

L' IMAGERIE SOTÉRIOLOGIQUE DE LA LISTE DE SCHINDLER

Le film de Spielberg, *La liste de Schindler*, 1994 et *La Vie est belle*, de R. Benigni, 1998, reposent chacun à leur manière la lancinante question de la mise en images de la Shoah.

Notre objet est ici de prendre la mesure de la signification, dans le champ cinématographique des images de la Shoah mais aussi au-delà, du surgissement de ces deux films dont Frodon soulignait la liaison¹, et plus particulièrement de celui de Spielberg, à la lumière de l'analyse du film de Benigni².

Le champ clivé des images de la Shoah

Ce clivage a la structure suivante. D'un côté, la *réalité* historique de la Shoah est si *extrême* qu'elle est toujours une question abyssale — une objection sans fin — posée à la fois à la prétention

culturelle de l'Occident et à la place personnelle que chacun peut tenir dans l'Institution de l'homme européen ou occidental comme « vivant qui a la parole », l'« animal rationnel » selon Aristote, et qui a donné lieu pourtant à cette absolue monstruosité qu'est la Shoah. Elle est le fait historique qui défait tout idéal et toute idéalité historique de l'Homme rationnel, celui qui s'enorgueillit de l'Humanisme et de la « philosophie » des Droits de l'Homme, si ambitieux, si créateurs d'histoire, si aimables.

Conséquemment, la Shoah est un réel qui, pour être admis, exige de réviser considérablement l'idéal du moi de l'homme européen ou occidental, attaché apparemment comme à son essence à la vérité et à la justice³. Elle est une blessure narcissique radicale, la cause d'une désillusion profonde en ce qu'elle atteint le fondement même de l'Homme civilisé, après les blessures

narcissiques copernicienne, darwinienne et freudienne qui ne touchaient que le cosmocentrisme, le biocentrisme et le psychocentrisme. Ne pas être au centre du monde, ne pas être au sommet de l'échelle des êtres vivants, avoir un inconscient, tout cela n'empêche pas de créer un monde vivable où la vérité et la justice ne sont pas impossibles, moyennant quelques efforts. La Shoah nous dit que ce désir-là, constitutif de l'ambition civilisationnelle, a échoué et qu'il est même peut-être tout à fait irréaliste ou que la réalité de la Shoah est le revers sous-jacent de l'ambition civilisationnelle elle-même.

La valeur accordée à la vérité nous *oblige* à *reconnaître* cette portée à la Shoah, à savoir la mise en question *radicale* de l'Idéal culturel et civilisationnel de l'Homme, et, d'autre part, la valeur accordée à la justice nous oblige à faire *comme si* la réalité de la Shoah n'atteignait pas l'idée même de justice, qu'elle

la laissait sauve en quelque sorte et qu'alors, elle pouvait demeurer comme principe moral⁴ général, susceptible de régler la venue de l'avenir à l'existence, « la » mémoire, présumée unique ou unifiable, de la Shoah devant suffire à protéger de son éventuel retour. C'est cette contradiction-là qui régit, selon nous, le champ des images cinématographiques de la Shoah et peut-être même l'ensemble du champ de ses représentations.

C'est pourquoi les images de la Shoah ont une fonction éminente, celle de *signifiant maître de l'identification*, dans le champ des représentations culturelles fondamentales, là où s'articulent les représentations aimables et haïssables constitutives de l'identité culturelle et historique, créatrice d'histoire.

Ainsi, la mise en image de la Shoah est, non sans contradictions ou conflits, conditionnée d'une part par les nécessités intrinsèques de l'événement réel qu'elle est⁵ et par la portée qu'on veut lui reconnaître dans l'absolu — si l'on peut s'y tenir —, d'autre part par les positions et les réactions culturelles eu égard à la menace que la réalité de la Shoah fait peser sur cet idéal civilisationnel du moi, donc en fonction des recompositions surmoïques que sa reconnaissance exige.

Sur ce dernier point, la mise en image de la Shoah est dépendante de son utilisation implicite pour fonder une « nouvelle » morale et un « nouveau » droit international à vocation universaliste. N'est-ce pas sur le carnage de la seconde guerre mondiale que repose la déclaration — dite universelle précisément pour ne pas être internationale — des Droits de l'Homme de 1948 ? Mais n'est-ce pas plus précisément contre la destruction de l'idée de l'Homme qu'elle a été promue, c'est-à-dire de telle sorte que son origine — et non son fondement — se situe dans le nazisme et sa principale action : la Shoah ?

Dans cette perspective, affirmer, comme Ricœur, que « les victimes de la Shoah sont les déléguées, auprès de notre mémoire, de toutes les victimes de l'histoire »⁶, présuppose de les considérer comme les représentants et

les porteurs d'un impératif moral fondamental et présumé plus important qu'eux⁷. Or, un tel usage est toujours équivoque dans la mesure où il introduit dans l'idée même que l'on se fait des victimes une fonction d'identification qui favorise les projections et les réactions au normatif. La Shoah devient dans ce cadre un outil d'édification.

Cette « moralisation » de la victime juive du nazisme est une sorte de révision sacrificielle dont le prix ne me paraît pas pouvoir être compensé par la rêverie selon laquelle une telle effigie pourrait empêcher qu'un événement comme la Shoah puisse recommencer ; « Le projet d'enseigner la réalité des camps et de la Shoah est indispensable pour maintenir la mémoire, unique chance de nous protéger contre le retour de l'horreur » déclare J.-F. Forges à l'ouverture de son livre *Eduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*⁸. C'est là surestimer la puissance de la mémoire, de même qu'on surestime celle de la Déclaration des Droits de l'Homme ou le simple rappel de l'humanité infinie de tout un chacun. Si cela suffisait réellement, ça se saurait⁹.

De même, déclarer, comme Robert Antelme, que les nazis « ne sont que des hommes comme nous »¹⁰, ne résout en rien la question : que doit être cette humanité pour pouvoir englober la possibilité d'être nazi, la possibilité d'être un SS, la possibilité d'être un assassin ou un complice des assassins ? S'appuyer sur la démonstration de l'unité de l'espèce humaine, dont l'échec de la tentative nazie serait la preuve *a contrario*, n'empêche pas que l'humanité propre à cette espèce devient complètement problématique sur le plan historique émergé — faisant ainsi écho à sa mise en question beaucoup plus ancienne dans la pensée philosophique.

Par ailleurs, un tel optimisme — dont il n'est pas même besoin de penser qu'il est factice — est aveugle au fait que la constitution de cet idéal moral universel et catégorique présuppose qu'on ne considère les victimes de la Shoah que comme l'index du mal à ne pas faire,

donc en référence avec un bien défini comme le contraire de ce mal-là (« Plus jamais ça » a-t-on martelé). Dans ce cadre, *l'allégorisation morale* utilise la Shoah dans une recomposition destinée à *renforcer* l'instance *surmoïque*.

Oui, il faut parler ici de « révision sacrificielle » dans la mesure où cette représentation, destinée à fonder une position morale, consiste à arracher la Shoah à son statut de question abyssale posée à la civilisation de l'Occident et à en faire simplement une imagerie de sacrifice, très émouvante, dans un dispositif pulsionnel où l'émotion est recyclée en vue de fabriquer une bonne conscience morale supposée assez forte. C'est pourquoi *La Liste de Schindler* n'est nullement un hapax ni une nouveauté dans ce champ des images identificatoires ; il se situe dans la continuité du bricolage consécutif à la seconde guerre mondiale. Il convoque une *imagerie sotériologique* qui révèle et avoue, du côté des images filmiques, ce qui précisément s'est tramé, durant les décennies de l'après-guerre, dans le sous-sol de la formation de la conscience morale et juridique de l'Occident d'après-guerre. Il n'est d'ailleurs pas dû au hasard qu'un tel film apparaisse à la fois après l'incubation et la convalescence de la mauvaise conscience américaine à propos de la guerre du Viêt-nam et après l'effondrement de la menace soviétique. Le moment était venu de trouver une imagerie adéquate à la nécessaire fondation renouvelée du messianisme américain et, par la même occasion, à celle de l'idéal du moi des européens qui pouvaient difficilement, par culpabilité, le faire eux-mêmes¹¹.

C'est aussi la raison pour laquelle un révisionnisme défensif et flottant, qu'il faut distinguer du négationnisme, peut exister dans les représentations courantes. Accepter le fait réel de la Shoah peut coûter, psychiquement parlant, en ce qu'il exige d'en rabattre considérablement quant à la prétention narcissique d'appartenir à l'Occident civilisateur. De même, admettre que son monde actuel et familier demeure interminablement innervé par le nazisme et les conséquences de la Shoah requiert

un pare-excitation solide, susceptible d'encaisser le traumatisme. C'est dans ce champ-là que les films « autour » de la Shoah et leurs discours, élogieux ou critiques, se situent.

