

HIER IST KEIN WARUM

À PROPOS DE LA MÉMOIRE ET DE L'IMAGE DES CAMPS DE LA MORT

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

La paix apparaît déjà. C'est comme une nuit profonde qui viendrait, c'est aussi le commencement de l'oubli.

Marguerite Duras, *La Douleur*

Sous l'impact produit par la chute du communisme, un sentiment bizarre s'empare de Tzvetan Todorov. Il écrit, dans un livre proche du témoignage, que «plutôt que de participer à l'euphorie générale devant cette véritable fin de la guerre, [il] éprouve le besoin de revenir en arrière, vers les années d'angoisse, vers la sombre époque où les régimes nazi et communiste atteignaient leur puissance maximale, et vers leur institution exemplaire, les camps»¹. La fin de ce second grand système totalitaire moderne marque la véritable fin de la Seconde Guerre mondiale et provoque une réflexion sur un phénomène difficile à concevoir : les camps de la mort. Les commémorations du cinquantième anniversaire du triomphe militaire des Alliés, tout au long de l'année 1995, ont renforcé l'actualité de cet effondrement de l'Europe par l'invasion de la barbarie. Les nouvelles approches de l'Histoire – Histoire des mentalités, Histoire événementielle, anthropologie historique et autres... – qui mettent l'accent sur l'importance des mémoires et des biographies, valorisent l'expérience dans l'écriture de l'histoire. Essor extraordinaire de la mémoire, donc, qui semble à la fois paradoxal et complémentaire à la «déhistorisation» qui a régné au cours des dernières décennies. Paradoxal, car le risque de «trop privilégier la mémoire, c'est s'immerger dans le flot indomptable du temps»²; complémentaire, au sens où les petits récits ont l'air d'avoir pris la relève des grands métarécits quelque peu en détresse, si l'on en croit les théoriciens de la soi-disant postmodernité, Jean-François Lyotard en tête.

Ce panorama fort contradictoire amène à une réflexion sur le passé qui contraste avec la mode nostalgique dominante pendant les années soixante-dix et quatre-vingt. De nos jours, la tendance la plus extrémiste serait une *compulsion de rehistorisation*. Dans ce contexte, nul ne sera étonné que l'attention prêtée au phénomène des camps de concentration occupe une place centrale dans la réflexion en Occident et ce, pour trois raisons : la première, parce que les camps

incarnent l'échec le plus incontestable de l'idéal des Lumières, à savoir, la présomption que la culture, la raison et le développement nous rendraient plus humains en extirpant à jamais l'injustice et le crime; la seconde est d'ordre topographique, car l'exemple d'inhumanité vint s'ancrer au cœur même de l'Europe, là où précisément le projet d'émancipation moderne avait été formulé³; et la troisième touche au caractère traumatique de l'expérience concentrationnaire, car le travail de la mémoire n'a cessé de l'élaborer avec des résultats fort inégaux. Inoubliable, la vie dans les camps est du même coup difficile à articuler, et pour ceux qui l'ont vécue, et pour ceux qui doivent la penser de l'intérieur de la civilisation.

Deux réflexions trop rapidement énoncées méritent que l'on s'y attarde un peu: la première concerne la convergence surprenante qui existe entre les méthodes mises en œuvre par les nouvelles approches de l'Histoire et le genre de documents dont on dispose pour analyser la Shoah; la deuxième a trait à l'énigme posée par le but ultime de l'extermination ainsi qu'à la personnalité que l'on peut attribuer aux bourreaux; en d'autres termes, ce que Hannah Arendt appela «la banalité du mal». Quant à la première question, le phénomène des camps permet d'évaluer les apports de la Nouvelle Histoire sur trois points principaux. Tout d'abord, la contribution du témoignage personnel dans l'écriture de l'Histoire, mettant l'accent sur la proximité des faits, c'est-à-dire l'expérience vécue par les protagonistes, et ceci en dépit de l'idée que la scientificité ne serait atteinte qu'à force d'éloignement et de froideur. Le fait que certains écrivains de premier rang (Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry, entre autres) aient consacré leurs efforts à transmettre leur vécu ne conteste nullement, tout au moins d'un point de vue épistémologique, la pertinence d'autres mémoires dont la valeur littéraire est bien plus limitée, voire inexistante. Il suffirait de citer les divers projets de recherche qui consistent en l'enregistrement sur vidéo de témoignages verbaux des survivants⁴. En second lieu, la «microhistoire», c'est-à-dire la tâche de reconstruction de la vie des hommes

ordinaires dans des circonstances données, fait contrepoids à l'histoire fondée sur les grands événements historiques vécus par de grands héros. La recherche menée par Christopher Browning sur les avatars du 101^e bataillon de réserve de la *Ordnungspolizei* et la contribution de celui-ci à la solution finale en est un superbe exemple⁵. En effet, Browning retrace la vie de ce bataillon de moins de 500 hommes à l'aide des documents du procès intenté en Allemagne fédérale au cours des années soixante à certains de ces hommes. Il s'agit pour Browning de comprendre l'évolution psychologique par laquelle des hommes ordinaires, par ailleurs non spécialement sensibles à l'idéologie nazie, devinrent des tueurs en masse. Ce qui rend la chose fascinante est que l'événement de la microhistoire vient se croiser de façon inédite avec un événement non moins décisif de l'Histoire universelle, l'extermination des Juifs. En troisième lieu, il n'est pas sans intérêt de remarquer l'importance du récit et de la parole dans la tradition hébraïque. La privation de la mémoire que la Shoah a poursuivie acquiert à la lumière de ce fait une importance capitale qu'on ne saurait ignorer.

La deuxième question fut posée d'emblée par Hannah Arendt et traversée de part en part son livre classique *Les Origines du totalitarisme*⁶: comment comprendre l'absurde de l'extermination. À vrai dire, pour quelle raison les nazis se sont-ils privés d'une main-d'œuvre gratuite (les Juifs) et se sont-ils engagés dans une guerre à première vue inutile? C'est cette même énigme qui aurait poussé Arendt à assister au procès d'Eichmann tenu à Jérusalem au début des années soixante. Elle put approfondir cette absurdité en observant l'un de ses principaux administrateurs. Arendt perçut dès le début la monstrueuse disproportion entre l'envergure tragique des faits jugés et la banalité frappante de celui qui les avait commis. La question était celle-ci: «à quel point les nazis provoquèrent l'effondrement moral de la société européenne respectable – non seulement en Allemagne mais dans presque tous les pays, non seulement chez les bourreaux mais aussi chez les victimes»⁷. Et cela ouvrit un gouffre, celui d'une

conception du mal sans précédent dans l'Histoire :

*Dans le Troisième Reich, le mal avait perdu cet attribut par lequel on le reconnaît généralement, celui de la tentation. De nombreux Allemands, de nombreux nazis, peut-être même l'immense majorité d'entre eux, ont dû être tentés de ne pas tuer, de ne pas voler, de ne pas laisser leurs voisins partir pour la mort (car ils savaient naturellement que c'était là le sort réservé aux Juifs, même si nombre d'entre eux ont pu ne pas en connaître les horribles détails) et de ne pas devenir les complices de ces crimes en en bénéficiant. Mais Dieu sait s'ils ont vite appris à résister à la tentation.*⁸

EXPRIMER L'INDICIBLE

Nous voici confrontés à un problème éthique de premier ordre qui a trait au langage. Récupérer la mémoire, transformer en discours ce temps que certains des survivants ont mystérieusement qualifié de « véritable » pour le transmettre aux autres. Plus l'expérience semble difficile à décrire, plus les discours que l'on tient sur elle sont révélateurs. Or ce caractère indicible relève ici de deux concepts qu'il est nécessaire de distinguer, quoiqu'ils s'entrecoupent. Tout d'abord, l'effacement des faits, le rejet de la nomination entreprise par les nazis eux-mêmes ; ensuite, l'angoisse d'en parler qui assaille les victimes. Des deux côtés des barbelés, c'est la mise en discours qui fait défaut.

