

Université de Montréal

Approches du *regard-image* dans
Auschwitz et après. Aucun de nous ne reviendra de Charlotte Delbo
et *Écorces* de Georges Didi-Huberman

par Kim Razurel

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Littératures de langue française

Août 2017

© Kim Razurel, 2017

Résumé

Certaines affinités rapprochent l'œuvre de Charlotte Delbo et celle de Georges Didi-Huberman. La poétique testimoniale dans *Aucun de nous ne reviendra* est particulière en ce qu'elle donne à « voir » et à « percevoir » des images sensibles de l'expérience concentrationnaire d'Auschwitz-Birkenau. Chez Delbo, la mise en scène des regards et du lieu est au cœur même de la problématique de son expérience dans ce camp : que faire entre regarder pour savoir (et survivre) et ne pas regarder ses camarades mourir (et se voir mourir) ? Ponctué de photographies, *Écorces* témoigne également d'un regard, celui du philosophe qui fouille et interroge les lieux d'Auschwitz-Birkenau à la recherche de ce qui a survécu, de ce « là » où ses grands-parents ont été exécutés, pour confronter ce qu'il voit au présent, à ce qu'il sait disparu. C'est aussi à partir de quatre photographies prises par des membres du *Sonderkommando*, groupe de prisonniers juifs forcés de travailler aux fours crématoires, eux-mêmes en sursis de mort, que Didi-Huberman analyse l'importance de cet héritage photographique, la manière dont ces images témoignent, cachent, ou nous dévoilent le réel. Notre visée, en interrogeant la portée du témoignage poétique et de l'imagination esthétique, est d'étudier comment le regard et l'image (littéraire et picturale) deviennent des fils conducteurs déterminants dans ce processus de remémoration et de transmission.

Mots-clés : Charlotte Delbo, Georges Didi-Huberman, Shoah, Auschwitz, témoignage, mémoire, regard, image, littérature française du XX^e siècle.

Abstract

*Charlotte Delbo's and Georges Didi-Huberman's works are related to each other in some aspects. In *Aucun de nous ne reviendra*, the poetic testimony attests to Delbo's experience at the Auschwitz-Birkenau concentration camp, as well as it specifies in a unique way what to see and perceive. At the very heart of Delbo's situation as a concentration-camp victim lies the question of knowing how to set up space and perspective. Should one look around and understand (and consequently survive)? Or not to look around and not see one's fellows (thus also oneself) die? In *Écorces*, a work punctuated by photographs, the historian of art and philosopher Georges Didi-Huberman peers around, searching for traces from the past that have survived, looking for "the" place where his grand-parents were executed. He compares what he can see today to what he knows could be seen yesterday. It is also from four photographs taken by members of the Sonderkommando, a group of Jewish prisoners assigned to the crematoria as forced laborers, and themselves dead men on leave, that Didi-Huberman challenges our minds. Because of their overriding importance, the photographic heritage as well as what these images show, hide or unveil, open up our thinking. By questioning the scope of both poetical testimonies, and the creative use of the imagination in aesthetics, we aim at closely examining how looking at these images produce image-based literary or pictorial forms which turn out to be key threads in recollecting and transmitting the past.*

Keywords : *Charlotte Delbo, Georges Didi-Huberman, Shoah, Auschwitz, testimony, memory, transmission, gaze, image, 20th century French Literature.*

Table des matières

Résumé.....	i
<i>Abstract</i>	ii
Table des matières.....	iii
Liste des sigles	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
1. <i>La Shoah, du témoignage à la transmission</i>	2
2. <i>Charlotte Delbo et Georges Didi-Huberman</i>	16
Chapitre I.....	24
1. <i>Les apories d’Auschwitz</i>	31
2. <i>Les absents</i>	34
3. <i>Les survivants</i>	39
Chapitre II.....	51
1. <i>Points de vue sur l’image</i>	51
2. <i>Ouverture sur un lieu d’effacement</i>	56
3. <i>Regard et aveuglement de la raison</i>	62
4. <i>Lisibilité et singularités</i>	70
5. <i>Images phrasées</i>	74
6. <i>Le témoignage photographique</i>	85
Chapitre III.....	95
1. <i>Sensibilité et réceptivité</i>	95
2. <i>Les passeurs de mémoire</i>	104
3. <i>Le poids des images</i>	109
Conclusion	119
1. <i>Intensificateurs d’existences</i>	119
2. <i>Aiguillage de la mémoire</i>	129
Bibliographie.....	131

Liste des sigles

(E) : Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2011.

(I) : Charlotte Delbo, *Auschwitz et après. Aucun de nous ne reviendra*, t. I, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970 [1965].

(II) : Charlotte Delbo, *Auschwitz et après. Une connaissance inutile*, t. II, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970.

(III) : Charlotte Delbo, *Auschwitz et après. Mesure de nos jours*, t. III, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1971.

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement ma directrice, Ginette Michaud, pour la rapidité et la rigueur de son accompagnement, mais aussi (et surtout) pour sa confiance : elle m'a accordé l'entière liberté dont j'avais besoin pour rédiger ce mémoire. Merci de m'avoir fait connaître les travaux de Georges Didi-Huberman dans le cadre d'un séminaire sur les arts et la philosophie, à la fois passionnant et riche en réflexions.

Merci également à Catherine Mavrikakis et Élisabeth Nardout-Lafarge d'avoir accepté d'être les membres de ce jury et les lectrices de ce mémoire.

Enfin, un grand merci à mes amies et amis pour leur soutien moral, et tout particulièrement à Bérengère : sans ta généreuse amitié, ce travail laborieux aurait peut-être bien eu raison de ma santé mentale !

Introduction

O vous qui savez
saviez-vous que la faim fait briller les yeux que
la soif les ternit

O vous qui savez
saviez-vous qu'on peut voir sa mère morte et
rester sans larmes

O vous qui savez
saviez-vous que le matin on veut mourir que le
soir on a peur

O vous qui savez
saviez-vous qu'un jour est plus qu'une année
une minute plus qu'une vie

O vous qui savez
saviez-vous que les jambes sont plus vulnérables
que les yeux
les nerfs plus dur que les os
le cœur plus solide que l'acier

Saviez-vous que les pierres du chemins [*sic*] ne
pleurent pas
qu'il n'y a qu'un mot pour l'épouvante qu'un
mot pour l'angoisse

Saviez-vous que la souffrance n'a pas de limite
l'horreur pas de frontière
Le saviez-vous
Vous qui savez¹.

Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*².

¹ L'auteure a choisi pour titre un vers d'Apollinaire : « Et le mort disait à la vivante/ Nous serions si heureux ensemble/ Sur nous l'eau se refermera/ Mais vous pleurez et vos mains tremblent/ Aucun de nous ne reviendra/ [...] Car y a-t-il rien qui vous élève/ Comme d'avoir aimé un mort ou une morte/ On devient si pur qu'on en arrive/ Dans les glaciers de la mémoire/ A se confondre avec le souvenir/ On est fortifié pour la vie/ Et l'on n'a plus besoin de personne. » (Guillaume Apollinaire, « La maison des morts », dans *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 44-45 et 46.)

² Charlotte Delbo, *Auschwitz et après. Aucun de nous ne reviendra*, t. I, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970 [1965], p. 21-22. Désormais abrégé en *I*, suivi du numéro de la page.

1. *La Shoah, du témoignage à la transmission*

Chacun de nous se construit et construit sa vie sur un ensemble d'acquis d'ordre familial, sociétal ou plus global, parfois à notre avantage, d'autres fois difficiles à porter. L'être humain, qu'il le veuille ou non, endosse au cours des époques et de son histoire, différents types d'héritages, de patrimoines et de dettes qui le concernent peu ou beaucoup, mais qui le lient indubitablement à une communauté, celle de l'espèce humaine. Penser à ceux qui nous ont précédés, grâce à qui nous pouvons construire notre avenir, c'est penser à l'Autre, à la mémoire de l'autre. Mais le philosophe Pierre Ouellet nous rappelle que la mémoire n'est pas un devoir (qui laisserait entendre trop facilement l'idée d'obligation, de morale avec laquelle on peut débattre indéfiniment, et par conséquent une corvée oubliée sitôt réalisée), mais un don, une « faculté », une aptitude à façonner nos sociétés :

Un don que l'on reçoit, un don que l'on fait. Un don que l'on a, aussi, comme chacun a le don de la vue, de l'ouïe ou du toucher, comme nous avons tous le don des langues et tant d'autres encore que l'on développe ou non [...]. La mémoire n'est pas : elle *fait*. C'est une force de production ou de formation [...]³.

Reconnu pour ses photographies de paysages esthétisés, où les espaces naturels et urbains s'organisent selon des horizons ou des points de fuite sans fin, Michael Kenna sillonne, entre les années 1988 et 2000⁴, la Pologne, l'Allemagne, l'Autriche, la République tchèque et d'autres pays pour photographier des camps de concentration et des centres de mise

³ Pierre Ouellet, *Testaments. Le témoignage et le sacré*, Montréal, Liber, 2012, p. 7. Sauf indication contraire, dans toute cette étude, les italiques seront toujours de ou des auteurs.

⁴ Michael Kenna, *L'Impossible oubli. Les camps nazis cinquante ans après*, textes de Pierre Borhan et Clément Chéroux, Paris, Marval, 2001.

à mort nazis⁵. Il en fait pas moins de cinq mille six cents soixante-trois tirages, tout en refusant de les commercialiser. Trois cents seront offerts à l'État français, d'autres au Mémorial de Caen (Musée pour la paix). Outre son intérêt pour « l'histoire des lieux et [le] temps qui passe⁶ », rien ne destinait Michael Kenna à un engagement personnel de cette ampleur, si ce n'est peut-être justement, à titre de citoyen et d'artiste, le besoin de s'opposer à l'effacement d'une mémoire où des millions d'êtres humains ont connu une mort violente, infligée par d'autres êtres humains. Habituellement photographe d'éléments naturels, de lieux où l'homme s'éveille au monde et à sa relation avec la nature, cette fois, il décide de photographier des fondations et des ruines de destruction. La composition artistique et la précision de ses tirages attirent notre attention sur notre capacité ou non d'approfondir notre réflexion et notre réceptivité sur le passé de notre humanité. Elles mettent en relief un message essentiel de la photographie : « de quoi celui qui regarde devrait-il se préoccuper ?⁷ », car ces photographies n'ont certainement pas l'ambition de nous informer sur la dureté du lieu ou de nous faire

⁵ « Centre de mise à mort » et non « camp d'extermination ». Ce dernier terme est jugé antinomique puisque le camp représente un lieu où sont regroupés « durablement des populations » et parce que le vocable « extermination » renvoie à une figure propre au nazisme qui reléguait les juifs au rang d'êtres nuisibles. Raul Hilberg aurait proposé l'expression de « centre de mise à mort » « qualifiant ainsi plus justement la nature de ces lieux destinés à l'assassinat ». (Tal Bruttman et Christophe Tarricone, *Les 100 mots de la Shoah*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2016, p. 38-39.) En revanche, Véronique Chevillon, fondatrice du site www.sonderkommando.info en 2006, préfère garder le terme d'extermination qui lui semble mieux exprimer la force et l'ampleur de « la volonté génocidaire d'assassiner "jusqu'au dernier" », c'est-à-dire du vieillard au bébé naissant et de la traque qui fut systématique (jusqu'au village le plus reculé). (Véronique Chevillon, « Entendre David Olère, entendre les prisonniers des *Sonderkommandos* », dans Philippe Mesnard (dir.), *Sonderkommando et Arbeitsjuden. Les travailleurs forcés de la mort*, Bruxelles, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2015, p. 165.)

⁶ Sylvie Duyck, « "Si je devais photographier un seul pays, ce serait la France" », *L'ObsPhoto* [en ligne], 01/11/2014, <http://tempsreel.nouvelobs.com/photo/20141030.OBS3707/si-je-devais-photographier-un-seul-pays-ce-serait-la-france.html> ; consulté le 27 juillet 2017.

⁷ Robert Adams, « Photographier le mal », dans *Essais sur le beau en photographie*, trad. Carole Naggar, Périgueux, Fanlac, 1996 [1981], p. 93.

comprendre le passé⁸. Pour Robert Adams (photographe qui privilégie la composition des contraires), quelles que soient les intentions du preneur d'images et notamment de celui qui couvre les désastres, la photographie en tant qu'art travaille essentiellement « à nous convaincre de la valeur de la vie ; la noirceur que l'art combat est l'ultime noirceur [...] que la vie est sans valeur⁹ ». Selon Adams, l'art met en dialogue les sources d'angoisses et de conflits intimes. Or les photographies de Kenna transposent parfaitement ce sentiment. L'effet brumeux qui entoure les infrastructures et les ruines semble maintenir les lieux (et l'événement) dans un état de latence toujours menaçant. Notre pensée et notre regard s'attachent aisément aux multiples gradations de noir qui intensifient les détails révélateurs de la réalité brutale du lieu¹⁰. La menace est bien là, cachée dans l'atmosphère photographique, palpable, tout comme les cendres enfouies dans les sols qui, au plus fort des pluies, recrachent régulièrement des ossements, des morceaux de gamelles ou de cuillers¹¹. Doit-on s'inquiéter ? Cela pourrait-il se répéter ? Car le fait que l'on ne puisse comprendre les camps demeure un problème fondamental. Non pas le processus technique ou politique (puisque cela a été largement démontré et analysé), mais le facteur humain. Loin de vouloir minimiser les crimes ou la portée de l'événement, la philosophe Hannah Arendt théorisa de manière innovante (et

⁸ Pour Primo Levi, comprendre la haine nazie est impossible, car « comprendre, c'est presque justifier ». Selon lui, « comprendre » la conduite ou la décision de la personne veut dire « se mettre à sa place, s'identifier à lui ». En revanche, « connaître » est essentiel : « parce que ce qui est arrivé peut recommencer, les consciences peuvent à nouveau être déviées et obscurcies : les nôtres aussi. C'est pourquoi nous avons tous le devoir de méditer sur ce qui s'est produit ». (Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1987 [1947], p. 310-311.)

⁹ Robert Adams, « Photographier le mal », dans *Essais sur le beau en photographie*, op. cit., p. 91.

¹⁰ Voir l'analyse de Benjamin Deroche et Michael Binn sur les opacités murales d'une chambre à gaz et les décryptages possibles selon les différents angles de prise de vue. (Benjamin Deroche et Michael Binn, « L'art de l'irreprésentable. Au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998) de Michael Kenna », dans Michael Rinn (dir.), « Avec le génocide, l'indicible », *Protée* [en ligne], vol. 37, n° 2, automne 2009, <http://constellation.uqac.ca/2399/> ; consulté le 27 juillet 2017, p. 91-96.)

¹¹ Annette Wiewiorka, *L'Heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage. Entretien avec Séverine Nickel*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2011, p. 227.

embarrassante) le concept d'une « banalité » du mal¹². Ce qui choqua plus d'un, c'est que sa thèse obligeait notre regard à se poser là où personne n'avait envie de le porter : sur nos semblables. En abaissant les bourreaux au niveau d'individu comme tout un chacun, Arendt touchait un point honteux et inouï : cette possible inhumanité larvée en chacun de nous¹³. Quand bien même l'être humain se targuait d'être doué de culture et de civilité (alors que ce ne sont que des schémas de pensée), il reste, par cet exemple, profondément dépendant de ses plus abjects sentiments. Dans *Terre noire. L'Holocauste, et pourquoi il peut se répéter*¹⁴, Timothy Snyder ne manque pas de nous rappeler que nous avons tout faux si nous voulons croire que nous possédons un instinct moral plus puissant que les anciennes générations ou que « nous sommes éthiquement supérieurs¹⁵ » à toute autre Nation, moins perméables ou vulnérables aux idées radicales et autoritaires : « si les États étaient détruits, les institutions locales corrompues et les incitations économiques favorables au meurtre, fort peu se

¹² Toutefois, Léa Veinstein qui fut chargée des archives filmiques au Mémorial de la Shoah de Paris pour l'exposition consacrée au Procès Eichmann et intitulé « Jüger Eichmann. Jérusalem, 1961 » en 2011, note que si Adolf Eichmann est « plein de cette médiocrité [...] qui est en complet décalage avec l'attente du criminel », à la différence de la théorie du défaut de penser qui caractérise, selon Arendt, la « banalité du mal », Veinstein dit ressentir en même temps autre chose : « la présence de la perversion ». Selon elle, c'est l'incapacité de penser seul certes, mais aussi un « défaut d'identité », à dire « je » et de répondre de ses actes : « Eichmann veut paraître banal, cela fait partie de sa stratégie, peut-être faut-il donc s'en méfier. » (Léa Veinstein, « Réflexions sur le film du procès Eichmann », dans Marc Goldschmit et Éric Marty (éds), *Penser au cinéma*, Paris, Hermann, coll. « Rue de la Sorbonne », 2015, p. 91 et 98.)

¹³ Jorge Semprun signale que l'effroi de cette expérience du mal dans les camps vient de ce qu'elle ait été une expérience partagée en collectivité : « L'horreur n'était pas le Mal, n'était pas son essence, du moins. Elle n'en était que l'habillement, la parure, l'apparat. L'apparence, en somme. On aurait pu passer des heures à témoigner sur l'horreur quotidienne sans toucher à l'essentiel de l'expérience du camp. [...] Car l'essentiel n'était pas l'horreur accumulée, dont on pourrait égrener le détail, interminablement. On pourrait raconter n'importe quelle journée [...] sans pour autant toucher à l'essentiel ni dévoiler le mystère glacial de cette expérience, sa sombre vérité rayonnante : *la ténèbre qui nous était échue en partage*. [...] Nul besoin des camps de concentration pour connaître le Mal. Mais ici, elle aura été cruciale, et massive, elle aura tout envahi, tout dévoré [...] ». (Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 98.)

¹⁴ Timothy Snyder, *Terre noire. L'Holocauste, et pourquoi il peut se répéter*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2016 [2015].

¹⁵ *Ibid.*, p. 455.

conduiraient bien¹⁶ ». Ce facteur humain compose la thèse centrale de la « zone grise¹⁷ » de Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*¹⁸. L'auteur explicite ce qui lie et sépare les maîtres des esclaves et analyse comment se compose le réseau mouvant et complexe des rapports humains à l'intérieur du *Lager* : le processus, les étapes, les symptômes. Car pour Levi, ce qui compose le nœud de l'histoire, ce sont essentiellement les actions et les réactions humaines et, plus largement, notre processus de civilisation¹⁹. En parlant de notre société d'aujourd'hui, Enzo Traverso disait non sans raison :

Penser le rapport d'Auschwitz à la modernité occidentale peut conduire à remettre en cause notre « ordinaire ». Les zones d'attente où sont retenus les étrangers en situation irrégulière et les demandeurs d'asile [...] ne sont certes pas comparables aux camps nazis. Elles possèdent néanmoins, au sein de nos sociétés démocratiques, certains traits essentiels qui définissent le paradigme du camp de concentration, c'est-à-dire, selon Giorgio Agamben, « un espace qui s'ouvre quand l'état d'exception commence à devenir la règle ». Elles sont en effet des espaces anomiques dans lesquels tout est possible, non parce qu'ils seraient conçus comme des lieux d'anéantissement, mais parce qu'il s'agit de *lieux de non-droit*²⁰.

C'est peut-être avec l'idée de contrer ce même ordre d'idée du « non-droit », du « non-être », que Kenna décide d'ouvrir son ouvrage photographique sur des portraits signalétiques de déportés-es. Lourde de sens, leur immatriculation fixait autant leur entrée dans l'organisation du monde concentrationnaire que leur nouvelle identité, leur statut assigné (lié directement aux chances ou non de survie dans le camp) et finalement leur décès. Selon

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Pour un éclaircissement sur ce concept souvent mal interprété, incompris et, selon les auteurs, très largement utilisé à tort et à travers (du moins en Italie) dans le milieu politique, du spectacle, du sport ou même de la publicité, voir Primo Levi, *La Zone grise. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014.

¹⁸ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989 [1986].

¹⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

²⁰ Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 84.

l'historien Ilse About, ces photographies d'identification, point d'entrée dans la logique de comptabilisation, rythmaient entièrement la condition du prisonnier : « L'image photographique ne se contenta pas d'attester l'appartenance des détenus à une humanité déclassée, elle conserva également la trace de la dégradation progressive de leur identité humaine lorsqu'ils étaient utilisés comme "sujets d'expériences"²¹. » Pourtant aujourd'hui, parce que la Shoah est communément invoquée en chiffres et non en visages, ces photographies d'identité prennent un tout autre sens. Nombre de victimes et de morts nous sont anonymes et le resteront. Ces portraits nous rappellent que cette abstraction de citer les victimes en millions, c'est oublier le principe fondamental de l'événement : « ce sont des individus spécifiques qui ont été tués dans cette calamité humaine, et des individus spécifiques qui ont accompli les tueries²² ». Dans l'ouvrage de Kenna, la majorité de ses photographies procèdent du même effet : focaliser le regard vers la forme substantielle de l'image. Pourtant, lorsque l'œil plonge dans ses profondeurs, il se heurte à ce qui semble enveloppé d'opacité et d'énigme. Dans chacun des cadrages, la charge sensible de la présence/absence des déportés est ressentie. Il est impossible que ceux-ci ne soient pas évoqués dans ces innombrables formes de désolation, dans un arrière-plan plongé dans la brume ou au détour d'un contraste de lumière, d'une texture d'atmosphère. L'esthétique se noue à l'éthique et l'approche du photographe sur ces lieux de mémoire questionne le regardeur sur sa position vis-à-vis du

²¹ Ilse About, « La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) », dans Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 37.

²² Jan Tomasz Gross et Irena Grudzinska Gross, *Moisson d'or. Le pillage des biens juifs*, Paris, Calmann-Lévy, 2014 [2011], p. 95.

fardeau que laisse transparaître l'image. Or les images de ces lieux sont indissociables du « savoir²³ » des camps, qu'il soit textuel ou oral, tiré d'archives ou de témoignages.

La sociologue et anthropologue Nicole Lapierre a démontré que la réception des récits de survivants s'était effectuée sous l'angle d'une « mémoire à quatre temps²⁴ » : le silence et la grande surdité des trente premières années suivant la libération des camps ; l'émergence de la parole et de l'écoute des survivants dans les années soixante-dix et quatre-vingt (mais également des thèses négationnistes²⁵) ; la reconnaissance officielle de la Shoah dans l'espace public dans les années quatre-vingt-dix et, finalement, la « mondialisation » institutionnelle de la commémoration dès les années deux mille, préambule à ce que certains auteurs tels Tzvetan Todorov, Régine Robin et Emmanuel Terray considéreront comme l'avancée d'une « saturation²⁶ » ou d'un « abus²⁷ » de mémoire. Pourtant, il est aujourd'hui impossible

²³ Claude Lanzmann s'aperçoit en filmant les lieux qu'il faut combiner le « savoir » au « voir » afin d'accéder au plus près de la compréhension des camps et des témoignages. Néanmoins, le « voir » de Lanzmann est d'ordre sensitif, alors que le « voir » de Didi-Huberman est plutôt une modalité d'approche, une manière de « s'approcher » afin « d'entrer dans les détails ». (Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », dans Bernard Cuau, Michel Deguy, Rachel Ertel *et al.*, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 409 et Georges Didi-Huberman, « L'aporie du détail », dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 274.)

²⁴ Nicole Lapierre, « Le cadre référentiel de la Shoah », *Ethnologie française* [en ligne], vol. 37, mars 2007, p. 475-482, <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-475.htm> ; consulté le 27 juillet 2017.

²⁵ Primo Levi publie d'ailleurs son ouvrage *Les Naufragés et les rescapés* dans le but de répondre, entre autres, aux lettres négationnistes qu'il recevait (chapitre VIII « Lettres allemandes », *op. cit.*, p. 164-193.)

²⁶ Cette « saturation de la mémoire » est loin d'être récente. Annette Wieviorka utilise l'adverbe « Encore » comme titre de son introduction afin d'engager la réflexion sur cette « saturation » des camps. Or cette exclamation avait déjà été employée par la journaliste Olga Wormser-Migot dans l'article « Mission en Pologne » de *France d'abord* du 28 août 1946 pour parler des « blasés » d'Auschwitz. (Annette Wieviorka, « Encore ! », dans *Auschwitz. La mémoire d'un lieu*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2006, p. 9-10.)

²⁷ Selon Paul Ricoeur, l'excès ou le *trop peu* de mémoire relèvent de la même catégorie : les abus de mémoire sont également des abus d'oubli, c'est-à-dire une mémoire instrumentalisée par les vainqueurs (devoir de mémoire, commémoration, en passant par la mémoire *empêchée*, *obligée* ou *manipulée*). Contrairement à la remémoration, ces mésusages de la mémoire sont dépourvus d'appareil critique. (Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2000, p. 83, 96, 97.)

d'ignorer le durcissement des politiques migratoires²⁸, la résurgence ouvertement tangible des parties d'extrême droite ou des mouvements populistes, il est faux de croire que tout a été dit, compris et analysé soixante-dix ans après la Libération. Il est donc crucial de se demander comment cette mémoire constitue plus que jamais un enjeu essentiel, pourquoi intellectuels et artistes s'interrogent sur la manière de représenter la Shoah. Ce qui nous reste de l'événement dans notre mémoire, ce sont essentiellement les victimes. Comment « redonner un visage aux disparus [...] le respect [aux] morts et le respect aux morts des autres²⁹ » ? Pour Georges Didi-Huberman, historien de l'art, philosophe et théoricien de l'image, si la mémoire des camps peut sembler « saturée », c'est parce qu'« elle n'est plus capable de mettre en relation les singularités historiques, et qu'elle se fixe alors [...] sur ce qu'Annette Wiewiorka nomme un "concept"³⁰ », c'est-à-dire lorsque la Shoah devient une abstraction et non un événement historique. Le philosophe Georges-Élia Safarti³¹ évoque pour sa part l'absence mondiale de culpabilité pour ce crime colossal. Selon lui, il existe deux mesures dans la « cassure » de la civilisation après Auschwitz. Cette « rupture » sociale et historique existe uniquement pour ceux qui ont dû subir ce traumatisme, alors que le reste de la population ne montre

²⁸ Le nombre de murs se construisant aux frontières est parlant à lui seul. Selon Elizabeth Vallet, spécialiste de la politique américaine et directrice de recherches en géopolitique de la Chaire Raoul-Dandurand, il y a 65 murs construits à travers le monde (40 000 km de long, soit la circonférence de la terre) et « la moitié des murs actuels ont été construits après 2010, et encore la moitié de plus sont planifiés ». (Camille Renard, « Le monde se referme : la carte des murs aux frontières », *Podcast France culture* [en ligne], 30 mai 2016, mise à jour le 21 septembre 2016, <https://www.franceculture.fr/geopolitique/le-monde-se-referme-la-carte-des-murs-aux-frontieres> ; consulté le 27 juillet 2017.)

²⁹ Ivan Jablonka, « À nouvelle histoire, nouvelle mémoire », dans Ivan Jablonka et Annette Wiewiorka (dir.), *Nouvelles Perspectives sur la Shoah*, Paris, PUF, coll. « La vie des idées », 2013, p. 100.

³⁰ Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* [en ligne], Falkenau 1945 (61^e année), mai 2006, p. 1013, <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-5.htm> ; consulté le 27 juillet 2017.

³¹ Michael Rinn, Philippe Mesnard, Michael Rothberg, Emmanuelle Danblon, Jean-Paul Dufiet et Georges-Élia Safarti, « Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique », *Tangence* [en ligne], n° 83, 2007, p. 5-23, <http://www.erudit.org/revue/tce/2007/v/n83/016762ar.html> ; consulté le 27 juillet 2017.

« qu'absence de remords, honte cachée, ou tout simplement méconnaissance³² ». Cela est d'autant plus évident à mesure que les souvenirs s'estompent, le nombre de survivants se raréfie et les écrits de toute sorte se multiplient (travaux critiques, essais, témoignages de survivant³³, récits d'enfant caché³⁴ ou d'héritier-témoin, mais aussi fictions romanesques, faux témoignages³⁵, héroïsation de bourreaux, etc.)³⁶. Peu importe le genre, la grande majorité des auteurs(es) tendent (ou s'obligent, pour l'instant) à faire « sentir », d'une manière ou d'une autre, cette « cassure » au lecteur³⁷. Si la mémoire est durement mise à l'épreuve dans sa fidélité et en ce qu'elle nous lie au passé, le témoignage constitue une transition déterminante³⁸ entre mémoire et histoire³⁹. Seulement, qu'est-ce que témoigner ? Qu'est-ce

³² *Ibid.*, p. 18.

³³ Voir par exemple, le témoignage de Sam Braum, déporté à Auschwitz III (Buna-Monowitz) en décembre 1943 et décédé en 2011 (*Personne ne m'aurait cru, alors je me suis tu. Entretiens avec Stéphane Guinoiseau*, Paris, Albin Michel, 2008) et Henri Borlant, déporté à l'âge de quinze ans à Auschwitz et seul survivant des six mille autres enfants juifs de France déportés avec lui en 1942 et âgés de moins de seize ans. (*Merci d'avoir survécu*, Paris, Seuil, 2011.) Ou encore, le témoignage d'Hana Berger Moran, née dans le camp de Mauthausen, et avec deux autres bébés, qui ont miraculeusement survécu. (Wendy Holden, *Born Survivors. Three Young Mothers and Their Extraordinary Story of Courage, Defiance, and Hope*, New York, Harper Collins, 2015.)

³⁴ Voir par exemple, Jean-Raphaël Hirsch, *Réveille-toi papa, c'est fini !*, Paris, Albin Michel, 2014 et Alain Hirschler, *Grand Rabbin résistant René Hirschler 1905-1945. Mon père*, Paris, Caractères, coll. « Carnets », 2016.

³⁵ Voir le cas d'Enric Marco qui raconta pendant de longues années sur la scène publique son histoire de rescapé du camp de Mauthausen, mais dont l'historien Benito Bermejo réussit à prouver la totale imposture en 2005. (Estrella Israel-Garzon et Marilda Azulay Tapiero, « Le cas Enric Marco dans l'espace public. Réactions et opinions médiatiques à propos d'un faux déporté », dans Jacques Walter (dir.), *Dossier Faux témoins*, Paris/Bruxelles, Kimé/Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz, coll. « Témoigner entre histoire et mémoire », n° 106, 2010, p. 55-76) et, plus récemment, le roman de Javier Cercas, *L'imposteur*, trad. Aleksandar Grujicic et Elisabeth Beyer, Paris, Actes Sud, 2015.

³⁶ Michael Rothberg avance l'idée que si nous voulons apprendre des conséquences de la Shoah, il serait judicieux d'établir une nouvelle politique mémorielle, la prise en compte d'une « multidirectionalité » de la mémoire fondée sur le principe où les histoires et expériences de l'extrême n'appartiennent plus à des groupes définis, mais interagissent les unes aux autres et s'ouvrent à tous. Par ailleurs, ce serait peut-être aussi un moyen d'atténuer la « compétition » à la victimisation et à la hiérarchisation des traumatismes. (Michael Rothberg, « Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique », *loc. cit.*, p. 12.)

³⁷ Catherine Coquio, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 18.

³⁸ Pour Sylvie Lindeperg et Annette Wieviorka, le procès d'Adolf Eichmann, presque entièrement filmé, médiatisé mondialement, et qui s'ouvre le 11 avril 1961 à Jérusalem pour une durée de huit mois, est un moment « fondateur » en ce sens qu'il délimite un « avant » et un « après » : ce procès permet pour la première fois de

qu'un témoin s'il peut désigner autant la victime qu'un tiers, un témoin par adhésion, ou même le lecteur⁴⁰ ? Aujourd'hui, loin d'inviter à la curiosité, le thème de la Shoah dérange⁴¹ : à quoi sert-il de parler des camps nazis si, en ce moment même, massacres, guerres et autres exterminations de masse (déclarés ou non) sont commis à répétition ? Pourquoi revenir sur ces souvenirs atroces, aux antipodes de notre vie esthétisée sur Instagram et autres réseaux sociaux ? Auschwitz (et les propos qui s'y rattachent) s'est figé en un *topos* discursif : ne serait-ce pas l'heure de passer « enfin » à autre chose ?

donner place et reconnaissance aux récits des survivants, de juger un haut gradé nazi, de confronter les dires de tortionnaires et d'inscrire le génocide des Juifs en un événement distinct de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. (Sylvie Lindeperg et Annette Wiewiorka, *Le Moment Eichmann*, Paris, Albin Michel, 2016.)

³⁹ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 26.

⁴⁰ Marie Bornand avait repris et développé la thèse selon laquelle le lecteur se transforme en témoin par l'épreuve que lui fait subir la lecture : « La pratique éthique et légitime du témoignage réside dans cet acte performatif qui consiste à transformer le lecteur en témoin : le lecteur traumatisé par le texte développe une mémoire affective qui le rend responsable de témoigner des événements auxquels le texte renvoie. » (Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 225.) Sur ce point de vue de Bornand, Catherine Coquio considère pour sa part que si « Austin faisait du témoignage un acte de parole performatif à dimension assertive, déclarative et commissive [...] la performance consiste ici à muer magiquement le lecteur en témoin », dans le but de « passer le relais aux romanciers. Le problème n'est pas qu'on y veuille *déposséder* les survivants de leur expérience, ce qui est impossible, mais qu'on veuille à tout prix *s'approprier* le témoignage pour légitimer la fiction ». (Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2015, p. 154.) Par ailleurs, l'expression de « traumatisé par le texte » peut choquer par son exagération (le lecteur n'a pas vécu dans son corps l'événement traumatisant en question). Or c'est un thème abordé par la protagoniste du roman de J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*. La narratrice, auteure de romans, fatiguée d'une longue carrière et au faite de sa vie, doute et se questionne sur le pouvoir, la fonction et les limites morales de la littérature. À travers le roman d'un collègue écrivain portant sur les tortures qu'ont dû subir des conjurés d'Hitler, la romancière s'insurge face à l'impudeur des scènes d'exécution, mais surtout de l'effet des mots qui viennent s'imprimer en elle. Elle constate qu'à la lecture, elle se sent contaminée par le mal nazi. Comment fait l'auteur pour ne pas être contaminé lui aussi par le mal ? Que faire ? Se fermer les yeux pour se préserver et ne rien savoir ? Ou alors, regarder la mort d'autrui, ce qui est obscène selon elle, tout autant que de regarder le mal alors que nous sommes dans des conditions confortables et protégés de lecteur. (J.M. Coetzee, « Le problème du mal », dans *Elizabeth Costello. Huit leçons*, trad. Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, 2004, p. 213-248.)

⁴¹ « La Shoah nous rappelle non seulement la mort, mais aussi la bestialité humaine. Or la bestialité humaine est taboue. C'est l'une des raisons de l'éternel retour du thème de l'indicibilité de la Shoah : il est toujours fâcheux d'en parler ; ce n'est jamais le bon moment, le ton n'est jamais le bon. » (Jan Tomasz Gross et Irena Grudzinska Gross, *Moisson d'or*, op. cit., p. 23.)

Ces questionnements et réflexions, Nathalie Skowronek, petite-fille d'un grand-père rescapé, ose en débattre franchement dans son essai, *La Shoah de Monsieur Durand*⁴². Elle débute avec honnêteté : « Un cap avait été franchi [...] que ce qui était dit ne serait plus reçu [...]. On avait fait le tour de la question, de la mémoire, il y avait une façon de dire, une façon d'entendre, ce qu'on y ajouterait ne serait plus que paroles superflues⁴³ ». Mais rien n'est simple et le paradoxe est là : malgré le nombre démesuré d'analyses, de débats et de recherches, sans oublier de nouveaux documents, photographies, images⁴⁴, archives et récits qui font régulièrement surface, la Shoah perdure comme un épineux point d'interrogation⁴⁵. Puisque l'histoire sert de mesure (le passé garant de l'avenir), devoir transmettre (ou non) la mémoire historique devient une démarche complexe. L'auteure ne se gêne nullement pour en exposer les désagréments :

Un monde nouveau s'installe, non pas dans l'oubli de l'ancien, ou pas tout à fait, mais dans une forme ambivalente de détachement. [...] Les récits se sont figés dans les livres, ils se diluent dans les mémoires. La fiction prend le pas sur les témoignages. [...] On calque, on invente, on s'approprie. Exposition. Tension. Résolution. [...] Levée du premier interdit⁴⁶.

⁴² Nathalie Skowronek, *La Shoah de Monsieur Durand*, Paris, Gallimard, 2015.

⁴³ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴⁴ À l'occasion du soixante-dixième anniversaire de la libération des camps, de nouvelles images tirées d'archives de Russie, d'Ukraine et de Pologne ont été exposées de janvier à septembre 2015 au Mémorial de la Shoah en France : « Il faut souligner la rareté des documents qu'on découvre ici. Contrairement aux bandes d'actualité et aux documentaires tournés par les troupes anglo-américaines lors de la libération des camps de concentration à l'Ouest, les vues des opérateurs soviétiques ont longtemps été soustraites à l'attention des chercheurs comme du public. » (Jacques Mandelbaum, « La Shoah dans l'œil des Soviétiques », *Le Monde* [en ligne], 17 janvier 2015, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/17/la-shoah-dans-l-il-des-sovietiques_4558369_3476.html ; consulté le 27 juillet 2017.)

⁴⁵ L'ouvrage de Primo Levi voulait contribuer à éclaircir et à répondre à ce type de questionnement sous-jacent à l'incompréhension : « de ce monde concentrationnaire, quelle part est morte et ne reviendra plus [...] quelle part est revenue ou est en train de revenir ? » (Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 20.) En revanche, Jean-Paul Dufiet remarque que l'histoire est « rusée » et qu'il faut plutôt être attentif aux « métamorphoses » et aux « mutations » de l'histoire qu'à ses répliques. (Jean-Paul Dufiet, « Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique », *loc. cit.*, p. 15-16.)

⁴⁶ Nathalie Skowronek, *La Shoah de Monsieur Durand*, *op. cit.*, p. 42-43.

Alors que la quatrième génération semble vouloir se désintéresser de la Shoah, selon Nathalie Skowronek, la troisième, quant à elle, est tiraillée entre l'urgence de fixer la parole des derniers survivants en rappelant laborieusement à l'esprit leur témoignage (dans la majorité des cas, ceux des grands-parents) et le besoin de s'en dégager afin d'évacuer la douloureuse charge transgénérationnelle⁴⁷. Porteurs de leurs paroles, ces descendants ne savent plus très bien s'ils sont « obsédés par la Shoah ou [s'ils] en [ont] plein le dos⁴⁸ », mais ils « habitent encore la mémoire [...], savent sans avoir vu⁴⁹ ». Leur ennemi est le silence : « un génocide réussi est un génocide dont on ne parle pas, ou qu'on a oublié⁵⁰ ». Dans ce relais du témoin (de plus en plus expansif et tentaculaire), cette « génération-charnière⁵¹ », selon l'expression de Catherine Coquio, est celle qui fait passerelle entre la part éthique du témoignage portée par les survivants et les générations futures (qui doit penser l'« après » mémoire [« *post-memory*⁵² »] et travailler pour l'avenir). Cette génération aura probablement la charge de maintenir la tension « entre [la] mémoire et la violence comme

⁴⁷ Dominique Frischer relate (à partir d'une quarantaine d'entretiens de deuxième et troisième génération,) que cette troisième génération est souvent choisie par leurs grands-parents comme « dépositaires de leur histoire et de leurs dernières volontés », les contraignant moralement à une fidélité à leur mémoire (choix du conjoint-e, interdits multiples, etc.), engendrant une culpabilité profonde dans le cas contraire. De plus, nombre de membres de troisième génération considèrent la Shoah à l'origine (d'une certaine façon) de leur existence puisqu'elle a fait de leurs parents des « enfants de la reconstruction » et non de l'amour, inscrivant du même coup leur propre vie dans un enjeu de transmission, le plus souvent empreinte de grandes souffrances dues à une absence ou un abus de mémoire au sein de la filiation. (Dominique Frischer, *Les Enfants du silence et de la reconstruction. La Shoah en partage. Trois générations, trois pays : France, États-Unis, Israël*, Paris, Grasset, 2008, p. 261-262.)