La critique radicale de Claude Lanzmann

L'auteur du seul film qui s'en tient courageusement et constamment à la considération de la *réalité* de la Shoah a donné, lors de la sortie du film de Spielberg en France, une célèbre et sévère critique de *La Liste de Schindler*. Lanzmann, dans *Le Monde* du 3 mars 1994, sous le titre *Holocauste, la représentation impossible*, formule des critiques précises non seulement contre une série de choix faits par Spielberg mais aussi contre la position éthique initiale de Spielberg, à savoir d'avoir voulu représenter l'Holocauste. Sur les premières, on ne peut que souscrire au jugement de Lanzmann : montrer un sauvetage ne peut équivaloir à montrer le massacre en totalité ; décrire la Shoah du point de vue d'un industriel allemand fait inévitablement prévaloir ce point de vue-là ; la vérité historique subit maintes fois des distorsions ; Bien des représentations recyclent des stéréotypes ; le chef du camp de Plaszow, Amon Goeth, qui, historiquement, a assassiné les Juifs vivants dans le ghetto de Cracovie et a officié dans les camps de Belzec, Sobibor, et Treblinka, est montré comme un caractériel comme si la destruction des Juifs d'Europe n'avait pas été menée par des assassins ordinaires, faisant consciencieusement leur travail, etc. Sur la seconde, plus complexe, Lanzmann dit ceci : « Je suis incapable d'une certaine manière de fonder mon dire. On comprend ou on ne comprend pas. C'est un peu comme le *cogito* cartésien : à la fin, on bute, c'est le nœud final, et on ne peut pas aller au-delà. L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre

coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation. En voyant *La Liste de Schindler*, j'ai retrouvé ce que j'avais éprouvé en voyant le feuilleton *Holocauste*. Transgresser ou trivialisier, ici c'est pareil : le feuilleton ou le film hollywoodien transgressent parce qu'ils « trivialisent », abolissant ainsi le caractère unique de l'Holocauste ».

Lanzmann utilise la référence au doute métaphysique cartésien afin de signifier une impossibilité de représenter la Shoah, non pas pour signifier un devoir. Sa compréhension de la métaphysique cartésienne consiste à y discerner comme un « ne pas pouvoir nier » l'acte de douter lui-même. De même, il y a un « ne pas pouvoir représenter » la Shoah.

Il est vrai qu'il emploie le terme d'interdit qui suggère que l'objet de l'interdit est en même temps possible, sinon il n'y aurait pas de sens à interdire ce qui de toute façon ne pourrait pas être fait. Or, la référence à Descartes est là pour signifier non un devoir mais une impossibilité : « à la fin, on bute, c'est le nœud final, et *on ne peut pas aller au-delà* ». Pourquoi donc alors formuler en terme moral, « la fiction est une transgression », cela même qui d'autre part est signifié comme réellement infaisable : « un certain absolu d'horreur est *intransmissible* » ?

Peut-on se contenter de la nuance apportée par le terme de « prétention » ? Lanzmann dit en effet : « prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave ». Ce serait seulement la tentative, nécessairement vouée à l'échec du fait de l'impossibilité factuelle de transmettre un « certain absolu d'horreur », qui serait une transgression ? Mais Lanzmann ne justifie pas explicitement cette impossibilité de transmettre un absolu d'horreur.

Nonobstant cela, le reproche que Lanzmann fait à Spielberg est précisément de faire croire que l'horreur des chambres à gaz est transmissible et que, en conséquence, la Shoah peut « entrer » dans des représentations en général, c'est-à-dire y être réduite. L'intention

de Spielberg — il n'est pas sûr qu'il y parvienne — a pour présupposé et pour condition une certaine toute-puissance des images cinématographiques, laquelle fait difficulté en ce qui concerne le statut de la Shoah elle-même.

Plus loin, Lanzmann a cette étrange formule : « les images [sous-entendu filmiques et fictives] tuent l'imagination » ; s'agit-il de dire que l'impossibilité est limitée aux images extérieures, fabriquées par le cinéma, mais que, en ce qui concerne la faculté interne de l'imagination comme faculté psychique, l'impossibilité serait levée ?

Lanzmann dit aussi : « Je pensais vraiment avec humilité et orgueil qu'il y avait un avant et un après *Shoah*, et je pensais qu'après *Shoah* un certain nombre de choses ne pouvaient plus être faites. Or Spielberg l'a fait ». Comment comprendre ce passage ? Comment concilier l'affirmation de l'impossibilité de transmettre un absolu d'horreur ou plus généralement que la représentation de la Shoah est impossible et cette autre affirmation selon laquelle Spielberg l'aurait fait ? S'il a fait ce qu'on ne peut pas faire, c'est bien que la prétendue impossibilité n'était en réalité qu'un devoir, un interdit pour lequel les justifications manquent.

Dans le même article du *Monde*, Lanzmann a aussi ce propos qui choquera et qu'on cite souvent depuis, pour s'en offusquer, sans en comprendre le sens : « Et si j'avais trouvé un film existant — un film secret parce que c'était strictement interdit — tourné par un SS et montrant comment 3000 juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi ».

D'où une discussion qui n'a guère éclairé le sens de ces étonnantes formules de Lanzmann. Par exemple, dans un entretien paru dans *Le Monde* du 29 mars 1994, Jean-Luc Nancy répond : « En revanche [Nancy vient d'évoquer l'interdit de la représentation compris comme interdit du meurtre], si repré-

senter veut dire raconter, tenter de raconter ce qui se passe, ce qui est à l'œuvre dans l'extermination, je ne vois pas pourquoi il y aurait interdit. On risque de confondre l'interdiction de l'idolâtrie avec tout autre chose, avec la vieille méfiance, disons platonicienne, envers les images, envers le sensible, au nom de l'intelligible. Une image (un récit) peut être faite pour dissimuler la présence, mais elle peut aussi être faite pour en révéler quelque chose, et même pour révéler que la présence n'est pas révélabile. L'image peut être façonnée par et pour l'inimaginable, aussi bien qu'elle peut être une pure illustration qui jouit d'elle-même (c'est-à-dire au fond un fantasme). Le tout est de savoir comment la représentation doit être faite, et comment elle se fait recevoir, interpréter ».

On ne peut pas dire que le débat soit clos par de telles remarques ; leur intérêt est cependant, d'un côté, d'affirmer, il est vrai sans le moindre argument, l'utilité de la narration ou sa tentative, de l'autre côté que le problème réel n'est pas de statuer en général sur la représentation mais de savoir à chaque fois comment la représentation est faite. Dire cela ne nous avance guère puisque cette prescription reste à déterminer — à moins qu'il faille entendre que la bonne image est celle qui avoue en même temps son incapacité à révéler la présence. Mais ajouter qu'il s'agit de savoir « comment elle se fait recevoir, interpréter » donne ici l'indication d'une méthode de lecture du film de Spielberg — avec une difficulté qui concerne l'indétermination apriorique de la réception. Sauf à postuler que l'image ou plutôt l'ensemble filmique des images cinématographiques détermine entièrement et intégralement la réception à laquelle elle donne lieu. Prétention exorbitante.

Les explications de Robert Redeker

Au mois de juillet 1994, dans la revue *L'Arche*, Robert Redeker publiait une critique du film de Spielberg, *Auschwitz ne se raconte pas*¹², en réalité un éloge de *Shoah*, et, *in fine*, une

défense du point de vue de Lanzmann paru dans le *Monde* en mars, cela sans analyse cinématographique précise de *La Liste de Schindler*.

Cela n'empêche pas plusieurs des arguments avancés d'être tout à fait justes et pertinents. Le film de Spielberg est, il est vrai, très représentatif d'une conscience américaine qui admire la performance commerciale et technique et qui s'extasie devant la performance d'être éthique ou d'avoir voulu l'être — ce qui, dans le monde cruel d'Hollywood, est en soi un exploit. Certes, son but semble seulement de tirer des larmes aux spectateurs ; il cherche à faire passer des images fictives pour le vrai. Toutes ces critiques sont justes.

Cependant, quelques-uns des arguments nous paraissent sans fondement explicite. C'est le cas de la reprise de l'énigmatique assertion de Lanzmann sur l'impossibilité de représenter la Shoah. Redeker commente : « Prouesse technique — mais peut-être pas cinématographique —, le film rompt une injonction, et marque la mort d'une mystique : la mystique issue d'Auschwitz, dont le film de Claude Lanzmann *Shoah* fut la pointe la plus pure, le glacial chef-d'œuvre. Cette mystique d'Auschwitz était la mémoire d'Auschwitz. Sur les décombres de cette mystique, ruines qui sont l'œuvre du passage des générations, de la volte des temps, la machinerie hollywoodienne installe son détournement de la mémoire » (*Idem*, p. 58).

Ce passage reprend et commente la formule de Lanzmann sur le « cercle de flamme ». Il renvoie aussi, dans une note, à un court article paru dans les *Temps modernes* en novembre 1993¹³ : *La catastrophe du révisionnisme*. Mais ni le passage cité ni l'article de 1993 n'éclairent cette notion de mystique d'Auschwitz. Elle n'est pas là, semble-t-il, pour éclairer mais seulement pour signifier qu'aucun éclaircissement ne peut être à ce sujet exigé : « Une mystique est quelque chose qui ne peut se discuter : la République ne peut se discuter, l'innocence de Dreyfus ne le peut pas plus, les chambres à gaz ne peuvent pas non plus se discuter » ;

d'où il découlerait que « *Auschwitz ne peut se penser*. Le péché originel est l'entrée dans la conduite humaine, tandis qu'Auschwitz est la sortie de cette condition humaine. Auschwitz est l'im-pensable. [...] on ne peut se représenter Auschwitz, il est l'irreprésentable » ; « Pour toutes ces raisons, Auschwitz fut notre mystique [...]. Ce fut même une mystique négative, comme il y a une théologie négative »¹⁴.

