

« C'est le signe des derniers jours de la fin – quand les ténèbres descendent et recouvrent tout pour toujours. Les hommes vont alors à pas aveugles de par le monde. »

Leïb Rochman

Résumé

Puisque des hommes et des femmes se sont acharnés à nous transmettre des images des enfers, il nous faut bien les regarder. À partir de ces photographies inouïes, prises clandestinement au péril de leurs vies par des déportés, il s'agit de se demander comment s'imaginer les événements dont elles portent les traces lacunaires et fugitives. A tâtons, ce film compose ainsi une archéologie des images en tant qu'actes, et mène une exploration inquiète des possibles et des manques de l'imagination confrontée aux ténèbres les plus noirs.

I - Le fossé (introduction)	P. 4
II - Les photographies clandestines	P. 8
III - Cartographie (développement)	P. 11
IV - Note d'intention	P. 30
V - Reproductions d'une partie des photographies	P. 35
VI - CV + lien Vimeo	P. 41

I - Le fossé (introduction)

La découverte des camps de concentration nazis, caméra au poing, a produit une trouée dans la représentation filmique. Dans *The Big Red One*, Samuel Fuller met en scène son expérience vécue de la découverte du camp de concentration de Falkenau. Tout nous est suggéré par des échanges de regards à chaque fois entrecoupés d'un « noir », par l'émotion vive des soldats découvrant ce camp et des rescapés dont on ne perçoit que les visages dans les ténèbres.

Depuis 1945, toute image, tout film, photographie, œuvre graphique, peut avoir une filiation avec ces événements, a une origine plus ou moins lointaine et assumée qui se situe dans ces ténèbres, dans ce trou noir, parmi ces regards, ces tas de cadavres, les fours crématoires, les chambre à gaz. Qu'on le veuille ou non.

Aussi, je crois que beaucoup d'entre nous peuvent se reconnaître dans cette expérience décrite par Suzanne Sontag dans *Sur la photographie* :

« *La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 45. (...) Quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'était pas seulement celle de l'horreur ; je me sentis irrémédiablement endeillée, blessée, mais une partie de mes sentiments commença à se raidir ; ce fut la fin de quelque chose ; ce fut le début de larmes que je n'ai pas fini de verser.* »

La rencontre avec les photographies et les films des camps de concentration est ainsi souvent, pour « nous » – ceux qui n'ont pas vécu cette épreuve – une expérience fondatrice d'un rapport au monde et aux images ; en tout cas ce fut mon cas.

Il nous faut comprendre cette sidération. Elle est déterminante. N'est-ce pas elle que nous cherchons à retrouver chaque fois que nous sommes à l'épreuve de ces images, que nous nous confrontons à l'histoire et à la mémoire des camps ? À *contrario*, n'est-ce pas elle qui nous empêche parfois de nous y intéresser, qui fait barrière à notre réflexion, qui fait écran à toutes nos tentatives de figuration ? Et encore, n'est-ce pas elle que nous nous attendons à retrouver lorsque nous découvrons de nouvelles images de guerre, d'horreur ? Ne jugeons-nous pas toute image de guerre à l'aune de cette sidération ?

(Re)Venir à ces images issues des camps, les situer au mieux, tenter de les regarder pour ce qu'elles sont n'est donc pas vain. C'est revenir à ce point d'origine de nos images, de nos films.

Quelles sont les images à notre disposition après un tel désastre ?

Il s'agit là d'une question centrale, qui dépasse les événements liés à la déportation et à l'Holocauste.

Il y a les vestiges : les sites des anciens camps, les ruines dévastées et aussi les objets trouvés là qui sont conservés comme autant de reliques : chaussures, valises, lunettes, etc.

Il y a les photographies faites par les SS. Mais l'écrasante majorité de ces images a été détruite avant la fin de la guerre. Et le caractère de propagande de celles qui restent, souvent de manière accidentelle, ne fait aucun doute.

Il y a aussi les photographies et les films faits par les Alliés au moment de la Libération. Quelles émanent des armées ou des journalistes qui les accompagnaient dans leurs progressions, ce sont toutes des images réalisées à la même période, les libérations et découvertes des camps, toujours « après » en quelque sorte, toujours en temps de guerre, et selon des intentions et des critères particuliers (discréditer l'ennemi et produire des « contre-images » à celles de sa propagande, préparer les procès à venir et montrer la grandeur des armées de libération). Ce sont aussi des images faites sous l'emprise des émotions de leurs auteurs, tous extérieurs à l'expérience concentrationnaire – souvent de jeunes gens qui découvraient un univers inouï et inimaginable.

Nous avons tous vus ces images, ce sont avec elles que nous nous sommes représenté les camps et la Shoah.

Aucune n'émane des déportés eux-mêmes.

Pourtant, la nécessité de représenter les camps de l'intérieur, par les victimes elles-mêmes du système nazi, fut impérieuse. Il en allait de l'esprit de résistance, du besoin de témoigner, et de l'utilité de contrer les images des camps de concentration contrôlés par les SS et de combattre les centres de mise à mort dans leur essence même qui était précisément d'avoir été conçus pour être irréprésentables et provoquer la faillite de toute représentation.

De telles images sont pour nous essentielles. Car elles sont les seules à porter l'égalité de condition entre leurs auteurs et ceux qui y sont figurés – égalité ô combien déterminante dans le statut, dans la nature même de ces images. Quelles que soient leurs (bonnes) volontés, leurs nécessités, les photographies, films et dessins faits à la découverte des camps par les alliés ne peuvent atteindre cette condition essentielle de communauté de destin qui peut lier celui qui prend l'image et celui qui y figure.

Alors il y a les récits, les témoignages des survivants : la langue produit elle aussi des images. Mais ces images-là, celles de la langue, sont toujours fabriquées mentalement par l'auditeur ou le lecteur à partir d'autres images que l'on a vues au préalable. *On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images, mais elle est plutôt la faculté de déformer des images*, écrivait Gaston Bachelard.

Ce qui signifie qu'il faut toujours une première image ou un groupe d'images à déformer et à ré-agencer pour produire mentalement une nouvelle image.

On en revient ainsi aux groupes précédents : c'est à partir principalement des images faites par les armées alliées et les journalistes occidentaux qui les suivaient que nous nous sommes figurés la déportation et les génocides de cette période.

Mais de quoi ces images sont-elles la figuration ? Qu'est-ce qu'elles nous montrent vraiment ? Quelles en sont leurs légendes ?

Ainsi par exemple on a pu voir que le plan célèbre, vu pour la première fois dans *Nuit et brouillard*, d'un bulldozer qui pousse un tas de cadavre – une vingtaine de corps squelettiques – dans le camp de concentration de Bergen-Belsen, pouvait être utilisé comme une image de l'Holocauste : l'extermination des millions de juifs dans les chambres à gaz du complexe d'Auschwitz-Birkenau, et dans les autres centres de mise à mort, a ainsi été « illustrée » par cette image d'un tas de cadavres poussé par une pelleuse dans un film de télévision qui n'en mentionnait pas l'origine. Mais ce plan, pris par un caméraman du service cinématographique britannique (Army Film and Photography Unit), témoigne de l'absolue urgence qu'il y a eu, après la libération du camp, à enterrer les morts pour de très concrètes raisons d'hygiène : le typhus menaçait. Les Britanniques ont donc décidé de produire cette image pour montrer qu'ils appliquaient les mesures sanitaires adéquates pour préserver les derniers survivants : dans leur intention, il s'agissait d'une image « positive ».

Ce plan porte une histoire qui raconte donc tout autre chose que ce qu'il symbolise souvent lorsqu'il est utilisé à titre d'illustration.

Là est le fond de la question de l'image des camps, de l'image de la catastrophe – de l'image de toute catastrophe. Une illustration peut être fautive, mensongère, grotesque, parfois même infâme et infamante à la fois.

Ainsi, il ne s'agit-il pas « d'illustrer », mais de « figurer », ce qui n'est pas du tout la même chose : figurer, c'est-à-dire donner une figure, situer, rendre présent, même un vide ou justement une impossibilité à montrer, à représenter.

L'art a cette faculté de rendre présent, de rendre sensible l'absence de ce qui fut, ou de rendre sensible sa propre impossibilité à re-présenter.

Parmi les images issues des camps, les œuvres réalisées clandestinement par une partie des artistes qui y furent incarcérés ont longtemps été ignorées. J'y ai consacré un film, sorti en France en 2014, *Parce que j'étais peintre*, en forme de méditation sur leurs « charges » pourrait-on dire, charges émotionnelles, documentaires, artistiques, philosophiques. Avec en point de mire la question de la justesse : en quoi une œuvre est-elle juste face à de tels événements ?

Mais il y a aussi des photographies clandestines : dans cinq camps au moins, des détenus ont réussi à faire de tels clichés du printemps 1943 à l'automne 1944 : à Dachau, Mittelbau-Dora, Buchenwald, Auschwitz-Birkenau et Ravensbrück.

Avec ce projet, qui constitue ainsi un peu le second volet d'une même démarche, je vais aller à la rencontre de ces photographies exceptionnelles à tout point de vue.

L'enjeu pour moi dépasse le cadre de l'histoire des camps : il s'agit plutôt d'un travail d'archéologie de l'acte photographique, une archéologie faite « en » cinéma : retrouver dans chaque image l'action dont elle est la résultante, l'acte dont elle est le support, le risque dont elle est le but, la rencontre dont elle porte la trace, l'instant dont elle est la capture et l'échappée, la fulgurance et l'arrachement, l'éclat.

C'est au moins autant affaire de corps, de paysage, de mouvement, de geste, de tempo, d'alliance, de stratagème, d'instant, que de regard, d'image. C'est donc une question de cinéma.

Il s'agit aussi, avec ce film, de faire le portrait de ces hommes et femmes qui, au péril de leurs vies, ont pris ces clichés. Tout doit partir d'eux, de ce que l'on sait de leurs parcours, de leurs motivations, de leurs rapports à l'image et à la photographie.

Primo Lévi s'inquiétait, dans *Les Naufragés et les Rescapés*, « du fossé qui existe, et qui s'élargit d'année en année, entre les choses telles qu'elles étaient « là-bas » et telles qu'elles sont représentées dans l'imagination courante, alimentées par des livres, des films et des mythes approximatifs. »

Parce que j'étais peintre s'enroule autour de ce fossé de l'impossible de la représentation de la Shoah.