Ce qui fait la particularité des camps d'extermination nazis est leur caractère innommable. Les autorités allemandes ont elles-mêmes inventé un nouveau langage pour s'y référer, particulièrement en ce qui concernait la *Endlösung* (solution finale), décidée dans la conférence de Wannsee. Non pas que les nazis aient été indécis ; encore moins qu'ils aient éprouvé de la honte à l'égard de leur politique criminelle. Bien au contraire, la méthode d'extermination utilisée était systématique et industrialisée, rendant ainsi possible sa description en termes d'usine⁹. Néanmoins, partout, règne le silence : changement des noms de lieux en vue de les rendre méconnaissables, recours à des euphémismes grotesques, destruction des traces et, encore aujourd'hui, déni du massacre par certains

« historiens ». Tout participe de l'effacement systématique de la mémoire et cela rend extrêmement ardue la verbalisation des actes¹⁰. Hannah Arendt l'a bien noté dans son livre polémique sur le procès Eichmann :

Toute correspondance au sujet de la solution finale était sujette à des « règles de langage » très strictes. C'est pourquoi l'on trouve rarement, dans les documents de l'époque (exception faite pour les rapports des Einsatzgruppen), des mots crus tels que « extermination », « liquidation » ou « tuer ». À leur place des mots codes étaient prescrits : pour « tuer » on devait dire « solution finale », « évacuation » (Ausseidlung) ou « traitement spécial » (Umsiedlung) ou encore « travail dans l'Est » (Arbeitseinsatz im Osten)...¹¹

Espèce de *Sprachregelung* ou règle de langage qui cautionnait la continuité avec la politique précédente en masquant de surcroît la brutalité de la dernière phase sous l'enveloppe d'un langage bureaucratique. Toutefois, le déguisement pratiqué par les nazis ne se limite pas au langage. Himmler lui-même, s'opposant à Hitler, entama à l'automne 1944 le démantèlement des fabriques de la mort en vue de leur totale disparition. La bureaucratie SS ne fit pas moins que lui dans le cadre de cette opération, lorsqu'elle brûla des montagnes de papiers témoignant de la politique de l'État allemand à l'égard des camps. Bref, l'attitude nazie visait dans les derniers moments de son existence l'élimination de ses derniers vestiges. Ce n'est pas une incohérence historique que la réapparition, de nos jours, de ce comportement sous la forme d'un « révisionnisme » qui nierait catégoriquement et à l'aide de documents (!) l'existence même de l'Holocauste¹².

Il existe également une autre sorte de blocage symbolique : le « mal à parler » qui s'empare des rescapés, la difficulté à rejoindre une parole cathartique. Comme le disait Bernard Clau à propos du film *Shoah*, « chaque juif qui parle dans *Shoah* est malade avec la langue »¹³. On décèle, en effet, une sorte d'irréalité dans l'expérience vécue qui aboutit à une résistance à rompre le silence. Lanzmann en était conscient lorsqu'il interrogeait les survivants de façon

implacable, fouillant dans leurs blessures et ouvrant leurs cicatrices. En les transportant aux lieux mêmes où ils avaient subi leur supplice, en les contraignant à reproduire les mêmes gestes et les mêmes détails que jadis, il entendait les pousser à un accouchement de la mémoire. L'œuvre entière de Primo Levi fait amplement foi de ce trébuchement dans la langue: volonté de s'affranchir d'un silence de mort qui pèse sur le présent, proclamation de la nécessité historique d'adresser la parole aux jeunes. Bref, la mise en discours du vécu ayant une fonction d'exorcisme ne s'accomplit que lorsqu'on réussit à léguer le récit aux autres¹⁴. Pierre Sorlin résumait l'acharnement de Levi de la façon suivante:

[...] les choses étaient protégées par le silence. Ce qu'il avait vécu s'était imprimé comme photographiquement, avec une précision absolue dans le détail et une absence dramatique de point de vue global. La parole ou l'écriture, soudain, le contraignait à choisir, à réduire.¹⁵

Ce qui se joue dans la parole est la défaite même, telle qu'elle affleure aux lèvres d'Élie Wiesel: «Soyons honnêtes: en ce sens-là, l'ennemi peut se vanter de son triomphe. Par l'étendue de son entreprise meurtrière, il nous prive des mots pour la décrire»¹⁶. À proprement parler, cette défaite de l'individu est aussi bien celle de la civilisation du fait de son incapacité à expliquer le massacre d'une manière convaincante. Se demander, comme l'a fait Theodor Adorno dans sa *Dialectique négative*¹⁷, si la poésie est encore possible après Auschwitz, revient à s'interroger sur le sens même d'une culture comme la nôtre qui s'est avérée bien fragile devant la catastrophe¹⁸. La bataille est loin d'être finie: «Le combat n'est pas terminé. Il se joue ailleurs: dans le maintien de la mémoire, dans le jugement que nous portons sur le passé, dans les leçons que nous en tirons»¹⁹.

L'IMAGE ET LA MÉMOIRE

Quelle que soit la portée théorique du problème, nous pouvons nous demander, plus concrètement, quel a été le rôle des images des camps dans le maintien de la mémoire. Si la parole écrite s'est

rarement interrompue, devenant à son tour l'objet de nombreuses recherches, on ne peut en dire autant de la production visuelle; ce qui est surprenant étant donné l'importance cruciale du cinéma pour la mémoire, ainsi que l'abondance des représentations de la *Shoah* à l'écran, abordée de façon fictionnelle autant que documentaire. On ne saurait ignorer que l'image est dénuée de la fonction cathartique qui s'avère si efficace dans la parole, du fait de la dimension intimiste de celle-ci. De plus, l'image photographique et, surtout, le cinéma ont une vocation spectaculaire qui, stimulant le regard, entraîne des risques de fascination fort dangereux. Certes, quelques photos ont parcouru le monde jusqu'à quasiment devenir, aux yeux de maintes générations, des synonymes de l'Holocauste: les visages vides des prisonniers libérés à Buchenwald, la grille d'Auschwitz avec son sarcastique slogan «Arbeit Macht Frei», le petit garçon du ghetto de Varsovie haussant les mains devant la présence imposante des soldats allemands... Cependant, il faut convenir qu'à quelques exceptions près de telles images sont insuffisantes, autant par leur nombre que par leur puissance d'évocation²⁰. Qu'en est-il alors des images en mouvement?