Les remarques de Lanzmann sur l'impossibilité de représenter la Shoah en raison d'un absolu d'horreur intransmissible étaient, quoique exigeant des éclaircissements, plus claires que cette référence à une mystique indéterminée qui, par définition, doit rester cachée ; d'une part, elle ne fait que renvoyer à une conviction intime, profonde, personnelle, que la Shoah régit notre temps — ce qui est de toute nécessité — mais d'une manière qui demeure ici totalement indéterminée¹⁵.

D'autre part, si une position mystique à l'égard de la République peut avoir un sens si on la comprend comme une sorte d'impératif catégorique, cela est plus difficile d'en dire autant en ce qui concerne Dreyfus, dont l'innocence a été démontrée avant d'être tenue pour indiscutable par tous ; qu'elle l'ait été pour quelques-uns avant d'être complètement démontrée, en particulier avant la découverte de la machination dont il a été la victime, ne change rien au fait que cette mystique n'a ensuite rien de secret. Pour les chambres à gaz, je ne vois pas en quoi l'affirmation qu'elles formeraient le noyau d'une mystique serait d'un secours quelconque ou pourrait avoir d'une quelconque manière le statut de principe¹⁶.

Même avec les réflexions (p. 58) sur la différence entre mémoire et souvenir, cette mystique se laisse interpréter malaisément à partir de l'idée — différente et claire — d'une mémoire qui maintiendrait une actualité permanente à Auschwitz, qui en ferait une direction pour l'action et la méditation à venir, qui la considérerait comme un horizon du monde, l'horizon désormais indépassable, inoubliable, de notre époque, un peu comme s'il y avait une ère

Auschwitz. Autant cela est judicieux, autant, à propos de la *mystique* en elle-même, l'obscurité règne. Qu'Auschwitz soit un événement historique, cela ne fait guère de doute. Mais que signifie précisément sa qualification de mystique ? Qu'il y a là un incompréhensible radical ? On peut aussi souscrire à cela. Mais pourquoi le dire dans le discours de la mystique ?

D'autant que si l'hypothèse d'une « ère Auschwitz » est fondée, il en résulte surtout un questionnement ; or ce n'est pas le caractère dominant de la mystique d'être un questionnement ni de le favoriser. Elle en est bien plutôt la disparition, la clôture¹⁷.

Il reste une autre hypothèse (p. 58, col. b). La mystique renverrait ici à une opération psychique qui consiste à actualiser en permanence dans sa propre vie la présence de l'idée d'Auschwitz — sous la forme d'une mémoire vivante et vivace et non du souvenir qui relègue dans l'oubli. Comment cette mémoire active procède-t-elle ? Par quels processus psychiques opère-t-elle ? Silence total sur ce point.

Déclarer que cette mystique est négative, se référer à Denys l'Aréopagite, ne change rien au fait que cette formule n'est visiblement qu'une *hyperbole* pour signifier l'affirmation qu'Auschwitz est irréprésentable et impensable. L'appel à la notion de mystique n'a pas d'autre fonction que de justifier l'absence d'analyse et d'argumentation pour ces assertions qui restent opaques. Si « impensable » est un synonyme pour irréprésentable et si « irréprésentable » veut dire que la Shoah excède les limites et les pouvoirs de la représentation en général, on peut sans doute souscrire à ce discours. Mais alors, pourquoi convoquer le lourd appareil de la mystique ? S'agit-il de signifier que la Shoah est inexplicable, incompréhensible ? Il faut s'entendre sur ce que c'est que comprendre. Écoutons Lanzmann : « J'ai assisté à des séminaires d'historiens, et il y a quelque chose qui pour moi est un scandale intellectuel : la tentative de comprendre, historiquement, comme s'il y avait une sorte de genèse harmonieuse de la mort. (...) Comme s'il y avait un

engendrement possible de cela ! Pour moi, le meurtre, qu'il soit d'ailleurs individuel ou de masse, est un acte incompréhensible. Ces historiens, je me disais parfois qu'ils étaient en train de devenir fous, à vouloir comprendre. Il y a des moments où comprendre, c'est la folie même. Tous ces présupposés, toutes ces conditions qu'ils énumèrent sont vrais ; mais il y a un abîme : passer à l'acte, tuer. Toute idée d'engendrement de la mort est un rêve absurde de non-violent »¹⁸ ; dans un autre texte, Lanzmann évoque « l'obsécrité absolue du projet de comprendre », « l'échappatoire que constitue la question du pourquoi, avec la suite indéfinie des académiques frivolités ou des canailleries qu'elle ne cesse d'induire »¹⁹. La critique virulente de Lanzmann concerne donc la compréhension du pourquoi, en tant qu'elle présuppose la validité du principe de raison²⁰, mais non celle du comment — comme le confirme, dans *Shoah*, le croisement des témoignages et l'insistance sur les détails. Or, se demander comment, c'est, bien sûr, faire un effort de compréhension, de représentation. Donc, Lanzmann n'exige nullement qu'on renonce à propos de la Shoah à tout effort de compréhension, à tout acte de comprendre, mais seulement qu'on renonce au postulat de sa rationalité — ou qu'on demeure vigilant à son égard.

De son côté, dans le texte paru dans *L'Arche*, Redeker affirme non qu'Auschwitz échappe à toute représentation mais plus précisément à un *certain type* de représentation, à savoir la représentation *narrative*, sur le mode du *feuilleton*, de manière *réaliste* et en vue d'une *reconstitution*. Cela n'est pas la même chose que d'affirmer l'impossibilité de toute représentation d'Auschwitz. Une fois restreinte à son contenu réel, sur quoi se fonde cette assertion ?

D'abord sur le reproche d'absence de réflexion : Spielberg ne penserait pas et appliquerait des recettes destinées essentiellement à émouvoir. Sans doute, assurément même. Mais en quoi cela serait-il interdit ou inacceptable ? Réponse : « Les larmes tirées par artifice

sont indécentes quand c'est d'Auschwitz qu'il est question » (p. 58). Ensuite, il y aurait une indécence du narratif alors que ce qui est narré est inhumain (p. 59, col. a) ; puis une indécence de mettre en image ce qui est inimaginable (p. 59, col. b), car Spielberg aurait méconnu le fait que la Shoah refusait la visibilité (p. 60 col. b et note 22). Enfin, il commettrait la faute de vouloir faire passer des images fictives pour le vrai (p. 60, col. a), puis celle de n'avoir pas connu l'évolution de l'art au cours du siècle (p. 60, col. b), ou encore de n'avoir pas compris que la Shoah n'est pas représentable (p. 61). Que vaut cet argumentaire ?

L'indécence des larmes

Le premier argument repose sur l'affirmation de l'indécence des larmes *tirées par artifice*. Faut-il en conclure que ce ne sont pas les larmes en tant que telles qui sont proscrites, mais seulement celles obtenues par la fiction efficace du feuilleton ? Est-ce à dire que les larmes devant le film *Shoah* ne seraient pas indécentes ?

D'après Lanzmann (*Holocauste, la représentation impossible*), toutes les larmes seraient à proscrire en raison de leur fonction cathartique : « On pleure en voyant *La Liste de Schindler* ? Soit. Mais les larmes sont une façon de jouir, les larmes, c'est une jouissance, une *catharsis*. Beaucoup de gens m'ont dit : je ne peux pas voir votre film, parce que, probablement, voyant *Shoah*, il n'y a pas possibilité de pleurer ».

Danielle Sallenave formule une critique analogue dans un texte intitulé *La catharsis impossible. Ébauche d'une réflexion*, paru à la fin de 1994 dans le n° 70 de *Poésie*. Elle rappelle les analyses d'Aristote dans la *Poétique*. La représentation dramatique vise à purifier les sentiments de frayeur et de pitié, c'est-à-dire à les transformer en sentiments « qui n'offusquent pas la raison, ne jettent pas sur toutes choses une ombre où la forme de celles-ci se perd. Frayeur et pitié, passées par l'opération cathartique, deviennent, dit Aristote, des « sentiments agréables » ; ils sont

une source de bonheur. Mais comment est-il possible que la frayeur et la pitié puissent, par l'effet de la compréhension, se transformer en émotions agréables ? Qu'y a-t-il d'agréables dans ces nouvelles passions ? La *transformation* elle-même, car elle exige le pouvoir de la raison. Passions agréables, donc, non pas parce qu'on aime souffrir ou voir souffrir, mais parce qu'on en comprend le mécanisme. *Il y a de l'agrément à comprendre* »²¹.

Elle insiste ensuite sur le fait que cette *catharsis* est articulée à un retour dans un monde vivable. D'où, conséquemment, l'impossibilité de la *catharsis* dans le cas d'Auschwitz : « ... la fiction garde-t-elle son pouvoir de représenter lorsque la finalité de cette représentation s'effondre dans un monde inhabitable, où le sujet est privé de toute histoire, de tout devenir possible ? Or il est justement un monde inhabitable : c'est celui de l'extermination, et celui qui en est issu. En un sens, « Auschwitz » a rendu notre monde inhabitable » (*Idem*, p. 61).

Difficile de ne pas souscrire à ces analyses ; à ceci près que, s'il est vrai que le « monde de l'extermination » est inhabitable, il est difficile de le dire aussi évidemment du monde qui « en est issu ». C'est bien la difficulté : comment vivre dans ce monde « après » Auschwitz, après c'est-à-dire de telle sorte qu'Auschwitz continue mais sur un autre mode que celui de la mise à mort, sur un mode qui précisément n'est pas tout à fait inhabitable ; la *fondation de l'homme occidental est brisée mais ça continue quand même*, d'une manière équivoque et mêlée ; voilà le problème. Ce n'est pas l'affirmation d'une « mystique » d'Auschwitz qui va donner une quelconque clarté là-dessus.

