

Images de l'extrême, récits dans l'histoire. L'expérience des camps en littérature et en cinéma

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA*

Chaque époque trouve pour le témoignage un support différent : le papier, la bande vidéo, la cour de justice, le documentaire. Même si le récit reste identique dans ses composantes factuelles, il se trouve, suivant les circonstances mêmes du témoignage, pris dans une construction collective. Il fait désormais partie d'un récit plus vaste, d'une construction sociale, comme le montre particulièrement clairement le procès Eichmann¹.

Le détour par l'ineffable

S'il est un concept auquel se heurte tant la fiction que l'histoire, c'est celui de l'ineffable. Préservation de l'intime de l'expérience ou sacralisation de l'impact de l'événement à l'insu de toute mise en discours, l'ineffable a été pourtant un thème incontournable dans la littérature de témoignage, à commencer par celle qui s'est occupée de la Shoah. Dans ce contexte, l'*ineffable* renvoie à l'impossibilité de donner une forme langagière au vécu dans les camps, même si l'apparent porte-à-faux dissimule une idée moins radicale : la difficulté de l'énonciation et, donc, la trace indélébile de cette difficulté dans l'énoncé. Hormis le fait que toute expérience humaine est par définition inexprimable dans sa totalité, il est vrai que le cours de la vie et la mort dans les camps crée une relation insolite entre le langage et l'inhu-

* Université de Valencia (Espagne).

1 Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Plon, 1998, p. 112.

main. Dans cette perspective, l'hypothèse de l'ineffable ouvre plutôt qu'il ne les ferme les grands débats de notre temps sur la mémoire. À vrai dire, qualifier d'ineffable l'expérience de l'extermination reviendrait à se demander comment une langue issue de la rationalité et de la civilisation est parvenue à exprimer la barbarie ? Trois auteurs sont à l'origine d'une réflexion au cours de laquelle ils décortiquèrent subtilement la rhétorique du nazisme et de l'extermination : Viktor Klemperer², Raul Hilberg³ et George Steiner⁴.

Le premier s'est attaché à dépister de l'intérieur d'une langue d'esprit (l'allemand) le venin linguistique nazi, l'analysant comme une excroissance. Hilberg, quant à lui, s'est proposé de radiographier le langage bureaucratique de la déportation et du génocide qui fit de l'euphémisme sa raison d'être. Enfin, Steiner attira l'attention sur le coup fatal que l'usage national-socialiste aurait porté à la langue allemande, car une langue – argumentait-il – qui avait été mise au service de l'anéantissement ne saurait désormais se débarrasser de l'iniquité de son usage⁵.

Or, la question est loin d'être tranchée. En fait, l'accent ayant été mis sur le récit des victimes, un paradoxe s'impose aussitôt : l'expérience vécue n'est qualifiée d'ineffable que dans la mesure où le survivant s'apprête à l'exprimer. Autrement dit, la condition d'indicible n'est que le préambule – la mise en garde, pourrait-on dire – d'un discours qui se sait inaccompli, meurtri ou déficient, traumatique en somme. C'est cette violence du – et dans le – langage qui permit à Claude Lanzmann d'utiliser l'expression « accouchement de la vérité ». Dès lors, l'impossibilité supposée de la parole joue un double rôle : d'avertissement, car elle nous prévient des heurts, des ellipses, des lacunes que contiendront les énoncés ; d'ouverture ensuite sur la richesse des figures rhétoriques et du style. Quelle que soit l'exigence éthique dont ces discours sont porteurs, le langage reprend en eux toute son emprise après le détour par l'ineffable.

L'interdit adorniien autant cité qu'arraché à son contexte – « écrire un poème après Auschwitz est barbare » – devrait être interprété sous une forme plus nuancée : toute poésie postérieure à Auschwitz se doit de porter le poids du deuil, la culture ne subsistant « que comme l'expression d'une dialectique négative : le reflet esthétique d'une blessure qui refuse autant la consolation lyrique que la prétention à recomposer une totalité brisée »⁶.

