

A paraître dans *Traces de la guerre* (éds. Thomas Berns et Déborah Brosteaux), Les Presses du Réel, 2022

## **Sur la représentation de la Shoah** ***Shoah* de Claude Lanzmann : le film, une polémique**

*Tu obstinado cadáver nos advierte  
que hay vida muerta, pero no vencida.*  
(Gabriel Bocángel y Unzueta)

« *Ecrire un poème après Auschwitz est barbare* »

Représenter ce crime immense qu'est la Shoah pose, on le sait, de sévères questions éthiques. On connaît la formule d'Adorno : « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare », on la connaît si bien qu'elle est devenue un slogan, à brandir ou à rejeter, selon. Adorno la prononça lors d'une conférence intitulée : « Critique de la culture et société », en 1949, soit l'année de son retour en Allemagne. Le pays s'emploie alors frénétiquement à évacuer les décombres et, moyennant un lourd silence, à faire du passé proche une parenthèse hermétique, à renouer comme si de rien n'était la continuité avec le monde d'« avant » — et c'est ce qui révolte Adorno<sup>1</sup>. L'écho mondial de cette sentence le força à y revenir à plusieurs reprises et à la nuancer : en vérité, plus qu'un interdit, Adorno visait une déchirure interdisant tout refuge et tout repos :

Qui plaide pour le maintien d'une culture radicalement coupable se transforme en collaborateur, alors que celui qui se refuse à la culture contribue immédiatement à la barbarie que la culture se révéla être. Pas même le silence ne sort de ce cercle<sup>2</sup>.

Mais aussi :

Comme le monde a finalement survécu à son propre déclin, il a besoin de l'art en tant qu'écriture [...] de son histoire<sup>3</sup>.

La césure qu'est Auschwitz ne condamne donc pas l'œuvre d'art à l'inexistence ; mais elle lui intime de s'exposer au désastre et, corrélativement, de s'imposer rigueur et pleine conscience dans le choix de ses moyens d'expression ; seule la rectitude de ce choix — en d'autres termes l'adoption d'une juste distance — est susceptible de lui éviter les innombrables écueils inhérents à la représentation du pire : appel au pathos, « moraline » consolante, esthétisation de l'horreur, jouissance voyeuriste, instrumentalisation politique, envols métaphysiques, etc.

Cette exigence de justesse, indissolublement éthique et artistique, n'est pas le seul fait d'Adorno. En France, dès 1945, c'est en son nom que débattent les critiques de l'exposition « Les otages » du peintre et sculpteur Jean Fautrier : l'alliance du beau et de l'atroce dans la

---

<sup>1</sup> Le terme exact qu'emploie Adorno est *Gedicht* et non *Dichtung*, fait remarquer Youssef Isaghpour ; ce mot désigne non la poésie en général, mais un genre lyrique et sentimental dont les effusions lui semblent définitivement périmées. D'où le malentendu avec Paul Celan, qui, à tort, s'est senti visé. Cf. *Le poncif d'Adorno. Le poème après Auschwitz*, Paris, éditions du Canoë, 2018, p. 25.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, tr. le groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot, 1978, p. 287.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984, p. 19.

représentation de visages d'otages exécutés par le nazisme est tantôt louée, tantôt déplorée comme inconvenante esthétisation.

Puisqu'il sera ici question ici d'un film, il faut rappeler un autre topos de la représentation de l'extermination des Juifs : l'article cassant et fameux de Jacques Rivette, « De l'abjection ». Publié dans *Les Cahiers du cinéma* en juin 1961 — l'année du procès Eichmann —, ce texte porte sur *Kapo*, film de 1959 dû à un jeune réalisateur italien sympathisant communiste, Gillo Pontecorvo, et dont l'intrigue est située dans un camp de concentration. Rivette, dans la foulée de la phrase non moins fameuse de Jean-Luc Godard, « Le travelling est une affaire de morale », incrimine une scène où une détenue se suicide en se jetant sur les barbelés électrifiés du camp. La caméra, sur le corps de la jeune morte accrochée à la clôture, se livre à un travelling avant, plaçant la main levée dans un angle esthétiquement frappant. La préciosité de ce cadrage est aux yeux de Rivette l'indignité même<sup>4</sup>.

Mais ce n'est pas seulement par son immensité que le crime nazi impose un réglage rigoureux de sa représentation. En son cœur — la chambre à gaz —, l'extermination s'accompagne, dans le temps même de sa perpétration, d'une vertigineuse politique du secret, de l'effacement de ses traces. « Ton cadavre obstiné nous avertit/ qu'il y a vie morte, mais non vaincue » : de ces mots, dus à un poète du Siècle d'Or espagnol, les nazis savaient la vérité et ce n'est pas seulement contre les vivants que la Solution finale mobilisa sa méthodique ardeur exterminatrice, mais aussi contre l'obstination des cadavres. Ceux-ci furent brûlés après leur exécution par balles ou par le gaz, les os résistant aux flammes manuellement réduits en poussière et cette poussière éparpillée avec les cendres dans les cours d'eau. C'était une des tâches auxquelles étaient astreints les Juifs des *Sonderkommandos* :

Le chef de la Gestapo de Vilna nous a dit :  
« Il y a quatre-vingt-dix mille personnes couchées là  
et il faut absolument qu'il n'en reste plus aucune trace ».

Le langage aussi fut expurgé : l'euphémisation systématique qui caractérise la terminologie nazie fut imposée également à ces Juifs, qui, dans leur macabre travail, n'avaient pas le droit de prononcer certains mots :

Celui qui disait le mot « mort » ou « victime »  
recevait des coups.  
Les Allemands nous imposaient de dire, concernant les corps,  
qu'il s'agissait de *Figuren*,  
c'est-à-dire de...  
marionnettes, de poupées,  
ou de *Schmattes*, c'est-à-dire de chiffons<sup>5</sup>.

Les installations elles-mêmes furent le plus souvent rasées ou incendiées :

Après la révolte [de Sobibor], les Allemands ont décidé

---

<sup>4</sup> Antoine de Baecque a retracé avec minutie le contexte et la généalogie de l'article de J. Rivette : cf. « Le cas *Kapo*. "De l'abjection", ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort », *Revue d'histoire de la Shoah*, 2011/2, n° 195, p. 211-238. Voir aussi Serge Daney : « Le travelling de *Kapo* », *Trafic*, 4, novembre 1992, p.5-20.

<sup>5</sup> Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Gallimard, « Folio », 2018 [1985], p. 33-34 (témoignage de Motke Zaïdl et Itzhak Dugin).

de liquider le camp  
et au début de l'hiver 1943,  
ils ont planté des petits sapins de trois ans, quatre ans,  
pour camoufler les traces<sup>6</sup>.

En amont, la décision même de mettre en œuvre la Solution finale ne se formula pas à travers des consignes précises, mais en des termes vagues et généraux :

[...] on ne peut trouver un seul document,  
un plan spécifique, un « mémo » qui stipule noir sur blanc :  
« Désormais les Juifs seront tués »<sup>7</sup>.

Ce n'est pas hasard si, à propos de cette caractéristique de la Shoah, l'effacement de l'effacement, je cite *Shoah*, le film de Claude Lanzmann. C'est ce dernier en effet qui la mit en évidence, du moins dans la culture française, y compris historiographique. Il lui fallut de longues recherches préliminaires pour cerner le sujet de son futur film : il s'attacherait non à l'horreur multiforme de l'univers concentrationnaire, encore moins à sa genèse progressive depuis l'accession de Hitler au pouvoir, pas non plus aux dédales de la survie dans cette épreuve extrême, mais à la mise à mort, à la mort dans les chambres à gaz. Cette décision le menait à dégager la singularité du processus de mise à mort par le gaz, à constituer en événement autonome ce qui, auparavant, était noyé dans l'atrocité du système concentrationnaire en général (c'est ainsi que, dans notre imaginaire, l'image du bulldozer poussant un amoncellement de cadavres est l'emblème de l'extermination, alors qu'il s'agit de morts du typhus à Bergen-Belsen et que le conducteur de l'engin est un Britannique exécutant, à la libération du camp, un ordre de nature sanitaire). Lanzmann découvrait la différence entre camps de concentration et camps d'extermination : si les premiers ont été largement photographiés, de façon légale ou clandestine, si beaucoup d'images nous en sont parvenues, il n'y a pas en revanche de traces visuelles de ce qui s'est passé à l'intérieur des chambres à gaz. Et cette absence de traces désigne une différence de nature entre la mort par épuisement ou maladie et la mort par le gaz : celle-ci se distingue non tant par son caractère industriel que par ceci que la négation du crime y est intérieure au crime lui-même. Le film se construit tout entier sous la contrainte de l'invisibilité qui en résulte :

Ce qu'il y a eu au départ du film, c'est [...] 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<sup>8</sup>.

C'est cette contrainte d'invisibilité qui a dicté à Lanzmann sa version de la justesse, les critères de sa propre éthique de la représentation. Ce n'est pas seulement « à partir du néant » qu'il lui faut faire le film, il lui faut aussi préserver ce néant : puisqu'il est partie intégrante du centre de l'extermination, il faut éviter avant tout de le colmater, c'est au contraire précisément sa

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 30 (témoignage de Jan Piwonski).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 110 (témoignage de Raul Hilberg). Cette pratique de l'auto-effacement n'est pas commune à tous les génocides : le génocide des Tutsis, ainsi, eut lieu à ciel ouvert et sans dissimulation, l'idéologie meurtrière et des consignes précises pour sa mise en œuvre (telles des listes de noms de « cafards » à éliminer) étaient radiodiffusées au su de tous.

<sup>8</sup> C. Lanzmann, « Le lieu et la parole », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 174, juillet-août 1985, repris dans *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Michel Deguy (éd.), Paris, Belin, 1990, p. 295. Voir, sur cette différence de nature entre camps d'extermination et camps de concentration et sur les carences de l'historiographie française, dans le même ouvrage collectif, Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien », p. 206 et sq.

*réalité* qu'il convient de représenter<sup>9</sup>. Re-présenter, ici, ce n'est pas seulement rappeler à la présence une réalité qui fut — celle des victimes —, c'est donner à voir la réalité de l'absence, la réalité de l'effacement de leur mort. D'où une série de décisions, négatives et positives.

Décisions négatives d'abord. a) Le film se ferait sans images d'archives. D'abord parce qu'elles seraient forcément inadéquates, parce qu'il faudrait donc les expliquer, les commenter, les contextualiser, les pourvoir d'un appareil critique<sup>10</sup> ; or il s'agit de *montrer*, non de théoriser. Ensuite parce qu'elles éloigneraient leur objet au lieu de le rapprocher, parce que notre mémoire visuelle aurait tôt fait de les intégrer aux tiroirs déjà bien fournis que comporte notre musée mental des horreurs de ce passé. b) Le film s'interdirait toute reconstitution du crime par la fiction ; celle-ci, nous donnant l'illusion de pouvoir « y être », remplit le vide qu'il s'agit précisément de rendre visible : par exemple la scène des déportés entrant dans la chambre à gaz dans *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg<sup>11</sup>.

### *Un film au présent, la présence de la Chose*

La décision positive fondamentale que, très tôt, la contrainte d'invisibilité impose à Lanzmann est de réaliser un film *au présent*. Il écrivait, durant la préparation du film, dans une note d'intention destinée aux premiers financeurs de son projet :

Le pire crime, en même temps moral et artistique, qui puisse être commis lorsqu'il s'agit de réaliser une œuvre sur l'Holocauste est de considérer celui-ci comme passé [...]. Un film consacré à l'Holocauste ne peut être qu'un contre-mythe ou une enquête sur le présent de l'Holocauste.<sup>12</sup>

Je laisse en suspens le mot de « contre-mythe », j'y reviendrai. « Une enquête sur le présent de l'Holocauste », autrement dit, sur la mort, un film de vie, ce qui peut-être nous empêchera de banaliser l'événement en le rejetant dans la cohorte des innombrables et lointains massacres du grand jadis. Et le cinéaste s'est montré parfaitement fidèle, dans la réalisation du film, à cette intuition première. Les mystérieux premiers mots du déroulant qui ouvre *Shoah* sont : « L'action commence *de nos jours*, à Chelmno-sur-Ner, Pologne<sup>13</sup> ». Que signifie ce « de nos jours » ? De quelle « action » est-il question ? Est-ce le mot par lequel le cinéaste, après le clap, annonce le début de la prise, dans les années 70 ? S'agit-il de l'« action » au sens nazi du

---

<sup>9</sup> De même, quand Lanzmann vit, après la chute du Mur de Berlin, de part et d'autre du tracé de la frontière, les terrains vagues qui correspondaient aux anciens lieux de l'institution nazie : « Je pensais que si les concepteurs et les architectes de Berlin capitale d'une Allemagne réunifiée prenaient conscience de leur responsabilité devant l'Histoire, ils ne devraient pas toucher à cela, mais garder au contraire ce vide au cœur de la ville » (C. Lanzmann, « Trou de mémoire », *Les Temps Modernes, Berlin Mémoires*, n° 625, 2003, p. 5).