L'enjeu du cinéma à l'égard du massacre est énoncé d'emblée par Élie Wiesel: «Mettre en scène le massacre de Babi-Yar tient du blasphème. Maquiller des figurants en cadavres est obscène»²¹. Ce n'est pas une coïncidence si cette même idée réapparaît chez Claude Lanzmann:

Jusque dans les chambres à gaz (il faut un estomac de fer pour oser représenter ce qui s'y passait; aucun de ceux ou de celles qui y pénétrèrent n'est revenu parmi nous pour témoigner) les héros américains ne perdent jamais leur «humanité».²²

Ce sont là les problèmes moraux de la mise en scène, car c'est le concept même de mise en scène qui est ici mis en question. Par contre, il serait fort naïf de prétendre être débarrassé des risques à partir du moment où l'on s'aventure dans le cinéma documentaire, celui-ci n'étant pas un sauf-conduit qui dégagerait son auteur de toute responsabilité. Bien au

contraire, les problèmes deviennent plus épineux lorsqu'on décide d'explorer l'empreinte des images-document. À l'intérieur de cette catégorie, nous envisageons d'analyser trois stratégies discursives à l'égard de l'Holocauste²³. La raison de notre choix tient à la chronologie des films mêmes, chacun d'eux jouissant d'un regard plus ou moins distant par rapport aux événements du passé.

Dans chaque film, la distance est rendue explicite par des procédés formels. Le premier de ces films est un documentaire intitulé *Memory of the Camps* (*Mémoire des camps*) – ou *A Painful Reminder*, réalisé par Sidney Bernstein. D'une durée de 69 minutes, il constitue un document incomplet du matériau tourné par les forces alliées lors de la libération du camp de Bergen-Belsen. Trouvé à l'Imperial War Museum de Londres au cours des années 1980, le film fut présenté plus tard au WNET Frontline. Avec Trevor Howard comme narrateur et Alfred Hitchcock comme « Treatment Advisor », les images furent jugées trop dérangeantes pour une distribution commerciale. Même dans son état actuel, *Memory of the Camps* témoigne à la fois de l'horreur qui s'empara des Alliés devant le spectacle des cadavres entassés et, en même temps, de leur décision de montrer ce spectacle au monde entier. La proximité du témoignage par rapport aux faits évoqués a déterminé l'attitude à l'endroit de la représentation (choix d'images, montage court, *voix off*, refus du hors champ, etc.).

Le deuxième film, *Shoah*, conçu, tourné et monté par Claude Lanzmann, a une durée approximative de neuf heures. Il a été réalisé entre 1974 et 1985, année où il fut présenté au Festival de Venise. La production d'un tel film implique la conscience préalable que la conservation de la mémoire est devenue une tâche de plus en plus difficile, en raison de la disparition des lieux et du vieillissement inexorable (voire du décès) des témoins. Construit à partir d'entretiens avec des rescapés, des fonctionnaires nazis et des témoins polonais, *Shoah* tire toute sa force d'un choix formel insolite: le refus de principe des images du passé. En revanche, comme nous l'avons dit, Lanzmann visite les lieux en

compagnie des protagonistes afin d'éveiller en eux l'expérience de ce passé. Il s'acharne donc à transformer chaque protagoniste en un revenant s'imposant au présent et à mener à terme une abolition de la temporalité, en tant que distance nous séparant des événements évoqués. S'il est des images documentaires dans ce film, elles s'enracinent dans la rencontre entre les lieux du passé et les témoins qui ont survécu.

Le troisième film, enfin, appartient à un contexte historique et cinématographique décidément plus conventionnel: *Schindler's List* (*La liste de Schindler*, Steven Spielberg, 1993). Quoique celui-ci n'appartienne guère au genre des deux films précédents, la précision sémiotique avec laquelle Spielberg introduit les données historiques (intertitres, utilisation du noir et blanc) renvoie au documentaire, et nous permet d'y déceler un comportement de recyclage propre à la culture de masse de notre décennie.

Trois stratégies diverses qui vont de pair avec trois positions historiques successives, même si les unes ne prennent pas la relève des autres. Au départ, une dénonciation plongée dans l'horreur; ensuite, un effort pour repérer la trace du passé dans un présent qui s'achemine vers l'oubli et vers la disparition définitive des vestiges; finalement, une récupération narrative ayant recours à des éléments documentaires comme forme de validation. Maints autres films auraient pu être analysés²⁴. Sans doute aurions-nous pu entreprendre une étude plus approfondie de l'un d'entre eux au détriment des autres. On aurait ainsi perdu la visée principale de cet article qui est d'interroger trois textes cinématographiques datant d'époques diverses et portant sur un même événement troublant; bref, de traiter d'un problème de sémiotique de la mémoire.

HORREUR DE VOIR, DEVOIR DE REPÉRER LES TRACES

Le documentaire *Memory of the Camps* contient des images dérangeantes de certains camps de concentration, comme Bergen-Belsen, Dachau ou Ebensee. Ces images se veulent édifiantes: il s'agit

d'un témoignage de la dévastation telle qu'elle fut découverte par l'armée alliée. Les mots par lesquels le narrateur boucle le film sont témoins de la volonté exemplaire de celui-ci: «À moins que le monde ne tire la leçon de ces images, la nuit tombera sur nous. Dieu merci, nous, les survivants, apprendrons».

La visée fondamentale du film consiste à inscrire la découverte de la barbarie dans ce qu'elle a de plus troublant pour l'œil. Il se sert, dans cette perspective, d'un double mécanisme: d'une part, l'établissement précis du présent historique (regard à la caméra des témoins – soldats, médecin, commandant du camp – qui énoncent la date – 24 avril 1945 – et le lieu – Belsen – de leur allocution); d'autre part, l'évocation du passé immédiat (le massacre) par les traces laissées (les cadavres mus comme s'ils étaient des pantins, les enterrements, les réactions des visiteurs). Faute d'une perspective d'ensemble de l'Holocauste que nul ne pouvait avoir à l'époque, *Memory of Camps* fait état de la découverte des camps. De cela découle un premier trait capital caractérisant la mise en scène: puisque le film refuse de se doter d'une structure narrative solide, aucune explication verbale ne sera en mesure d'anéantir la puissance des images. Rejet d'un hors-champ pudique; bien au contraire, il s'agit de montrer sans merci les détails les plus sordides en vue de provoquer l'écœurement du spectateur. Le montage ne fait pas de quartier, la caméra accompagnant la chute des corps émaciés et les yeux grands ouverts dans les fossés remplis de débris humains. Nul recul du regard, nulle trêve pour le spectateur: tout comme les SS et leurs collaborateurs ont été contraints par les libérateurs alliés de tout regarder, le spectateur est forcé de contempler un tableau on ne peut plus effrayant. Devoir moral que celui de ne pas détourner le regard face à l'inhumain. On décèle toutefois dans cette stratégie une certaine naïveté du film à l'égard de la représentation²⁵. Mais c'est là le principe éthique et sémiotique qui inspire le traitement du matériel signifiant, spécialement dans les séquences se déroulant à Bergen-Belsen.