À sa manière (lucide s'il en est), Jean Améry avait déjà perçu le vide spirituel et l'anéantissement de la poésie provoqués par la langue nazie :

2 Viktor Klemperer : *LTI. La langue du III^e Reich*, Albin Michel, 1996.

3 Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, Gallimard, dernière édition 1985.

4 George Steiner, « The Hollow Miracle » in *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Londres, Penguin, 1969.

5 Voir Jacques Dewitte, « Langage et inhumain », *Les temps modernes*, n° 591, décembre 1996-janvier 1997.

6 Enzo Traverso, *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Cerf, 1997, p. 124.

Je me souviens d'un soir d'hiver où, revenant du chantier de l'IG Farben, nous traînions nos pas mal cadencés au rythme agaçant que nous imposait le Kapo, « gauche, deux, trois, quatre ». Devant une bâtisse à moitié achevée, je remarquai un drapeau qui flottait au vent, placé là Dieu sait pour quelle raison. « Les murs se dressent muets et froids, les drapeaux cliquettent au vent », murmurai-je tout bas en faisant mécaniquement l'association. Puis je répétais la strophe un peu plus haut, prêtant l'oreille à la musique des mots, tentant de retrouver la trace du rythme et espérant que resurgisse la constellation émotionnelle et spirituelle associée pour moi depuis des années à ce poème de Hölderlin. Rien. Le poème ne transcendait plus la réalité. Il était là mais n'était plus qu'un énoncé : il y a ça et puis ça, le Kapo hurle « à gauche », et la soupe est trop liquide, et les drapeaux cliquettent au vent.⁷

C'est à la lumière de cette anesthésie de la beauté qu'il conviendrait de lire le pari de la sobriété prôné par Élie Wiesel où le style rejoint la morale :

Une phrase remplace une page, un mot vaut toute une phrase, le non-dit pèse plus lourd que ce qui est dit. Chaque point est peut-être le dernier (...). Pas de littérature, surtout ne pas faire de la littérature [...]. Ne dire que l'essentiel – ne dire que ce que nul autre ne pourrait dire. Et me conformer au message du Rabbi hassidique de Worke : transformer le cri en murmure. Style sec, dur, minéral, en un mot : dépouillé. Faire taire l'imagination. Et le sentiment. Et le philosophe. Parler comme parle le témoin à la barre. Sans complaisance ni envers autrui ni envers soi-même.⁸

Ou encore la froideur pénétrante où l'analyse devient autoanalyse que l'on reconnaît chez Primo Levi :

Pour écrire ce livre j'ai utilisé le langage mesuré et sobre du témoin, non pas le langage de la lamentation de la victime ni celui enragé du vengeur : j'ai pensé que ma parole serait plus crédible si elle était plus objective et le moins passionnée possible ; c'est seulement ainsi qu'un témoignage lors d'un procès remplit sa fonction, celle de baliser le terrain pour le juge. Vous êtes les juges.⁹

Bien entendu, il ne s'agissait nullement d'atteindre un degré zéro de l'écriture. Le style, la poésie et la littérature ne sont pas seulement inévitables, ils semblent nécessaires. Inventer (créer) de nouveaux mots, des métaphores qui exhibent l'horreur de l'inhumain tout en s'opposant avec virulence à la stabilisation d'un langage typifié¹⁰.

7 Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtiement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 29-30.

8 Elie Wiesel, *Silence et mémoires d'hommes. Essais, histoires, dialogues*, Seuil, 1989, p. 18.

9 Primo Levi, *Se questo è un uomo*, p. 185, annexe de 1976, dans l'édition espagnole, Barcelone, Muchnik, 1987 (traduction libre de l'auteur. Cet extrait ne se trouve pas dans l'édition italienne d'Einaudi).

