Document généré le 17 mai 2024 05:00

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Imaginer pour comprendre

Images malgré tout de Georges Didi-Huberman, Minuit, « Paradoxe », 235 p.

Isabelle Décarie

Numéro 205, novembre–décembre 2005

La disparition

URI : https://id.erudit.org/iderudit/18199ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Décarie, I. (2005). Imaginer pour comprendre / *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman, Minuit, « Paradoxe », 235 p. *Spirale*, (205), 36–37.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

IMAGINER POUR COMPRENDRE

IMAGES MALGRÉ TOUT de Georges Didi-Huberman
Minuit, « Paradoxe », 235 p.

Nous avons le devoir d'imaginer : voilà l'injonction que nous lance Georges Didi-Huberman dans ce brillant essai sur le statut de certaines images prises à Auschwitz. À l'occasion d'une exposition intitulée *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, qui remonte déjà à l'année 2000, Didi-Huberman avait rédigé la première partie de ce livre pour le catalogue de l'exposition. Les photographies étaient déjà connues du grand public et les organisateurs de l'exposition souhaitaient « *s'interroger sur les conditions et la diffusion de ces témoignages photographiques* », plutôt que de « *retracer le fonctionnement des camps* ». L'interrogation centrale était donc d'ordre esthétique : il s'agissait de se demander comment « lire » ces images (dans le sens historique que Benjamin donne à ce terme, comme le souligne Didi-Huberman), que faire d'une telle illustration de l'histoire et que donnent à penser ces images. Peu de temps après, s'ensuivit une polémique à propos du texte de Didi-Huberman, du pouvoir des images et de leur rapport à l'histoire, un débat qui fut alimenté entre autres par Gérard Wajcman et Élisabeth Pagnoux et qui a eu lieu dans les pages des *Temps Modernes*. La seconde partie d'*Images malgré tout* reprend les termes de la polémique pour les mener plus loin. Didi-Huberman clarifie de manière exemplaire, en reprenant les termes de la faculté de juger kantienne, de quelle manière l'esthétique peut mener à une éthique et, surtout, il explique pourquoi nous devons passer aussi par un jugement esthétique quand nous sommes confrontés à des images pour tenter de comprendre et d'imaginer ce qui s'est passé à Auschwitz. On ose à peine en effet convoquer le terme d'esthétique à propos de cette tranche aberrante de l'histoire parce que la disparition des juifs d'Europe demeure inimaginable. Et c'est à cet « *inimaginable* » que Didi-Huberman s'en prend, avec une conviction contagieuse : « *Pour savoir il faut imaginer* », écrit-il. C'est du moins ce que nous demandent les quatre images commentées par l'auteur, des photographies « *arrachées à l'enfer d'Auschwitz en été 1944* ».

Les photographies ont été prises par des membres du *Sonderkommando*, ce « *commando spécial* » qui était formé par des juifs et dont le travail consistait à « *manipuler la mort de leurs semblables par milliers* ». Comme l'a raconté sans détour Primo Levi, un écrivain que Didi-Huberman cite à plusieurs reprises : « *On reste stupéfait devant ce paroxysme de perfidie et de haine : c'était aux juifs de mettre les juifs dans les fours, il fallait démontrer que les juifs [...] se pliaient à toutes les humiliations, allaient jusqu'à se détruire eux-mêmes* ». On reste effectivement stupéfait, et c'est bien ce que les Allemands voulaient produire à l'extérieur des camps, une stupéfaction qui irait jusqu'à l'incrédulité devant tant d'horreur. Les SS souhaitaient une disparition « *machinique* », efficace, de toutes les victimes, et répétaient qu'ils ne laisseraient survivre aucun témoin. Ils ont tenté de faire disparaître « *la mémoire de la disparition* » en utilisant « *les outils de la disparition* ». Ce qui se passait dans les camps d'extermination était un monde que « *les nazis voulaient offusquer : c'est-à-dire sans mots et sans images. [...] les camps furent les laboratoires, les machines expérimentales d'une* disparition généralisée. Disparition de la psyché *et désintégration du lien social* ». Devant cette menace (la menace devant la « disparition de la langue *de leurs victimes* »), certains membres du *Sonderkommando* se sont donc mis à écrire, à tracer des plans des camps, à enfouir dans la terre les archives de fortune qu'ils ont pu rassembler. Les manuscrits de cinq membres du *Sonderkommando* furent découverts entre 1945 et 1980. C'est ce qu'on appelle les Rouleaux d'Auschwitz, « *en référence aux megilot de la Bible hébraïque, en particulier au rouleau des "Lamentations de Jérémie"* ». Ce qui frappe Didi-Huberman dans les Rouleaux, c'est « *la multiplication [qui] obsède ces textes. [...] Démultiplier le témoignage, cela doit d'abord s'entendre quantitativement : il s'agissait de trouver tous les moyens possibles d'une reproductibilité, par exemple en recopiant inlassablement les faits, les listes, les noms, les plans, et en disséminant ces copies un peu partout "sous la cendre" du camp* ». Le camp ayant été pillé par les paysans polonais à la fin de la guerre, on a seulement retrouvé une parcelle des écrits disséminés.