Ce matériau cru est, une fois sa présentation ainsi faite, soumis à une double opération ayant pour objet d'atténuer en partie son redoutable impact²⁶. Tout d'abord, un narrateur vise à interpréter la brutalité des faits en se rapportant aux origines de la barbarie lors de la prise du pouvoir par Adolph Hitler en 1933²⁷. Il constitue un soutien pour le spectateur, un adoucissement du choc provoqué par les images, même si la voix ne réussit pas à annuler l'effet bouleversant de celles-ci. Immédiatement, le silence s'impose et l'angoisse du non-sens nous envahit. La contradiction s'ouvre donc entre les attractions (on reprend délibérément l'expression eisensteinienne) qui fascinent le regard et la voix du narrateur qui cherche à développer un récit embryonnaire, soulageant du même coup le spectateur de l'attrait scopique des plans. Plus tard, s'impose une structure dont l'efficacité s'avère pourtant problématique, puisqu'elle tend à renforcer la linéarité narrative du film. *Memory of Camps* commence avec des plans bien connus, tirés des actualités nazies ou du classique *Triumph des Willens* (*Le Triomphe de la volonté*, 1935) de Leni Riefenstahl, et se termine (la dernière bobine fait défaut dans les copies actuelles) sur des soldats allemands défilant devant les cadavres des victimes. Or, si la première partie du film est pourvue d'une relative unité spatiale et temporelle (l'action se passe à Bergen-Belsen) et possède une cohérence textuelle, la seconde élargit son rayon d'action en généralisant les événements à d'autres camps (Dachau, Buchenwald, Ebensee, Mauthausen, Ludwiglust, Ohrdruf, Tekhla, Gardelegen... pour conclure à Auschwitz). Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, au fur et à mesure que les exemples présentés se multiplient, leur documentation visuelle devient plus mince. Si Dachau et Buchenwald jouissent encore d'une présentation relativement appréciable, les documents s'appauvrissent graduellement. Auschwitz, dernier des camps présentés par le film, dispose d'un matériel très restreint²⁸. Parallèlement, les instruments de discursivisation s'accroissent dans une proportion inverse: on voit ainsi des cartes localisant les camps par rapport aux villes importantes, des explications

didactiques à propos du fonctionnement des chambres à gaz... Ne nous méprenons pas: l'effet déroutant des plans est loin de disparaître; il est cependant atténué par les instruments de mise en discours.

L'irrégularité du film, son aspect inachevé est un élément précieux pour notre propos, à savoir: la relation inversement proportionnelle entre la quantité d'information fournie et l'impact des images, l'opposition radicale entre les instruments de mise en discours et la fascination du regard. En d'autres termes, l'indifférence éthique qui caractérise le regard. Ce documentaire énigmatique fait resurgir toutes les questions liées à la trace. Trop voisin des événements, il en dresse le bilan en s'appuyant sur leur métonymie (les corps dévastés) et, pourtant, l'équilibre atteint demeure trop fragile pour que la menace de la fascination ne surgisse pas. Dans les décennies suivantes, cet équilibre se brisera, au point que, dans le reportage journalistique moderne, la proportion d'horreur tend vers l'infini, tandis que celle de la connaissance tend vers zéro. *Memory of the Camps* se situe alors dans une position précaire par sa radicalité éthique qui va de pair avec son audace formelle. C'est ainsi que l'exemplarité voulue par le film pose problème. Le sous-titre *A Painful Reminder* en fait état: nulle chance de se dérober au souvenir, mais un besoin moral de le garder (le regarder). Quelle que soit cette contrainte, nul ne saurait ignorer la douleur que le film entraîne. Les mots de Primo Levi résonnent dans nos têtes: «ce qui a été appris dans la souffrance ne doit pas être perdu»²⁹.

Un argument complémentaire nous est fourni par le fait que certains plans de ce film ont été repris dans *Judgment at Nuremberg* (*Jugement à Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961)³⁰. Dans un récit conçu selon les conventions hollywoodiennes, plusieurs plans projetés sur un petit écran défilent devant le jury, tandis que le procureur (interprété par Richard Widmark) éclate en commentaires qui réussissent à «asphyxier» l'impact des images et, par conséquent, à tenir à l'écart les passions de l'œil.

LES RISQUES DE L'OUBLI:

LE PASSÉ COMME A-TEMPORALITÉ

Lorsque Lanzmann s'attaque à la réalisation de *Shoah* en 1974, le souvenir des camps s'est en bonne partie évanoui: les rescapés n'en parlent plus depuis des décennies (à l'exception des plus obstinés), le processus de dénazification est considéré comme terminé, l'ennemi principal de l'Occident se trouve dans les pays de l'Est et les lieux où les massacres se sont déroulés sont couverts de gazon ou bien ont été aménagés en musées de l'horreur pour attirer les touristes. C'est par réaction contre une défaillance de la mémoire, pourtant inexorable, autant que par rejet de la vision narrativisante et grotesque que Hollywood a imprimée à l'Holocauste que Lanzmann consacre onze ans de sa vie à l'élaboration de son film. Les chiffres sont imposants par eux-mêmes: 350 heures enregistrées, cinq ans et demi pour terminer le montage³¹.

Le parti pris de Lanzmann est de défier l'absence de traces, ainsi que la résistance à la parole. Il fallait se rendre à l'évidence: ce que les soldats britanniques avaient eu le douloureux privilège de contempler n'existe plus:

*Ce qu'il y a eu au départ du film, c'est d'une part la disparition des traces; il n'y a plus rien, c'est le néant, et il fallait faire un film à partir de ce néant. Et d'autre part l'impossibilité de raconter cette histoire pour les survivants eux-mêmes, l'impossibilité de parler, la difficulté – qui se voit tout au long du film – d'accoucher la chose et l'impossibilité de la nommer: son caractère innommable.*³²

Un noyau inexprimable enseveli, et par une collectivité et par les victimes individuelles qui ont préféré garder le silence. C'est ce silence même que Lanzmann pointe du doigt, car sa cible est le présent:

*Un film consacré à l'Holocauste ne peut être qu'un contre-mythe, c'est-à-dire une enquête sur le présent de l'Holocauste, ou à tout le moins sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante intemporalité.*³³

Quelle que soit l'essence de l'inexprimable dans le réel, ce qui compte est la façon dont on le prend en

charge pour signifier, ce qui est aussi valable quant au dispositif cinématographique: «nul savoir vrai ne préexiste à la transmission. C'est la transmission qui est le savoir même»³⁴. On est alors en droit d'affirmer que c'est la transmission même qui fait surgir l'événement: abolissant toute distance entre le passé et le présent, le passé apparaîtrait comme s'il s'agissait d'un événement originaire. Quoi qu'on en dise, *Shoah* tient inévitablement du mythe, car les humains ne disposent pas d'autre instrument pour remonter aux origines.