⁴⁸ Nathalie Skowronek, *La Shoah de Monsieur Durand*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰ Nathalie Heinich, *Sortir des camps, sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Éditions Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011, p. 10.

⁵¹ Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 147.

⁵² Créée aux États-Unis par Marianne Hirsch dans les années 1990, cette théorie s'applique à la transmission de la Shoah. Elle se caractérise par le souci de « “garder un lien vivant” avec le récit des survivants, mais ce lien lui fait faire un certain *deuil du témoignage* et pas seulement de ceux qui l'ont porté. » (Marianne Hirsch, *The Génération of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia university Press, 2012, cité par Catherine Coquio dans *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 147-148.)

questionnement⁵³ » dans la transmission des récits de l'extrême, obligeant du même coup le lecteur à exécuter *de facto* sa capacité critique quant à l'interprétation de cette recevabilité du dire. Puisque la Shoah tombe dans le domaine public (levée du deuxième interdit), il n'est plus question de se pencher sur l'indicible, l'inimaginable ou des limites de la représentation selon Michael Rothberg⁵⁴, mais bien sur les relations de pouvoir entre ces modes de représentation. Il faut se rappeler que la question de l'indicible du récit, afin de qualifier l'expérience concentrationnaire nazie (étudiée dans quantité de travaux critiques), a été fortement démentie par les survivants eux-mêmes : Robert Antelme, Jean Améry, Primo Levi, ou encore Hermann Langbein lorsqu'il cite Martin Walser, qui précisa lors du procès de Francfort qu'Auschwitz (dénommé par tous comme un enfer) n'était pas pour lui l'enfer, mais un camp de concentration pensé, conceptualisé et appliqué par des Allemands, c'est-à-dire des hommes⁵⁵. En titrant son ouvrage *L'Holocauste comme culture*, Imre Kertész pointe la pratique du génocide comme une réalisation sociétale et il n'hésite pas à citer les corrélations entre dictatures, le besoin de domination faisant bien partie de la nature et de l'expérience humaine :

Auschwitz n'était pas un accessoire de la puissance nazie ou, pour reprendre le mot de Jean Améry, ce n'était pas seulement un « accident », c'était son « essence », voire son but et finalement – disons-le ouvertement : la seule œuvre pérenne dans laquelle elle se reconnaît et dans laquelle les autres la reconnaissent. Auschwitz était présent dès les débuts, qui étaient loin d'être innocents [...]»⁵⁶.

⁵³ Selon Philippe Mesnard, c'est le défi d'une pensée critique et éthique en raison d'une actualité dominée par la vitesse et l'instantanéité de l'information. L'auteur suggère que cette séparation du temps dans le temps, « dissocier la contemporanéité de l'événement de son actualité », serait un geste d'engagement. (Philippe Mesnard, « Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique », *loc. cit.*, p. 10.)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10-12.

⁵⁵ Hermann Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, trad. Denise Meunier, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2011, p. 13.

⁵⁶ Imre Kertész, « Ce malheureux XX^e siècle », dans *L'Holocauste comme culture. Discours et essais*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2009, p. 117.

Georges Didi-Huberman conteste lui aussi fortement l'idée souvent commune qui consiste à croire que la Shoah est impossible à concevoir, à nommer, à imaginer tant l'horreur et ses réalités nous dépasseraient. La discussion ou la réflexion est automatiquement caduque dans une telle position de fermeture et de déni. C'est réduire le génocide à l'ordre « du souvenir⁵⁷ » et donner raison aux allégations nazies, ces derniers étant convaincus que le monde extérieur ne pourrait les croire capables de perpétrer de tels agissements inhumains⁵⁸. Pour le philosophe Jean-Luc Nancy, au contraire, il y a recevabilité à imaginer : « parce qu'il n'y a pas d'effacement réel, il n'y en a pas, parce que le monde qui a fait Auschwitz est toujours notre monde⁵⁹ », un monde composé d'individus armés de désirs, de peurs et d'objectifs propres à chacun. Selon Timothy Snyder, croire à une responsabilité collective est un piège, un raccourci de la pensée : c'est marquer une connivence avec la propagande nazie et soviétique dans l'abolition de la pensée politique et la réfutation du rôle imparti à l'individu, à ses actions ou à ses prises de décisions⁶⁰. Or, pour Michael Rothberg, il y a urgence à instaurer une « modalisation éthique de la lisibilité⁶¹ » afin d'écarter ou du moins baliser de manière critique les éventuelles distorsions ou théories du « “tout peut être dit” et du “tout se

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2014, p. 24.

⁵⁸ Primo Levi souligne le sarcasme des gardiens SS qui avisaient les prisonniers qu'aucun d'eux ne s'en sortirait vivant pour témoigner. De plus, si cela devait arriver, jamais personne ne croirait leurs histoires, tant les événements paraîtraient trop ignobles et monstrueux pour être crédibles. L'auteur souligne que les oppresseurs avaient donc une nette conscience de l'abjection incommensurable de leurs actes. (Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 11-12.)

⁵⁹ Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, p. 93-94.

⁶⁰ Timothy Snyder, *Terre noire*, *op. cit.*, p. 227.

⁶¹ Michael Rothberg, « Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique », *loc. cit.*, p. 7. À ce propos, voir le dossier complet de *Protée* dirigé par Michael Rinn, qui répond à cette exigence de lisibilité où l'indicible peut être envisagé soit comme un opérateur, un moyen de rallier des catégories apparemment disjointes (Luba Jurgenson) soit comme un espace de communication entre énonciateur et destinataire. (Michael Rinn (dir.), « Avec le génocide, l'indicible », *loc. cit.*)

vaut⁶² », banalisations inévitables avec l'appropriation collective de l'histoire (genre révisionniste minimisant les faits, narration romanesque érotisée⁶³, etc.).

2. Charlotte Delbo et Georges Didi-Huberman

Le choix de notre corpus s'inscrit dans ces paramètres de la survivance mémorielle. En interrogeant la portée du témoignage poétique et de l'imagination esthétique, le regard et l'image (littéraire et picturale) jouent le rôle crucial de fil conducteur dans ce processus de remémoration, mais aussi de transmission. Tout au long de la lecture, l'image prend corps dans le texte et l'éclaire, ou encore elle s'allie intimement aux mots pour en constituer différents récits. Dans la trilogie testimoniale de Charlotte Delbo⁶⁴, la poétique *d'Aucun de nous ne reviendra* (écrit dès 1946, publié une première fois aux éditions Gonthier en 1965 et réédité aux éditions de Minuit en 1970⁶⁵) a été unanimement reconnue comme étant singulière par ce qu'elle donne à « voir » et à « percevoir » des images sensibles de l'expérience concentrationnaire d'Auschwitz-Birkenau. Chez Charlotte Delbo, témoigner de ce qu'elle a

⁶² Michael Rothberg, « Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique », *loc. cit.*, p. 6.

⁶³ Voir l'exemple du roman controversé de Martin Amis, *The Zone of Interest*, publié finalement chez Calmann-Lévy en août 2015 suite au refus de publication par Gallimard, son éditeur habituel. Marie-Pierre Gracedieu, éditrice de littérature anglaise chez Gallimard, dira, entre autres : « Quant à réduire la Shoah à des histoires de coucheries et présenter les nazis comme des individus obsédés par le sexe, victimes de la bestialité du désir, ainsi que le livre paraît le suggérer, c'est un parti pris qui ne m'a pas convaincue. Comment faire aussi peu de cas de la raison quand on sait que l'extermination des juifs a été justement planifiée de façon si rationnelle ? » (Didier Jacob, « Martin Amis a-t-il dépassé les bornes ? », *BibliObs* [en ligne], 8 novembre 2014, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141107.OBS4464/shoah-martin-amis-a-t-il-depasse-les-bornes.html> ; consulté le 27 juillet 2017.)

⁶⁴ Charlotte Delbo, *Auschwitz et après. Aucun de nous ne reviendra*, t. I, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970 [1965] ; désormais abrégé en *I*, suivi du numéro de la page ; *Auschwitz et après. Une connaissance inutile*, t. II, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970 ; désormais abrégé en *II*, suivi du numéro de la page et *Auschwitz et après. Mesure de nos jours*, t. III, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1971 ; désormais abrégé en *III*, suivi du numéro de la page.

⁶⁵ Informations recueillies sur les sites des éditions de Minuit, http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1518 et de l'Association des Amis de Charlotte Delbo, fondée en 2010 à l'initiative de Claudine Riera-Collet (ayant-droit et légataire universelle), <http://www.charlottedelbo.org/bibliographie> ; consulté le 27 juillet 2017.

vécu fait appel à deux types de mémoire : la « mémoire externe » et la « mémoire profonde ». Elle différencie ainsi la « mémoire intellectuelle », qui lui permet de parler du camp en public « sans ressentir trouble ou émotion⁶⁶ », et « la peau de la mémoire [où] Auschwitz est là, inaltérable, profondément gravé⁶⁷ ». Entre ces deux mémoires, les mots se « dédoublent⁶⁸ », se déforment et nous obligent à réévaluer notre langage, comme cette soif chargée d'une tout autre consistance qui va jusqu'à s'intégrer au temps : « Il y a la soif du matin et la soif du soir. Il y a la soif du jour et la soif de la nuit » (*I*, 114-115). À l'instar du visible photographique, le récit de Delbo dessine les contours, les reliefs et les empreintes physiques de ces moments de terreur, non pour informer mais pour toucher, signifier⁶⁹. Constitué de quelques phrases ou de textes longs, fragmenté en tableaux distincts, sous forme de prose ou de poème, le texte, loin d'expliquer, donne à « sentir » : selon l'acception particulière présentée par Georges Didi-Huberman à ce mot, à « s'imaginer⁷⁰ », ou encore, selon l'idée de Myriam Revault D'Allonnes, à « *imaginer* à quoi ressemblerait notre pensée si elle était ailleurs⁷¹ ». Présente tout au long de son témoignage, la mise en scène des regards (se voir dans le regard des

⁶⁶ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁹ Luc Brisson, dans l'introduction du *Phèdre* de Platon, note que « le discours écrit peut être comparé à une image peinte d'autant plus facilement que c'est le même verbe, *gráphein*, qui désigne, en grec ancien, l'acte d'écrire et celui de peindre ». (Luc Brisson, « Introduction », dans Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 1997, p. 59.)

⁷⁰ Dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman explique que la particule « s' » désigne un sujet inclusif dans une participation active du « voir » et surtout du « savoir ». Celui qui « regarde » met en lien, en relation et en interrelation son « voir » et son « savoir », de sorte que celui qui sait « s'imaginer » travaille ce qu'il voit. Selon l'auteur, il est impossible de séparer l'observation de l'observateur. Toutefois, il ne faut pas confondre « s'imaginer » avec une éventualité de « s'y croire », ce qui serait tout à fait déplacé et aberrant. (Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 198.)

⁷¹ Myriam Revault D'Allonnes ajoute que l'imagination dans le contexte concentrationnaire est bien une « faculté *politique* », car lorsqu'on se met à la place de tout autre être humain, « il n'est question ni d'empathie ni de décompte des voix [...]. Il ne s'agit pas d'adopter les vues *réelles* de ceux qui se tiennent ailleurs [...]. Pas davantage de partager l'immédiateté de leurs sentiments et de leurs émotions ». (Myriam Revault D'Allonnes, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 2002, p. 56.)

autres) et du lieu (cet « ailleurs » dédoublé et désespérément recherché) est au cœur même de la problématique de l'expérience concentrationnaire de Charlotte Delbo : que faire entre regarder pour savoir (et survivre) et ne pas regarder ses camarades mourir (et se voir mourir) ?

Engagée dans la résistance dès 1941, Charlotte Delbo est arrêtée et déportée dans le convoi du 24 janvier 1943 composé majoritairement de prisonnières politiques françaises (et l'une des quarante-neuf, sur deux cents trente femmes à y revenir après vingt-sept mois de déportation⁷²). Après six mois passés à Birkenau, elle est transférée avec seize de ses camarades à Raïsko, camp de travail satellite d'Auschwitz, puis à Ravensbrück le 7 janvier 1944, jusqu'à la libération par la Croix-Rouge, le 23 avril 1945. Alors que le premier livre de la trilogie est consacré entièrement à Birkenau, le deuxième mêle souvenirs de prison des deux autres camps. Quant au troisième tome, plusieurs voix de ses camarades s'entremêlent pour narrer le retour difficile de l'après-guerre.

Dans une situation analogue à Nathalie Skowronek en quête de son passé familial (savoir sans avoir vu) ou aux photographies de Michael Kenna qui, en fixant les contours de l'événement en retarde l'oubli, le regard de Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, fouille et interroge les lieux d'Auschwitz-Birkenau à la recherche de ce qui a survécu. *Écorces*⁷³ est sans conteste un essai très personnel, mais il n'est pas seulement un énième ouvrage sur la Shoah :

Les livres se référant à la Shoah traversent les mêmes « invariants », mais certains sont plus novateurs que d'autres. Ce n'est pas une question de chronologie. Il n'y a pas une

⁷² Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 1965, p. 22, cité par Françoise Carasso dans « La "chair souffrante de l'humanité" ». À propos de Germaine Tillion et Charlotte Delbo », *Esprit* [en ligne], août/septembre 2013, p. 9, <http://www.cairn.info/revue-esprit-2013-8-page-169.htm> ; consulté le 27 juillet 2017.

⁷³ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2011. Désormais abrégé en *E*, suivi du numéro de la page.

idée de progrès. C'est d'abord une question de ton. Pour les ouvrages écrits par la « troisième génération », les dépositions ont déjà été écrites, ce qu'il reste à dire est d'un autre ordre. On s'attache moins aux faits qu'à leurs effets, on mesure leur portée. Répéter est nécessaire. Multiplier les voix, les accumuler est aussi une façon de dire⁷⁴.

Georges Didi-Huberman va non seulement scruter le lieu à la recherche de ce « là » où ses grands-parents ont été exécutés mais surtout confronter ce qu'il voit au présent, à ce qu'il sait de disparu. Par « *l'imagination et le montage*⁷⁵ », la photographie et les mots, le philosophe tente un travail de mémoire, une mise en récit d'un événement insoutenable, lacunaire, et cherche à imaginer ce qui échappe à sa vue et à sa compréhension. À l'instar du jour et de la nuit chez Charlotte Delbo où les prisonnières « se serraient dans la partie ensoleillée et repoussaient vers l'ombre celles qui agonisaient » (*I*, 80), les dix-neuf photographies en noir et blanc d'*Écorces* exercent un jeu d'ombre et de lumière qui s'enchâssent dans le texte afin de constituer un « récit de mots et d'images inséparés » (*E*, 41). L'auteur teste sa présence au lieu, où son regard passe du visible au sensible. Selon lui, s'intéresser aux « couches de temps » (*E*, 65) imprimées et stratifiées dans l'écorce des arbres, dans l'atmosphère et le ciel, les sols et la terre entourant le camp, est une façon d'« ouvrir les yeux sur l'histoire⁷⁶ », c'est-à-dire de « temporaliser » les images de notre savoir, de se questionner sur la « lisibilité » de l'événement historique. En cela, l'ouvrage *Images malgré tout* entre fortement en résonance avec *Écorces*. Pour Didi-Huberman, ouvrir les yeux exige de considérer chacune des « singularités historiques⁷⁷ » (témoignage, archive, récit, savoir

⁷⁴ Nathalie Skowronek, *La Shoah de Monsieur Durand*, op. cit., p. 35-36.

⁷⁵ Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », dans Laurent Zimmermann (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 11-52.

⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, t. 2, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2010, p. 27.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

historique, recherche artistique) en relation les unes avec les autres, de manière à ce qu'elles se répondent et s'articulent entre elles en vue de repousser l'éventuelle « saturation » de la mémoire. C'est à partir de cette proposition qu'il engage l'étude des images prises par des membres du *Sonderkommando*, ce groupe de prisonniers juifs forcés de travailler aux fours crématoires, derniers maillons témoins de la chaîne d'extermination nazie, eux-mêmes en sursis de mort. Devant cet héritage photographique où cinq membres de la résistance polonaise d'Auschwitz (Szlomo et Josek Dragon, Alter Szmul Fajnzylbert, David Szmulewski et Alberto Errera, dit « Alex »⁷⁸) réussirent à s'organiser et à prendre quatre clichés du crématoire à ciel ouvert de Birkenau en août 1944, le philosophe force notre pensée et notre regard à questionner la valeur de ces images et de ce qu'elles témoignent ou cachent.

En général, la pensée littéraire souligne le rapport qui existe entre les images (leur mise en scène) et le monde réel tel qu'il nous paraît l'être. Or le monde peut-il se réduire aux seules représentations que nous en avons ? Dans cette étude, qui a pour objet le rapport texte-image à travers le regard poétique et pictural de Charlotte Delbo et Georges Didi-Huberman, nous avançons l'hypothèse que l'entrecroisement et le chevauchement des mises en scène de regards, d'images littéraires autant que visuelles, de langage et d'archives donnent lieu à des représentations d'un monde réel qui ne se réduisent pas seulement à celles que nous percevons, croyons ou pensons avoir. Une volonté de surpassement émerge de ces œuvres et engage le lecteur à s'aventurer au plus loin de son acte, à l'exemple d'un regard déchiffrant toute image, quelle qu'elle soit. Des procédés de distanciation ou de surimpression de regards

⁷⁸ Alberto Errera, qui a longtemps été identifié sous le nom « d'Alex », est né en 1913 à Larissa. Il aurait été déporté en avril 1944 et membre actif de la Résistance grecque. (Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2015, p. 11.)

(d'imageries littéraires, regard par autrui, regard indirect induit par l'appareil photographique, mutations linguistiques) exercent des effets puissants, une charge expérientielle sensible et un dévoilement possible d'une mémoire événementielle allant au-delà du témoignage.

Ainsi, le premier chapitre étudie les composantes du témoignage, la position de témoin et de sa parole. Dans l'œuvre testimoniale de Charlotte Delbo, comme pour d'autres survivants des camps de la mort, le moment présent du témoignage se creuse continuellement au-devant des mots, ne semble jamais parvenir à atteindre l'équilibre entre la remémoration de leur expérience passée et le moment présent de l'écrit. C'est pourquoi le témoignage n'est pas, selon le philosophe Jacques Derrida, seulement d'ordre discursif et langagier. Or les images générées dans le témoignage littéraire de Delbo font appel à ce que Georges Didi-Huberman nomme la capacité à imaginer, c'est-à-dire à la capacité du lecteur-regardeur à travailler sa réflexion et ses facultés de regard afin d'élargir et de complexifier les points de vue possibles et ses schémas de pensée.

La seconde partie aborde plutôt la part éthique et esthétique du témoignage et de sa représentation. Il sera davantage question des approches du regard et de l'image dans le témoignage photographique, à travers, entre autres, l'étude détaillée de quatre photographies prises par des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau. Dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman décortique la charge de leur témoignage et nous rappelle combien le travail de l'imagination est essentiel dans la pensée et la réflexion attachées à notre regard. Dans ce chapitre, le regard sur les archives photographiques prises lors de la libération des camps sera comparé aux images littéraires des survivants, pour qui la lisibilité de l'événement historique dépend en grande partie du regard porté sur les singularités des récits ou de détails repérés dans les photographies. Les récits de descendants dont fait partie Didi-

Huberman, mais aussi Art Spiegelman, s'appuient sur des effets combinés du discours textuel à du langage visuel ; ils réfléchissent sur la manière dont cette combinaison de mots et d'images renforce la complexité de la transmission et de la remémoration. Les planches à dessin de *Mauss* d'Art Spiegelman, qui raconte le récit de la déportation de son père au camp d'Auschwitz, montrent parfaitement l'importance des stratégies de montage entre texte et image et comment elles mettent en correspondance des pluralités de formes et de discours, déjouant, à la manière de Charlotte Delbo, toute « domestication » figurative de l'événement.

Dans le troisième et dernier chapitre, l'intérêt se porte sur la réceptivité que les images de guerre ou de massacre génèrent aujourd'hui. Cette question de la sensibilité face à l'actualité est importante, dans la perspective qu'une transmission mémorielle d'événements historiques dépend de la compréhension que l'on en fait. Le refus de voir ou d'entendre parler d'événements de l'actualité jugés choquants ou traumatisants (l'hypersensibilité) que l'on peut parfois ressentir face aux images de cadavres ou de mutilations provoquées par les innombrables conflits armés est exactement à l'opposé des effets produits par l'analyse que fait Georges Didi-Huberman des photographies du *Sonderkommando* ou des récits de Charlotte Delbo qui font voir et ressentir son témoignage au lecteur. Les textes que nous étudions ici génèrent non seulement une déstabilisation de notre expérience et de nos certitudes face à l'image mais nous incitent aussi à prendre position en tant que lecteur-regardeur et à accepter d'affronter ce que les récits visuels et textuels peuvent cacher ou, au contraire, dévoiler.

Enfin, nous tenterons dans la conclusion de pousser plus loin la réflexion sur la place et le rôle des expressions émotionnelles dans une certaine reconnaissance sociétale qui prédomine en Occident, reconnaissance davantage axée et organisée à partir des besoins et de

désirs individuels de bien-être et non plus sur la participation à une collectivité diversifiée. Alors que de nombreuses populations subissent l'insécurité, la précarité et la violence, cette nouvelle représentation voudrait pouvoir s'en protéger à tout prix, vivre sans devoir subir, ressentir les tensions ou l'incohérence qui les bouleversent. L'agrandissement du fossé entre les générations devient évident et la mémoire se lézarde. Or les projets littéraires de Charlotte Delbo et de Georges Didi-Huberman prennent part au travail d'une reconstruction d'une mémoire collective. Leurs œuvres exigent, chacune à sa façon, une implication accrue de la part du lecteur dans la réalisation du texte et de l'image, assurant la transmission mémorielle d'événements historiques qui composent notre passé.

Chapitre I

L'essence du témoignage ne se réduit pas nécessairement à la narration, c'est-à-dire aux rapports descriptifs, informatifs, au savoir ou au récit ; c'est d'abord un acte présent. Le martyr, quand il témoigne, il ne raconte pas d'histoire, il s'offre. Il témoigne de sa foi en s'offrant ou en offrant sa vie ou son corps, et cet acte de témoignage n'est pas seulement un engagement, mais sa passion ne renvoie à rien d'autre qu'à son moment présent¹.

Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*.

Dans *Poétique et politique du témoignage*, Jacques Derrida aborde dès les premières pages de son ouvrage la question de l'intraduisibilité et de l'irremplaçabilité du témoin dans un témoignage poétique. Pour Derrida, le titre du poème « *Aschenglorie* » de Paul Celan, résiste non seulement à la traduction mais aussi à sa complète compréhension, au déploiement de tous ses possibles sens cachés : « ces “choses” qui ne sont pas seulement des “mots”, le poète est seul à pouvoir en témoigner, mais il ne les nomme pas dans le poème² ». Témoigner demeure ici une solitude qui résulte d'un sentiment ou d'un état d'abandon et apparaît par conséquent comme un acte intimiste³. Et pour Derrida, le témoignage de Celan se situe justement non pas dans ce qui est « nommé » dans le poème mais dans ce qui se situe au-delà, dans « la limite étrange entre ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas déterminer ou arrêter dans *le témoignage*

¹ Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, coll. « Incises », 1998, p. 44.

² Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », 2005, p. 12.

³ Pour Catherine Coquio, le témoin « nous rappelle qu'un crime contre l'humanité est toujours un crime contre l'intimité, qu'en cette intimité il y va chaque fois d'un corps et d'un langage, et *par là* de l'histoire des hommes. » (Catherine Coquio, « Du malentendu », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 1999, p. 60.)

de ce poème sur le témoignage⁴ ». Par sa situation, bien qu'il soit exposé au jugement, au refus ou au rejet de sa parole, le témoin s'engage à « se faire responsable – de par sa parole – de l'histoire ou de la vérité d'un événement⁵ ». Mais un génocide n'est pas uniquement la volonté d'exterminer un peuple, il pousse l'intégralité de cette extermination jusqu'aux traces mêmes de l'effacement. Du coup, la vérité devient difficile, voire impossible à établir. Or, comble de l'ironie, la victime doit prouver elle-même cette volonté voulue et planifiée de mise à mort :

Dans la mesure où une « intention » ne se matérialisera jamais sous la forme d'une preuve, toute démonstration restera toujours lacunaire, imparfaite : face à un plaignant qui ne pourra toujours produire que des éléments inadéquats, le négationniste pourra se contenter de nier la preuve, de montrer qu'elle est « produite » de toute pièce, partielle et donc insuffisante, en un mot : non-objective⁶.

Témoigner exige donc de dépasser cette limite du « témoignage possible comme impossible⁷ », de rendre public et crédible ce qui devait être tu, effacé et nié. Charlotte Delbo ne manque pas d'insister sur ce point dans ses œuvres. Dans *Qui rapportera ces paroles ?*, le personnage de Reine se promet de raconter « parce qu'il le faut. Parce que c'est bien pour que la vérité se sache que nous voulons rentrer⁸ », car si elles ont eu, elles, « la force » de vivre, pourquoi « les autres n'auraient-ils pas la force d'entendre ?⁹ ». Et le personnage de Françoise de répondre : « Je me demande si nous aurons la force de la raconter. Et ils ne nous croiront pas. Ils penseront que, puisque nous en sommes revenues, c'est que ce n'était pas aussi terrible

⁴ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 18.

⁵ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », dans *Au sujet de Shoah*, op. cit., p. 75.

⁶ Emmanuel Alloa et Stefan Kristensen, « Un siècle génocidaire : le parti pris du témoin », dans *Témoignage et survivance*, Genève, MétisPresses, coll. « Imprescriptible », 2014, p. 11.

⁷ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 23.

⁸ Charlotte Delbo, « Qui rapportera ces paroles ? Tragédie en trois actes », dans *Qui rapportera ces paroles ? Et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013, p. 29.

⁹ *Ibid.*

que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires¹⁰. » Cette réplique est terrible dans ce qu'elle laisse entendre de l'âme humaine. Mais témoigner, c'est revendiquer une réparation morale et sociétale vis-à-vis d'une injustice. Le témoin ne témoigne pas uniquement pour lui, mais pour tous ceux qui ne peuvent ou n'ont pu le faire. Primo Levi en explique clairement le mécanisme : « Je serais incapable de dire si nous l'avons fait, ou le faisons, par une sorte d'obligation morale envers ceux qui se sont tus, ou, au contraire, pour nous délivrer de leur souvenir, la chose certaine c'est que nous le faisons en obéissant à une impulsion puissante et durable¹¹. »

Pour le témoin, rendre compte de ce qu'il a vécu, enduré, subi, est crucial afin de transmettre et de contrer l'oubli, même si cela demande de se mettre à nu devant l'autre, de s'exposer dans sa vulnérabilité, malgré le danger d'être jugé, calomnié, de ne pas être cru ou entendu. D'ailleurs, si Derrida souligne à partir de la définition de Benveniste que l'étymologie latine de « témoin » (*testis*) désigne celui qui assiste en tiers (*terstis*) entre deux parties et que *superstes* décrit le témoin survivant (celui qui aurait été présent à l'événement et lui aurait survécu), il ne manque pas d'élargir le déploiement de *testis* à son sens sexuel de testicules¹². Lorsqu'il témoigne, le témoin met en gage ce qu'il a de plus précieux, c'est-à-dire sa descendance, l'héritier de son témoignage, celui qui assurera la transmission de son histoire personnelle, familiale et sociale. Mais témoigner ne se fait pas sans heurts ni efforts considérables. Les pensées, les émotions ne peuvent s'exprimer telles quelles, ni d'elles-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 83.

¹² Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 24.

mêmes, mais doivent être reconstruites pour être transmissibles et compréhensibles¹³.

Charlotte Delbo s'adresse ainsi au lecteur :

Vous direz qu'on peut tout enlever à un être humain, tout sauf sa mémoire. Vous ne savez pas. On lui enlève d'abord sa qualité d'être humain et c'est alors que sa mémoire le quitte. Sa mémoire s'en va par lambeaux, comme des lambeaux de peau brûlée. Qu'ainsi dépouillé il survive, c'est ce que vous ne comprenez pas. C'est ce que je ne sais pas vous expliquer. (*III*, 44)

Témoigner relève donc d'un travail de reconstruction, dans tous les sens du terme : corporelle, psychique, mais aussi identitaire. Pour reconstruire son récit, le témoin doit souffrir de nouveau dans sa chair. Ce n'est pas pour rien que Claudine Kahan qualifie le témoignage à l'égal d'un « acte de dévotion¹⁴ », un don de soi. Le témoin ne parle pas qu'en son nom (il serait alors victime et non témoin), mais il recherche l'exactitude de l'expérience traumatisante : « Ce qui m'a tuée, c'est d'apprendre que ma mère n'avait pas été gazée. Pour tout le monde, gazé, c'est le pire, c'est une image terrifiante des scènes d'horreur. Pour moi, non. Je ne sais pas comment te dire. Je veux dire : je le sens autrement¹⁵. » Il n'est pas question d'échelle de douleur, mais de singularité, de la précision d'un vocabulaire, du moment exact d'une perception, d'une sensation, d'une souffrance difficile à expliquer à soi-même et à autrui, et à bien cerner dans ses moindres inflexions. Témoigner d'un génocide, c'est « parler avant tout d'une épreuve et non d'un savoir¹⁶ ». Et chez Derrida, c'est là une

¹³ Le philosophe Pierre Guenancia précise que les deux temps entre « celui où l'on pense » et « celui où l'on cherche à représenter ce qu'on pense » ne sont pas séparés, puisque « c'est en cherchant à représenter ce qu'on pense ou ce qu'on éprouve que l'on sait vraiment ce que l'on pense ou éprouve. La représentation est le seul moyen de faire l'expérience de ce qui se passe en nous et hors de nous ». (Pierre Guenancia, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, coll. « Fondements de la politique », 2009, p. 44.)

¹⁴ Claudine Kahan, « La honte du témoin », dans *Parler des camps, penser les génocides*, op. cit., p. 494.

¹⁵ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, op. cit., p. 25.

¹⁶ Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 9.

caractéristique du témoignage, lorsque le témoin « peut dire vrai ou faux, dire vrai ici et faux là, entre-tisser une série d'interprétations, de connotations, de réflexions, d'incidences invérifiables [...] »¹⁷. Cela correspond à la situation évoquée par Geneviève Pauquet, résistante française et déportée dans le même convoi que Charlotte Delbo. Elle raconte dans un entretien¹⁸ que lors d'une visite accompagnée de son mari et de son fils, alors qu'elle s'est retrouvée devant le bloc 26 à Birkenau où elle avait tant souffert, mais cette fois habillée en civil, en « touriste » comme elle le dit, et en voyant par la suite la photographie prise par son fils d'elle devant le bloc, elle s'est exclamée : « cela m'a libérée de tout. C'était terminé¹⁹ ! » Or dix ans plus tard, elle se reprend et s'aperçoit qu'il n'en est rien : « cette photo de touriste [lui] a fait du bien²⁰ », mais elle ne l'a pas « libérée complètement²¹ ». Malgré cette contradiction, nous pouvons comprendre que ce qu'elle avait déclaré dix ans plus tôt faisait partie intégrante de son témoignage, tout comme celui qu'elle aurait pu faire quelque temps après celui-ci. Pour Derrida, c'est précisément ce qui caractérise le témoignage puisque le témoin peut avoir une « une perception erronée de mille façons trompeuses de ce dont il parle²² ». Pour une survivante, les mots s'expriment eux-mêmes différemment, ne revêtent pas la charge habituelle que l'on connaît (« Il y a des gens qui disent : "J'ai soif." Ils entrent dans un café et ils commandent une bière. » [II, 48]). On retrouve la même impasse chez Primo Levi. Dans *Si c'est un homme*, l'auteur s'aperçoit de l'inexistence d'un vocabulaire capable de

¹⁷ Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸ Claude-Alice Peyrottes, « Entretien avec Geneviève Pauquet, février 1997 », dans Claude Pauquet, *Convoi vers l'Est et retour. Segments de Daniel Dobbels*, Bazas/Poitiers, Éditions Le temps qu'il fait/Université de Poitiers, 2002, p. 83-106.

¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 36.

décrire et de concevoir leur condition, c'est-à-dire « la démolition d'un homme²³ ». Il dira donc à plusieurs reprises qu'ils ont « touché le fond²⁴ ». Pourtant, des années plus tard, Levi dira que les survivants comme lui « n'ont pas touché le fond²⁵ », en comparaison des « engloutis », des « témoins intégraux »²⁶. Cette antinomie n'est pourtant qu'apparente, car cet après-coup fait lui aussi partie du témoignage. Cet écart entre les mots, entre ce qu'ils traduisent de l'expérience et ce qui en est saisi par le destinataire, présente une analogie avec la notion de « creusement » de Jean-Luc Nancy : « S'il y a de l'«imprésentable», ce n'est pas l'effet d'une interdiction ni d'une impuissance, c'est parce que la présence se creuse toujours de ce retrait ou de ce recul dans ce fond. La vérité d'une représentation consiste à prendre en charge ce creusement²⁷ ». Creusement dans la représentation certes, mais aussi lorsque la parole ne peut aboutir, lorsque les mots se décalent de leur sens et basculent dans une fuite en avant perpétuelle. Pour Derrida, le survivant lorsqu'il témoigne, ne raconte pas d'histoire, mais offre sa vie et son corps, et « ne renvoie à rien d'autre qu'à son moment présent²⁸ ». Mais si l'on tient compte du « creusement » de Nancy, d'une présence incertaine et en perpétuel mouvement, qu'est-ce qu'un « moment présent » dans un témoignage ?

²³ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p. 34 et 50.

²⁵ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 82.

²⁶ Robert Harvey se questionne sur la contradiction qu'engendre l'idée de « toucher le fond » chez les survivants et les « naufragés », en l'occurrence la manière dont le sens peut être à la fois une limite, un contact et une approche. (Robert Harvey, *Témoignabilité. Beckett, Dante, Levi et les fondements de la responsabilité*, trad. Thierry Gillyboeuf, Genève, MétisPresses, coll. « Champ contrechamp essais », 2015 [2010], p. 47-56.)

²⁷ Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », dans *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris, Seuil, coll. « Le genre humain », 2001, p. 11.

²⁸ Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, op. cit., p. 44.

Il y a le moment présent de l'événement lorsqu'il est vécu, lorsque le témoignage a pour fonction d'essayer de rétablir un pont, un lien de communication avec les autres²⁹, et où le témoin incarne de manière unique son témoignage :

Je suis seul à avoir vu cette chose unique, à avoir entendu, ou à avoir été mis en présence de ceci ou de cela, à un instant déterminé, indivisible [...]. Même si nous avons été plusieurs à participer à un événement, à assister à une scène, le témoin ne peut témoigner que là où il affirme qu'il était à une place unique [...]³⁰.

Mais pour nombre de survivants, il y a aussi le moment présent de la remémoration, lorsque l'expérience concentrationnaire continue d'exister à travers le temps du récit. Imre Kertész dira de l'Holocauste et des contextes où il écrit sur l'Holocauste qu'ils sont « intimement liés [et qu'il n'a] jamais pu en parler au passé³¹ ». L'évènement est tant et si bien ancré dans le corps et la mémoire qu'un écrasement du temps s'opère : les ombres du passé se collent de manière implacable à celles du présent. Charlotte Delbo en donne un exemple puissant lorsqu'un chien SS égorge une des prisonnières devant le regard des autres :

Le SS tire sur la laisse. Le chien se dégage. Il a un peu de sang à la gueule. Le SS siffle, s'en va. Devant la porte du block 25, la couverture aux pieds nus, à la tête rasée, n'a pas cessé de sautiller. La nuit vient.

Et nous restons debout dans la neige. Immobiles dans la plaine immobile.

Et maintenant je suis dans un café à écrire ceci. (I, 49)

²⁹ Il ne faut pas perdre de vue que le témoignage « n'a pas pour fonction de faire revivre les morts. Il permet plutôt d'éviter que le récit de l'extermination ne se métamorphose en histoire sans hommes ». (Raphaëlle Rérolle et Nicolas Weill, « La parole contre l'extermination », *Le Monde* [en ligne], 23 avril 2005, mise à jour le 18 janvier 2010, http://www.lemonde.fr/shoah-les-derniers-temoins-racontent/article/2005/04/23/la-parole-contre-l-extermination_642454_641295_1.html ; consulté le 27 juillet 2017.)

³⁰ Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 47.

³¹ Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, *op. cit.*, p. 13.

Le moment présent du café (le « maintenant ») dit à mots couverts l'énormité de la charge, à la fois de se remémorer le passé, tout en vivant avec celui-ci au présent. Les tourments physiques du camp continuent leur travail dans la remémoration. Le « ceci » de la dernière ligne, pétri d'impuissance, clôt le chapitre, mais dessille non seulement nos yeux sur la représentation de l'anéantissement en usage dans le camp mais aussi sur l'ensemble du système codifié de l'extermination, ainsi que de tout ce qui échappe au témoignage. Et la densité du silence présent dans l'espace textuel (entre le paragraphe et la dernière ligne) en fait foi. Or c'est par ce souffle suspendu, disséminé tout au long de son œuvre, que l'on entre pleinement dans le témoignage.

1. Les apories d'Auschwitz

Le témoignage n'est pas de part en part et nécessairement discursif. Il est parfois silencieux. Il doit engager quelque chose du corps qui n'a pas droit à la parole. On ne doit donc pas dire, ou croire que le témoignage est tout entier d'ordre discursif, de part en part langagier³².

Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*.

La littérature a la capacité d'effleurer au plus près cet espace furtif en décrivant l'éventuel, le pensable, mais aussi l'impossible et l'improbable. La poétique de Charlotte Delbo relève d'une tentative d'atteindre l'authenticité et la complexité de ce qui a été vécu, et ce, malgré la résistance de la langue dans le témoignage. Survivre à un camp d'extermination est une épreuve telle que le témoignage qui en découle est inévitablement affecté de l'intérieur, c'est-

³² Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 34.

à-dire bouleversé dès l'inscription de l'événement chez le témoin. D'une certaine manière, c'est un peu ce que Giorgio Agamben qualifie d'« aporie d'Auschwitz³³ » : ce qui s'est passé est tellement vrai et réel pour le témoin que lorsqu'il veut témoigner de cette réalité, en comparaison, plus rien n'est réellement vrai et autre chose est alors raconté. Étant donné que la littérature « concerne moins le monde lui-même que notre expérience perceptive ou esthétique de ses qualités sensibles³⁴ », dans l'œuvre de Charlotte Delbo, le témoignage se transmet autant par le corps des prisonnières que par le biais de signes textuels. La ponctuation, la respiration, le silence s'allient aux mots afin de prolonger la pensée au-delà du témoignage discursif. Lorsqu'une des prisonnières est sur le point de mourir et lutte pour survivre, celle-ci force son corps décharné à gravir le fossé où elle est tombée. Au paroxysme de son épuisement et de son désespoir, seule sa main réussit à faire signe dans un appel à l'aide :

La main retombe – une étoile mauve fanée sur la neige. Retombée, elle avait perdu de son décharné, elle s'amollissait, redevenait chose vivante et pitoyable, Le coude s'appuie, glisse. Tout le corps s'abat.

Derrière, au-delà des barbelés, la plaine, la neige, la plaine. (*I*, 42)

C'est avec finesse et sensibilité que la romancière Ghislaine Dunant relève l'importance de la main dans le témoignage de Charlotte Delbo. Outre la main décharnée, blessée, qui appelle à l'aide ou s'abat de désespoir, pour Dunant, la main porte aussi en elle la grâce qui sous-tend le lien de vie et de partage avec l'autre (ses camarades, sa mère, le lecteur)

³³ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin : Homo sacer III*, trad. Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 2003 [1998], p. 10.