10 Juste un exemple. La comparaison que l'on doit à Primo Levi entre Auschwitz et l'enfer de Dante est devenu un lieu commun à tel point qu'on le retrouve dans la bouche de Franz Stangl, commandant de Sobibor et de Treblinka : « L'enfer de Dante, dit-il à travers ses

L'irreprésentable représenté : les documents visuels

« Pour savoir, il faut s'imaginer [...]. N'invoquons pas l'inimaginable »¹¹. C'est ainsi que Georges Didi-Hubermann abordait, dans un article qui déclencha une vive polémique, le lieu commun de l'irreprésentable, corollaire obligé de l'ineffable lorsqu'on parle de la mise en images des camps. En réalité, la thèse de l'irreprésentabilité est en elle-même confuse, car elle mêle deux questions différentes : l'impossible correspondance du fait avec sa représentation et son illégitimité, question qui ne saurait être sans rapport avec l'interdiction des images¹². Brisant le tabou qui évitait de pénétrer dans le domaine des formes, Didi-Hubermann nous invite à mobiliser tous les instruments d'analyse de l'image comme document historique, de sa morphologie jusqu'à sa pragmatique. L'auteur s'est proposé de poser un regard attentif sur quatre photographies prises par le *Sonderkommando* d'Auschwitz à l'été 1944 et qui furent sorties clandestinement du camp. Ces quatre photos, dont une illisible, rapprochent la vision de l'instant fatal de l'extermination¹³. La décision de l'esthéticien était vaillante dans la mesure où il revenait sur des clichés bien connus qui figuraient parmi les documents les plus précieux du Yad Vashem. Leurs déficiences techniques, leur mauvaise composition, leur recadrage ou le flou de leur définition devenaient sous la plume de Didi-Hubermann des sources d'une richesse documentaire inattendue qui ancrerait ces textes dans leur énonciation (le risque de mort dans lequel les photos furent prises, l'extrême précarité de la composition, la cachette inscrite dans l'image). En d'autres termes, les données formelles de ces photos étaient décisives pour leur transformation en document et ces images, si pauvres fussent-elles, constituaient les véritables survivantes d'un génocide destiné à ne pas laisser de traces. Pour en déceler le message, il fallait les interroger.

La querelle n'éclatait pas par hasard. Durant soixante ans, les images dont le sujet étaient les camps avaient parcouru un long itinéraire partant d'une naïve pédagogie de l'horreur de l'immédiate après-guerre et se heurtant au radical refus de l'archive préconisé par Claude Lanzmann ; entre temps, l'effort de réflexion s'était appuyé sur un recours au montage, et la production de fiction avait aussi cédé à la spectacularisation obscène¹⁴. Les stratégies auxquelles on avait confié le pouvoir

doigts. C'était Dante sur terre » (Gitta Sereny, *Au fond des ténèbres. De l'euthanasie à l'assassinat de masse : un examen de conscience*, Denoël, 1975, p. 168).

11 Georges Didi-Hubermann, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 11.

12 Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », in *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Le genre humain, 2001, p. 14-15.

13 L'essai de Didi-Hubermann avait paru dans le catalogue de l'exposition organisée par Clément Chéroux, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Marval, 2001.

14 Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Odile Jacob, 2007.

de conviction étaient passées de la saturation du regard et la thérapie de choc (avec toutes les perversions de l'œil que l'Occident et l'art en particulier a explorées) à l'obsession pour scruter le visage de la victime comme si celui-ci masquait la vérité ultime¹⁵. Longue trajectoire où le voyeurisme, le montage, l'ellipse et le hors champ furent des ressources fondées sur le manque d'images originelles. Le fait est que s'il est un événement devant lequel ont été essayées toutes les stratégies de représentation, c'est bien la Shoah ; qui plus est, s'il est un événement qui convoque les limites mêmes (physiques, métaphoriques, morales) du concept d'image, c'est sans l'ombre d'un doute la Shoah.

Les enjeux se compliquent pour d'autres raisons historiques non moins délicates. C'est ainsi que chaque période a donné le nom d'Auschwitz à des réalités bien distinctes, même si les images photographiques et cinématographiques (entre autres) les représentaient. Devenu emblème du mal absolu, Auschwitz a été, outre qu'un lieu historique, une formulation abstraite dans laquelle les crimes nazis et la barbarie s'exerçaient sur des victimes dont l'identité n'a toujours été la même. *Last but not least*, la photographie et le cinéma sont par nature des représentations concrètes convoquées parfois sous la forme de la synecdoque (*pars pro toto*), les dimensions globales étant atteintes par des instantanées qui découpent la réalité de l'événement en petits morceaux qui fonctionnent comme déictiques. Revenons à notre sujet.

