1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

44 (2004)
Varia

Sally Shafto

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*

Paris, Éditions de Minuit, 2003, 272 p.

Avertissement
Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.
Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.
Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique
Sally Shafto, « Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 03 mai 2013. URL : http://1895.revues.org/2022

Éditeur : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)
http://1895.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://1895.revues.org/2022
Document généré automatiquement le 03 mai 2013. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.
© AFRHC

Sally Shafto

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*

Paris, Éditions de Minuit, 2003, 272 p.

Pagination de l'édition papier : p. 130-134

« Pour savoir, il faut s'imaginer. »
Georges Didi-Huberman

1 Avec son dernier livre, *Images malgré tout*, l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman nous livre un texte élégamment écrit et divisé en trois mouvements. Il y a d'abord une réimpression de son article, paru auparavant dans le catalogue, *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*[1]. Il s'agit d'une lecture phénoménologique de quatre photographies, prises à Auschwitz en août 1944.

2 Publiées à la Libération, ces photographies ont été prises par un Juif grec que l'on connaît aujourd'hui simplement par son prénom, Alex. Alex a appartenu au *Sonderkommando*, les Juifs chargés de surveiller le rassemblement des victimes, leur gazage et ensuite leur incinération. En allemand, *Sonderkommando* signifie « commando spécial », et quoiqu'on fît jurer à ses membres le secret sur leur terrible mission, ils savaient très bien que de toute de façon ils avaient très peu de chance de survie.

3 La première partie de cette étude se compose d'une interprétation minutieuse et convaincante des circonstances exceptionnelles dans lesquelles Alex a réalisé ces modestes images. Une des photographies montre un regroupement de femmes nues emmenées dans la chambre à gaz, tandis que deux autres montrent le *Sonderkommando* en train de brûler les corps. Au vu de ce que ces images représentent et le risque considérable encouru par le photographe en les prenant, Didi-Huberman a raison de les nommer « quatre bouts de pellicule arrachés de l'enfer » qui méritent bien notre attention (p. 11).

4 La publication de ce catalogue et l'article de Didi-Huberman, en particulier, ont suscité une polémique prompte et sans équivoque dans les pages des *Temps modernes* (mars-mai 2001). La seconde partie du livre de Didi-Huberman donne un synopsis des articles de Gérard Wajcman et Élisabeth Pagnoux[2], deux épigones de Claude Lanzmann, et leur apporte une réponse. Les origines du débat qui suit, sur la nature et la valeur des images, remontent à l'Antiquité (Platon contre Aristote, le judaïsme contre le christianisme), une théologie iconoclaste contre une théologie iconophile. Pendant que quelques penseurs soulignent un rapport entre les mots et les images (comme Horace avec son idée fondatrice de *Ut pictura pœsis)*, d'autres ont préféré s'aligner sur des idées bien tranchées, et pour Lanzmann, par exemple, il n'y a pas de terrain d'entente.

5 Engagé dans la Résistance comme lycéen, Lanzmann a débuté comme journaliste aux *Temps modernes* au début des années 1950, et suite à la mort de Simone de Beauvoir en 1986 en a pris la direction. Mais Lanzmann est connu surtout pour son œuvre maîtresse, *Shoah* (1985), un film de neuf heures et demie d'entretiens avec les survivants des camps, des anciens nazis et des Polonais qui ont vécu près des camps. De tous ces interviewés, Filip Müller, un Juif tchèque et un des rares survivants du *Sonderkommando* d'Auschwitz, joue un rôle particulièrement important. Quoique son œuvre soit cinématographique, Lanzmann la considère comme purement verbale (et donc irréfutable), car il soutient, comme Wajcman et Pagnoux, qu'il n'y a pas d'images possibles de la Shoah. Pour lui, les images sont toujours de l'ordre du mensonge. Selon Wajcman, « La *Shoah* fut et demeure sans image » (p. 41). Pour comprendre la position extrême de Lanzmann il faut savoir qu'il pense son film comme talmudique. Le Talmud, interdisant la représentation, transcrit des leçons orales de docteurs rabbiniques.

6 Lanzmann se félicite de ne pas avoir utilisé d'archives dans son film. Mais Didi-Huberman fait remarquer que l'idée que Lanzmann se fait des archives est absolutiste et étrangement

réductrice. Pour Lanzmann, les archives se composent de documents, essentiellement visuels, qui se prêtent invariablement à une falsification. Quant à Didi-Huberman, il ne nie pas que les images puissent être trafiquées. Curieusement, le rejet de Lanzmann est réfuté dans son propre film où il a recours, certes rarement, aux archives. Le rejet des archives est également réfuté dans son film par la déclaration de l'historien de la Shoah, Raul Hilberg. Tenant dans sa main un document original des nazis qui détaille le transport des trains de la mort, Hilberg se demande :

> Mais pourquoi un pareil document est-il si fascinant ? Quand j'ai en main une telle pièce, surtout s'agissant d'une pièce originale, je sais que la bureaucratie de l'époque l'a eue elle-même entre les mains. C'est un artefact. C'est tout ce qui demeure. Les morts ne sont plus là.[3]

7 Didi-Huberman fait écho au raisonnement de Hilberg :

> Voilà pourquoi il fallait *malgré tout* poser un regard *esthétique* sur les quatre photographies d'Auschwitz : pour que s'éclaire un peu la teneur *éthique* et anthropologique de la confiance, accordée aux images par les membres du *Sonderkommando*… Tenir une des quatre images de Birkenau entre ses mains, c'est savoir que ceux qui y sont représentés ne sont plus là (pp. 202-203).