<sup>10</sup> Cf. *Le Lièvre de Patagonie*, p. 431-432. Lanzmann raconte les trois jours que, durant la préparation de son film, il passa à Londres avec « un Juif halluciné, obsédé et poignant », nommé Kissel, dont l'appartement était empli de photos du ghetto de Varsovie.

<sup>11</sup> Mais Spielberg lui-même sent qu'il y a là une impossibilité et ne montre pas le gazage : c'est de l'eau bienfaisante qui sort des pommeaux de douche, au soulagement du spectateur manipulé par cette ficelle de suspense mélodramatique. Pour un recensement des films ayant, à divers degrés, « osé » la reconstitution, voir Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 194-195, note 65.

<sup>12</sup> Claude Lanzmann, « De l'Holocauste à *Holocauste*, ou comment s'en débarrasser », *Les Temps Modernes*, n° 395, 1979, repris dans *La Tombe du divin plongeur*, Paris, Gallimard, 2012, p. 381.

<sup>13</sup> *Shoah*, *op. cit.*, p. 21. Les italiques sont de moi.

terme — opération de liquidation ? Mais l' « action » en ce sens a commencé à Chelmno en décembre 1941... S'agit-il de l'action au sens où il y a action dans une tragédie de Racine ? De celle que suit le spectateur assis dans une salle de cinéma, le jour où il voit *Shoah* ? Sans doute tout cela à la fois, de façon à ce que toute distance soit abolie entre passé et présent, à ce que fusionnent le temps perdu et le temps retrouvé. Sur la Ner, premières images, une barque, et dans la barque un quadragénaire qui, enfant, appartient au *Sonderkommando* de Chelmno.

C'est en Israël que je l'ai découvert.  
J'ai convaincu l'enfant chanteur de revenir avec moi à Chelmno.  
Il avait 47 ans<sup>14</sup>.

A treize ans, les chevilles entravées, il remontait la rivière en barque, sous bonne garde, pour récolter la luzerne destinée aux lapins des SS. Le garde le forçait à chanter. Nous entendons la chanson, chantée par l'homme que nous voyons aujourd'hui.

Pourquoi ce présent ? Le film entend-il nous mettre en garde, comme le faisaient Resnais et Jean Cayrol dans *Nuit et Brouillard*, quant aux possibles répétitions du désastre ? Le texte de Jean Cayrol disait, en pleine guerre d'Algérie et en clôture du film :

Et il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines [les camps désaffectés, filmés dix ans après leur libération] comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas que l'on crie sans fin<sup>15</sup>.

Cette posture « engagée », au sens sartrien du terme, n'est pas celle de Lanzmann dans son film ; il n'entend pas y délivrer un « message » politique sur notre présent ou nous rendre attentifs aux catastrophes futures. Si le film est au présent, c'est parce qu'il entend capter la *présence* de l'extermination dans le monde d'aujourd'hui.

Présence de l'absence, mémoire de l'amnésie, parole du silence, manifestation de l'invisible, lieu du non-lieu : on voit en quoi ces formulations paradoxales sont propices à des lectures de *Shoah* qui invoquent « l'irreprésentable », certaines fort belles, telle celle de Gérard Wajcman, qui, sur fond de l'ébranlement du visible produit par la Shoah, noue dans une même radicalité *Shoah* et le *Carré noir* de Malevitch :

Le *Carré noir*, c'est une absence d'objet, comment dire, *incarnée*. C'est cette absence. Ce tableau ouvre sur une ontologie négative, une ontologie de l'absence et du manque<sup>16</sup>

Le film [*Shoah*] ne cherche pas à analyser l'entreprise de destruction des Juifs mais spécifiquement à *montrer*. Montrer ce qu'il n'y a pas. [...] *Shoah* fait de nous des regardeurs de l'absence<sup>17</sup>.

Pourtant, il me semble que l'expérience du spectateur de *Shoah* ne correspond pas — du moins pas exclusivement — à cette « ontologie négative » ou à cette esthétique négative. Il lui

---

<sup>14</sup> *Shoah*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>15</sup> Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard*, Paris, Mille et une nuits, 2010, p. 29.

<sup>16</sup> G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier Poche, p. 109.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 291.

faut endurer, plus de neuf heures durant, une présence sensible bien moins économe que celle du *Carré noir*, fourmillante de détails concrets : des paysages hantés, vénéreux, des visages qui le marquent comme au fer rouge, des voix s'exprimant en une langue qu'il ne connaît pas et qu'il croit pourtant comprendre avant traduction tant leur intensité lui parle ; bref il lui faut tracer des chemins dans un univers perceptif débordant — dans quelque chose comme une « surprésence<sup>18</sup> ».

Gérard Wajcman, psychanalyste, invoque le concept lacanien de forclusion pour approcher l'effacement de l'effacement auxquels se livrèrent les nazis. Ce qui est refoulé, écrit-il, laisse des traces, ce qui est forclos en revanche « n'est pas venu au jour du symbolique » et ne laisse derrière soi qu'une « béance »<sup>19</sup>. Oui, mais l'entité barrée se déplace, fait retour dans le réel, hors sens, et est alors cause de psychose. Ne peut-on penser que l'extermination des Juifs rôde dans notre monde, interdite de séjour, impossible, et d'autant plus prégnante et puissante qu'impossible ? N'est-ce pas cette force toxique, ce fluide malfaisant qui fait, par exemple, que le conflit israélo-palestinien — quelle que soit la position que nous adoptons par rapport à lui, quelle que soit la nature du lien qui nous semble, ou non, nouer le destin d'Israël à la Shoah — que ce conflit, donc, nous concerne beaucoup plus passionnément et plus intimement que d'autres événements belliqueux parfois géographiquement plus proches et d'intensité plus critique (et ici je ne parle pas du tout de Lanzmann en particulier, mais d'une sorte de condition européenne) ? N'est-ce pas encore cette présence empoisonnée qui explique la virulence de polémiques telle celle dont je serai amenée à traiter ici, celle qui, à l'occasion de l'exposition « Mémoire des camps » à Paris en 2001, se noua entre d'une part Claude Lanzmann (et quelques autres) et d'autre part Georges Didi-Huberman (et quelques autres) ?

On dira que l'interdiction de séjour est levée depuis bien longtemps, que l'effacement de l'effacement s'est mué en une ample reconnaissance dûment médiatisée, que la Shoah a désormais toute sa place dans notre monde : musées, mémoriaux, commémorations diverses, voyages scolaires à Auschwitz... Sans nier la nécessité de telles institutions, de tels événements anniversaires ou pédagogiques, Lanzmann soulignait que, précisément parce qu'institutionnels, ils risquent de ne susciter qu'une révérence convenue — il convoquait à ce sujet des mots féroces de Flaubert, « l'oblique genuflexion du dévot pressé ».

La spécificité de son propos, Lanzmann la désignait avec constance par le mot d'« incarnation ». Incarner : ce n'est pas simplement faire en sorte que nous soyons concernés subjectivement par l'événement ou par lui émus ; c'est faire en sorte que nous nous *incorporions* cette présence de l'extermination.

Faisons un détour pour saisir cette notion d'incarnation. En 1947, Lanzmann va rejoindre son ami Michel Tournier à Tübingen, à la faveur d'une bourse : il y travaillera à son diplôme de fin d'études, consacré à Leibniz. Il n'est pas anodin qu'un jeune Juif, dans l'immédiat après-

---

<sup>18</sup> Patrice Maniglier, à qui j'emprunte ce terme, a tiré au clair le sens de *Shoah* comme capture de *présence*. Je dois beaucoup à cette analyse qui explicite longuement ce dont j'avais une compréhension beaucoup moins développée par un autre biais, celui de prémisses phénoménologiques communes à Sartre et à Lanzmann : « Toute conscience est conscience de *quelque chose* ». Cf. P. Maniglier, « Lanzmann philosophe. Introduction au corps-Shoah », in : *Claude Lanzmann. Un voyant dans le siècle*, J. Simont (éd.), Paris, Gallimard, 2017, p. 59-133, et particulièrement p. 64-92. Voir aussi, à propos de cette présence et de la singulière temporalité de l'événement, de sa persistance dans et par son effacement même, Eric Marty, *Sur Shoah de Claude Lanzmann*, Manucius, 2016, notamment p. 45-57. E. Marty parle de la persistance de la Chose comme d'un « désormais toujours » qui fait effraction dans le monde par « ruptures imprévisibles, incalculables », en opposition au « toujours déjà » philosophique, qui ancrerait l'événement dans une précompréhension archétypale.

<sup>19</sup> *L'Objet du siècle*, p. 21.

guerre, ait l'impulsion de se rendre en Allemagne et cela suffira peut-être à convaincre le lecteur de ces lignes que je ne m'éloigne pas du sujet. C'est dans cette région que, par une amie de Tournier, il est confronté pour la première fois aux traces encore fraîches de l'univers concentrationnaire : Wendi von Neurath l'emmène sur le site du camp de concentration de Vaihningen, situé sur les terres de son aristocratique famille<sup>20</sup>. Quelques mois après son arrivée, il écrit une longue lettre à Ferdinand Alquié, qui avait été son professeur en khâgne, et il y fait allusion à cet épisode<sup>21</sup>. Il termine sa missive en évoquant une conférence qu'il a donnée à Stuttgart, pour un public allemand, et qui portait sur la littérature française contemporaine et « nos humanismes foisonnants ». Cet exposé a pour lui de l'importance et il aimerait bien le publier, écrit-il, mais il ne sera pas possible de la proposer aux *Temps Modernes*, car il y critique *Qu'est-ce que la littérature ?*, soit le texte où Sartre formule sa fameuse doctrine du nécessaire « engagement » de l'écrivain.

*Après Auschwitz, seule la poésie...*

C'est pourtant dans *Les Temps Modernes* que Lanzmann livrera le fin mot de la critique dont il parlait à Alquié, plus précisément dans le premier article qu'il y publie, en 1952 (il a alors fait connaissance de Sartre et intégré la revue). Cette critique porte sur la façon dont Sartre comprend le rapport respectif de la prose et de la poésie à l'engagement historico-politique. Sartre, élucidant « la situation de l'écrivain en 1947 », fait de la prose — soit, selon lui, du langage utilitaire de la communication, véhicule transparent des significations — l'instrument qui permet à l'écrivain d'être en prise sur l'Histoire et de s'engager pour une politique progressiste. La poésie considèrerait les mots non comme des outils commis à la fonction de désigner mais comme des objets autonomes qui suscitent des harmoniques obscures et inépuisables<sup>22</sup> ; elle irait de pair avec un retrait dans l'imaginaire qui, laissant intouché le monde réel, est toujours peu ou prou conservateur. C'est cette opposition que renverse le jeune Lanzmann dans son article intitulé « La presse de la liberté », consacré à l'éthique du journalisme — cette profession sera la sienne pendant une vingtaine d'années. Il termine ce texte par une critique de la presse à sensation, qui court derrière le scoop et fait de la vitesse son seul impératif déontologique. Lanzmann objecte :

Pour comprendre, il faut s'arrêter : si l'un des impératifs du journaliste lui enjoint d'épier la fuite du temps, l'autre lui enjoint, à titre au moins égal, de faire sienne l'imploration du poète :  
“Ô temps, suspends ton vol”

---

<sup>20</sup> Cf. *Le Lièvre de Patagonie*, p. 200 : « Wendi m'entraîna à travers le domaine et, sans que rien, nulle frontière, nulle marque, nul signe ne l'eussent annoncé, je me trouvai au cœur d'un camp de concentration, avec châlits de bois superposés, enfilades de latrines, une potence, des fouets, des vêtements rayés, des sabots de bois, un désordre immense mais encore lisible. C'était le camp de concentration de Stuttgart-Vaihningen, le premier que je rencontrais, bien connu aujourd'hui des historiens, qui ne le cédait en rien à d'autres plus célèbres, par la dureté et la cruauté des conditions de vie des détenus. Wendi pleurait, le camp était partie intégrante du *Gut* von Neurath et la famille n'avait pu bien sûr l'ignorer ».