Que trouve-t-on dans l'arsenal d'images qui contournent cet irreprésentable ? Peu d'exemples, à vrai dire : le film écrit, répété, produit, joué et monté par les SS à Westerbork, le fameux recueil de photographies connu comme *Album d'Auschwitz* qui suit le parcours d'un convoi de Juifs hongrois, l'*Album Stroop* sur la liquidation du ghetto de Varsovie...¹⁶ Pas grand-chose, sans doute. Ajoutons à cela que ces images (photographiques ou cinématographiques) sont de surcroît loin de représenter la Shoah en elle-même.

L'ineffable exprimé, l'irreprésentable représenté

Dans la rencontre entre les deux problématiques dont il s'agit ici (l'ineffable et l'irreprésentable), *Shoah* constitue un point de non retour. D'une part, privilégiant la parole vive des témoins, le film défie l'ineffable et conçoit l'expression de

15 Sur la pédagogie de l'horreur, voir Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch (éds), *La libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Complexe, 1995.

16 *The Auschwitz Album. The Story of a Transport*, éd. D'Israel Gutman y Bella Guterman, Jérusalem, Yad Vashem et Auschwitz Birkenau State Museum, 2004. Pour l'*Album Stroop*, voir Frédéric Rousseau, *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Seuil, 2009. Quant à Westerbork, voir Sylvie Lindeperg, « Respite: vies en sursis, images revenantes », *Trafic* n° 70, été 2009, p. 25-32.

la vérité (et non pas de la réalité toute simple) comme un effort titanesque du sujet interviewé avec le concours de son interlocuteur, le réalisateur. Pour Lanzmann, l'accouchement de la vérité ne saurait se faire sans douleur. De plus, rejetant le recours à tout matériel d'archive, Lanzmann cherche à représenter non pas le passé, mais les traces du passé dans le présent (soit, la période de la réalisation du film). À l'instar de ce raisonnement, et combinant le concept de Pierre Nora de lieux de mémoire et celui de Marc Augé de non-lieux, Lanzmann a pu parler de *non-lieux de la mémoire*¹⁷. C'est ainsi que les images de *Shoah* parcourent les lieux dans le but de créer des traces de ce qui avait été gommé; en ce sens, elles constatent la pauvreté testimoniale des images d'antan. La caméra vise le récit oral du survivant, du témoin ou même du bourreau, lui offrant le contrepoint des lieux. Cette façon d'aborder les deux phénomènes qui nous occupent nous incite à voir le film de Lanzmann comme la production d'un véritable document. Loin de poursuivre dans un débat passionné qui a déjà suscité une vaste bibliographie, où l'imposante figure du réalisateur a agi comme exégète incontestable de son œuvre, ou peu s'en faut, nous aimerions analyser l'articulation chez Lanzmann entre ces deux concepts, car ces va-et-vient éclairent les rapports que la structure fictionnelle entretient avec le référent historique.

Les procédés de Lanzmann sont au nombre de quatre : a) le traitement des composantes du discours du témoin (la voix, la proxémique, les silences, les vacillations, les brisures...); b) les prises de vues du témoin en synchronie avec son énonciation, ainsi que la monstration des lieux où la caméra se promène; c) la séquence d'intervention des témoins composant un récit; d) leur *dispositio* dans l'ensemble du film, soit, le montage des entretiens dans lesquels ils s'inscrivent. Étant donné les limites de cet essai nous nous proposons de focaliser notre attention sur un exemple significatif.