³⁴ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec et Limoges, Septentrion et Presses universitaires de Limoges, coll. « Les Nouveaux Cahiers du Celat », 2000, p. 247.

et qui, à travers l'écriture, porte et donne la chaleur et la vie³⁵. Mais ici, le point final de la dernière phrase (de « la plaine. »), loin de clore l'idée, continue de signifier et s'accorde au prolongement de cette main qui s'effondre dans la neige. Ce point de ponctuation pèse et prolonge la sensation d'ouverture engendrée par les vocables « neige » et « plaine », générant un espace et donnant une consistance à ces deux termes en particulier. Il y a une importance, un poids redoublé et alloué à la phrase entière. D'ailleurs, Annette de la Motte souligne que la stratégie de l'absence (ou du silence) chez Charlotte Delbo est fondée sur des rapports antithétiques : dire une chose et son contraire produit un espace du « faire voir sans dire³⁶ ». À la voix silencieuse de la lecture (silence textuel ou « spatialité active du texte³⁷ » : ici, le point final fonctionne tout à fait comme cette « spatialité active » dans la phrase) s'ajoute un autre sens, celui de l'ouïe, comme s'il se chuchotait en arrière-plan de la plaine et de la neige, un désespoir s'envolant seul vers la liberté, loin des barbelés. Ce qui « glisse » ou « s'abat » de ce témoignage imprononcé, c'est une image sonore où une mince respiration persiste et résiste. Le souffle, énergie primordiale de vie aussi léger que peut l'être le vent, se transforme dans certaines pages d'*Aucun de nous ne reviendra*, en un rythme qui s'essouffle et suffoque. C'est le cas dans les premières pages du récit de la gare. La respiration se fait de plus en plus hachée, haletante au fur et à mesure que le récit s'ouvre sur l'événement :

Il y a ceux qui avaient voyagé dix-huit jours qui étaient devenus fous et s'étaient entretués dans les wagons et

³⁵ Ghislaine Dunant, *Charlotte Delbo. La vie retrouvée*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Littéraire », 2016, p. 90.

³⁶ Annette De la Motte, « Charlotte Delbo : *Auschwitz et après* », dans *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit Verlag, coll. « Ars Rhetorica Band 14 », 2004, p. 130.

³⁷ Nicole Thatcher consacre un chapitre à l'analyse de la théâtralité de l'univers textuel de Charlotte Delbo (accentuée dans les vers libres), en pointant la mise en page (son aspect syntaxique) et la temporalité. (Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo. Une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 171-180.)

ceux qui avaient été étouffés pendant le voyage tant ils étaient serrés. (*I*, 15, 16)

Suite au « et » laissé seul, le vide de l'espace textuel submerge littéralement la respiration d'un atterrement moral, pour rebondir et finir à la page suivante, dans un resserrement brutal du souffle. L'ellipse entre ces deux phrases (accentuée par le changement de pagination) témoigne de l'implacabilité d'une telle situation, à la fois insoutenable techniquement et rationnellement. Le « et » n'est pas là pour unir deux paroles, mais pour augmenter le contraste du vide empli d'absents, ceux qui sont morts avant même l'arrivée au camp.

2. *Les absents*

Dans *La prière pour l'absent*³⁸, roman de Tahar Ben Jelloun, les plus absents des absents sont les morts sans sépulture, ceux à qui personne n'a pu accorder une dernière pensée. Peu importe la présence ou non du corps physique, la prière restitue la reconnaissance, la mémoire et la dignité à la personne décédée. Dans son témoignage, Charlotte Delbo fait aussi une prière, mais aux vivants : « Prière aux vivants pour leur pardonner d'être vivants » (*II*, 185), d'être en quelque sorte incapables de restituer la dignité aux survivants, ces absents du monde vivant, abandonnés de tous. Mais dans le film de László Nemes, *Le fils de Saul* (sorti en 2016), les spectateurs chemineront à contre-courant de cette figure de « l'absent ». Saul, membre du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau, entouré de cadavres qu'il doit transporter dans les fours crématoires, cherche par tous les moyens, au risque de sa vie et celle des autres équipes, à donner une sépulture au corps d'un enfant. Pour le protagoniste, cette sépulture représente ce qui soude encore le lien (et la survivance) d'un être humain à un autre.

³⁸ Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

Il est possible de croire que le *Kaddish*, cette prière juive donnée aux morts, aurait la capacité de sauver la mémoire de l'événement (portée par la figure de l'enfant) de l'anonymat et de l'oubli et sortirait ces innombrables morts du regard déshumanisant de l'extermination nazie. Cette volonté de donner la prière désigne celle de résister à la disparition complète et totale de leur humanité, car eux, les membres du « commando du ciel » (I, 82), sont « déjà morts³⁹ » et n'ont plus rien à espérer : « l'expérience du déshumain se joue là, au moment où est perdue toute ressemblance, où est perdue au travers de toute ressemblance toute possibilité d'un semblable⁴⁰ ». Chez Charlotte Delbo, sa puissante faculté à pouvoir mettre en mots l'absence et les absents se manifeste dans l'ellipse du titre et de la dernière page, titre repris sur deux pages, pour clore l'œuvre :

Aucun de nous ne reviendra.

Aucun de nous n'aurait dû revenir. (I, 182, 183)

Entre ces deux formulations, jusqu'en leur contradiction, c'est l'œuvre intégrale de la déportation et de la survivance qui est narrée, mais également les récits jusqu'à ce jour, tenus secrets. Derrida l'explique parfaitement : « Une puissance de l'ellipse, plus puissante que celle du sens, et peut-être même que celle de la vérité⁴¹. » La force narrative du récit de Charlotte Delbo tient bien dans les ellipses et le respect qu'elle accorde aux vides (contrairement aux historiens « qui cherchent à généraliser, voire totaliser leurs

³⁹ La réplique : « On est déjà morts », prononcée par le personnage de Saul dans le film est retranscrite dans l'essai de Georges Didi-Huberman. (Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, op. cit., p. 38.)

⁴⁰ Pierre Férida, « Humain/Déshumain », dans Pierre Férida et al., *Humain/Déshumain*, Paris, PUF, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2007, p. 28.

⁴¹ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, op. cit., p. 57-58.

perspectives⁴² »). L'intériorisation de ces vides crée un choc narratif efficace et un degré d'intensité évocatrice incomparable. Pour Michaël Rinn, cette invisibilité percutante de l'ellipse a pour fonction d'assurer davantage de présence :

La charge émotive soulevée par le non-dit est telle qu'elle crée une sorte de consensus culturellement déterminé, comme si l'auteur et le lecteur se mettaient d'accord pour ne pas prendre acte de détails insoutenables. Ainsi, au-delà de la vérité des faits, l'ellipse cache des émotions que l'auteur sait pertinemment partager avec son lecteur : ce qui manque dans le texte est censé être d'autant plus présent dans l'acte interprétatif⁴³.

Chez l'auteure, l'ellipse du titre n'est pas anodine. Dans son souci de rappeler à la mémoire les absents, Delbo se penche d'une manière discrète sur ceux et celles qui ont dû subir les expérimentations chirurgicales menées par les nazis, histoires singulières dont personne n'ose parler⁴⁴. L'unique fois où le titre revient dans le corps du texte, c'est dans le chapitre « Les hommes », où il est justement question de leur stérilisation : « Comment dire la détresse dans leurs gestes [des hommes]. L'humiliation dans leurs yeux. Les femmes, c'est à la chirurgie qu'on les stérilise. Et qu'importe ? Puisque aucun d'eux ne doit revenir. Puisque aucun de nous ne reviendra. » (*I*, 153)

Le titre fait écho à un avenir rompu dans plusieurs sens, dont celui de la génération : même rescapée du camp, aucune filiation ne peut être possible, aucune transmission globale ne sera réalisable. Cette perte extrême du vécu concentrationnaire, Marc Nichanian en aborde

⁴² Michael Rothberg, « Histoire, expérience et témoignage », dans David Caron et Sharon Marquart (dir.), *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2011, p. 189.

⁴³ Michaël Rinn, « Rhétorique de l'indicible », dans *Parler des camps, penser les génocides*, op. cit., p. 397.

⁴⁴ Dans un entretien où Séverine Nickel demande s'il existe des sujets jamais évoqués dans les témoignages, Annette Wiewiorka répond : « Des procès de kapos, les stérilisations. De même, le sexe et l'argent sont le plus souvent des questions taboues ». (Annette Wiewiorka, *L'Heure d'exactitude*, op. cit., p. 171.) Si les procès des kapos furent pour tous des événements difficiles à affronter, nous verrons dans le deuxième chapitre du présent travail à travers l'ouvrage, entre autres, de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, comment la position des membres du *Sonderkommando*, les prisonniers juifs responsables des fours crématoires, reste hautement sensible.

les contours en parlant de « la mort du témoin⁴⁵ ». Selon lui, le projet génocidaire a pour principale visée (et effet) la mort du témoin dans son entière intégralité, lui interdisant d'emblée d'incorporer l'événement de la destruction par le langage, mais surtout sa « *capacité même de dire la perte*⁴⁶ ». L'enjeu majeur consiste à énoncer une situation qui dépasse l'entendement commun. Ce *je* parlé qui permet de nous situer par rapport à l'autre et de nous ancrer comme être social est bouleversé lorsqu'il est question de l'expérience concentrationnaire. Comment parler d'un sujet physique, moral, éthique ou politique lorsque ce dernier revient d'un lieu où mourir est la norme et survivre l'exception ? Comment peut-il témoigner puisqu'il ne lui est plus possible de se voir de la même manière à travers autrui, qu'il est dépossédé de la connivence référentielle collective ? Dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* d'Imre Kertész⁴⁷, il y a un acte incessant du dire (martèlement du « dis-je »), qui fait apparaître le langage comme étant là uniquement pour donner une présence à soi ou une fonction phatique. Le narrateur semble emprisonné dans les méandres d'une identité aléatoire (ce hasard qui dictait les lois dans les camps) et semble continuer à se débattre entre la période de la détention, de l'après-détention et le présent du récit sans être tout à fait dans le présent de l'écrit. Dans ce témoignage de Kertész, les phrases interminables créent un effet de scansion de la pensée qui s'épaissit et devient elle-même une sorte de langage. L'écriture est alors vue comme un acte du vide (voué à l'échec) qui ne peut tout à fait objectiver la vie :

[L'écriture] c'est une autre aspiration que la vie, elle aspire peut-être à voir ce que la vie aspire à atteindre [...] elle répète la vie de la vie, elle ressasse la vie, comme si l'écriture, était aussi la vie, alors qu'elle ne l'est pas, ce sont deux choses tout à fait

⁴⁵ Marc Nichanian, « La mort du témoin », dans *Témoignage et survivance*, *op. cit.*, p. 109-156.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 119-120.

⁴⁷ Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 1995 [1990].

différentes, fondamentalement incomparables, et ainsi, si on se met à écrire, et si on se met à écrire sur la vie, l'échec est garanti⁴⁸.

Pour les survivants, tout contribue à complexifier et à rendre le témoignage lourd à porter et à transmettre. Pour Jorge Semprun, le récit est perpétuel :

Par cette possibilité de se poursuivre à l'infini. Quitte à tomber dans la répétition et le ressassement. Quitte à ne pas s'en sortir, à prolonger la mort, le cas échéant, à la faire revivre sans cesse dans les plis et les replis du récit, à n'être plus que le langage de cette mort, à vivre à ses dépens, mortellement⁴⁹.

Mais chez Kertész, seule l'écriture incessante lui redonne un certain contrôle sur sa pensée et sur une possible reconstruction de soi :

Si pendant un seul instant je me voyais, connaissais, possédais ainsi moi-même [...] alors peut-être se réaliserait tout simplement mon *identité* qui ne s'est jamais réalisée ; si donc un seul de ces instants irréalisables se réalisait, cela ferait peut-être disparaître mon "sentiment d'altérité", cela m'apprendrait à *savoir*, et je saurais seulement alors ce qu'être signifie⁵⁰.

L'expérience concentrationnaire signifie la dégradation du moi-sujet en simple objet. Le numéro tatoué sur l'avant-bras gauche de Charlotte Delbo inscrit cette interdiction d'être : « Tous devaient mourir nus. Le tatouage identifiait les morts et les mortes » (*I*, 24). Pour Primo Levi, ce geste gratuit et violent était une manière d'*encre* dans la chair, de manière indélébile, la condamnation et de montrer aux yeux de tous l'état d'avalissement du prisonnier : « c'est la marque qu'on imprime sur les esclaves et les bestiaux destinés à l'abattoir, et c'est ce que vous êtes devenus⁵¹ ». Alors que nommer et être nommé fait advenir

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 24.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁵¹ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 118.

dans le monde des vivants et des relations⁵², le tatouage contraint chaque condamné à lutter pour une reconnaissance ou une liberté qui n'advient pas. Il n'y a qu'un vide d'où surgit quelque chose de malfaisant et de terrifiant : « Du bord de l'obscurité une voix criait "Aufstehen". De l'obscurité une voix en écho criait "Stavache", et il y avait un remuement noir d'où chacune tirait ses membres » (*I*, 100). Chez Delbo, l'inquiétude s'incruste par les ombres, la nuit, l'obscurité et deviennent lieux d'images obsédantes, lieux où les disparitions envahissent et densifient le ciel, l'espace, l'atmosphère et l'air putride que les prisonnières respirent : « Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose "sa présence", manière de dire la menace psychique que son absence fait peser⁵³ ». Par ailleurs, chez Derrida, l'abolition du nom et de l'identité singulière qui a cours à Auschwitz (le « meurtre du nom », comme il le dira), interdit le deuil et la pensée même du deuil⁵⁴. Le corps en souffrance n'en finit pas de mourir. Si certaines prisonnières sont toujours vivantes, elles ne sont que « squelette[s] de froid » (*I*, 104).

3. *Les survivants*

Au retour à la vie, il est logique que le corps soit amené à témoigner indépendamment de l'esprit. Parfois, c'est par le biais de la transpiration⁵⁵, par le silence ou la respiration. Pensons

⁵² Pour Alain Parrau, « la perte du nom propre est la conséquence nécessaire d'un "traitement" des corps qui détruit la possibilité même de se *distinguer* physiquement des autres, en anéantissant cet espace *entre* les hommes qui permet à chacun d'apparaître à l'autre comme une personne ». (Alain Parrau, *Écrire les camps*, Paris, Belin Poche, 1995, p. 225.)

⁵³ Georges Didi-Huberman, « Maison hantée (cendres, air, murs) », dans *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2001, p. 123.

⁵⁴ Jacques Derrida, « Lyotard et nous », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, Pascale-Anne Brault et Michael Naas (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 284.

⁵⁵ Patricia Yaeger parle du « refus défensif de l'intimité » comme d'une des impasses au témoignage. Elle donne en exemple le cas de Paul D. (entretien filmé des archives Fortunoff), où la sueur perle abondamment sur son visage et semble raconter une histoire différente de celle qui est racontée par la parole, où le corps à sa manière

au moment où Yehiel Feiner (connu sous le nom de Ka-Tzetnik, matricule 135 633), après un long témoignage sans accrocs notables, s'effondre tout d'un coup à la barre des témoins devant les caméras du monde entier, alors qu'il doit répondre à des questions précises sur Adolf Eichman qu'il avait vu alors qu'il était torturé dans les locaux de la Gestapo⁵⁶. Ou encore, dans le cas du faux témoignage de Benjamin Wilkomirski (*Fragments. Une Enfance, 1939-1948*, paru en 1997), qui s'était approprié, de plateaux de télévision en conférences multiples, la souffrance des survivants à des fins de reconnaissance personnelle et qui fut finalement démasqué par Danier Ganzfried, fils d'un survivant. À son sujet, Annette Wieviorka admet qu'il aurait fallu avoir un regard plus perspicace sur son langage corporel. Lors d'entretiens et d'entrevues, « il pleure à chaudes larmes quand on l'interroge. Or les déportés que nous avons interrogés ne sanglotent jamais, même s'ils sont parfois submergés par une émotion qu'ils tentent de contrôler⁵⁷. » La reconnaissance littéraire et testimoniale qui fut si longtemps accordée à Benjamin Wilkomirski relance également le débat de savoir à qui appartiendra Auschwitz lorsqu'il n'y aura plus de survivants. Existe-t-il une mémoire du corps que seul un témoin authentique serait en mesure de posséder ? Une mémoire qui lui permettrait d'accéder à une matérialité singulière de l'événement et où il puiserait la matière fondatrice de son écriture, c'est-à-dire cette couche intérieure la plus profonde du survivant ? Chez Charlotte Delbo, l'enveloppe corporelle représente le lieu de la

« s'est détaché de nous, il a déjà commencé son voyage dans le passé [...] où l'écoute n'est plus possible pour nous. [...] Le corps est passé par cette Histoire, mais pas les mots. » Selon Yaeger, être devant cet acte corporel si investi de sens amplifie l'empathie de l'observateur extérieur, mais le place également devant un interdit d'accès au témoignage. (Patricia Yaeger, « Témoignage sans intimité », dans *Les revenantes*, *op. cit.*, p. 67, 88, 91.)

⁵⁶ Antoine de Baecque et Michaël Illouz, « Katzetnik 135 633 », *Libération* [en ligne], 11 août 2001, http://next.liberation.fr/culture/2001/08/11/katzetnik-135-633_374121 ; consulté le 27 juillet 2017.

⁵⁷ Annette Wieviorka, *L'Heure d'exactitude*, *op. cit.*, p. 169.

mémoire la plus visible du témoignage. Pourtant, originellement « profonde⁵⁸ », chez Delbo, la peau cesse d'être « l'enveloppe protectrice bien fermée qu'elle est au corps » (*I*, 105) pour devenir la scène où se fixent l'agonie et la mort :

Car la mort se peint sur le visage, s'y plaque implacablement et il n'est pas besoin que nos regards se rencontrent pour que nous comprenions toutes en regardant Suzanne Rose qu'elle va mourir, en regardant Mounette qu'elle va mourir. La mort est marquée à la peau collée aux pommettes, à la peau collée aux orbites, à la peau collée aux maxillaires. (*I*, 107)

Chez l'auteure, c'est un travail laborieux que de tenter de se départir des couches durcies qu'elle nomme « peau d'Auschwitz⁵⁹ » et où se sont enfermés les souvenirs et le sens commun des mots : « Expliquer l'inexplicable. [...] Comment se défaire de quelque chose enfouie beaucoup plus profond : la mémoire et la peau de la mémoire⁶⁰ ». Parallèlement, l'image de lambeaux d'écorces prélevés aux arbres qui ont donné leur nom au lieu (Birkenwald voulant dire « bois de bouleau ») ouvre le récit de Georges Didi-Huberman. Les photographies prises lors de son passage sur le site sont à sa mémoire ce que ces « quelques bouts d'écorce sont à un seul tronc d'arbre : des bouts de peau, la chair déjà » (*E*, 70). L'écorce se distingue par deux types de surfaces : l'épiderme ou le *cortex*, c'est-à-dire la partie extérieure offerte en premier et susceptible d'être endommagée et le *liber*, la partie vivante de l'écorce et servant de matériau pour l'écriture (*E*, 70-71). Cette sélection d'archives

⁵⁸ Le terme fait penser à un dialogue de Paul Valéry où l'un des protagonistes explique à quel point dans le développement embryonnaire, selon lui, la peau est un élément fondateur de l'être : « *Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau* [...]. Il m'est souvenu de ce qu'on trouve dans les livres de médecine au sujet du développement de l'embryon. Un beau jour, il se fait un repli, un sillon dans l'enveloppe externe... [...] Et puis, moelle, cerveau, tout ce qu'il faut pour sentir, pâtir, penser... *être profond* : Tout vient de là... – Et alors ? – Et bien, ce sont des inventions de la peau ! » (Paul Valéry, *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961 [1934], p. 48 et 50.)

⁵⁹ Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ *Ibid.*

personnelles (objets, photographies) qu'il ramasse (et rejette) méthodiquement, fabrique sa mémoire, celle qu'il désire garder pour lui et transmettre à quiconque saura les lire⁶¹. Quant à Derrida, la pulsion (irrésistible) d'archiver s'explique par le besoin impérieux de donner sens aux détails qui composent notre mémoire : « l'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. [...] C'est ce qu'on fait tout le temps dans la vie, la pulsion d'archive : qu'est-ce qu'on va laisser tomber et qu'est-ce qu'on va répéter⁶² ? » et, surtout, sur quelles bases va-t-on construire l'histoire ? Paradoxalement, la politique de l'archivage constituait une question épineuse et continuelle dans le plan d'extermination nazi. Si l'effacement des archives fait probablement partie de tout processus génocidaire afin qu'il ne soit jamais inscrit comme un fait historique avéré (politiquement, juridiquement), dans ce cas-ci, il fallait consigner, compiler les moindres données de l'opération nazie, puisqu'il ne devait y avoir aucune trace de cette planification de destruction. Les gestionnaires du camp d'Auschwitz avaient trois principales préoccupations tout au long du processus : savoir garder le secret, maintenir l'efficacité du rendement de l'extermination et assurer l'effacement des traces des tueries une fois les victimes assassinées⁶³.

Cet effacement va jusqu'à celui de la représentation de la mort elle-même. Le corps du prisonnier n'existe plus en tant que corps singulier, mais cède sa place pour une « masse de

⁶¹ Chez Paul Ricoeur, le document d'archives écrit et détaché de leur auteur n'a pas de destinataire préétabli ou choisi. Au contraire, le témoignage écrit est ouvert à tous ceux qui sauront les lire et les défendre. (Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 213.)

⁶² Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art » [2002], dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013, p. 116.

⁶³ Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2006, p. 1772.

corps », c'est-à-dire un « cadavre faisant masse »⁶⁴ exempt de sens et de signification. Giorgio Agamben stipule sans ambages qu'à Auschwitz, « on ne meurt pas, on produit des cadavres. Des cadavres sans mort⁶⁵ ». Il y a une disparition de la figure de la mort comme expérience quotidienne et normale de toute vie humaine. Pour Jean Améry, cet état de fait mérite discussion. Dans *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, il y consacre quelques lignes pour expliquer les répercussions de l'effondrement de la mort sur la réflexion humaine, la « représentation esthétique de la mort⁶⁶ ». La mort devient dépourvue de tout attribut, intention ou but visé. Selon Améry, contrairement au soldat de guerre qui a le pouvoir de donner et de recevoir la mort, de se battre au nom d'enjeux sociétaux, pour un prisonnier d'un camp de la mort, rien de tout cela n'est effectif :

L'exterminé est-il celui qui, avant de mourir et pour mourir d'une mort conforme à la représentation de l'exterminateur, est lui-même vidé de la possibilité représentative [...] et qui devient ainsi, plus encore qu'un objet (qui aurait complètement cessé d'être un homme, et qui serait un objet pour un sujet), une autre présence murée en soi en face de celle de son bourreau⁶⁷.

La démolition de l'homme s'amorce par le dépouillement de ce qui le relie à son semblable, à son apparence physique et au regard porté sur l'autre, à ce qui engage les individus à se reconnaître et s'estimer mutuellement. C'est probablement une des raisons pour lesquelles, selon les nazis, la réussite de cette destruction rendit légitime l'utilisation des cendres de prisonniers comme matériau de terrassement.

⁶⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2006, p. 110.

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 77.

⁶⁶ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Actes Sud, 1995 [1966], p. 43.

⁶⁷ Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », dans *Au fond des images*, op. cit., p. 90.

Chez Delbo, le semblable dissemblable se forge à travers la symbiose du bourreau et de l'animal. Alors que les kapos hurlent sur les prisonnières, une confusion s'imisce entre les SS et leurs chiens (qui portent d'ailleurs des brassards SS) : « Les SS à l'écart ont fait un feu de branches. Ils se chauffent. Leurs chiens se chauffent avec eux. Quand les hurlements atteignent le paroxysme, ils s'en mêlent, hurlent et frappent aussi » (I, 78). On comprend que ce sont les SS qui frappent ensuite « à coups de pied », mais le « aussi » crée volontairement l'ambiguïté de la situation et des protagonistes, créant à dessein une image d'une excroissance monstrueuse prête à déchiqeter la moindre parcelle de vie d'un condamné. Cette démolition humaine va jusqu'à engendrer l'incapacité de ressentir le désespoir. Dans les camps, celui qui ne croit plus⁶⁸ est la figure du *musulman*, le déporté perdu, « éliminé », « désintégré » physiquement et psychiquement, ou qui a franchi des limites de la vie et « se serait formé à l'image de la mort et en aurait épousé les contours⁶⁹ ». Figure tant redoutée par les déportés, car devenue inutile à la survie des autres et à lui-même : « ils souffrent et avancent dans une solitude intérieure absolue, et c'est encore en solitaires qu'ils meurent ou disparaissent, sans laisser de trace dans la mémoire de personne⁷⁰ ». Cette figure annonce le point de non-retour. Charlotte Delbo a frôlé cet état caractéristique où le regard part définitivement à la dérive : « cette impression d'être morte, d'être morte et de le savoir. [...] Je sens grandir l'épouvante dans mes yeux jusqu'à la démence. Tout sombre, tout échappe » (I, 116). Même si le regard a

⁶⁸ Pour l'écrivain et psychanalyste J.-B. Pontalis, la croyance ne tire pas son origine dans le désir de vérité (selon lui, peu importe la croyance, elle se remplace tout aussi facilement par une autre, peut devenir positive une fois et négative la fois suivante), mais a la fonction d'assurer une conviction. L'intérêt dans l'acte de croire est plutôt de « métaphoriser le réel », c'est-à-dire d'empêcher l'identification du réel à la mort. (J.-B. Pontalis, « Se dépendre de la croyance », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 139 et 146.)

⁶⁹ Paul Bernard-Nouraud, *Figurer l'autre. Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Bruxelles, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013, p. 11.

⁷⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 137.

un pouvoir prépondérant dans ce crédo de la croyance (témoin oculaire, le « voir pour y croire », etc.), il intervient de plain-pied dans l'énigme du visible et de l'indéterminé. Ainsi, afin de reconstituer et d'analyser l'événement (par exemple, cet épisode où elle perdit la vue et la raison), c'est-à-dire rendre le témoignage de nouveau intelligible à la pensée, Charlotte Delbo provoque un dédoublement entre les deux mémoires (mémoire volontaire et involontaire), ouvrant une démarcation dans le temps. Lorsqu'elle est au présent dans un café pour écrire ce qui s'est passé lors de sa détention, elle fait appel justement à la figure du chien de son enfance pour raconter, nous faire voir et percevoir ce qu'est la mort dans le camp :

Sa main retombe, sa nuque ploie. Une tige fragile qui devrait se casser. Son dos s'arrondit, avec les omoplates qui ressortent sous l'étoffe mince du manteau. C'est un manteau jaune, du jaune de notre chien Flac qui était devenu tellement maigre après sa maladie et dont tout le corps s'arrondissait en squelette d'oiseau du muséum au moment qu'il [*sic*] allait mourir. La femme va mourir. Elle ne nous regarde plus. Elle gît dans la neige, le corps recroquevillé. La colonne vertébrale arquée, Flac va mourir – le premier être que je voyais mourir. Maman, Flac est devant la porte du jardin. Il est tout recroquevillé. Il tremble. André dit qu'il va mourir. (*I*, 46)

Dans ce chapitre intitulé « Un jour » (*I*, 40), titre au temps indéterminé et universel (« Quoi est plus près de l'éternité qu'une journée ? Quoi est plus long qu'une journée ? » [*I*, 78]), l'auteure tire un effet expressif d'une charge puissante en émotion, dans la mesure où cet effet prend sa source dans son enfance, pour essayer de comprendre (et de faire comprendre au lecteur) l'expérience concentrationnaire. Delbo rappelle au présent une expérience personnelle d'un passé lointain, mais tout aussi présent dans sa mémoire, en associant deux temps (le présent du récit et le passé présent du camp) à deux événements séparés par le temps : la lutte et la mort d'une prisonnière du camp et celle de son chien Flac lorsqu'elle était enfant. La violence de la mort de son propre chien se répercute dans celle de la mise à mort de la prisonnière égorgée par le chien SS. Dans cette évocation où se mêlent affects d'angoisse et

peurs intimes et archaïques, Charlotte Delbo utilise cette juxtaposition signifiante d'images pour raconter et nous faire réaliser à quel point la prise de conscience de la mort de cette femme s'est superposée à celle, il y a longtemps, de son propre chien. Convoquer un savoir enfoui au plus profond de sa mémoire d'enfance constitue une défense face à une représentation insoutenable : des chiens dressés uniquement pour égorger (« Et les chiens, toujours : un horizon nocturne de chiens hurlants [...]. Et les chiens, toujours, rauques, bavant de rage meurtrière⁷¹ »). La mort de la prisonnière ne peut être recevable pour la pensée (inaccessible en raison du degré de peur et de cruauté de l'acte) qu'à la condition d'être mise en relation avec un autre élément semblable et reconnu⁷². L'équilibre entre distance et proximité des deux représentations tient lieu d'écran protecteur. Selon Stéphane Lojkine, image et langage établissent des logiques de sens :

La production du sens est une réaction de défense du sujet menacé par les choses d'abord, par le risque de dislocation des objets ensuite. Le sujet fabrique, puis maintient son, ses écrans de la représentation. Pour répondre à l'atteinte intime, le sujet recourt à un système, à un code de symbolisation. [...] Ce qui est en jeu, ce n'est pas seulement la façon dont les choses seront figurées (les signifiants) ; c'est aussi ce qu'il s'agit de figurer et surtout comment les figures seront disposées les unes par rapport aux autres⁷³.

Dans bon nombre de témoignages, le choix qui semble s'imposer d'un langage visuel (selon Alain Parrau dans *Si c'est un homme*, Primo Levi fait « voir » la faim et la transforme en une « voracité visible⁷⁴ ») proviendrait d'une certaine façon de la contrainte qu'impose l'insuffisance du langage : s'il est vrai que notre pensée passe par les mots, le langage n'est

⁷¹ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 229.

⁷² « Si une chose peut en représenter une autre, c'est qu'elle y est reliée de façon implicite mais réelle. » (Frédéric Laupies, *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, PUF, coll. « Major », 2001, p. 25.)

⁷³ Stéphane Lojkine, « Les choses et les objets », dans *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, 2005, p. 97.

⁷⁴ Alain Parrau, *Écrire les camps*, op. cit., p. 338.

qu'une traduction incomplète de nos représentations mentales. Selon Parrau, au lieu de le révéler, la sonorité⁷⁵ des mots écrase le contenu de l'expérience concentrationnaire⁷⁶. Il existe une confrontation constante entre la pensée et son expression. La parole ne peut donc jamais aboutir. Le langage n'est alors qu'une convention, une construction sociale permettant de situer et d'organiser un certain monde selon l'articulation grammaticale utilisée. Lorsqu'un autre univers existe (comme c'est le cas pour les camps nazis), un autre système grammatical est mis en place. Primo Levi a déjà mentionné que la langue allemande qui avait cours dans le camp était un allemand argotique, spécifiquement forgée *dans* et uniquement *pour* le camp. Lojkin explicite les failles du langage (et de l'image) dans la fabrication de sens et du récit :

Lorsque nous recourons au langage, celui-ci ne constitue pas un outil neutre de communication : ce que nous disons communique certes les informations que nous avons choisi de transmettre, mais il le communique dans un cadre commun de références symboliques, avec tout un système de connivences qui font que notre parole, en même temps qu'elle exprime nos idées singulières, dit et redit les valeurs collectives, les idées communes dans lesquelles ces idées singulières viennent s'inscrire. Sans ces connivences, sans cette réassurance constante d'une participation à la communauté, la parole est inefficace et devient rapidement incompréhensible⁷⁷.

Mais le système d'anéantissement nazi s'attaque à la faculté de la parole qui distingue ultimement l'homme de l'animal. Primo Levi dira que l'usage de la parole était vain. Il n'existait plus de différence entre les coups de poing et les hurlements : c'était devenu une « variante du même langage⁷⁸ ». Chez Delbo, le langage est également mortifère. Peu importe

⁷⁵ Pour Jean-Luc Nancy, la sonorité d'une lettre peut enfanter à son tour une image à la fois distinctive et autonome (parfois loin du sens textuel voulu au départ par son auteur) : « La voix qui prononce a sa propre forme, son image sonore. Voyez vous-même : si je dis "sonore", restez-vous sans image ? Ne discernerez-vous pas un rond, "o", "o" ? » (Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », dans *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 123.)

⁷⁶ Cité par Alain Parrau dans *Écrire les camps*, *op. cit.*, p. 328-330.

⁷⁷ Stéphane Lojkin, « Les choses et les objets », dans *Image et subversion*, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁸ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 90.

si elle est tuée par des chiens ou des coups de bâtons (*I*, 132), il n'y avait d'autre choix qu'être domptée ou être tuée, se soumettre ou mourir :

Le SS tient son chien en laisse. Lui a-t-il donné un ordre, fait un signe ? Le chien bondit sur la femme – sans rugir, sans souffler, sans aboyer. C'est silencieux comme dans un rêve. Le chien bondit sur la femme, lui plante ses crocs dans la gorge. [...] La femme crie. [...] Je hurle. Aucun son ne sort de moi. [...] La femme s'affaisse. Un soubresaut et c'est fini. (*I*, 48).

Ici, la parole n'est pas seulement jugée inutile, elle représente un vrai danger au point qu'il est impératif de l'étrangler. Pour les prisonnières, le langage n'est plus un outil de communication, mais une menace. Le chien devient un substrat codé langagier typique du système concentrationnaire, partie intégrante d'une pratique usuelle de camouflage, manière d'éluder une responsabilité en évitant de nommer l'action voulue. C'était d'ailleurs une pratique courante dans le camp de nommer une chose pour en signifier une autre. Ainsi « passer à l'Est » signifiait aller ou envoyer vers la mort certaine ; l'expression « caves spéciales » différenciaient les chambres à gaz souterraines de celles en surface nommée « bains pour actions spéciales »⁷⁹. Les vocables se transformaient non seulement en menace mais aussi en outils de tortures psychiques, physiques et morales. Par exemple, quand un SS demande aux femmes, sur un ton de fausse douceur, de lever la main si elles ne peuvent plus supporter l'appel, la traductrice ajoute à l'intention des prisonnières, mais surtout sans changer de ton : « Mais il vaut mieux ne pas le dire » (*I*, 39), faisant retomber brusquement l'ensemble des mains levées. Preuve que le langage, saturé d'incertitude, était synonyme de danger⁸⁰.

⁷⁹ Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, *op. cit.*, p. 1773-1774.

⁸⁰ Primo Levi relate l'impact capital qu'avait cette duplicité de la langue sur la psyché des détenus. Le but réel était de les rendre fous pour mieux les assujettir à l'état de « bête » (comme cette pancarte accrochée au-dessus d'un robinet, où il est interdit de boire parce que l'eau est polluée, alors que les détenus meurent de soif). Pour

Les mots se développent donc selon une marge de distance par rapport à l'énonciation et deviennent inefficaces dans la compréhension quotidienne, « comme si les mots n'avaient pas le moindre poids⁸¹ », à l'exemple de la faim, du froid et de la soif dont les signifiants et les signifiés ne veulent plus rien dire dans le monde concentrationnaire (ou veulent dire tout autre chose). Les règles et par le fait même l'atmosphère changeaient constamment, d'où la figure de l'hydre ou de la méduse dans nombre de récits de survivants pour décrire l'agonie, mais aussi l'épouvante d'un système dangereux et impossible à saisir, toujours en mouvement variable, chaotique parce qu'extrêmement codé et aléatoire. Si, pour Primo Levi, ceux qui ont vu la Gorgone sont les engloutis, les « musulmans », chez Charlotte Delbo, la figure de la méduse désigne aussi une matière inerte devenue vivante : le sol devenu mare de boue collante et asphyxiante, ainsi que les « trous d'ombre » (*I*, 91) naissant à l'orée de la nuit ou de la mort :

Les pieuvres nous étreignaient de leurs muscles visqueux [...] un tentacule qui s'enroulait autour du cou, serrait les vertèbres, les serrait à les craquer, les vertèbres, la trachée, l'œsophage, le larynx, le pharynx et tous ces conduits qu'il y a dans le cou, les serrait à les briser. Il fallait libérer la gorge et, pour se délivrer de l'étranglement, céder les bras, les jambes, la taille aux tentacules prenants, envahissants qui se multipliaient sans fin, surgissaient de partout, tant innombrables qu'on était tenté d'abandonner la lutte et cette exténuante vigilance. (*I*, 87)

Delbo choisit d'user d'images non dans le but de rendre plus évidente notre compréhension de l'événement mais afin de créer des perceptions distinctives et de générer une vision complexifiée d'une situation excédant les sens, passant outre la simple reconnaissance d'un

Levi, les mots usuels ne peuvent décrire les camps. La « peur », la « faim » ou le mot « hiver » disent autre chose puisque l'hiver dans un camp n'est pas « que » l'hiver : « en disant cela [l'hiver] nous disons autre chose, des choses que ne peuvent exprimer les mots libres, créés par et pour des hommes libres ». (Primo Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 26, 57, 192, 193.)

⁸¹ Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo. Une voix singulière*, *op. cit.*, p. 227.

savoir que l'on supposerait pleinement acquis. La manière dont fonctionne la langue dans la poétique de Delbo produit un réseau d'images persistantes, mais surtout performatives, toujours fluctuantes, portant chaque fois en elle son autre. Cette production d'images littéraires éprouve bien le devenir possible de la pensée et de l'imagination chez le lecteur (étant donné que ce qui est déjà parvenu importe peu), l'amenant sans cesse vers un autre ailleurs possible du témoignage. C'est aussi ce qui se trame en filigrane dans les textes du philosophe et théoricien de l'image Georges Didi-Huberman. L'association de photographies et de mots tend à faire naître de nouvelles figures (*Écorces*) et de nouveaux points de vue (*Images malgré tout*). Isabelle Décarie ne manque pas de remarquer qu'il y a bien « quelque chose qui insiste dans ses actes de regard⁸² », et surtout dans son essai personnel *Écorces*, un besoin « d'imaginer de nouveaux alphabets, d'inventer une langue. [...] [afin] d'écrire des images poétiques malgré tout⁸³ ».

⁸² Isabelle Décarie, « “Images pour que notre main s'émeuve”. Regard, écriture et survivance chez Georges Didi-Huberman », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, 2015, p. 115.

⁸³ *Ibid.*, p. 117, 118.

Chapitre II

Ouvrir les yeux sur l'histoire, c'est commencer par *temporaliser les images* qui nous en restent. Or l'ouverture des camps a fait l'objet, de la part de quelques survivants, d'une temporalisation minutieuse qui devrait constituer le point de départ, le socle du regard que nous portons aujourd'hui sur les archives visuelles de cette période¹.

Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux ».

1. Points de vue sur l'image

« Ouvrir les yeux sur l'histoire, c'est commencer par *temporaliser les images* qui nous en restent² » : les photographies à l'ouverture des camps ont été nombreuses et plus que foisonnantes. Il y avait une réelle urgence à tout photographier, archiver, montrer, à envoyer au reste du monde et surtout, à éventer un secret si longtemps étouffé. Mais qu'est-ce qu'une image ? La question s'avère cruciale puisqu'elle touche la nature et la valeur donnée à l'image. Au sens large, elle signifie : « Tout ce qui évoque analogiquement une autre chose, avec ou sans support matériel. [...] Elle renvoie toujours à autre chose qu'à elle-même, substrat ou modèle avec lesquels elle entretient un rapport de ressemblance ou d'imitation³ ». En latin, le terme « *imago* » prend le sens de « représentation » (*mimésis*) ou « imitation », alors qu'en grec (*eikon*), le terme se charge d'une connotation de « ressemblance », de « simulacre »

¹ Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *loc. cit.*, p. 1023.

² *Ibid.*

³ Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, CNRS/Larousse, coll. « In Extensio », 2013, p. 396-397.