8 Afin de comprendre la position radicale de Lanzmann, on a besoin de savoir que très peu d'images ont survécu des camps d'extermination (Sobibor, Treblikna, Auschwitz, Chelmno), et beaucoup des camps de concentration (Bergen-Belsen, Dachau, Buchenwald). Mais le problème réside encore dans le constat absolu de Lanzmann pour qui il n'y a pas d'images des camps d'extermination. Pour Didi-Huberman, les quatre photographies d'Alex sont l'exception à la règle, et d'autant plus valables pour cela. En retour, on accuse Didi-Huberman d'être « un juif christianisé », quelqu'un qui a le culte des images. Enfin, l'argumentation de Lanzmann et Cie dégénère vite en en venant aux injures. De plus, Lanzmann ne fait aucune différence entre la position de Didi-Huberman et de Godard, et celles de Roberto Benigni et Steven Spielberg, cela souligne bien la sur-simplication de son raisonnement. Didi-Huberman, de son côté, semble apprécier, malgré quelques réserves, la contribution de Godard à ce débat, et il cite, en exergue, au début de son livre une phrase des *Histoire(s) du cinéma :* « Même rayé à mort un simple rectangle de 35 mm sauve l'honneur de tout le réel. » S'agissant des citations en exergue, on doit aussi mentionner celle du film de Lanzmann : « Et je leur donnerai un nom impérissable » (Isaïe, 56, V). Dans *Hélas pour moi* de Godard, un personnage mineur cherche à retrouver, tout au long du récit, son amante Angelika. Quand quelqu'un lui apprend qu'elle est, peut-être, morte, il répond : « Mais son image ne l'est peut-être pas. Hélas pour moi. » Voici deux conceptions bien opposées sur le pouvoir des mots et le pouvoir des images.

9 Pour Lanzmann, ses interviewés sont des témoins énonçant la pure Vérité. Mais ses témoins sont d'abord des archives, des archives humaines qui portent dans leur corps l'évidence de cette expérience radicale que fut la Shoah, signalée par le numéro d'identification tatoué sur les bras de tous les déportés. (On pense à Marceline Loridan qui montre à la caméra son numéro dans le film de Rouch et Morin, *Chronique d'un été*). Qui a fait de la recherche primaire utilisant des survivants d'un événement (on pense, par exemple, à Adolphe Thiers qui a fait de nombreux entretiens avec les survivants de la Révolution française pour son histoire monumentale mais aujourd'hui largement discréditée) doit savoir comment juger les souvenirs d'un survivant. Il n'est même pas question de mensonge, mais simplement du fait qu'avec le passage du temps la mémoire humaine se souvient d'une manière sélective et rédige toute seule les événements. Donc, il y a une vraie nécessité de reposer un regard historique sur les documents primaires de l'époque, comme les photographies d'Alex et divers textes, dont quelques-uns ont été écrits dans les camps (ce qu'on appelle les *Rouleaux d'Auschwitz*) et d'autres écrits de la période d'après guerre, un genre qui a commencé notamment avec *Et si c'est un homme* (1947) de Primo Lévi et *l'Espèce humaine* (1947) de Robert Antelme. De toute façon, que Lanzmann l'admette ou non, son film a été influencé par sa connaissance des archives.

10 L'étude de Didi-Huberman sert aussi à nous rappeler que des générations différentes ont des attitudes différentes envers des images. Dans le dernier tiers de son œuvre, il cite Godard qui a noté la grande faillite du cinéma de ne pas avoir filmé l'horreur à l'époque. En essayant de clarifier le paradoxe de cette proposition godardienne, Didi-Huberman note que le metteur en

scène sait très bien que divers cinéastes (George Stevens, etc.) ont filmé, pour le compte de l'armée américaine, la libération des camps, puisque Godard en incorpore des extraits pour son propre film, *Histoire(s) du cinéma*. Mais il est vrai que ces images n'ont pas circulé ou n'étaient pas disponibles pour le grand public juste après la guerre. Le court métrage d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard* fut le premier film à évoquer la Shoah, film dont la valeur historique est complètement rejetée par Claude Lanzmann.