Devant l'impossibilité, dans l'espace qui nous est imparti, de procéder à une analyse en profondeur du film, nous limiterons notre approche au repérage des mécanismes que met en œuvre Lanzmann à l'égard de la mémoire. Le refus premier du choix fonde la radicalité et les enjeux de l'entreprise: à cause, donc, de son refus d'imposer des images d'archives, le présent de l'entretien avec les protagonistes s'impose comme seul procédé. Ce choix démontre la radicalité et les enjeux de l'entreprise. Les rides, le malaise des personnes interviewées devant la nécessité de revenir sur leur traumatisme occupent une place centrale³⁵. Le cadre spatial présenté est dans l'état défiguré qui est le sien, dans ce que Lanzmann appelait «les non-lieux de la mémoire»: l'entrée d'Auschwitz, le fleuve Narew dans les environs de Chelmno, la voie ferrée qui mène à Treblinka, le four crématoire hors d'usage... tout est désert, vide. En somme, la platitude des paysages (voire leur beauté quelque peu fade), le désarroi des acteurs, l'indifférence d'un temps présent coupé du passé. «J'étais conscient du changement, et en même temps il me fallait penser que le temps n'avait pas fait son œuvre»³⁶. L'anodin, voici le vrai point de départ de Lanzmann lorsqu'il met en marche une batterie implacable visant à assiéger les personnages jusqu'à faire réapparaître devant eux les fantômes qui les hantent depuis toujours. Des fantômes, certes, mais –voici le paradoxe– des fantômes réels. Cette fonction révélatrice est confiée à la parole, car *Shoah* est un film foncièrement oral: c'est par et pour la parole que les protagonistes traversent le temps jusqu'à aboutir à la chose, à ce réel

qui n'est qu'un éclair jaillissant soudain pour s'évaporer aussitôt³⁷. Filip Müller, juif tchèque survivant d'Auschwitz, est doué d'un talent rarissime de conteur. Mais, à proprement parler, son récit n'avance pas de façon linéaire, il ne se clôture pas comme les grandes épopées. Bien au contraire, la parole reste plutôt du côté du tableau vivant, personnifiant l'événement originaire, celui qui n'a été vu qu'une seule fois. Pudeur de la représentation que celle de Lanzmann: c'est l'oralité manifeste, ce qui lui a valu l'enthousiasme de tant de psychanalystes. Mais, qu'est-ce qui pousse les personnages à s'immerger dans le temps de la douleur? Comment Lanzmann s'y prend-il pour les y conduire?

Sa tactique repose sur l'éliision des grands thèmes, des opinions, des interprétations, bref de toute abstraction. Il préfère devenir incompréhensiblement insidieux avec les détails précis: il contraint ses interlocuteurs à imiter leurs gestes de jadis dans l'espoir d'éveiller en eux l'expérience vécue. La distance entre passé et présent est ainsi abolie:

*Et c'est à partir de ce moment que la vérité s'incarne et qu'il revit la scène, que soudain le savoir devient incarné. C'est un film sur l'incarnation en vérité [...]. La distance entre passé et présent était abolie, tout redevenait réel pour moi. Le réel est opaque. C'est la configuration vraie de l'impossible.*³⁸

Prenons l'exemple d'Abraham Bomba, survivant de Treblinka. Son métier de barbier lui a sauvé la vie car il a été embrigadé par les SS pour couper les cheveux des prisonniers avant qu'on les emmène aux chambres à gaz³⁹. Bomba est interviewé à Holon (Israël) dans un salon de coiffure où il coupe les cheveux d'un client⁴⁰, la tâche de Lanzmann consistant à le réintégrer dans son rôle passé. Malgré la similitude des situations, Bomba tient un discours prudent (distant, si l'on préfère) par rapport à son sujet; une discrétion qu'on serait tenté de qualifier de froideur élégante. La douleur est donc absente de la parole, même si les événements qu'il nous livre défient tout entendement. À Treblinka – nous raconte-t-il – lui et le reste des barbiers attendaient les femmes à l'intérieur des chambres à gaz afin de gagner

du temps lors de l'opération. Lanzmann ne semble s'intéresser qu'aux détails infimes, voire ridicules : à l'aide de quels instruments coupait-il les cheveux ? Quelle était la vitesse des mouvements de leurs mains ? Quelle était la longueur des cheveux ? Y avait-il un miroir ? Qu'avait-il ressenti la première fois ? L'enquêteur lui demande même d'imiter les gestes d'autrefois. Aucun sentiment pourtant n'est visible dans le visage de Bomba, comme si l'événement avait été préservé dans une distance infranchissable. La persévérance fait malgré tout son travail. Tout à coup, le barbier interrompt son exposé, les questions cessent. La caméra explore son geste. Au bout de quelques secondes, le poids du silence ayant brisé les assises du temps présent, des larmes noient les yeux de Bomba qui supplie son interlocuteur de lui épargner une souffrance absurde. L'implacable douceur de Lanzmann enferme un impératif moral : « Vous savez bien qu'il le faut. Je m'en excuse ». Et alors Abraham Bomba accouche du fait singulier qu'il n'a pas réussi à bannir de sa vie⁴¹ : un jour, un de ses camarades a eu sa femme et sa sœur face à lui pour se faire raser avant de disparaître à jamais. Moment d'une extrême intensité où l'époux et frère, empêché de parler à cause de la présence menaçante des SS, prolongea de quelques secondes, peut-être d'une minute, son travail, déchiré comme il était dans ce dernier moment où il lui avait été donné de voir les êtres qu'il aimait. En faisant un autre récit, un éclair magique semble libérer l'homme des coordonnées temporelles du présent pour le transporter (en nous y emportant également) à ce non-lieu de la mémoire, où « les choses se donnent à voir dans une sorte d'hallucinante intemporalité. A-temporalité, plutôt »⁴².

Il serait toutefois bien naïf de prétendre que seule la parole joue le rôle d'ouverture sur le passé. Malgré leur aspect peu spectaculaire, l'image et le montage sont empoisonnés. En voici un exemple : Henrik Gawkowski, cheminot polonais, avait un drôle de métier pendant la guerre : chargé de conduire la locomotive qui transportait les Juifs déportés à Treblinka, il faisait ce chemin machinalement deux ou trois fois par semaine tout au long de la période de

fonctionnement du camp. On le voit pour la première fois à bord d'une locomotive, âgé, penché par la fenêtre. L'air pensif, il scrute un paysage idyllique parsemé d'arbres. Pas un seul mot n'est proféré, le bruit de la machine rompant seul le silence. Soudain, le train s'arrête, sans que l'on puisse savoir pourquoi, tant le décor naturel arbore son inaltérable et belle monotonie. Lorsque le corps du vieillard se dresse, un panneau devient lisible au fond du champ : TREBLINKA. Le nom fait frémir de lui-même. Le cheminot semble sombrer dans un état d'imbécillité qui l'empêche d'extérioriser le moindre sentiment ; puis, il tourne la tête en arrière, vers des wagons inexistants. Il a fait tant de fois ce chemin ! Où se trouve-t-il ? Pris de ravissement, il porte sa main à son visage et fait le signe de la gorge tranchée par trois fois. On ne saurait manquer d'être bouleversé par cette irruption du passé qui envahit le personnage, car si les images des cadavres reviennent, elles le font comme une hallucination comblant l'espace. Lanzmann lui-même avoue qu'il fut stupéfait par ce geste inattendu :

*On arrive à la gare, il est là, penché, et de lui-même, il fait ce geste incroyable à la gorge en regardant les wagons imaginaires (derrière cette locomotive, bien sûr, il n'y avait pas de wagons). Par rapport à cette image, les photos d'archives deviennent insupportables. C'est cette image qui est devenue la vérité.*⁴³

On a parfois reproché à Shoah de faire revivre l'horreur plutôt que de nous la faire comprendre. Certes, il y a dans ce film des traits morbides qui ne sont pas sans rapport avec une sorte de compulsion de répétition, dont Lanzmann ne veut pas sortir.