D'une certaine façon, avec ce nouveau film, *À pas aveugles*, en partant à la rencontre incertaine de ces actes photographiques désespérés et clandestins, il s'agit d'y plonger.

II - Les photographies clandestines

Il y a, au moins, cinq occurrences de photographies clandestines.

En 1943, le tchèque Rudolf Cisar, membre de l'organisation de résistance RUDA, est déporté à Dachau et affecté au « Revier » (« l'hôpital » du camp), dans le block N°7. Toujours en contact avec la résistance, par l'intermédiaire des déportés du Kommando de travail chargé de la plantation (prisonniers qui pouvaient donc sortir du camp) et de l'épouse d'un travailleur civil de cette plantation, Rudolf Cisar parvient à faire entrer clandestinement des médicaments et un appareil photo.

Il prend, au printemps 1943, trois photographies clandestines depuis les fenêtres de son block en direction des blocks 5 et 9. Et une autre à l'extérieur, tapi dans l'ombre entre les blocks 7 et 5. Il réalise également un autoportrait en intérieur. On voit dans ces clichés des déportés en train de discuter, d'effectuer de menus travaux ou de passer sous la fenêtre. Il aurait aussi fait d'autres photographies qui montraient une exécution, mais il aurait dû détruire les négatifs par précaution.

La bobine a ensuite été envoyée par le même circuit à l'organisation de résistance, qui l'a développée, ainsi que des plans et descriptions du camp et de son fonctionnement.

Rudolf Cisar a ensuite été conduit à Prague pour y être interrogé sur la RUDA. On n'a plus de traces de lui après ce transfert.

Six photographies ont été réalisées clandestinement dans le camp de Mittelbau-Dora, sans doute au printemps 1944.

Trois sont des portraits de déportés tchèques posant en extérieur : Jan Chaloupka, Frantizek Linhart et Wenzel Polak. Les trois autres ont été prises depuis la fenêtre du block N° 39 vers le bas du camp.

On ne connaît pas l'auteur de ces photographies mais il est probable qu'il s'agisse d'un des trois déportés photographiés, sans doute Wenzel Polak – on suppose que c'est lui qui a conservé ces clichés.

Georges Angéli, un jeune français déporté à Buchenwald, affecté au service photographique du camp, a réalisé, un dimanche de juin 1944, une série de douze photographies clandestines de l'intérieur du camp, aidé par trois autres de ses camarades qui le « protégeaient » en le masquant. Par un stratagème ingénieux, au péril de sa vie, il avait pu subtiliser un appareil photo 6x9 amateur de la collection du service, ainsi que deux bobines de huit photographies – matériel pourtant soigneusement comptabilisé par les SS.

Comme il était dangereux de se rapprocher trop près de quiconque, Georges Angéli n'a pu prendre que des vues larges. Les photographies suivent son parcours, depuis la place d'appel et le crématorium, en haut, jusqu'au « fond » du camp, plus bas, nommé « le petit camp ». On y voit en chemin « l'arbre de Goethe », des blocks, et partout des déportés par groupes, marchant, souvent au repos – le dimanche étant un jour sans travail obligatoire à Buchenwald.

Georges Angéli a réussi à cacher les deux bobines de négatifs jusqu'à la libération du camp dans une boîte en fer enfouie dans le sous sol de sa baraque.

Il a lui même réalisé les tirages de ces deux bobines en mai 1945, une fois revenu en France.

Je connaissais assez bien Georges Angéli, j'étais allé le voir souvent dans sa maison de retraite à Châtellerault, et nous entretenions une correspondance épistolaire. Il est décédé en 2010.

En août 1944, à Auschwitz-Birkenau, un groupe de déportés de plusieurs nationalités membres des réseaux de résistance et des « Sonderkommandos » – « kommando spécial » des chambres à gaz – a réussi à organiser la prise de vue de quatre photographies clandestines aux abords du Krematorium N°V.

Elles sont cadrées de loin, penchées et parfois floues. On y voit dans le premier cliché des cimes d'arbres, et dans le deuxième un groupe de femmes nues courir dans des sous bois, avec une cheminée en arrière plan. Les deux autres vues, prises depuis l'intérieur de la chambre à gaz – on voit l'encadrement de la porte – visent l'extérieur en direction de la crémation de corps à l'air libre, des barbelés sont en arrière plan.

Deux hypothèses existent pour la provenance de l'appareil : soit il a été récupéré caché dans un landau au « Canada » – l'endroit où étaient stockées les biens des juifs – soit il a été introduit en fraude par un travailleur civil polonais, Modarski.

Les hommes du « Sonderkommando » ont intentionnellement endommagé le toit bitumé du Krematorium V pour y faire parvenir l'appareil. En effet, cette zone de mise à mort, dans laquelle se trouvaient les Krematorium IV et V, était située à l'extérieur des autres zones de Birkenau. David Szmulewski, membre de la résistance, faisait partie du « Kommando volant » qui était chargé des réparations dans tout le camp. Il a caché l'appareil photo dans une gamelle à double-fond. Une fois sur le toit, il l'a fait parvenir à un Juif grec, Alberto Errera, surnommé Alex. C'est lui qui a fait les quatre photos.

Plusieurs hypothèses existent sur l'ordre de ces clichés et son parcours à l'intérieur et autour du bâtiment. Il a été aidé par trois autres membres du « Sonderkommando », Alter Fajnzylberg, Szlama Dragon et son frère, qui faisaient le guet. L'appareil a été ensuite redonné à David Szmulewski.

Le bout de pellicule fut extrait de l'appareil et ramené au camp central (Auschwitz 1), puis sorti dans un tube de dentifrice où l'avait caché Helena Danton, employée à la cantine SS9. Il est parvenu le 4 septembre 1944 à la résistance polonaise de Cracovie, accompagné d'une note écrite par deux détenus politiques, Jozef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski. Cette note décrivait le contenu des photos et enjoignait d'envoyer les photos à « Tell », un membre de la résistance à Cracovie. Stanislaw Mucha, membre de ce réseau de résistance, les a développées, prenant l'initiative de les recadrer.

Alex a enterré l'appareil photo dans le sol du camp, de même qu'Alter Fajnzylberg a enterré des restes de Zyklon B dans une boîte en métal et des notes en Yiddish sur le nombre de personnes destinées au gazage.

Ce sont les photographies clandestines issues des camps nazis les plus connues, souvent montrées partiellement, recadrées, voire retouchées ; elles sont l'objet de vives polémiques et de controverses (en France la plus célèbre a opposé l'historien de l'image Georges Didi-Huberman à Claude Lanzmann et au psychanalyste Gérard Wajcman. Sans en ignorer les termes, ce projet et les lignes qui suivent n'ont pas vocation à entrer dans ce débat).

A Ravensbrück, des déportées polonaises ont réussi à faire une série de clichés clandestins en octobre 1944. L'appareil photo avait été « acheté » à une nouvelle arrivante déportée de Varsovie contre une miche de pain, par Joanna Szydłowska. Elle faisait partie des « lapins », c'est-à-dire des victimes des « expériences médicales » de greffes d'os. Certaines de ces femmes en étaient mortes et les survivantes étaient persuadées qu'elles allaient être exécutées avant la fin de la guerre. Ce groupe souhaitait justement qu'il reste une trace de ce qu'elles avaient subies, de leurs jambes mutilées. Joanna Szydłowska a ainsi pris des photographies de Maria Kusmierczuk, Barbara Pietrzyk et Bogumila Babinska, toutes cachées derrière leur block, le N°32 : d'abord des photos en pied de ses camarades, puis des détails des jambes mutilées. Joanna Szydłowska a aussi réussi à prendre, à la sauvette, deux photographies de cette zone du camp où étaient parquées les nouvelles arrivées à Ravensbrück. La première est floue et penchée, on y distingue un groupe de femmes debout – derrière figure la masse sombre d'un bâtiment. La seconde est prise plus près, on y voit un groupe de femmes assises et debout ; elles sont toutes de dos ou de trois-quarts dos – au loin on distingue la cheminée du Crématorium.

L'appareil photo a aussitôt été détruit et la bobine cachée dans leur block.

Cette bobine a ensuite été confiée à Germaine Tillon, qui, secourue par la croix rouge suédoise, devait être évacuée plus vite à la libération, le 23 avril 1945, hors du giron soviétique. Elle les a fait développer à son retour en France, puis a envoyé les négatifs aux victimes de ces opérations.

III - Cartographie (développement)

Cet ensemble de photographies est trop hétérogène, trop parcellaire, trop fragmentaire, trop lacunaire, pour constituer une sorte de panorama des camps montrés depuis l'intérieur. Aussi évidemment parce que chaque camp, chaque block, chaque expérience, est singulier et irréductible à tous les autres.

Il nous faut donc appréhender ces images comme des instantanés, des détails infinitésimaux, arrachés aux temps et à l'espace – des reflets brefs et timides qui surgissent du noir de nos représentations.

Une telle recherche sur ces images est forcément incomplète, forcément subjective ; elle dépend des rencontres et des affinités, des contingences du réel inhérentes à ce genre d'entreprise. Le comble serait de chercher à établir une totalité, une pensée totalisante face à de tels événements qui obligent au contraire à affirmer la fragilité et l'inquiétude, le doute et l'humilité, l'accidentel et le fragmentaire – bref ce qui résiste d'incertain, en nous, et ainsi d'humain.

Le film ne traitera pas ces images linéairement l'une après l'autre, ou un ensemble après l'autre. C'est bien le cheminement d'un questionnement qui va conduire le récit. Les mêmes photographies pourront donc y revenir à plusieurs reprises, mais envisagées sous un nouvel aspect, en fonction des questions et des enjeux que l'on rencontrera.

Les pages qui suivent présentent ainsi successivement les groupes de questionnements que le film abordera et mènera. Non pas un plan du récit dans sa succession, mais plutôt une cartographie. À charge à l'écriture du scénario de les articuler, d'en agencer les séquences, en sachant que le tournage les redistribuera et que le montage en recomposera le chemin, en fonction des découvertes que j'y ferai.