Du moins, la logique de ces analyses consiste à montrer la fonction narcissique de l'expression émotionnelle. Pleurer, c'est toujours pleurer sur soi-même, c'est toujours en même temps se délester d'une souffrance éprouvée ; la compassion est toujours *narcissique* et a une fonction pulsionnelle *homéostatique* — maintenir dans le même état ou surmonter l'épreuve douloureuse, ici

celle de la conscience de la Shoah. Voilà l'argument essentiel. Peut-on vraiment l'accorder sans discussion ?

La structure affective de la réception

Même le film de Lanzmann, sans recourir nécessairement aux larmes, exige quelque chose comme un sentiment compassionnel. Les images filmiques de *Shoah* ne montrent aucune horreur, mais exposent ces témoignages dont la puissance d'évocation est telle qu'ils libèrent l'esprit de la contrainte et des limites spécifiques à l'image externe. Mais cette évocation n'est possible qu'à condition de suppléer soi-même à l'absence d'images externes réalistes ; elle requiert la mise en œuvre de l'imagination personnelle. Lanzmann dit d'ailleurs dans l'article du *Monde* : « les images [sous-entendu externes et fictives] tuent l'imagination »²².

Nous avons montré ailleurs (dans l'article sur *La Vie est belle* de Benigni, à paraître dans *Trafic*) que cette convocation d'images internes et propres était précisément la condition pour la constitution de la position compassionnelle qui est la base nécessaire de la perception *adéquante* de l'*incommensurable* horreur de la Shoah. Il n'est possible d'en venir à se représenter la Shoah qu'à partir de ses propres expériences traumatiques personnelles. Dire cela est tout à fait cohérent avec la reconnaissance que la Shoah est en quelque sorte le paradigme de l'expérience traumatique, comme un absolu de l'horreur. C'est non seulement cohérent, mais la convocation de ses propres expériences traumatiques est la condition nécessaire d'une part pour former la position d'écoute, la position compassionnelle, mais aussi précisément pour mesurer l'altérité radicale de la Shoah comme quelque chose qui dépasse tout ce que j'ai pu souffrir moi-même²³. Ce que l'on reconnaît comme paradigme du traumatique ne peut recevoir cette valeur que par différence d'avec ses propres traumatismes. Sans cette différence, sans cette mesure — qui est aussi la perception d'une démesure — la conscience de l'horreur

immense et infinie de la Shoah ne peut être qu'une opinion, qu'une pensée non éprouvée à partir de soi, non ancrée dans sa vie et dans sa souffrance.

Or, cette expérience fait émerger d'un côté des images internes, de l'ordre du souvenir, par exemple, des photographies, des images issues des archives — celles de Resnais ou d'un document analogue — ou des scènes suscitées par des lectures, Primo Lévi, Antelme, Delbo, etc. Ces images d'origine externe sont intériorisées, elles sont devenues des expériences personnelles, qui nous ont accompagnés dans notre vie ; par là, elles se sont enrichies d'autres expériences. Par exemple, les images des cadavres vus dans le film de Resnais, *Nuit et brouillard*, accompagnées du texte de Cayrol, ont été, pour moi, le support d'associations éprouvées lors d'angoisses morbides. Cette autre image, dans un livre d'histoire au collège, une photographie d'un homme décharné, épuisé, avançant péniblement son visage, et devant laquelle mes camarades de classe ricanaient ; je riais moi aussi par conformisme, ressentant en même temps au fond de moi une vague communauté avec cet homme très faible, décharné, lié à ma crainte de déchoir socialement et à une angoisse de maladie. D'une manière générale, ces images ont fait l'objet d'une perlaboration qui a accompagné mon propre développement psychique, dans un tissage intime et subtil entre ma vie vécue — y compris le champ traumatique personnel — et la mort imaginée des victimes de la Shoah.

Pour ceux²⁴ qui, comme moi, sont nés au milieu des années 60, et pour qui le film de Resnais (vu au lycée en 1981 pour ce qui me concerne), a été le *point de départ* du chemin existentiel qui a mené à la « connaissance » et à la conscience de la Shoah, la disposition d'images d'archives, traumatisantes et obscures (les images du camp de Bergen-Belsen ou d'autres du même type), a été un des soubassements psychiques de la réception du film *Shoah*. D'ailleurs, je ne vois pas bien comment le film de Lanzmann pourrait fonction-

ner sans ces images de documentaires ou de photographies, précisément en tant qu'intériorisées, inscrites dans la mémoire. Lors d'une discussion, C. Lanzmann m'affirmait que son film peut très bien se passer par exemple des images de la fin de *Nuit et brouillard* ou de toute autre image du même ordre. Je ne nie pas que les « témoignages » filmés dans *Shoah* soient d'une très grande puissance ; mais, précisément, cette parole est, pour moi, filmée. Lanzmann a passé une partie de sa propre vie à chercher ces témoins et à les faire parler. Il était là en chair et en os, par exemple, dans le salon de coiffure à Tel-Aviv, avec Abraham Bomba, qui souffrait infiniment devant la tâche de raconter. Nul doute que c'est aussi de là que vient l'idée d'une « incarnation de la vérité » et celle d'une puissance débordante de ces témoignages.

Mais lorsque je regarde *Shoah* au cinéma ou dans ma télévision, l'incarnation en question est médiante, elle est à une certaine distance, non pas en raison de la situation de filmage, mais parce que ma propre vision est différée et vise des images. Il faut bien suppléer d'une manière ou d'une autre à la relative désincarnation de ces images. D'où, inévitablement, le recours à des images d'archives — dont d'ailleurs je ne peux pas faire abstraction par ma seule volonté. Ces images me *hantent*. Et elles se lèvent malgré moi lorsque j'écoute ces paroles ; de même que les témoignages eux-mêmes se lèvent dans mon esprit, malgré moi, lorsque je vois les photos de ces empilements de cadavres ou de ces fosses communes. D'autre part, la disposition d'un savoir historique suffisant et d'images photographiques permet précisément à l'esprit de se concentrer sur le témoignage lui-même et non de se disperser dans l'effort de se représenter l'objet correspondant à ces témoignages ; comme ce serait le cas si vraiment on n'avait aucune image, aucune représentation déjà disponible. Il ne s'agit pas, dans cette convocation d'expériences traumatiques et d'images d'horreurs, d'une projection simple ; mais d'un processus psychique, assez

banal quoique complexe, et qui préside à la formation de toute compassion. Celle-ci n'est pas nécessairement destinée à la satisfaction cathartique ou à l'homéostasie pulsionnelle. Tout ce matériel psychique imaginaire personnel est nécessairement requis ici. Ces expériences personnelles sont la condition d'une relation analogique — compte tenu des limites indiquées — avec les victimes de la Shoah comme elles sont la condition d'une compréhension affective avec ceux qui souffrent et que nous rencontrons.

Si « l'indécence » des larmes ou le reproche de leur caractère « cathartique » signifient seulement qu'il s'agit de ne pas se laisser envahir par l'émotion au point de perdre la lucidité de la conscience de telle sorte que les larmes seraient un voile sur l'horreur de la Shoah, alors on peut accepter ce discours ; mais pourquoi ne pas reconnaître en même temps que cette émotion a une valeur décisive, pour autant en effet qu'elle demeure contenue, ou plutôt, liée à un travail intellectuel de convocation de soi et de mise en perspective. Les pleurs ne sont pas toujours de la même nature. Les analystes et les analysés le savent qui voient bien que pleurer n'a pas toujours le même statut ni la même fonction au cours de l'analyse. De fait, cette instruction sur soi-même est moins pénible lorsque l'image proposée, une image externe, prétend figurer elle-même l'horreur. Dans ce cas, l'horreur que l'image porte dépend de la continuité de cette image, elle est liée à l'image. Une fois l'image passée, le sentiment d'horreur devient évanouissant, puisque le support qui en a été l'occasion a disparu. On reconnaît la fonction cathartique des images de l'horreur — exploitée aussi loin que possible dans *La Liste de Schindler*. La compassion, dans ce cadre sotériologique, n'est nullement convoquée pour servir ensuite, grâce à l'impossibilité de sa commensurabilité, de fondement à la conscience du dépassement et du caractère extrême de l'horreur vécue par les victimes des nazis, mais seulement pour le rassurement narcissique et trivial provoqué par l'industriel Schindler

qui sauva, avec ruse et finance, quelques centaines de Juifs parmi tous ceux qui furent assassinés.

C'est précisément en ce sens que *La Liste de Schindler* s'efforce de fixer le spectateur à la fonction *narcissique* de la souffrance compassionnelle sans aucunement favoriser son dépassement ni en entente des témoignages ni en devoir éthique. Au fond le film de Spielberg pousse à aimer le sauveur, de telle sorte que l'effondrement de la compassion est empêché et verrouillé dans sa fonction narcissique : il y a eu des justes et ils ont sauvé de la mort des hommes et des femmes qui sont aujourd'hui en vie, en Israël. À quoi Lanzmann a tout à fait raison de demander : « S'il y a eu tellement de justes pour sauver les juifs, comment se fait-il que tant de juifs ont péri ? » (*Holocauste, la représentation impossible*).