Il est dans *Shoah* deux récits qui pénètrent dans les interstices de la mécanique de mort d'Auschwitz, se tissant entre eux dans une progression qui accapare toute l'attention du spectateur à un moment précis du film. La période dont ces deux récits s'occupent s'étale sur quasiment deux ans, entre mai 1942 et avril 1944, au cours desquels s'est opérée la transformation du camp en usine à mort massive. Ces deux récits sont assumés par Rudolf Vrba et Filip Müller, deux survivants atypiques, qui combinent deux tâches et positions complémentaires de la déportation : l'un d'eux, Vrba, était affecté à la rampe où débarquaient les convois qui arrivaient dans les trains, l'autre, Müller, était chargé des travaux de nettoyage des chambres à gaz et de l'entretien des crématoires, dès que ceux-ci furent construits. Leur présence dans *Shoah* est prolongée : six interventions du premier, sept pour le second consommant un total de 110 minutes. Par ailleurs, à deux moments précis, leurs voix se succèdent et s'entrelacent pendant 26' 37" et 33' 33" minutes respectivement.

17 Claude Lanzmann, « Les non-lieux de la mémoire » (entretiens), in *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n° 33, printemps 1986, repris dans *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Belin, 1990, p. 280-292.

Le tchèque Filip Müller rejoignit le *Sonderkommando* en mai 1942 où il fit son baptême sinistre à l'âge de vingt ans; il y demeura jusqu'à la libération du camp. Sa jeunesse, l'isolement dans lequel il fut contraint de vivre, le sens d'irréalité qui dérivait des avantages dont il jouissait en tant que membre du commando, secrètent toute l'horreur de l'inhumain et semblent conformer un univers cauchemardesque qui répugne à prendre la forme de récit. Représentant par excellence de la *zone grise* dont la complexité morale fut mise en relief par Primo Levi, Müller relate un vécu dépourvu de toute transcendance. Le cas de Vrba est tout autre: après maintes déportations, il fut conduit à Auschwitz où il arriva le 30 juin 1942 en provenance de Maïdanek. Bénéficiant à son tour du statut privilégié propre aux membres du commando Canada (nourritures, contacts, information), Vrba participe à la tentative de soulèvement d'Auschwitz et, suite à son échec, il prit la décision de s'évader, ce qu'il réussit à faire en avril 1944, en compagnie de Fred Wetzler, après quoi tous deux rédigèrent un rapport signé le 25 avril 1944 qui figura parmi les chefs d'accusation lors des procès de Nuremberg¹⁸. Müller et Vrba, deux hommes très différents, par leur formation et leur destin ultérieur (Vrba devint après la guerre professeur à l'Université de la Colombie Britannique – Canada – et fut un spécialiste de renommée en pharmacologie), ont publié leurs mémoires, qui nous permettent de mieux évaluer le travail fait par Lanzmann à partir de la matière brute du témoignage¹⁹.

Rhétorique du témoignage, style filmique

Les mémoires de Vrba et de Müller contiennent, bien sûr, les épisodes principaux qu'ils racontent à l'écran. C'est Vrba qui ouvre cette série d'interventions introduisant son travail auprès de la rampe d'Auschwitz entre le 18 août 1942 et le 7 juin 1943. L'arrivée des transports est envisagée dans toute l'intensité concrète de la scène: la routine de l'accueil des convois, l'ouverture des portes des trains verrouillés, les projecteurs aveuglant les victimes, les mots prononcés par les SS, parfois d'une étrange politesse, d'autres en proie à une furie démesurée. Lanzmann fait découvrir par un lent travelling l'entrée fatale d'Auschwitz du présent d'énonciation, avec les rails hors d'usage et l'herbe qui a poussé. Peu de temps après, Müller ancre son témoignage dans un autre poste clé: la chambre à gaz. Lors de sa première apparition, le survivant évoque le dimanche de mai 1942, jour où il

18 Le 16 juillet 1961 Vrba présenta un rapport auprès de l'ambassade d'Israël à Londres pour être lu lors du procès Eichmann.