Leur ton est volontairement neutre : les histoires qui sont racontées ici, les expériences rapportées et les photographies décrites ont une charge émotive ô combien suffisante en elle-même sans qu'il soit la peine d'en forcer le trait par une écriture dramatisante.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : ce projet, cette recherche, est mue par une émotion et une inquiétude qui ne faiblissent pas avec les longues années de fréquentation que j'ai de ces événements – quinze ans maintenant – de leurs lieux, de leurs représentations et de leurs images.

1

Il faudrait commencer par un travelling « aveugle » dans le site d'un camp, de nos jours. Un regard qui avance, un déplacement, un soir, ou dans le brouillard, sans que l'on comprenne tout de suite où l'on est ; la terre, l'herbe, la boue, de la neige peut-être ; du vent dans les feuillages, des branches... Jouer avec une courbe profonde de champ, ne pas filmer de barbelés ou des miradors, ces images symboles des camps, mais d'autres vestiges : du gravier, un bout de pierre, du béton, quelques briques, un muret...

C'est important de situer d'emblée cette recherche au niveau d'un corps qui se déplace, d'un regard qui ne voit rien ou presque, perdu parmi les décombres ; ceux d'un homme, avec sa finitude, sa fragilité, ses doutes.

Un tel mouvement pourrait revenir à plusieurs reprises dans le film.

Les plaines

2

Georges Angéli : L'appareil était enveloppé dans un journal que j'avais déchiré à l'emplacement de l'objectif. Je tenais le paquet sous le bras ou sur l'estomac et je l'orientais, sans avoir besoin de regarder dans le viseur, vers ce que je voulais photographier. J'avais aussi déchiré le journal pour atteindre la molette d'enroulement que je tournais au jugé pour faire le cliché suivant. C'était assez facile parce qu'il n'y avait pas de réglage à faire.

Dans le site de l'ancien camp de Buchenwald, nous chercherons les points de vues correspondant aux photographies clandestines de George Angéli en reconstituant son parcours. Je serai en compagnie de Sonja Staar, qui travaille au mémorial au département des œuvres, avec qui nous avons déjà fait les repérages de cette recherche. Mais cette fois nous aurons les reproductions des photographies en grand, et aussi en transparence, sur un cadre. Nous emporterons aussi avec nous les témoignages de Georges Angéli, que nous lirons tour à tour pour nous guider.

En ce dimanche de Juin 1944, trois camarades l'accompagnaient pour le cacher. Parmi eux, il y avait José Fosty, un jeune artiste belge, que j'ai très bien connu, pour l'avoir souvent vu et filmé – nous avons une vraie affection l'un pour l'autre. José est décédé en juin dernier à l'âge de 96 ans. Entre les témoignages de José et ceux de Georges Angéli, il nous sera peut-être possible de retrouver des bouts de ce parcours fait il y a plus de 70 ans.

Je veux voir ce que cela peut donner de situer ces images dans l'immensité de ce site vide – l'ensemble des bâtiments et blocks ont été détruits à l'exception notable de la porte d'entrée, du Crématorium, du block de désinfection et de « l'Effectemkammer », le bâtiment dans lequel étaient entreposés les biens des déportés.

Mais l'impression de vide est la plus forte dans ce site balayé par le vent, situé en haut d'une colline qui domine toute une vallée.

Georges Angéli : Le dimanche après-midi, à part les sentinelles dans les miradors, c'était rare qu'il y ait un SS dans le camp. Mais c'était aussi le moment où il y avait le plus de prisonniers. Comment avoir confiance, parmi les droits communs, les bandits, et les autres ? Il y en a qui auraient étranglé n'importe qui pour avoir des cigarettes ou autre chose.

Il s'agira de filmer cette recherche de point de vue, avec les questions que cela pose : comprendre où se situaient les anciens bâtiments et les éventuelles palissades, grilles, barrières, retrouver la focale, la hauteur, etc. Comprendre également – un peu – où se situaient les détenus, les kapos, les SS...

Georges Angéli : Il n'y avait pas de mise au point, la profondeur de champ était seulement de trois mètres à l'infini. J'avais cependant repéré ce qui m'intéressait dans le camp : l'arbre de Goethe avec la cuisine et le magasin d'habillement, l'infirmerie du petit camp, le Block des cobayes, les latrines, etc...

C'est un parcours compliqué, qui ne suit pas un trajet qui pourrait être logique. Et pour cause : il ne fallait pas risquer d'attirer l'attention, et il leur a fallu trouver un endroit pour se dissimuler des regards afin de recharger l'appareil, tout au fond du camp :

Jose Fosty : Le problème, a été pour recharger l'appareil avec la deuxième pellicule. Nous nous sommes cachés, avec Georges, près des lavabos du « petit camp » qui était barricadé car il y avait des réparations, pendant que les deux autres faisaient le guet.

On l'aura compris : il s'agit autant de chercher des « coïncidences » que d'inscrire ces photographies dans un paysage, dans un espace, dans un mouvement. Montrer le hors-champ de ces images pour mieux en comprendre le champ, ce qu'elles cadrent.

Je suis persuadé qu'il y a une appréhension des lieux par le corps qui est unique, spécifique. Tant que l'on ne s'est pas déplacé soi-même dans un espace, il y a quelque chose des événements qui s'y sont déroulés que l'on ne comprend pas – c'est une connaissance qui n'est pas intellectuelle, ni même visuelle. Il nous faut toujours ramener un événement, une photographie aussi, à cette dimension corporelle.

Le cinéma, je crois, peut éprouver et « faire éprouver » le travail très concret d'un regard en mouvement, tout autant que cette dimension corporelle, essentielle, des images photographiques qui sont forcément la résultante d'un corps au contact d'un lieu (contrairement au dessin où celui qui dessine n'est pas nécessairement en contact physique avec son sujet au moment où il effectue son dessin ; on peut

même dessiner ce que l'on n'a pas vu soi-même en s'aidant des récits d'autres personnes).

3

Urgent : envoyez le plus rapidement possible 2 rouleaux de film en métal pour appareil photographique 6x9. Pouvons faire des photos. Envoyons des photos des détenus envoyés à la chambre à gaz. Une photo représente l'un des bûchers en plein air où l'on brûle les cadavres, car le crématoire n'est pas en mesure de les brûler tous. Devant les bûchers, les cadavres en attente d'y être jetés.

Une autre photo représente un des endroits dans le bois où les détenus se déshabillent soi-disant pour prendre une douche. Ensuite ils seront envoyés à la chambre à gaz.

Envoyez les rouleaux le plus rapidement possible. Envoyez les photos ci-jointes immédiatement à Tell – nous pensons que les photos agrandies peuvent aller plus loin.

Message écrit le 4 septembre 1944 par Josef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski, membre de la résistance polonaise, envoyé secrètement avec le film non développé.

Le déroulement de l'opération secrète des prises de vues autour du Krematorium V de Birkenau est complexe et difficile à restituer.

Je voudrais faire ce travail, d'archéologie en quelque sorte, avec l'historien français Tal Bruttman, qui est l'un des meilleurs spécialistes, reconnu internationalement, de la Shoah et du complexe d'Auschwitz-Birkenau – il en connaît l'histoire et la topographie de manière étonnement précise et rigoureuse, pouvant situer les éléments du camp au fil de leurs constructions et destructions (barbelés, blocks, chemins, palissades, arbres, charniers, etc.).

Tal Bruttman a d'ailleurs accepté d'être le conseiller historique de l'ensemble de ce film.

D'abord il faudrait évaluer la distance qui sépare le « Canada » de la zone des Krematorium IV et V – l'appareil photo venant sans doute de cet endroit où étaient entassées les affaires des victimes.

Tous les blocks et les Krematoriums de ces zones de Birkenau ont été détruits, il ne reste souvent que leurs fondations : murets, parties de sols, qui en signalent les emplacements. En revanche les clôtures de barbelés qui en séparent les parties – les différents « camps » qui composent le complexe de Birkenau – sont encore clairement visibles. Il est donc possible de se rendre compte des distances et de l'échelle de ces endroits, et de comprendre les espaces dédiés aux différentes parties et leurs agencements.

Le « Canada » est situé à proximité de la zone de mise à mort. Il est possible avec une série de plans fixes et mobiles, et de zooms, de les situer les uns par rapports aux autres, tout en restant au sol, à échelle humaine.

D'après le témoignage de David Szmulewski, le moment des prises de vues a duré vingt minutes. Il faut bien prendre conscience de la prouesse technique que cela suppose de la part d'Alex : il lui fallait trouver la juste exposition et la bonne vitesse d'obturation. Il fallait ensuite aussi viser, cadrer, déclencher, puis tourner la molette pour passer à la photographie suivant. Dans un tel contexte, ces prises de vues sont aussi un exploit technique. Pour s'en rendre compte, il ne sera pas inutile de manipuler un appareil similaire – c'est un 6x6 d'après les négatifs, mais la marque et le modèle restent incertains (plusieurs hypothèses demeurent).

Le parcours du photographe et de ses camarades est difficile à restituer. On sait qu'Alberto Errera (Alex) a reçu l'appareil depuis le toit du Krematorium V. Ensuite, il est communément admis qu'il a d'abord réalisé les clichés depuis l'intérieur d'une des 3 chambres à gaz, puis, en contournant le bâtiment, les deux autres clichés dont celui où l'on voit les femmes nues marcher au milieu du sous-bois, avec la cheminée du Krematorium IV en arrière plan.

Le premier à avoir reconstitué ce parcours est l'historien français Jean Claude Pressac dans son livre paru aux États-Unis dans les années 80, *Auschwitz : technique and Operation of the Gas chambers*. Mais son travail est sujet à caution. Il faudra nous aider d'autres sources : comme les témoignages d'autres anciens membres des "Sonderkommandos" qui permettent de comprendre la situation à cette époque de cette zone de mise à mort, en proie à une intense activité avec l'arrivée des juifs hongrois et des juifs du ghetto de Lodz qui était évacué. 900 détenus faisaient partie de ces "Sonderkommandos". C'est inouï.

Parmi ces témoignages, il y a celui d'Alter Fajnzylberg qui a participé à cette opération de prises de vues : son fils a retrouvé récemment un carnet écrit par lui juste après la guerre, et qui va bientôt être publié.