<sup>21</sup> Je remercie Giuseppe Bianco de m'avoir communiqué cette correspondance, conservée à la bibliothèque municipale de Carcassonne.

<sup>22</sup> En prose, Florence est le nom d'une ville toscane ou le prénom de ma soeur. En poésie, « elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour finir, s'abandonne avec *décence* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserve » (Sartre, *Qu'est-ce que la littérature, Situations, II*, Gallimard, 1948, p. 66).

Et il conclut par ces mots :

L'Histoire est poésie, la vie privée est prose : c'est la philosophie réactionnaire à l'état pur<sup>23</sup>.

Pour Lanzmann, c'est donc la transparence du langage instrumental, son conventionnalisme et son abstraction, qui laissent les choses en l'état, ne peuvent avoir prise sur le monde et sont donc « réactionnaires ». « Six millions de Juifs ont été exterminés durant la Seconde guerre mondiale » : on sait que cette phrase désigne le désastre central du XX<sup>e</sup> siècle, comme on sait, dans le plus anodin, le plus *prosaïque* des échanges, qu'il faut tendre la salière au convive qui dit : « Passe-moi le sel, tu veux ». Ce limpide rapport signifiant-signifié ne correspond pas du tout à ce que Lanzmann entend par vérité (ou incarnation).

Affaire, sans doute, de situation dans l'Histoire. Pour Sartre, l'Histoire est une matière à penser — dans son journal de guerre, à l'âge de 33 ans, on le voit littéralement en découvrir l'existence —, un élément extérieur que, par générosité de l'intelligence et souci éthique, il se sent tenu de rejoindre ; il mobilise à cet effet les outils conceptuels qui sont les siens : parler de liberté sous l'Occupation, ainsi, passe pour lui par l'élaboration d'un traité d'ontologie. La situation de Lanzmann est tout autre : il naît jeté dans son époque ; enfant, il sait au moins obscurément que sa généalogie familiale s'enracine dans un passé hasardeux et troublé, il vit dans sa chair l'antisémitisme de l'entre-deux-guerres ; la menace lui est une évidence, l'engagement par l'action (dans la Résistance) non une obligation éthique ou l'objet d'une conversion philosophique, mais une urgence vitale. Cette compénétration totale du siècle et de l'existence, cette incorporation de l'Histoire seront toujours au cœur de ce qu'il appelle vérité. C'est cela qu'il appelle incarnation, c'est cela que, tout au long de sa vie de journaliste, de cinéaste, d'écrivain, il se vouera à transmettre. Transmettre, pour lui, ne signifie dès lors pas communiquer un savoir ni, à partir de ce savoir, prescrire une attitude morale ou politique, mais faire éprouver une expérience.

Et c'est la poésie, donc, qui lui semble susceptible d'assurer cette transmission, ce partage d'incarnation. Pourquoi ? Du fait de son ancrage dans une intransigeante singularité, de son auto-référentialité. Un poème est un équilibre sans pareil et intérieur à soi-même, qui se voit bouleversé si l'on en modifie une seule syllabe, qui n'admet ni synonyme ni comparaison, où rien n'est interchangeable. De même une existence traversée au plus profond par l'Histoire : les péripéties qui sont siennes, précisément parce que siennes, ne sont pas équivalentes à celles que traverse un autre existant. Tout comme on fait exister le poème en le récitant — et dire la poésie par cœur était, je puis en témoigner, un des bonheurs de Lanzmann —, il faut faire le récit de l'événement historique du dedans, sans rien y ajouter d'étranger, en en déployant la farouche spécificité, le grain, la texture, en le serrant au plus exact par un parcours de singularités. Parce qu'incarné, cet événement pourra alors affecter ceux à qui il est transmis.

*Le Lièvre de Patagonie* est jalonné d'une kyrielle de personnages, poétiques en ce sens, qui portent dans leur chair les tumultes du siècle, qui en retour signent l'Histoire de leur irréductible individualité et qui, par là même, en deçà ou au-delà de quelque idéologie ou posture morale que ce soit, sont l'objet de l'attention passionnée de Lanzmann. Wendi von Neurath, la jeune Allemande déjà mentionnée, qui part en Israël se mettre au service des rescapés pour expier les fautes de sa famille ; en 1949 un étudiant taiseux, à la sincérité sombre, ex Waffen SS, à qui

---

<sup>23</sup> C. Lanzmann (sous le pseudo de David Gruber), « La presse de la liberté », *Les Temps Modernes*, n° 78, avril 1952, p. 1766.



Lanzmann, alors lecteur de français à Berlin, offre une voie de sortie vers la France, où, bien plus tard, il le retrouvera par hasard, transfiguré, joyeux et amoureux ; un industriel italien de Vénétie, lointaine relation familiale, qui, dans l'immédiat après-guerre, en Vénétie, secourt Lanzmann et ses condisciples, dépouillés par un larron transalpin :

Il était bien plus petit que Mussolini, mais il se cambrait comme lui de toute sa taille, avait la même façon de refermer sa mâchoire, rejetant la tête en arrière, donnant du menton comme s'il attendait la salve d'applaudissements qui scandait les discours du dictateur [...]. Ce fasciste parodique et vrai m'inspirait étrangement une sorte de sympathie<sup>24</sup>.

A Pyongyang en 1958, Kim Kum-Sun, la belle infirmière nord-coréenne qui, quand elle dévoile fugitivement, sous son sein, « une terrible et profonde entaille calcinée » en prononçant le mot « napalm » (le seul que Lanzmann ait jamais compris dans leur relation sans langage commun), transforme le désir de ce dernier en « un amour fou, comme de chevalerie<sup>25</sup> ». Il y en a beaucoup d'autres encore. En eux tous, l'Histoire est vraie et ils sont vrais par elle — et il ne s'agit pas d'une dialectique totalisante de l'universel et du singulier, mais d'une série d'inscriptions d'intensités ; le vingtième siècle est fait de ces fragments qu'enroule un récit en spirale. Comme dans l'opposition d'Athènes et de Jérusalem, du Logos et du signe, que met en place Gilles Deleuze — qui fut condisciple et ami de Lanzmann — dans *Proust et les signes* ; signes/Logos, cela rejoint poésie/prose chez Lanzmann : la madeleine de Proust n'est pas l'outil langagier qui nomme une spécialité pâtissière et le signe dont parle Deleuze n'est pas la limpide articulation d'un signifiant et d'un signifié : il est un grumeau ou un éclat d'intensité qui, par le biais de l'art, entre en résonance avec d'autres éclats, jusqu'à faire monde :

Une œuvre qui a pour objet, ou plutôt pour sujet, le Temps [...] traîne avec elle des fragments qui ne peuvent pas se recoller, des morceaux qui n'entrent pas dans le même puzzle, qui n'appartiennent pas à une totalité préalable, qui n'émanent pas d'une unité, même perdue. Peut-être est-ce cela, le temps : l'existence ultime de parties de tailles et de formes différentes qui ne se laissent pas adapter, qui ne se développent pas au même rythme et que le fleuve du style n'entraîne pas à la même vitesse [...]. Le langage des signes se met à parler pour lui-même ; [...] il ne s'appuie plus sur un Logos subsistant : seule la structure formelle de l'œuvre d'art sera capable de déchiffrer le matériau fragmentaire qu'elle utilise, sans référence extérieure, sans grille allégorique ou analogique<sup>26</sup>.

En ce sens, pour Lanzmann, sont signes surnageant à la disparition de la disparition le panneau TREBLINKA et le quai de gare qu'il annonce, signes aussi les lièvres fléchissant l'échine pour se faufiler sous les barbelés du camp, signes encore la marque d'un camion roulant dans la Ruhr, SAURER, et tant d'autres bribes hétéroclites de passé affleurant dans le présent, déclencheurs de la construction de *Shoah* et que celle-ci conduit vers son centre ... Oui, les mots de Deleuze pourraient aussi bien viser *Shoah* —et *Le Lièvre de Patagonie*.

*La Chose, les corps, les affects*

---

<sup>24</sup> *Le Lièvre de Patagonie*, p. 193-194.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Quadrige », 2014 [1964], p. 136-137.

Tentons de nouer les fils. a) L'effacement de l'effacement, propre au crime nazi, a laissé derrière lui une présence interdite, errante, maléfique ; avant de trouver, en dernière minute, le titre de *Shoah*, Lanzmann pour lui-même, nommait cette présence à quoi il avait affaire « la Chose »<sup>27</sup> : la Chose, *res*, réalité et non pas signification (de même l'antisémitisme lui apparaissait comme une force matérielle et non comme une signification idéologique qui pourrait être contrée au plan idéologico-politique<sup>28</sup>). Le propos de *Shoah* est de capter la présence délétère de la Chose, de la forcer à venir dans le cadre et, du coup, de faire du spectateur un témoin de l'extermination : au sens où, *mutatis mutandis*, les Polonais qui vivaient à l'entour des camps furent des témoins<sup>29</sup>. b) Saisir un événement historique, le restituer, le transmettre, c'est poésie. Puisque la Chose est *présente*, il ne s'agit pas d'aller chercher dans le passé les singularités dont elle est faite, mais de montrer leur vivacité aujourd'hui. Au lamartinien « Ô temps suspends ton vol » cité par le jeune Lanzmann répond l'incipit de *Shoah* : « L'action commence de nos jours ». Il s'agit, poétiquement, de faire survenir, dans ce temps suspendu, les singularités insubstituables qui, par la construction du récit, en feront un temps retrouvé, c'est-à-dire qui ressusciteront l'événement dans les arêtes de son unicité.

Pour le lecteur qui n'aurait pas vu *Shoah*, qu'est-ce donc qui est montré dans ce film ? Les lieux désaffectés du crime, des forêts verdoyantes ou nues et gelées, des campagnes, des perspectives urbaines ; des rails et encore des rails ; des interviews, menées par Lanzmann, de trois catégories de témoins, jamais mis en présence les uns des autres<sup>30</sup>, et dont les paroles se tressent et peu à peu se corroborent. Paroles de Juifs, membres des *Sonderkommandos*, qui travaillaient au plus proche de la chambre à gaz (les victimes), de responsables nazis (les bourreaux, dont le témoignage est extorqué au moyen de diverses ruses), de paysans polonais vivant aux abords des camps (les spectateurs, plus ou moins complices, de ce qui s'est passé). Aucun ne raconte ses souvenirs au passé ; le cinéaste, par différents procédés, les amène à revivre ce qu'ils ont vécu, à se retrouver en présence de la Chose. Tous ayant des raisons de ne pas parler, de perpétuer l'effacement (ne pas raviver la douleur, dissimuler une responsabilité, etc.), c'est une lutte qui se déroule à l'écran, jusqu'à ce que la Chose fasse irruption, parasitant les corps ou paysages (les choses du monde aussi sont lézardées par la Chose) : c'est la voix tendue et bizarrement impersonnelle du coiffeur de Treblinka débitant son histoire comme si elle lui était totalement étrangère qui soudain se brise sur l'indicible et pourtant le dit ; c'est, dans l'œil terne et patelin de celui qui fut *Untersturmführer* au même camp, une lueur féroce qui s'allume quand il chante la chanson qu'étaient contraints d'y chanter les Juifs ; c'est une paisible clairière herbue

<sup>27</sup> C. Lanzmann, « Ce mot de "Shoah" », *Le Monde*, 25 février 2005, repris dans *La Tombe du divin plongeur*, p. 363.