19 Rudolf Vrba (avec Alan Bestic), *Je me suis évadé d'Auschwitz*, Ramsay, 2004. Le livre parut chez Grove Press en 1963 sous le titre *I Cannot Forgive* et fut réédité en 1986 sous le titre *Escape from Auschwitz (Cannot Forgive)*. Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, Pygmalion/Gérard Wateler, 1980.

pénétra pour la première fois dans le crématoire d'Auschwitz. La caméra mobile de Lanzmann évolue parmi les ruines comme si elle cherchait à reproduire le sinistre effet vécu par son protagoniste. Plus tard, à l'intérieur d'un salon, Müller poursuit son évocation avec sa belle « voix de bronze et la réverbération, la vibration de son timbre »²⁰, sa maîtrise du rythme et des silences. On dirait que le témoin, tel un revenant, voit le passé défilier devant lui, comme si le temps ne s'était pas écoulé. Le timbre de la voix, tout ce dont les mémoires écrites de Müller étaient dépourvues, devient ici vibrant, comme dans un tableau vivant.

La seconde intervention de Müller focalise un lieu précis : la cellule 13 du bloc 11, siège du commando spécial dont il faisait partie ; depuis cette cellule, les hommes, empêchés de voir, pouvaient néanmoins entendre et imaginer ce qui se passait à l'extérieur. La machinerie SS est alors décrite en plein fonctionnement : les stratagèmes séduisants des bourreaux pour convaincre les déportés de se dévêtir, rendant l'engrenage de la liquidation bien huilé... Et c'est du côté de l'arrivée des convois que l'on récupère le récit de Vrba : l'ignorance des victimes est la base de la mécanique de mort. Dans la continuité, c'est le tour de Müller d'intervenir, poursuivant la scène là où Vrba l'avait abandonnée, au-delà de l'horizon de la rampe : l'opération de gazage. L'image nous présente une maquette d'Auschwitz, confrontant le détail minuscule avec la démesure de l'événement. Ce qui intrigue Müller (Lanzmann ?) est une sorte de *scène primordiale*, comme si les divers fragments approchaient de cet ineffable, le contournant sans jamais parvenir à le cerner. Notre œil ayant été conduit au seuil de la chambre à gaz (en ruines), pas le moindre détail ne nous est épargné : l'entrée, les affiches d'une ironie maladroite que les victimes y lisaient, les dimensions des installations, les phases et la durée du *traitement*, les luttes désespérées qui avaient lieu à l'intérieur dès que le gaz commençait à être diffusé ; enfin, une fois les portes ouvertes, les signes visibles de ce qui venait de se produire (les corps pétrifiés, les cristaux, les traces d'une bataille livrée en quelques minutes, sans oublier les détails scatologiques).

La complexité perverse de la situation progresse et les deux interventions suivantes (Müller d'abord, puis Vrba) contribuent à pénétrer le mystère de l'iniquité, le paradoxe inextricable qui fondait les chances de survie des hommes du *Sonderkommando* ; leur condition d'existence dépendant de la régularité de transports, le commando avait plus de chances de survivre si les déportations massives se poursuivaient, mais redoutait en revanche une immédiate liquidation si les convois se raréfiaient pour une raison ou une autre.

C'est à ce moment-là que *Shoah*, film – ne l'oublions pas – visant à ne cerner que la Solution Finale, se rétrécit sur le foyer de ces deux personnages qui prennent la relève l'un de l'autre pour une durée de 33 minutes, comme si le noyau de l'extermination eût été déposé dans leurs seules mains. Une logique implacable guide le récit à l'intérieur de cet espace restreint qui va de la rampe au créma-

20 Claude Lanzmann, *Le lièvre de Patagonie. Mémoires*, Gallimard, p. 440.

toire, en passant par la sélection et la chambre à gaz. Dans le cadre démoniaque du paradoxe, l'idée de soulèvement prend de plus en plus forme et, suivant l'énigmatique devenir d'un convoi de familles provenant de Theresienstadt, qui bénéficièrent d'un sursis de six mois, le suspense prend en charge les séquences qui suivent. Les six mois écoulés, fin février 1944, des rumeurs courent sur la liquidation imminente qui menace les familles; parallèlement, la résistance, sous la direction des communistes, se consacre à préparer la révolte. Tension narrative extrême, omission de toute autre parole en dehors de celles de nos deux protagonistes, les dernières interventions de Müller et Vrba bouclent la boucle d'une manière où la fiction apporte ses meilleurs dons à l'Histoire.