Ce ne sont pas les pleurs qui sont indécents ; exiger leur empêchement pour ce motif est absurde, les dénoncer comme nécessairement cathartiques est partiel. Suis-je nécessairement dans l'oubli et dans un mouvement cathartique lorsque je pleure en lisant Primo Lévi, en écoutant les témoignages des rescapés qu'interroge longuement Lanzmann ? Certes, on ne peut jamais être sûr qu'il n'y a pas un plaisir de pleurer, un plaisir ou une complaisance à regarder la torture et l'horreur. Même *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais peut être vu avec des pensées suspectes. On peut penser à *Orange mécanique* de S. Kubrick, dont le héros, en prison, se délecte à la lecture du nouveau testament, non qu'il souffre avec le Christ, mais bien plutôt parce qu'il jouit de la violence imaginaire qu'il lui inflige, dans les habits d'un romain, sur la pente du Golgotha. Peut-être en effet faudrait-il éviter cela. Mais peut-on le faire ? Certainement pas par une condamnation faite au nom de la décence.

Considérer l'affectif comme dangereux parce qu'il peut donner lieu à une banalisation cathartique, c'est affirmer implicitement qu'il ne peut rien produire d'autre que du cathartique. Or l'argumentation manque, qui le montre. Le psychisme ne fonctionne pas en cloisonnant les plans d'expérience ; toute

émotion, toute compassion, n'est pas nécessairement rejet, négation, expulsion ; car si l'analyse peut montrer une dimension égocentrée dans la compassion, elle serait mutilée si elle ne reconnaissait pas en même temps que l'affectif est aussi un moyen d'appréhender la réalité et l'altérité de l'expérience d'autrui. La pensée a des fonctions affectives, la spéculation philosophique ou la réflexion en général y recourent de manière subtile ; de même, tout affect a une dimension pensante ou pensive.

Aussi, cette critique de *La Liste de Schindler* au motif de l'indécence des pleurs obtenus par fiction ne tient pas. La vraie indécence n'est pas dans les pleurs mais dans le *voyeurisme sadique* du film de Spielberg.

L'indécence du voyeurisme morbide

À quoi il faut ajouter que Spielberg n'a pas seulement fait l'apologie d'un juste, mais qu'il le fait avec des images scandaleuses. Le final sur Schindler le Juste, qui pleure son impuissance de n'avoir pas pu sauver davantage de juifs, ne peut faire oublier l'ignoble procédé que, pourtant — mais ce n'est pas sans raison —, ni Lanzmann ni Redeker ne dénoncent (le motif qu'on peut conjecturer est que la dénonciation du voyeurisme sadique autorise d'un autre côté l'ouverture d'un terrain glissant, celui des pulsions, à propos duquel le silence est une protection présumée prudente contre les contresens, les mésinterprétations, les dérives libidinales et passionnelles diverses).

Danièle Heymann, dans l'article qui accompagne le texte de Lanzmann, dans le *Monde* du 3 mars 1994, a une formule adéquate, même si son analyse pêche par sa vacuité : « *La Liste de Schindler* est un film extrêmement émouvant, et de l'émotion qu'il procure, très vite, très radicalement, on devra se repentir ». Je la cite plus avant pour rappeler au lecteur la célèbre scène dont il s'agit : « Les femmes sont arrivées à Auschwitz. L'une d'elles, un peu plus tôt, dans un dortoir assez confortable, aura raconté à ses compagnes qu'on lui a

assuré que les douches sont un leurre, qu'on y meurt sous prétexte de désinfection [...]. Et voilà qu'on les emmène à la douche. On vient de leur raser les cheveux, elles entrent, elles sont nues, elles sont terrifiées, nous aussi. Voilà les portes, on ferme les portes. Voilà les tuyaux, les pommes de douche. Ainsi l'interdit absolu va être franchi ? On va voir ce que personne au monde n'a pu « dire » n'en étant évidemment pas revenu ? Des femmes gazées, à Auschwitz ? Raté. Fausse piste. C'est l'eau, l'eau bienfaisante qui à présent les inonde... Cette scène « finit » bien. Est-ce supportable ? ».

Ce que fait Spielberg, ici et à d'autres moments, c'est de tourner autour de la mise à mort comme quelque chose de fascinant, d'excitant, dans une horreur dont la mise en scène s'accorde avec un certain sadisme. Dans cette fameuse séquence, que se passe-t-il ? Le regard du spectateur est amené près du hublot, dans un rapide travelling avant. Quelques secondes passent devant ce hublot qui sont destinées à cristalliser le désir, mais brièvement : il ne faut pas que ce soit trop long, non seulement pour ne pas irriter le désir de voir mais aussi pour qu'il ne prenne pas trop conscience de lui-même. Le plan est coupé, puis suivi immédiatement d'un plan à l'intérieur de la chambre de douche, un plan assez large, un peu plongeant, avec une distance réelle, telle qu'on ne discerne pas les visages. L'eau arrive rapidement.

La question n'est pas de savoir si c'est ou non une chambre à gaz ; la réponse vient assez rapidement — et avec elle un certain soulagement — afin que cette question n'existe plus, laissant place à d'autres questions, d'ordre narratif. Que va-t-il se passer ensuite ? Comment Schindler va-t-il récupérer « ses » Juifs ? etc. La séquence, assurément odieuse, d'une réelle *indécence*, indiquée en cela par le malaise que j'ai ressenti, la nausée, puis la colère, disparaît, subsistant seulement comme un moment « fort » et terrible du film, sans que la signification de cette « force » soit interrogée.

Le moment de colère a surgi précisément lors du travelling avant vers le

hublot. Le mouvement de la caméra signifie ici le mouvement de la pulsion scopique, c'est-à-dire une horrible curiosité morbide. Or, en raison de l'adhésion à l'image, le spectateur ressent inévitablement cette curiosité. Ou du moins, la structure du plan ouvre le champ à un investissement libidinal possible, c'est-à-dire à l'éveil d'une curiosité morbide qui trouvera là peut-être de quoi se satisfaire. C'est là qu'est le scandale. Non pas tant dans le fait d'éprouver un désir voyeur mais dans le fait que ce désir n'est pas interrogé, qu'à la limite, il passe inaperçu ou qu'il est tenu, par la séquence elle-même, comme allant de soi.

En effet, il est sans intérêt de juger moralement l'existence de ce désir voyeur, de même qu'il est inutile de juger le désir de tuer qu'on peut éprouver à divers moments de sa vie ; en revanche, les conditions dans lesquelles ce désir morbide est suscité sont susceptibles d'un jugement moral. Or, ici, d'une part, ce désir est suscité par le plan et le montage, d'autre part, il est masqué *comme désir morbide*. Si bien que la connexion entre le désir voyeur et la pulsion de tuer est *masquée* et *invisible* pour la *conscience* du spectateur²⁵. Le scandale est double. D'un côté, avoir été contraint de ressentir un désir de voir ce qui se passe dans la chambre à gaz ; de l'autre côté l'atténuation de ce désir scandaleux par la scène de la douche. Plus précisément, le désir de voir est satisfait par un contenu de type sexuel — des femmes nues — qui vient masquer la morbidité du désir de voir. Celui-ci est donc du coup légitimé et reconnu puisqu'en partie satisfait.

L'indécence réelle est là. Le film crée les conditions scopiques d'un désir voyeur, il propose au spectateur de prendre place dans une position de voyeur ; cela ne peut pas gêner ceux qui sont animés par ce désir de voir et qui n'ont cure de sa dimension morbide, soit qu'ils en sont inconscients, soit qu'ils ont déjà négocié avec l'existence en eux d'un tel désir. Mais on n'a pas le temps de se poser la question, puisque l'image répond à ce désir de voir en le décevant (pas de mise à mort par le gaz) et en lui proposant autre chose à voir qui

réponde au désir : des femmes nues, plutôt bien physiquement, qui prennent une douche.

Là il y a quelque chose de l'ordre du sexuel, et ce moment-là est complètement inacceptable pour deux raisons. Parce que, à Auschwitz, c'est la Mort qui domine, la Mort permanente, la Mort massive ; aussi, choisir de signifier cinématographiquement du sexuel lors d'une séquence qui évoque indirectement, précisément comme ce qu'on ne verra pas, les chambres à gaz, c'est protéger et cautionner une jouissance scopique, un voyeurisme morbide, parfaitement inapproprié à propos de la Shoah. En effet, toute cette séquence aboutit à lier dans le psychisme du spectateur le réel non vu des mises à mort dans les chambres à gaz et cette scène de douche manifestement lénifiante, sorte de *pansement iconique* destiné à neutraliser la violence des assassinats. Ensuite parce que ce désir de voir, satisfait par un contenu d'ordre sexuel, est suscité et nourri de telle sorte qu'il a peu de chance d'être conscient, et ainsi de devenir une expérience *problématique* pour celui qui l'a vécu.

C'est précisément cette absence d'interrogation et de mise en cause de ce voyeurisme morbide que Lanzmann reproche à mots couverts lorsqu'il dit, dans l'article de mars 1994, que « si j'avais trouvé un film existant — un film secret parce que c'était strictement interdit — tourné par un SS et montrant comment 3 000 juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit ». On s'offusque régulièrement de ce propos. Mais que signifie-t-il ? Une chose assez simple : que le point de vue de la caméra n'est jamais neutre, qu'il engage et détermine les pensées et les sentiments du spectateur en les *ordonnant aux relations de pouvoir qui préexistent à et conditionnent la situation de la caméra* (c'est ce que disait Rivette dans le fameux article sur *Kapo* de Pontecorvo en juin 1961²⁶).