<sup>28</sup> « Quand on a comme moi vécu avec l'antisémitisme dans l'enfance, c'est tellement intériorisé que ça devient un phénomène naturel. [...] Comme si c'était éternel, à l'instar du retour des saisons. [...] Ce n'est pas du tout que je m'y résigne, mais je n'ai pas tendance à y réagir par des mots et des postures indignées. L'antisémitisme, au fond, pour moi, c'est en dehors de la parole. Quand les gouvernements se lèvent contre l'antisémitisme, [...], ils se paient de mots. Ça devient de l'enflure, de la rhétorique » (C. Lanzmann, « Autoportrait à quatre-vingt-dix ans », *Claude Lanzmann. Un voyant dans le siècle, op. cit.*, p. 258)

<sup>29</sup> Voir Arnaud Desplechin, « Les films de Claude Lanzmann », *L'Infini*, n° 77, 2002, p. 54-64. « Oui, dans une métaphore brutale, nous nous retrouvions, nous les spectateurs, projetés à l'intérieur même du film, dans la situation des Polonais. Nous avons vu quelque chose, nous avons été témoins, et nous en étions désormais responsables » (p. 56).

<sup>30</sup> Précisément parce que leur rapport respectif à la Chose, insubstituable, ne pourrait être communiqué à un témoin relevant d'une autre catégorie. Seul Simon Srebnik, l'enfant chanteur, rescapé du *Sonderkommando* de Chelmno, retrouve les habitants de ce village une trentaine d'années après, mais il est tellement seul au milieu du rassemblement polonais que ces retrouvailles ne montrent que l'impossibilité d'une communauté entre eux et lui.

qui d'un coup vomit ses fantômes ; c'est un élégant professeur d'origine polonaise, aux Etats-Unis, qui, revivant sa visite du ghetto de Varsovie en 1942 — il était alors messenger du gouvernement en exil —, se lève pour échapper à la caméra, sort du cadre, puis, avalant ses larmes, revient pour s'affronter à nouveau à la vision qui le terrifie ; c'est, chez des villageois polonais, une vague de haine qui fait craquer le vernis des mots convenus<sup>31</sup>.

Une des stratégies du cinéaste pour obtenir ces lézardes des corps est de poser des questions toujours précises, concrètes, ciblant une singularité, une épaisseur de réel ; ou de s'arrêter, dans l'écoute de la réponse, à un détail minuscule, souvent en apparence dérisoire. Par exemple, lorsqu'il rencontre, pour la première fois, le chauffeur de locomotive qui conduisait les trains de la mort au camp de Treblinka :

Nous parlions de la façon dont s'opérait, sur la rampe, le déchargement, à la course, à la matraque et dans les hurlements, de ceux et celles qui, une heure ou deux plus tard, auraient cessé de vivre, et je lui demandai : « Quand vous tiriez les wagons jusqu'au bout de la rampe... ». Il m'interrompit net : « Non, non, ce n'est pas ça, je ne les tirais pas, je les poussais », esquissant de son poing fermé un geste de poussée. Je fus, par ce détail, terrassé de vérité, je veux dire que cette information triviale m'en disait plus, m'aidait davantage à imaginer que les pompes d'une réflexions sur le Mal<sup>32</sup>.

Terrassé, pourquoi ? Que la locomotive se trouve en tête ou en queue du convoi, que les wagons soient tirés ou poussés, les Juifs qui s'y entassent subiront le même sort, la précision paraît totalement inessentielle. Mais c'est justement par là, parce qu'elle est hors concept ou essence, parce qu'elle n'a aucun statut repérable pour l'intellectualité, qu'en elle se dit la *réalité* de ce qui s'est passé — qui n'était pas formaté de toute éternité pour s'intégrer dans la signification *une* qui sera dégagée par la suite. Mimée par le corps d'Henrik Gawkowski, le chauffeur, par l'avancée de son poing fermé, c'est une trace, une griffe, une attestation de ce réel dont les traces furent soigneusement effacées.

C'est pour la même raison que Lanzmann, avec obstination, pose des questions qui concernent la *première fois*. C'est que la première fois marque le plus événementiel de l'événement, le temps de la survenue, avant que ne se soient installées la routine de l'atrocité, l'anesthésie perceptible. Par exemple :

Est-ce qu'il se souvient de l'arrivée  
du premier convoi de Juifs  
en provenance de Varsovie,  
le 22 juillet 1942<sup>33</sup> ?

Ou encore :

Qu'est-ce qui s'est passé pour lui  
la première fois qu'il a déchargé les cadavres  
quand on a ouvert les portes de son premier camion à gaz<sup>34</sup> ?

---

<sup>31</sup> « Shoah est un répertoire de figures du *corps à corps* par lesquelles un corps refusé [la Chose] s'impose quand même. Tout l'art de la mise en scène de Lanzmann tient à cette formule : instruire le corps à corps, obliger les corps du monde à ne pas esquiver la lutte avec Shoah [la Chose]. Lanzmann est un allié de cette Chose qu'on a interdite de corps. Il n'a pas d'autre objectif : lui permettre de *prendre corps* » (P. Maniglier, « Lanzmann philosophe », *op.cit.*, p. 111). Pour un inventaire des figures de la lutte avec la Chose, je renvoie aux pages suivantes de ce texte.

<sup>32</sup> *Le Lièvre de Patagonie*, p. 496.

<sup>33</sup> *Shoah*, p. 46.

Cette quête de surgissements, de singularités, de détails concrets, cet entêtement terre à terre sont au cœur de la démarche de *Shoah*. Ce sont eux qui amènent la Chose à faire irruption sur l'écran, malmenant les protagonistes — et le spectateur. Ce sont eux qui, désordonnant les corps, nous forcent à nous incorporer la vérité : ce que Lanzmann appelle incarnation. Et c'est par le montage de ces singularités en échos, en répons, que Lanzmann *représente* la Shoah — loin du rôle de zélateur de « l'irreprésentable » ou de gardien ombrageux d'une Absence sacrée qu'on lui fait souvent endosser.

Je n'ai fait que cela : représenter. J'ai représenté la Shoah pendant neuf heures trente de cinéma, en inventant une forme nouvelle. D'un mot : la destruction des Juifs et la destruction des traces de leur destruction ont été absolument contemporaines. Le crime parfait a été accompli : il n'a pas eu lieu ! [...] Ce sont les nazis qui ont pratiqué l'interdit de la représentation, pas moi<sup>35</sup>.

« *Mémoires des camps* » : une exposition, une polémique au long cours

Cette dernière citation s'inscrit dans le cadre de la polémique à laquelle j'ai déjà fait allusion et elle me semble pouvoir l'éclairer cette de façon décisive. Car la controverse entière surgit du malentendu autour d'un « interdit » de la représentation prétendument édicté par Lanzmann. Je ne me propose pas ici de concilier les points de vue adverses, ils sont en effet inconciliables. Je voudrais seulement tenter de cerner avec plus d'exactitude la racine de ce qui les oppose. Car le déchiffrement habituel de cette querelle des images—le cinéaste brandirait l'étendard de l'irreprésentable et du rejet absolu de la photographie d'archives, G. Didi-Huberman celui de l'imagination et de son travail infini— en a selon moi gauchi les enjeux. Il s'agit plutôt, à mon sens, de l'incompatibilité de deux réglages de la représentation, de deux styles, et de l'éthique qui leur est respectivement inhérente, autrement dit d'une question pas très différente par nature que celle posée par Rivette dans son article sur *Kapo*<sup>36</sup>.

Rappelons d'abord contexte et circonstances. Paris, hôtel de Sully, 2001. Une exposition, intitulée « Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999) ». Le projet de ses commissaires, avec lequel on ne peut que tomber d'accord, est de documenter de façon historiquement rigoureuse des photographies qui bien souvent, on l'a vu (l'image du bulldozer), ont été utilisées comme les symboles d'une horreur indiscriminée sans tenir compte de leur provenance géographique précise, de leur contexte exact, de leur auteur, et qui furent fréquemment retouchées et recadrées en fonction de l'effet choc recherché ; il s'agit de donner — ou re-donner — au public cette documentation visuelle restaurée dans son statut originel.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>35</sup> C. Lanzmann, « Réponse à Jacques Henric et Philippe Forest », *Artpress*, n° 298, 2005, repris dans *La Tombe du divin plongeur*, *op. cit.*, p. 410.

<sup>36</sup> Même s'il pense sans doute s'opposer à Lanzmann, Jacques Rancière est, me semble-t-il, en accord avec lui quand il écrit : « Je pense ici au début de *Shoah* de Claude Lanzmann, film autour duquel flotte pourtant tout un discours de l'irreprésentable ou de l'interdit de la représentation. Mais en quel sens ce film témoigne-t-il d'un "irreprésentable" ? Il n'affirme pas que le fait de l'extermination soit soustrait à la présentation artistique. Il nie seulement que cet équivalent puisse être donné par une incarnation fictionnelle des bourreaux et des victimes. Ce qu'il y a à représenter, ce n'est pas les bourreaux et les victimes, c'est le processus d'une double suppression : la suppression des Juifs et la suppression des traces de leur suppression. Cela est parfaitement représentable [...] sous la forme d'une action dramatique spécifique, comme l'annonce la première phrase provocatrice du film : "L'action commence de nos jours" » (*Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 142-143)

Le point litigieux, sur lequel je me concentrerai, concerne quatre photographies prises clandestinement en août 1944 par un membre du *Sonderkommando* au crématoire V de Birkenau, dans l'intention de faire parvenir à l'extérieur du camp des informations sur le massacre en cours. Deux de ces photos montrent, de loin, et prises depuis une embrasure noire qui abrite le photographe, les hommes du *Sonderkommando* occupés à brûler des cadavres à l'extérieur de la chambre à gaz, une autre, toujours de loin, cadrée obliquement et toujours depuis une embrasure, des femmes nues poussées vers le lieu de leur mort, la dernière enfin, sans doute prise involontairement, le ciel et des ramures, dans un angle insolite. Ces photos ne sont pas une découverte : elles étaient connues depuis plus de quarante ans et, à partir de 1955 — sauf pour celle où ne figurent que ciel et arbres, jugée peu informative —, exposées au Musée d'Auschwitz-Birkenau, recadrées pour une meilleure lisibilité.

On comprend vite, à la lecture du catalogue de l'exposition, que le propos des commissaires n'est pas seulement d'histoire de la photographie : ils entendent, plus largement, poser la question de la représentation de la Shoah et se situer à cet égard dans le champ dessiné par une série de déclarations polémiques précédant l'exposition. Interrogé sur *La Liste de Schindler*, le film de Spielberg sorti en 1994, Claude Lanzmann avait dit combien le révoltait la façon dont Spielberg, jouant avec l'impossible — et avec les nerfs du spectateur —, filme les déportés à l'intérieur de la chambre à gaz. Il avait alors tenu les propos suivants :

Si j'avais trouvé un film existant — un film secret parce que c'était strictement interdit — tourné par un S.S. et montrant comment 3000 Juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire II d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Cela va de soi<sup>37</sup>.

Ce détour hypothétique en vérité n'est convoqué que pour opposer la décision éthique de Lanzmann — respecter l'invisibilité du cœur de l'extermination — à la douteuse reconstitution de Spielberg. Amplifié par la caisse de résonance médiatique, il devient dogme iconoclaste, exaltation de la destruction de preuves. Jean-Luc Godard s'en mêle en 1998 dans une interview sur son *Histoire(s) du cinéma*, lançant une autre hypothèse :

Je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais des images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent. Il ne s'agit pas de prononcer des interdictions comme le font Lanzmann ou Adorno qui exagèrent parce qu'on se retrouve alors à discuter à l'infini sur des formules du style « c'est infilmable ». Il ne faut pas empêcher les gens de filmer, il ne faut pas brûler les livres<sup>38</sup>.

La relation compliquée de Godard à la Seconde guerre mondiale et à la Shoah en particulier est un sujet en soi, qui m'entraînerait trop loin<sup>39</sup>. Précisons seulement que cette étrange

---

<sup>37</sup> C. Lanzmann, « Sur *La Liste de Schindler* », *Le Monde*, mars 1994, repris dans *La Tombe du divin plongeur*, *op. cit.*, p. 399. Voir, pour un retour sur cette déclaration, *Le Lièvre de Patagonie*, p. 488.