Müller se trouvait au crématoire 2 lors de l'arrivée d'un convoi de Juifs tchèques. Les bruits sur la destinée qui les attendait avaient suffisamment couru pour que les victimes fussent moins passives que d'habitude. S'attendant à une opposition de la part des déportés, les SS les reçurent avec une frénésie de violence inouïe qui déclencha un refus du groupe à se dévêtir. Une mutation se produit :

Et soudain, ce fut comme un chœur.
Un chœur...
Ils commencèrent à chanter.
Le chant emplît le vestiaire tout entier,
l'hymne national tchèque,
puis la Hatikva retentirent.
Cela m'a terriblement ému, ce... ce...²¹.

Pour la première et unique fois dans tout le film, Müller s'écroule, sa voix perd la fermeté qui l'avait caractérisé jusqu'alors et le sujet éclate en sanglots, suppliant son interviewer d'arrêter l'enregistrement. La distance du narrateur s'évanouissant, la douleur émerge sous sa forme d'ineffable présent. Néanmoins, après sa défaillance, il reprend :

C'est à mes compatriotes que cela arrivait...
et j'ai réalisé
que ma vie n'avait plus aucune valeur.
À quoi bon vivre ?
Pour quoi ?
Alors je suis entré avec eux
dans la chambre à gaz,
et j'ai résolu de mourir.
Avec eux.
Soudain sont venus à moi certains
qui m'avaient reconnu.
[...]
Un petit groupe de femmes s'est approché.

21 Claude Lanzmann, *Shoah*, Fayard, 1985, p. 179.

Elles m'ont regardé
 et m'ont dit :
 'Déjà dans la chambre à gaz'
Tu étais dedans ?
 Oui. L'une d'elles me dit :
 'Tu veux donc mourir.
 Mais ça n'a aucun sens.
 Ta mort ne nous rendra pas la vie.
 Tu dois sortir d'ici,
 tu dois témoigner de notre souffrance,
 et de l'injustice
 qui nous a été faite'.²²

Ces paroles sont les dernières que Müller profère dans *Shoah*. L'événement figure, bien entendu, dans les mémoires écrites de Müller. Cependant, l'épisode ayant été placé au centre de son récit, il est privé de sa fonction de clôture :

Voyant mes compatriotes entrer avec courage, fierté et résolution dans la chambre à gaz, je m'interrogeai sur la valeur de mon existence, même s'il devait m'arriver d'en réchapper par miracle. Que pourrais-je désormais attendre de la vie si je retournais à Sered, ma ville natale? [...]

Que retrouverais-je d'ailleurs dans notre maison de Sered? Des étrangers? Et dans l'école juive de mon enfance, dont je connaissais tous les recoins, quel silence devait maintenant régner! Et notre synagogue que je fréquentais si souvent avec mon grand-père Maximilien le jour du sabbat, qu'était-elle devenue? [...] Quelle sorte de pas me faudrait-il revoir? Je n'avais devant moi qu'un avenir vide de sens et stérile, qui me libérait de l'angoisse de la mort si souvent redoutée. N'ayant jamais éprouvé dans le passé de penchant pour le suicide, j'étais maintenant résolu à partager le sort de mes compatriotes.

Profitant du lamentable tumulte qui régnait à proximité de la porte de la chambre à gaz, je me mêlai à la foule, et me dissimulai à l'intérieur du local près d'une colonne de béton. Je pensais ainsi demeurer inaperçu jusqu'au moment fatal où l'on verrouillerait la porte. Plus rien ne comptait pour moi, même plus la pensée que j'allais mourir dans la souffrance, asphyxié par le cyclon B, ce gaz dont j'avais constaté si souvent les effets en retirant moi-même les corps. Je n'éprouvais ni angoisse ni effroi, j'attendais mon destin dans le calme...²³

C'est à ce moment-là que la voix d'une femme formule l'impératif moral du témoignage: «Tu dois rester au camp pour témoigner plus tard de nos derniers moments [...]. Et toi, si tu survivis à la tragédie, raconte au monde entier comment nous avons péri»²⁴.

22 *Ibid.*, p. 180.