Pourquoi Lanzmann détruirait-il cette

bande filmée par les nazis ? Parce qu'elle contient et légitime la position du nazi ; la regarder aurait nécessairement pour effet d'habiter cette position de spectateur, extérieur aux victimes, et donc d'adhérer à la position nazie elle-même. Les victimes y seraient vues comme à travers la vitre d'aquarium qu'évoque Lévi dans *Si c'est un homme*, c'est-à-dire à une distance telle que la mise à mort est une *information*. Ce genre de vitres ne peut être destiné qu'à vérifier le « bon » déroulement de la mise à mort ; on imagine sans peine un « responsable » nazi l'utilisant pour s'informer de l'efficacité du dispositif.

Le hublot devant lequel Spielberg nous place est cet outil technique producteur d'information qui *neutralise* la portée événementielle et humaine de ce qui se passe de l'autre côté et qui *banalise* la position psychique de voyeurisme et d'irresponsabilité propre à celui qui regarde par ce dispositif scopique ; irresponsabilité parce que l'image ne questionne pas le spectateur.

En même temps, cette scène est habile car elle reconnaît, elle aussi, finalement, qu'il y a là en effet une impossibilité, un « absolu d'horreur intransmissible », un « irréprésentable », celui-là même que, par exemple, nous nous figurons avec peine lors de l'écoute des témoignages dans *Shoah*. À ce titre, le film de Spielberg est un échec s'il est vrai qu'il voulait montrer l'horreur des chambres à gaz. Si bien qu'il atteste lui-même la vérité de la proposition lanzmanienne : il y a bien un certain absolu d'horreur intransmissible²⁷.

La vraie raison de l'impossibilité de la représentation

Sur cette impossibilité, Gérard Wajcman a eu une analyse décisive : « Ne rien représenter de la Shoah n'est pas un choix libre, mais forcé. Il n'est pas question d'interdit — au nom de quoi ? C'est simplement qu'il y a des choses impossibles à voir. Au regard de l'horreur, *Shoah* réalise une proposition qui paraphrase Wittgenstein : « il y a des choses qu'on ne peut voir. Et ce qu'on ne peut

voir, il faut le montrer ». En cela, chez Lanzmann, l'art du cinéma noue intimement l'esthétique et l'éthique. Avec une seule volonté : regarder l'horreur en face. Sans image, parce qu'il y a quelque chose que l'image ne peut transmettre, qui l'excède, quelque chose de réel. C'est le cœur de l'affaire. Si on tient cela, alors toute tentation de représenter ne peut qu'être mesurée à cette aune : quelle que soit la qualité des intentions, fabriquer des images de la Shoah reviendra peu ou prou à amadouer, à trivialisier le crime qui, dans sa monstruosité, ne peut avoir d'image²⁸. Qu'on le veuille ou non, toute image de l'horreur amène au fond une certaine humanisation de l'horreur, une distance [...], une certaine consolation aussi. C'est pourquoi Lanzmann ne peut que montrer cela, sans image. Parce que ce crime est aussi sans rémission »²⁹.

Le contexte intellectuel de cette analyse n'est pas seulement Wittgenstein comme le suggère l'allusion au *Tractatus*³⁰ mais la psychanalyse et particulièrement la psychanalyse lacanienne. Le réel dont parle Wajcman est précisément ce que l'image ou le symbole ne saisit pas. Le texte de référence est le commentaire par Lacan du célèbre texte de Freud sur la dénégation et particulièrement la notion d'affirmation primaire, dans le vocabulaire freudien, ou de symbolisation primordiale dans le vocabulaire lacanien.

L'affirmation primaire est un procès dans lequel « le jugement attributif prend sa racine et qui n'est rien d'autre que la condition primordiale pour que du réel quelque chose vienne s'offrir à la révélation de l'être, ou (...) soit laissé être »³¹. Cette affirmation primaire est en fait l'émergence d'une différence entre ce qui du réel est symbolisé et ce qui ne l'est pas. L'affirmation primaire consiste à laisser être *quelque chose du réel*. Cela signifie que laisser être, affirmer, n'est pas une opération simple mais consiste à laisser hors de soi quelque chose. Affirmer ceci ou cela, c'est laisser choir dans l'obscurité le reste (l'affirmation est en même temps négation, expulsion). La théorie lacanienne consiste à dire que ce reste,

c'est le réel : « C'est cette dernière [l'expulsion hors du sujet] qui constitue le réel en tant qu'il est le domaine de ce qui subsiste hors de la symbolisation » (*Idem*, p. 388). Ainsi, le réel est précisément ce qui reste hors d'accès pour le moi, même par signes ou par images quoique à travers eux.

Encore faut-il que ces signes ou ces images ne soient pas construits de telle sorte qu'ils prétendraient en même temps rendre intégralement présent ce dont ils sont les représentations. À vrai dire, il ne peut jamais en être ainsi. Mais pour en être conscient, il faut avoir dépassé la relation naïve aux signes et aux images et disposer d'une compréhension avancée de ce qu'implique la structure de la signification en général. On peut faire alors l'hypothèse que beaucoup de spectateurs peuvent penser que, ayant vu *La Liste de Schindler*, ils ont cru avoir une image de la réalité de ce qui se passait dans les chambres à gaz ou, du moins, comme le film de Spielberg renonce en réalité à le faire, qu'ils sont passés aussi près que possible de cette réalité-là.

Ce que veut dire Wajcman, selon nous, c'est qu'il ne faut pas utiliser d'images qui s'efforcent de montrer l'horreur de la Shoah, la question important peu de savoir si elles y parviennent ou pas. En effet, ces images risquent bien de masquer le réel qui n'est tel précisément qu'à ne pas être montré, qui n'a son statut que dans le renoncement à être saisi et capturé par les pouvoirs des signes et des images. Le film de Lanzmann prend appui sur cette nécessité radicale, sur ce « ne pas pouvoir montrer » le réel, mais de telle sorte que ce réel-là, celui des mises à mort, est, justement parce que cette impuissance-là est prise au sérieux, manifesté.

Christianisation et révision sotériologique

Spielberg ne renonce pas — c'est-à-dire tente de faire croire qu'il ne renonce pas — à montrer des mises à mort. Mais les victimes assassinées, toujours anonymes, font partie du décor. Tout se passe comme si seuls les survivants

avaient droit de cité, comme si les autres, tous les autres qui sont morts assassinés dans les opérations mobiles de tueries et les tueries de masse au gaz, n'avaient qu'un statut cinématographique annexe et aucun statut moral ; le film les signale en passant, à Auschwitz, à travers une colonne d'hommes, de femmes et d'enfants, tous anonymes, qui descendent sagement, lentement, un escalier qui les conduit vers la chambre à gaz, d'où provient une *intense lumière*.

Par cette lumière, la scène signifie que la mort a une certaine splendeur ; c'est une mort magnifiée, neutralisée dans son horreur, christianisée. Cela n'est guère surprenant. Spielberg est bien capable de recycler la résurrection christique au beau milieu d'une *sitcom*, *E.T.*, dont le héros est une sorte d'extraterrestre ; pourquoi s'empêcher de christianiser la Shoah ? Peu importe alors qu'il montre les victimes consentant pour ainsi dire à leur assassinat, sans égard au fait que la Shoah a présenté de multiples manières de mettre à mort, avec une grande violence physique quand la ruse nazie ne fonctionnait pas, avec des coups de fouet ou de gourdin, devant les chambres à gaz elles-mêmes, etc. Ici, l'image est très brève, et très propre. Elle signifie promptement, rapidement, ne laissant pas à la nausée — celle du corps, mais aussi celle de l'esprit, à savoir la conscience du scandale absolu de cette situation — le temps de s'installer.

Spielberg n'a cure de ce réel des mises à mort qui hante le film de Lanzmann, constamment, sans montrer aucun document d'archives. Il préfère³² l'émotion et la sotériologie. Cette manière de traverser Auschwitz, de passer à côté des chambres à gaz, les deux scènes finales, l'une qui montre Schindler regrettant de ne pas avoir eu assez d'argent pour sauver davantage de Juifs, puis celle — en couleur — qui montre quelques-uns des survivants honorer le tombeau de Schindler, tout est fait pour que l'émotion soit très grande mais articulée à la conception américaine du héros ou du juste : quelqu'un qui — à l'instar de Paul, persécuteur des chrétiens puis prosélyte — lutte, seul contre tous, afin d'épargner quelques

Juifs parmi les millions voués à l'assassinat.

Ce film illustre une *vision sotériologique* de la Shoah : celle-ci n'est pas si grave (c'est en quoi la sotériologie est toujours révisionniste) du fait qu'au sein de la machine industrielle nazie, il s'est trouvé un homme, pour se lever et tenter de sauver quelques Juifs de la mort. Cette vision est mensongère parce que les Justes n'empêcheront pas, n'empêcheront jamais, que la Shoah ait eu lieu ; elle reste comme un échec radical de la culture et comme une question abyssale qui nous est posée. Cette représentation unilatérale de la Shoah comme quelque chose d'horrible à côté de quoi l'humanité serait passée sans y être aspirée, cette représentation « pratique » de la Shoah, qui choisit de mettre l'accent sur les rescapés « propres », reconnaissants, ceux qui doivent à la volonté et à l'industrie d'un autre de les avoir gardés en vie, favorise une vision du monde sinon harmonieuse du moins capable de ne pas sombrer dans l'absurdité.