<sup>38</sup> J-L. Godard, « La légende du siècle », entretien avec F. Bonnaud et A. Viviant, *Les Inrockuptibles*, 21/10/1998, p. 28.

<sup>39</sup> Pour une discussion approfondie du rapport de Godard à l'extermination des Juifs, voir Maurice Darmon, *La question juive de Jean-Luc Godard*, Le temps qu'il fait, 2011, essai où sont également republiés les principaux propos ou écrits de Godard lui-même sur la question ; le livre est d'autant plus intéressant que son auteur se montre empathique et informé aussi bien à propos de Godard que de Lanzmann ; il nous fait regretter que n'ait pas eu lieu le travail commun projeté par ces deux francs-tireurs. Voici comment Lanzmann rend compte de cet abandon : « Nous

prise de position de 1998 (si je m’y mettais je réussirais ce que personne n’a réussi... mais je ne m’y mets pas, pour une raison que je garde pour moi), est loin d’être sa première sur le sujet. C’est en 1959 que Godard, au cours d’une table ronde à propos d’*Hiroshima mon amour*, dont la transcription est publiée dans les *Cahiers du cinéma*, énonce que « le travelling est une affaire de morale », formule qui irrigue l’article de Rivette évoqué ci-dessus. Il se montre alors rigoriste concernant l’usage des images de l’atrocité, même à propos des films de Resnais qu’il admire pourtant :

Il y a une chose qui me gêne un peu dans *Hiroshima* et qui m’avait également gêné dans *Nuit et Brouillard*, c’est qu’il y a une certaine facilité à montrer des scènes d’horreur<sup>40</sup>.

Cette réserve ne l’empêche pas, en janvier 1985, de transformer l’absence *de fait* d’images de l’extermination en une présence *de droit* dans un quelconque part encore indéterminé :

Les camps, ça a été filmé sûrement en long et en large par les Allemands, donc les archives doivent exister quelque part [...], mais ça n’est pas montré parce que si c’était montré ça changerait quelque chose. Et il ne faut pas que ça change. On préfère dire : Plus jamais ça<sup>41</sup>.

C’est dans le cadre de cette controverse que Clément Chéroux, historien de la photographie et commissaire, avec Pierre Bonhomme, de l’exposition, présente les quatre photos que j’ai brièvement décrites ; son argumentation, surprenante, doit être citée *in extenso* :

Dans le débat sur la représentation des camps, la question de l’existence d’une image de l’intérieur de la chambre à gaz est aujourd’hui devenue une sorte de nœud de la réflexion ; mais un nœud qui occulte à la fois la branche, l’arbre et la forêt qui se trouvent derrière. La remarque de Jean-Luc Godard en témoigne. Car ces images sur lesquelles « on verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent », ce sont précisément celles qui furent réalisées pendant l’été 1944 par les membres du *Sonderkommando* et de la Résistance polonaise d’Auschwitz autour — mais aussi depuis l’intérieur même — de la chambre à gaz du crématoire V de Birkenau. Ces images peuvent être *montrées*, elles l’ont été depuis la fin de la guerre sans qu’aucun *interdit* ne soit venu l’empêcher. Elles n’ont pas été faites *du point de vue des nazis*, mais de celui des déportés. Elles n’ont pas seulement valeur de *preuve*, mais aussi de *document*. Elles sont loin d’être *inutiles* et il ne peut s’agir de les *détruire* ; il faut simplement les analyser comme des documents historiques qui permettent d’approfondir la connaissance des événements qu’ils représentent<sup>42</sup>.

Les glissements ici sont nombreux. a) Lanzmann évoquait, à propos de Spielberg et sur un mode euristique, pour mieux faire saisir son critère, un éventuel film qui aurait enregistré la mort de masse dans la chambre à gaz : argument « hyperbolique », telle l’hypothèse du malin génie chez Descartes, convoquée seulement pour servir d’écrin à la certitude du Cogito. b) Aux yeux de Godard ce tour logique devient mot d’ordre de censeur : Lanzmann interdirait de filmer — en

---

avons eu plusieurs réunions, à Arte. J’ai compris que le projet était plutôt que nous fassions chacun un film. Godard voulait montrer qu’il était plus cinéaste et plus poète que moi, ce qui me paraît évident ; mais je n’avais aucune envie de me mesurer à lui de cette façon-là » (« Autoportrait à 90 ans », *op. cit.*, p. 268).

<sup>40</sup> J. Domarchi, J. Deniol-Valcroze, J.-L. Godard, P. Kast, J. Rivette, E. Rohmer, « Hiroshima notre amour », *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959, p. 1-18.

<sup>41</sup> *L’Autre Journal*, n° 2, janvier 1985. Également G. Wajcman, « “Saint-Paul” Godard contre “Moïse” Lanzmann », *L’Infini*, n° 65, Printemps 1999, p. 121-127.

<sup>42</sup> Clément Chéroux, « Les chambres noires ou l’image absente », *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 216-217.

vérité celui-ci, dans *Shoah*, s'interdit l'image d'archives et *a fortiori* cette hypothétique image de la mort par le gaz si d'aventure elle apparaissait ; il critique le procédé de Spielberg au nom de sa propre éthique ; ce qui est tout autre chose. Godard parle d'« images des chambres à gaz » (il suffirait de bien les chercher pour les trouver), mais ses propos, équivoques, semblent situer le sujet de ces images au seuil et à la sortie de la chambre à gaz, avant et après (on verrait les déportés entrer, on verrait les corps ensuite) ; comme Spielberg, il joue avec l'impossibilité, il s'approche du centre et en ressort. c) Clément Chéroux, à la suite de Godard, entérine sans s'interroger la figure d'un Lanzmann censeur et iconoclaste, qui « interdirait » l'image d'archives et rêverait de la détruire. Glissement supplémentaire, cette fois à l'encontre non seulement de Lanzmann, mais aussi de Godard : les images « de la chambre à gaz » dont ce dernier déplore l'absence et promet la découverte future en réalité existent déjà, écrit C. Chéroux, ce sont les quatre photos exposées au Musée d'Auschwitz-Birkenau et, en 2001, à Paris. Ce sont, soutient-il, des photos « de la chambre à gaz » puisqu'elles sont prises *depuis* l'intérieur de la chambre à gaz : l'embrasure que j'ai mentionnée ci-dessus en décrivant brièvement les photos serait en effet celle de la porte du lieu de mort, où le photographe clandestin s'abriterait des regards<sup>43</sup>. Mais pourquoi devrions-nous consentir à cette torsion du sens, à ce passage du « de » introduisant un génitif objectif à la préposition de lieu, qui déplace complètement l'enjeu ?

On le voit, le propos de l'exposition n'est pas seulement scientifique. Les lourds italiques de C. Chéroux, *montrer, interdit, détruire*, etc., sont des armes ; sans le nommer, ils déclarent la guerre à l'auteur de *Shoah* avant toute intervention de ce dernier sur « Mémoire des camps ». Et même au niveau strictement scientifique, s'agissant de ces quatre photos, ce propos n'est pas dénué d'ambiguïté. C. Chéroux, en ouverture du catalogue, détaille l'ambition de rigueur documentaire qui doit régir le « travail archéologique sur les sources photographiques<sup>44</sup> » : il faut tenir compte de toutes les mentions qu'on peut trouver sur une photo, tant au verso qu'au recto, étudier son contexte, l'histoire de son utilisation, la légèrer avec précision. Qui contredirait cette exigence de rigueur ? Mais alors pourquoi légèrer les quatre photos en question « Membre non identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz<sup>45</sup> », tout en assumant qu'elles ont été prises par un travailleur juif du *Sonderkommando*, vraisemblablement un certain Alex, déporté grec<sup>46</sup> ? Même si la résistance polonaise est impliquée dans l'organisation de l'opération de prise de vue et a fait sortir les clichés du camp, c'est se montrer pour le moins insouciant par rapport à la difficile mémoire de la Shoah en Pologne<sup>47</sup>.

C'est à Georges Didi-Huberman qu'il revient d'écrire, dans le catalogue, un long texte consacré à ces quatre photos, intitulé « Images malgré tout ». Ce texte suscita de vives réactions, dont celles de Gérard Wajcman et d'Elisabeth Pagnoux, publiées dans *Les Temps Modernes*<sup>48</sup>. En réponse, G. Didi-Huberman, augmentant sa contribution au catalogue, écrivit un texte intitulé

---

<sup>43</sup> C. Chéroux, et après lui G. Didi-Huberman, s'appuient dans leur lecture de ces photos sur les travaux menés par Jean-Claude Pressac.

<sup>44</sup> C. Chéroux, « Du bon usage des images », *Mémoires des camps*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>45</sup> *Mémoires des camps*, *op. cit.*, p. 225. Georges Didi-Huberman a pris ses distances par rapport à cette formulation, non cependant dans le texte signé de lui qui figure au catalogue, « Images malgré tout », mais dans un texte ultérieur. Voir *Images malgré tout* Paris, Minuit, 2003, p. 140, note 80.

<sup>46</sup> Depuis, le photographe a été identifié avec certitude, il s'agit bien d'un Juif de Grèce, Alberto Errera.

<sup>47</sup> Cf. à ce propos, dans *Au sujet de Shoah*, la partie intitulée « Réflexions sur la question polonaise », *op. cit.*, p. 211-279, et notamment le texte d'Abraham Brumberg, « *Shoah* et le lieu du crime », p. 218-226.

<sup>48</sup> G. Wajcman, « De la croyance photographique », *Les Temps Modernes*, n° 613, mars-mai 2001, p. 47-83 ; E. Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », *ibid.*, p. 84-109.

« Malgré l'image toute », approfondissement de sa réflexion sur ces images, et des deux textes fit un livre, *Images malgré tout*.

Il me faut circonscrire mon propos. Le débat est proliférant et je m'en tiendrai au conflit de G. Didi-Huberman et de Lanzmann lui-même. Qu'il soit clair que je ne veux pas ici ni mener un procès, ni porter un jugement sur le travail de G. Didi-Huberman en général, ni distribuer torts et raisons, mais seulement, dans ce débat souvent confus, faire ressortir plus nettement les points d'incompatibilité. Je le ferai, il ne peut en être autrement, à partir de mon ancrage personnel dans la question : pourquoi, comment un lecteur, un spectateur — et, par rapport aux photographies en question, un « regardeur » — formé par les œuvres de Claude Lanzmann et l'éthique qui émane d'elles ne peut-il qu'éprouver de vives réticences par rapport à la démarche de G. Didi-Huberman quant à ces quatre images ?

### *Savoir, voir, faire voir*

Le nœud de la mésentente me paraît résider dans le statut du savoir par rapport au voir, dans la posture de celui qui maîtrise un savoir, dans la forme qu'il donne à l'expression de ce savoir.

Même s'il a fait des études de philosophie qui l'ont passionné, même si, à la fin des années 40 et au tout début des années 50, il se voulait philosophe — ses lettres à Ferdinand Alquié l'attestent —, Claude Lanzmann ne s'est pas donné un destin universitaire. Son intelligence charnelle, c'est-à-dire poétique au sens évoqué ci-dessus, était réfractaire non au savoir lui-même, mais à ses codes et modes académiques. Il raconte, dans *Le Lièvre de Patagonie*, un colloque international d'historiens spécialistes de l'Holocauste qui se tint à New York en 1975. Il y assistait en tant qu'auditeur pour la préparation de son film et y fit la connaissance de Raul Hilberg, qui « tranchait sur ses collègues par la sécheresse de sa voix, sa totale absence d'emphase et de pathos, son ironie parfois mordante<sup>49</sup> ».

Le symposium explosait de vie, on se congratulait, on riait, ce qui me semblait très contradictoire avec le sujet de cette réunion. J'étais quant à moi tellement habité et hanté par la mort que je comprenais mal l'insouciance manifeste de la posture académique. J'en parlai un jour à Yehuda Bauer, qui me conseilla de me distraire : « On ne peut pas penser à cela vingt-quatre heures sur vingt-quatre, on deviendrait fou ». C'était peut-être ce qui m'arrivait<sup>50</sup>.