(*eidolon*), ou de « fantôme » (*phantasma*)⁴. C'est pourquoi cet dernier terme relève du faux et du non-être pour Platon⁵, puisque l'image est un leurre et mensongère. Elle se présente comme une image d'une image seconde du monde et s'éloigne donc de la vérité. Aussi, l'humanité ne pourra progresser que lorsqu'elle sera capable de s'en détacher (ou de s'en passer) afin de ne laisser place qu'à la pensée. À l'opposé, pour Aristote, penser et conceptualiser le monde passe essentiellement par les images, notre monde n'étant qu'une construction d'images, c'est-à-dire une série d'assimilation d'images par l'intermédiaire d'autres images. Soit le réel est le produit direct du sujet (de la pensée humaine), soit il est déterminé par les objets (processus réceptif). Cette opposition entre la parole (l'intellect) et l'image (la subjectivité), entre le savoir (la connaissance) et le voir (le savoir voir), dont le seul but est d'accéder au plus près de la vérité, est au fondement de la tradition philosophique en Occident. Mais si le statut de l'image fait polémique encore aujourd'hui, c'est parce qu'il est courant de lui reconnaître la prétention de redoubler le réel ou de fonctionner comme un décor pour cacher la réalité⁶. Souvent opposée au langage, l'image est prise comme une simple représentation de la chose représentée⁷. C'est la thèse défendue par Claude Lanzmann dans son film testimonial *Shoah*. Le réalisateur privilégie les témoins vivants, les voix et les corps bien présents. En existant, la parole apparaît unique, irremplaçable, incontestable et véridique, contrairement aux images

⁴ *Ibid.*, p. 396.

⁵ *Ibid.*, p. 397.

⁶ Adèle Van Reeth, « Que faire des images d'Auschwitz ? », *Podcast Les chemins de la philosophie*, France culture [en ligne], 2 juillet 2017.

⁷ Selon Luc Brisson, lorsque Platon tient le discours écrit pour un simulacre, tel que la peinture dans le mythe de Theuth, il n'instaure pas une opposition radicale entre le discours écrit (dont l'image) et l'oral, mais établit plutôt une distinction importante entre information et connaissance. Pour Platon, dans le contexte d'une joute verbale et d'un débat, le discours écrit est considéré comme un objet inerte, un artefact du langage. Mais selon Brisson, un point essentiel chez Platon consiste à préciser que l'écriture permet la transmission et la conservation de l'information. (Luc Brisson, « Introduction », dans *Phèdre*, *op. cit.*, p. 56-61.)

d'archive toujours en deçà ou à côté de ce qu'elles représentent. Lanzmann récuse l'idée d'expliquer au spectateur ce qu'il doit voir et comprendre⁸. Selon le réalisateur, l'archive impose un savoir figé et l'illusion que les archives ou le montage d'archives pourraient (faussement) tout dire de ce qui s'est passé⁹. Le film *Shoah* donne bien « à voir », il transmet un certain savoir grâce aux témoignages des survivants, au retour sur les lieux de l'événement, mais tout en réactivant des mises en scène, il donne aussi « à éprouver ». D'ailleurs, Lanzmann désigne *Shoah* comme un passage « de l'abstrait au concret¹⁰ » et la difficulté était non pas de trouver comment transmettre un savoir mais celle d'incarner l'expérience de la survivance¹¹. Mais la parole est-elle vraiment plus fiable que l'image ? Ne peut-il y avoir de l'imprécision ou du parjure dans le langage ? Et que se passe-t-il pour le témoignage photographique qui ne peut se passer de sa fonction narrative ?

Georges Didi-Huberman élabore un point de vue inverse à celui de Claude Lanzmann. Pour l'historien de l'art, l'image est plurielle : il n'existe pas une image, mais toujours des images. Elles ont cette puissance d'évoquer des réminiscences¹² et composent notre paysage, nous environnent et façonnent notre compréhension du voir et du savoir, et ce, continuellement. Ce sont des éléments qui agissent en synergie et de manière dialectique avec d'autres composantes du monde courant. L'image fonctionne comme le langage et, telle un mot, elle n'a de sens qu'agencée dans un ensemble afin de former une narration : « On ne dit pas la vérité avec des mots (chaque mot peut mentir, chaque mot peut signifier tout et son

⁸ Claude Lanzmann, « Le lieu et la parole », dans *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, p. 412.

⁹ Jean-Michel Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰ Claude Lanzmann, « Les non-lieux de la mémoire », dans *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, p. 389.

¹¹ *Ibid.*, p. 390.

¹² Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *op. cit.*, p. 14.

contraire), mais avec des phrases » (*E*, 41). Dans *Écorces*, l'auteur ajoute que la photographie de la « route du camp » qu'il a prise à Birkenau « n'est encore qu'un pauvre mot. Il demande donc à être situé dans une phrase. Ici, la phrase n'est autre que mon récit tout entier, récit de mots et d'images inséparés » (*E*, 41). Seule, l'image ne peut exister : il en existe bien une, avant celle-ci, et une à sa suite¹³. Et comme le langage, l'image n'est pas une chose, mais un acte, un processus appelant à y répondre par un autre acte, en l'occurrence celui du regard¹⁴.

Mais que signifie « voir » ? Ce que l'on voit, est-ce la réalité, le réel (et quel réel) ? Pour Derrida, l'image (le visible et l'invisible) est du domaine de la croyance, dans notre capacité à croire, mais surtout dans ce droit à la crédibilité¹⁵. Devant l'image cinématographique, Derrida se demande comment s'évalue « le régime du *crédit*¹⁶ » puisque la modalité du croire n'est pas de l'ordre du rationnel : « Comment penser cette croyance ? [...]. Cet acte de foi est impliqué partout où l'on participe à des scènes dites de témoignage. [...]. Dès qu'on ouvre la bouche, dès qu'on échange un regard, fut-ce en silence, un “crois-moi” se trouve déjà engagé, qui résonne en l'autre¹⁷. »

¹³ Alain Jaubert, réalisateur d'*Auschwitz, l'album, la mémoire* (1985), parle de l'importance de la série d'images dans son film, où « toute sorte de scènes n'expriment pas une violence directe, immédiate, mais une violence qui s'est passée juste avant. Ou une violence qui va se passer juste après ». (Philippe Mesnard, « Entretien avec Alain Jaubert », dans *Consciences de la Shoah. Critiques des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000, p. 308.)

¹⁴ Adèle Van Reeth, « Que faire des images d'Auschwitz ? », *loc. cit.*

¹⁵ On pensera ici à ce que Jacques Lacan dit du peintre qui donne en « pâture à l'œil » et invite le spectateur du tableau à se laisser aller, à « déposer là son regard, comme on dépose les armes. [...] Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard ». (Jacques Lacan, « La ligne et la lumière », dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964. Séminaire Livre XI*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1973, p. 116.)

¹⁶ Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse » [2000], dans *Penser à ne pas voir, op. cit.*, p. 321.

¹⁷ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage, op. cit.*, p. 49.

Mais surtout, « ce “croire” est-il pensable ? Est-il accessible à l’ordre de la pensée ?¹⁸ »

Par exemple, Derrida dira que, devant un film projeté :

On croit sans croire, mais ce croire sans croire reste un croire. On a affaire, sur l’écran, avec ou sans les voix, à des apparitions auxquelles, comme dans la caverne de Platon, le spectateur croit, apparitions qu’on idolâtre parfois. Puisque la dimension spectrale n’est ni celle du vivant ni celle du mort, ni celle de l’hallucination ni celle de la perception, la modalité du croire qui s’y rapporte doit être analysée d’une façon absolument originale¹⁹.

Comment peut-on dès lors, devant une photographie, croire en elle si elle loge en son sein un montage de représentation ? Si chaque image est passible d’interprétation, que croire ou comment croire ? Pour Claude Lanzmann, c’est justement la parole (testimoniale) qui contrecarre l’éventuelle illusion, simulacre et recomposition de l’image. À ce sujet, Derrida dira que la force de *Shoah* est l’image cinématographique, car elle « permet à la chose même (un témoin qui a parlé, un jour, en un lieu) d’être non pas reproduite mais produite de nouveau “elle-même là”. Cette immédiateté du “lui-même là”, mais sans présence représentable, produit à chaque vision, est l’essence du cinéma comme du film de Lanzmann²⁰ ».

Or il y a bien du faux et du mensonge dans le langage et de ce fait, tout autant dans le témoignage²¹. Ce que Georges Didi-Huberman aborde dans son ouvrage *Images malgré tout*, c’est la question de la légitimité à pouvoir représenter en images photographiques des camps de la mort. En réalité, il ne s’agit pas seulement de savoir si l’on peut représenter Auschwitz

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 321.

²⁰ *Ibid.*, p. 326.

²¹ Jacques Derrida remarque que le témoignage implique structurellement la possibilité du simulacre, du mensonge, du parjure, et que c’est justement cette possibilité même qui en fait un témoignage, c’est-à-dire une liberté pour celui qui témoigne, de dire ou de garder secret ce qu’il veut bien nous dire (ou ne pas dire). Si cette possibilité du mensonge était exclue du témoignage, la parole ne serait qu’information, archive, preuve, certitude. Selon l’auteur, le témoignage, pour rester témoignage, doit se laisser « parasiter ». (Jacques Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 31.)

en images, mais de savoir que faire (comment ou quoi comprendre) en tant que dépositaire d'un héritage photographique laissé par des déportés assassinés. Didi-Huberman ne soutient pas la position d'une « vérité » photographique, mais celle des indices révélateurs saisis sur la pellicule lors de la captation de ces images. Dans le cas de ces quatre photographies prises par les cinq membres du *Sonderkommando*, la question de ce que sont une image et un témoignage photographique revêt non seulement un poids tout à la fois unique et politique (acte de résistance), il interroge aussi le statut de l'archive et du témoignage. Peut-on modifier, retravailler, altérer, préciser, etc., un témoignage ? Pour Charlotte Delbo, il est clair que personne ne peut être en droit de mieux savoir que le témoin ce qu'il en est de la véracité de son témoignage. Alors que des millions de femmes et d'hommes ont péri dans les camps, il est impensable de critiquer, corriger ou suggérer une meilleure tournure de phrase dans le récit d'un survivant ou d'une survivante.

2. Ouverture sur un lieu d'effacement

Associer les archives photographiques de la libération des camps aux récits des survivants revient non seulement à raccrocher le voir des images aux savoirs venant des témoignages, mais aussi à affirmer la nécessité éthique d'ouvrir l'histoire à partir de l'intérieur, c'est-à-dire de ceux et celles les plus à même de révéler l'importance des détails et les particularités composant les expériences. Chez Charlotte Delbo, le rapprochement de l'entrée des soldats sous les réflecteurs avec celle des déportés est révélateur du fait même de l'antagonisme moral de ce premier contact des camps, tout comme l'est le rapprochement de la mise en scène dans les deux cas. Ainsi, l'entrée des soldats – « Le réflecteur au-dessus de l'entrée plongeait sa lumière dans le noir. L'homme regardait aussi loin que la lumière portait son regard [...] et

l'homme ne regarde que ces têtes qui grossissent vers lui, les regarde, doutant de la réalité de ces têtes et de ces yeux [...]. » (II, 171) – ne peut être entièrement saisie qu'en marge de la principale entrée, celle-là même qui annonce l'enfermement des déportés : « La gare n'est pas une gare. [...] Le soir les réflecteurs éclairent les barbelés blancs dans une netteté de photographie astrale. Ils croient que c'est là qu'on les mène et ils sont effrayés » (I, 11). Dans les deux cas, cette vision des camps s'apparente à un kaléidoscope d'images aveuglantes. La soudaineté de la lumière s'abat comme un paravent devant une réalité qui ne peut être appréhendée que par des témoignages fragmentés. Mettre en parallèle ces deux entrées accentue l'implacabilité de l'expérience des rescapés dans ce qu'elle a de plus absurde. Par ces deux entrées si dissemblables par leur contexte politique (libération ou entrée des déportés), Delbo fait bien voir le fondement du paysage concentrationnaire, c'est-à-dire qu'il est un lieu « de l'effacement davantage qu'un lieu de mémoire²² ». S'impose dans ses textes une étroite corrélation entre présence et absence. Ici, si la représentation littéraire (du latin *representatio*, fondé sur *representare* et signifiant « rendre présent ») constitue bien un dévoilement des premiers regards des déportés, elle a tout autant la propriété d'opacifier et d'obstruer ce qu'elle dévoile²³.

Chez Odette Elina²⁴, le récit s'ouvre sur une gare, alors que chez Robert Antelme²⁵, c'est avec le déplacement. Les photographes Michael Kenna²⁶ et Claude Pauquet²⁷ (ce dernier

²² Luba Jurgenson, « Quelques pistes de réflexion sur l'espace concentrationnaire », dans Armando Cote et Beatrice Patsalides (dir.), *Transmettre et témoigner. Les effets de la violence politique sur les générations. Hommage à Primo Levi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 71.

²³ Frédéric Laupies, *Leçon philosophique sur la représentation*, op. cit., p. 12.

²⁴ Odette Elina, *Sans fleurs, ni couronnes*, Paris, Mille et une nuits, 2005 [1947].

²⁵ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.

²⁶ Voir Michael Kenna, *L'Impossible oubli*, op. cit.

refit le trajet de sa mère, Geneviève Pauquet (Pakula) survivante du convoi du 24 janvier 1943), choisissent un unique wagon sur un rail comme première image de leur ouvrage. Si, à leurs yeux, ce wagon représente l'amorce vers l'inconnu, pour Georges Didi-Huberman, le baraquement fait aussi penser à un wagon, mais le dernier et non le moindre : un « gigantesque wagon à bestiaux de plus [...] le wagon à l'arrêt, l'espace d'une vie infernale en attendant pire encore » (E, 38). Ces points de départ évoquent la bipolarité du « partout et du nulle part²⁸ » du lieu et de l'espace concentrationnaire. Chez Charlotte Delbo, lorsqu'elle ouvre son récit sur cette gare des arrivées et des départs, la mise en scène insuffle simultanément une vision d'omniprésence et d'invisibilité du lieu : « une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus » (I, 9) ; « Ils ne savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas » (I, 10) ; « la gare n'est pas une gare » (I, 11). Même le camp, annoncé comme présent, est pourtant invisible au regard : « lieu de désolation » (I, 11) ; « la brume leur cache les marais » (I, 11). Selon Luba Jurgenson, ces premières descriptions d'ouverture du camp par l'effacement de l'espace (image-mouvement de la gare ou du transport) relèvent d'une « stratégie de transmission » qui a pour but de déstabiliser et déposer dans l'imaginaire du lecteur de nouveaux schémas contraires à la logique habituelle²⁹. Ainsi, et contrairement à la libération des camps de 1945, Charlotte Delbo aiguille notre regard sur l'ouverture des camps selon son point de vue de déportée, c'est-à-dire par le commencement du processus génocidaire. L'entrée de la foule dans la gare est un entremêlement complexe de présences effacées : « ceux qui arrivent ne sont

²⁷ Voir Claude Pauquet, *Convoi vers l'Est et retour*, op. cit.

²⁸ Luba Jurgenson, « Quelques pistes de réflexion sur l'espace concentrationnaire », dans *Transmettre et témoigner*, op. cit., p. 74.

²⁹ *Ibid.*

jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus » (I, 9), préfigurant ainsi le processus de dépersonnalisation³⁰ :

Ceux qui viennent de Varsovie [...] de Zagreb, [...] de Grèce. [...]. (I, 13)

Ce sont des banquiers [...] des mariés [...] des fillettes d'un pensionnat [...]. Il y a les intellectuels [...]. (I, 14)

Par cinq ils prennent la rue de l'arrivée. [...] Ils marchent bien en ordre [...]. (I, 16).

La prolepse utilisée par Delbo annonce la massification des morts qui constituera la norme. C'est cela la véritable ouverture puisque celle de la libération des camps, quant à elle, se refermera sur les paroles³¹ des rescapés durant trente ans de silence et de surdité. Or pour Hélène Cixous, romancière et philosophe, fille d'une mère juive d'origine allemande qui a fui la ville natale d'Osnabrück où plusieurs membres des Jonas seront déportés, raconte dans *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*³² comment la gare représente essentiellement, à partir d'une photographie prise le 23 octobre 1935, un travail de temporalité et d'une parole qui s'amorce enfin lorsqu'elle se trouve elle-même à cette gare du « *pour toujours* » comme elle le désigne :

Je l'avoue. Non seulement il m'a fallu du temps, mais il m'a fallu venir à Osnabrück, si tard, si tard, descendre du train à la gare d'Osnabrück, apercevoir sur le quai le panneau qui confirme : *Osnabrück Hauptbahnhof*, voir les rails, j'étais énervée, en 2015, pour qu'enfin la date de La Photo de la gare m'atteigne dans le cœur et reprenne force à ma vie³³.

³⁰ Thomas Trezise précise qu'il s'agit bien d'un processus et non d'un état d'impersonnalité. Sans les individualiser, le texte en dit assez sur ces gens (d'où ils viennent, qui ils sont) pour avoir « une certaine idée de ce qui est perdu ». (Thomas Trezise, « La question de la communauté », dans *Les revenantes*, *op. cit.*, p. 56.)

³¹ « Le soldat, d'abord écoute, puis les types ne s'arrêtent plus : ils racontent, ils racontent, et bientôt le soldat n'écoute plus. » (Robert Antelme, « La fin », dans *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 317.)

³² Hélène Cixous, *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*, accompagné de sept substantifs dessinés par Pierre Alechinsky, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2016.

³³ *Ibid.*, p. 110.

En revanche, pour Primo Levi, l'ouverture sur cette représentation particulière de la gare ou du wagon est vue comme un outil de pouvoir non seulement parce que c'est le début de la cruauté, de la souffrance et de la déshumanisation mais parce que les *Lager* étaient, selon lui, fondamentalement un « phénomène politique³⁴ ». Le système concentrationnaire pose comme premier objectif de briser chez le prisonnier toute volonté et capacité à entreprendre la moindre résistance organisée³⁵. Tout un « rituel de l'entrée³⁶ » était mis en place afin de provoquer l'effondrement moral, psychique et physique du déporté : vision des barbelés, lumière crue des miradors, coups de poing et coups de pied systématiques, hurlements, insultes, nudité collective, tonte des cheveux, hiérarchisation (simple prisonnier ou privilégié), menaces, etc. Selon Primo Levi, tous ces « détails » tendaient à provoquer la régression, à ramener le prisonnier à des comportements primitifs et contribuaient à la mise en place d'une scène agressive : « Tous ces détails ont été mis au point [...] ils étaient certainement voulus et non le fruit du hasard : il y avait une mise en scène, et elle était voyante³⁷ ». C'est pourquoi le wagon de marchandises est redoutablement efficace non seulement comme instrument de torture et de mort mais dans la création de la représentation du déporté et de sa « transformation d'être humain en animal³⁸ ». Le transport des prisonniers dans les wagons à bestiaux, dans des conditions d'atrocités et d'abrutissement bien calculées, participait à une planification globale visant une figuration où le déporté apparaîtrait comme profondément abject. Après des semaines de confinement (sans eau, ni vivres, ni latrines), les déportés

³⁴ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

³⁸ *Ibid.*, p. 110.

encore vivants projetaient à la figure des soldats allemands, des kapos et aux témoins environnants (Polonais), une image de déchéance et d'animalité conforme aux préjugés qu'on leur avait inculqués à travers la propagande. Voir les prisonniers couverts de vermine, puants, affamés et atteints de folie consolidait en tous points la fierté des SS dans leur appartenance à la suprématie nationale-socialiste et, par conséquent, à leur croyance³⁹ et au bien-fondé du projet d'extermination⁴⁰. Dans ces circonstances, le soldat voyait dans ces loques à peine humaines la légitimité de les asservir et de les supplicier sans ressentir de culpabilité ou de doute quant à l'exécution des ordres donnés⁴¹. Par ailleurs, selon Raul Hilberg, « Fondamentalement, les SS estimaient que les Juifs qui arrivaient dans les camps [de la mort] cessaient de vivre au moment précis où ils descendaient du train⁴². »

³⁹ Selon Tzvetan Todorov, la soumission aveugle aux ordres donnés dans un système totalitaire et particulièrement dans les camps nazis ne s'étend pas uniquement aux comportements, mais concerne surtout les croyances, entre autres, celle de croire que seuls l'État et ses lois établies sont dans le vrai. (Tzvetan Todorov, « Soumission des gardiens », dans *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1991, p. 197-201.) Voir aussi l'ouvrage de Nicolas Bertrand consacré à « l'encadrement normatif » de la détention, où il analyse chaque application des procédures (administratives, logistiques) et des règles en vigueur dans les camps. L'auteur réfute la thèse (initiée par Ernst Fraenkel, avocat allemand) du caractère parfois « arbitraire » du fonctionnement du régime nazi. Selon Nicolas Bertrand, absolument tout était fixé et réglementé (du régime de la correspondance à celui de la discipline). (Nicolas Bertrand, *L'Enfer réglementé. Le régime de détention dans les camps de concentration*, Paris, Perrin, 2015 [2011].) En revanche, Raul Hilberg note que le processus administratif et l'organisation de la destruction prirent une telle ampleur qu'à un moment donné, certains « décrets d'application » furent modifiés (interprétés) selon le fonctionnaire en poste : « les lois ou les décrets n'étaient pas considérés comme une source de pouvoir ultime, mais simplement comme l'expression d'une volonté. [...] Rien n'empêchait un responsable d'outrepasser les limites qui étaient les siennes et de légiférer sur un plan parallèle. [...] La machine de destruction, progressant ainsi de sa propre autorité, s'embarqua dans une action menée sur plusieurs fronts dans un réseau toujours plus complexe de décisions indissociables les unes des autres. » (Raul Hilberg, « Chapitre X. L'expansion de la destruction », dans *La Destruction des Juifs d'Europe*, op. cit., p. 1834-1835.)

⁴⁰ Primo Levi explique l'importance de l'effet rendu par ce spectacle. Sur le visage des Allemands et des témoins, s'affichaient clairement leur pensée et dégoût : « des gens comme ceux-là méritent leur destin, il suffit de voir leur comportement. Ce ne sont pas des *Menschen*, des êtres humains, mais des bêtes, des porcs, c'est évident, clair comme le jour. » (Primo Levi, « La violence inutile », dans *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 110.)

⁴¹ Selon les paroles de Franz Stangl, haut gradé SS dans les camps d'extermination de Sobibor et de Treblinka, ces humiliations étaient combinées pour « conditionner ceux qui devaient exécuter ces ordres. Pour qu'il leur devienne possible de faire ce qu'ils ont fait ». (Cité par Tzvetan Todorov dans « Dépersonnalisation », dans *Face à l'extrême*, op. cit., p. 192.)

⁴² Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, op. cit., p. 1663.

3. Regard et aveuglement de la raison

En 1945, la population mondiale se trouve confrontée à la plus terrible de ses représentations. Par exemple, certaines photographies d'Éric Schwab sont devenues de véritables icônes, particulièrement celles des visages de survivants⁴³, à l'instar du « dysentrique [*sic*] mourant » de Buchenwald, ou encore du jeune déporté juif russe de Dachau aux yeux écarquillés à l'extrême. Au premier coup d'œil, la photographie de ce jeune survivant russe fascine par l'intensité de son regard⁴⁴ largement exarcebé, d'une part, par la famine (collant la peau sur les aspérités des os de son visage), d'autre part, par cette « rencontre » où se soumet inmanquablement le regardeur, son vis-à-vis. Delbo n'avait pas manqué de décrire cette sorte d'emprise : « Leur regard qui implorait était le seul point vivant de ces corps qui étaient déjà saisis par la mort » (*II*, 148). Dans un ouvrage où il discute de l'être humain en général, Jean-Luc Nancy note que si « nous scrutons ces visages avec tant de curiosité en quête d'identification [...] [ce] que nous guettons là, comme sur les photographies, ce n'est pas une image, c'est un accès⁴⁵ ». Et selon Nancy, cet accès n'est pas un lien reliant un être à un autre, mais plutôt ce qui se tient au cœur du lien. C'est une entrée, non pas à l'autre, mais à tout ce

⁴³ La perspective du photographe est cruciale dans la compréhension contextuelle de la photographie. Pour Clément Chéroux, « savoir qu'Éric Schwab était sans nouvelle de sa mère déportée à Theresienstadt, lorsqu'il photographiait Buchenwald et Dachau permet de comprendre pourquoi son regard se focalisa davantage sur les rescapés que sur les morts ». (Clément Chéroux, « Du bon usage des images », dans *Mémoire des camps*, *op. cit.*, p. 18.)

⁴⁴ Maurice Rossel relate cette intensité du regard dans un corps à peine vivant. Durant sa visite arrangée, Maurice Rossel, alors représentant de la délégation du Comité international de la Croix-Rouge, reconnaît qu'il fut trompé par ce qu'on lui montra, mais des prisonniers d'Auschwitz, il dira : « C'étaient véritablement des squelettes ambulants [...]. Il n'y avait que les yeux qui vivaient, oui », tout en insistant sur la portée du regard : « Ces gens vous observant avec une intensité incroyable, au point de se dire : "Bien, en voilà un qui vient, quoi ? Un vivant qui passe", n'est-ce pas et qui n'était pas un SS ». (Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 42.)

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2013 [1996], p. 33.

qu'il peut y avoir « *entre nous*⁴⁶ », c'est-à-dire un « entre » en tant qu'une « distance ouverte » ou un « espacement de sens », et non en tant que lien ou continuité. L'intensité du regard de ce jeune survivant russe est peut-être bien le reflet d'une énonciation d'un « reste⁴⁷ » : l'essence d'un être transformé se heurtant abruptement à un monde resté inchangé. Charlotte Delbo déclare au retour du camp : « il y aura toujours entre eux et moi cette connaissance inutile » (III, 43), qui consiste à devoir porter en soi un savoir vain et stérile, inutile à partager.

Dans *Écorces*, Georges Didi-Huberman ne fait pas simplement fouiller du regard les éléments encadrant l'espace d'Auschwitz et de Birkenau, il s'interroge sur la manière dont ces sites se laissent regarder : « Un lieu comme celui-ci exige de son visiteur qu'il s'interroge, à quelque moment, sur ses propres actes de regard » (E, 28). La condensation du temps et de l'espace influe sur la manière d'observer et de comprendre les détails qui l'entourent. Son regard est soumis à une tension constante entre ce qu'il sait savoir et ce qu'il doit pourtant imaginer, entre ce qu'il rationalise et ce qu'il ne peut tout à fait comprendre, entre ce qu'il sait et ce qu'il ne pourra qu'entrevoir, entre ce qu'il croit voir et qui reste pourtant caché. L'assise de sa narration textuelle et visuelle repose sur la dichotomie entre l'intelligible et l'inaccessible. L'auteur procède à une *monstration* de son acte de regard, en juxtaposant à sa narration, une photographie où il se situe derrière la fenêtre du mirador principal et dont la vue donne directement sur la rampe de sélection (E, 29) – cette rampe dont, d'ailleurs, Charlotte Delbo a témoigné en observant son battement incessant : « il arrive des trains et des

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷ Pour Giorgio Agamben, le « reste » d'Auschwitz n'est ni les survivants, ni les morts, mais leur écart, c'est-à-dire « ce qui reste entre eux ». (Giorgio Agamben, « L'archive et le témoignage », dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 178.) Mais pour Philippe Mesnard, ce « reste » d'Auschwitz représente plutôt une fonction « par et dans laquelle la société occidentale se montre à elle-même en se donnant à voir, avec son enchaînement de massacres se succédant sans cesse ». Ce « reste » serait donc la société s'identifiant entièrement à son propre spectacle. (Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah*, *op. cit.*, p. 30-31.)

trains il en arrive tous les jours et toutes les nuits toutes les heures de tous les jours et de toutes les nuits » (*I*, 19). Le contraste entre le noir opaque de la pièce intérieure où Didi-Huberman se trouve et la clarté assombrie⁴⁸ par la teneur du paysage extérieur donnant sur les rails le place dans une double temporalité (Nathalie Skowronek dira que les petits-enfants de déportés « sont à la fois infiniment proches, et déjà trop loin⁴⁹ »). Cette double perspective est érigée sous la forme d'une barrière (la fenêtre), mais aussi d'un antagonisme : la volonté d'entrer « physiquement » dans l'événement (par le biais du regard plongeant sur le lieu) et de « sortir du noir » de son histoire familiale⁵⁰, puisque sortir « du trou noir⁵¹ » de la Shoah, c'est non seulement percer cette « intensité de plomb » ambiante (*E*, 33) mais aussi « tenter d'y faire retour, de le regarder, c'est-à-dire de le mettre en lumière⁵² ». À travers cette fenêtre divisée en quatre carreaux, Georges Didi-Huberman essaie pour une fois, dans un battement de temps (« comme si le noir pouvait m'offrir au milieu de cette monstruosité, un espace ou un temps pour respirer [...]»⁵³), de « concentrer » et de « diffuser » (*E*, 28) tout à la fois son champ visuel, de juxtaposer et de faire tenir ensemble des contradictions ou des éléments disparates, afin de former de nouvelles corrélations. La fragmentation de la vitre rappelle la stratégie

⁴⁸ En réalité, le noir et blanc de la photographie donne cet effet ombrageux dans l'essai du philosophe. La photographie originale en couleur donne un rendu tout à fait inverse. Le gazon entourant les rails est verdoyant et le ciel bleu, dégagé de tout nuage. Dans le film de Mario Côté où cette photographie a été présentée, le contraste entre le cadrage noir, les vieux rails de la rampe d'arrivée et le vert du paysage gazonné choque et surprend l'œil. (Mario Côté, « *Écorces*, récit-photo de Georges Didi-Huberman », *Festival international des films sur l'art*, catégorie FIFA expérimental, 78 min, Montréal, 26 mars 2017.)

⁴⁹ Nathalie Skowronek, *La Shoah de Monsieur Durand*, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁰ Une nouvelle narration pour surmonter les outrages du passé : « Les petits-enfants peuvent enfin se pencher, moins sur les faits, ils ont déjà été relatés, que sur la façon dont ils ont glissé d'une génération à l'autre. C'est une mise en abyme. [...] La génération numéro trois se résout à produire ses propres récits ». (*Ibid.*, p. 32.)

⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, *op. cit.*, p. 13.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 8.

visuelle d'Art Spiegelman dans *Mauss*⁵⁴, où chaque case de la bande dessinée cherche à représenter le processus de sa réflexion sur la représentation de la Shoah. *Mauss* ne représente pas seulement l'histoire de ses parents rescapés d'Auschwitz mais plutôt comment l'auteur tente de représenter sa propre réception à leur récit. À partir d'une scène d'un repas familial vue à travers ce qui ressemble à une fenêtre du salon, Spiegelman utilise chaque carreau de la vitre pour nommer les membres de la famille : « L'œil entre dans le foyer par une fenêtre – en ce sens une case typiquement “cinématographique”. [...] Nommer, c'est ce qui contribue à conférer aux gens leur individualité dans un système visuel de signes, où tous tendent à se ressembler⁵⁵. »

Si Georges Didi-Huberman s'est attardé à fixer sur pellicule cette fenêtre du mirador, c'est peut-être aussi parce qu'elle symbolise ce stratagème qui consiste à concentrer le regard sur les détails pour mieux en comprendre par la suite la globalité. Ce type de procédé fonde l'ensemble de son essai. À travers la vitre de son objectif photographique, ainsi que du cadrage du mirador principal où il voit le ciel et la terre, Didi-Huberman détaille, focalise et sélectionne des segments du lieu afin de mieux les questionner, mais surtout dans le but de donner un sens à son propre récit. Ainsi, l'auteur lève « les yeux vers le ciel » (*E*, 51), en direction des arbres de Birkenau ou, au contraire, fixe les « sols entaillés, balafrés, ouverts » (*E*, 27) où ne cesse de croître la végétation. Pour le philosophe, certaines images semblent être prises « à l'aveugle » (*E*, 33, 51), mais regarder les choses à travers l'appareil photographique est en fait un moyen de filtrer et de ralentir l'impact de la réalité, de la rendre en quelque sorte

⁵⁴ Art Spiegelman, *L'intégrale Mauss. Un survivant raconte : mon père saigne l'histoire, Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 2012 [1973, 1986], p. 76.

⁵⁵ Art Spiegelman, *MetaMauss*, trad. Nicolas Richard, Paris, Flammarion, 2011, p. 167.

un peu plus transparente à ses yeux, mais de manière indirecte. Il semble trouver sa visite supportable seulement à travers l'œil de son objectif. En protégeant ses yeux, il est aisé de s'abandonner, de se laisser porter avec confiance. Dans « Penser à ne pas voir⁵⁶ » (conférence où Derrida relie l'expérience du dessin à la langue), le philosophe évoque justement cette expérience des yeux, de ce qu'il nomme le « penser-voir » et le « voir-pensé », ou encore le « s'avancer sans voir d'avance, sans pré-voir⁵⁷ ». Selon Derrida, pour qui les yeux ne servent pas qu'à regarder passivement, tout comme chez Didi-Huberman, la main regarde aussi, en quelque sorte. En tenant l'appareil photographique, Didi-Huberman tient à distance l'obstacle, le danger, et neutralise (pour un temps) l'imprévisible du choc physique et émotif : « une des fonctions vitales de l'œil, du regard équipé d'yeux, c'est précisément de *voir venir*, c'est-à-dire de nous protéger, de nous protéger contre ce qui vient⁵⁸ ». Chez Didi-Huberman, l'absence d'échange direct de regard avec l'environnement concentrationnaire permet la révélation, comme s'il lui était plus aisé d'observer sans être sous le regard frontal et impressif des choses qui l'encerclent. Peut-on dire que cette distance spatiale détermine l'acuité perceptive de ces choses qui nous entourent, tout comme les conditions mêmes de l'image ? Jean-Marie Schaeffer écrit à ce propos un commentaire au sujet du preneur d'images :

Les photographes le savent bien : leur regard est lié toujours à la « bonne » distance. Cette logique de la distanciation est en même temps une logique de la rupture. [...] L'empreinte ne peut jamais être rendue à son contexte d'extraction, donc l'image, conçue comme construction réceptive, est incapable de le restituer « tel qu'en lui-même »⁵⁹.

⁵⁶ Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir » [2002], dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 56-78.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁹ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 17.

Pour Didi-Huberman justement, la double distanciation provoquée par l'appareil et l'image réalisée est peut-être, paradoxalement, la distance nécessaire pour s'approcher au plus près de la partie perdue et informulée de son histoire familiale. Que cherche-t-on à visiter en se rendant à Auschwitz ? « Qu'est-ce que je suis allé faire à Birkenau ? » (*E*, 69), se demandait-il. L'écrivain Daniel Mendelsohn s'est lui aussi posé la question lorsqu'il s'y rendit avec ses frères et sa sœur. Il était le seul à ne pas vouloir s'y rendre, certain des effets de surexposition qui s'y produiraient. Or sur place, il réalise, au contraire, que ce voyage est non seulement un moyen de « sauver ses parents “tués par les nazis” des généralités, des symboles, des abréviations, pour leur rendre leur particularité et leur caractère distinctif [...] »⁶⁰, mais qu'être sur les lieux constitue une étape importante dans une démarche visant un certain apaisement avec le passé : « Car l'autre raison d'aller à Auschwitz est celle qui vous fait aller dans un cimetière, ce qu'est Auschwitz aussi : pour reconnaître les revendications des morts⁶¹ ». Pour Hélène Cixous, se rendre à Osnabrück est le moyen de savoir, d'entendre vraiment ce qui n'a pas été raconté par Ève sa mère. Manière de comprendre par soi-même le récit d'une famille disparue, dispersée et gardée sous silence : « Les explications étaient cachées dans Osnabrück. De loin on ne comprend pas. – Je n'ai compris qu'en allant à Osnabrück... – ... ce que disait Ève ? dit mon fils. – Ce que Ève ne disait pas⁶². »

Dans *Écorces*, l'auteur nous invite à vivre avec lui des photos-récits prises autour de tous ces absents : « J'ai posé trois petits bouts d'écorce sur une feuille de papier. J'ai regardé. J'ai regardé en pensant que regarder m'aiderait peut-être à lire quelque chose qui n'a jamais

⁶⁰ Daniel Mendelsohn, *Les disparus*, trad. Pierre Guglielmina, Paris, Flammarion, 2007 [2006], p. 146.

⁶¹ *Ibid.*, p. 148.

⁶² Hélène Cixous, *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 44-45.

été écrit » (*E*, 9). Observateurs de cette photographie, nous faisons parallèlement le même exercice de tendre notre regard vers les innombrables vies particulières qui ont écrit l'histoire et nourri ces arbres. Nous aussi, nous essayons à notre tour de scruter attentivement plus loin que le reflet d'un regard imprimé dans ces bouts d'écorce. Ici, l'image se comporte comme un langage qui communique davantage qu'une simple information. Elle devient un outil à débusquer des possibilités du monde, elle nous apprend à nous attarder et à découvrir des signes que nous n'espérions pas trouver, dont nous n'avions peut-être même pas idée. Nous aussi, nous sommes tenus « d'arracher », « d'extraire » à la vue quelque chose plutôt que rien et de fouiller au-delà d'une simple surface. Dans *Écorces*, l'image que l'on a devant les yeux, bien après sa capture, ne révèle pas seulement la chose prise, c'est-à-dire le ciel, les arbres ou les sols, mais des superpositions de sens, de perceptions silencieuses tapies dans l'ombre du sous-bois ou de la terre, de réminiscences portées par les mouvements de l'air et du vent, telle la présence de ces cris muets imprimés dans les cieux, dépeints par Charlotte Delbo.

Chez Didi-Huberman, la photographie s'apparente (d'une certaine façon) à la vision. Alors que cette dernière est souvent lacunaire, furtive, incertaine et parfois réticente (regarder sans voir, voir sans comprendre, refuser le regard direct), la photographie condense les « clichés » inconscients du corps photographiant et devient un regard atemporel. Là où le regard et la parole n'y arrivent pas, l'image réussit à éveiller de nouveaux lieux de pensées, peut-être même insoupçonnés précédemment. La photographie « nous oblige à voir quelque chose plutôt que rien⁶³ ». Or pour cela, il faut savoir regarder autrement et pour le philosophe, « Il faut, pour voir les choses, savoir les dépouiller de leurs *noms communs*, leurs lisibilités, de

⁶³ Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Paris, Actes Sud, coll. « Rayon Philo », 2009, p. 11.

leurs définitions, les dénuder, les exposer, les dépouiller de leurs noms⁶⁴ ». Dans l'étude des quatre photographies prises par les membres du *Sonderkommando*, Didi-Huberman tente d'appliquer le principe du paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg pour qui existe une connexion profonde entre les détails et les indices possibles de phénomènes qui paraissent *a priori* superficiels, mais qui s'avèrent être des atouts décisifs pour le déchiffrement de zones opaques de la réalité⁶⁵. Derrida rappelle un principe de Walter Benjamin en nous parlant de l'image cinématographique : « en agrandissant le détail, on fait autre chose que de l'agrandir, on change la perception de la chose même. On accède à un autre espace, à un temps hétérogène⁶⁶. » Ce principe est également à l'œuvre dans l'écriture du romancier Marcel Cohen. Dans *Sur la scène intérieure. Faits*⁶⁷ et *Choses lues*⁶⁸, les détails deviennent des scènes en eux-mêmes, de petits et grands récits indispensables à la reconstitution d'une mémoire familiale plus large, lui qui, à l'âge de cinq ans, se trouva être l'unique membre de sa famille à qui fut épargnée de la déportation au camp d'Auschwitz. En s'intéressant aux plus infimes détails, conversations et modestes objets du quotidien, Cohen reconstruit différents moments de son histoire, mais s'oppose aussi subtilement à l'oubli et à la banalisation de son héritage. Chez Hélène Cixous, c'est à travers les questions, les conversations (parfois à sens unique) avec sa mère, ses enfants ou avec elle-même (par le biais de l'écriture), les appels téléphoniques aux cousines lointaines (par exemple au Chili ou à Jérusalem) qu'elle découvre

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, t. II, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 183.

⁶⁵ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989 [1986], p. 177.

⁶⁶ Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 320.

⁶⁷ Marcel Cohen, *Sur la scène intérieure. Faits*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2013.