De même, l'anti-héros de ce film manichéen, Amon Goeth, une sorte de méchant absolu, a une fonction précise : d'un côté, masquer la banalité professionnelle des assassins de la Shoah, le souci du travail bien fait, comme l'ont souligné Arendt (*Eichmann à Jérusalem*, Paris, 1966), et, plus récemment, Browning (*Des hommes ordinaires*, Paris, 1992). La Shoah a été accomplie d'une manière bureaucratique et non pas comme une folie sanguinaire. Amon Goeth est manifestement un psychopathe chargé de signifier que le nazisme procède du cerveau malade de quelques individus et que, en conséquence, il n'y a pas lieu de s'inquiéter outre mesure, tant qu'on saura empêcher ces quelques psychopathes de prendre le pouvoir. Comme si l'antisémitisme était une invention nazie, comme si les nazis n'avaient trouvé aucune adhésion, aucun consentement, en Allemagne et ailleurs.

De l'autre côté, Amon Goeth joue une autre fonction : permettre de jouir sadiquement et par procuration. En effet, son comportement ne peut pas ne pas avoir d'écho avec les fantasmes d'arbi-

traire absolu, de toute-puissance, de sadisme d'autant plus déchaîné qu'il est imaginaire — la santé psychique consistant à reconnaître la présence ponctuelle en soi de ces fantasmes, qui resteront fantasmatiques sans passage à l'acte tant qu'ils seront admis dans sa propre subjectivité comme siens. Là aussi, comme dans le cas du voyeurisme, cette figure du psychopathe nazi, est dangereuse dans la mesure où sa radicalité cautionne le fantasme d'extériorité et n'interroge jamais l'obscur collusion, par adhésion à l'image, avec le bourreau.

Le problème de la narration

Dans l'article de *L'Arche*, Redeker ne reprochait pas à Spielberg l'usage des catégories générales de la narrativité dont Ricœur a montré, dans *Temps et récit*, qu'elles sont à l'œuvre dans toute compréhension, même minimale, d'une série chronologique d'événements quelconques. Ainsi, *Shoah* n'évite pas toute représentation ni toute narration ; le spectateur fait constamment un effort pour se représenter les procédures d'extermination, tissant les témoignages des rescapés les uns avec les autres, selon un schéma *probatoire* ; il forme en lui une narration d'Auschwitz, nécessairement de type historique, de telle sorte que chaque témoignage vient confirmer les autres. Mais cette narration est opérée par le spectateur, de même que le réel des chambres à gaz est visé par la conscience du spectateur, et non pas par le film comme dans le cas de *La Liste de Schindler*. Il lui reprochait plus précisément un type de narration, sur le mode du *feuilleton*, de manière *réaliste* et en vue d'une *reconstitution*. Nos propres analyses confirment la justesse de ce reproche. Il s'agissait d'explicitier

le sens et le fondement des étonnantes formules de Lanzmann et de critiquer des explications plus égarantes qu'éclairantes.

Oui, Spielberg a fondamentalement tort de tenter de reconstituer des archives factices *non pas parce qu'elles conduiraient à un primat de l'émotionnel* suspect par lui-même mais *parce qu'elles servent une vision sotériologique* de la Shoah et parce qu'elles *cautionnent un voyeurisme sadique* tout à fait scandaleux.

Oui, Spielberg a tort de vouloir représenter l'horreur de la Shoah *non pas parce qu'elle est l'objet d'une mystique*, fût-elle négative, mais *parce que cette horreur excède toute image* et tout discours *en tant que réelle* et non en tant que sacrée.

Oui, Spielberg a tort de cautionner la thèse de la possibilité de représenter en image la Shoah non pas parce que « les cadavres n'étaient que des *Figures* »³³, des marionnettes, ou qu'Auschwitz serait frappé d'invisibilité, mais *parce que l'image réaliste*³⁴ *porte nécessairement avec elle l'affirmation que celui qui la regarde est hors d'atteinte*, sauf, déjà éloigné par la *distance intrinsèque* de l'image, soutenu et protégé par le dispositif de filmage, dans le voisinage excitant du metteur en scène tout-puissant³⁵.

Oui Spielberg a tort d'avoir choisi le réalisme de reconstitution *non pas parce qu'il aurait méconnu l'histoire contemporaine de l'art* mais *parce que le réalisme* implique toujours des *décisions* et des *choix* qu'il est impossible de justifier entièrement ; Lanzmann, dans *Shoah*, a *choisi de ne pas être contraint de choisir arbitrairement* entre telle ou telle image ou telle ou telle mise en scène de la réalité.

Jean-Jacques DELFOUR

1. « Mais *La Vie est belle* rompt l'interdit de manière au fond plus significative que Steven Spielberg. [...] Benigni ravale « innocemment » Auschwitz au rang d'une situation historique comme une autre. Il ne dit jamais qu'Auschwitz est un détail, mais rend licite qu'un autre puisse proférer cette « opinion » » J.-M. Frodon, *Le Monde*, 22 octobre 1998. En revanche, ce serait là aussi surestimer le pouvoir des images de croire que c'est le film de Spielberg qui a ouvert la voie à Benigni dans sa scandaleuse opération de révisionnisme sacrificiel. Ce film, *La Liste de Schindler*, n'a une telle influence, si on en fait l'hypothèse, que parce qu'il s'appuie sur une puissante fonction idéologique.

2. Cf. notre article, *Bénie soit la belle vie à Auschwitz ?* à paraître dans *Trafic*, n° 35.

3. La Shoah détruit tout optimisme idéologique. L'analogie au XVIII^e siècle pourrait être le tremblement de terre de Lisbonne en 1755. Cet événement a ébranlé la foi commune dans la bonté du dieu et de la nature. Auschwitz signifie la mort de l'Homme au même sens que la mort de « Dieu » au XIX^e siècle, à savoir la disparition d'une figure idéale, tutélaire, qui permet à l'ensemble des hommes de croire en eux-mêmes. Et même en un sens plus fort ; car la catastrophe naturelle peut être contenue par une dissociation du Dieu et de la nature, l'autonomie de cette dernière pouvant « sauver » la fonction de Dieu en le limitant à une morale théologique. Aucun sauvetage, sinon mythique, ne peut en faire autant avec la Shoah.

4. Moral ici au sens de « propre aux mœurs », au sens social et politique donc.

5. Le film qui parvient à se tenir dans cette position est incontestablement *Shoah* de Claude Lanzmann. D'autres y réussissent ponctuellement mais sans atteindre la puissance de vérité de ce film-là, dont l'éloge « juste » reste pourtant, selon nous, à écrire — juste au sens où il en dirait la portée civilisationnelle exacte.