Ainsi, c'est bien contre l'évanouissement des traces, des images, contre l'effacement, contre l'infigurable, l'invisibilité, la disparition « finale » et contre l'ignorance que certains membres du *Sonderkommando* ont tout fait pour abriter leurs témoignages d'une disparition certaine et qu'ils ont tout tenté pour que l'histoire en tienne compte. De plus, cette question de la multiplication contribue aussi à donner du poids aux témoignages des survivants des camps. La machination nazie pour rendre invisibles les agissements dans les camps a poursuivi les survivants jusqu'après leur libération : ce qui aura hanté Primo Levi, c'est justement cela, « *subir, survivre, raconter — et alors ne pas être cru parce que c'est inimaginable* ». Paradoxalement, si l'on veut comprendre cet inimaginable, il faut se permettre de l'imaginer. Ainsi, « *[c]'est dans la pliure de ces deux impossibilités — disparition prochaine du témoin, irreprésentabilité certaine du témoignage — qu'a surgi l'image photographique. Un jour d'été 1944, les membres du* Sonderkommando *ont éprouvé l'impérieuse nécessité, ô combien dangereuse pour eux, d'arracher à leur infernal travail quelques photographies susceptibles de porter témoignage sur l'horreur spécifique et l'ampleur du massacre. Arracher quelques images à* ce réel-là. *Mais aussi — puisque une image est faite pour être regardée par autrui — arracher à la pensée humaine en général, la pensée du "dehors", un* imaginable *pour ce dont personne, jusqu'alors [...] n'entrevoyait la possibilité* ». Et comprendre l'inimaginable signifie ici regarder.

Les yeux de l'histoire

En s'appuyant sur de nombreux documents, Didi-Huberman tente justement d'imaginer comment s'est passée cette journée d'été 1944 au cours de laquelle des hommes ont eu le courage fou de prendre ces photographies. Ces dernières montrent un charnier photographié deux fois, vraisemblablement depuis l'intérieur d'une chambre à gaz. Un autre cliché flou donne à peine à voir dans le bas de son cadre des femmes se déshabillant et sur la dernière photographie, moins figurative, on aperçoit des arbres. En relatant minutieusement ce qui se passait dans les camps, en donnant les dimensions véritables de ce que l'on voit sur les images, en détaillant les dangers qui devaient menacer ceux qui ont pris ces photos, bref, en recoupant les souvenirs publiés, les connaissances topographiques, en usant des témoignages, des plans, des prises de vue (et il faut signaler la très grande bibliographie sur laquelle Didi-Huberman s'appuie), l'auteur tente de

Guardia, resguárdeme, Emmanuelle Léonard, images tirées de l'installation vidéo, noir et blanc, 2005.

rendre son « imagination » la plus documentée possible. On comprend alors l'ampleur du geste photographique, de l'acte de résistance posé par ceux qui ont pris les clichés et jusqu'où sont allés ces hommes, quels sont les risques qu'ils ont pris pour que ces clichés sortent des camps. À cet effet, l'on sait qu'ils ont été commandés par la Résistance polonaise et qu'ils ont été acheminés jusqu'à elle roulés dans un tube de dentifrice. Si ces photographies ont déjà été vues du grand public, il faut dire qu'elle n'ont jamais été « lues » de la sorte. L'analyse de Didi-Huberman tient compte du cadrage, de la composition, des angles, de la lumière, et considère les photos dans le tout qu'elles forment, parce que le rapport justement entre fond et forme indique à l'historien de l'art les conditions de reproduction de ce réel-là. À propos de la photographie plus floue qui montre ce qui semble être les branches d'un arbre à contre-jour — une photo qui aurait été écartée d'emblée par un historien parce qu'elle ne « représente » rien —, l'auteur rappelle qu'on oublie trop vite ce qu'elle signifie d'un point de vue phénoménologique : « *Cette image est, formellement, à bout de souffle : pure "énonciation", pur geste, pur acte photographique sans visée (donc sans orientation, sans haut ni bas), elle nous donne accès à la condition d'urgence dans laquelle furent arrachés quatre lambeaux à l'enfer d'Auschwitz. Or, cette urgence aussi fait partie de l'histoire.* »