⁶⁸ Marcel Cohen, *Choses lues*, Droue-sur-Drouette, La Pionnière, 2015.

peu à peu, à travers le passé et le présent de sa mère, une nouvelle consistance à son existence :

J'ai pu reprendre mon rêve de descendante, le plus ancien de mes rêves [...]. J'ai toujours su que j'étais destinée à vouloir comparer les rêves et la réalité, afin de confondre la réalité, de la faire avouer ses rêves cachés, et qu'elle dépendait de moi, de ma visite, de mes questions, pour sortir de son sommeil et se révéler⁶⁹.

Pour Cixous, chaque détail infime s'apparente à une lettre qui s'imbrique à une autre et une autre, formant au fil des recherches, des hésitations, des voyages et des dialogues, les maillons d'une longue chaîne qui, un jour, telle une phrase incroyable, compléterait son livre, un récit de vie (« Je le saurai que quand j'aurai suivi le livre jusqu'au terme⁷⁰ »).

4. Lisibilité et singularités

La *lisibilité* d'un événement historique aussi considérable et aussi complexe que la Shoah dépend, pour une bonne part, du regard porté sur les innombrables *singularités* qui traversent cet événement, par exemple lorsque Raul Hilberg décida de décortiquer l'organisation ferroviaire des déportations et du grand massacre⁷¹.

Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*.

Dans *Moisson d'or*⁷², les auteurs étudient l'importance de certaines conversations ayant eu lieu entre Polonais et Juifs. Ces derniers témoignent de la manière dont leurs voisins les pressaient (ou suggéraient clairement) de leur céder immédiatement leurs biens, puisqu'ils allaient être déportés ou tués. Selon ces Polonais, il valait mieux qu'ils héritent en tant que

⁶⁹ Hélène Cixous, *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, *op. cit.*, p. 13.

⁷² Jan Tomasz Gross et Irena Grudzinska Gross, *Moisson d'or*, *op. cit.*

voisins, plutôt que d'en faire profiter la partie adverse⁷³. Les auteurs se demandent comment il faut considérer les éléments de ce genre : est-ce une information de l'ordre de l'anecdote ? Ou de simples incidents courants en temps de guerre ? Ils s'entendent pour dire que ces conversations sont de « discrets épisodes » et peu importe le nombre rapporté, elles s'inscrivent effectivement dans le champ anecdotique. Mais selon eux, à bien les observer, ces bribes de conversations attestent un revirement des principes régissant la vie en communauté et surtout, les règles de la propriété privée. Avant ces conversations, donner des biens privés relevait de la bienveillance, du don pour soulager autrui (aider en cas d'incendie, de catastrophe naturelle, de maladie, etc.) et ces exemples d'échanges entre Juifs et Polonais se révèlent plutôt être des « indicateurs de la dérive des normes partagées relatives à la conduite acceptable envers les Juifs⁷⁴ ». En relisant ces conversations, on s'étonne de découvrir que le sens de la propriété et des obligations de voisinages a été étrangement aboli lorsqu'il était question des Juifs. Selon les auteurs, analyser en détail « le caractère des crimes commis », tout comme « lire dans les esprits », apporte un début de réponse pour comprendre comment les choses ont bien pu se passer pour en arriver là, tout en donnant une idée générale de ce qui est arrivé⁷⁵. Les faits isolés tirés de la vie personnelle des gens (journaux intimes, lettres, mémoires, photographies, dépositions) aident à établir la complexité des liens entre victimes et bourreaux sur le terrain : « accumuler les cas particuliers pour arriver à des estimations numériques fiables⁷⁶ ». Les documents officiels ont été détruits ou travestis, et pour ces auteurs, de ce fait, les nombreuses singularités comblent des « aspects significatifs de la

⁷³ *Ibid.*, p. 109-110.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

politique nazie et de leurs conséquences⁷⁷ ». D'ailleurs, si Hermann Langbein intitule son ouvrage *Hommes et femmes à Auschwitz*⁷⁸, c'est précisément afin de sonder cas par cas des vécus concentrationnaires : « Si, comme je l'ai dit, les nombreux écrits consacrés à Auschwitz ont un caractère subjectif marqué, ce trait participe justement de leur valeur, car chacun d'eux est un document humain, un élément unique de la mosaïque complexe que constitua la vie dans ce camp d'extermination⁷⁹. »

Prisonnier durant deux ans et membre de l'organisation de la résistance, ayant un poste plus « avantageux » (mais tout aussi précaire et dangereux) comme secrétaire du médecin SS en place, Hermann Langbein tient à préciser que chacun a vécu « son » Auschwitz⁸⁰. Il est donc essentiel d'en rapporter chacun des points de vue. Placés dans des situations extrêmes et inhumaines, « les prisonniers pouvaient rarement acquérir une vision d'ensemble de leur univers⁸¹ » et parce que rien n'était tranché entre bon et mauvais, l'ouvrage de Langbein tient à marquer les réactions, relations et comportements particuliers ou inattendus d'hommes et de femmes. Charlotte Delbo souligne elle aussi ces singularités dans son témoignage. Le tout premier dialogue d'*Aucun de nous ne reviendra* rappelle la condition distinctive de la détention des Juives, c'est-à-dire de celles qui, majoritairement, n'ont pu témoigner et dont les paroles ne seront jamais rapportées. La main d'une prisonnière juive force notre regard dans la direction du ciel pour nous indiquer comment le corps de ses compatriotes s'écrivent et

⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁸ Hermann Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁸¹ Selon Primo Levi, environnés par la mort, les prisonniers ne pouvaient évaluer l'ampleur du massacre se déroulant autour d'eux. Par exemple, il n'y avait aucun moyen de connaître les raisons des multiples changements de transfert, d'affectation, de condition, etc. (Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 16 et 17.)

disparaissent sans équivoque dans le ciel. Refouler les mots était source de salut, réduire l'émotivité permettait de survivre :

« Oh, nos chances sont égales, va...

— Pour nous, il n'y a pas d'espoir. »

Et sa main fait un geste et son geste évoque la fumée qui monte.

« Il faut lutter de tout son courage.

— Pourquoi... Pourquoi lutter puisque nous devons toutes... »

Le geste de sa main achève. La fumée qui monte. (*I*, 27)

Dans les camps nazis où les mots sont emplis de mensonges, le geste de la main de cette prisonnière juive atteste un tabou monstrueux. Leur absolue destruction creuse un fossé radical entre leur destin et celui de toutes les autres prisonnières. Le geste d'achever pose la question du tombeau et du deuil des siens. Quelle sorte de monument funéraire peut-on construire pour tous ces morts ?, semble-t-elle demander. Dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, le narrateur, qui s'adresse à une descendance qui ne verra jamais le jour, écrit dans le sillage de ce legs : « il est toutefois possible que je ne creuse pas la terre, mais l'air où il y a beaucoup de place⁸² » (« puisque le stylo est ma pelle⁸³ »). L'essentiel du récit tourne autour de cette idée d'anéantissement (et d'auto-anéantissement) où le narrateur ne peut se reconnaître :

[...] si pendant un seul instant je me voyais, connaissais, possédais ainsi moi-même, tandis qu'il ne saurait bien sûr être question ni de propriétaire ni de propriété, alors peut-être se réaliserait tout simplement mon *identité* qui ne s'est jamais, jamais réalisée ; si donc un seul de ces instants irréalisables se réalisait, cela ferait peut-être disparaître mon « sentiment d'altérité » [...]⁸⁴.

⁸² Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, op. cit., p. 13.

⁸³ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 86.

Le « *si* » hypothétique accompagnant ces verbes à l'imparfait présente non seulement l'action dans une imprécision temporelle (ni début ni fin), mais laisse sous-entendre l'impossibilité pour le narrateur d'espérer « saisir » le monde qui l'entoure. Dans ce passage, le narrateur est un être désincarné, effaçable, qui ne peut être ni lui ni autre, exception d'une voix qui vit et se déverse. Le langage, cette sorte de logorrhée transformée en écriture, devient alors l'entité et la mémoire, son unique *je* existentiel. L'écriture ne sert pas à donner ici un sens au vide, mais se fonde sur ce vide et s'y fond. C'est bien en écrivant que le narrateur pressent l'indicible et tente d'atteindre ce qui habite l'écriture. Marguerite Duras l'éprouvait elle aussi : « Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit [...] »⁸⁵. L'indicible ne serait pas dans l'écriture, mais l'écriture elle-même. Chez Charlotte Delbo, la main si importante dans son témoignage, complète la communication⁸⁶, « achève » la parole et donne au silence un corps écrivant⁸⁷ : « Sa main s'agite une fois encore comme un cri – et elle ne crie pas. Dans quelle langue crierait-elle si elle criait ? » (*I*, 46-47)

5. Images phrasées

La notion de lisibilité possède plusieurs particularités. Par définition, aucun œil n'est naïf. Il existe toujours un choix dans ce que nous voyons ou ne voyons pas, dans la manière dont nous

⁸⁵ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 44.

⁸⁶ Dans une lettre destinée à Hans Bender, Paul Celan lui fait part de sa définition du « métier » de poète : « c'est l'affaire des mains. Et ces mains, à leur tour, n'appartiennent qu'à un homme, c'est-à-dire une âme unique et mortelle, qui avec sa voix et sans voix cherche un chemin. Seules des mains vraies écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre une poignée de main et un poème. » (Paul Celan, « Lettre à Hans Bender », dans *Le Méridien & autres proses*, trad. et annotation par Jean Launay, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2002 [1983], p. 44.

⁸⁷ Selon Jung-Weon Mok, le silence chez Charlotte Delbo est de l'ordre du corporel : « c'est toujours le corps qui se tait, qui lutte contre la parole, contre le sens, qui enfin ferme la bouche et simplement existe ». (Jung-Weon Mok, « Charlotte Delbo, l'écriture du corps », dans Christiane Page (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 284.)

regardons, selon notre construction familiale, expérientielle, culturelle. À partir de là, le regard est indissociable d'un certain pouvoir, résultat « d'une domestication globale, d'une saisie politique de la perception visuelle qui s'exerce sur tous⁸⁸ ». Et les images se construisent selon ces modèles, ces associations d'idées et de représentations préexistantes (films, affiches, photographies, nouvelles télévisées, œuvres artistiques, etc.). Jean-Paul Curnier ajoute que « voir au-delà de ce que nous laisse percevoir le regard, c'est en somme faire l'effort de voir *contre* le visible⁸⁹ », car les images, qu'elles soient picturales ou littéraires, nous interpellent toujours de manière personnelle⁹⁰. Charlotte Delbo joue sur cette prémisse lorsqu'elle titre un fragment de son récit « Dimanche » (*I*, 143). En agissant sur l'imaginaire collectif occidental où, généralement, dans l'usage chrétien, le dimanche est synonyme du « jour du Seigneur » (jour de repos, de prière et de piété), en évoquant l'esprit de rassemblements familiaux et de partage avec la communauté, Delbo crée un effet de malaise et d'appréhension grandissant chez le lecteur. Le récit alterne avec le dimanche où « l'appel avait lieu moins tôt » et « le jour le plus redouté de tous », où il fait « très beau », où « le soleil aussi était du printemps », mais où « l'odeur était plus pestilentielle » (*I*, 143). Le « Dimanche » calme, quotidien, où chacun est libre de pratiquer sa foi⁹¹ et le recueillement, se transforme, dans le camp, en une journée

⁸⁸ Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible*, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ « Nous ne sommes jamais pour rien dans les images que nous voyons, nous *y sommes*, et nous y sommes même pour beaucoup. D'où cette difficulté à admettre que nous puissions être *abusés* par certaines images. » (*Ibid.*, p. 18.)

⁹¹ Il est difficile de ne pas établir un lien avec le récit de Sarah Kofman sur son père assassiné lorsqu'il voulut pratiquer le shabbat, jour de repos juif consacré à la famille et pratiqué le samedi : « *Auschwitz* : l'impossible du repos : mon père, un rabbin, a été tué pour avoir voulu respecter le shabbat dans les camps de la mort ; enterré vivant à coups de pioche, pour avoir – ont rapporté des témoins – refusé de travailler ce jour-là ; afin de célébrer le shabbat, priant Dieu pour eux tous, victimes et bourreaux, rétablissant dans cette situation d'impouvoir et de violence extrêmes un rapport qui échappait à tout pouvoir. Et cela leur a été insupportable [...] ». (Sarah Kofman, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1987, p. 41-42.)

de déflagration d'une violence inouïe (courses, cris, coups), en un essoufflement scandé dans un rythme d'alternance d'accélération et de stases narratives :

De chaque côté de la file, kapos et anweiserines hurlent. Schneller. Schneller. Hurlent et frappent.

Nous faisons remplir notre tablier et nous courons.

Nous courons. Il faut garder la file, pas de débandade.

Nous courons.

La porte.

C'est là où les furies sont le plus serré [*sic*]. SS en jupes et en culottes se sont joints à elles.

Courir.

La porte franchie, prendre à gauche, s'engager sur une planche mal équilibrée entre les deux rives d'un fossé. Passer sur la planche en courant. Coups de bâton avant et après.

Courir. Vider le tablier à l'endroit qu'indiquent les hurlements.

D'autres avec des râtaux égalisent la terre apportée.

Courir. Longer les barbelés. Ne pas les effleurer, les lampes sont au rouge. (*I*, 145)

L'effet de panique est indéniable. L'auteure déjoue notre « domestication » figurative du dimanche, d'autant que le récit, loin de se calmer, s'accélère dangereusement dans les pages suivantes :

Courir à la porte – schnell – passer – weiter – basculer sur la planche au-dessus du fossé – schneller – vider le tablier – courir – attention aux barbelés [...] – courir jusqu'aux hommes tendre son tablier – coups de bâton – courir vers la porte. Une course hallucinée. (*I*, 148)

Au lieu d'images floues, d'implacables impressions de peur, d'essoufflement et d'aliénation surgissent de ces lignes. La multiplication des tirets accélère le rythme, la cadence se transforme, ainsi que sa temporalité. C'est bien un temps cyclique d'éternité qui s'ouvre à travers ce procédé descriptif que l'on devine répétitif. Le moyen le plus court d'atteindre

l'infini n'est-il pas la répétition et non l'énumération⁹² ? L'infini s'enchâsse dans l'inanité même de la tentative du travail inutile des prisonnières de charrier sans fin et sans raison (but inaccessible) les gravats qu'elles doivent déplacer d'un lieu à un autre, et ce, indéfiniment. L'effet de cette répétition produit des images « poétiques » (si ce mot n'est pas dénué de sens) de l'expérience concentrationnaire de l'auteure qui nous sont délibérément cryptées et difficilement concevables à la raison.

En revanche, dans les photographies de Georges Didi-Huberman, le regard crée ses propres images, celles que son regard a choisi de voir afin qu'elles deviennent un lieu de passage vers le sensible. Le philosophe Jean-Luc Nancy précise que le préfixe *re* – de la représentation n'équivaut pas à une deuxième présentation ; ce *re* n'est pas répétitif, mais intensif, présence (valeur ou sens) exposée⁹³. La représentation n'est donc en aucune manière une simple copie, mais le transfert d'un objet en son état de ressenti. Les photographies de Didi-Huberman présentent bien ce qui est absent à la présence immédiate de l'événement. On trouve une idée similaire chez Derrida lorsqu'il s'intéresse à l'image cinématographique⁹⁴. Semblable à la psychanalyse, selon Derrida, le travail cinématographique donne accès à une autre scène, une scène cachée, enfouie, spectrale. Des strates de fantômalité (succession de mémoires endeuillées) hantent l'image, forment et révèlent la consistance et la profondeur de cette même image. Devant l'écran, chaque individu projette ses propres phantasmes (peurs, désirs, attentes, etc.) et les émotions prennent source non dans l'histoire racontée mais dans le ressort même de la projection, dans les récits masqués et intimistes des projections de chacun.

⁹² Jean-Luc Sauvageot, « L'infini commence à cinq », dans Maurice Olender (dir.), *Fini et infini*, Paris, Seuil, coll. « Le Genre humain », 1992, p. 23.

⁹³ Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », dans *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 73.

⁹⁴ Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 321-322.

Derrida dira que le rôle du « réalisateur d'image », qu'il soit fixe ou animé, est de permettre à l'image de passer, de traverser « du réel à la réalité, de l'inconscient à la conscience, du désir d'image à son incarnation⁹⁵ ». Or pour Didi-Huberman, les quatre photographies du *Sonderkommando* constituent justement « un point de *contact* possible [...] entre l'image et le réel de Birkenau⁹⁶ », un point de jonction entre ce que nous voyons (ou ne voyons pas de toute évidence) et le moment névralgique de cette journée d'août 1944, par ce que ces quatre photographies possèdent de valeur de « vérité ».

Lorsque Art Spiegelman décide d'inclure de vraies photographies dans *Mauss*, dont un portrait de son père dans ses habits de déporté, il observe que cette photographie, « cette chose qui apporte un élément corrélatif “objectif” – en dit si peu⁹⁷ » et pour cause, car la photographie avait été prise après coup, longtemps après l'ouverture des camps alors que son père avait recouvré la santé. Il s'agit d'une reconstitution de son père posant dans une version « costumée » de son uniforme. Dans ce cas et de manière flagrante, la portée de l'image va à l'encontre de son contenu documentaire. Étrangement, un effet contraire se produit, malgré le décalage entre ce qu'elle montre (son père en habit rayé de déporté, matricule à la poitrine, mais aux joues pleines) et ce qu'elle cache (mise en scène d'une photo « souvenir » prise longtemps après avoir connu une famine extrême) : il ressort en effet de ce portrait une « authentique information⁹⁸ », l'éventuel « contact » dont parle Didi-Huberman. L'objectif de Spiegelman en incluant certaines photographies dans *Mauss* était de convertir l'image en

⁹⁵ Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art » [2002], dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁷ Art Spiegelman, *MetaMaus*, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁸ *Ibid.*

« phrasé visuel⁹⁹ », d'accentuer de façon globale le récit dessiné du « ça a eu lieu vraiment ». La photographie de son père s'inscrit dans cette relation du récit dessiné et du texte écrit tout autour des cases. Elle incite effectivement tout lecteur-regardeur (à cause de son décalage) à réexaminer son savoir sur cette question de la « vérité » de l'archive et à en peser l'éthique. Certains pourraient penser que cette image de son père en santé est trompeuse et n'est pas tout à fait « véridique ». Or elle a une valeur de vérité parce qu'elle possède sans conteste une charge, une force affective et aussi parce que, en second lieu, elle entraîne un effet et une remise en question de notre compréhension. Pour Jean-Luc Nancy, lorsqu'une image « touche », c'est qu'elle est de l'ordre « d'une intimité qui se porte à la surface¹⁰⁰ », parce qu'une partie de celui qui la regarde dialogue avec elle, se mêle à elle : il y a projection, participation, contagion. Pour Derrida, face à l'image, il y a ce qu'il nomme un « appel », un appel de mots ou d'images (ou de mots incompris fonctionnant comme une image), une combinaison d'images et de mots, de « mots-images et d'images-mots¹⁰¹ ». La combinaison et l'entrelacement d'éléments visuels et textuels n'accroît pas pour autant la compréhension de la lecture ou sa transparence, mais renforce au contraire sa complexité. *Mauss* est l'histoire d'un processus de remémoration et de transmission, d'une relation conflictuelle entre le père et son fils qu'on peut déceler en filigrane, suite au récit de la déportation du père. Comment le fils arrive (ou n'arrive pas) à se situer dans cette transmission et comment il structure le récit de sa propre narration : « C'est l'histoire de choix qui se font, il s'agit de trouver ce qu'on peut dire, ce qu'on peut révéler, et ce qu'on peut révéler au-delà de ce que l'on est conscient de

⁹⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰⁰ Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », dans *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰¹ Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 85-86.

révéler¹⁰². » La page du « *time flies*¹⁰³ », où il se représente assis à sa table de dessin, elle-même assise sur un monticule de cadavres de souris est un bel exemple de cet écart. Alors que l'image du mirador à sa fenêtre incarne l'emprise d'une surveillance inlassable, comme s'il était tenu en joue moralement par l'histoire de son père, l'image du temps qui s'envole (dessinée par le tournoiement incessant des mouches) le tient psychiquement prisonnier du poids de sa propre histoire (passée, présente, future). Il est difficile de ne pas penser aux mouches du théâtre de Sartre¹⁰⁴, les Érinnyes, déesses de la culpabilité, voraces et oppressantes : « Nous serons la nuit, l'épaisse nuit de ton âme. [...] Nous irons chercher la nourriture dans ta bouche et le rayon de lumière au fond de tes yeux, Nous t'escorterons jusqu'à la tombe et nous ne céderons la place qu'aux vers¹⁰⁵ ». De même, il est impossible de ne pas relier ces mouches tournoyantes de Spiegelman à l'écriture de la mouche de Duras. Ces mouches qui prennent une place visuelle et textuelle si prégnante, écrivent, peut-être aussi, un récit connu d'elles seules :

La mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde, qui étend le champ du sommeil dernier. On voit mourir un chien, on voit mourir un cheval, et on dit quelque chose, par exemple, pauvre bête... Mais qu'une mouche meure, on ne dit rien, on ne consigne pas, rien. [...] Ce n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites. J'ai pensé aux Juifs. [...] Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture. Un jour, peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel¹⁰⁶.

¹⁰² Art Spiegelman, *MetaMaus*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰³ Art Spiegelman, *L'intégrale Mauss*, *op. cit.*, p. 201.

¹⁰⁴ Jean-Paul Sartre, « Les Mouches », dans *Théâtre. Les Mouches ; Huis-clos ; Morts sans sépulture ; La Putain respectueuse*, Paris, Gallimard, 1947, p. 7-121.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 99-100.

¹⁰⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 40 et 44.

Cette page décrivant « le temps [qui] s’envole », largement composée d’un nombre pluriel de boucles de temporalité et de perspectives, est pourtant montée dans une grande économie des éléments visuels et textuels. Le dualisme entre texte (signification) et image (forme) s’efface et laisse place à de multiples points de vue. Les détails de cette case fonctionnent comme un récit et le texte comme une image chargée d’émotion, à la manière du procédé décrit par Nancy :

Chaque image et chaque texte est chacun pour soi en puissance de texte et d’image. Cette puissance s’actualise dans le regard ou dans la lecture. Je lis un texte et voici de l’image, ou bien voici plus de texte encore ! En regardant l’image, je la textualise toujours de quelque façon et en lisant le texte, je l’image. Ces actualisations sont innombrables : aucun texte n’a son image propre, aucune image son texte propre¹⁰⁷.

Chaque planche à dessin de Spiegelman fait preuve d’une stratégie de montage engageant tout lecteur à travailler l’interaction entre sa capacité visuelle, sa pensée et son imagination. Chez Georges Didi-Huberman, cette mise en correspondance des pluralités de formes est essentielle afin de faire ou de laisser ressurgir les relations et les contradictions, les discontinuités et les indéterminations. En ce qui concerne les quatre photographies étudiées dans *Images malgré tout*, le montage est le moyen, selon l’auteur, d’accéder aux singularités, à ce qui ne se voit pas entre les prises : les liens qui les relient entre elles, les moments d’indétermination fortement prégnants grâce aux détails (bouts de branchages, cadrage noir indiquant l’angle de la lumière et de la prise, flou d’une caméra en mouvement, mise au point ratée en raison de l’interdiction de photographier, etc.). En recroisant les témoignages des rares survivants du *Sonderkommando* et les schémas de reconstitution des emplacements selon les plans historiques et les études fouillées sur le fonctionnement des crématoires (en

¹⁰⁷ Jean-Luc Nancy, « L’oscillation distincte », dans *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 130.

particulier celles de Jean-Claude Pressac), l'auteur arrive, avec un peu plus de précision, à saisir ce que fut « *une* réalité d'Auschwitz en août 1944¹⁰⁸ » (et non *toute* la réalité), à savoir comment le prisonnier photographe a dû s'y prendre, où et comment il a dû se positionner. Pour Didi-Huberman, une photographie ne peut *tout* dire ou, au contraire, ne *rien* dire. Par conséquent, le fait d'avoir installé sur le site de Birkenau trois stèles reproduisant les photographies en question et non quatre, consiste, selon lui, à escamoter une part du témoignage, celle qui nous montre le danger encouru par les détenus¹⁰⁹, la peur, l'angoisse de rater les prises, d'être capturé et de ne pas capter à temps les informations voulues. Omettre celle où l'on ne voit qu'une masse noire et une partie du ciel, c'est rejeter la valeur séquentielle de la série, le moment « essai » qui en dit long sur le geste même de la prise photographique. Rejeter l'abstraction, les lacunes visuelles (lacunes probablement seulement pour nous qui n'y étions pas), c'est nier l'ordre politique de ces photographies, mais aussi le poids de l'image, oublier qu'elles sont indéniablement liées entre elles. Dans *Écorces*, Didi-Huberman dit être frappé par l'absence de cette quatrième photographie, mais aussi par le choix de la part du musée d'État d'Auschwitz-Birkenau d'installer les photographies recadrées (angle de vue rapproché sur les femmes et les cadavres), délestant du même coup les contours du lieu où elles ont dû être prises : la pénombre où il a fallu se cacher, les contours ombragés, une section du sol et du bois de bouleaux qui occupait une partie conséquente de l'ensemble. L'auteur déplore ce choix de soumettre au public la finalité d'une lisibilité « cadrée », qui

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁹ David Szmulewski, survivant de l'équipe et ayant fait le guet sur le toit du crématoire V en réparation dira que l'entière opération (positionnement pour la surveillance, sortir l'appareil du seau, prise des photographies, restitution et acheminement de l'appareil au camp central) n'aura pris que quinze à vingt minutes. (Jean-Claude Pressac, *Auschwitz. Technique and Opération of the Gas Chambers*, trad. Peter Moss, New York, Beate Klarfeld Foundation, 1989, p. 424, cité par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 23-27.)

enlève ce qui peut sembler (à tort) ne rien apprendre dans l'immédiateté du voir. Autrement dit, un besoin de « simplifier pour transmettre » (E, 47).

Déjà dans *Introduction à la pensée complexe*, le sociologue Edgar Morin mettait en garde la société contre ce qu'il appelait la « pathologie moderne¹¹⁰ » qui consiste à vouloir simplifier à tout prix la pensée ou les connaissances (scientifiques dans le présent cas). Selon Morin, vouloir réduire tout concept à une loi, à un principe ou à un ordre unidirectionnel nous rend, par la force des choses, « aveugle » au caractère multidimensionnel du réel. La pensée complexe exige, au contraire, de s'ouvrir à ce qui se tisse ensemble (*complexus*), « tissu d'événements, actions, d'interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constituent notre monde phénoménal¹¹¹ ». La complexité est le paradoxe de l'unique et du multiple, de l'ordre et du désordre, mais aussi de la contradiction, de l'indéterminé, de l'incertitude, de l'ambiguïté et des phénomènes aléatoires¹¹². Ce ne sont pas des « erreurs », mais une voie par laquelle la « nappe profonde de la réalité¹¹³ » devient accessible. Pour Georges Didi-Huberman, le montage met précisément ce « multiple en mouvement¹¹⁴ ». C'est d'ailleurs un aspect essentiel dans le cas des quatre photographies extraites de Birkenau, puisque deux séquences, celle des femmes vivantes et celle des cadavres, montrent le même processus d'extermination, mais à deux moments distincts¹¹⁵. Le montage permet de recouper les paroles des témoins, de faire dialoguer les documents, les récits, de repenser les ambiguïtés, les incertitudes et de

¹¹⁰ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, coll. « Communication et complexité », 1990, p. 23.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹² *Ibid.*, p. 21, 49.

¹¹³ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁵ *Ibid.*

questionner les ellipses. C'est ce que Edgar Morin appelle générer des « méta-points de vue¹¹⁶ » afin de mieux regarder l'ensemble. Le film *Shoah* de Claude Lanzmann restitue certes une certaine mémoire, mais aussi les méta-points de vue de témoins¹¹⁷. Ce n'est pas un film qui vise une représentation, encore moins une reconstitution (puisque le présent empêche la représentation), mais dans ce film, le réalisateur illustre au mieux la complexité d'une certaine réalité sous l'angle d'une parole construite. Dans son livre *Face à l'extrême*, Tzvetan Todorov pointe le fait que Lanzmann ne filme pas des témoins rapportant des faits, mais des témoins revivant ces faits sous nos yeux, devant la caméra. Il filme non pas le passé, puisque c'est impossible (il n'y a pas d'archives), mais la manière dont les témoins s'en souviennent, maintenant, au présent. Ces gens revivent sous nos yeux l'intensité de leur expérience ancienne, comment après tant d'années, ils se représentent et reconstruisent leur expérience¹¹⁸. De ce fait, *Shoah* est un texte langagier autant qu'un corpus d'images. Soulignant l'importance de la voix, de « l'enregistrement des paroles¹¹⁹ » par Lanzmann, Derrida affirme que l'image et la parole au cinéma sont « de même essence, celle d'une "quasi-présentation" d'un "lui-même là" du monde dont le passé sera, à jamais, radicalement absent, irreprésentable dans sa présence vive¹²⁰. » De ce fait, dans *Shoah*, l'enregistrement des voix est un ensemble d'images puissantes, mais aussi chaotiques, complexes, qui soulèvent leur part d'incertitude et d'ambiguïté de compréhension. La cacophonie de voix requérant sous-titres, traducteurs,

¹¹⁶ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 102.

¹¹⁷ Selon Shoshana Felman, Claude Lanzmann met en scène « trois modalités dans l'acte de vision » : celle des victimes, des bourreaux et des spectateurs (les Polonais) : les Juifs voient, mais ne comprennent pas, les nazis veillent à ce que tout reste caché et invisible, et les Polonais voient, mais ne regardent pas, évitent de regarder directement ou ferment carrément les yeux. (Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », dans *Au sujet de Shoah*, op. cit., p. 79-81.)

¹¹⁸ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, op. cit., p. 288-289.

¹¹⁹ Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », dans *Penser à ne pas voir*, op. cit., p. 327.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 327-328.

pauses et décalages de traduction, accentue la frustration, les silences, le non-dit, le doute et la suspicion d'être bien compris et traduits (ce qui n'est effectivement pas le cas dans le film : Shoshana Felman atteste qu'à un certain moment, une des traductrices évite de retransmettre certaines phrases, termes péjoratifs et racistes utilisés par les témoins polonais envers les juifs). *Shoah* superpose plusieurs points de vue, de voix, de sons, de gestes, de sous-entendus et d'angles de regards. Le chaos langagier et l'attente¹²¹ de la traduction apparaissent être à l'image type des camps où avait cours une multiplicité de patois et de langues étrangères.

6. *Le témoignage photographique*

Alors qu'il se demande pourquoi la visite de Birkenau lui a été si longtemps impossible à concrétiser malgré la facilité des moyens de transport, Georges Didi-Huberman se fait surprendre par la performativité de son regard. La personne qui l'accompagne, son témoin en quelque sorte, est étonnée de l'entendre murmurer involontairement son effarement. Malgré une connaissance préalable considérable, ce qu'il voit le dépasse : « Mon ami Henri, qui m'accompagnait [...] me dit m'avoir entendu dire : "c'est inimaginable." Je l'ai dit, bien sûr, je l'ai dit comme tout le monde » (*E*, 30). Et pour cause, la vision sur l'horizon de Birkenau est antinomique, comme fut le camp de Theresienstadt où tout était truqué¹²². L'immensité de

¹²¹ Selon Léa Veinstein, le procès d'Adolf Eichmann a voulu recréer cette tension langagière qui départageait entre la vie et la mort des prisonniers : « Pas question de se comprendre immédiatement ; ou plutôt, pas question que l'accusé ne puisse comprendre la parole des juges sans passer par l'attente, et par les aléas, de la traduction. [...] L'on sent dans les images [des archives filmiques] que cette lenteur est centrale, et que c'est en elle que vient se loger le symbole. [...] La nature du procès était de donner la possibilité de prendre le temps du jugement, le temps de la parole, le temps de la loi. » (Léa Veinstein, « Réflexions sur le film du procès Eichmann », dans *Penser au cinéma, op. cit.*, p. 85.)

¹²² Maurice Rossel, représentant de la délégation du Comité international de la Croix-Rouge, eut la responsabilité de rédiger un compte rendu sur sa visite, en juin 1944, du ghetto « modèle » de Theresienstadt, qui s'avéra être une énorme mise en scène afin de duper le monde entier sur la réalité de l'extermination des Juifs. Lorsque Claude Lanzmann l'interroge en 1979, Maurice Rossel reconnaît avoir été envoyé pour « être les yeux et pour voir au-delà [...] de ce que le regard voit », mais il revient constamment sur « cet asservissement, et cette

l'espace induit une fausse impression d'ouverture et de liberté : « l'ouverture vers le lointain se heurte à l'implacable clôture des barbelés » (*E*, 34). C'est aussi dans ces termes de polarité qu'Otto Dov Kulka raconte aujourd'hui sa sortie d'Auschwitz, l'évacuation du camp par les SS. Deux tons dominant sa mémoire : le blanc aveuglant par sa soudaineté et l'espoir inespéré, et le noir du présent. Alors âgé de onze ans, l'auteur se souvient de la nuit du 18 janvier 1945, que l'on a désignée par la suite la « marche de la mort », à la manière d'un « voyage vers la liberté¹²³ » :

Au départ, je fus grisé par la blancheur, la liberté, les barbelés qui s'éloignaient, ce paysage de nuit qui s'étendait à perte de vue, les villages que nous traversions. Puis je regardai de plus près une des taches noires et une autre – et je vis ce que c'était : des corps humains. Les tâches se multiplièrent, la population de cadavres augmentait¹²⁴.

En s'éloignant de Birkenau, vers une libération présumée, Dov Kulka s'approchait en fait du risque d'être abattu, tel un « lieu dont on ne s'échappe pas¹²⁵ ». Charlotte Delbo enregistrera le même effet au sujet de ce lieu sans issue trompant tout ceux qui s'y trouvent : la gare « où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis ne sont jamais revenus » (*I*, 9).

passivité, qui est quelque chose que je n'avais pas digéré » des prisonniers qu'il a pu entrevoir. Or Lanzmann lui décrit méticuleusement tous les détails et les mesures prises afin de le flouer, insistant sur le fait que ces prisonniers « jou[aient] une comédie sous la terreur » et sous la menace d'être gazés (mesure déjà en vigueur dans le camp). Alors que Lanzmann lui donne quantité d'exemples et de raisons de trucage, Rossel s'entête à croire ce qu'il a vu (la croyance de son témoignage oculaire surpasse les faits avérés : « Et je me demande encore aujourd'hui – j'y crois encore – malgré tout qu'on m'a dit »), au point de faire disparaître, des années plus tard, un scepticisme à peine voilé : « CL : Puisque vous disiez que le problème était de voir au-delà. [...] Est-ce que vous ne pouviez pas sentir la... la parodie par exemple ? Dr R : Eh bien, dans ces cas-là, on attend, quand même, comme je l'ai dit, un clin d'œil, une aide, un rien. Mais Monsieur, rien, c'est rien. Rien, c'est rien. Et aujourd'hui encore, je ne comprends pas [...]. C'était la mort immédiate [...] mais enfin cette passivité est quand même quelque chose qui est très difficile à avaler. CL : Vous leur imputez une culpabilité. Dr R : Non, ce n'est pas à moi de juger, mais un étonnement, certainement, que l'on puisse faire jouer une pièce de théâtre qui comporte plusieurs centaines de personnes, et que ça marche. » (Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe*, op. cit., p. 56, 60, 68-69, 74.)

¹²³ Otto Dov Kulka, *Paysages de la métropole de la mort. Réflexions sur la mémoire et l'imagination*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2013, p. 15.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 24.

Toutefois, Didi-Huberman rectifie sa soudaine réaction en ajoutant d'emblée qu'« il faudrait plutôt dire : “C'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout.” Pour en figurer quelque chose au moins, au minimum de ce que nous pouvons en savoir » (*E*, 30). Pour le philosophe, « imaginer » signifie s'approcher (et non « s'y croire » ou s'en approprier le récit), à travers les omissions (des images, des témoignages), au plus près de l'événement, puisqu'il ne sera jamais saisi dans son intégralité (en raison de la destruction en soi et de la destruction des archives de cette destruction)¹²⁶. Si aujourd'hui, il nous est impossible de tout voir ou tout savoir de la destruction, les survivants, eux, devaient impérativement tout observer et tout savoir¹²⁷ pour se prémunir contre les coups, les actes de cruauté ou la mort. Garder en tête cette rupture fondamentale élimine toute confusion possible dans la signification de l'imagination. Dans la pensée de Didi-Huberman, appréhender le point de vue de l'autre est essentiel afin de travailler à élargir notre imagination et de s'ouvrir à de nouvelles perspectives. Imaginer est donc une notion avant tout politique, comportant une dimension morale et éthique¹²⁸. Dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman s'interroge justement sur ce processus éthique de l'esthétique du voir, sur ce qui doit se révéler, sur la valeur documentaire, historique, morale et sensible des quatre photographies prises clandestinement par les cinq déportés du camp d'Auschwitz-Birkenau. Ces photographies sont particulières en

¹²⁶ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 109, 113.

¹²⁷ Durant la longue série d'entretiens d'Art Spiegelman avec son père, Vladeck, survivant d'Auschwitz, le dessinateur relate que son père ne pouvait s'empêcher de lui répéter sans arrêt ce leitmotiv ancré au plus profond de lui : « Tu dois tout savoir pour survivre », tel un avertissement à ne jamais oublier, comme si la survie dépendait du moindre détail, du plus évident au plus banal. (Art Spiegelman, *MetaMaus*, *op. cit.*, p. 54.)

¹²⁸ Augustin Trapenard, « Dans l'œil de Georges Didi-Huberman », *Podcast Boomerang*, France Inter [en ligne], 20 juin 2016.

raison de leur contexte bien sûr¹²⁹, mais aussi par ceux qui les ont prises, pour ce qu'elles montrent, voilent ou dévoilent, pour ce qu'elles témoignent, signifient et engendrent comme réaction et questionnement. D'ailleurs, son voyage très personnel sur le site d'Auschwitz-Birkenau est la conséquence directe de son travail considérable et fouillé d'*Images malgré tout*. Dans cet ouvrage, l'auteur se questionne : est-on, en tant que destinataire de ces quatre photographies prises par des membres du *Sonderkommando*, qui se savent condamnés à être eux-mêmes gazés après seulement quelques mois, réellement apte à les décrypter dans toute leur complexité ? Et surtout, comment les assumer ? Que peut-on en dire ou y voir sans se méprendre ou trahir leur témoignage ?

Déporté au camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau en 1944, Primo Levi explique que les SS désignaient le *Sonderkommando* « l'équipe spéciale », le groupe de prisonniers, essentiellement juifs, forcés à travailler aux fours crématoires :

C'était à eux de maintenir l'ordre parmi les nouveaux arrivés [...] qui devaient être introduits dans les chambres à gaz, d'extraire de ces chambres les cadavres, d'arracher des mâchoires les dents en or, de couper les chevelures des femmes, de trier et classer les vêtements [...], de transporter les corps aux crématoires et de surveiller le fonctionnement des fours, d'extraire et de faire disparaître les cendres¹³⁰.

¹²⁹ Et pourtant, selon Georges Didi-Huberman, ce contexte particulier et crucial est occulté par le recadrage de ces quatre photographies. Selon lui, recadrer dans un souci esthétique, c'est-à-dire enlever le contour noir de l'image pour recentrer sur les cadavres, relève d'un usage éthique et politique de l'image et du regard. Montrer une photographie bien équilibrée, parfaitement cadrée et composée, signifie qu'elle a été prise par un nazi. Une photographie dont le tiers est cadré de noir, mouvementée ou incertaine, montre qu'elle a été prise dans des conditions précaires, et donc par un prisonnier. (Adèle Van Reeth, « Que faire des images d'Auschwitz ? », *loc. cit.*)

¹³⁰ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 50.