Des extraits en sont déjà connus :

Au tout début, quelque prisonniers étaient dans notre secret : Szlomo Dragon, son frère Josek Dragon, et un juif grec dont je ne me souviens que du surnom, « Alex ». Le jour de la prise de vue, je ne me souviens pas du jour exact, nous avons décidé du rôle de chacun. Certains d'entre nous devaient protéger celui qui prendrait les photos. En d'autres termes, nous devions garder un œil attentif sur toutes les personnes qui n'étaient pas dans le secret pouvant s'approcher, et parmi eux tous les SS qui se trouvaient dans cette zone. Finalement le moment est venu.

Nous nous sommes retrouvés à l'entrée ouest qui donne sur l'extérieur de la chambre à gaz du crématorium N°V : de là nous ne pouvions pas voir de SS pouvant regarder en direction de la porte autour de la zone des barbelés, ni dans la zone où étaient prises les photos. Alex a sorti rapidement l'appareil photo, l'a pointé en direction d'un tas de cadavres en feu et a actionné le déclencheur.

C'est pour ça que la photo montre les prisonniers du "Sonderkommando" travaillant sur le tas. Un SS se tient juste à côté, mais son dos est tourné vers le bâtiment du crématorium.

Une autre photo a été prise depuis l'autre côté du bâtiment, où des femmes et des hommes se déshabillaient au milieu des arbres. Ils venaient d'un transport pour être assassinés dans la chambre à gaz du Krematorium N°V.

Mais cet ordre, que semble corroborer le carnet, n'est sans doute pas le bon, si l'on regarde attentivement les planches contacts des négatifs que possède le mémorial d'Auschwitz (on ne sait pas aujourd'hui où se trouvent les négatifs originaux). Clément Chéroux, dans le catalogue de l'exposition de 2001, *Mémoire des camps*, remarque que sur la partie gauche du négatif du premier cliché pris depuis l'intérieur de la chambre à gaz, se trouve une fine bande d'image qui correspond à la photographie prise dans les sous bois, qui lui est donc antérieure. Dans l'ordre de la pellicule, les photographies prises depuis l'intérieur viennent donc après celles prises dans les sous-bois. Alberto Errera aurait ainsi d'abord pris les photographies d'une branche d'arbre et des femmes nues, et ensuite celles du charnier vu depuis l'intérieur.

D'autres incertitudes demeurent. Si les emplacements proposés par JC Pressac pour les clichés pris depuis l'intérieur semblent justes, ceux pour les clichés faits à l'extérieur le sont moins. Sur le site du mémorial, ces deux photographies se trouvent reproduites sur un panneau censé être peu ou prou à l'endroit de leur réalisation : cet emplacement et leur direction ne correspondent pas avec les propositions de JC Pressac.

Ce sont toutes ces hypothèses que je voudrais interroger avec Tal Bruttman, sur place, dans cette partie de Birkenau. Munis de reproductions de ces photographies – en entier et en parties –, de plans du Krematorium et du camp (aussi, devant les ruines de chaque Krematorium se trouve un panneau où figurent en grand les plans de ces usines de mort).

Nous aurons également la photographie aérienne prise par la Royal Air Force le 23 août 1944 de Birkenau. Cette photographie permet de corroborer l'emplacement des deux clichés pris depuis l'intérieur de la chambre à gaz : on y voit, à proximité du Krematorium V, une épaisse fumée blanche se dégager : celle-là même que l'on voit, selon un autre angle, depuis le sol cette fois, dans les deux photographies d'Alberto Errera (Alex).

Aussi, l'armée rouge et les services cinématographiques polonais ont filmé cette partie du camp juste après sa libération, en janvier 1944. Ces rushes, inédits en France, sont importants car ils peuvent nous donner à voir l'état de la végétation, des blocks, des palissades à une époque la plus proche possible de celle des prises de vues.

Alter Fajnzylberg : *Je tiens à préciser encore que quand ces images ont été prises, tous les prisonniers que j'ai mentionnés étaient présents. En d'autres mots, même si c'est Alex qui a déclenché l'appareil, on peut dire que ces photos ont été prises par nous tous.*

Peut-être pourrions-nous formuler une hypothèse sur leur trajet et sur les emplacements des clichés.

Mais ce n'est pas le plus important : je crois que cette recherche, que les échanges que nous auront, que les points de vues que nous adopterons, ceux que nous filmerons, les montages aussi, pourront nous aider à mieux appréhender ces photographies, c'est-à-dire à mieux les regarder, à mieux comprendre ce qu'elles désignent et ce qu'elles ne désignent pas.

Que l'on me comprenne bien : je ne souhaite pas « vérifier » quoi que se soit, ni produire une sorte de suspens en nous mettant artificiellement « dans la peau » de ce photographe, Alberto Errera et de ceux des membres des Sonderkommandos et de la résistance polonaise qui ont organisé cette opération : ce sont deux postures qui me paraissent indignes et d'ailleurs totalement inutiles. Je veux simplement mieux comprendre, aussi avec les sens, avec le corps, avec les sensations de l'espace, du vent, des éléments, mieux comprendre non pas ce que ces détenus ont vécu – c'est impossible – mais la modalité de ces images, leur « éclat » pourrait-on dire, tout autant que leur opacité.

Stations

Les autres séries de photographies prises dans les autres camps sont moins difficiles à situer, car elles ont toutes été prises aux mêmes endroits, dans des intérieurs ou à proximité de blocks, afin de ne pas attirer l'attention des autres détenus et de ne pas risquer de se faire prendre par les kapos ou les SS.

4

A Dachau, là-aussi les blocks ont été détruits – ne restent que des graviers et le signalement par un petit muret de l'emplacement de chacun. Cet endroit de Dachau, le camp des prisonniers, consiste en un immense rectangle vide et plat, entrecoupé par une allée arborée. Les blocks étaient strictement alignés, tous de même taille en deux rangées.

Il s'agira de se rendre à l'emplacement du Block 7, l'ancien « Revier », et de trouver les points de vue correspondant aux photographies de Rudolf Cisar faites depuis l'intérieur vers l'extérieur. Il y a deux points de vue, correspondant aux deux faces du bâtiment, à deux fenêtres. L'un est en direction du block 5, le second, de l'autre côté donc, vise vers le block 9.

A chaque fois, les façades des autres blocks bouchent la perspective ; elles ont parfois des fenêtres ou une porte comme dans l'une des photographies où l'on entrevoit des latrines. On ne perçoit ainsi dans ces photographies qu'une petite partie des allées qui parcourent les espaces entre deux blocks, et les quelques silhouettes de détenus qui y passent aux moments où Rudolph Cisar les a prises.

Je serai avec Albert Knoll, historien du Mémorial de Dachau. Nous essaierons de comprendre l'activité de Rudolf Cisar dans ce block, en tant qu'infirmier, en nous aidant des témoignages d'autres déportés, rescapés du camp.

Je pense que l'on appréhendera aussi le côté parcellaire de ces images : de si étroits point de vue dans toute cette immensité...

Nous chercherons également à déterminer la saison de cette année 1943, le jour de la semaine et l'heure de prise de vue. Peut être était-ce un dimanche comme ce fut le cas pour les photographies de Georges Angéli à Buchenwald : Rudolf Cisar ne semble pas travailler, et les silhouettes que l'on voit passer dans le cadre non plus.

5

À Mittelbau-Dora, sur un flanc de la colline arborée. Les ruines des fondations des anciens blocks sont encore visibles au milieu de la végétation abondante, parfois – presque toujours.

Les trois photographies de Jan Chaloupka, Frantizek Linhart et Wenzel Polak ont été faites depuis la fenêtre du block N° 39 suivant un mouvement panoramique de gauche à droite. Elles montrent la construction d'un autre block, le N°18, dans les sous-bois à flanc de colline, puis, plus loin en contre-bas on aperçoit le block N°19 et quelques silhouettes autour.

Là aussi ce point de vue avec ses trois variations offre au regard peu d'éléments. On y voit les travaux d'extension du camp dans la colline, ainsi camouflés par les arbres : l'importance de Mittelbau-Dora devait rester secrète, car c'est dans ce camp que les SS faisaient fabriquer les V1 et les V2, ces fusées pouvant atteindre une cible à plusieurs centaines de kilomètres (elles ont été lancées sur Londres).

Mais toutes les installations spécifiques de Dora étaient soit plus loin, soit dans une autre partie de la colline (le Crématorium par exemple). L'usine souterraine dans laquelle les détenus travaillaient comme des esclaves n'est évidemment pas visible d'ici, ni même ses deux entrées qui se situaient à plus de 500 mètres en contrebas.

C'est cela même que je voudrais éprouver, ce point de vue « empêché » en quelque sorte ; je serai sans doute accompagné de Jens Christian Wagner, le directeur du Mémorial, historien du camp, que je connais bien.

6

A Ravensbrück, l'endroit où Joanna Szydłowska a pris les deux photographies clandestines des arrivantes est aujourd'hui partiellement en friche. Seule une petite place en gravier, avec une stèle au milieu, a été aménagée.

Je me souviens du témoignage de Krisitna Zaorka que j'avais filmé à cet endroit ; elle m'avait parlé de l'horreur qu'elle en avait : les femmes pouvaient y rester plusieurs jours, avec leurs enfants, entassées dans des tentes de fortunes ou à l'air libre, sans nourriture ni eau. Elle avait insisté sur les conditions d'hygiène épouvantables, les coups reçus à intervalles réguliers, et les chiens qui grognaient, menaçants.

On peut ainsi se rendre compte du courage exceptionnel dont a fait preuve Joanna Szydłowska pour tenter ces deux clichés à l'air libre, au milieu de cette cour des miracles.

Je ne sais pas encore qui pourra m'accompagner dans cet endroit : Monika Herzog, le contact que j'avais au Mémorial de Ravensbrück, est partie à la retraite. Peut-être Anna Jarosky, qui est une petite fille de déportée à Ravensbrück ; elle a fait des recherches sur ce groupe de femmes, les « lapins », pour le compte du Mémorial de Washington. Elle vit en Pennsylvanie.

Les images des traces des tortures infligées à ce groupe de femmes ont été faites plus loin, de l'autre côté de la clôture qui séparait cette zone d'arrivée du camp principal, avec son alignement de blocks. Je ne sais pas comment l'appareil a pu passer cette clôture qui était surveillée en permanence et arriver au block N° 32, lequel se situait dans la première rangée de block.

Portraits

Il faudrait projeter les photographies en grand, dans un studio, sur un écran. Et filmer cette projection, pour pouvoir « entrer » dans les images.

