveau objectif, le sonore et le visuel (alors que l'espace de la chancellerie est désert, des enfants font entendre le disque d'un discours d'Hitler — scène probablement inspirée d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, 1948) ou, à un niveau subjectif, la voix et le corps (par exemple, play-back synchronisé avec un corps

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, 1985, pp. 351-354.

d'acteur qui est une marionnette)¹. Leur tendance critique place les films allemands aux limites d'un domaine strictement expérimental. C'est ce que manifestent les films de Hartmut Bitonsky (*Der VW-Komplex*, 1988/89 ; *Reichsautobahn*, 1985) et de Harun Farocki, plus particulièrement, *Bild der Welt und Inschrift des Krieges* :

« *Aufklärung*, c'est un terme de l'histoire des idées. C'est aussi un terme militaire : la reconnaissance. La reconnaissance aérienne.

En Europe centrale, le ciel est généralement couvert. La vue n'est dégagée qu'environ trente jours par an.

Le 4 avril 1944, le ciel était sans nuage. De précédentes averses de pluie avaient abattu la poussière.

Des avions américains avaient décollé de Foggia (Italie) et se dirigeaient sur des objectifs en Silésie — des usines de carburant et de caoutchouc synthétique (buna).

Arrivant sur les chantiers des usines IG-Farben, un pilote déclencha sa caméra et prit une photo du camp de concentration d'Auschwitz.

Première image d'Auschwitz, prise à 7 000 m d'altitude.

Les images prises en avril 1944 en Silésie arrivèrent pour exploitation à Medmenham, en Angleterre.

Les interpréteurs-photos identifièrent une centrale électrique, une usine de carbide, une usine de buna en cours de construction et une usine d'hydrogénation du carburant.

N'ayant pas été chargés de rechercher le camp d'Auschwitz, ils ne le trouvèrent pas.

Combien ces deux choses sont proches : l'industrie — le camp.

Ce n'est qu'en 1977 que deux employés de la CIA entreprirent de rechercher dans les archives et d'analyser les vues aériennes d'Auschwitz. Ce n'est que trente-trois ans après que les mots furent inscrits,

les mots :

mirador et

maison du commandant et

bureau d'enregistrement et

quartier général et administration et

clôture et mur d'exécution et bloc n° 11

et que le mot "chambre à gaz" fut inscrit.

Poussés par le succès de la série télévisée *Holocauste*, qui n'a su rendre visibles la souffrance et la mort qu'en les réduisant au kitsch, deux col-

¹ On ne reprendra pas ici les différentes analyses (Saul Friedländer, Serge Daney, Pascal Bonitzer) du cinéma de Syberberg dans la mesure où celui-ci ne contribue que de façon marginale à une réflexion sur le rapport entre image et archives.

laborateurs de la CIA fournirent à l'ordinateur des archives photographiques les coordonnées de tous les objectifs stratégiques situés aux environs des camps de concentration, y compris donc des usines IG-Farben de Monowitz.

Rien ne doit échapper à l'image !

Ces images retrouvés après trente-trois ans, ils les étudièrent à titre personnel, et ils écrivirent :

"Sur une aire particulièrement protégée, à côté des chambres à gaz, on voit un véhicule. Des témoins mentionnent des camions peints aux couleurs de la Croix-Rouge, qui donnaient aux nouveaux arrivants l'espoir qu'ils se trouvaient dans un camp régi par les règlements internationaux. En réalité, ces camions transportaient le gaz mortel Zyklon B. Serait-ce là un de ces camions ?" »¹

Quand bien même y aurait-il des images, encore faudrait-il qu'elles soient visibles. Non pas seulement qu'elles puissent être exhibées, projetées, montrées. Qu'elles aient acquis une visibilité que l'on puisse regarder.

¹ Extrait de « La guerre, inscrite sur les images du monde », texte d'H. Farocki, commentaire de son film, paru dans *Trafic*, n° 11, été 1994, p. 37.