11 En réfléchissant à l'attitude face aux images dans la période d'après guerre, on se souvient que Magnum, l'agence photographique, fut fondé en 1947 par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger et David Seymour dans l'espoir, à la fois humaniste et optimiste, de porter un témoignage sur le monde afin de le changer. De même, Susan Sontag divise sa vie en deux moitiés : la première période édénique jusqu'à l'âge de douze ans, et la deuxième, après avoir vu des photographies des camps de concentration. Dans ce contexte, le titre de l'article d'Elisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à Auschwitz », qui fait allusion au Juif grec qui a pris les quatre images à Auschwitz, instille une attitude méprisante et certainement une mésestimation des circonstances de leurs prises. En avril 1945, Capa, un Juif hongrois, a refusé de se rendre à Bergen-Belsen, où plusieurs de ses confrères s'étaient rassemblés pour photographier sa libération : « Du Rhin jusqu'à l'Oder, je n'ai pas pris de photos. Les camps de concentration étaient envahis de photographes, et chaque nouvelle photo de l'horreur ne faisait que diminuer la force du message. »[4] Face à l'horreur des camps, le photographe professionnel a décidé de ne pas enregistrer ce qu'il trouve devant ses yeux. Pour l'amateur, Alex, sachant que sa vie se terminerait probablement bientôt, la réponse fut contraire, et il a photographié, malgré le grand péril et à peine, les horreurs dont il était le témoin.

12 Didi-Huberman discute longuement la pensée lacanienne et à cet égard il est utile de savoir qu'un de ses contradicteurs, Gérard Wajcman, est lui-même psychanalyste. Dans ce contexte, Didi-Huberman aurait pu attirer notre attention sur l'historien Henry Rousso, dont le travail repose sur la psychanalyse pour développer une théorie cohérente du procédé de la mémoire[5]. Dans *le Syndrome de Vichy*, Rousso expose un schéma progressif pour les individus en train de récupérer après un trauma. Il s'occupe spécifiquement de la difficulté des Français en général à se rendre compte de leur passé collaborationniste pendant la période de Vichy.

13 Dans le troisième tiers du livre, l'auteur plaide, éloquemment, pour la nécessité d'une approche dialectique de l'histoire. Ses propos regardant le traitement des archives devraient inspirer de jeunes historiens autant que de jeunes historiens d'art et de cinéma. Quant à Lanzmann, il considère que son film est définitif : ce doit être le dernier mot à propos de la Shoah. Chose curieuse, malgré sa tentative de rejeter les images, Lanzmann, dans son rôle de reporter d'investigation, articule la nécessité du langage à imiter les images. (Après tout, le langage et la mémoire s'appuient toujours sur des images.) Ainsi, il pose sa question maîtresse à ses interlocuteurs : « Können-Sie ganz genau schildern ? / Pouvez-vous très exactement décrire / Can you exactly describe ? » Lanzmann serait-il lui-même un adepte expérimenté de l'*ekphrasis*, l'art rhétorique d'imiter les images ? L'importance de l'image dans son film est également évidente lorsqu'on regarde la transcription publiée de ce très long film : tout le dialogue est repris dans un livre de poche de 300 pages. Essayant de comprendre son radicalisme, Didi-Huberman revisite alors la position sartrienne sur les images, mais en vain. Pour comprendre (peut-être) l'extrémisme de Lanzmann il faut évoquer le Sartre des positions sans compromis et sans merci : sa rupture brutale avec Camus ; sa qualification de tous les non-communistes comme des « chiens » (quoique lui-même n'ait jamais eu sa carte) ; son approbation d'un recours à la violence par les militants du Tiers-monde. Finalement, dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman répond à une querelle qui anime les cercles intellectuels parisiens, mais dont les enjeux concernent néanmoins un public plus large. Son étude fine et passionnante donne un « re-montage » de ces quatre images et se lit presque comme l'enquête d'un détective. Son approche est la mise en œuvre, convaincante, du besoin pour un historien d'avoir autant d'humilité que d'imagination face à l'histoire et ses images. Et dans imagination, il y a image[6].

Notes

1Sous la direction de Clément Chéroux, Paris, Marval, 2001.
2 Voir Gérard Wajcman, « De la croyance photographique », *les Temps Modernes*, vol. 56, n ° 613 (mars-mai 2001), pp. 46-83 Élisabeth Pagnoux, « Reporter photographe à «Auschwitz », *les temps Modernes*, vol. 56, n° 613 (mars-mai 2001), pp. 84-108.
3Claude Lanzmann, *Shoah*, préface de Simone de Beauvoir, Gallimard, Folio, 1997, 2000.
4Robert Capa in *Slightly Out of Focus*.
5 Henri Rousso, *le syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, 1987.
6Une première version de ce compte rendu a été publiée en américain dans la revue *Framework*, automne 2004.

Pour citer cet article

Référence électronique

Sally Shafto, « Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 03 mai 2013. URL : http://1895.revues.org/2022

Référence papier

Sally Shafto, « Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 44 | 2004, 130-134.

Droits d'auteur

© AFRHC