7

On voit clairement sur deux des photographies faites à Ravensbrück, en arrière plan, une femme debout : elle semble guetter et surveiller l'opération. Là encore, on constate combien ces photographies sont l'œuvre d'un collectif, d'un groupe de déportées qui se sont coordonnées pour les réaliser.

Il me semble très important que les femmes de Ravensbrück aient tenu à se photographier en entier – et non pas seulement à désigner les traces des tortures qu'elles avaient subies, en gros plan, de manière anonyme. Barbara Pietrzyk sourit à la photographe, Bogumila Babinska regarde gravement l'objectif, Maria Husmierczuk regarde vers le sol.

Je suis frappé aussi par la dignité des gestes qui désignent au regard leurs blessures, les traces de leurs tortures : une jupe à peine relevée avec discrétion, une jambe tournée, légèrement fléchie, un mollet avancé dans un mouvement retenu.

On peut reconstituer l'histoire de ce groupe de femmes à partir de plusieurs témoignages :

« En août 1942, une liste d'une vingtaine de noms est appelée. Les prisonnières sont emmenées. D'habitude ce genre de désignation correspond à une exécution. Mais cette fois, pas de bruit de coups de feu. Les femmes, de jeunes étudiantes polonaises de quinze à vingt-cinq ans, ont été emmenées au Revier et opérées de force. Jusqu'à l'automne 1943, des groupes de huit à dix Polonaises furent ainsi utilisés comme cobayes. Le dernier groupe se révolta et l'intervention eut lieu au cachot. »

« Les 75 « lapins » subirent des opérations similaires sur ordre du médecin SS Gebhardt. Il prélevait sur ces jambes saines des parcelles importantes de muscles, de nerfs, d'os, brisant, taillant, brutalement, du genou à la cheville. Souvent il procédait, dans les plaies ainsi créées, à des injections de cultures de bacilles divers, recréant des conditions d'infection semblables à celles qui se produisent en cas d'accident. Les opérées restaient au Revier des mois, dans le coma les premiers jours, puis retrouvant conscience pour trouver la douleur physique intolérable et la révolte. Pendant ces longs mois, elles étaient l'objet de la curiosité des médecins SS qui venaient regarder et manipuler les plaies infectées, ouvertes jusqu'à l'os, sans tenir compte de leurs souffrances. Six d'entre elles sont mortes après l'opération. »

« Un jour, bien que leurs plaies fussent loin d'être refermées, on les renvoya à leur Block. Elles n'intéressaient plus. Elles étaient installées au Block 32, Block des "NN", et à ce titre, considérées comme des condamnées à mort. Cinq d'entre elles furent fusillées au début de septembre 1943, pendant l'appel du soir. Les SS ont essayé de liquider les autres au début de février 1945, mais elles furent cachées et sauvées grâce à la solidarité de toutes. »

Nous sommes encore face à ces images projetées « en grand » placées côte-à-côte. Nous en discutons, avec un penseur des images et avec une historienne du camp de Ravensbrück – je pense à Christiane Hess, qui a consacré sa thèse aux images de ce camp, et que j'ai rencontré à plusieurs reprises.

Je crois que les visages de ces femmes, associés dans un même cadre à leurs stigmates révélés avec pudeur, sont plus que des images, elles sont des traces de la vie même, de son affirmation, de la dignité, de cet effort de résistance face à la mort et à la souffrance.

8

On peut regarder ensemble les portraits pris à Mittelbau-Dora par Wenzel Polak et l'autoportrait de Rudolf Cisar pris à Dachau.

Parce que les cadres et les poses se ressemblent : tous les quatre sont en costumes rayés, prenant ostensiblement des allures nonchalantes – mains dans les poches, épaules relâchées. Trois sont debout et regardent l'objectif en esquissant un sourire. Le quatrième, à Dora, est assis en regardant au loin. Je perçois une sorte de fierté de celui qui regarde vers l'avenir avec détermination. On remarque à l'arrière plan des photos de Mittelbau Dora qu'elles ont toutes les trois été faites au même endroit – on reconnaît la végétation derrière ces hommes, comme s'il s'agissait d'un studio en plein air. Ces photos ont sans doute été prises à midi, si l'on en juge selon la taille réduite des ombres et la direction verticale de la lumière : donc sans doute pendant la demi heure de pause.

On ne se croirait pas dans un camp de concentration, que ce soit à l'intérieur du block de Dachau ou dans cet extérieur de Dora. Seuls les costumes rayés sont un signe visuel qui renvoie aux images des camps.

Boris Taslitzky, artiste déporté auquel j'ai consacré un portrait en 2004, me disait que tous les camarades déportés qu'il rencontrait voulaient qu'il fasse un portrait d'eux dans le camp de Buchenwald. Le temps de la pose, c'était un temps arraché à celui du camp.

Boris s'efforçait de rendre ces portraits les plus « dignes » possibles, de donner la meilleure image de ceux qu'il dessinait, en prenant parfois des libertés avec la réalité pour y parvenir : arrangeant les traits, formant des arrondis plus amples, donnant des expressions plus vives aux regards, proposant des poses plus droites.

Ces hommes, sur ces quatre photographies clandestines, posent avec cette nonchalance affectée justement pour cela, pour défier le sort et leurs bourreaux, pour affirmer leur insoumission.

Aussi, sans doute, comme pour les femmes de Ravensbrück, pour laisser une trace visuelle digne de leur passage dans ces lieux dédiés à la négation de l'humain.

C'est très frappant.

Retouches

9

La photographie faite à Birkenau représentant des femmes qui se déshabillent a été retouchée dès sa réception par les membres de la résistance polonaise. Recadrée, pour se rapprocher du groupe des femmes et l'isoler dans une image en prenant soin de la remettre à l'horizontale. Mais aussi, trois visages de jeunes femmes ont été ajoutés aux trois femmes anonymes qui sont debout et nues – anonymes car dans le flou et dans le grain de l'image, il n'est pas possible de

reconnaître quiconque. Et sur deux corps, des seins ont été reformés, plus ronds que ceux que l'on croit deviner dans le mouvement de l'image, plus « jeunes ».

Il faudrait regarder tous ces tirages, avec les différentes variations de ces retouches, côte-à-côte. Le Museum d'Auschwitz-Birkenau en possède des copies. Je voudrais en parler avec Piot Cywinski, le directeur du Mémorial.

Jusqu'à aujourd'hui, on ne connaît pas les raisons de ces retouches.

On peut faire l'hypothèse – la plus courante – qu'il s'agissait de rajeunir les corps et de les rendre reconnaissable pour rendre l'image plus lisible, plus « informative » et plus émouvante. Ceci en contradiction avec ce qu'il se passait dans le camp : les femmes jeunes pouvaient être souvent prélevées des convois – « sélectionnées » – pour le travail forcé.

Mais retoucher une image en donnant un visage net à une silhouette n'est pas qu'affaire de reconnaissance et de rajeunissement.

C'est, je crois, combler un manque supposé, un attendu de l'image quelle peine à donner : un portrait.

L'histoire de Andrzej Brycht est connue : ancien déporté à Birkenau, il y était revenu à la fin des années 70. Il se souvenait d'un terrible épisode (ou il « croyait » se souvenir, car l'épisode qu'il relate est sujet à caution) :

« Un jour les Allemands avaient fait se déshabiller trois cents filles venues de France ou de je ne sais pas où exactement. Ils leurs ont donné un morceau de savon et une serviette pour dix filles et les poursuivirent entre les tas de bois aussi haut que les maisons, imbibés d'essence en leur disant que c'était le chemin vers les douches. Mais ce dédale de bois n'avait pas de sortie, et quand les filles nues sont arrivées à la fin, les Allemands, bien cachés, ont activé des lance-flammes et tout brûla. »

Arrivé dans cette zone du camp, il avait vu le panneau qui reproduisait à cette époque ces photographies clandestines des *Sonderkommandos*, sans légende, parmi lesquelles figurait cette image retouchée de ces femmes nues avec un visage. Il pensa que ces photographies avaient été prises au moment du massacre des 300 femmes. Et il cru y reconnaître la fille qu'il aimait, Jolka, dont il avait perdu la trace.

Andrzej Brycht : *« Je me demande si la photo n'est pas celle de Jolka – Jolka dans la première rangée de filles qui courent vers leurs morts en rang par quatre, les cheveux au vent, un peu de savon dans leurs mains, se précipitant vers leur bûcher d'exécution entourées de tous côtés par les flammes. »*

Former un portrait, c'est ainsi faire surgir de l'indistinct un individu, une personne singulière, que l'on peut identifier – au risque de se tromper. Une manière de lutter contre la machine à indifférencier nazie.

Reformer un corps n'est pas non plus simple affaire de rajeunissement et de lisibilité, c'est le rendre plus conforme à une certaine idée du corps féminin – un nu en l'occurrence. Il n'est pas inutile de se demander si cette opération n'est pas guidée par les images de l'idéal féminin telles que la peinture ou la photographie ont pu les représenter tout au long de l'histoire de l'art.

Tant il est vrai que l'on ne regarde une image qu'avec sa propre culture de l'image, ses propres souvenirs – c'est ce que montre l'histoire d' Andrzej Brycht –, avec ce que l'on a déjà vu : regarder, c'est reconnaître.

Je crois que si cette image a été retouchée, c'est parce qu'elle peinerait, dans l'esprit du retoucheur, à donner à voir ce pour quoi elle a été faite. C'est pour cela qu'il faut nous interroger sur la puissance des images, et sur leur impuissance à montrer. Ici, je pense qu'on est face à une impuissance radicale. En ce sens, Claude Lanzmann, je crois, a raison de craindre que ces images ne masquent en quelque sorte la réalité de la mise à mort dans les chambres à gaz. « *Il y a des choses qui sont impossibles en art. Pas interdites : impossibles.* » écrit-il.

Mais pour éprouver leur impuissance, encore faut-il regarder vraiment ces images.

Nous en débattons avec Piotr Ciwinski, qui connaît bien ces questions – j'ai eu déjà l'occasion d'en parler avec lui.

10

Georges Angéli a eu lui-même un réflexe similaire.