*Diriger sur l'horreur un regard frontal exige, dit-il, qu'on renonce aux distractions et échappatoires, d'abord à la première d'entre elles, la plus faussement centrale, la question du pourquoi.*⁴⁴

Alors que les discours exerçant leur hégémonie sur l'Holocauste n'ont cessé de banaliser cette litanie de pourquoi en « démonisant » leurs auteurs, le refus opiniâtre de Lanzmann de se poser la question est frappant. Faudrait-il rappeler qu'il est question ici du crime le plus énigmatique perpétré à l'intérieur et au

nom de la civilisation? Quoi qu'il en soit, le refus des pourquoi ne va pas sans une volonté de deuil qui fonde une attitude éthique très personnelle:

*Quand je dis qu'ils sont morts seuls, c'est par rapport à moi que la phrase a un sens. Une signification pour moi à la fois la plus profonde et la plus incompréhensible du film, c'est, d'une certaine façon... ressusciter ces gens, et les tuer une seconde fois, avec moi; en les accompagnant.*⁴⁵

SCHINDLER'S LIST: UN SAVOIR SANS DÉFAUT

Après avoir examiné un modèle de complexité mémorielle et d'audace formelle tel que *Shoah*, il peut sembler frivole de se pencher sur une production aussi conventionnelle que le film à succès *Schindler's List*. Quoiqu'on lui reconnaisse volontiers une grande maîtrise formelle et, par ailleurs, un grand savoir-faire quant à son objectif d'éveiller certains sentiments chez le spectateur, la soumission de son traitement mémoriel à l'économie narrative classique semblerait devoir l'écarter de notre réflexion. Et on ne donnera pas facilement tort à ceux qui pensent ainsi: imprégné d'un excès de rhétorique mélodramatique, ce film tire sa force des stéréotypes de dramatisation hollywoodiens et, qui plus est, il plonge dans le passé en acceptant des inflexions et des cadences propres aux codes narratifs et actantiels déjà utilisés dans d'autres productions de l'auteur⁴⁶. Mais le produit spielbergien mérite qu'on s'y arrête, à cause de son recours symptomatique à certains mécanismes documentaires qui sont propres à inscrire la mémoire à l'intérieur d'un film narratif. L'analyse nous révélera en lui une troisième stratégie discursive à l'égard de l'Holocauste, qui porte les traces indélébiles de la soi-disant postmodernité, à savoir une manière «auratique» de se pencher sur le passé. L'aura comportant une distance infranchissable, *Schindler's List* se situe aux antipodes de l'abolition de l'intervalle temporel pratiquée par *Shoah*.

Le premier des mécanismes pourrait s'énoncer ainsi: à l'intérieur des conditions fictionnelles auxquelles le film adhère, l'irruption de certaines techniques surprend. L'utilisation de la caméra à l'épaule, comme le recours au noir et blanc, apporte

au film non seulement une puissance spectaculaire, mais le relie aux techniques de tournage aujourd'hui généralisées par la télévision. On dirait que l'esprit documentaire – l'effet de réel, si l'on préfère – provient de la visibilité de ces procédés. Ces techniques de tournage sont dues à la révolution des écritures cinématographiques modernes (notamment dans le cinéma européen des années soixante et dans le renouveau des cinémas de l'Amérique Latine), provoquée par les formes télévisuelles. L'intrusion de ces techniques dans les années 40 relève donc de l'anachronisme. Certes, Spielberg n'est pas le seul à le faire: aucun effet de réel ne saurait aujourd'hui se passer de ces procédés de caméra. Ce faisant, le metteur en scène accroît la qualité documentaire de son film par un surplus de style, au détriment de la valeur de celui-ci comme document ancré dans une époque. La vraisemblance documentaire s'avère être un piège. Le présent de l'énonciation (techniques et formes cinématographiques) projetant une esthétique sur le passé, il anéantit la résistance de ce passé à être dit.

Il en va de même pour la couleur. Le film assimile l'opposition passé/présent à l'opposition noir et blanc/couleur, à deux exceptions près: le célèbre épisode de la fille au manteau rouge – où se joue la prise de conscience d'Oskar Schindler – et l'épisode de la prière du rabbin à l'intérieur de l'usine, lorsque le héros prend parti pour les droits religieux des Juifs. Or, le rapprochement entre le noir et blanc et le passé imprime à celui-ci un caractère distinct, insaisissable et, à la rigueur, fatalement nostalgique. On ne manquera pas d'y reconnaître un signe de postmodernité: la mise en abîme du passé équivaut à priver celui-ci de la possibilité d'exercer une influence quelconque sur le présent. Cependant, le noir et blanc, frappant tant il est inhabituel pour le spectateur d'aujourd'hui, donne au film une valeur symbolique de vérité. On voit ici les procédés d'une modernité cinématographique qui parle davantage d'elle-même par ses techniques qu'elle ne le fait du passé qu'elle est censée évoquer. Cette démarche va de pair avec la préférence pour des impacts scopiques

qui déterminent l'efficacité spectaculaire du film : des meurtres soudains, le sang qui coule sur la neige, les corps qui s'écroulent... Mais le maniérisme de Spielberg (sa vocation métonymique, si l'on préfère) n'atteint jamais les niveaux de grossièreté présents dans d'autres productions contemporaines⁴⁷.

Quoi qu'il en soit, l'usage de la couleur, contrastant avec celui du noir et blanc, est à la base de l'opération principale du film sur la mémoire. Lorsque l'usine de Schindler est libérée par les troupes soviétiques et que l'antisémitisme de l'Est se révèle aussi redoutable que celui des Allemands, les ouvriers-prisonniers initient un exode qui nous transporte dans le présent grâce à l'avènement de la couleur : à Jérusalem, les rescapés et leurs descendants s'avancent vers la pierre tombale d'Oskar Schindler. Des sous-titres nous aident à relier ces hommes et ces femmes « en chair et en os » aux acteurs du film. Le dispositif de Spielberg réussit à faire coïncider l'inscription mémorielle et le *climax* mélodramatique, dévoilant à quel point cette rhétorique impeccable de l'identification (la vieillesse, les rides, l'évocation de la souffrance, la reconnaissance des victimes à l'égard du disparu) a partie liée avec l'opposition (décidément non traumatique, non problématique) entre passé et présent.