Forcée à maintenir une cadence infernale¹³¹, chaque équipe ne restait en fonction que quelques mois, pour être ensuite elle-même gazée, afin qu'aucune ne puisse survivre pour raconter. Et c'est là un point crucial. Sans compter l'horreur extrême de leur condition, ces prisonniers étaient inéluctablement destinés à la mort. Personne ne devait connaître leur existence. Ils n'avaient aucun contact avec les autres détenus, ni même avec des SS « “non initiés”, c'est-à-dire ignorants du fonctionnement exact des chambres à gaz ou des fours crématoires¹³² » et, comme le dit Georges Didi-Huberman, encore moins avec un quelconque « monde extérieur ». Réduits à ce que Primo Levi appelle le « paroxysme de perfidie et de haine¹³³ » (démontrer que des juifs étaient prêts à mettre d'autres juifs dans les fours, s'abaisser à se détruire eux-mêmes), les membres du *Sonderkommando* étaient les derniers maillons témoins de la chaîne d'extermination, eux-mêmes en sursis de mort. Dans ces conditions, le philosophe remarque à juste titre : comment « arracher une image à cet enfer ? Cela semblait doublement impossible¹³⁴ », d'autant que les installations des fours crématoires étaient camouflées. Pis, dans les rares moments où les prisonniers ne travaillaient pas, on les cachait, on les enfermait dans une « “Cellule souterraine [et] isolée”¹³⁵ ». Mais au cours d'une journée d'août 1944, les cinq membres de la résistance polonaise d'Auschwitz réussirent à s'organiser et à prendre quatre clichés du crématoire à ciel ouvert de Birkenau, au risque assuré de représailles par la

¹³¹ Filip Müller, *Trois Ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, trad. Pierre Desolneux, Paris, Pygmalion, 2008, p. 45.

¹³² Témoignage de Filip Müller, *Trois Ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, cité par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 12.

¹³³ Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁵ Filip Müller, *Trois Ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, cité par Georges Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 18.

torture pour toutes les équipes¹³⁶. Il faut bien comprendre la situation, car ces photographies s'inscrivent dans un univers concentrationnaire incomparablement violent et cruel¹³⁷, où le but ultime des nazis était la *disparition* totale et généralisée d'un peuple entier, allant jusqu'à la désintégration de toute trace humaine (broyage des os en poussière, annihilation de la « psyché » individuelle et collective), à la « *disparition des outils de la disparition*¹³⁸ », c'est-à-dire la destruction de tout vestige d'extermination (chambres à gaz, fours crématoires, matériel d'incinération, matériel d'expérimentation médicale, statistique, plans de construction, notes et directives, photographies prises par les nazis, etc.). Par conséquent, supprimer les archives consistait à faire disparaître « la mémoire de la disparition¹³⁹ » et à opérer, du même coup, un effacement de la mémoire dans l'Histoire. Il est vrai que l'image en général suscite de multiples interrogations : sur le regard, la visibilité, le sens, sur les différentes possibilités du voir (notre apprentissage et capacité à voir), sur le savoir, le concept de l'être et des apparences, de la preuve ou de la croyance, sur son pouvoir, ou encore sur son aspect éthique et politique (manipulation, détournement). Or Georges Didi-Huberman commente un point essentiel :

Notre connaissance des camps fut d'abord, avant même la publication des premiers grands récits de survivants et des premières analyses d'historiens, une connaissance visuelle, journalistiquement, militairement et politiquement filtrée, des camps vus dans l'état de leur *destruction* par les nazis et de leur *ouverture* par les alliés [...]¹⁴⁰.

¹³⁶ Filip Müller, *Trois Ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 57-62.

¹³⁷ Dans son témoignage, Hermann Langbein compare le système des SS à Dachau et à Auschwitz. Alors qu'à Dachau il avait pu garder espoir de survivre, à Auschwitz, la violence extrême du camp le frappe dès son arrivée et il dit avoir perdu rapidement tout espoir de survivre. (Hermann Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 76.)

¹³⁸ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁰ Georges Didi-Huberman, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *loc. cit.*, p. 1017.

Aucun camp n'a été vu dans son fonctionnement, et plus essentiellement, rien n'a été rapporté du point de vue des prisonniers : seules ces quatre images du *Sonderkommando* s'approchent au plus près du processus en opération. Il est vrai que le contre-pied de la photographie est qu'elle peut mentir, trahir, devenir icône, propagande et même publicité¹⁴¹ (retouche, trucage, manipulation, détournement, recadrage, mise en scène), mais à l'ouverture des camps en 1945, il était crucial de montrer immédiatement et abondamment ces images d'hommes et de femmes squelettiques, agonisants, ces monticules de cadavres éparpillés, ou encore les vestiges de ce qui restait des fours, des fosses, des baraquements. Elles furent donc reproduites, diffusées et dupliquées pour former un immense répertoire, cadrant une sorte de « pédagogie par l'horreur¹⁴² » (stéréotypes d'images, clichés symboliques et iconiques), où l'image-choc l'emporta souvent sur l'image-document :

Il règne au sujet de la photographie des camps de concentration et d'extermination une très grande confusion : les images trompeuses de la propagande nazie sont mêlées sans souci aux prises de vues de la libération qui, elles-mêmes, avoisinent les images contemporaines des camps, transformés en lieux de mémoires ou en musées. De manière plus problématique, ces images sont le plus souvent publiées sans précision sur les faits représentés, sans mention de date ou de lieu, sans l'identité ou ne serait-ce que la nationalité du photographe, comme des sortes d'icônes d'horreur¹⁴³.

¹⁴¹ Clément Chéroux mentionne comment, dans plusieurs manuels d'histoire, une photo représentant une fusillade du ghetto de Mizocz en 1942 par la police ukrainienne a longtemps été présentée comme « l'entrée dans la chambre à gaz ». Ou encore, la photographie représentant un enfant juif portant l'étoile de David et affichée dans le métro de Paris par un groupe français de musique rock, *De Trust*, détournée en publicité de promotion pour leur spectacle. (Clément Chéroux, « Du bon usage des images », *Mémoire des camps, op. cit.*, p. 13.)

¹⁴² Selon Clément Chéroux, la photo-choc l'emportait très largement, et plus celle-ci était horrible, moins elle avait besoin de légende précise. Selon lui, cette stratégie visuelle relevait davantage du spectaculaire que de l'histoire et les informations attenantes à l'image furent parfois consciemment négligées ou oubliées. (*Ibid.*, p. 15.)

¹⁴³ Pierre Bonhomme et Clément Chéroux, « Introduction », dans *Mémoire des camps, op. cit.*, p. 9.

Souvent et largement, il y eut donc instrumentalisation, un mésusage de l'image entraînant perte d'information et « trahison documentaire¹⁴⁴ », allant parfois à une contradiction photographique du sens initial de celle-ci. Dans le cas des quatre photographies du *Sonderkommando*, certaines ont été recadrées et retouchées afin de les rendre plus lisibles (visage et corps esthétisés des femmes nues destinées aux chambres à gaz). Comble de l'absurde, ces femmes sur la photographie retrouvent un corps fort et des seins plantureux, alors qu'elles étaient squelettiques et décharnées¹⁴⁵. Cette manipulation technique change complètement la compréhension et la réalité de l'Histoire, puisque « les femmes en santé étaient sélectionnées pour le travail forcé et non pour la chambre à gaz¹⁴⁶ ». Mais pour Marie-José Mondzain, peu importe de savoir si l'image est mensonge ou vérité, elle n'est ni l'un ni l'autre : « l'image attend de ceux qui la font et de ceux qui la reçoivent¹⁴⁷ ». Ce qui importe, c'est la relation entre l'image et ce qui en est dit. Seul le récepteur en donne (et partage ou non) le sens, la validité, la crédibilité ou, à l'inverse, le mensonge et le leurre. Jean-Luc Nancy ajoute :

La représentation n'est pas un simulacre : elle n'est pas le remplacement de la chose originale, en fait elle n'a pas trait à une *chose*, elle est la présentation de ce qui ne se résume pas à une présence donnée et achevée [...] elle est la mise en présence d'une réalité (ou forme) intelligible par la médiation formelle d'une réalité sensible¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Laurent Gerverau explique cette trahison documentaire non seulement par la manipulation des photographies de l'univers concentrationnaire nazi mais aussi par l'anonymat de certaines images découlant, dans certains cas, des conditions mêmes de leur réalisation ou de leur récupération, conduisant du coup ouvrages, revues, émissions à choisir n'importe quoi pour *illustrer*. (Laurent Gerverau, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au xx^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 204.)

¹⁴⁵ Clément Chéroux, « Photographies de la résistance polonaise à Auschwitz », dans *Mémoire des camps*, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴⁷ Marie-José Mondzain, « La Shoah comme question de cinéma », dans *Le Cinéma et la Shoah*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁸ Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », dans *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 69.

Or c'est aussi la position de Georges Didi-Huberman lorsqu'il évoque ces photographies du *Sonderkommando* comme étant des « instants de vérité¹⁴⁹ ». Selon lui, ces images ne peuvent se limiter à une globalité, que ce soit celle du document (de la vérité) ou celle du simulacre (images inexactes)¹⁵⁰. Par essence, elles sont *vérités* en ce qu'elles sont lacunaires, « lambeaux » (selon son expression) visuels d'Auschwitz ou de la survivance dans le camp, et attacher son regard sur ces photographies, c'est y voir maintes contraintes de visibilité (et donc de crédibilité). Mais pour Didi-Huberman, ces images donnent aussi carrément *à voir* et laissent paraître des pistes sur les circonstances du hors-champ lors de leur prise. Jean-Paul Curnier écrit qu'il faut concevoir la photographie par son « manque à représenter¹⁵¹ », à l'exemple du langage où le manque, le silence, le vide sont parfois les expressions de l'efficacité du langage¹⁵². L'image n'est pas seulement vue pour ce qu'elle donne à voir, mais pour ce qu'elle dégage d'invisible et de sensible¹⁵³. Les clichés dont « l'image est faite *de tout* : [...] d'impureté, de choses visibles mêlées à des choses confuses, de choses leurrant mêlées à des choses révélatrices, de formes visuelles mêlées à de la pensée en acte¹⁵⁴ », sont des messagers d'un hors-champ écrasant de sens.

¹⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁵¹ Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵² La principale préoccupation d'Art Spiegelman dans sa visualité narrative était de « trouver ce qu'on peut laisser de non dit tout en restant clair ». (Art Spiegelman, *MetaMaus*, *op. cit.*, p. 170.)

¹⁵³ Pour Jean-Luc Nancy, l'image n'est pas seulement visuelle, mais elle est aussi « musicale, poétique, tactile, olfactive, gustative, kinesthésique ». (Jean-Luc Nancy, « L'image – le distinct », dans *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 16.)

¹⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 85.

En retraçant pas à pas le processus photographique (basé sur des archives) de ces quatre photographies (véritables « *signaux à émettre*¹⁵⁵ »), ce que Georges Didi-Huberman essaie de voir, c'est tout ce qui a préexisté avant la prise de ces quatre clichés, c'est-à-dire les yeux derrière l'image, les hommes derrière ces yeux. Outre qu'elles témoignent de la résistance des prisonniers juifs de cette section tout à fait particulière du camp par leur condition de « travail¹⁵⁶ » et dont peu de survivants ont pu témoigner de vive voix, c'est tout le hors-champ dont il est question, tous ceux qui ont été « là » (et qui restent là, en mémoire). La perspective de ces résistants est pour le moins révélatrice et *porte*, au sens fort du terme, une valeur morale. Pour le philosophe, il y va d'une question d'ordre éthique et politique dès lors qu'on « tent[e] de voir pour mieux savoir¹⁵⁷ » ; ces images engagent notre responsabilité la plus fondamentale puisqu'il nous appartient de voir au plus près les limites et les failles de notre savoir, en tant que groupe social partageant une histoire collective. En tant que récepteurs de ces photographies, nous avons une responsabilité sociale et ne pouvons recevoir ces fragments de témoignages avec insouciance. Ces photographies, littéralement « arrachées », « extirpées » d'une machination de disparition, possèdent une charge sensible livrant des enjeux moraux (considérations humaines, relationnelles), éthiques (choix et engagements), politiques (construction, responsabilité sociétale), et ce, peu importe les théories de la preuve ou de la croyance envers l'image.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁶ « [...] les gestes de ces quelques hommes contraints à manipuler tant de cadavres de leurs coreligionnaires assassinés sous leurs yeux. Ce sont des gestes de travail, et voilà bien l'horreur. » (*Ibid.*, p. 105-106.)

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 75-76.

Chapitre III

Mais comment donner connaissance à qui ne veut rien savoir ? *Comment ouvrir vos yeux ?* Comment les désarmer de leurs remparts, de leurs protections, de leurs stéréotypes, de leurs mauvaises fois, de leurs politiques de l'autruche¹ ?

Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*.

1. Sensibilité et réceptivité

Il convient d'analyser la force narrative de toute forme de représentation ou de discours et notamment l'image de guerre. Elle est souvent utilisée pour sa valeur et sa puissance de persuasion, d'information, mais aussi de fascination et de désinformation. Les images peuvent-elles réellement nous montrer une guerre ou un génocide ? Surtout, comment confronter notre vue en les voyant ? Et que peut-on y voir ? Dans son essai *Devant la douleur des autres*², Susan Sontag élabore une réflexion critique approfondie sur la diversité de l'utilisation politique (médiatique, commerciale, institutionnelle) des images de guerre et de conflits armés. Pour ceux qui ne vivent pas l'état de guerre, l'idée que l'on peut s'en faire relève directement de l'actualité et des images qui nous sont acheminées par les multiples relais médiatiques. Malheureusement, le conflit qui nous parvient est majoritairement celui qui est formaté par des images triées et hautement politisées. Ainsi Derrida ajoute que ce qui nous est montré, supposément en direct, n'est pas vraiment « un dire ou un montrer l'événement,

¹ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, *op. cit.*, p. 77.

² Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Essais », 2003 [2002].

mais une production de l'événement. Une interprétation fait ce qu'elle dit, alors qu'elle prétend simplement énoncer, montrer et apprendre ; en fait, elle produit, elle est déjà d'une certaine manière, performative³. » Ce qui se présente à nous, ce qui nous est retransmis n'est pas la guerre (celle qui est vécue par les victimes), mais une représentation esthétisée d'un moment précis d'une guerre, déterminant en cela la perception morale attachée à notre regard. Par exemple, Sontag observe que, s'il existe généralement un interdit puissant à montrer le spectacle des visages de nos morts sur le lieu d'une catastrophe, cette pudeur semble être oubliée (ou jugée non nécessaire) lorsqu'il s'agit d'endroits ou d'événements plus éloignés de nous. Les images de guerre, de famine, de maladie, de génocide ou de mutilation portent en elles une diversité de messages selon qui les regarde. Pour Sontag, outre que ces photographies véhiculent l'injustice et une souffrance inadmissibles, elles viennent aussi confirmer le fait, à nous qui les regardons, « que c'est le genre de chose qui arrive là-bas. L'omniprésence de ces photographies, et de ces horreurs, ne peut empêcher d'alimenter la croyance selon laquelle, en ces parties obscures ou arriérées – c'est-à-dire pauvres – du monde, la tragédie est inéluctable⁴. » *A contrario*, Sontag souligne l'absence de photographies, non seulement de visages, mais des corps des victimes lors de l'attentat du 11 septembre 2001, engendrant de cette manière une iconographie aseptisée et héroïsée de la souffrance des New-yorkais.

Le choix des images (qui va jusqu'à l'absence totale d'image) laisse entendre que celles-ci ont le pouvoir de transformer un événement, une personne, un point de vue au sujet

³ Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans Gad Soussana, Alexis Nous et Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, p. 90.

⁴ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 79-80.

de cet événement, ou encore d'inciter à plus de sensibilité, de prise de conscience, jusqu'à invoquer un changement de comportement (les images-chocs sur les paquets de cigarettes). Si certaines images peuvent s'épuiser, devenir familières (ces mêmes images sur les paquets de cigarettes), d'autres seront toujours difficiles à regarder (images de « ceux, horriblement défigurés [...] ; ceux dissous et profondément couturés, des rescapés du bombardement atomique [...] ; ceux fendus à la machette [...] »⁵). Alors que les gens ne se lassent pas de pleurer devant certaines représentations, scènes théâtrales ou tableaux de douleur et de pitié (ce que montre si bien Georges Didi-Huberman dans son essai *Peuples en larmes, peuples en armes*⁶), Sontag demande sans détour : « Mais les gens veulent-ils être horrifiés⁷ ? » La réponse est incertaine. En accepter les responsabilités, accueillir ces morts dans notre conscience : probablement pas. En général, peu de gens sont prêts à subir les tourments de ces horreurs. Or cela peut s'avérer un obstacle dans la transmission mémorielle, mais aussi, tout simplement, en ce qui concerne nos rapports sociaux, à ce qui nous lie à l'autre. Dans son essai *La peur de l'image*⁸, le critique d'art Nicolas Mavrikakis commente un problème d'hypersensibilité⁹ chez certains de ses étudiants et étudiantes qui refusent de voir ou d'entendre parler de certains événements historiques ou d'actualité jugés trop choquants ou traumatisants. Pour expliquer cette situation, Mavrikakis cite l'exemple de la description d'une

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, t. 6, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2016.

⁷ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 91.

⁸ Nicolas Mavrikakis, *La peur de l'image. D'hier à aujourd'hui*, Montréal, Nota bene, coll. « Varia », 2015.

⁹ Pensons à Evelyne Grossman qui se demande si nous assistons à un retour du sensible, alors que « le sujet des affects – dans tous les sens du terme – semble revenir aujourd'hui au premier plan dans des domaines où a priori on l'attendrait le moins : les sciences sociales, la théorie politique ou la pensée économique, par exemple. » (Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.)

œuvre engagée (et controversée) de l'artiste Thomas Hirschhorn, *Touching Reality* (2012)¹⁰, qui expose une multitude d'images de cadavres victimes de mort violente. La description textuelle d'un cartel dans l'exposition lui donne sa pleine puissance :

Cette vidéo donne à voir un contact physique avec des images de morts violentes. Elle pointe la contradiction qui existe entre la possibilité de toucher à tout, le désir même de toucher à tout, immédiatement, et la répulsion que génèrent ces images fulgurantes. Elle révèle un conflit entre une sensibilité tactile du regard et une hypersensibilité vis-à-vis des images de la réalité qui empêche de les regarder en face¹¹.

L'artiste explique plus loin l'importance de regarder ces photographies, car elles font bien partie de notre quotidien. Dans la vidéo *Touching Reality*¹², une main touche un écran tactile et fait défiler des images de corps mutilés, défigurés, massacrés par des guerres ou des conflits armés. Ce toucher sur l'écran s'arrête rarement, sauf parfois pour zoomer sur une plaie ou un détail, mais très vite, les doigts s'accélèrent et les images s'embrouillent. Cette accélération exprime parfaitement la culpabilité de spectateur : pas nécessairement notre incapacité à les regarder, mais plutôt à ne pas vouloir les regarder. Dans l'entretien, l'artiste explique que ces images non officielles (non vérifiées et non vérifiables) ont été prises par des iPhone, des passants, des témoins anonymes sur les lieux du drame, probablement avec des « motivations douteuses », images non approuvées par les médias, mais circulant largement sur Internet. Pour l'artiste, ces images montrent quelque chose du chaos de notre monde et sont tout aussi importantes à montrer. Il s'insurge contre les images iconiques : celles qui sont

¹⁰ *Ibid.*, p. 232-241.

¹¹ Thomas Hirschhorn, *Touching Reality* (2012), texte disponible sur un cartel de la Triennale de Paris de 2012 (présentée par le commissaire Okwui Enwezor) et publié dans Dork Zabunyan *et al.*, « Que peut une image ? », *Les Carnets du bal*, n° 4, janvier 2014, p. 106-115, cité par Nicolas Mavrikakis dans *La Peur de l'image, op. cit.*, p. 233.

¹² Un extrait de la vidéo est donné dans un entretien avec Thomas Hirschhorn, « Insoutenable destruction du corps », *Mediapart* [en ligne], 29 juillet 2012, http://www.dailymotion.com/video/xshfl0_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps_creation ; consulté le 27 juillet 2017.

imposées *versus* celles qui n'existent pas, que l'on évite de nous montrer, un peu comme s'il y avait une sélection des « bons morts » et des « mauvais morts ». Pour Hirschhorn, sortis de leur contexte social, ces corps sont pourtant tous égaux. Ce « corps-à-corps » (les doigts effleurant les corps sur l'écran) illustre paradoxalement notre détachement : « nous sommes devant des corps que l'on a voulu détruire (pas tuer, mais détruire), nous sommes devant une volonté de destruction, mais qu'on ne veut pas voir¹³ ». Ces images de cadavres au quotidien (puisque la guerre est un état quotidien pour plus de la moitié de la planète), qu'une main effleure sur l'écran tactile est pour l'artiste, un geste inséparable des images sous nos yeux. C'est à la fois un geste de passage, de sensibilité (toucher du bout des doigts), mais aussi un geste très froid, « terrible et non engagé », c'est un geste de « distanciation énorme ». Dans son essai, Mavrikakis ajoute un autre passage textuel au sujet de la pièce *Touching Reality* pour différencier, comme le fait Hirschhorn, entre le fait d'être sensible aux images et le simple refus de les voir, confirmant notre tendance à sélectionner uniquement des images plaisantes :

Parfois j'entends des visiteurs dire, en regardant des images de corps humains détruits : « Je ne peux pas regarder ça, il ne faut pas que je voie ça, je suis trop sensible ». Cela permet de conserver une distance confortable, narcissique et exclusive avec la réalité d'aujourd'hui et le monde. Notre monde, le seul et unique monde. Avec ce discours de la sensibilité – qui est en fait une « Hyper-Sensibilité » – il s'agit de préserver son confort, son calme et son luxe. [...] C'est pourquoi il est nécessaire de distinguer la « sensibilité », qui signifie pour moi rester « éveillé » et « attentif », et l'« Hyper-Sensibilité », qui signifie « l'enfermement sur soi » et « l'exclusion ». Pour résister à l'« Hyper-Sensibilité », il est important de regarder ces images de corps humains détruits¹⁴.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, cité par Nicolas Mavrikakis dans *La Peur de l'image*, *op. cit.*, p. 236-237.

De la même manière, en 1969, l'artiste, réalisateur et activiste politique Harun Farocki décide de poser un geste fort sur son propre corps afin de réveiller les spectateurs aux effets de l'usage du napalm sur les populations civiles. Dans le film *Nicht lösbares Feuer*¹⁵, Farocki refuse l'indifférence ou ce qui pousse les gens à se détourner et à perdre leur capacité à réagir devant la violence imposée à des populations lors d'affrontements armés. Selon Didi-Huberman, cette question cruciale transparait en filigrane dans le film de Farocki : « Comment donner connaissance à qui ne veut rien savoir ? *Comment ouvrir vos yeux ?* Comment les désarmer de leurs remparts, de leurs protections, de leurs stéréotypes, de leurs mauvaises fois, de leurs politiques de l'autruche¹⁶ ? » L'artiste aimerait bien savoir comment éveiller les sentiments chez l'autre qui ne se sent pas ou peu concerné. Face à la caméra, Farocki contextualise son questionnement :

Comment vous faire comprendre les effets du napalm ? Et comment vous montrer des blessures au napalm ? Si nous vous montrons une image de blessures au napalm, vous fermerez les yeux. D'abord, vous fermerez les yeux devant les images. Puis vous fermerez les yeux sur leur souvenir. Puis vous fermerez les yeux devant les faits. Enfin, vous fermerez les yeux au contexte des faits. Si nous vous faisons voir un blessé au napalm, nous blesserons votre sensibilité. Si nous blessons votre sensibilité, vous aurez le sentiment que nous avons fait usage du napalm contre vous et à vos dépens. Nous ne pouvons dès lors vous montrer qu'une représentation très affaiblie des effets du napalm¹⁷.

Ensuite, de la main droite, il écrase sur son avant-bras gauche une cigarette allumée durant 3,5 secondes, alors qu'une voix off relie l'acte à l'image : « *Une cigarette brûle à 400 °, le*

¹⁵ Harun Farocki, *Nicht lösbares Feuer* (1969, film 16 mm noir et blanc), cité par Georges Didi-Huberman dans *Remontages du temps subi, op. cit.*, p. 71-81.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi, op. cit.*, p. 77.

¹⁷ Harun Farocki, « Feu inextinguible » (1969), trad. Bernard Rival et Bénédicte Vilgrain, Films, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2007, p. 15-16, cité par Georges Didi-Huberman dans *Remontages du temps subi, op. cit.*, p. 76.

*napalm à 3000*¹⁸. » Ce travail concerté du geste et du regard canalise l'imagination et notre ressenti vis-à-vis de ces deux violences délibérées. D'un coup, l'image filmique devient présence dans la réalité du spectateur, d'autant plus que l'artiste, non sans ironie, prend soin de ménager son public, de ne pas le choquer, de crainte que chacun s'enferme (par peur ou superstition) dans un refus catégorique de voir la souffrance des autres. Ce besoin impérieux de Farocki d'ouvrir durablement les esprits à des réalités douloureuses rappelle cette phrase de Charlotte Delbo lors d'une entrevue : « Chacun témoigne avec ses armes... Je considère le langage de la poésie comme le plus efficace – car il remue le lecteur au secret de lui-même – et le plus dangereux pour les ennemis qu'il combat¹⁹. »

Pour sa part, ce que Georges Didi-Huberman dégage et étaye dans *Images malgré tout* et dans *Écorces*, c'est qu'à travers cet état continu de terreur, où la parole et la pensée étaient emmurées²⁰ (« Et nous, nous étions murées dans la glace, dans la lumière, dans le silence » [I, 57]), malgré les conditions extrêmes de délabrement psychique, moral et physique des prisonniers, et particulièrement ceux du *Sonderkommando*, il y eut quand même une « énonciation malgré tout²¹ », c'est-à-dire contre toute improbabilité, il y a bien eu une résistance organisée, acharnée et courageuse. Les quatre photographies étudiées dans ses deux ouvrages témoignent ainsi littéralement du « danger de voir » (E, 49). Dans le texte de

¹⁸ Harun Farocki, « Feu inextinguible », cité par Georges Didi-Huberman dans *Remontages du temps subi*, op. cit., p. 77.

¹⁹ François Bott, « “Je me sers de la littérature comme d'une arme”. Entretien avec Charlotte Delbo », *Le Monde*, 20 juin 1975, cité dans *Les revenantes. Charlotte Delbo*, op. cit., p. 25-26.

²⁰ Robert Antelme témoigne que la faim et la soif les enfermaient et devenaient une obsession et une lutte de chaque instant. Dans ces conditions, parler épuisait. (Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 91-93.)

²¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 30.

Charlotte Delbo, cet état de danger se verbalise en une torture, en une exigence contradictoire et insurmontable d'un voir saturé de peur et d'atterrement :

“Ne regardez pas. Pourquoi regardez-vous ?” implore Yvonne P., les yeux agrandis, fixés sur le cadavre qui vit encore. (*I*, 32)

Je ne la regarde plus. Je ne veux plus la regarder. Je voudrais changer de place, ne plus voir. (*I*, 44)

Ses yeux implorent et je ne la regarde pas. Je sens sur moi ses yeux de soif, la douleur à ses yeux quand je remets la gamelle à ma ceinture. (*I*, 118)

Les mortes sont allongées bien à plat, le visage à la face du ciel. [...]. Pendant tout l'appel, nous ne les avons pas regardées. (*I*, 136)

Ou lorsque les SS se servent de mannequins habillés comme les prisonnières pour s'entraîner à dresser leurs chiens :

Ne regarde pas. Ne regarde pas ce mannequin qui traîne par terre. Ne te regarde pas. (*I*, 142)

Dans *Essayer voir*, Didi-Huberman fait des « yeux clos écarquillés » de Beckett le paradigme d'un autre voir qui, comme la « résistance » d'un regard chez Delbo, est aussi refus de se soumettre à une déperdition de sens, de céder à un aveuglement salutaire²² ou à s'annihiler devant la cruauté :

Un cadavre. L'œil gauche mangé par un rat. L'autre ouvert avec sa frange de cils.

Essayez de regarder. Essayez pour voir. (*I*, 137)

Ce que Charlotte Delbo nous dit à travers ces mots, c'est que, peu importe le fait qu'elle et ses compagnes aient été pétrifiées par l'horreur et la peur, elles ont dû, elles,

²² « Il n'y a qu'en s'aveuglant qu'on peut espérer. Ce n'est pas du courage qu'il nous faut, c'est de l'aveuglement, de la folie. La seule chance est là. Il faut que chacune se dise : “S'il n'y en a qu'une qui rentre, ce doit être moi.” Et c'est folie de dire cela. Et aucune ne sait pourquoi il faut qu'elle revienne. » (Charlotte Delbo, « Qui rapportera ces paroles ? Tragédie en trois actes », dans *Qui rapportera ces paroles ?*, *op. cit.*, p. 24.)

regarder pour vivre plus longtemps et survivre. Mais nous, comment pouvons-nous regarder ? En sommes-nous seulement capables ? L'injonction « essayer de regarder, essayer pour voir » est certes un défi lancé au lecteur pour le confronter à son supposé savoir, mais c'est peut-être surtout et avant tout, le regard d'une survivante mobilisant celui de la résistante politique. Car dans chaque phrase de son témoignage, quelque chose résiste, les mots grincent, se tordent, s'insurgent, tourmentent l'esprit. L'auteure impose au lecteur de travailler sa faculté d'« imaginer », de s'engager à part entière dans la lecture, à porter son témoignage plus loin, dans la mesure où l'essence du récit siège dans la grande part du non témoigné. Comme le soulève si judicieusement Didi-Huberman, « que peut bien signifier, dans une telle contrainte, le verbe résister ? Se révolter²³ ? » Nous ne pouvons entendre les témoignages ni voir les photographies du *Sonderkommando*, si nous ne nous questionnons pas nous-mêmes sur ces deux prémisses fondamentales : qu'est-ce qu'une contrainte alors qu'il n'y a plus la moindre balise pour contrer la violence ? Que veut dire résister alors que l'organisation entière du camp visait la mort ? Selon Frédéric Marteau, dans le texte *Aucun de nous ne reviendra*, Charlotte Delbo ne cesse de mettre en scène le lecteur et de confronter son regard à la réalité du camp qu'il n'a pas connu, c'est-à-dire « de la donner à percevoir à quelqu'un qui n'en a pas été “impressionné” (au sens photographique)²⁴ ». Selon Marteau, les stratégies d'écriture de Charlotte Delbo « laissent une empreinte (marque, sentiment, sensation, émotion), qui sont elles-mêmes des impressions, des traces impressionnantes²⁵ », dont le lecteur ne sort

²³ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 14.

²⁴ Frédéric Marteau, « Regarder, voir, savoir : enjeux du regard et poétique de la lecture dans l'œuvre de Charlotte Delbo », dans *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, op. cit., p. 173.

²⁵ *Ibid.*

assurément pas indemne. Par exemple, dans ce tableau où « tout hurle » (à la manière du « tout écrit » de Marguerite Duras) :

Nous regardons avec des yeux qui crient, qui ne croient pas.

Chaque visage est écrit avec une telle précision dans la lumière de glace, sur le bleu du ciel, qu'il s'y marque pour l'éternité.

Pour l'éternité, des têtes rasées, pressées les unes contre les autres, qui éclatent de cris, des bouches tordues de cris qu'on n'entend pas, des mains agitées dans un cri muet.

Les hurlements restent écrits sur le bleu du ciel. (*I*, 57)

Ces cris sont l'ombre d'une voix collective qui murmure, bruit, s'amplifie et éclate à travers cette superposition d'images. Le vide du bleu du ciel se gonfle d'une puissance littéraire à la manière d'un transfert de pulsions, de « sensations²⁶ » directement transmises aux lecteurs, dans le but d'oblitérer (au premier abord) toute rationalité humaine. Il y a une impression d'urgence et de violence à faire ressentir (avant de faire comprendre), ce qui se tient au cœur de ce qui se cache derrière ce langage que l'on pense « muet ».

2. Les passeurs de mémoire

Chez Georges Didi-Huberman, les quatre photographies des membres du *Sonderkommando* sont aussi la démonstration d'un acte de « résistance politique²⁷ », c'est-à-dire une réfutation des trucages des nazis, de leurs mensonges, de leurs dissimulations et des arguments fallacieux des dirigeants SS. La lettre manuscrite²⁸ complète la série de ces quatre photographies en

²⁶ Nicole Thatcher parle de la synesthésie comme d'un « procédé littéraire qui décrit et inscrit une sensation corporelle et cette sensation précède l'idée ». (Nicole Thatcher, *Charlotte Delbo : une voix singulière*, op. cit., p. 243.)

²⁷ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 84.

²⁸ Cachée dans un tube de dentifrice, la lettre écrite par deux détenus politiques, Jozef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski, parviendra le 4 septembre 1944 à la Résistance polonaise de Cracovie. (*Ibid.*, p. 23, 24, 28.)

apposant une signature et par conséquent témoigne à « envoyer plus loin²⁹ » (pour reprendre les termes de la lettre écrite accompagnant les photographies), pour que d'autres « regardent », sachent et fassent l'effort « d'aller plus loin » que ce qui était connu et imaginable, vraisemblablement convaincus du pouvoir inébranlable de la « preuve » oculaire³⁰. Dans le cas qui nous occupe, parce que la parole n'était plus possible ni crédible, l'image devint l'ultime recours au langage. Comme tout témoignage, cette lettre avait pour ambition de diffuser, de montrer à tout destinataire (tout comme les photographies), une portion du réel, l'urgence et le secret de la situation. La difficulté ou l'incompréhension envers l'image peut parfois déclencher des doutes, de la dérision et même du refus. Toute la question est de savoir à quelle « vérité » (ou trahison ?) nous livre la représentation. Curnier note justement à ce propos que « toutes les images abusent et c'est en cela qu'elles sont des images. Toute image nous porte à l'abus de sens là où elle manifeste le vide ; c'est là son secret [...]. L'image est cet abus³¹ ». Or cet « abus », ces incertitudes sont loin d'être négatifs pour Georges Didi-Huberman. Bien au contraire : selon lui, cette instabilité et ce flottement éprouvés devant l'image font partie de ce qu'il nomme « l'expérience de l'image³² », c'est-à-dire la nécessité de vivre le vacillement, le moment où la certitude se mue en un tout autre possible. Pour lui, « regarder », c'est allonger le temps du regard, c'est accepter de perdre ses mots et ses repères devant l'image, accepter aussi son impuissance à dire. C'est être déstabilisé devant l'image, tout en ressentant

²⁹ Clément Chéroux, « Photographies de la résistance polonaise à Auschwitz », dans *Mémoire des camps*, *op. cit.*, p. 87.

³⁰ Jan Karski témoigne, dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, de l'importance incontestable d'avoir pu dire : « Je l'ai vu de mes yeux », signifiant sans contredit : « Vous ne pouvez que me croire, car ce que je vous raconte a vraiment existé. » (Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », dans *Au sujet de Shoah*, *op. cit.*, p. 78.)

³¹ Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible*, *op. cit.*, p. 18.

³² Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *op. cit.*, p. 52.

l'incapacité à tout savoir d'elle, sur elle, afin de laisser advenir de nouvelles forces d'expression. La défaillance du visible de ces photographies tire ses racines dans la précarité et l'environnement hostile au moment de leur prise, dans « l'urgence » et le danger dans lequel elles ont été saisies afin de capter les agissements sordides des SS. Il a bien fallu cacher l'appareil, dissimuler le temps de l'opération et se cacher pour prendre ces clichés sans éveiller les soupçons. Ces quatre photographies sont, de manière flagrante, compromettantes pour l'ennemi : elles portent, malgré toutes les contraintes, les stigmates des condamnés assujettis au projet nazi³³. Par conséquent, ces prisonniers témoignent à travers ces images mouvementées, à travers des « yeux de la survie [...] de l'immédiate question de vie ou de mort³⁴ », *leur* vérité, celle qui a été vécue par leur point de vue singulier, avec toutes les lacunes inhérentes à leur condition extrêmement violente de condamné. Tout comme le témoignage de Charlotte Delbo, ponctué de lourds silences, d'ellipses et d'interruptions, les quatre photographies trouvent leur puissance dans « l'impuissance de dire³⁵ ». L'étude détaillée de ces images amorce un début de dialogue et une reconstitution (certes difficile) du temps et font bien partie d'une lignée plus large de témoignages inscrits dans un temps « stratifié³⁶ » et pluriel.

C'est pourquoi il est important de se pencher sur les trous de l'histoire, sur ce qui se pressent *entre* ces quatre clichés : les liens, mais aussi les omissions volontaires ou involontaires tissées, enchevêtrées entre ces images (ce qui demeure secret), entre l'histoire

³³ Les cinq membres qui ont pris ces images sont ce que Primo Levi appelle des « combattants-historiens », c'est-à-dire des « historiens d'eux-mêmes ». (Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 15.)

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, *op. cit.*, p. 43.

³⁵ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 54.

³⁶ *Ibid.*, p. 128.

des hommes et des femmes du camp et, pour finir, entre nous qui les regardons aujourd'hui. Cela suppose d'être capable de se maintenir dans le changement, le « mouvement » (c'est-à-dire être dans l'approche autant que dans l'écart³⁷) et l'affrontement : de nos peurs inconscientes, de ce que nous ignorons, de nos barrières psychiques. Pour Didi-Huberman, c'est « prendre position³⁸ » et pour ce faire, il faut savoir à la fois ce que nous connaissons et ce envers quoi nous nous détournons, le hors-champ que nous refusons d'envisager, mais qui conditionne nos réactions et nos actions. Prendre position est certes un geste difficile, mais selon lui, c'est « se situer dans le présent et viser un futur³⁹ », précisément comme l'ont fait les artistes Thomas Hirschhorn et Harun Farocki.

Dans *Écorces*, Georges Didi-Huberman désigne rapidement « Auschwitz-Birkenau » uniquement par « Birkenau ». L'effet de cette coupure nominale fait d'autant plus ressortir la meurtrissure, la mutilation qu'inflige le camp et la vision que l'on porte sur ce camp : « Tout l'espace est raturé, rayé, entaillé, biffé, écorché par les barbelés » (*E*, 34). Soustraire (ou suspendre pour un temps) Auschwitz de Birkenau est une façon de retrancher le lieu muséal, aujourd'hui transformé en « stand commercial » (*E*, 19) qu'est le camp d'Auschwitz, du lieu « archéologique » qu'est Birkenau. Cette délimitation « où perdurent de nombreux conflits » (*E*, 20) représente une zone sensible entre la sauvegarde des lieux, la commémoration des victimes et le désir de transmission. La photographie de l'oiseau venu se poser innocemment « entre deux temporalités terriblement disjointes, deux gestions bien différentes de la même parcelle d'espace et d'histoire » (*E*, 22), représente bien l'ironie des enjeux de l'histoire et de

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, op. cit., p. 11.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

la mémoire. Arbitre versatile, inconscient de la portée de sa présence en ces lieux, ce volatile délimite deux points de vue divergents : d'un côté, il y a le barbelé d'origine, anciennement électrifié, rouillé et souillé, de l'autre, remplaçant l'ancien, un barbelé neuf, gris clair, installé pour faire vrai, comme « “couleur locale” » (*E*, 22) et dans le but d'organiser plus facilement le flux des touristes. Le temps modifie continuellement le site et sa conservation soulève de multiples défis⁴⁰. Comment faut-il organiser l'espace ? Et faut-il l'organiser ? Faut-il installer des cartels explicatifs ? Comment préserver « en l'état » le site d'Auschwitz sans trahir ses victimes ? Piotr Cywinski, historien et directeur actuel, depuis 2006, du Musée national Auschwitz-Birkenau, considère cette question incontournable : quel est « le rôle de l'authenticité, dans la mémoire de la Shoah⁴¹ », c'est-à-dire comment toucher au plus près l'authenticité, l'humanité de ces victimes, dont le temps nous éloigne inexorablement ? Toute la question est de savoir comment faire coexister de manière éthique ce que Georges Didi-Huberman, non sans ironie, nomme « “lieu de barbarie” » et « “lieu de culture” » (*E*, 20). La frontière est plutôt mince entre ces deux sphères d'activités qui sont l'apanage de l'homme. Le « lieu de barbarie » ne devait-il pas devenir l'assise à un « lieu de culture » pour tout un pan d'une population ? Quelle perception l'être humain peut-il avoir de lui-même après tout cela ? Mais aujourd'hui, que peut-on transmettre des camps, sans trahir (édulcorer, camoufler) la parole et le vécu des déportés ? Préserver tels quels des bâtiments pourtant construits au départ pour disparaître est un défi énorme et le sera encore davantage pour les générations à venir. Il sera peut-être difficile de résister à la tentation de vouloir « remplir » à tout prix (sous

⁴⁰ Annette Wieviorka note que l'état du site à conserver est celui des années 1950 et non celui de la Libération en janvier 1945. Pendant ces cinq années, le camp avait été en « perpétuel chantier ». (Annette Wioviorka, *L'Heure d'exactitude*, *op. cit.*, p. 224-225.)