L'une des premières photographies prise ce dimanche de juin 1944 cadre le Crématorium en entier. On voit de la fumée s'échapper de la cheminée, il est donc en activité. Sur la droite de l'image, à quelques mètres du bâtiment, se trouve une zone d'herbe devant la barrière de barbelé qui clôture le camp. La première fois que j'ai vu cette photographie, des gribouillis faits au stylo à bille par Georges Angéli lui-même masquaient des formes sur cette zone d'herbe.

Il s'agissait de corps : des déportés, torses nus, prenaient le soleil.

On peut les voir sur un autre tirage fait à partir du négatif, que détient le Mémorial de Buchenwald.

Pendant longtemps, la seule version de cette photographie qui circulait était celle retouchée par Georges Angéli – il disait, en bafouillant, qu'il avait perdu le négatif original. C'est sur les conseils de José Fosty qu'il avait accepté, à la fin de la première décennie des années 2000, de léguer au Mémorial de Buchenwald ses négatifs – et parmi eux celui de ce cliché.

Georges avait peur que cette image de détenus qui bronzent donne une fausse idée de ce qu'ils avaient vécu, en travestissant la réalité : si on pouvait prendre le soleil, c'est que les conditions de vie n'étaient pas si dures.

C'est oublier qu'il n'est pas impossible de comprendre, pour nous, que des déportés harassés par les travaux forcés se reposent quand ils le pouvaient et où ils le pouvaient.

Mais surtout, c'est oublier que dans l'image, on voit nettement cette fumée qui s'échappe de la cheminée dans le ciel. Il semble ainsi normal aux détenus de ce camp de se reposer juste en face d'un crématorium qui fonctionne, ainsi indifférents à la mort devenue si habituelle, si familière. Il faut songer à l'odeur qui pouvait se dégager d'un tel endroit.

« Chaque jour, la charrette des morts, qui remontait depuis la bas du camp, le petit camp, vers le Crématorium, charriait des tas de morts. C'était inimaginable. C'étaient des monceaux de morts », me disait José Fosty.

Je crois, contrairement à ce que pensait Georges – nous en avons débattu – que cette image est sans doute l'une des plus exemplaires qu'il nous soit donné de voir de ce que fut le camp de concentration de Buchenwald : rien ne désigne mieux la tragique banalité de la mort que cette concomitance.

Confrontations

11

Georges Angéli était un homme qui vivait en quasi permanence sous l'emprise de la terreur qu'avait provoquée en lui Buchenwald. Toujours la même émotion, la même voix tremblante, les mêmes emportements, les mêmes larmes aussi lorsqu'il en parlait, la même urgence à dire avec véhémence, et à montrer avec l'angoisse de celui qui a peur du manque des images. Il avait été profondément choqué, blessé, lorsqu'à son retour en mai 1945, personne ou presque ne s'était intéressé à ses images clandestines.

Georges avait confectionné un album de photographies où il les mêlait à des images faites par les armées alliées et par les journalistes qui les suivaient après le 11 avril 1945. Il faudrait regarder cet album, aujourd'hui détenu par son fils.

On peut le feuilleter, les deux pages ouvertes à chaque fois : sur l'une les photos de Georges, sur l'autre celles faites dans les mêmes zones, par les alliés après la libération du camp, le 11 avril 1945.

Georges espérait ainsi combler le « manque » de ses propres images.

De quel manque s'agit-il ?

D'un côté des silhouettes, des bâtiments, un arbre, le crématorium...

De l'autre des cadavres, des corps mutilés, des visages blessés, des regards hallucinés.

Georges a fait ses images « au jugé », comme il le dit, sans pouvoir regarder dans le viseur et sans pouvoir se rapprocher. Les américains, les alliés – ceux du *signal corps* comme les journalistes – se sont rapprochés.

En face de l'image du Crématorium que Georges avait faite, il a placé deux photographies : des cadavres empilés dans la cour de ce bâtiment et du four crématoire avec des restes d'ossements humains, toutes deux faites par Margaret Bourke-White à Buchenwald, envoyée spéciale pour le magazine *Life*.

Dans *Portrait of myself*, Margaret Bourke-White raconte son expérience de la découverte de Buchenwald :

C'était un autre monde. L'usage de l'appareil photographique était presque un soulagement. Il intercalait une mince barrière entre moi et l'horreur devant moi. Je devais couvrir mon esprit d'un voile pour travailler. Ce voile protecteur était si solidement tendu que je savais à peine ce que j'avais pris jusqu'à que ce que je vois les tirages de mes photographies. Je crois que beaucoup de correspondants de presse travaillaient dans cet état de stupeur imposé. On est obligé, autrement c'est impossible à supporter. J'avais la profonde conviction qu'une atrocité comme celle-ci demandait à être enregistrée. Je me suis forcée à dresser la carte du lieu avec des négatifs. Pas le temps d'y penser ou d'interpréter. Se précipiter pour le photographier. L'enregistrer maintenant, y penser plus tard.

Ce qu'écrit Margareth Bourke-White rappelle ce que disait Samuel Fuller a propos des rushes qu'il avait fait dans le camp de Falkenau : « *J'avais l'avantage d'être occupé à filmer, les autres étaient obligés de regarder* ». Comme si filmer, c'était ne pas regarder.

Ces deux séries de photographies ont été donc faites « à l'aveugle » en quelque sorte, mais elles relèvent de deux obstacles distincts qui empêchent de regarder : la peur du côté de Georges, celle d'être pris, l'effroi du côté des alliés. La peur, parce que Georges partageait le sort de ceux qu'il photographiait. L'effroi, parce que justement les GI et les journalistes des pays alliés, au contraire, ne partageaient en rien ce sort, ils venaient d'un autre monde.

L'écriture ou la vie de Jorge Semprun s'ouvre sur ces lignes : « *Ils sont là en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante. (...) Il ne reste que mon regard, j'en conclu, qui puisse les intriguer. C'est l'horreur de mon regard que révèle le leur, horrifié. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard fou, dévasté.* »

12

Joanna Szydłowska à Ravensbrück a regardé dans le viseur pour prendre les images de ses camarades : les portraits en pied et les plans rapproché des mutilations.

Il faudrait confronter ces images à celles faites, à la libération, du même sujet, par le *signal corps* américain : il existe deux clichés où l'on voit des femmes, assises, dans une pièce. À chaque fois un homme, debout, en blouse blanche et portant des lunettes (ce n'est pas le même dans les deux clichés), tire la jupe de l'une et la robe de l'autre pour désigner à l'objectif les jambes mutilées. Les gestes semblent doux et pudiques, bien que « professionnels », cliniques.

Ces images ont été faites en vue de la préparation du procès de 23 médecins et scientifiques SS qui s'est tenu en novembre et décembre 1946, mené par le tribunal militaire du gouvernement militaire américain en Allemagne.

Il s'agissait donc d'images pouvant servir de preuves à un procès. D'où leur caractère officiel et la présence de ces médecins qui attestent en quelque sorte la réalité des blessures et l'authenticité des prises de vue.

Les photographies de Joanna Szydłowska n'ont pas été montrées pendant ce procès ni dans aucun qui a suivi. Comme si pour qu'une image soit une preuve de ce qu'elle montre, il fallait que celui qui la prend soit extérieur au monde de celui qui y figure. Comme si cette extériorité pouvait être une garantie de l'objectivité nécessaire à l'authenticité de ce que l'on y montre.

Comme si ces images prises au péril de leur vie par ces femmes contenaient un manque impossible à combler, étaient impuissantes à désigner les crimes dont elles portent pourtant la trace, l'empreinte.

Dans l'une des photos prises par le *Signal Corps*, la femme regarde le photographe sans ciller ; dans l'autre, elle regarde sa mutilation. Dans cet échange de regard, dans ces gestes et la présence d'un homme de science, on mesure le gouffre qui sépare ces images de celles faites dans le camp par une camarade qui partageait le même destin : d'un côté une photographie frontale selon une mise en scène qui infantilise les photographiée, qui cherche à désigner leurs blessures ; de l'autre des photographies faites en communion avec la photographe, qui affirment une souveraineté. Oui, il s'agit bien de prendre en charge son image dans sa singularité, et donc de contrer l'anonymat et les processus qui le construisent, quelles qu'en soient les intentions : l'anonymat du camp de concentration bien sûr, mais aussi celui des images médicales des alliés.

Je crois que si ces photographies clandestines de Ravensbrück sont une preuve de quelque chose, c'est avant tout de cela : la prise en main de son destin et de son image – au moins le temps de la réalisation de ces clichés et de l'opération qui a consisté à trouver l'appareil et à faire sortir les négatifs du camp.

D'une telle *affirmation* de vie, les procès n'ont peut-être nul besoin.

Nous, si.

13

Les photographies des membres du Sonderkommandos de Birkenau n'ont jamais été montrées lors de procès.

Jusqu'en 1985, le Musée d'Auschwitz n'en possédait que les tirages retouchés – ceux qui circulaient alors, assez peu d'ailleurs. C'est à la mort de Wladyslaw Pytlik, un membre de la résistance polonaise qui les détenait, que sa veuve a légué les photos-contacts non retouchés des négatifs.

Dans le laboratoire ultra moderne du Museum d'Auschwitz-Birkenau, il est possible de les mettre en regard des images qui constituent ce que l'on nomme « l'album d'Auschwitz » que conserve ce lieu : des photos prises par des SS, sans doute Ernst Hoffman et Bernhard Walter, selon un but inconnu. Elles montrent l'arrivée d'un convoi de juifs hongrois. Elles ont été prises en mai 1944, donc peu de temps avant les photos clandestines. Elles en « couvrent » le processus, comme le ferait un reportage : l'arrivée sur la rampe à l'intérieur du camp, la sélection, le transport des affaires au « Canada », les marches vers les zones d'exterminations, l'attente dans le sous-bois.

Elles sont cadrées avec soin, à des distances variées (des plans d'ensembles jusqu'à des gros plans), et selon des axes également variés (parfois en surplomb depuis un mirador ou le toit d'un wagon, parfois à hauteur d'homme).

Beaucoup d'angles de prise de vue sont frontaux : les photographes ne se sont nullement cachées. Des déportés regardent d'ailleurs parfois vers l'objectif ; ce sont des regards inquiets ou sans expression lisible.