Pas de jugement moral, ici, sur la frivolité des intervenants, ni de jugement intellectuel sur leur compétence, mais une description : Lanzmann constate l'inadéquation de son propre mode d'engagement au monde universitaire. Et en effet, sans l'intensité déraisonnable de sa passion, comment se serait-il lancé dans la longue aventure hasardeuse et opiniâtre que fut le tournage de *Shoah* ? Nombreux sont ceux qui sont prêts à convenir de cela. Mais tout se passe comme si, une fois l'œuvre réalisée, l'on demandait à son auteur d'abandonner un investissement total désormais jugé inutile et de s'adapter aux convenances de l'intelligentsia. Or il ne le peut : l'« incarnation » n'est pas simplement un concept méthodologique, il s'agit de son être et de sa vie. « On construit un pareil film avec sa tête, avec son cœur, avec son ventre, avec tout<sup>51</sup>. » Au plan du maniement du savoir, Lanzmann était absolument étranger aux procédés rhétoriques et

---

<sup>49</sup> *Le Lièvre de Patagonie*, p. 444.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>51</sup> C. Lanzmann cité par Shoshana Felman, « A l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », in : *Au sujet de Shoah*, p. 77.



tactiques des dissertations ou débats : feindre d'entrer dans le point de vue de l'adversaire pour mieux le déconstruire et le réfuter, concéder pour mieux frapper, adoucir d'une nuance ou d'un « peut-être » la radicalité d'une position pour la faire passer plus aisément, etc. Au plan de l'intersubjectivité, de même, il ignorait les compartimentages, légèretés, accommodements, toute cette diplomatie enfin grâce à laquelle nous administrons communément notre insociable sociabilité. Son hypersensibilité écorchée n'était pas un aberrant désordre psychique, mais une conséquence rigoureuse de ce singulier et intraitable rapport au monde : effectivement, quand quelqu'un s'en prenait, fût-ce théoriquement, à une œuvre sienne, c'était bien sa personne qu'on attaquait et qui en était blessée, tant il faisait corps avec ses engagements. Et tout se passe comme si, pris à partie sur son travail, il ne pouvait que dire, comme un personnage des *Séquestrés d'Altona*, cette pièce de Sartre dont il connaissait par cœur de longs passages : « J'ai fait ce que j'ai voulu et j'ai voulu ce que j'ai fait<sup>52</sup> » ; autrement dit, il ne fait, le plus souvent avec concision et exactitude, qu'expliquer ses propres choix — sans pour autant masquer ni se masquer ce qu'ils peuvent avoir d'obscur à ses propres yeux ; quand il a mis au point cette explication, il la répète sans presque varier, ce qui est encore dû au puissant tropisme poétique déjà mentionné ; en somme (et j'ai conscience de l'étrangeté de ce que j'avance) il se récite lui-même, non par nonchalance — il y met toute son énergie —, ni par morgue — par souci d'exactitude plutôt : n'étant pas un phraseur, une fois qu'il lui semble avoir trouvé les mots justes, il ne se met pas en quête de synonymes.

Au prisme de l'aisance discursive et des us rhétoriques propres aux débatteurs et professeurs, cette posture, indissociable de la force de *Shoah*, passe le plus souvent pour dogmatisme, mégalomanie et narcissisme. Reprenons la phrase qui fit scandale (dans une version à peine différente) : j'ai dit que si j'avais trouvé un film montrant l'intérieur de la chambre à gaz en fonctionnement,

je l'aurais détruit. J'ajoutais que je ne voulais pas fonder mon dire. On ne peut aller plus loin, c'est comme le *cogito* cartésien. On comprend ou on ne comprend pas, c'est tout<sup>53</sup>.

G. Didi-Huberman commente :

On ne comprend pas qu'un intellectuel revendique hautement de ne pas fonder son dire. Descartes n'a jamais méprisé son interlocuteur au point de le laisser sur ce genre de phrase : « On comprend ou on ne comprend pas, c'est tout ». On peut comprendre — avec Descartes, justement —, le doute hyperbolique. On ne comprend pas [...] la certitude hyperbolique. Et cela parce qu'elle n'est pas faite pour être comprise, mais pour être imposée<sup>54</sup>.

L'on peut ici s'interroger : qu'est-ce qui est le plus scandaleux pour G. Didi-Huberman, l'hypothèse de la destruction de l'image ou le fait que l'intelligibilité quelque part s'arrête, qu'un dire soit infondé en raison ? Descartes, faut-il le rappeler, pouvait et devait en appeler à Dieu, tel était le fondement de la certitude du *cogito*, révélée plus que fragilisée par le doute hyperbolique. L'« incompréhension » de G. Didi-Huberman est symptôme de sa foi illimitée en les pouvoirs du « Logos » (pour reprendre le mot de Deleuze dans *Proust et les signes*) ; or, la revendication d'un infondé, d'une butée de la raison, n'est pas le fait du dédain ; et elle n'est pas non plus, loin de là, le fait du seul Lanzmann, mais bien la spécificité de cette configuration de la pensée qu'on a

---

<sup>52</sup> Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 912.

<sup>53</sup> C. Lanzmann, « Parler pour les morts », *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 14.

<sup>54</sup> *Images malgré tout*, p. 123.

nommée existentialisme et qui, accouchée par la seconde guerre, domine le champ intellectuel français jusqu'au début des années 60 ; de façon à la fois dispersée et confluente, divers penseurs posent alors que l'homme, le monde et la relation de l'homme au monde sont sans fondement, que ce n'est pas là un manque qu'il faudrait combler, mais la facticité d'une condition qu'il faut assumer — qu'on la nomme dérégulation, absurde, ou contingence. Tel est le terreau de la pensée de Lanzmann. Il implique que la conscience est une ouverture à l'énigmatique concrétude de ce monde, que l'intelligence (le Logos) est toujours seconde et toujours au service d'une révélation du réel, que le savoir est un moyen et non une fin en soi.

Pour G. Didi-Huberman le Logos est sans bornes : c'est là, et non dans le choc entre d'une part une iconoclaste « religion de l'irreprésentable » et d'autre part la revendication d'un travail infini sur l'image, que s'origine la mésentente au sens le plus fort du terme — le différend, au sens où l'entend Lyotard : les parties adverses ne parlent pas le même langage.

C. Chéroux disait, dans le passage ci-dessus cité : analyser ces quatre photos comme des documents historiques qui permettent d'approfondir notre connaissance des événements. « Voir une image, cela peut-il nous aider à mieux savoir notre histoire ? », interroge en écho la quatrième de couverture d'*Images malgré tout*. Mais qu'apprend-on si l'on dirige le regard vers ces quatre photos ? En quoi nous permettent-elles d'approfondir notre connaissance si tant est que nous en avons une ? S'il avait été interrogé à ce sujet hors toute crispation polémique, je gage que Lanzmann aurait pu répondre en des termes similaires à ceux de Christophe Cognet :

Autant de fragments d'images qui n'apprennent rien ni n'attestent de rien, ou de si peu : ce jour du début d'août 1944, en fin de matinée, des femmes se sont déshabillées dans une petite clairière et ont marché nues vers un bâtiment, et, dans l'après-midi, plusieurs dizaines de corps ont été portés par des hommes jusque dans une fosse où se consumait un bûcher. Et : un photographe s'est caché pour prendre ces photographies, dans une situation de grand danger<sup>55</sup>.

Ces photos — connues, répétons-le, et que Lanzmann connaissait — lui étaient apparues non comme, selon les mots de G. Didi-Huberman, la « représentation *par excellence*<sup>56</sup> » de ce qui s'est passé dans la chambre à gaz et autour d'elle, non comme porteuses d'une révolution du regard, comme le clamèrent certains médias les découvrant subitement lorsqu'ils eurent à rendre compte de l'exposition, mais comme l'exception qui, dans la pauvreté de son pouvoir de monstration, confirme l'inflexible règle édictée par les nazis : de la chambre à gaz en fonctionnement, rien ne peut être visible. Il fallait chercher un autre biais pour représenter, ce fut l'invention-*Shoah*.

De l'essentielle pauvreté des quatre clichés, G. Didi-Huberman ne disconvient pas : mieux, il ne cesse de l'invoquer. Pauvres restes, pauvres lambeaux, minuscules prélèvements, pauvres bouts de pellicule, les expressions abondent dans son livre qui dramatisent le caractère lacunaire de ces images. C'est précisément du fait de leur pauvreté consubstantielle qu'elles

---

<sup>55</sup> Christophe Cognet, *Eclats. Prises de vue clandestines des camps nazis*, Paris, Seuil, 2019, p. 394 ; les cent dernières pages du livre (p. 291-402) sont consacrées aux quatre clichés pris au crématoire V. Sur la question qui nous occupe, Christophe Cognet, avec minutie et retenue, met son solide savoir historique et topographique au service des quatre photos, les scrutant au plus près de leur matérialité et donnant des images elles-mêmes, de leurs circonstances, de l'opération clandestine et de ses participants, une description précise, économe, exempte de pathos, qui nous aide en effet à les voir — plus exactement, qui nous montre l'ascèse mentale moyennant laquelle elles peuvent se muer en perception —, qui nous permet aussi de comprendre pourquoi nous pouvons vouloir ne pas les voir. Il revient également, avec équanimité, sur la polémique.

<sup>56</sup> *Images malgré tout*, p. 55.

requièrent à ses yeux un proluxe commentaire. Dans ce livre « sont convoqués les écrits de Hegel, Kafka, Scholem, Rosenzweig, Benjamin, Kracauer, Blanchot, Bataille, Hannah Arendt, Sartre », comme l'écrit admirativement Jacques Henric, et cette liste est très loin d'être complète<sup>57</sup>. Dans les termes de G. Didi-Huberman

L'image d'archives n'est qu'un objet entre mes mains, un tirage photographique indéchiffrable et insignifiant tant que je n'ai pas établi la relation — imaginative et spéculative — entre ce que je vois ici et ce que je sais par ailleurs<sup>58</sup>.

A mon tour d'user d'italiques : « ce que je sais *par ailleurs* ». Le voir n'est donc pas premier par rapport au savoir littéraire, artistique, philosophique et historique que déploie Georges Didi-Huberman, il ne suscite pas ce savoir. Au contraire, c'est à l'aide d'un savoir préexistant que ce dernier déchiffre les images. C'est là un mode de savoir et de voir l'image qui relève du montage. Il n'est pas étonnant, en ce sens, que G. Didi-Huberman fasse montre d'affinités avec Godard et l'immense « réseau citationnel<sup>59</sup> » qu'est *Histoire(s) du cinéma*, auquel il consacre les derniers chapitres de son livre.

*Shoah*, bien sûr, est aussi montage : son montage a même requis plus de cinq ans de travail. Sur un mode fort différent cependant, comme le résume d'ailleurs l'auteur d'*Images malgré tout* :

Claude Lanzmann a créé, dans *Shoah*, un type de montage qui fait revenir les visages, les témoignages, les paysages eux-mêmes vers un centre jamais atteint : montage centripète, éloge de la lenteur. [...] Jean-Luc Godard, lui, a créé dans *Histoire(s) du cinéma* un type de montage qui fait tourbillonner les documents, les citations, les extraits de films vers une étendue jamais couverte : montage centrifuge, éloge de la vitesse<sup>60</sup>

### *Image-sujet, image-objet*

Mais ce n'est pas seulement lenteur versus vitesse (du reste la « lenteur » de *Shoah* est tendue de suspense et d'accélération) ; c'est aussi et surtout que le montage de Lanzmann a pour fin de devenir inapparent, c'est que l'intervention du cinéaste vise à sa propre disparition : le film doit produire son intelligibilité *comme* par lui-même, seule l'image doit engendrer l'image, faire monde, vivre de sa vie propre, sans la béquille du commentaire. A l'image-objet dont parle Didi-Huberman — « l'image n'est qu'un objet entre mes mains » —, qui prend sens par un montage visible et revendiqué, qui devient « précieuse au savoir historique » par un « montage d'intelligibilité »<sup>61</sup>—, Lanzmann oppose une image-sujet, dont le montage est aussi précis que discret et qui semble générer son propre sens. Il s'agit, et c'est ce qu'il entend par transmission, de doter le spectateur de la liberté de voir par lui-même des images qui parlent d'elles-mêmes et en elles de tracer ses propres chemins :

---

<sup>57</sup> J. Henric, « Que peuvent les images ? », *Artpress*, n° 297, janvier 2004, p. 56.