6. Paul Ricœur, *Temps et récit*, III, Seuil, 1985, p. 273.
7. Qu'on m'entende bien. Je n'accuse pas Ricœur de les instrumentaliser (dans cette proposition, il parle en protestant, c'est-à-dire toujours en chrétien) ; mais je dis seulement que cet usage, que beaucoup s'accordent à reconnaître comme légitime, présuppose, qu'on le veuille ou non, qu'on le déplore ou non, que les victimes de la Shoah sont utilisées comme des figures dans un discours et un imaginaire de la prévention. Cela n'empêche nullement qu'on ait pour elles le plus grand respect. Je cherche seulement ici à expliciter les présupposés de ces démarches apparemment louables.
8. J.-F. Forges, *Éduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*, ESF éd., 1997, p. 13.
9. S'il est vrai que l'effondrement du colonialisme occidental trouve sa source dans la seconde guerre mondiale, il ne faut pas oublier précisément sur quel oubli massif de la Shoah se sont déroulées la reconstruction de l'Europe et la constitution des conditions de la guerre froide, oubli dont le procès Papon, si scandaleusement tardif, les « repentances » du bout des lèvres qui l'ont accompagné (cf. notre article : *L'amaçue des repentances*, in *Raison présente*, n° 133, février 2000, pp. 63-68), la conscience — et l'enquête historique — de la spoliation des Juifs de France, sont, parmi d'autres, des symptômes.
10. « Mais il n'y a pas d'ambiguïté, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes. La distance qui nous sépare d'une autre espèce reste intacte, elle n'est pas historique. [...] Et cela peut signifier deux choses : d'abord que l'on fait l'épreuve de la solidité de cette espèce, de sa fixité. Ensuite, que la variété des rapports entre les hommes, leurs couleurs, leurs coutumes, leur formation en classes masquent une vérité qui apparaît ici évidente, au bord de la nature, à l'approche de nos limites ; il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine. C'est parce que nous sommes des hommes comme eux que les SS seront en définitive impuissants devant nous. C'est parce qu'ils auront tenté de mettre en cause l'unité de cette espèce qu'ils seront finalement écrasés. [...] Et si nous pensons alors cette chose, qui d'ici est certainement la chose la plus considérable que l'on puisse penser : « Les SS ne sont que des hommes comme nous » ; si, entre les SS et nous [...] nous ne pouvons apercevoir aucune différence substantielle en face de la nature et en face de la mort, nous sommes obligés de dire qu'il n'y a qu'une espèce humaine » R. Antelme, *L'espèce humaine*, Gallimard, 1957, p. 228-230.
11. Cf. sur ce point, à titre de symptôme récent, notre note : *Le Kosovo et l'Europe : la grande désillusion*, in *Le Monde*, 4 avril 1999.
12. Robert Redeker, *Auschwitz ne se raconte pas*, in *L'Arche*, n° 442, juillet 1994, pp. 56-61.
13. R. Redeker, *La catastrophe du révisionnisme*, in *Temps modernes*, novembre 1993, n° 568, pp. 1-6.
14. *Idem*, respectivement p. 2, p. 4 et p. 5. Auschwitz comme « sortie de la condition humaine » ? On peut toujours le sacrifier mais la question demeure de savoir ce que signifie cette « sortie », quelle en est la portée ?
15. D'ailleurs, dire que « les chambres à gaz ne peuvent pas non plus se discuter » et enchaîner cette proposition dans un discours de la mystique, c'est desservir la cause qu'on entend défendre, c'est donner un argument aux crapules révisionnistes qui pourraient exciper de ce genre de propositions afin de soutenir leur dénonciation de ce qu'ils appellent un « credo » absurde selon eux, qu'un clique de comploteurs essaieraient d'imposer à tous par le moyen de l'intimidation et de la poursuite judiciaire — la loi Gayssot — donc contre la liberté d'expression ou celle de la recherche historique, sous lesquelles ils entendent en réalité la possibilité d'exprimer leur antisémitisme et leurs fantasmes négationnistes.
16. Car, enfin, il y a bien d'autres choses qui sont cachées (pour des raisons évidentes, nous préférons retenir cette signification-là de la mystique, c'est-à-dire le mystère comme *intime*, plutôt que l'autre signification, c'est-à-dire réservée à des *inités* — car ce dernier sens impliquerait une fonction politique de démarcation entre ceux qui sauraient ce qu'il en est, les membres d'une caste en quelque sorte, et les autres) ; par exemple, la vie personnelle, la vie de ceux qui sont morts, les sentiments des autres, etc. Est-il judicieux de parler à ce sujet-là d'une mystique ? D'autre part, la mystique ou le mysticisme ne sont pas précisément des modes affectifs et intellectuels caractérisés par la sobriété ou la sévérité, mais plutôt par l'exaltation sentimentale, par des bénéfices psychiques manifestes — cf. sur ce point toute la tradition d'analyse et de critique de la mystique, des Lumières à Freud.
17. Si cette mystique a pour cible le révisionnisme et le négationnisme, elle n'est pas une protection efficace (cf. la note précédente et J.-F. Forges lui-même, *Éduquer contre Auschwitz*, op. cit., p. 34). Le travail de diffusion des connaissances historiques, précises et solides, est une arme plus efficace que cette mystérieuse mystique : « La survie de la mémoire des camps dépend plus que jamais de la rigueur de l'histoire qu'on en fait aujourd'hui » Forges, *Idem*, op. cit., p. 17 ; cf. aussi p. 149.
18. Lanzmann, *Les non-lieux de la mémoire*, in *Revue française de psychanalyse*, n° 33, 1986.
19. Lanzmann, *Hier ist kein warum*, in *Revue française de psychanalyse*, n° 36, 1986.
20. Leibniz le formule comme le principe d'intelligibilité du monde et du travail créateur de Dieu. Cette métaphysique impliquerait par exemple que la Shoah ne soit un mal que localement et un bien à l'échelle de la totalité.
21. Danièle Sallenave, *La catharsis impossible. Ébauche d'une réflexion*, in *Poésis*, n° 70, 4^e trimestre 1994, p. 60. Ces analyses sont si claires qu'elles ne méritent aucun commentaire particulier.
22. De même, Lanzmann, lors de l'entretien avec le S.S. Suchomel, dit, afin d'obtenir davantage de précision : « J'ai besoin d'imaginer », *Shoah*, Gallimard, 1985, p. 160.
23. Cette autre expérience traumatique préexistante ne préexiste pas au sens où la violence de la Shoah ne serait qu'une variation ou un avatar de cette expérience traumatique personnelle, mais elle préexiste nécessairement comme condition de la perception de la différence entre ses propres expériences traumatiques personnelles et celle de la Shoah ; au fond, il s'agit d'un côté d'accepter que sa compassion provienne, s'appuie sur, des matériaux propres, donc toujours finis, toujours limités, toujours égocentriques ; de l'autre côté, il s'agit de reconnaître l'inadéquation foncière de ses représentations avec ce qu'a été la Shoah.
24. Je pense par exemple à S. Daney : « Être cinéphile, c'était simplement ingurgiter, parallèlement à celui du lycée, un autre programme scolaire, calqué sur le premier, avec les Cahiers jaunes comme fil rouge et quelques passeurs « adultes » qui, avec la discrétion des conspirateurs, nous signifiaient qu'il y avait bien là un monde à découvrir et peut-être rien moins que le monde à habiter. Henri Agel — professeur de lettres au lycée Voltaire fut un de ces passeurs singuliers. [...] Une fois, deux fois, trois fois, selon les caprices d'Agel et les cours de latin sacrifiés, je regardai les célèbres empilements de cadavres, les cheveux, les lunettes et les dents. J'entendis le commentaire désolé de Jean Cayrol dans la voix de Michel Bouquet et la musique de Hans Eisler qui semblait s'en vouloir d'exister. Étrange baptême des images : comprendre en même temps que les camps étaient vrais et que le film était juste. Et que le cinéma — lui seul ? — était capable de camper aux limites d'une humanité dénaturée. Je sentais que les distances mises par Resnais entre le sujet filmé et le sujet spectateur étaient, en 1959 comme en 1955, les seules possibles. *Nuit et brouillard*, un « beau » film ? Non, un film juste. C'est *Kapo* [1960, Pontecorvo] qui voulait être un beau film et qui ne l'était pas. Et c'est moi qui ne ferais jamais bien la différence entre le juste et le beau. D'où l'ennui, pas même « distingué », qui fut toujours le mien devant les belles images » Serge Daney, *Le travelling de Kapo, Trafic*, n° 4, automne 1992, P.O.L., repris dans *Persévérance*, P.O.L., 1994.
25. Du moins, c'est ce qu'on peut supposer en général. Une conscience lucide, particulièrement attentive, peut fort bien capter ce trafic. Mais le rythme trépidant du film, son style rapide, rendent improbable le recul et la distance souhaitables.
26. « [...] Ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler — c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : ce qui peut s'exprimer par le choix des situations, la construction de l'intrigue, les dialogues, le jeu des acteurs, ou la pure et simple technique, « indifféremment mais autant ». Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux faudrait en tout cas se poser la question, et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce qu'on filme ; mais la doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus. Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est en même temps, et par la même opération, les montrer par un certain biais ; ces deux actes étant rigoureusement indissociables » Jacques Rivette, *De l'abjection*, in *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961.
27. C'est si vrai que, après le succès de *La Liste de Schindler*, Spielberg a financé une fondation dont la tâche est de collecter des enregistrements vidéos de rescapés. Certes, il n'y a pas là le travail de Lanzmann, mais la simple collecte de matériaux comme si par eux-mêmes ils étaient sans signification et que c'est seulement leur amoncellement qui serait souhaitable. Mais au fond, il s'agit bien là de reconnaître, indirectement il est vrai, qu'il n'est pas possible de représenter la Shoah.
28. Rivette aussi : « Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est difficile, lorsqu'on entend un film sur un tel sujet (les camps de concentration), de ne pas se poser certaines questions préalables [...]. Par exemple, celle du réalisme : pour de multiples raisons, faciles à comprendre, le réalisme absolu, ou ce qui peut en tenir lieu au cinéma, est ici impossible ; toute tentative dans cette direction est nécessairement inachevée (« donc immorale »), tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire et grotesque, toute approche traditionnelle du « spectacle » relève du voyeurisme et de la pornographie. Le metteur en scène est tenu d'affadir, pour que ce qu'il ose présenter comme « la réalité » soit physiquement supportable par le spectateur, qui ne peut ensuite que conclure, peut-être inconsciemment, que bien sûr, c'était pénible, ces Allemands quels sauvages, mais somme toute pas intolérable, et qu'en étant bien sage, avec un peu d'astuce ou de patience, on devait pouvoir s'en tirer. En même temps chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre peu à peu dans les mœurs, et fera partie bientôt du paysage mental de l'homme moderne ; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être choquant ? » *Cahiers du cinéma*, 1961.
29. Gérard Wajcman, « Saint-Paul » *Godard contre « Moïse » Lanzmann ?*, in *Le Monde*, 3 décembre 1998. Repris et développé dans *L'objet du siècle*, chapitre *Éthique du visible*, éd. Verdier, 1998, p. 223 sq., puis dans *Le match Godard Lanzmann*, in *L'Infini*, printemps 99, n° 65.
30. Proposition 6.522 : « Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre, il est l'élément mystique » ; proposition 7 : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire » Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, 1961, p. 107.
31. *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la « Verneinung » de Freud*, in *Écrits*, Seuil, 1966, p. 387-388.
32. « préférer » est ici une approximation : le choix sotériologique d'un côté et le choix de filmer des rescapés comme rescapés et non comme témoins de l'autre côté s'entre-impliquent — Lanzmann choisit d'écouter les rescapés comme témoins et non comme rescapés et c'est ce choix qui s'entre-implique avec celui de n'utiliser aucune archive, laquelle dénierait aux témoins leur statut actif.
33. Redeker, *Auschwitz ne se raconte pas*, op. cit., p. 60, col. b et p. 61 (cf. aussi note 22).
34. C'est-à-dire en fait fictive, car le réalisme, c'est-à-dire le sentiment de réalité, y est voulu, orchestré, fabriqué.
35. Cf. sur la critique de l'autortat nos analyses dans *Les films d'Alain Moreau ou le cinéma-dévoilement*, in *La Revue Documentaire*, n° 14, février 1999, pp. 115-134.