Bien sûr, il faut regarder les photos clandestines non recadrées, dans leur entièreté – c'est une évidence. Georges Didi-Huberman remarque : « *Supprimer une « zone d'ombre » (la masse visuelle) au profit d'une lumineuse « information » (l'attestation visible) c'est, de plus, faire comme si Alex avait pu tranquillement prendre des photos à l'air libre. C'est presque insulter le danger qu'il courait et sa ruse de résistant.* »

En effet, la maladresse du cadre et l'encadrement de la porte visible dans une grande partie de l'image de celles prises depuis l'intérieur du Krematorium V, attestent du risque pris par « Alex » et ses camarades qui ont mené cette opération. La différence avec les images SS saute aux yeux. Ce n'est plus un reportage mais des *prises* (de guerre, de vue).

La série des photos SS s'achève dans les sous-bois proches des Krematoriums IV et V.

Exactement là où commencent les photographies clandestines : comme si elles les complétaient. On peut reconstituer l'ordre de l'évènement quelle désignent à notre regard.

D'abord les branches d'un arbre, il s'agit d'une photo sans doute prise accidentellement.

Puis le déshabillage avec les femmes nues : c'est une image prise au jugé.
Puis les corps mis au bûcher dans les deux autres photos, qui, elles, sont cadrées.

Avec, au centre, cette béance noire de l'exécution dans la chambre à gaz.
Du noir qui figure l'impossible de réaliser cette image, mais aussi, je crois, l'impossible de se l'imaginer.

Une autre photographie peut venir « compléter », si l'on ose dire, cette suite d'image. Il s'agit de la photographie aérienne prise le 23 août 1944 par la Royal Air Force que j'ai déjà convoquée. La colonne de fumée blanche, visible à proximité du Krematorium N°V, semble être la continuité de celle que l'on perçoit s'élever dans le fond des deux photographies du bûcher prises clandestinement quelques jours plus tôt. Plus troublant encore, la direction du vent qui pousse cette fumée est la même dans les trois images.

Il existe de nombreuses photos de la Shoah. Il y a celles des « Einsatzgruppen », et celles des nombreuses exécutions de juifs par des nazis, qui ont eu lieu partout en Europe durant cette période.

Selon la déposition faite en 1959 par Alfred Konstanty Woyciki pour le procès d'Auschwitz, il existe également une autre série de photographies prises à Birkenau au printemps 1944. Mais ces photographies ont été détruites par les nazis avant la fin de la guerre.

Il aurait même existé dix photographies faites par les SS d'une chambre à Gaz, si l'on en croit la correspondance d'un officier nazi. Mais ces images n'ont jamais été vues.

Les quatre photographies clandestines des « Sonderkommandos » sont uniques pour cela : elles désignent l'endroit de l'extermination par les chambres à gaz. Il ne s'agit donc pas de preuves mais bien de l'empreinte d'un *lieu* d'exécution et de l'impossible figuration de ce qui s'y déroulait, comme la trace d'un acte inouï de bravoure. Une singularité.

Épilogue

14

Et nous, qui arpentons maintenant ces vestiges, ces espaces en ruine devenus paisibles, quelles images y cherchons nous ?

Parmi ces ruines, dans ces « plaines », je suis pris à chaque fois par une peur indéfectible, une angoisse, une trouille tenace : celles d'un manque à imaginer, ne serait ce qu'un peu, un tout petit peu.

En même temps, et en sens contraire, toutes les images que j'ai vues, toutes les rencontres que j'ai faites, tous les récits, études, témoignages que j'ai lus et

entendus de ces évènements – de la Shoah, des camps –, dans ma mémoire, me hurlent de chercher, ici, à les rendre à ces paysages.

Entre ces deux risques, il me faut trouver un chemin vers la figuration.
Ces rares photographies clandestines peuvent-elles me servir de carte lacunaire ?

Ici, il y a des lieux, des espaces, une géographie, de la terre, des matières (pierre, barbelés, briques, morceaux de fer...), la flore envahissante (les arbres, l'herbe...) et la faune aussi (ont voit à Birkenau aux heures vespérales des lièvres et des biches parcourir l'espace de l'ancien camp), le vent, le soleil, la pluie, la neige, le givre... J'ai peur ne pas pouvoir aller au delà de ces sensations physiques que me procurent ces éléments, et j'ai peur de ma peur justement, de cette crainte de ne pas avoir d'émotions. Ou alors d'être trop sensible, c'est la même chose : à l'affût de chaque élément susceptible d'être le vestige, comme une relique, d'une horreur passée ; même le plus petit muret, le plus petit bout de fer tordu enfoui dans la terre, peut me faire « signe »... J'ai peur de céder au vertige de tous ces signes possibles qui me renvoient à ce qui fut ici, et d'entendre leurs cris, et que ce vertige et ces cris m'engloutissent et nuisent ainsi à ma compréhension, mon appréhension de ces évènements.

Je ne sais pas si, au bout du film, ces photographies clandestines me donneront des images avec lesquelles je pourrai mieux imaginer ces évènements. C'est le chemin du film de le chercher.

Ce que je sens, c'est qu'elles m'apportent de toute façon autre chose qu'une figuration : sans doute en montrent-elles l'impossible, tout en affirmant la puissance de celui qui agit pour sa propre imagination : c'est l'affirmation de la vie même, de sa singularité.

C'est sans doute cela qu'il me faut imaginer.

Ici, à Birkenau, devant cet étang formé par le creux où étaient jetées les cendres des victimes des Krematoriums IV et V.

Dans *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard cherchait une imagination sans image, débarrassée des images en quelque sorte.

Il est possible que ces photographies clandestines nous *montrent* exactement cela : la possibilité d'une imagination sans images.

Sans doute est-ce cette sorte d'imagination sans image qu'il s'agit de mettre en œuvre devant cet étang aux eaux noires.

IV - Note d'intention

Nécessité

Encore un film sur les camps, la déportation, la Shoah.

Oui,
et non.

Oui, parce que ces évènements nous sont encore proches – deux générations ;
Parce que ces évènements concernent des dizaines de millions de gens, et que nous sommes loin de les avoir épuisés, ni même simplement vraiment encore compris dans toutes leurs dimensions ;
Parce qu'avec la disparition des témoins, ces évènements entrent dans l'histoire, et donc notre relation à eux change nécessairement : il faut déployer cette nouvelle relation et d'une certaine façon en être digne – je veux dire digne de notre génération qui assiste à cette disparition ;
Parce que la recherche a considérablement évolué – un tel film n'aurait pu se faire il y a dix ans où le statut de ces images des camps était autre et où d'autres combats étaient à mener (Celui contre le révisionnisme par exemple, avec lequel le « débat » réclamé a eu lieu. Il n'a objectivement plus aucune sorte d'argument – si tant est qu'il n'en a jamais eu – ni de doute).

Non, parce que ce film ne fait pas le récit des camps, de la déportation, de la Shoah, de l'extermination des tziganes – son ambition est autre, il raconte une autre histoire : celle de l'effort de leur figuration secrète ;
Parce qu'il s'agit d'interroger le statut de ces photographies dans toutes leurs dimensions ;
Parce qu'il s'agit donc ici de penser les puissances de la photographie en prise avec un univers qui affirmait son impossibilité radicale.

Aucun film n'a traité de ces photographies clandestines réalisées dans les camps nazis. Pas même des plus célèbres et problématiques d'entre elles : celles de Birkenau. Non pas que le cinéma doive se mêler de tout ; mais, en l'occurrence, les rapports entre les corps et les regards, les paysages, les vestiges et l'Histoire ; l'impossible de la figuration comme la survivance de l'effort d'une figuration ; la production des images mentales ; les questionnements autour des images d'archives, des traces et du présent ; la permanence de l'instant et les interrogations autour de l'irreprésentable, sont bien des questions de cinéma.

Chercher à figurer un quotidien en enfer est l'un des enjeux du cinéma depuis *J'Accuse* d'Abel Gance jusqu'au récent *Le fils de Saül* de László Nemes, (quoiqu'on en pense par ailleurs) passant par des films aussi différents que *S21* de Rithy Panh, *Bouge pas, meurs et ressuscite* de Vitali Kanevski, *L'Ordre* de Jean Daniel Pollet, *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, *La Jetée* de Chris Marker ou *L'Enclos*

d'Armand Gatti... Je pense aussi à ce beau film inachevé qu'est *La Passagère* d'Andrezj Munk, et à ce court métrage trop méconnu, de son ex-assistant, Andrzej Brzozowski, *Archeologia*, réalisé à Auschwitz en 1967, qui associe simplement, en quelques plans, le travail du cinéaste et celui de l'archéologue.

Et je n'oublie pas non plus bien évidemment *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, qui a justement situé les enjeux liés aux images et aux vestiges des camps, ni *Shoah* de Claude Lanzmann, qui affirme l'impossibilité de tout effort de figuration de l'Holocauste (non pas son interdiction donc) : pas d'image possible autre que mentale de ces événements. Ces deux films m'accompagnent en permanence.

Puisqu'au péril de leurs vies, ces hommes et ces femmes ont produit ces images, il nous faut bien les regarder, les recevoir, sans dogme ni préjuger ce qu'elles vont nous faire, nous montrer, ni ce qu'une telle recherche accomplira.

Le temps est venu de le faire.

À échelle humaine

Le chemin qui mène à ce film s'est initié il y a une quinzaine d'années, lorsque j'ai rencontré dans les dernières années de sa vie le peintre rescapé de Buchenwald Boris Taslitzky, juif et communiste (sa mère avait été assassinée à Auschwitz).

Ce film, *À Pas aveugles*, et la recherche qui le fonde, doit tout aux relations que j'ai entretenues avec Boris et les autres déportés que j'ai rencontré ensuite : les artistes (comme José Fosty, Walter Spitzer, Yehuda Bacon, Schlomo Selinger...), les photographes (Georges Angéli), les écrivains (comme Jorge Semprun), et tous les autres ; aussi avec leurs familles, leurs enfants (qui bien souvent ont l'âge de mes parents).

Ce sont eux qui m'ont conduit à me rendre dans les sites des anciens camps, à consulter les fonds dédiés à la collecte et à la conservation des images.

Ce sont eux aussi qui m'ont permis de rencontrer les conservateurs et les historiens qui travaillent sur ces sujets, en France, en Allemagne, en Israël, en Pologne, en Tchéquie, aux USA, au Royaume Uni, en Belgique, en Suisse, en Italie...