⁴¹ Titre de la conférence présentée par Piotr Cywinski, le 23 février 2016, à la Bibliothèque juive de Montréal.

l'influence de la honte, de la culpabilité ou de la contrariété) les espaces vides. Mais ces sites, voudra-t-on même les préserver⁴² ?

3. *Le poids des images*

Les photographies poignantes ne perdent pas fatalement leur pouvoir de choquer. Mais elles ne sont pas d'un grand secours si la tâche est de comprendre. Les récits peuvent nous amener à comprendre. Les photographies font autre chose : elles nous hantent⁴³.

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*.

Regarder sollicite une introspection, une capacité à se mettre dans une position de vulnérabilité, à s'impliquer d'une manière ou d'une autre. Le regard porté sur les images de violence peut être considéré comme du voyeurisme ou une réflexion sur ce qui motive nos actes. Dans *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag soulève un point sensible : si l'image est tenue de signifier au risque d'être vouée à l'oubli, la charge de ce toucher est problématique. Comment peut-on bouleverser le public ? Par la pitié, l'effroi, le blâme, le désespoir, la beauté ou encore par la colère, la souffrance, l'impuissance ? Et dans quel but ? Car il s'agit de savoir quoi faire du savoir partagé et des sentiments que l'on a éveillés. Pour Sontag, la compassion ne peut durer. Être ému ne veut pas dire grand-chose (être ému devant un animal n'empêche pas d'être brutal ou indifférent envers son semblable). Sontag suggère qu'il serait plus utile de mettre de côté la compassion pour entamer une réflexion critique sur

⁴² Pensons à la suspension (pour un temps) de la construction d'un complexe de loisir dans la zone forestière de Kouropaty en Biélorussie, pour des raisons « écologiques » (et non mémorielles). La construction devait se faire sur l'emplacement des charniers de l'époque stalinienne : « Selon les historiens, la forêt de Kouropaty ne serait qu'un vaste cimetière, renfermant les restes de 100 000 à 250 000 victimes, jetées dans des fosses communes. » (« Biélorussie. "Game over" à Kouropaty », *Courrier international* [en ligne], 18 janvier 2013, <http://www.courrierinternational.com/breve/2013/01/18/game-over-a-kouropaty> ; consulté le 27 juillet 2017.

⁴³ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 98.

les assises de nos privilèges, afin de voir à quel point ceux-ci sont ancrés sur les souffrances des autres ou comment la richesse de certains entraîne le dénuement et l'asservissement des autres⁴⁴. Mais croire que notre société d'images use notre regard et insensibilise nos cœurs, c'est avouer une vision égocentrique du monde :

C'est universaliser les manières de voir d'une petite communauté de gens cultivés vivant dans la partie du monde la plus prospère, celle où l'information est devenue divertissement [...]. Cette conception postule que chacun est un spectateur. Elle suggère, de façon perverse, légère, qu'il n'y a pas de souffrance réelle dans le monde. Mais il est absurde de réduire le « monde » à ces zones de pays riches où les gens bénéficient du privilège douteux d'être, ou de refuser d'être, les spectateurs de la douleur des autres, tout comme il est absurde de généraliser sur la capacité de compassion à partir de la mentalité de ces consommateurs d'information qui ignorent tout, directement, de la guerre, de l'injustice massive et de la terreur⁴⁵.

De fait, plus de la moitié de la planète ne dispose pas de ce « luxueux pouvoir de traiter la réalité avec condescendance⁴⁶ ». Se retrouver devant une ou plusieurs photographies de victimes de guerres ou de crimes ne génère pas les mêmes émotions. Alors qu'une photographie d'une victime peut générer de la compassion, de la tristesse ou de la colère, devant une série de cadavres (comme dans le cas de la projection *Touching Reality* de Thomas Hirschhorn), la honte et la culpabilité d'être (peut-être) voyeur, la peur diffuse vis-à-vis de la mort étalée et répétée, ou encore le rejet de la réalité peuvent aussi envahir tout à coup le spectateur. Les émotions ne restent jamais statiques, elles s'entrechoquent, se contredisent, « travaillent » aussi et se transforment : « il n'y a donc pas d'émotion "pure" dans son essence ou dans sa temporalité⁴⁷ ». Que nous puissions nous détourner de ces images, changer de chaîne, éviter les nouvelles, « ne porte pas atteinte à la valeur éthique de l'assaut

⁴⁴ *Ibid.*, p. 110-111.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 118-119.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, p. 317.

produit par les images⁴⁸ ». À l'égal de la littérature capable de produire des images obsédantes, les photographies peuvent aussi « nous hanter⁴⁹ », travailler l'esprit, laisser des empreintes sur leur passage en continuant à agir, à être lisibles indépendamment de leur émetteur ou destinataire. Elles ont le pouvoir de changer notre mémoire, notre conscience ou nos affects, au point que parfois, il est plus facile de se souvenir uniquement de la photographie et non plus de l'événement qu'elle représentait. Cela est d'ailleurs au cœur de la démarche artistique de Thomas Hirschhorn : bombarder le spectateur d'une série d'images, à la fois anonymes et singularisées, prises par des inconnus, est une manière de lutter contre les images iconiques, sélectionnées avec une visée unique, mais aussi permettre que ces hommes, femmes et enfants victimes s'immiscent dans notre quotidien, entament (avec force, il est vrai) une forme de connexion et de dialogue, un point d'ancrage avec notre présent.

Au moment de clore l'histoire de son père dans *Mauss*, Art Spiegelman rapporte comment il s'est ingénié à rendre la dernière page tout aussi importante que le corps de son œuvre, à la fois « un point d'ancrage qui fait tenir tout ce qui précède⁵⁰ » et un pont le liant à son présent, une fin en rapport avec la naissance de sa propre fille. L'auteur explique que durant ces années de labeur, d'esquisses et d'essais remaniés, ses blocages créatifs étaient en partie liés à l'importance de cette fin, à la manière dont il allait pouvoir « négocier l'atterrissage de cette chose⁵¹ ». Les dernières cases du dernier chapitre devaient « peser » autant que les précédentes, où chaque phrase, chaque image allaient « redoubler de poids⁵² »

⁴⁸ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p. 124-125.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁰ Art Spiegelman, *MetaMaus*, op. cit., p. 233.

⁵¹ *Ibid.*, p. 232.

⁵² *Ibid.*, p. 233.

jusqu'à la toute dernière, afin (et c'est un point crucial pour l'auteur) de « donner du poids à la clôture que la mort apporte, et de ne pas juste en faire un à-côté⁵³ ».

Une préoccupation semblable se devine dans *Écorces* de Georges Didi-Huberman. Il suffit d'observer de près la photographie en ouverture de son récit photo : les trois fragments d'écorces posés sur un bout de papier et conservés un peu comme une relique donnent de l'importance à l'écorce vieillie qui est décrite à la fin de l'ouvrage et dont chaque aspérité est si bien détaillée. Dans son ouvrage *La place de l'ombre*, Isabelle Décarie considère chacune des photographies d'*Écorces*, comme une « peau qui s'est détachée du réel. L'écorce est aussi cette peau d'arbre qui s'est rendue jusqu'à l'auteur pour le toucher, pour qu'il puisse revenir de Birkenau avec quelque chose de tangible, de tactile, de palpable⁵⁴ », quelque chose qui a marqué sa visite. Décarie n'hésite pas à faire le parallèle entre ces morceaux d'images dont Didi-Huberman parsème son récit, aux vêtements tombant sur le plancher et qui jonchent le sol dans *L'usage de la photo*⁵⁵ d'Annie Ernaux, qui rapproche elle-même ses vêtements aux traitements qu'elle subissait pour un cancer du sein. Chez ces deux auteurs, la mue (se dépouiller de ses protections, ses défenses, avoir la chair à vif) a partie liée avec la souffrance et la douleur⁵⁶. Mais chez Didi-Huberman, entre ces surfaces (l'image, l'écorce, la peau, le

⁵³ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁴ Isabelle Décarie, « La peau des images (Georges Didi-Huberman et Annie Ernaux) », dans *La place de l'ombre. Écriture et images, de Roland Barthes à Antonin Artaud*, Montréal, Nota bene, coll. « Empreintes », 2013, p. 71.

⁵⁵ Annie Ernaux, Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

⁵⁶ Si Paul Ricoeur titre sa communication présentée en 1992, « souffrance n'est pas la douleur », ce n'est pas « pour minimiser l'impact de la douleur que pour repenser la souffrance comme expérience de l'excès. [...] Excès dans l'intensité du vécu, dans la transgression des limites qui protègent l'identité d'un individu, dans la demande d'aide que cette épreuve fait naître. S'il adopte donc une distinction qui peut sembler abitraire entre souffrance et douleur : la douleur renverrait au corps et la souffrance à l'âme et plus généralement au sujet, c'est pour penser tout cet au-delà de la douleur que constitue la souffrance. » (Claire Marin, « Le visage de la

vêtement), se fait jour dans le corps du récit, un désir pour que chacune des photographies redouble de poids la suivante (ou celle d'avant) – parce qu'« il y a des surfaces qui transforment le fond des choses alentour » (*E*, 68) – et intensifie le caractère du travail souterrain que la mort apporte : fleurs blanches qui poussent « sur le lieu exact des fosses de crémation » (*E*, 59) ; sols « fêlés, fracassés par l'histoire, ces sols à crier » (*E*, 27), qui régurgitent à intervalles réguliers des fragments d'os ; sols en brique, en ciment où « repose toute l'horreur des gazages de masse » (*E*, 35) ; ou encore la terre dont la végétation couvre l'« immense désolation humaine » (*E*, 35). Ces victimes, aujourd'hui invisibles, sont pourtant bien présentes, que ce soit dans la sève des arbres, dans la végétation autour des miradors et des barbelés, ou encore dans les eaux marécageuses saturées des cendres de milliers de morts :

Les sols nous parlent, précisément dans la mesure où ils survivent, et ils survivent dans la mesure où on les tient pour neutres, insignifiants, sans conséquence. Mais c'est justement pour cela qu'ils méritent notre attention. Ils sont eux-mêmes comme l'écorce de l'histoire. (*E*, 63-64)

Les sols condensent le silence des témoins assassinés, mais aussi le poids des supplices endurés par les prisonniers et prisonnières, si important dans le témoignage de Charlotte Delbo. Lorsque plus aucune n'a la force physique de lever les yeux au ciel ou juste devant elle, le regard tombe irrémédiablement au sol et s'attache aux pieds :

Nous ne sommes attentives qu'à nos pieds. De marcher en rangs crée une sorte d'obsession. On regarde toujours les pieds qui vont devant soi. Vous avez ces pieds qui avancent, pesamment avancent devant vous, ces pieds que vous évitez et que vous ne rattrapez jamais, ces pieds qui précèdent toujours les vôtres, toujours, même la nuit dans un cauchemar de piétinement, ces pieds qui vous fascinent à tel point que vous les verriez encore si vous étiez au premier rang, ces pieds qui traînent ou qui butent, qui avancent. Qui avancent avec leur bruit inégal, leur pas déréglé. Et si vous êtes derrière une qui est pieds nus parce qu'on lui a volé ses chaussures, ces pieds qui vont

souffrance », dans Claire Marin et Natalie Zaccai-Reyners (dir.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricoeur*, Paris, PUF, coll. « Questions de soin », 2013, p. 49-50.)

nus dans le verglas ou la boue, ces pieds nus, nus dans la neige, ces pieds torturés que vous voudriez ne plus voir, ces pieds pitoyables que vous craignez de heurter, vous tourmentent jusqu'au malaise. [...] Il faut marcher. Vous marchez. (*I*, 72-73)

Chez Delbo, les sols deviennent lieux de survie et aussi, inévitablement, de tombeaux. Les plaines couvertes de marais se transforment en une matière gluante et dévoreuse : « la boue entre dans les yeux, dans le nez, dans la bouche, suffoque et nous battons des bras pour essayer de reprendre aplomb dans cette boue qui nous enveloppe de ses bras de pieuvre » (*I*, 88). Les descendants qui reviennent sur les lieux perçoivent bien ce travail silencieux⁵⁷ et souterrain du terrain, les « blancs soucis de l'histoire qui cherche à se raconter⁵⁸ ». Pour Georges Didi-Huberman, le silence n'est ni vide ni invariable, il peut être tour à tour « une impasse ou un passage, un bloc ou une respiration, une absence de son [...], une absence de sens, ou bien leur résonnance souveraine⁵⁹ ». Les « blancs soucis » du témoignage sont des sortes de « pannes momentanées⁶⁰ » de la parole, des pointes ou des brèches de douleur, acculant le témoin à l'incapacité de nommer les choses. Ce « tourment » psychique, c'est-à-dire « un symptôme plus ou moins douloureux qui vient traverser, inquiéter⁶¹ », empiète sur l'espace de la pensée et dans les témoignages, cette « panne » (rupture, faille) organise un changement de perspective à l'intention de l'observateur ou du lecteur. Ceux-ci se trouvent alors dans un état d'instabilité sur le seuil d'une acuité visuelle ou d'une compréhension textuelle. Dans le film de László Nemes, *Le Fils de Saul*, le spectateur est dans cette situation.

⁵⁷ « Tous les enfants de survivants savent bien à quel point ce qui se transmet, d'une génération à l'autre, c'est d'abord et avant tout le silence. » (Georges Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2013, p. 78.)

⁵⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁶¹ *Ibid.*

Il ne dépasse jamais le seuil de ce qu'il perçoit. Maintenu dans un déplacement perpétuel, entremêlé d'ombre et de clarté, sa vision est à la fois constamment rapprochée, mais tout aussi lointaine à la fois, entre une presque netteté et un flou total des images. Le spectateur ne peut que tressaillir lorsqu'il arrive aux abords de l'embrasement de la porte d'une salle de déshabillage, donnant sur une fosse d'incinération à l'air libre, ou encore lorsqu'il se trouve devant la chambre à gaz du crématoire V où s'entassaient les corps meurtris. Comme le remarque Derrida, le seuil – le seuil à partir duquel nous suivons la recherche du *Sonderkommando* – nous contraint à « endurer l'épreuve qui consiste < à > sentir le séisme toujours en cours qui menace l'existence de tout seuil, qui en menace et l'indivisibilité et la solidité fondatrice⁶² », car dans le cas présent et pour reprendre l'expression de Ginette Michaud, « tout glisse et tremble, le seuil se déplace sous nos pas [...] »⁶³. Dans *Le Fils de Saul*, chaque prise de vue traduit une urgence à dépasser, à franchir cette zone de peur (malheureusement inatteignable), cet espace où règne la mort. Du coup, le spectateur réalise ce que Derrida explique au sujet du seuil : « Non seulement on risque de rester éternellement sur le seuil, mais ce que nous faisons en vérité, c'est de douter de l'existence d'un seuil digne de ce nom⁶⁴. » Dans *Écorces*, une page du récit photo porte d'ailleurs ce titre, « Seuil » (E, 53), et donne lieu à une description de ce que le narrateur voit à partir des ruines du crématoire V où il s'est positionné pour prendre la photo :

⁶² Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008, p. 411-413, cité par Ginette Michaud dans *Jacques Derrida. L'Art du contretemps*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais Spirale », 2014, p. 28.

⁶³ Ginette Michaud, *Jacques Derrida. L'Art du contretemps*, op. cit., p. 51.

⁶⁴ Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, op. cit., p. 411-413, cité par Ginette Michaud dans *Jacques Derrida. L'Art du contretemps*, op. cit., p. 27-28.

Les fondations nettement visibles, la persistance de quelques rangées de briques, tout cela donnait, comme par une inversion du paysage ouvert devant moi, à imaginer les murs et les plafonds de ce bâtiment où s'étouffèrent tant de vies humaines. On voit la forêt juste en face qui s'étend sereinement au-delà de la clôture des barbelés. (*E*, 53-54)

Le seuil « brisé » où ont été prises les quatre photographies du *Sonderkommando* est un seuil saturé de cendres où s'étalent les fleurs blanches le long des barbelés. Mais en réalité, il n'est question que de seuils dans *Écorces* (délimitation, ligne à franchir, fondation), d'où le choix des titres : « Écorces », « Bouleaux », « Pancarte », « Murs », « Sols », « Mirador », « Horizon », « Porte », « Chemin », « Forêt », « Stèles », « Seuil », « Fleurs », « Lac », « Chambre ». Ces titres énoncés uniquement dans la table des matières et non accolés aux photographies ou au texte portent en eux la structure même de ce que Didi-Huberman explique dans le chapitre « L'interminable seuil du regard⁶⁵ ». Il en est « du voir comme de la loi : “chacun y aspire”⁶⁶ », mais sans y parvenir jamais (en se référant à la parabole kafkaïenne du *Procès*) :

Chacun y est aspiré. Et chacun devant l'image – *image* l'objet, ici, du voir et du regard – se tient comme *devant* une porte ouverte *dans* le cadre de laquelle on ne peut pas passer, on ne peut pas entrer [...]. Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair⁶⁷.

Chez Charlotte Delbo, le concept du seuil est omniprésent, particulièrement dans *Aucun de nous ne reviendra*, à la manière d'un « *devant-dedans* » difficile d'atteinte. Déjà mentionné plus haut, le sol est un espace constamment balisé par les pieds de chacune des

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 183-200.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁷ *Ibid.*

prisonnières. Mais à tout moment – que ce soit durant la course effrénée et hallucinée du transport des gravats, des appels interminables, ou lors des marches incessantes dans la neige ou la boue –, le seuil se dérobe constamment sous le poids de l'épuisement, du découragement, de la maladie ou de la férocité des tortionnaires. La limite du camp se reconnaît à l'odeur (*I*, 134), les prisonnières sont toujours « au bord de la solitude » (*I*, 136), au bord de la suffocation mais ne renoncent pas, quoi qu'il arrive :

Lulu regarde autour de nous, voit qu'aucune kapo n'est près pour l'instant, me prend le poignet et dit : « Mets-toi derrière moi, qu'on ne te voie pas. Tu pourras pleurer. » [...] Je ne sais plus pourquoi je pleure lorsque Lulu me tire : « C'est tout maintenant. Viens travailler. La voilà. » Avec tant de bonté que je n'ai pas honte d'avoir pleuré. (*I*, 167, 168)

Au-delà du fait que pleurer dans le camp était interdit (ralentissement, arrêt du travail), symboliquement (et psychiquement), les prisonnières savent aussi insidieusement que c'est peut-être une ligne à ne pas dépasser, où il faut, là encore, résister, ne pas céder à la pression du désespoir, au risque de s'effondrer :

Pleurer devant l'autre et, pire, devant les autres réunis en communauté, ce serait donc, avant tout, *exposer son impouvoir* et son abandon à perdre la face. S'exposer, se mettre à nu jusqu'à ne plus pouvoir parler, ni voir, ni agir. Être moins qu'un visage, en somme, moins qu'une personne : une pauvre grimace de la désolation⁶⁸.

Et c'est sur le pas d'un seuil « *devant-dedans* » que l'auteure prévient le lecteur de son éventuel « abatement » à lui, mais qu'en même temps, il ne doit pas renoncer pour autant à avancer. Tout comme dans le Vestibule de *L'Enfer* de Dante, où des paroles écrites au-dessus d'une porte préviennent le visiteur⁶⁹ qu'il ne peut traverser cet espace sans une transformation

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁹ « “Vous qui entrez laissez toute espérance.”/ Ces paroles de couleur sombre,/ je les vis écrites au-dessus d'une porte ;/ aussi je dis : “Maître, leur sens m'est dur.”/ Et lui à moi, en homme qui savait mes pensées :/ “Ici il

de ses pensées, ses jugements sur le monde et sur sa condition d'homme, les premiers vers⁷⁰ du texte de Delbo, situés immédiatement après le premier chapitre de la gare, fonctionnent comme un avertissement au lecteur qui s'apprête à franchir l'entrée de son témoignage, alors qu'il doit, lui aussi, non seulement se dépouiller de toute lâcheté et de tout ce qu'il croit savoir connaître, mais aussi (peut-être bien), de ses affects qui lui seraient trop familiers et codés socialement.

convient de laisser tout soupçon;/ toute lâcheté ici doit être morte.” » (Dante, « Chant III », dans *La Divine comédie. L'Enfer*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. « Bilingue », 1992 [1314], p. 41.)

⁷⁰ La version longue est placée en exergue à l'introduction de ce document (« O vous savez/ saviez-vous/ [...] / Le saviez-vous/ Vous qui savez. » [I, 21, 22]).

Conclusion

Quand j'ai vu ce que j'ai vu
souffrir
comme j'ai vu souffrir
mourir
comme j'ai vu mourir
j'ai su que rien
rien n'était trop dans cette lutte¹.

Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile*.

1. Intensificateurs d'existences

Depuis quelques années, la prise de *selfies* (photographies de soi-même ou en groupe, souriant, riant, ou avec la moue sensuelle du « *duck face* ») devant des monuments ou des lieux de mémorial² crée des débats où s'entrechoquent réactions et commentaires « épidermiques ». Dans ces lieux de mémoire, le *selfie* dérange parce qu'il semble loin d'inspirer le recueillement, la commémoration ou pis, l'empathie ou la compassion puisque les pensées se tournent vers soi-même et non vers les victimes. Pourtant, prendre des

¹ Charlotte Delbo, *Auschwitz et après. Une connaissance inutile*, t. II, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970, p. 35.

² Ruth Margalit, « *Should Auschwitz be a site for selfies?* », *The New Yorker* [en ligne], 26 juin 2014, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/should-auschwitz-be-a-site-for-selfies> ; consulté le 27 juillet 2017, [pour la version française : Jean-Laurent Cassely, « Des adolescents israéliens font des *selfies* à Auschwitz : est-ce grave ? », *Slate.fr* [en ligne], <http://www.slate.fr/story/89187/adolescents-israeliens-auschwitz-selfies> ; consulté le 27 juillet 2017]. Voir aussi l'article de Jessica Durando, « *Auschwitz selfie girl defends actions* », *USA Today* [en ligne], 23 juillet 2014, https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2014/07/23/selfie-auschwitz-concentration-camp-germany/13038281/?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter ; consulté le 27 juillet 2107. Et en ce qui concerne le mémorial du 11 septembre à New York : Gina Cherelus, « Recueillement contre *selfies* au mémorial du 11 septembre », *Capital* [en ligne], trad. Laura Martin, 9 septembre 2016, <http://www.capital.fr/economie-politique/recueillement-contre-selfies-au-memorial-du-11-septembre-1163297> ; consulté le 27 juillet 2107 et les images de gens prenant des *selfies* : Megan Koester, « *Photos of people taking selfies at the 9/11 Memorial* », *Vice* [en ligne], 17 juillet 2014, https://www.vice.com/en_us/article/dpw4vz/photos-of-people-taking-selfies-at-the-911-memorial-717 ; consulté le 27 juillet 2107.

photographies de son séjour, des lieux visités en tant que touriste est un geste connu. Qui n'a jamais pris d'images de paysages, de gens rencontrés, d'objets découverts ou de musées, cimetières visités durant son voyage afin de les montrer à nos proches au retour ? C'est même une question de bienséance dans certains pays d'Asie, où il est essentiel de prendre le plus de photographies possibles afin de bien montrer aux autres notre présence en ces lieux, mais surtout dans le but de partager le voyage avec ceux qui n'ont pu avoir cette chance. Or aujourd'hui, pourquoi est-il si important de se prendre devant ces mêmes paysages, musées, lieux, objets ? Pourquoi faut-il impérativement *être sur* l'image, si ce n'est le besoin de réaffirmer un « j'étais là » et notre présence réelle en un « j'existe », malgré la masse d'images consommées, archivées, numérisées, partagées et forcément, tout aussi ignorées ? C'est peut-être une manière d'affirmer notre lien, notre force avec ce qui nous entoure, de nous ancrer dans le monde tout en essayant de le freiner pour un temps (comme lorsqu'on zoome sur un détail qui nous interpelle sur un écran tactile), ainsi que les événements qui nous parviennent de partout à travers le monde, et ce, inlassablement. Dans *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde et comment le retrouver*³, Matthew B. Crawford écrit dans son avant-propos :

Nous sommes en train de vivre une véritable crise de l'attention. C'est du moins ce dont se plaignent de plus en plus de gens à propos de la technologie. Notre activité mentale paraît de plus en plus balkanisée, et nous commençons à nous demander si nous sommes capables de préserver un moi cohérent. Par moi cohérent, j'entends une conscience individuelle capable d'agir conformément à des objectifs et des projets bien établis au lieu de papillonner au gré du moment. La question de l'attention est cruciale pour notre vie mentale et son caractère problématique est ressenti par beaucoup de gens. Elle nous offre donc une rare opportunité de poser à nouveaux frais une très vieille question philosophique : qu'est-ce qu'un être humain⁴ ?

³ Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2016 [2015].

⁴ *Ibid.*, p. 7.

Le *selfie* met en image cette question du « qui suis-je ? » réellement : la représentation que les autres ont de moi, veulent de moi, ou celle que je voudrais laisser de moi (et qui n'est pas vraiment, tout à fait moi) ? Crawford interroge notre place et notre rapport au réel alors que nos représentations menacent de prendre le dessus. Dans son ouvrage qui se sépare en trois grandes sections : « À la rencontre du réel », « Nous et les autres » et « Héritage », il observe que « le problème de fond, c'est de savoir comment nous entrons vraiment en contact avec le monde réel⁵ ». Dans ce que contient l'histoire de notre passé, de notre mémoire, il y va tout autant de notre vie présente. Ce qui amène l'auteur à dire que l'action (« Nous pensons avec le corps⁶ ») et l'échange avec les autres, incluant la critique par les pairs, permettent d'intégrer et de fonder plus solidement l'expérience⁷ (grâce à cette mise en place du circuit « perception-action-affects⁸ »). Mais pour appréhender de nouvelles perspectives, il faut suspendre son mode de perception socialement déterminée.

Loin de la prise de *selfies* passifs, certaines chaînes télévisuelles ont mis en place un genre particulier de télé-réalité : la mise en acte (et en scène) d'une confrontation à la réalité de l'autre (« perception-action-affects »). Pensons à des émissions telles que « *Go back where*

⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁷ Pensons à Augusto Boal, dramaturge et homme politique d'origine brésilienne, qui a créé en 1956 le mouvement du *théâtre de l'opprimé* en réponse à la violence, aux inégalités et à toute forme d'oppressions, où l'action physique du spectateur dans la résolution de conflits est l'élément clé au changement social : « c'est une réponse esthétique et politique à l'intolérable répression qui s'exerce aujourd'hui sur le continent ensanglanté qu'est l'Amérique latine ; où tous les jours des dizaines d'hommes et de femmes sont assassinés par les dictatures militaires qui oppriment tant de peuples ; où hommes et femmes du peuple sont fusillés dans les rues, chassés des places publiques ; où les organisations populaires prolétariennes et paysannes, étudiantes et artistiques, sont systématiquement démantelées et détruites, où leurs leaders sont emprisonnés, torturés, tués, ou exilés ». (Augusto Boal, « Préface à la troisième édition [1981] », dans *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, trad. Régine Mellac, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 1997 [1971], p. 17.)

⁸ Matthew B. Crawford, *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde*, *op. cit.*, p. 90.

you came from » de la télévision australienne, en 2011 (et reprise en Belgique⁹), où le téléspectateur pouvait suivre durant vingt-cinq jours, les périples de six personnes refaisant à rebours le difficile trajet des réfugiés et des demandeurs d’asile (embarcations de fortune, sans papiers ni argent, zones de guerre et passages dans des camps de réfugiés) ; à « *SweatShop dead cheap fashion* », en 2014, de la télé norvégienne, où trois blogueurs à la mode étaient envoyés durant un mois dans les usines textiles cambodgiennes¹⁰ ; ou encore à « *Diktatorn*¹¹ », en 2014, où huit jeunes Suédois étaient enfermés durant huit jours sous la tutelle d’un « dictateur », afin d’éveiller leur conscience aux conséquences de ce que cela voudrait dire de vivre sous un régime dictatorial (par exemple, un participant « disparaît » dans la nuit à l’insu des autres participants parce qu’il n’a pas obéi aux ordres donnés dans la journée¹²). Ces émissions ont largement été vilipendées et critiquées. Souvent jugées moralisatrices, on leur a reproché, entre autres, d’engager des sommes colossales pour envoyer des gens « jouer » au réfugié alors que cet argent aurait dû servir à aider des victimes réelles, ou de n’avoir aucun intérêt à vouloir changer les lois en vigueur ni la situation des travailleurs-ses exploités-es. Malgré leurs nombreux défauts ou non-sens (comme la somme de 11 000 euros remise pour le-la finaliste de *Diktatorn*¹³), ces émissions tentent, toutefois, de partager avec les spectateurs

⁹ « “Retourne d’où tu viens” : quand la télé-réalité belge s’empare du quotidien tragique des réfugiés », *Jeune Afrique* [en ligne], 23 mars 2015, <http://www.jeuneafrique.com/228118/societe/retourne-d-o-tu-viens-quand-la-t-l-r-alit-belge-s-empare-du-quotidien-tragique-des-r-fugi-s/> ; consulté le 27 juillet 2017.

¹⁰ Voir la critique d’Hélène Fargues, « “*Sweatshop*”, cette télé-réalité niaise qui veut changer la mode », *Youphil* [en ligne], 23 janvier 2015, <http://www.youphil.com/fr/article/07847-sweatshop-tele-realite-niaise-qui-veut-changer-la-mode?ypeli=ano> ; consulté le 27 juillet 2017.

¹¹ Voir l’article d’Anïs Chatellier, « En Suède, une émission de télé-réalité sous la forme d’une dictature », *Konbini* [en ligne], 2014, <http://www.konbini.com/fr/tendances-2/suede-emission-telerealite-dictature/> ; consulté le 27 juillet 2017.

¹² Il est possible de visionner les épisodes sur la chaîne *UrSkola* [en ligne] : <https://urskola.se/Produkter/183762-Diktatorn-Dag-8> ; consulté le 27 juillet 2017.

¹³ Anais Chatellier, « En Suède, une émission de télé-réalité sous la forme d’une dictature », *loc. cit.*

des réalités méconnues, ignorées ou souvent grevées de préjugés. Mais ces mises en scène reflètent ce que Georges Didi-Huberman nomme dans *Peuples en larmes, peuples en armes* le « marché aux pleurs¹⁴ », la surenchère d'un *pathos* collectif où la survalorisation des émotions aboutit à leur négation. Qu'il s'agisse des larmes de victimes réelles ou fictives comme dans ces émissions, pour le philosophe, « les émotions n'apparaissent que pour se trouver remplacées par d'autres émotions, d'autres larmes, d'autres victimes, et ainsi elles finissent, semble-t-il, par perdre toute leur *dignité*, toute leur réalité humaine, toute leur singularité. Elles deviennent génériques [...]»¹⁵. Les émotions perdent alors toute substance, deviennent de véritables scénarios convenus, figées, fixées dans des cadres représentationnels attendus :

La survalorisation des émotions n'est que l'autre face de leur insensibilisation. [...] Des émotions paralysées ou paralysantes ne sont que des non-émotions, des « affections » sans puissance d'être véritablement affectées. Pire, elles ne font que se donner pour le masque de quelque chose de bien plus redoutable, si Freud a raison lorsqu'il dit que l'indifférence n'est, au fond, qu'un cas spécial de la haine¹⁶.

Le visionnement des trois télé-réalités citées en exemple suscitent d'énormes malaises. Nous ne savons si les spectateurs sont émus, horrifiés ou ne font que jouir de la mise en scène. Surtout, s'ils éprouvent des émotions ou des sentiments, on ne sait envers qui, puisque la caméra se focalise en grande partie (et parfois uniquement) sur les participants-es. Dans « *SweatShop dead cheap fashion* », il est fort probable que le spectateur soit amené à s'attendrir sur les jeunes blogueurs qui ont eu le « courage » de vivre cette expérience débilite et inhumaine davantage que sur le sort des travailleuses cambodgiennes exploitées qui nous sont et nous resteront totalement inconnues. Ce qui semble déchirant dans cette

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968 [1915] (rééd., 1996), p. 36-37, cité par Georges Didi-Huberman dans, *Peuples en larmes, peuples en armes*, *op. cit.*, p. 73.

émission, c'est de voir cette belle jeune fille blonde pleurer son profond désarroi devant la caméra. La journaliste Hélène Fargues ne manque pas de relever que l'émission passe sous silence le fait que, « sur un t-shirt vendu au magasin à 29 euros, seul 0,18 centime revient à l'ouvrier¹⁷ » et qu'au lieu de nous informer du contexte politique du pays ou de la corruption, l'émission ne fait qu'émouvoir et susciter une vague indignation. Même situation pour « *Go back where you came from* » qui veut sensibiliser le public sur la dure condition des réfugiés et des demandeurs d'asile¹⁸ en pointant notre regard sur des citoyens qui pourtant ne vivent pas cette épreuve. De plus, nous savons pertinemment que ces participants seront aidés en cas de danger ou de problèmes (ce qui n'est pas le cas pour les réfugiés) et que même si « rien ne leur sera épargné¹⁹ », ils resteront protégés par leur citoyenneté, sachant comment et quand finira leur traversée. Ils ne subiront pas l'insécurité ni l'angoisse permanente (facteur fondamental qui conditionne l'état du réfugié) qui les talonne (risque de viol, meurtre, escroquerie, attaque, précarité sans issue pendant un temps indéterminé). Il existe sans conteste des aspects positifs à ces télé-réalités, mais on ne peut s'empêcher de se demander si tout cela est réalisé dans un but d'ouverture à l'autre, motivé par un souci sincère envers un concitoyen opprimé, et non pas davantage par le besoin d'être rassuré, regard tourné vers soi-même soulagé de pouvoir éprouver des émotions fortes (en diapason avec l'autre), mais en toute sécurité, tel un *selfie* avec, comme arrière-plan une usine, une zone de guerre, une cellule sans fenêtre.

¹⁷ Hélène Fargues, « *Sweatshop* », cette télé-réalité niaise qui veut changer la mode », *loc. cit.*

¹⁸ Pour cela, voir plutôt l'ouvrage du journaliste allemand Wolfgang Bauer qui n'hésite pas à faire la traversée (seul et en infiltré) que font les réfugiés. Il suit un groupe qui tentent d'aller d'Egypte jusqu'en Italie pour ensuite atteindre l'Europe du Nord. Il rend compte de l'ampleur des enjeux et de ce que les réfugiés doivent subir au quotidien, ces détails qui accumulés, caractérisent leur calvaire. (Wolfgang Bauer, *Franchir la mer. Récit d'une traversée de la Méditerranée avec des réfugiés syriens*, trad. Leïla Pellissier, Montréal, Lux Éditions, 2016.)

¹⁹ « "Retourne d'où tu viens" : quand la télé-réalité belge s'empare du quotidien tragique des réfugiés », *loc. cit.*

Après le simulacre simpliste d'un « *Diktatorn* » suédois, viendra-t-il un jour où l'on ira jusqu'à créer un « *Auschwitzland* » ?

Dans ce siècle du cinéma, de la télévision et des parcs à thème, dont le but est non seulement de représenter, mais de donner l'impression de *recréer* le réel, qu'est-ce qui nous empêche, au nom du « droit de savoir » des médias, de nous faire un *Auschwitzland* où chacun pourrait aller « connaître » l'expérience des déportés²⁰ ?

Bien sûr, en note de bas de page, Karla Grierson ne manque pas de préciser que c'est « volontairement une formule choquante [qui lui] permet d'exprimer l'ambiguïté qui caractérise l'envie représentationnelle dès lors qu'il s'agit d'une expérience de l'extrême, voire simplement d'une expérience désagréable²¹ ». L'auteure ajoute :

À part l'obstacle de l'inutilité d'une telle expérience, qui se dresse sur le chemin de la représentation dans ce cas précis, *Auschwitzland* et tout autre projet de simulacre se trouvent définitivement bloqués par la nature de ces modalités de la connaissance qu'ils chercheraient à emprunter, mais qui demeurent essentiellement empiriques, donc imperméables au simulacre. Pour le dire plus simplement, ce n'est pas en allant à *Auschwitzland* que je vais connaître dans ma propre chair la souffrance éprouvée par tel ou tel déporté d'Auschwitz, ni même quelque chose de similaire, à moins qu'*Auschwitzland* ait pour but de recréer littéralement les conditions d'Auschwitz, mais il s'agirait alors d'un nouveau camp de concentration et centre de mise à mort, et non plus d'un cas représentationnel extrême²².

Dans un des fragments de son témoignage, Charlotte Delbo décrit une représentation particulière où « les fils du commandant jouent dans le jardin. Ils jouent au cheval, au ballon, ou bien ils jouent au commandant et au prisonnier » (*I*, 159) :

L'autre le secoue : « Tu viens ? On joue ? » et il commence à être celui qu'il veut être. En même temps il surveille si le petit le suit dans le jeu. Le petit attend. Il n'entre pas encore dans le jeu. Il attend que son frère soit prêt. Le grand se prépare. Il boutonne une veste, sangle un ceinturon [...]. À mesure qu'il se vêt de son personnage, ses traits

²⁰ Karla Grierson, « Indicible et incompréhension dans le récit de déportation », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, p. 333.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

deviennent durs, et sa bouche. Ses lèvres s'amincissent. Il rejette la tête, [...] cambre la taille [...] reprend la pose et tape à petits coups de la badine sur ses bottes. Il est prêt. Il se retourne. (I, 155-156)

Habitant tout près du camp, juste « à l'extérieur des barbelés électriques » (I, 159) et près « du chemin qui mène au four crématoire » (I, 159), les deux enfants, l'un de onze ans, l'autre de sept, reproduisent une mise en scène où la cruauté réside bien dans ce qu'elle est un jeu, un simulacre pour eux, mais une réalité funeste pour les autres.

Que représentent donc à nos yeux ces télé-réalités sinon, peut-être, une certaine « célébration de l'impouvoir²³ » (pour reprendre un terme de Georges Didi-Huberman), face à tous ces gens en souffrance ou envers l'histoire passée (dictature, guerre) ? Pour sa part, le philosophe et sociologue Jean-Pierre Le Goff démontre dans son ouvrage *Malaise dans la démocratie*, comment le conformisme individuel, qui permet à ce dernier de vivre à l'abri du réel et de l'histoire, caractérise la nouvelle conception de la condition humaine en Occident : « la primauté accordée à l'émotion et aux sentiments, considérés comme la marque d'une "authenticité" première et singulière [...] s'érige en critère de vérité face à un monde des idées trompeur et impersonnel²⁴ ». L'auteur met en lumière la part, entre autres, des médias de masse qui « mettent en scène et font de l'expression et du partage des émotions un modèle social de comportement²⁵ », créant ainsi des liens soudés entre individus ayant les mêmes valeurs, opinions et comportements, alliant entre eux des « réseaux » aux mêmes codes moraux, autosuffisants et autosatisfaisants. Ce qui se trouve à l'extérieur du cercle sera dès lors considéré avec méfiance. Aussi selon le sociologue :

²³ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes, op. cit.*, p. 180.