Enfin, retenons un procédé de mise en scène qui semble témoigner d'une attitude morale pour le moins douteuse : le convoi des femmes de la liste de Schindler – qui était censé se rendre à l'usine – est détourné de son chemin à cause d'une erreur bureaucratique et se retrouve sur le chemin d'Auschwitz. Lorsque le convoi se trouve en vue du camp, une des femmes capte à travers la fenêtre le geste d'un enfant qui porte sa main à la gorge. Le ralenti de l'image donne à cette vision un effet hallucinatoire⁴⁸. Immédiatement après, la machinerie infernale se déclenche : la nuit, puissamment éclairée, rayonne des feux provenant des crématoires. Plus stupéfaites qu'effrayées, les femmes n'ont même pas le temps de prendre conscience du destin qui les attend lorsqu'elles sont envoyées sous les douches. Elles ont déjà des doutes sur la véritable

fonction de ces salles hygiéniques. Toutes nues, bousculées par les gardes féminines des SS, elles entrent sous les douches. La caméra regarde par un petit trou, dans une porte, quand la lumière s'éteint. Voilà que la caméra ose y pénétrer. Le montage, s'appuyant sur des gros plans, scrute les visages apeurés des victimes. Finalement, l'attente se termine par l'écoulement de l'eau, au lieu du redoutable Zyklon B. Mais quel qu'ait été le dénouement, le manque de pudeur de Spielberg est révélateur : le besoin de l'œil d'être là où se joue la destinée des femmes revient à affirmer que l'on peut tout représenter sans que le moindre détail n'échappe au montage dramatique. Nul ne sera étonné de cette prétention à la toute-puissance, car elle domine partout dans le cinéma hollywoodien. Toutefois, son utilisation à propos d'un sujet aussi délicat nous semble frôler l'obscénité. De quel droit la caméra de Spielberg se permet-elle de tout prendre à son compte, épuisant l'événement tragique ? Quelle vérité est-elle en mesure de nous livrer si ce n'est le maquillage grotesque d'une mort jouée ? On nous objectera que *Schindler's List* est un film de fiction et qu'il est inadéquat de l'analyser comme un documentaire. Mais c'est le film lui-même qui a recours à des effets documentaires en vue d'accroître sa valeur de réel. Alors, pourquoi les abandonne-t-il au moment le plus compromettant ?

EN GUISE DE CONCLUSION

Les trois exemples que nous venons d'examiner mettent en évidence trois stratégies différentes à l'égard de la représentation, la mise en scène et le montage d'un événement à la fois honteux et unique du passé. Ces stratégies offrent leur propre réponse à la question de ce qui est représentable et ce qui ne l'est pas ; en d'autres termes, elles définissent la limite où le regard doit s'arrêter pour correspondre à une attitude éthique. De surcroît, ces trois démarches s'ancrent à leur tour dans l'époque qui les produit, soulignant par leurs marques d'énonciation une perspective mémorielle différente : la trace immédiate du massacre dans le cas de *Memory of Camps*, le

massacre qui nécessite d'être ressuscitée dans *Shoah*, la revisitation postmoderne du passé dans *Schindler's List*. Qu'ils le veuillent ou non, ces films parlent à haute voix de leur présent par la façon dont ils s'emparent du passé. Mieux encore, les exemples manifestent des attitudes éthiques fort opposées à l'égard de la mémoire. Comment faut-il transmettre l'expérience vécue aux générations suivantes? À l'aide de la parole, pour affranchir le sujet du poids traumatique des événements? En s'appuyant sur la trace indélébile de l'image? Que faire alors lorsque cette empreinte perd de son impact à cause du passage du temps? Et quel rapport le témoignage visuel maintient-il avec l'écriture implicite qu'il fait de l'histoire? D'autres films (que nous n'avons pas pu considérer ici) auraient fourni d'autres réponses. Mais quelles qu'elles eussent été, les films auraient également confirmé que les questions fondamentales ne varient point: mise en scène, rapport présent/passé, comportement éthique de la mémoire, articulation du vécu avec l'histoire.

Il est, bien entendu, d'autres questions d'un niveau plus élevé de généralité qui demeurent sans réponse: est-il légitime de représenter l'inhumain lorsque celui-ci est réel? Le débat (la télévision actuelle nous le confirme) est aujourd'hui plus crucial que jamais. Posons la question autrement: comment se dérober à l'habitude de savoir quand nul aujourd'hui n'ignore la portée de l'Holocauste? Par ailleurs, comment fonder une attitude éthique dans la fissure qui s'ouvre inévitablement entre savoir et voir⁴⁹? Il serait commode mais trop simple (quoique pas forcément erroné) de conclure que la foi des forces britanniques en l'effet édifiant de la contemplation des atrocités s'est avérée illusoire. C'est pourquoi nous avons qualifié de naïf ce comportement. En réalité, il est fort probable qu'on s'est si rapidement habitué à de telles images qu'il en faut toujours davantage pour obtenir le même effet. Cependant, la stratégie interprétative, que ce soit au moyen d'un discours rationnel ou d'une structuration narrative, laisse nos contemporains presque indifférents. Le mouvement naturel de l'Occident se caractérisant par un mouvement vers l'avant – que nous avons

traditionnellement appelé (peut-être à tort) progrès –, il semble difficile pour celui-ci de concevoir un retour en arrière ou un arrêt. Toutefois, la mémoire du passé impose une reconsidération sans laquelle l'histoire pourrait bien se trouver privée de lendemain. Serait-il dépourvu de sens que d'appliquer, à cette compulsion de voir, les mots que George Steiner appliquait à l'autre grande passion qui nous caractérise, le savoir?

*Il n'est pas de retour en arrière. Nous ne pouvons opter pour les rêves du non-savoir. Je m'attends à ce que nous poussions la dernière porte du château [de Barbe-Bleue], même si elle ouvre, ou peut-être parce qu'elle ouvre, sur des réalités hors de portée de la compréhension et de l'autorité humaines. Nous le ferons avec cette clairvoyance désolée que la musique de Bartok rend si bien, car c'est le mérite tragique de notre condition que d'ouvrir des portes.*⁵⁰

S'il y a eu une avant-dernière porte qui nous a engagé dans la situation décrite par Steiner, ce fut assurément celle de l'Holocauste.

Un siècle et demi à peu près avant les événements évoqués par cet article, les maîtres penseurs des Lumières ne concevaient aucune faille à la question du pourquoi. Un SS, décrivant avec une précision infernale un style de vie et (d'absence) de pensée, a répondu à la question de Primo Levi par cette phrase qui a fait fortune: «Hier ist kein Warum» (Ici il n'y a pas de pourquoi). Au lendemain de cette nuit si profonde, Adorno se demandait si, après la chute (la honte plutôt) des pourquoi, seule la culpabilité était possible⁵¹. «Se souvenir est un devoir moral». On en convient. Cependant, le problème, aujourd'hui comme hier, demeure: comment faire?