23 Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz*, déjà cité, p. 152-153.

24 *Ibid.*, p. 155.

Déplaçant l'événement dont découle la mission testimoniale à la fin de son récit et le faisant coïncider avec l'explosion climatique, Lanzmann en fait le moment de vérité qui donne son sens à la vie du personnage et permet de relire téléologiquement le récit de son expérience. En effet, la vie postérieure de Müller trouve ici son sens (sa catharsis ?) et l'horreur de ce qui précède s'estompe dans cet instant sublime où ces presque-morts entonnent deux chants, dont l'un est l'Hakiva, devenu l'hymne national d'Israël. Il serait peut-être excessif de parler d'anachronisme, mais la promesse de futur ne saurait pas être indifférente. En outre, le lieu d'où surgit ce témoignage est un lieu impossible par nature (l'intérieur de la chambre à gaz), ainsi que le temps (l'instant qui frôle le meurtre, à peine une minute avant que le dispositif meurtrier soit mis en marche). De ce presque au-delà de la mort (espace et temps mêlés), Müller reviendra muni d'un saufconduit qui le protège de toute destruction, comme s'il s'agissait du seul Juif qui se serait sauvé de la chambre à gaz une fois dedans. De ce lieu inconcevable et de cette mort incompréhensiblement (miraculeusement) évitée surgit l'impératif de vivre qui n'est autre que l'impératif de témoigner. Si la mort ne s'est pas produite, c'est en raison de cet impératif de témoignage : voilà ce qu'on appelle une mission qui purifie les recoins les plus obscures de la zone grise. En faire un être séraphique, voilà ce dont il s'agit.

Moins pathétique, plus cérébral, Vrba conclut sa vie dans *Shoah* d'une manière non moins décisive. Comme si les derniers mots de Müller résonnaient encore comme un écho dans ce cadre, Vrba atteste la fin du transport et sa conviction que désormais nul ne viendrait en aide aux Juifs, que la résistance politique était à jamais dissociée de la lutte pour la survie des Juifs, que celle-ci était une guerre inégale, désespérée. Mais le désespoir a fait un miracle : l'évasion.

Pour conclure

Tout en restant fidèles à la lettre et aux événements racontés dans leurs mémoires, les récits de Vrba et de Müller tels qu'ils ont été filmés et montés par Lanzmann dans *Shoah* s'enrichissent d'une série de recours qui proviennent du domaine de la fiction : une dramaturgie du témoignage, l'imposition d'un ordre séquentiel visant à l'efficacité narrative, le montage des voix avec des images des lieux parcourus par la caméra, une *dispositio* préparant l'explosion du climax... À la fin de ce parcours, les acteurs – car ils le sont même s'ils incarnent leur personnages d'autrefois –, assument l'impératif de témoigner : pour Müller, une mystique, pour Vrba, un besoin urgent auprès des Alliés. Le tableau vivant qu'ils dressent tout au long de leurs interventions configure une tenaille testimoniale qui se referme entre deux lieux où la machinerie de mort fut le plus près de l'extermination : la rampe et la chambre à gaz, lieux voisins, se côtoyant presque. Et pourtant l'ineffable et l'irreprésentable invoqués ne font que légitimer ce que Améry, Wiesel, Paul Celan (tant estimé par Adorno lui-même) avaient pressenti : que la voie de

l'art et les ressources de la fiction n'étaient pas convoquées par hasard par Lanzmann, dans la mesure où, aurait-il confié à l'éminent historien Raul Hilberg, «seul un artiste consommé peut recréer ce fait, que ce soit par un film ou par un livre, car une telle recreation représente un acte de création en soi»²⁵. Ressources de la fiction, voies de l'art, certes, mais pas n'importe lesquelles.

25 Raul Hilberg, *La politique de la mémoire*, Gallimard, 1996, p. 79.

Fiction et histoire

Textes réunis par
Zbigniew Prychodniak et Gisèle Séginger



Textes réunis par
ZBIGNIEW PRZYCHODNIAK et GISELE SÉGINGER

Fiction et histoire

*publié avec le concours du
Centre national du livre*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

2011