²⁴ Jean-Pierre Le Goff, *Malaise dans la démocratie*, Paris, Stock, coll. « Essais-Documents », 2016, p. 35.

²⁵ *Ibid.*, p. 36.

Malgré les apparences, cet individualisme émotionnel et sentimental n'est pas si tolérant : il ne l'est que pour autant que l'autre lui ressemble ou le laisse vivre comme il l'entend. Persuadé que son comportement et son mode de relation aux autres incarnent le bien-vivre en société, il ne comprend pas et s'étonne que d'autres puissent penser et vivre autrement. [...] S'il se montre ouvert et tolérant envers les autres peuples et les autres cultures du monde, dont il se fait volontiers le promoteur et le défenseur attiré, il n'hésite pas, en revanche, à donner des leçons de morale et à dénoncer ses compatriotes qui n'en font pas autant. Le nouvel individualiste est en fait un « faux gentil » qui ne supporte ni la contradiction ni le conflit, non plus que le tragique inhérent à la condition humaine et à l'histoire²⁶.

Ces propos étayent bien l'avis de l'artiste Thomas Hirschhorn au sujet de l'hypersensibilité vis-à-vis des images de l'actualité, une pratique contemporaine de notre regard envers les événements de violence et de déchirement. Le Goff ajoute :

L'individu s'est construit un monde à part où il vit, se protège de l'épreuve du réel et se conforte avec ses alter ego. Il se veut à l'abri des désordres du monde et ne veut pas avoir d'ennemi, et quand le fanatisme islamiste vient frapper à sa porte, le désigne sans lui demander son avis, il ne comprend pas ce qui lui arrive et se demande pourquoi tant de haine et de meurtres alors qu'il est si ouvert et si gentil²⁷.

L'auteur précise que les rapports sociaux ne s'inscrivent plus dans des structures collectives, historiques ou institutionnelles, mais sont « réduits à des relations interindividuelles²⁸ ». Dans ces conditions, toute transmission d'une histoire mémorielle devient difficile, voire presque accessoire. Or n'oublions pas que le passé, quel qu'il soit, « habite » un lieu, est et reste vivant. La mémoire n'est-elle pas cette « *domiciliation* à demeure [où] les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au

²⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁸ *Ibid.*

public [...]»²⁹ ? François Soulages souligne dans son avant-propos à l'ouvrage de Jacques Derrida :

Archiver, c'est dialoguer avec le futur ; les archéologues le savent bien ; il faut alors être plus qu'attentif aux discours que les archives généreront, tant par leurs objets que par leurs dispositifs ; le discours du futur ne doit pas être programmé, mais ouvert et inattendu, sinon, il serait réducteur, dogmatique, totalitaire, bref pire que médiocre³⁰.

Le témoignage de Charlotte Delbo est un travail de communication avec les victimes mortes, mais tout autant avec nous, les vivants. Son œuvre entière est un appel à transmettre plus en avant, car comme elle nous le rappelle : « Et je suis revenue/ Ainsi vous ne saviez pas,/ vous,/ qu'on revient de là-bas/ On revient de là-bas/ et même de plus loin » (*II*, 179). Ce « plus loin » en appelle au dialogue avec nous, les répondants. Pour Marie-José Mondzain :

C'est dans le champ de la création et dans lui seul que peuvent se construire les réponses à l'angoisse que la question [de la déportation et des camps de la mort] suscite. C'est dans ce champ que cette angoisse qui confronte chacun de nous à la violence des pulsions trouve des issues constructives. Il s'agit de donner aux émotions les plus ravageantes la forme du partage, c'est-à-dire leur figure politique. Dans quelque domaine que ce soit, l'art n'a pas pour mission d'enseigner, mais d'émouvoir. L'émotion est alors non pas subie, mais constituante³¹.

L'art est donc puissance et le projet littéraire de Charlotte Delbo est bien une œuvre qui entre dans le champ de la création, alors que ses images produisent des écarts d'imagination, des dissemblances de significations et des contrastes forts d'existence.

²⁹ Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2008 [1995], p. 13.

³⁰ François Soulages, « Jacques Derrida, modèle exemplaire du philosophe », dans Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art. Suivi de Hommage à Jacques Derrida par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler*, Bry-sur-Marne, Éditions INA, 2014, p. 6.

³¹ Marie-José Mondzain « La Shoah comme question de cinéma », dans *Le Cinéma et la Shoah*, op. cit., p. 32.

2. Aiguillage de la mémoire

Il restera toujours une âme qui entendra, malgré elle, la violence des exterminations qui ont lieu ou qui ont pris place de par le monde. Il restera toujours les plaintes des morts qui résonneront bien après eux, qui feront vibrer l'air et le ciel³².

Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*.

Lorsque Madeleine Chapsal demanda à Charlotte Delbo, lors d'un entretien réalisé en 1966 à l'occasion de la parution de *Convoi du 24 janvier*, comment il se fait qu'elle n'ait jamais eu envie de tuer ses bourreaux, celle-ci lui répondit : « La haine ne sert à rien, le plus grand recours, c'est de parler. C'est ça qui sauve. Parler de tout. C'est une façon d'exister, le seul mode d'existence. En parlant, on existe, les autres aussi existent³³. » Parler, donc, pour que la parole survive, que les mots puissent s'échapper de la mort, traverser le temps et exister dans les mémoires. N'est-ce pas un peu ce que symbolise le Mur des lamentations à Jérusalem ? Point de convergence de toutes les prières, le Mur abrite les vœux insérés dans les failles de la pierre où s'inscrivent les récits absents de l'histoire. Dans *Correspondance avec le Mur*³⁴, Hélène Cixous, qui « passe [son] temps à ouvrir des tombeaux, à téléphoner aux morts à vouloir faire parler les cendres à sonder les murs [...] »³⁵, allie l'écriture littéraire aux secrets précieux insérés dans le Mur des Lamentations : « Je demande à l'écriture d'effacer et garder. À quoi sert le Mur ? À garder ce qui est effacé³⁶. » Les survivants, eux qui ont été dépossédés

³² Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*, Montréal, HélioTropé, 2008, p. 52.

³³ Madeleine Chapsal, « Rien que des femmes. Entretien avec Charlotte Delbo », publié dans *L'Express*, 14-20 février 1966, cité dans *Les revenantes. Charlotte Delbo, op. cit.*, p. 21.

³⁴ Hélène Cixous, *Correspondance avec le Mur*, accompagné de cinq dessins à la pierre noire d'Adel Abdessemed, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2017.

³⁵ *Ibid.*, p. 136.

³⁶ *Ibid.*, p. 122.

de leur temps et de leur langue durant la durée de leur détention, témoignent pour créer un espace³⁷ où pourra s'insérer le lecteur, qui deviendra le dépositaire de leurs récits : « [le déporté] n'a pas de mémoire, il est dans l'instant [...]. Au lieu d'une succession spectaculaire de grands moments tragiques, il doit vivre le tout³⁸. » Tout comme « le papier blanc est lui-même un mur, il est rien, il est totalement tout. À remplir par le destinataire³⁹ » de Cixous, le lecteur devient ce Mur qui recueille les secrets qui vont se perdre. Pour Ghislaine Dunant, l'art de Charlotte Delbo est justement sa capacité à placer le lecteur au sein de « cet espace imaginaire où doivent se mettre à vivre l'émotion, les sensations, la conscience et la réflexion. Il faut que ça bouge dans ces tableaux pour que le lecteur soit pris, et qu'il ait toute la place pour que se mettent en branle ses propres capacités⁴⁰ ». Car il n'est peut-être plus question de relier le passé au présent dans une continuité artificielle et forcée, mais de faire en sorte que la charge mémorielle imprègne les pensées et la vie de tout un chacun. Tissée d'événements humains, l'histoire a son poids de souvenirs accablants, oppressants, et pouvoir s'en départir exigerait presque cette « hospitalité inconditionnelle » derridienne, puisque nous sommes inéluctablement exposés à la venue, au regard et à la rencontre de l'autre :

quand on a regardé la mort
à prunelle nue
c'est difficile de réapprendre
à regarder les vivants
aux prunelles opaques. (III, 46)

³⁷ Pour le linguiste Wolfgang Iser, les œuvres capables de traverser les époques ont un degré élevé « d'indétermination », c'est-à-dire des vides textuels capable de générer des projections massives de significations. (Wolfgang Iser, *L'appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. Vincent Platini, Paris, Allia, 2012, p. 53.)

³⁸ Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, op. cit., p. 259.

³⁹ Hélène Cixous, *Correspondance avec le mur*, op. cit., p. 119.

⁴⁰ Ghislaine Dunant, *Charlotte Delbo. La vie retrouvée*, op. cit., p. 115.

Bibliographie

1. Corpus principal

DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après. Aucun de nous ne reviendra*, t. I, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970 [1965].

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Écorces*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2011.

2. Corpus secondaire

DELBO, Charlotte, *Auschwitz et après. Une connaissance inutile*, t. II, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1970.

_____, *Auschwitz et après. Mesure de nos jours*, t. III, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1971.

_____, *Qui rapportera ces paroles ? Et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

_____, *La Mémoire et les jours, et autres textes*, Paris, Berg International, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.

3. Études portant sur l'œuvre de Charlotte Delbo

BOTT, François, « “Je me sers de la littérature comme d’une arme”. Entretien avec Charlotte Delbo », publié dans *Le Monde*, 20 juin 1975, cité dans David CARON et Sharon MARQUART (dir.), *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d’une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2011, p. 25-27.

CARASSO, Françoise, « La “chair souffrante de l’humanité”. À propos de Germaine Tillion et Charlotte Delbo », *Esprit* [en ligne], août/septembre 2013, <http://www.cairn.info/revue-esprit-2013-8-page-169.htm> ; consulté le 27 juillet 2017.

CARON, David et Sharon MARQUART (dir.), *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d’une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2011.

CHAPSAL, Madeleine, « Rien que des femmes. Entretien avec Charlotte Delbo », publié dans *L’Express*, 14-20 février 1966, cité dans CARON, David et Sharon MARQUART

- (dir.), *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2011, p. 19-23.
- DE LA MOTTE, Annette, « Charlotte Delbo : *Auschwitz et après* », dans *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit Verlag, coll. « Ars Rhetorica Band 14 », 2004, p. 109-138.
- DUNANT, Ghislaine, *Charlotte Delbo. La vie retrouvée*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Littéraire », 2016.
- MARTEAU, Frédéric, « Regarder, voir, savoir : enjeux du regard et poétique de la lecture dans l'œuvre de Charlotte Delbo », dans Christiane PAGE (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 165-177.
- MOK, Jung-Weon, « Charlotte Delbo, l'écriture du corps », dans Christiane PAGE (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014, p. 281-292.
- PAGE, Christiane (dir.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2014.
- ROTHBERG, Michael, « Histoire, expérience et témoignage », dans David CARON et Sharon MARQUART (dir.), *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2011, p. 181-210.
- THATCHER, Nicole, *Charlotte Delbo. Une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- TREZISE, Thomas, « La question de la communauté », dans David CARON et Sharon MARQUART (dir.), *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2011, p. 39-65.
- YAEGER, Patricia, « Témoignage sans intimité », dans David CARON et Sharon MARQUART (dir.), *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2011, p. 67-93.

4. Politique et esthétique du témoignage

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin : Homo sacer III*, trad. Pierre Alferi, Paris, Payot et Rivages, 2003 [1998].
- ALLOA, Emmanuel et Stefan KRISTENSEN, « Un siècle génocidaire : le parti pris du témoin », dans Emmanuel ALLOA et Stefan KRISTENSEN (dir.), *Témoignage et survivance*, Genève, MétisPresses, coll. « Imprescriptible », 2014, p. 7-28.
- _____(dir.), *Témoignage et survivance*, Genève, MétisPresses, coll. « Imprescriptible », 2014.
- AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Actes Sud, 1995 [1966].
- ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957.
- BAECQUE, Antoine de, et Michaël ILLOUZ, « Katzetnik 135 633 », *Journal Libération* [en ligne], 11 août 2001, http://next.liberation.fr/culture/2001/08/11/katzetnik-135-633_374121 ; consulté le 27 juillet 2017.
- BERNARD-NOURAUD, Paul, *Figurer l'autre. Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Bruxelles, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013.
- BERTRAND, Nicolas, *L'Enfer réglementé. Le régime de détention dans les camps de concentration*, Paris, Perrin, 2015 [2011].
- BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004.
- CELAN, Paul, « Lettre à Hans Bender », dans *Le Méridien & autres proses*, trad. et annotation par Jean Launay, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2002 [1983], p. 43-45.
- CHEVILLON, Véronique, « Entendre David Olère, entendre les prisonniers des *Sonderkommandos* », dans Philippe MESNARD (dir.), *Sonderkommando et Arbeitsjuden. Les travailleurs forcés de la mort*, Bruxelles, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2015, p. 165-182.
- COQUIO, Catherine, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015.
- _____(dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 1999.

- COTE, Armando et Beatrice PATSALIDES (dir.), *Transmettre et Témoigner. Les effets de la violence politique sur les générations. Hommage à Primo Levi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- DERRIDA, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets de L'Herne », 2005.
- _____, « Lyotard et nous », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, Pascale-Anne BRAULT et Michael NAAS (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 259-289.
- _____, *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.
- DOV KULKA, Otto, *Paysages de la métropole de la mort. Réflexions sur la mémoire et l'imagination*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2013.
- ELINA, Odette, *Sans fleurs, ni couronnes*, Paris, Mille et une nuits, 2005 [1947].
- FÉDIDA, Pierre et al., *Humain/Déshumain*, Paris, PUF, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2007.
- GRIERSON, Karla, « Indicible et incompréhension dans le récit de déportation », dans Marie-Thérèse MATHET (dir.), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003, p. 311-353.
- GROSS, Jan Tomasz et Irena GRUDZINSKA GROSS, *Moisson d'or. Le pillage des biens juifs*, Paris, Calmann-Lévy, 2014 [2011].
- HARVEY, Robert, *Témoignabilité. Beckett, Dante, Levi et les fondements de la responsabilité*, trad. Thierry Gillyboeuf, Genève, MétisPresses, coll. « Champ contrechamp essais », 2015 [2010].
- HEINICH, Nathalie, *Sortir des camps, sortir du silence. De l'indicible à l'imprescriptible*, Bruxelles, Éditions Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011.
- HILBERG, Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2006.
- ISRAEL-GARZON, Estrella et Marilda AZULAY TAPIERO, « Le cas Enric Marco dans l'espace public. Réactions et opinions médiatiques à propos d'un faux déporté », dans Jacques WALTER (dir.), *Dossier Faux témoins*, Paris/Bruxelles, Kimé/Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz, coll. « Témoigner entre histoire et mémoire », n° 106, 2010, p. 55-76.

- JABLONKA, Ivan et Annette WIEVIORKA (dir.), *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, Paris, PUF, coll. « La vie des idées », 2013.
- JURGENSON, Luba, « Quelques pistes de réflexion sur l'espace concentrationnaire », dans Armando COTE et Beatrice PATSALIDES (dir.), *Transmettre et Témoigner. Les effets de la violence politique sur les générations. Hommage à Primo Levi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 71-79.
- KERTÉSZ, Imre, *L'Holocauste comme culture. Discours et essais*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 2009.
- _____, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Paris, Actes Sud, 1995 [1990].
- LANGBEIN, Hermann, *Hommes et femmes à Auschwitz*, trad. Denise Meunier, Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2011.
- LANZMANN, Claude, *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.
- LAPIERRE, Nicole, « Le cadre référentiel de la Shoah », *Ethnologie française* [en ligne], vol. 37, mars 2007, p. 475-482, <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-475.htm> ; consulté le 27 juillet 2017.
- LEVI, Primo, *La zone grise. Entretien avec Anna Bravo et Federico Cereja*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2014.
- _____, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989 [1986].
- _____, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, coll. « Pocket », 1987 [1947].
- LINDEPERG, Sylvie et Annette WIEVIORKA (dir.), *Le Moment Eichmann*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire », 2016.
- MESNARD, Philippe (dir.), *Sonderkommando et Arbeitsjuden. Les travailleurs forcés de la mort*, Bruxelles, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2015.
- MÜLLER, Filip, *Trois Ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, trad. Pierre Desolneux, Paris, Pygmalion, 2008.
- NANCY, Jean-Luc (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris, Seuil, coll. « Le genre humain », 2001.

- PARRAU, Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin Poche, 1995.
- PEYROTTE, Claude-Alice, « Entretien avec Geneviève Pauquet », dans Claude PAUQUET, *Convoi vers l'Est et retour. Segments de Daniel Dobbels*, Bazas/Poitiers, Éditions Le temps qu'il fait/Université de Poitiers, 2002, p. 83-106.
- RÉROLLE, Raphaëlle et Nicolas WEILL, « La parole contre l'extermination », *Le Monde* [en ligne], 23 avril 2005, http://www.lemonde.fr/shoah-les-derniers-temoins-racontent/article/2005/04/23/la-parole-contre-l-extermination_642454_641295_1.html ; consulté le 27 juillet 2017.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 2002.
- RINN, Michael (dir.), « Avec le génocide, l'indicible », *Protée* [en ligne], vol. 37, n° 2, automne 2009, <http://constellation.uqac.ca/2399/> ; consulté le 27 juillet 2017.
- RINN, Michael, Philippe MESNARD, Micheael ROTHBERG, Emmanuelle DANBLON, Jean-Paul DUFLET et Georges-Élia SARFATI, « Liminaire. Face à l'extrême, les lieux de la critique », *Tangence* [en ligne], n° 83, 2007, p. 5-23, <http://www.erudit.org/revue/tce/2007/v/n83/016762ar.html> ; consulté le 27 juillet 2017.
- RINN, Michael, « Rhétorique de l'indicible », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 1999, p. 391-400.
- SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1991.
- WIEVIORKA, Annette, *1945. La découverte*, Paris, Seuil, 2015.
- _____, *L'Heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage. Entretiens avec Séverine Nikel*, Paris, Albin Michel, coll. « Itinéraires du savoir », 2011.

5. Regard, image et représentation

- ABOUT, Ilsen, « La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) », dans Clément CHÉROUX (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 29-53.
- ADAMS, Robert, *Essais sur le beau en photographie*, trad. Carole Naggar, Périgueux, Fanlac, 1996 [1981].

- CHÉROUX, Clément (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001.
- CÔTÉ, Mario, « *Écorces*, récit-photo de Georges Didi-Huberman », *Festival international des films sur l'art*, catégorie FIFA expérimental, 78 min, Montréal, 26 mars 2017.
- CUAU, Bernard, Michel DEGUY, Rachel ERTEL *et al.*, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.
- CURNIER, Jean-Paul, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Paris, Actes Sud, coll. « Rayon Philo », 2009.
- DÉCARIE, Isabelle, « “Images pour que notre main s'émeuve”. Regard, écriture et survivance chez Georges Didi-Huberman », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, 2015, p. 101-118.
- _____, « La peau des images (Georges Didi-Huberman et Annie Ernaux) », dans *La place de l'ombre. Écriture et images, de Roland Barthes à Antonin Artaud*, Montréal, Nota bene, coll. « Empreintes », 2013, p. 51-83.
- DERRIDA, Jacques, « Trace et archive, image et art » [2002], dans Jacques DERRIDA, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette MICHAUD, Joana MASÓ et Javier BASSAS (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013, p. 79-127.
- _____, « Penser à ne pas voir » [2002], dans Jacques DERRIDA, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette MICHAUD, Joana MASÓ et Javier BASSAS (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013, p. 56-78.
- _____, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse » [2000], dans Jacques DERRIDA, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette MICHAUD, Joana MASÓ et Javier BASSAS (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013, p. 315-335.
- _____, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette MICHAUD, Joana MASÓ et Javier BASSAS (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, t. 6, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2016.
- _____, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2015.
- _____, *Essayer voir*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2014.

- _____, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, t. II, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2013.
- _____, *Blancs soucis*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2013.
- _____, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire*, t. 2, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2010.
- _____, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, t. 1, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- _____, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* [en ligne], Falkenau 1945 (61^e année), mai 2006, p. 1011-1049, <https://www.cairn.info/revue-Annales-2006-5.htm> ; consulté le 3 juillet 2017.
- _____, « L'image brûle », dans Laurent ZIMMERMANN (éd.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 11-52.
- _____, « Maison hantée (cendres, air, murs) », dans *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, coll. « Essais », 2001, p. 123-150.
- _____, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992.
- _____, « L'aporie du détail », dans *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 273-280.
- DUYCK, Sylvie, « “Si je devais photographier un seul pays, ce serait la France” », *L'ObsPhoto* [en ligne], novembre 2014, <http://tempsreel.nouvelobs.com/photo/20141030.OBS3707/si-je-devais-photographier-un-seul-pays-ce-serait-la-france.html> ; consulté le 27 juillet 2017.
- FELMAN, Shoshana, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », dans Bernard CUAU, Michel DEGUY, Rachel ERTEL *et al.*, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 73-194.
- FRODON, Jean-Michel (dir.), *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- GERVEREAU, Laurent, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989 [1986].

- GUENANCIA, Pierre, *Le regard de la pensée. Philosophie de la représentation*, Paris, PUF, coll. « Fondements de la politique », 2009.
- HIRSCHHORN, Thomas, « Entretien filmé. Insoutenable destruction du corps », *Mediapart* [en ligne], 29 juillet 2012, http://www.dailymotion.com/video/xshf10_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps_creation ; consulté le 27 juillet 2017.
- KENNA, Michael, *L'Impossible oubli. Les camps nazis cinquante ans après*, textes de Pierre Borhan et Clément Chéroux, Paris, Marval, 2001.
- LANZMANN, Claude, « Le lieu et la parole. Entretien réalisé par Marc Chevré et Hervé Le Roux », dans Bernard CUAU, Michel DEGUY, Rachel ERTEL *et al.*, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 407-425.
- LAUPIES, Frédéric, *Leçon philosophique sur la représentation*, Paris, PUF, coll. « Major », 2001.
- LOJKINE, Stéphane, *Image et subversion*, Paris, Jacqueline Chambon, 2005.
- MANDELBAUM, Jacques, « La Shoah dans l'œil des Soviétiques », *Le Monde* [en ligne], 17 janvier 2015, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/17/la-shoah-dans-l-il-des-sovietiques_4558369_3476.html ; consulté le 27 juillet 2017.
- MAVRIKAKIS, Nicolas, *La peur de l'image. D'hier à aujourd'hui*, Montréal, Nota bene, coll. « Varia », 2015.
- MESNARD, Philippe, *Consciences de la Shoah. Critiques des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000.
- MONDZAIN, Marie-José, « La Shoah comme question de cinéma », dans Jean-Michel FRODON (dir.), *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 29-36.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003.
- OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec/Limoges, Septentrion/Presses universitaires de Limoges, coll. « Les Nouveaux Cahiers du Celat », 2000.
- PAUQUET, Claude, *Convoi vers l'Est et retour. Segments de Daniel Dobbels. Entretien avec Geneviève Pauquet par Claude-Alice Peyrottes*, Bazas et Poitiers, Éditions Le temps qu'il fait et Université de Poitiers, 2002.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Essais », 2003 [2002].
- TRAPENARD, Augustin, « Dans l'œil de Georges Didi-Huberman », *Podcast Boomerang France Inter* [en ligne], 20 juin 2016.
- VAN REETH, Adèle, « Que faire des images d'Auschwitz ? », *Podcast Les chemins de la philosophie*, France culture [en ligne], 11 novembre 2016.
- VEINSTEIN, Léa, « Réflexions sur le film du procès Eichmann », dans GOLDSCHMIT, Marc et Éric MARTY (éds), *Penser au cinéma*, Paris, Hermann, coll. « Rue de la Sorbonne », 2015, p. 81-99.
- ZIMMERMANN, Laurent (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Defaut, 2006.

6. Transmission, génération, mémoire et réception

- « “Retourne d'où tu viens” : quand la télé-réalité belge s'empare du quotidien tragique des réfugiés », *Jeune Afrique* [en ligne], 23 mars 2015, <http://www.jeuneafrique.com/228118/societe/retourne-d-o-tu-viens-quand-la-t-l-r-alit-belge-s-empare-du-quotidien-tragique-des-r-fugi-s/> ; consulté le 27 juillet 2017.
- « Biélorussie. “Game over” à Kouropaty », *Courrier international* [en ligne], 18 janvier 2013, <http://www.courrierinternational.com/breve/2013/01/18/game-over-a-kouropaty> ; consulté le 27 juillet 2017.
- BAUER, Wolfgang, *Franchir la mer. Récit d'une traversée de la Méditerranée avec des réfugiés syriens*, trad. Leïla Pellissier, Montréal, Lux Éditions, 2016.
- CHATELLIER, Anïs, « En Suède, une émission de télé-réalité sous la forme d'une dictature », *Konbini* [en ligne], 2014, <http://www.konbini.com/fr/tendances-2/suede-emission-telerealite-dictature/> ; consulté le 27 juillet 2017.
- CHERELUS, Gina, « Recueillement contre *selfies* au mémorial du 11 septembre », *Capital* [en ligne], trad. Laura Martin, 9 septembre 2016, <http://www.capital.fr/economie->

- politique/recueillement-contre-selfies-au-memorial-du-11-septembre-1163297 ;
consulté le 27 juillet 2107.
- CIXOUS, Hélène, *Correspondance avec le mur*, accompagné de cinq dessins à la pierre noire d'Adel Abdessemed, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2017.
- _____, *Gare d'Osnabrück à Jérusalem*, accompagné de sept substantifs dessinés par Pierre Alechinsky, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2016.
- COHEN, Marcel, *Choses lues*, Droue-sur-Drouette, La Pionnière, 2015.
- _____, *Sur la scène intérieure. Faits*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2013.
- COQUIO, Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2015.
- CRAWFORD, Matthew B., *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2016 [2015].
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2008 [1995].
- _____, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans SOUSSANA, Gad, Alexis NOUSS et Jacques DERRIDA, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, p. 79-112.
- DURANDO, Jessica, « *Auschwitz selfie girl defends actions* », *USA Today* [en ligne], 23 juillet 2014, https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2014/07/23/selfie-auschwitz-concentration-camp-germany/13038281/?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter ; consulté le 27 juillet 2107.
- FARGUES, Hélène, « *“Sweatshop”*, cette télé-réalité niaise qui veut changer la mode », *Youphil* [en ligne], 23 janvier 2015, <http://www.youphil.com/fr/article/07847-sweatshop-tele-realite-niaise-qui-veut-changer-la-mode?ypcli=ano> ; consulté le 27 juillet 2017.
- FRISCHER, Dominique, *Les Enfants du silence et de la reconstruction. La Shoah en partage. Trois générations, trois pays : France, États-Unis, Israël*, Paris, Grasset, 2008.
- GROSSMAN, Evelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.

- JABLONKA, Ivan, « À nouvelle histoire, nouvelle mémoire », dans Ivan JABLONKA et Annette WIEVIORKA (dir.), *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, Paris, PUF, coll. « La vie des idées », 2013, p. 91-105.
- KAHAN, Claudine, « La honte du témoin », dans Catherine Coquio (dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 1999, p. 493-513.
- KOESTER, Megan, « *Photos of people taking selfies at the 9/11 Memorial* », *Vice* [en ligne], 17 juillet 2014, https://www.vice.com/en_us/article/dpw4vz/photos-of-people-taking-selfies-at-the-911-memorial-717 ; consulté le 27 juillet 2017.
- KOFMAN, Sarah, *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1987.
- LE GOFF, Jean-Pierre, *Malaise dans la démocratie*, Paris, Stock, coll. « Essais-Documents », 2016.
- MARGALIT, Ruth, « *Should Auschwitz be a site for selfies?* », *The New Yorker* [en ligne], 26 juin 2014, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/should-auschwitz-be-a-site-for-selfies> ; consulté le 27 juillet 2017.
- MENDELSON, Daniel, *Les disparus*, trad. Pierre Guglielmina, Paris, Flammarion, 2007 [2006].
- NICHANIAN, Marc, « La mort du témoin », dans Emmanuel ALLOA et Stefan KRISTENSEN (dir.), *Témoignage et survivance*, Genève, MétisPresses, coll. « Imprescriptible », 2014, p. 109-156.
- OUELLET, Pierre, *Testaments. Le témoignage et le sacré*, Montréal, Liber, 2012.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2000.
- SKOWRONEK, Nathalie, *La Shoah de Monsieur Durand*, Paris, Gallimard, 2015.
- SNYDER, Timothy, *Terre noire. L'Holocauste, et pourquoi il peut se répéter*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2016 [2015].
- SPIEGELMAN, Art, *MetaMaus*, trad. Nicolas Richard, Paris, Flammarion, 2011.
- _____, *L'intégrale Maus. Un survivant raconte : mon père saigne l'histoire ; Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, trad. Judith Ertel, Paris, Flammarion, 2012 [1973, 1986].
- SOULAGES, François, « Jacques Derrida, modèle exemplaire du philosophe », dans Jacques DERRIDA, *Trace et archive, image et art. Suivi de Hommage à*

- Jacques Derrida *par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler*, Bry-sur-Marne, Éditions INA, coll. « Collège iconique », 2014, p. 5-13.
- TRAVERSO, Enzo, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.
- WIEVIORKA, Annette, *Auschwitz. La mémoire d'un lieu*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2006.

7. Ouvrages complémentaires

- APOLLINAIRE, Guillaume, « La maison des morts », dans *Alcools ; Le Bestiaire ; Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », p. 39-46.
- BEN JELLOUN, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.
- BLAY, Michel (dir.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris, CNRS/Larousse, coll. « In Extenso », 2013.
- BOAL, Augusto, « Préface à la troisième édition [1981] », dans *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, trad. Régine Mellac, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 1997 [1971]. p. 17-21.
- BRUTTMANN, Tal et Christophe TARRICONE, *Les 100 mots de la Shoah*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2016.
- COETZEE, J.M., *Elizabeth Costello. Huit leçons*, trad. Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, 2004.
- DANTE, *La Divine comédie. L'Enfer*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. « Bilingue », 1992 [1314].
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.
- ERNAUX, Annie, Marc MARIE, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- ISER, Wolfgang, *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. Vincent Platini, Paris, Allia, 2012 [1970].
- JACOB, Didier, « Martin Amis a-t-il dépassé les bornes ? », *BibliObs* [en ligne], 8 novembre 2014, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141107.OBS4464/shoah-martin-amis-a-t-il-depasse-les-bornes.html> ; consulté le 27 juillet 2017.

- LACAN, Jacques, « La ligne et la lumière », dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964. Séminaire livre XI*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1973, p. 105-119.
- MARIN, Claire, « Le visage de la souffrance », dans MARIN, Claire et Nathalie ZACCAÏ-REYNERS (dir.), *Souffrance et douleur. Autour de Paul Ricoeur [1992]*, Paris, PUF, coll. « Questions de soin », 2013, p. 47-63.
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélotrope, 2008.
- MICHAUD, Ginette, *Jacques Derrida. L'Art du contretemps*, Montréal, Nota bene, coll. « Essais Spirale », 2014.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF éditeur, coll. « Communication et complexité », 1990.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2006.
- _____, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2013 [1996].
- PLATON, *Phèdre ; La Pharmacie de Platon de Jacques Derrida*, Paris, Flammarion, 1997.
- PONTALIS, J.-B., « S'éloigner du visible. Perdre de vue », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 361-392.
- RENARD, Camille, « Le monde se referme : la carte des murs aux frontières », *Podcast France culture*, 30 mai 2016, mise à jour le 21 septembre 2016, <https://www.franceculture.fr/geopolitique/le-monde-se-referme-la-carte-des-murs-aux-frontieres> ; consulté le 27 juillet 2017.
- SARTRE, Jean-Paul, « Les Mouches », dans *Théâtre. Les Mouches ; Huis-clos ; Morts sans sépulture ; La Putain respectueuse*, Paris, Gallimard, 1947, p. 7-121.
- SAUVAGEOT, Jean-Luc, « L'infini commence à cinq », dans Maurice OLENDER (dir.), *Fini et infini*, Paris, Seuil, coll. « Le Genre humain », 1992, p. 21-32.
- VALÉRY, Paul, *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961 [1934].

8. Autres ouvrages consultés

- BANTMAN, Patrick (dir.), *D'une génération, l'autre. L'intergénérationnel en psychopathologie et en psychanalyse aujourd'hui*, Paris, In Press, 2014.

- BARJONET, Aurélie, « Les petits-enfants : une génération d'écrivains hantés », dans Ivan JABLONKA (dir.), *L'Enfant-Shaoh*, PUF, 2014, p. 219-235 [en ligne], https://www.academia.edu/6659902/_Les_petits-enfants_une_génération_d'écrivains_hantés_; consulté le 27 juillet 2017.
- BENJAMIN, Walter, *Rue à sens unique*, trad. Anne Longuet Marx, Paris, Allia, 2015 [1928].
- BENSOUSSAN, Georges, Philippe MESNARD et Carlo SALETTI (éds.), *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.
- BIENENSTOCK, Myriam (dir.), *Devoir de mémoire ? Les lois mémorielles et l'Histoire*, Paris, Éditions de l'éclat, coll. « Bibliothèque des Fondations », 2014.
- BRACHER, Nathan, « Histoire, ironie et interprétation chez Charlotte Delbo. Une écriture d'Auschwitz », *French Forum/University of Nebraska Press* [en ligne], vol. 19, n° 1, janvier 1994, p. 81-93, http://www.jstor.org/stable/40551834?&seq=1#page_scan_tab_contents; consulté le 27 juillet 2017.
- CERCAS, Javier, *L'imposteur*, trad. Aleksandar Grujicic et Elisabeth Beyer, Paris, Actes Sud, coll. « Lettres hispaniques », 2015.
- DAVILA, Thierry et Pierre SAUVANET (dir.), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2011.
- DAVIS, Colin, « Littérature de l'holocauste et éthique de la lecture », *Études littéraires* [en ligne], vol. 31, n° 3, 1999, p. 57-68, <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1999/v31/n3/501245ar.pdf>; consulté le 27 juillet 2017.
- DELBO, Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, coll. « Grands documents », 1965.
- _____, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995 [1977].
- DEROCHE, Benjamin et Michael BINN, « L'art de l'irreprésentable. Au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998) de Michael Kenna », dans Michael RINN (dir.), « Avec le génocide, l'indicible », *Protée* [en ligne], vol. 37, n° 2, automne 2009, p. 91-96, <http://constellation.uqac.ca/2399/>; consulté le 27 juillet 2017.
- DERRIDA, Jacques, *Pardonner : l'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets de L'Herne », 2005.

- _____, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes/Antoinette Fouque, 1987.
- _____, « Survivre », dans *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 117-218 (rééd., 2003, p. 109-203).
- _____, *Schibboleth – Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'Œil de l'histoire*, t. 5, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.
- _____, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- _____, « Le lieu malgré tout », dans *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 228-242.
- DOBBELS, Daniel et Dominique MONCOND'HUY (éds), *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- DORNIER, Carole et Renaud DULONG (dir.), *Esthétique du témoignage. Actes du colloque 18-21 mars 2004 (Caen)*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2005.
- DULONG, Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.
- FLEISCHER, Alain, *Retour au noir. Le cinéma et la Shoah : quand ça tourne autour*, Paris, Léo Scheer, coll. « Variation xxx », 2016.
- GAUDARD, François-Charles et Modesta SUÁREZ (dir.), *Réception et usages des témoignages*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, coll. « Champs du signe. Stylistique, sémantique, rhétorique, poétique », 2007.
- GRIERSON, Karla, « “Vérité”, littérarité et vraisemblance dans le récit de déportation », dans Annette WIEVIORKA et Claude MOUCHARD (dir.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 207-224.
- JURGENSON, Luba et Paul BERNARD-NOURAUD, « De quoi l'image est-elle témoin ? Entretien avec Christophe Cagnet », *Testimony between history and memory* [en ligne], propos recueillis le 28 mars 2014, n° 118, September 2014, <http://www.auschwitz.be/index.php/fr/shoah-et-terreur-nazie> ; consulté le 27 juillet 2017.

- JURGENSON, Luba, *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Du Rocher, 2003.
- KÈGLE, Christiane (dir.), « Expérience concentrationnaire », dans *Les Récits de survivance. Modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Mémoire et survivance », 2007, p. 87-161.
- LAPOUJADE, David, *Les existences moindres*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.
- LÉVESQUE, Nicolas et Catherine MAVRIKAKIS, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2014.
- LEVI, Primo, *Conversations et entretiens 1963-1987*, trad. Thierry Laget et Dominique Autrand, Paris, Robert Laffont, coll. « Bibliothèque 10/18 », 1998.
- LINDEPERG, Sylvie et Annette WIEVIORKA, *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2008.
- LORDON, Frédéric, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2013.
- LUSSIER, Alexis, Guylaine MASSOUTRE et Manon PLANTE, « Imaginer Atlas. Entretien avec Georges Didi-Huberman », *Spirale*, n° 251, hiver 2015, p. 33-36.
- LYOTARD, Jean-François, « Discussions, ou : phraser "après Auschwitz" », dans Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY (dir.), *Les Fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida. Colloque de Cerisy (23 juillet-2 août 1980)*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1981, p. 283-315.
- MAFFRE CASTELLANI, Françoise, *Charlotte Delbo. Entre résistance, poésie et théâtre*, Paris, Cygne, 2010.
- MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- MESNARD, Philippe et Elisabetta RUFFINI (dir.), *Dossier Charlotte Delbo*, Paris/Bruxelles, Kimé/Centre d'Études et de Documentation Mémoire d'Auschwitz, coll. « Témoigner entre histoire et mémoire », n° 105, 2009.
- MESNARD, Philippe, « Écritures d'après Auschwitz », *Tangence* [en ligne], n° 83, 2007, p. 25-43, <http://www.erudit.org/revue/tce/2007/v/n83/016763ar.pdf>; consulté le 27 juillet 2017.

- MOUCHARD, Claude, *Qui si je criais...? Œuvres-témoignages dans les tourmentes du XX^e siècle*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2007.
- MORIZOT, Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005.
- NANCY, Jean-Luc, « L'Image : *mimesis & methexis* », dans Emmanuel ALLOA, *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, coll. « Perceptions », 2010, p. 69-91.
- _____, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.
- _____, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- OUELLET, Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992.
- PARENT, Anne Martine, « Ratages et faillites de la transmission chez Charlotte Delbo », *Protée* [en ligne], vol. 37, n° 2, automne 2009, <http://constellation.uqac.ca/2399/> ; consulté le 27 juillet 2017.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- _____, « S'il y a de l'irreprésentable », dans Jean-Luc NANCY (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*, Paris, Seuil, coll. « Le genre humain », 2001, p. 81-102.
- _____, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- ROSENBLUM, Rachel, « Cure ou répétition du trauma ? », *Revue française de psychosomatique* [en ligne], n° 28, février 2005, p. 69-90, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2005-2-page-69.htm> ; consulté le 27 juillet 2017.
- _____, « Peut-on mourir de dire ? Sarah Kofman, Primo Levi », *Revue française de psychanalyse. Devoir de mémoire : entre passion et oubli* [en ligne], t. LXIV, janvier-mars 2000, p. 113-138, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452571r.image.r=revue+fran> ; consulté le 27 juillet 2017.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2007.
- SKOWRONEK, Nathalie, *Max, en apparence*, Paris, Arléa, 2013.

- STERN, Anne-Lise, « Sois déportée... et témoigne ! Psychanalyser, témoigner : *double-bind ?* », dans Annette WIEVIORKA et Claude MOUCHARD (dir.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 15-22.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne. Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998 [1996].
- WELZER, Harald, Sabine MOLLER et Karoline TSCHUGGNALL, « *Grand-Père n'était pas un nazi* ». *National-socialisme et Shoah dans la mémoire familiale*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2013 [2002].
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2013 [1998].
- _____, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1992.
- WILLIAMS, Bernard, *Vérité et véracité. Essai de généalogie*, trad. Jean Lelaidier, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2006 [2002].