NOTES

1. T. Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1992, p. 36.
2. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11.
3. Sur ce point, les réflexions de G. Steiner (*La Culture contre l'homme*, Paris, Seuil, 1973) sont d'une lucidité féroce.
4. L'auteur eut l'occasion d'entrer en contact avec un de ces projets, dont le siège est l'Université McGill de Montréal, *Living Testimonies*, sous la dir. de Y. Lindeman et comptant R. Zajdman comme dir. adjointe.
5. C. R. Browning, *Des Hommes ordinaires. Le 101^e bataillon de réserve*

de la police allemande et la solution finale en Pologne, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

6. H. Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, 1972.
7. Id., *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1966 (nous citons la coll. « Folio » de 1991, p. 205-206).
8. *Op. cit.*, p. 244-245.
9. « Auschwitz war eine Fabrik » (Auschwitz était une usine). Voici la définition que F. Suchomel, Unterscharführer des SS à Treblinka, livre à C. Lanzmann avec orgueil pour sa trouvaille linguistique.
10. L'expression appartient à P. Vidal-Naquet.
11. H. Arendt, *op. cit.*, p. 144.
12. Consulter à ce propos la lucide mais impitoyable réflexion de P. Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire*, Paris, La Découverte, 1987.
13. B. Clau, « Dans le cinéma une langue étrangère », *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 13.
14. P. Levi est plus précis : « L'intention de "laisser un témoignage" n'est venue qu'après, le besoin premier était d'écrire afin de me libérer » (F. Camon, *Conversations avec Primo Levi*, Paris, Gallimard, 1991, p. 51).
15. P. Sorlin, « Une mémoire sans souvenir », *Hors cadre 9, Film-mémoire*, 1991, p. 30. Consulter, parmi les nombreux ouvrages de P. Levi, *Si c'est un homme* (Paris, Juillard, 1987).
16. E. Wiesel, « Au nom de la souffrance sans nom », préface de l'éd. française du livre d'A. Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, CinémAction, Paris, Cerf, 1985, p. 6.
17. T. W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 284.
18. Pour mémoire : les concerts de musique impeccables à Auschwitz.
19. T. Todorov, *Face à l'extrême*, déjà cité, p. 268.
20. Le lecteur peut trouver quelques références dans I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington & Indianapolis, University of Indiana Press, 1988, chap. premier.
21. E. Wiesel, « Au nom d'une souffrance sans nom », déjà cité, p. 6. Nul refus du cinéma, car Wiesel participa lui-même au court métrage *Sighet, Sighet* (H. Becker, 1964), où il racontait ses souvenirs de son village natal.
22. C. Lanzmann, « De l'holocauste à Holocauste. Ou comment s'en débarrasser », *Les Temps Modernes*, n° 395, juin 1979, repris dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 309.
23. La recherche, qui est à la base du présent article, s'inscrit dans un projet plus vaste, concernant les images de la mort et du corps dans le cinéma et l'audiovisuel, qui a bénéficié d'un support du *Pla valencià de Ciència i Tecnologia* 1995.
24. Notamment, le superbe court métrage dirigé par A. Resnais avec texte-scénario de J. Cayrol, *Nuit et Brouillard* (1955), qui apporte des solutions très pertinentes aux problèmes soulevés ici (utilisation du noir et blanc et de la couleur en fonction du rapport passé/présent, recours aux photographies, à la *voix off*, etc.).
25. Autrement dit : l'ignorance du risque qu'a le regard d'être épris, fasciné, par les images de la torture et de la mort au-delà du contrôle de la raison et, par là, aussi de n'importe quel principe éthique.
26. Bien entendu, ces deux phénomènes ne se succèdent pas l'un à l'autre selon un ordre chronologique ; il se surimposent plutôt au sein du film.
27. Ce film est fort énigmatique et a été, à notre connaissance, inconnu des chercheurs jusqu'aux années quatre-vingt, comme le montre le fait que le livre, par ailleurs très documenté d'A. Insdorf (*Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, New York, Cambridge University Press), l'ignore dans sa première édition, lui consacrant à peine quelques lignes dans la seconde, datant de 1989, p. 212.

28. Le film ignore la distinction entre camps de concentration (Bergen-Belsen, Dachau, Buchenwald, Mauthausen) et d'extermination (Chelmno, Belzec, Maidanek, Sobibor, Treblinka, Auschwitz). On a droit de se demander si cette distinction était méconnue lors du montage du film ou bien si elle obéit à une autre raison.
29. Cité par Sorlin, « Une mémoire sans souvenir », déjà cité, p. 31.
30. Nous présumons que certains plans ont dû circuler dans des actualités sous la forme de « remontages » divers.
31. Consulter pour les avatars du film « Le lieu et la parole », entretien avec C. Lanzmann publié dans *Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août 1985.
32. « Le lieu et la parole », entretien avec C. Lanzmann, dans *Au sujet de Shoah*, déjà cité, p. 295.
33. C. Lanzmann : « De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser », déjà cité, p. 316.
34. C. Lanzmann, « Hier ist kein warum », dans *Au sujet de Shoah*, déjà cité, p. 279.
35. Pour mémoire : le sourire inquiétant de M. Podchlebnik, survivant de Chelmno, qui demeure comme cristallisé dans son visage jusqu'à ce qu'il soit dévasté par le chagrin.
36. « Les non-lieux de la mémoire », déjà cité, p. 290.
37. Lanzmann avouait que les premiers entretiens étaient d'une extrême confusion : il n'y comprenait rien. Il a fallu transformer les personnages en acteurs pour obtenir quelques résultats..., mais les transformer en acteurs de leur propre rôle dans le passé.
38. « De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser », déjà cité, p. 298. Cette notion du réel comme de l'impossible renvoie de manière surprenante à la conception de J. Lacan.
39. Le lecteur peut consulter tous les dialogues du film dans le scénario publié sous le titre *Shoah* (Paris, Fayard, 1985). Nous omettons la reproduction de ces dialogues du fait des contraintes de brièveté.
40. Lanzmann nous informe que Bomba avait quitté son métier depuis longtemps et que c'était lui-même qui avait, pour ainsi dire, préparé le décor de cette représentation.
41. Qui serait en mesure de le dire ?
42. « Les non-lieux de la mémoire », déjà cité, p. 285.
43. « De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser », déjà cité, p. 300.
44. « Hier ist kein Warum », déjà cité, p. 279.
45. « Les non-lieux de la mémoire », déjà cité, p. 291.
46. Alors que ce texte est sur le point de se boucler, je lis une évaluation critique en ce sens de Gilles Thérien et à laquelle j'adhère (« La critique et la disparition de son objet », *Cinémas*, vol. 6, n° 2-3, 1996, p. 141-163).
47. Exception faite du pénible discours final (et, d'ailleurs, interminable) d'O. Schindler où rien ne se dérobe à la parole. À quel point sommes-nous loin de la souffrance de la parole habitant *Shoah* !
48. Voir plus haut où nous analysons le traitement que Lanzmann en fait. Par ailleurs, on sait que des paysans polonais adressaient ce geste aux Juifs qui s'acheminaient vers la mort comme un geste chargé de sadisme, plutôt que comme un avertissement.
49. Couple dont la ressemblance avec l'opposition entre mémoire et expérience nous semble étonnante.
50. G. Steiner, *La Culture contre l'homme*, déjà cité, p. 154.
51. *Die Schuldfrage* est le titre d'un livre courageux de K. Jaspers, consacré à l'état spirituel de l'Allemagne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (*La Culpabilité allemande*, Paris, Minuit, 1990).