<sup>58</sup> *Images malgré tout*, p. 142.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 198.

Je n'aime pas les voix off qui commentent des images ou des photos : [...] la voix off impose un savoir qui ne surgit pas directement de ce qu'on voit, on n'a pas le droit d'expliquer au spectateur ce qu'il doit comprendre<sup>62</sup>.

Le considérable savoir du cinéaste est passé sous silence ; ses émotions de même<sup>63</sup> : c'est l'œuvre qui est sujet et c'est à elle que Lanzmann s'est donné sans mesure, avant et après qu'elle s'inscrive dans l'Esprit objectif : tout autre chose que l'égotisme qui lui est souvent reproché avec simplisme. Dans son « montage d'intelligibilité », G. Didi-Huberman revendique au contraire le « Je » qui supplée par le discours savant à la pauvreté des « bouts de pellicule ». Il ajoute que « la mémoire de la Shoah ne devrait pas cesser de se reconfigurer [...] au fil des nouvelles relations à établir, des nouvelles ressemblances à découvrir, des nouvelles différences à souligner<sup>64</sup> ». Et l'on se souvient alors de l'introduction de *L'Archéologie du savoir* : à propos de l'« histoire vivante, continue et ouverte » s'employant à faire parler les documents, ces « traces laissées par les hommes », Foucault dit qu'« elle est tout entière référée à l'activité synthétique du sujet »<sup>65</sup> ; c'est par cette place éminente réservée à la subjectivité, poursuit-il, que s'explique l'attachement invétéré de certains à cette forme d'histoire ; il y oppose une histoire archéologique, une histoire monument — dont l'objet est de faire apparaître dans son escarpement la singularité absolue d'un événement, d'inciser les unités admises, de cibler avec précision de neuves émergences. Même si G. Didi-Huberman n'y voit que grandiloquence<sup>66</sup>, c'est bien en un sens foucauldien qu'il arrive à Lanzmann d'utiliser le mot « monument » pour qualifier *Shoah* et sa pratique est du même ordre que celle de Foucault : il repère dans le tissu de la documentation historique et dans le matériau issu de ses enquêtes les traits qui, au sein de la grande horreur concentrationnaire nazie, spécifient l'événementialité de l'extermination. C'est en ce sens aussi qu'il dit que *Shoah* a « contribué à créer l'événement<sup>67</sup> », une fois de plus au grand dam de G. Didi-Huberman. Formulation sans doute déconcertante. Pourtant, ici encore, il s'agit plutôt de termes descriptifs que d'une extravagance, et c'est un historien, Pierre Vidal-Naquet, qui les explicite : sans ce film qui bouscule les historiens en démarrant abruptement en 1941, à Chelmno — plutôt que de rappeler

---

<sup>62</sup> C. Lanzmann, « Le lieu et la parole », *op. cit.*, p. 297. Pour des exemples concrets de questions de montage et la solution qui leur fut apportée, cf. *Le Lièvre de Patagonie*, p. 508-510 : « Je cherchais le moyen de faire apparaître pour la première fois à l'écran Birkenau, le grand porche de Birkenau, sinistre oiseau de mort sous lequel pénétraient les convois destinés au gaz. Mais j'avais commencé par montrer Oswiecim, la ville autrefois juive à quatre-vingt pour cent, et je ne savais pas comment engendrer Birkenau à partir de plans tournés dans la cité, comment le faire surgir à la fois comme scandale et comme fatalité, comme une surprenante évidence, le faire advenir *de soi-même*, si j'ose parler ainsi » (je souligne). Ce passage d'Auschwitz (ville) au camp d'extermination est obtenu par les images du cimetière juif où reposent ceux qui, avant 1940, moururent de mort naturelle, montées avec la voix d'une habitante polonaise de 1975, qui dit la désaffection de ce lieu (« on n'enterre plus là-bas ») et concède que la cause en est la déportation de tous les citoyens juifs.

<sup>63</sup> Lanzmann raconte une violente dispute avec son chef opérateur William Lubtchansky, dispute due à sa propre impassibilité durant le tournage, en caméra cachée, du témoignage de Suchomel, l'*Untersturmführer* de Treblinka : « William [dont le père avait été gazé à Auschwitz] était à bout, aussi sonné que moi par les risques encourus et les horreurs que nous avions entendues, mais il n'avait pas supporté que j'invitasse Suchomel à déjeuner, mon impaviderité et ma posture technique, encore moins que je le payasse. Je comprenais William, il avait raison, mais sans la discipline de fer que je m'étais imposée, il n'y aurait pas eu un seul nazi dans le film » (*Le Lièvre de Patagonie*, p. 473).

<sup>64</sup> *Images malgré tout*, p. 198.

<sup>65</sup> *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 15-24.

<sup>66</sup> Cf. *Images malgré tout*, p. 120.

<sup>67</sup> « Parler pour les morts », *op. cit.*, p. 15.

les enchaînements d'un crescendo, l'accession d'Hitler au pouvoir, les jeunesses fanatisées, la Nuit de Cristal... —, le discours historique, dit-il, aurait pu persévérer dans la continuité de ses infinies concaténations de causes et d'effets, sans s'aviser « qu'à Chelmno il s'est passé quelque chose de nouveau<sup>68</sup> ». Autrement dit, l'extermination des Juifs n'est pas un objet tout constitué qui dort dans la mémoire des hommes, attendant la parole du commentateur qui la réveillera : il faut d'abord dégager les falaises de sa survenue.

Quoi qu'il en soit, l'entreprise de commentaire menée, dans *Images malgré tout*, par ce « Je » qui « sait par ailleurs » et monte ce savoir sur les documents ô combien lacunaires qu'il voit « ici », cette entreprise donc est instable. Elle ne cesse de s'éloigner de son cœur — les quatre photos — en glissant sur les toboggans du Logos et de l'érudition. Il lui faut dès lors également en permanence s'y arrimer, revenir au centre, convaincre le lecteur que le lien de l'ailleurs et de l'ici (les pauvres bouts de pellicule) n'est pas arbitraire, dû au bon plaisir du « Je » qui « établit la relation ». C'est à cette fin que G. Didi-Huberman, lui, se montre extrêmement directif et se donne le droit d'expliquer à son lecteur ce qu'il faut comprendre, ce qu'il convient de sentir et comment il faut voir : luxe d'adjectifs à connotation émotionnelle (ignoble, terrible, déchirant, bouleversant, etc.), insistants italiques (poteaux indicateurs de ce qui est important), dramatisation, lyrisme... Prenons, au début du texte qui figure au catalogue, la description de l'opération de prise de vue clandestine des quatre photos :

Terrible paradoxe de cette *chambre noire* : pour réussir à extraire l'appareil du seau, à caler le viseur, à l'approcher de son visage et à prendre une première séquence d'images, le photographe a dû se cacher dans la chambre à gaz à peine — peut-être pas encore complètement — vidée de ses victimes. Il est en retrait dans l'espace sombre. Le biais, l'obscurité où il se tient le protègent. Il s'enhardit, change d'axe et s'avance<sup>69</sup>.

Cela continue ainsi sur deux pages : les travellings périlleux existent aussi en écriture. Avons-nous besoin de ces mots haletants pour prendre la mesure du danger extrême que courait le photographe ? De cet ajout dramatique et que rien n'étaye — il y a peut-être encore des cadavres dans la pièce où il se tient ? De ce jeu de mots, initié par C. Chéroux et repris ici, « chambre noire/chambre à gaz » ? De ces italiques (attention, *chambre noire*) ? Je ne suis pas sûre non plus de saisir où est le « terrible paradoxe » : le photographe travaille dans la chambre à gaz et à ses abords ; l'embrasure depuis laquelle il vise l'objet de son cliché — admettons qu'il s'agit bien de la porte de la chambre à gaz, nos auteurs y insistent, mais s'agirait-il de celle d'un vestiaire attendant, où serait la différence, puisque de toutes les façons nous sommes au centre de la machine de mort ? —, cette embrasure donc s'avère être la cachette la plus efficace, il s'en sert, c'est la rationalité de son audace, quoi de paradoxal ? Mais on devine le sous-entendu : le bâtiment même où a lieu l'extermination de son peuple, *peut-être encore jonché de corps*, lui sert d'abri, « terrible paradoxe ». Ce procédé dramatique — en appeler à l'effroi produit par l'intérieur du lieu de mort — n'est peut-être pas sans parenté, *mutatis mutandis*, avec la scène de Spielberg (chambre à gaz/chambre de désinfection) que G. Didi-Huberman s'accorde pourtant à condamner.

Interviewé sur l'exposition pour *Le Monde*, Lanzmann parle, à propos d'« Images malgré tout », le texte au catalogue, et en des termes certes rugueux et colériques dont on comprend

---

<sup>68</sup> « L'épreuve de l'historien », *op. cit.*, p. 206.

<sup>69</sup> *Images malgré tout*, p. 22.

qu'ils puissent blesser (toujours l'absence de filtre académique), de « cuistrerie interprétative<sup>70</sup> ». Et G. Didi-Huberman de réagir :

Je crois mieux comprendre [...] ce que Lanzmann nommait « cuistrerie interprétative » : la faculté de tirer, d'une image d'archive, émotion et bribes de mémoire, imagination et bribes de vérité<sup>71</sup>.

Le malentendu est total. Ce qui fâche Lanzmann, ce ne sont pas des « bribes » « tirées » des photos, mais que ces glaçants balbutiements visuels soient l'occasion d'une démonstration de savoir où se croisent, entre autres, Bataille, Todorov, Benjamin, Blanchot, Beckett et où le « Je » qui écrit s'octroie plus qu'à son tour des plaisirs formels que l'on peut juger déplacés — ainsi l'exhumation des clichés clandestins et des manuscrits enfouis par les *Sonderkommandos* se voit-elle qualifiée d'« anadyomène<sup>72</sup> », terme que spontanément l'on jugerait mieux adapté à une tendre Vénus surgie de son coquillage ; cette préciosité, en son genre, vaut bien le cadrage que Rivette reprochait à *Kapo*. « Malgré l'image toute », le texte qui, dans le livre de G. Didi-Huberman, suit « Images malgré tout », renchérisant dans la même direction, rend le différent plus profond encore. Que le Logos puisse et peut-être doive se sentir tenu en respect par la Shoah, c'est ce que G. Didi-Huberman ne semble pas envisager ; c'est comme si, pour lui, l'expression du savoir jouissait d'une sorte d'innocence ou d'innocuité de principe. C'est ainsi pour lui une évidence qu'« un linguiste ou un stylisticien » puisse « un jour prendre pour objet d'étude les témoignages écrits de la Shoah », tout comme lui-même interroge « le médium photographique [...] dans cette iconographie si éprouvante » que sont les quatre clichés clandestins<sup>73</sup>. Sans doute n'est-ce pas impossible, mais cela ne va pas de soi ; il y faudrait une éthique rigoureuse et beaucoup de doigté.

Dira-t-on que ces deux économies différentes du savoir, du voir, du faire voir, tiennent à la différence du médium ? Qu'il est aisé pour le demiurge de se masquer derrière le pouvoir de présentification sensible du cinéma, quand l'abstraction des signes noirs sur la page blanche requiert de l'écrivain qu'il les anime visiblement des pouvoirs et qualités de son « Je » ? Il ne me semble pas. A preuve, le livre de Christophe Cognet déjà cité, d'une sobriété de style fort lanzmannienne ; la retenue et la précision de son écriture, toujours intérieure à l'objet visé — objet photographique, comme celui de G. Didi-Huberman—, en fait la puissance non seulement intellectuelle, mais aussi proprement visuelle. Il s'agit en vérité simplement de rapports au monde divergents, de modes contradictoires de l'intentionnalité. Ce que Lanzmann appelle incarnation, cette radicalité poétique de l'être-dans-l'Histoire qui commande l'éthique de *Shoah*, lui interdit toute position en extériorité par rapport à la densité des présences qui se donnent dans son film, et le commentaire en serait une. Il en va autrement dans la dialectique du « ce que je vois ici » et du « ce que je sais par ailleurs » qu'invoque G. Didi-Huberman. Au spectateur, au lecteur, de juger de leur apport respectif sur la question de la représentation de la Shoah.