Ces rencontres associées à une longue recherche documentaire m'ont permis de situer comment se posent les questions relatives à l'image en temps de guerre, à la représentation des camps et à celle de la Shoah.

Au fil de ces années j'ai pu consacrer trois films à ces questions : *L'Atelier de Boris* (un portrait de Boris Taslitzky), *Quand nos yeux sont fermés* (un essai sur les œuvres clandestines réalisées à Buchenwald, construit à partir d'un poème de Louis Aragon), et *Parce que j'étais peintre*.

Le narrateur du film est donc un cinéaste qui a une pratique de ces images clandestines – un savoir bien sûr, mais pas uniquement un savoir, une

fréquentation : une connaissance constituée au fil du temps, des rencontres et des voyages, qui fait la part belle aux relations physiques et sensibles, à la rêverie inquiète, au doute et à la méditation. L'objet du film est de mettre à l'épreuve cette fréquentation, maintenant, avec ses manques et ses points d'ancrages, auprès des récits des rescapés, auprès de ces photographies clandestines et des autres photographies des camps, auprès des sites. Ce film est ainsi une enquête, mais une enquête qui ne ressemble en rien aux investigations policières – procédé trop artificiel dans un tel contexte : il met en scène l'effort de mise en concordance des images, des ruines, des histoires et de L'Histoire.

Ce film n'est donc ni l'exposé d'un savoir établi, ce qui serait présomptueux, ni un journal intime, ce qui serait déplacé. Mais il est important qu'il y ait un « je » de modestie, pour ramener le récit à cette dimension humble et inquiète, qui se situe à échelle humaine, sobrement.

Parfois, je lirai ou je demanderai à mes interlocuteurs de lire l'extrait d'une lettre, un fragment de poème, le passage d'un récit de détention ou d'un ouvrage d'Histoire ou d'analyse des images. Je filmerai cette lecture. À charge au montage de faire éventuellement entendre une partie de ces plans en off.

Les questions que pose le récit seront débattues avec mes interlocuteurs.

Aussi, ce film ne se situe ni du côté de l'intime, ni de celui d'une rédemption cathartique. Il y aurait quelque obscénité à mettre en scène ma personne aux prises avec un pan de l'histoire contemporaine. Ma démarche est guidée par la volonté de déployer, de mettre en lumière une question d'image qui relève du bien commun.

Il se raconte donc au présent : aujourd'hui, avec le savoir qui est disponible sur ces événements, avec mes sensations, avec le rapport à l'Histoire qui est celui de mon temps, de ma génération. Avec le rapport que l'on entretient avec les images de guerre. Après un grand nombre de films faits sur ces sujets sans qu'aucun n'aborde frontalement ce sujet de la figuration clandestine de la déportation.

Paysages

Le film sera souvent cadré par une caméra mobile et portée, et toujours à hauteur d'homme (en cela de manière différente de *Parce que j'étais peintre* aux amples mouvements à la grue : les photographies n'entretiennent pas avec ces paysages les mêmes relations que des dessins et des peintures, elles nécessitent donc un autre dispositif de mise en scène).

Je serai sensible aux effets atmosphériques. Le vent, le brouillard, la pluie et la neige, le soleil, sont des images du temps qui passe, de la mémoire. Ils produisent un « filtre » entre nous et les choses, et conditionnent le regard. Ils marquent

l'effort qu'il faut accomplir pour se rendre sur les lieux et pour regarder. Ce n'est pas anecdotique, c'est la modalité du film.

Avec un travail sur l'atmosphère de chaque lieu, ainsi rendu dans son mystère propre, dans son opacité.

Il peut être tentant, en particulier dans les ruines de ces camps, de chercher des alignements, des effets de perspectives, des rapports de taille, des effets de masse, qui témoigneraient alors plus d'une fascination pour la ruine et le souci de montrer son savoir-faire de cadreur, la démonstration esthétique un peu facile, que d'un réel regard sur ces lieux. Il est sans doute possible de trouver des cadres « justes », qui n'ignorent pas les effets de la construction plastique, mais qui ne s'y complaisent pas.

Tout se joue dans le rapport que l'on entretient avec les lieux : c'est de ce rapport qu'il faudra s'inspirer sans cesse – ne pas se situer « au-dessus » des lieux, ou « devant », mais « dedans » pour y chercher son chemin.

Bien sûr, il ne s'agira pas non plus de chercher à mimer les mouvements ou trajets des déportés – cela n'aurait aucun sens dans ces vestiges, parmi ces ruines.

Dans le même esprit, nous n'utiliserons pas de focales qui déforment les perspectives – trop courtes ou trop longues, pour rendre la vérité de ces espaces sans les creuser ni les « aplatir ».

Dans ces scènes, les sons du film proviendront exclusivement de l'environnement physique des camps, maintenant, à notre époque : celui des paysages et des lieux traversés, les bruits de déplacements, des photographies, des albums et des livres manipulés. Les sons atmosphériques (pluie, vent...). Les sons des animaux aussi, en particulier ceux des oiseaux. Il y a deux témoignages contradictoires sur le chant des oiseaux du camp de Buchenwald. Jorge Semprun écrit dans *L'écriture ou la vie* qu'il n'entendait jamais d'oiseaux dans le camp, la fumée et les odeurs du four crématoire les faisant s'enfuir (j'ai entendu des témoignages similaires sur les camps d'Auschwitz). Paul Goyard affirme dans un court texte le contraire : il entendait les oiseaux chanter dans les arbres qui bordaient le « Petit camp ». Aujourd'hui, les chants des oiseaux qui jouent dans les arbres qui ceignent ces camps sont très distinctement audibles.

Ces sons d'ambiances seront mixés très haut, car ils constituent une porte, un point de contact possible avec une certaine forme d'éternité, de hors temps. Ils sont une matière du réel qui doit nous envelopper comme si l'on s'y perdait. Il faudrait pour cela faire des prises de sons en double stéréophonie : deux couples de microphones, devant et derrière, et un central. Ce type de prise de son, que j'ai déjà expérimenté dans *Parce que j'étais peintre*, offre des possibilités, dans un mixage en 5.1, d'opérer des expansions et des réductions de l'espace sonore qui augmente les sensations de perte de repères, d'envahissement, de trouble.

Dans les scènes qui « entreront » dans les photographies, le montage distinguera chaque motif, chaque photographie avec ses bords, ses manques, ses hors champs. Je ne veux pas tenter de créer un espace artificiel entre plusieurs motifs qui n'ont rien à voir entre eux, comme on pourrait le faire en utilisant des raccords, des champs contrechamps, pour composer une fausse continuité entre, par exemple, l'extérieur d'un block, puis le détail d'un homme photographié en intérieur. Car chaque photographie est un fragment autonome qui porte la trace d'un petit morceau particulier d'un camp à un moment particulier de son histoire, et qui ne peut donc « raccorder » avec aucun autre.

Nous utiliserons pour ce faire un système de banc-titre qui permet aux mouvements à l'intérieur des photographies de rester fragiles et de contenir des petits accidents : il s'agit de composer des mouvements manuels, non exécutés par une machine ou une programmation informatique. C'est important pour l'approche sensible que je souhaite avoir de ces images. J'ai déjà expérimenté plusieurs dispositifs pour *Parce que j'étais peintre* allant en ce sens, et je compte ainsi les réutiliser (petite grue, bras articulés...)

Le film cherchera à décliner les modes d'existence des images.

En effectuant des projections qui permettront aux images d'apparaître immatérielles, dans leur nudité en quelque sorte ; le rai de lumière qui les traverse leur conférant un autre statut, presque d'icône.

En réalisant des tirages de plusieurs tailles et dimensions, avec des agrandissements de certains détails ou parties, pour s'approcher au mieux des motifs, parfois même jusqu'au point d'opacité que peut leur conférer un trop grand agrandissement qui ne donnerait plus à voir que leur grain. Aussi avec des contrastes et des expositions différents : certains détails et zones apparaîtront, d'autres disparaîtront au fur-et-à-mesure de ces variations.

Et lorsque ce sera possible, nous filmerons les négatifs.

Nous filmerons aussi la manipulation de ces images : lorsque nous les aurons avec nous dans les sites des anciens camps, mais aussi la manipulation de ceux qui ont la charge de les conserver.

Le montage poursuivra cet effort de regard, en opérant des rapprochements, et des mises en concordances ou en discordance de ces images entre elles et aussi avec les lieux, les lectures et les discussions.

A pas aveugles

Ce titre, qui a l'avantage de situer d'emblée la recherche du film, est sans doute provisoire : il reprend celui de ce livre de Leïb Rochman, immense, secret et profond, unique dans l'histoire de la littérature : *À pas aveugles de par le monde*.

L'expérience et la méditation dont ce livre porte la trace constitue, peut-être plus que tout autre, le sol de ce film.

V - Reproductions

J'ai hésité à joindre au texte de ce dossier des reproductions des images dont il y est question.

Parce que des descriptions peuvent parfois suffire à se faire une idée des images – c'est l'une des interrogations de ce film.

Parce que, comme elles sont forcément mal reproduites dans un tel contexte, c'est risquer de mal les montrer.

Parce qu'un film n'est pas un catalogue : l'approche que j'aurai de ces photographies n'a absolument rien à voir avec celle que l'on peut avoir devant leur succession sur des pages que l'on tourne, et leur apposition. Vraiment rien.

J'ai tout de même choisi d'en reproduire une partie dans les pages qui suivent : il aurait été sans doute trop incongru de ne pas le faire.

Aussi, comme cela, à la fin du dossier, sans chercher les concordances avec le texte, sans les insérer dans le fil du récit, cela me paraît plus acceptable.

En les regardant, je vous remercie de faire attention aux réserves que je viens d'exprimer.

Trois photographies clandestines prises par Rudolf Cisar à Dachau en 1943, dont un autoportrait.



Les trois portraits clandestins pris à l'été 1944 à Mittelbau-Dora.
Frantizek Linhart, Jan Chaloupka, Wenzel Polak.



Trois Photographies clandestines prises par Georges Angéli
à Buchenwald en juin 1944.



L'une des quatre photographies clandestines prises par Alberto Errera en août 1944 à Birkenau.



Détails de la photographie précédente.
À droite, les retouches effectuées.



Trois photographies clandestines prises par Joanna Szydłowska
à Ravensbrück en octobre 1944.
Maria Kusmierczuk et Bogumila Jasuik.