Contre les thèses de l'indicible

C'est justement ce type de lecture qui aura valu à Didi-Huberman d'être fustigé par Wajcman et Pagnoux dans la revue des *Temps modernes*, dirigée, rappelons-le, par Claude Lanzmann, le réalisateur du film *Shoah*. En reprenant patiemment les arguments de ses détracteurs, Didi-Huberman écrit : « *Wajcman et Pagnoux laissent comprendre que, puisque toutes les images de la Shoah sont inappropriées à leur objet, alors elles sont nécessairement fausses et même faussaires. C'est bien pourquoi "il n'y a pas d'images de la Shoah". Les images* manquent *parce que les images* mentent. » *Mais c'est surtout que Wajcman et Pagnoux (et Lanzmann aussi quand il dit que les archives sont des documents* « sans imagination »*) s'appuient sur l'argument de l'indicible et de l'infigurable : pour eux, ce qui s'est passé dans les camps d'extermination dépasse tout entendement et donc il n'y a aucune image, aucun mot, rien, somme toute, qui puisse égaler une telle horreur. Pourtant, comme le rappelle Didi-Huberman, l'image n'est pas « toute » et n'est pas « rien ». Il va sans dire que ce débat participe d'une réflexion plus large sur l'archive et son statut, mais aussi sur le rapport entre image, savoir et histoire. Ici, l'image doit être regardée pour ce qu'elle est, une archive qui montre une parcelle de réalité (parce que la photographie, comme le signale très justement l'auteur, a encore un pouvoir d'enregistrement, d'indicialité « dont les postmodernistes d'aujourd'hui ont tort de s'être fatigués si promptement »).* L'image est toujours déjà dans « *un travail dialectique* » entre montrer et voiler : elle ne montre pas tout et elle ne voile pas tout. L'image d'archive n'est pas un fétiche ni une simple apparence. « *Il suffit d'avoir posé une fois son regard sur ce reste d'image, cet erratique corpus d'images malgré tout, pour sentir qu'il n'est plus possible de parler d'Auschwitz dans les termes absolus — généralement bien intentionnés, apparemment philosophiques, en réalité paresseux — de l'"indicible" et de l'"inimaginable"* ». Le livre de Didi-Huberman ose enfin démontrer en quoi les thèses hyperboliques de l'infigurable, des thèses qui fustigent sans nuance toute illustration, toute figuration ou imagerie de la Shoah, prêtent le flanc à la critique et surtout n'aident en rien à honorer la mémoire de ceux qui ont péri. Pour se souvenir, il faut aussi imaginer. Ce que souhaitent les détracteurs de l'auteur et les tenants des thèses sur l'indicible, c'est « *se débarrasser des images* ». « *Gérard Wajcman tente — aussi sincèrement que naïvement — de mettre sa mémoire de la Shoah à hauteur de l'événement lui-même : il la veut donc absolue, non relative aux points de vue, bref, pure de toute image.* » Et l'une des conséquences de cette position est que, selon Wajcman, l'éthique disparaît dès qu'il est question d'images. Didi-Huberman convoque dès lors Blanchot et Bataille, deux penseurs de l'invisible et de l'impossible qui ont, précisément, parlé de la Shoah en des termes de visibilité et de possibilité pour réaffirmer l'importance de la figure pour le principe de la connaissance. Pour Blanchot, les « *camps d'anéantissement [sont des] figures où l'invisible s'est à jamais rendu visible* ». Et Bataille a parlé du « *possible d'Auschwitz* ». Figures visibles et possibles : il faut donc aussi penser en images et en figures ce qui s'est passé dans les camps.

L'espace manque pour faire part également des brillantes analyses des films *Nuit et Brouillard* de Resnais, *Shoah* de Lanzmann et *Histoires(s) du cinéma* de Godard dans lesquelles Didi-Huberman retrace le statut des images pour chacun des réalisateurs et compare leur approche de la Shoah tout en répondant à ses contradicteurs. Didi-Huberman nous engage donc à imaginer malgré tout, malgré l'impossibilité de se représenter ce qui s'est passé cet été-là. Il existe quatre clichés que des hommes ont pris au péril de leur vie, il faut les regarder et les commenter : « *Imaginer malgré tout,* donc. *Pourquoi* malgré tout*? Cette expression dénote la déchirure : le tout renvoie au pouvoir de conditions historiques contre lesquelles nous n'arrivons pas encore à trouver de réponse; le* malgré *résiste à ce pouvoir par la seule puissance heuristique du singulier. C'est un "éclair" qui déchire le ciel quant tout semble perdu. [...] Nous savons mieux aujourd'hui ce qui se passait là-bas. Ce savoir nous ôte toute consolation; doit-il pour autant nous ôter toute considération pour le geste de cette résistance?* »

Isabelle Décarie