### *Un malentendu toxique*

---

<sup>70</sup> « Claude Lanzmann, écrivain et cinéaste », propos recueillis par M. Guerrin, *Le Monde*, 19 janvier 2001.

<sup>71</sup> *Images malgré tout*, p. 123.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 86.

Il m'importe néanmoins, pour conclure, de dissiper, autant que faire se peut, une insistante et malfaisante doxa qui flotte autour de Lanzmann, née pour une grande part du malentendu promu par l'exposition « Mémoires des camps » — de cette religion de l' « irreprésentable » que C. Chéroux et à sa suite G. Didi-Huberman imputent à l'auteur de *Shoah*.

G. Didi-Huberman, à plus d'une reprise, rend hommage à *Shoah*. Mais pour opposer, sitôt après, à la force et à la passion dont fit preuve Lanzmann durant l'enquête et le tournage, son ultérieure posture doctrinaire de « métaphysicien de la Shoah<sup>74</sup> », de « mystique du Saint des Saints<sup>75</sup> ».

Il y aurait en quelque sorte deux Claude Lanzmann : d'une part le cinéaste de *Shoah*, le grand journaliste opiniâtre à interroger sans relâche et à le faire toujours [...] sur les traits spécifiques, concrets, précis, insoutenables, de l'extermination ; d'autre part, une fois les questions mises en boîte, le « péremptoire » a pris la relève et s'est attaché à fournir lui-même les réponses, réponses universelles et absolues sur toute la Shoah, toutes les images, tout le cinéma. C'est alors que les choix légitimes se sont transformés en règles abusives. C'est alors que le grand art des questions posées est devenu petite maîtrise des réponses imposées<sup>76</sup>.

Deux Lanzmann, donc, l'un faisant des choix légitimes pour la réalisation de *Shoah*, dès lors qu'il « eut constaté qu'il n'y avait pas d'images de la réalité spécifique — extrême — à laquelle son film était dédié<sup>77</sup> », et celui-là mérite l'hommage, l'autre dogmatique, universalisant ces choix jusqu'à leur faire perdre toute légitimité et, narcissiquement enfermé dans la « *passion spéculaire*<sup>78</sup> » pour son œuvre, tonnait tous azimuts : « “Je suis l'image toute de *Shoah*, donc je peux détruire toutes les (autres) images de la Shoah”<sup>79</sup> ».

Je crois au contraire, je l'ai dit, qu'il n'y a qu'un seul Lanzmann, d'une intraitable fidélité à lui-même qui le rendait certes peu apte aux bienséances et prudences habituelles du débat universitaire. Pour autant la façon dont cet homme s'identifia avec son œuvre — crut devoir l'irriguer de sa vie tant que celle-ci dura — ne fait pas de lui le pourfendeur systématique de l'image d'archives et des travaux d'autrui auquel veut avoir affaire G. Didi-Huberman.

Non, il n'est pas vrai que Lanzmann fasse du rejet de l'image d'archives un dogme valant pour la Shoah en général, ni même un critère valant pour son œuvre entière ; c'est seulement l'invisibilité de la mort par le gaz qu'il veut préserver, non par décision « métaphysique », mais au contraire parce qu'elle fait partie, physiquement et concrètement, de la singularité de l'événement lui-même. Par la suite, à partir de l'immense matériel rassemblé lors du tournage de *Shoah*, il réalisa d'autres films, portant sur d'autres facettes de l'extermination. *Shoah*, c'est la nudité de la mort, l'assassinat de masse ; il y eut ensuite, en 2001, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* : le récit, par un de ses acteurs, Yehuda Lerner, de la révolte réussie au camp de Sobibor, qui entraîna la fermeture de ce lieu d'extermination ; et puis, en 2013, *Le dernier des injustes*, témoignage du dernier doyen juif du camp de Terezin, Benjamin Murelstein, dont la fonction était de servir d'intermédiaire entre les internés et les autorités nazies — entre marteau et enclume d'administrer ce mouvoir, antichambre de la déportation à Auschwitz, dans le respect au moins apparent des ordres reçus tout en sauvant au maximum ce qui pouvait l'être. Les figures de

---

<sup>74</sup> G. Didi-Huberman, *Ecorces*, Paris, Minuit, 2018, p. 55

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 68. Voir aussi, du même auteur, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015, p. 13.

<sup>76</sup> *Images malgré tout*, p. 119.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

ce triptyque pourraient se résumer ainsi : le martyr, l'héroïsme, la compromission ou la quête du moindre mal. Or l'image d'archives n'est complètement absente que dans *Shoah*. *Sobibor* s'ouvre sur une photo des funérailles des SS tombés dans la révolte. Et *Le dernier des injustes* est émaillé de documents, photographiques ou autres. Terezin était présenté par le Reich comme un ghetto modèle — une ville offerte aux Juifs par Hitler ; à l'inverse de Birkenau, le camp faisait à ce titre l'objet de publicité ; aux films de propagande nazie montrant des enfants mordre à belles dents dans de copieuses tartines, des jeunes gens disputer un match de football ou un public d'érudits assister à des conférences culturelles, il fallait dès lors opposer, montée sur la parole sardonique et impitoyable de Benjamin Murelstein, une iconographie révélant l'envers du décor : photos du *Judenrat* et des doyens juifs successifs (exécutés l'un après l'autre) ; et, à défaut de photos des exécutions sommaires, des épidémies meurtrières, de la faim, des vieux croupissant sur leurs grabats jusqu'à ce que mort s'ensuive, des corbillards débordants de corps et tirés par des humains déjà morts à demi, ce sont des dessins qui documentent cette insoutenable réalité du camp, des dessins enfouis ou dissimulés à Terezin par des artistes détenus. Au plus loin d'un dogme inaltérable et polyvalent, c'est donc la spécificité du sujet qui décide d'une politique à l'égard de l'image d'archives<sup>80</sup>.

Il n'est pas vrai davantage que Lanzmann ait été incapable d'ouverture au travail des autres ; il lui arriva d'admirer des œuvres portant sur la Shoah, pas du tout dues à des épigones et empruntant des voies bien différentes de la sienne propre. J'en citerai deux. Il fut fasciné par *Les Bienveillantes*, de Jonathan Littell, dont la première partie porte sur la Shoah par balles — le livre, écrit dans une veine bataillienne, est pourtant fort éloigné de la sobriété de *Shoah* —, et il eut avec l'auteur de fructueux échanges, qui ni ne signaient un accord parfait, ni ne comportaient la moindre hostilité ; à la surprise générale, tant précisément avait prospéré cette doxa qui le pose en Commandeur de la Shoah prêt à toutes les censures, il aima le film de Laszlo Nemes, *Le fils de Saul* : une fiction pourtant, dont l'intrigue se situe au plus près de la mort par le gaz et au cœur d'un *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau. Dans les deux cas, Lanzmann reconnut la force des œuvres, mais aussi que cette force est indissociable d'un considérable savoir qui la sert tout en se taisant sur lui-même. Ce qui me semble confirmer que le nœud de la discorde avec G. Didi-Huberman est le réglage du rapport du savoir au voir et au faire voir.

\*

*Le fils de Saul*, primé à Cannes en 2016, nous permettrait-il de conclure sur une note réconciliée ? Lanzmann et G. Didi-Huberman l'ont tous deux applaudi, mais je doute que cela les rapproche. Tous deux assurément ont admiré l'inventivité de la mise en scène, les mouvements de caméra heurtés, brisés, toujours à hauteur d'homme — accompagnant Saul, le personnage principal —, la violence du maelstrom sonore, qui plongent le spectateur dans le désordre, l'urgence et la terreur ; le flouté sur tout ce qui touche directement à la mort de masse et aux cadavres, flouté qui, l'entraînant dans l'immanence d'une sorte de cauchemar, désamorce toute

---

<sup>80</sup>Cf. J.-M. Frodon, « Il ne faut pas faire du style ou des effets. Entretien avec Claude Lanzmann », *Slate*, 13 novembre 2013 : « J.-M. F — Vous avez cette fois utilisé des documents d'époque, des dessins et des photos en particulier, et aussi des extraits de film. Ce qui répond à ceux qui avaient cru que vous refusiez tout usage de l'image d'archives. CL — C'est idiot, je n'ai jamais dit cela. J'ai dit que pour *Shoah*, il n'y avait pas d'images d'archives correspondant à ce dont parle le film et que toute utilisation d'autres documents aurait été une faute et une trahison du projet. Mais chaque film a ses propres exigences et sa propre logique, il était cohérent d'utiliser des images dans *Le dernier des injustes*, qui est un film libre et ne se soumet à aucune contrainte externe. »



malsaine pulsion scopique. Pour le reste Lanzmann et G. Didi-Huberman suivent leur propre chemin.

La lettre de G. Didi-Huberman au cinéaste hongrois, publiée sous le titre *Sortir du noir*<sup>81</sup>, met l'accent dès son début sur ceci que le film fait sa place à l'opération de photographie clandestine au Crématoire V, et elle rappelle à cette occasion l'enjeu d'*Images malgré tout*. Il y aurait d'une part « les facilités philosophiques, voire religieuses » auxquelles consentent ceux qui se fascinent sur le « trou noir » de l'extermination, sur « un Saint des Saints, un espace fantasmé comme [...] impossible à figurer »<sup>82</sup> ; d'autre part ceux qui, osant la figuration, *sortant du noir*, placent leur démarche sous le signe de l'angoisse et de l'héroïsme du photographe. Oui. Mais le film de Nemes représente avec exactitude les circonstances du *Sonderkommando* au Crématoire V en cet été 1944, du trafic d'objets précieux récupérés dans les effets des victimes à l'enfouissement de manuscrits et à la préparation de la révolte, et il n'est pas sûr que, dans cet ensemble historiquement documenté, il donne à l'épisode des clichés un relief aussi éminent que le pense G. Didi-Huberman. Surtout, le réalisateur le traite de façon à laisser dans l'indécidable la question de la représentation : au moment où le photographe a l'œil dans le viseur, la fumée du bûcher, opaque, s'interpose entre lui et les cadavres amoncelés, condamnant sa tentative à l'échec et rendant la scène « irréprésentable » de fait — il s'agit en quelque sorte de flouter davantage encore ce qui était déjà flouté et, peut-être, ainsi, de donner à voir l'effacement de l'effacement. A chacun, en tout cas, d'interpréter le devenir invisible de ce qu'il fallait « sortir du noir ».

Quant à Lanzmann, il me semble qu'il reconnaît chez Laszlo Nemes une voie dont il s'était formulé l'hypothèse durant la préparation du tournage de *Shoah*. Il voyait au début de son travail, je le rappelle, deux abords possibles de l'extermination : soit « une enquête sur le présent de l'Holocauste », soit un « contre-mythe ». Il a emprunté la première voie, et Nemes la seconde : au mythe nazi, à l'effacement de l'effacement, qui fait reculer le crime dans des brumes légendaires, comme si cela n'avait jamais vraiment eu lieu — mythe dont le négationnisme est le rejeton —, *Le fils de Saul* oppose un argument tragique très ancien. Telle Antigone luttant pour donner une juste sépulture à Polynice, Saul, dans le bruit, la fureur et l'horreur du massacre, au mépris des impératifs de l'action commune — de la révolte qui se prépare —, Saul donc est mu par une unique obsession : sauver non sa vie, ni même une vie, mais une mort (un de ses compagnons lui dit : tu as choisi les morts contre les vivants) ; enterrer dignement et selon les rites le corps d'un jeune garçon, son « fils » non par le sang, on le devine, mais parce que tout homme est le fils de l'homme ; soustraire à l'effacement un « cadavre obstiné, vie morte mais non vaincue ».

Juliette Simont  
FNRS

---

<sup>81</sup> Editions de Minuit, 2016.

<sup>82</sup> *Sortir du noir*, p. 13.