

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, 2004

Dans cet ouvrage, Didi-Huberman poursuit un débat avec Gérard Wajcman et Élisabeth Pagnoux au sujet de son analyse de quatre images de camp prises en 1944 par des membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau. Tandis que Wajcman et Pagnoux estiment que ces images ne doivent pas être montrées et regardées (en s'appuyant sur le film *Shoah* de Claude Lanzmann, qui refuse l'image d'archive présentée comme fétichisante, muette et stérile), Didi-Huberman réfléchit sur la manière dont le montage permet de redonner la parole aux archives.

Mais pourquoi un montage ? D'abord, parce que le simple « lambeau de pellicule » extrait de Birkenau par les membres du *Sonderkommando* présentait, non pas une, mais bien quatre images elles-mêmes distribuées selon une discontinuité temporelle : deux séquences bout à bout montrant deux moments distincts du même processus d'extermination. Ensuite, parce que la « lisibilité » de ces images - donc leur rôle éventuel dans une connaissance du processus en question - ne peut se construire qu'à les mettre en résonance et en différence avec d'autres sources, d'autres images ou d'autres témoignages. La valeur de connaissance ne saurait être intrinsèque à une seule image, pas plus que l'imagination ne consiste à s'involuer passivement dans une seule image. Il s'agit, au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l'œuvre.

L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances : voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjectiviste, elle fait partie intégrante de la connaissance en son mouvement le plus fécond, quoique - parce que - le plus risqué. Sa valeur heuristique est incomparable : on la vérifie depuis Baudelaire et sa définition de l'imagination comme « faculté scientifique » de percevoir « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies¹ », jusqu'au structuralisme de Lévi-Strauss². Warburg

1. C. Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857), éd. C. Pichois, *Œuvres complètes, II*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1876, p. 329.

2. Cf. G. Didi-Huberman, *Ninfa modema. Essai sur le drapé tombé*, Paris Gallimard, 2002, p. 127-141 («Histoire et imagination »).

et son atlas *Mnemosyne*, Walter Benjamin et son *Livre des passages* ou Georges Bataille et sa revue *Documents* ont révélé, parmi d'autres exemples, la fécondité d'une telle *connaissance par le montage* : connaissance délicate - comme tout ce qui touche aux images -, à la fois hérissée de pièges et semée de trésors. Elle demande un tact de chaque instant. Elle n'autorise ni que l'on mette chaque image en quarantaine, ni que l'on puisse tout mettre sur le même plan, comme on le voit dans un récent *Album visuel de la Shoah* qui réduit la séquence d'août 1944 à une seule image recadrée puis insérée au milieu d'un fatras de maquettes photographiées, de plans, de reconstitutions « virtuelles » et de manipulations graphiques dans lesquelles le document se voit tout simplement défiguré, méprisé, coupé de sa phénoménologie au moment même où l'on prétend donner une représentation synthétique de l'événement³.

Le montage ne vaut que lorsqu'il ne se hâte pas trop de conclure ou de reclore : lorsqu'il ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire, non lorsqu'il la schématise abusivement. Lorsqu'il nous donne accès aux *singularités* du temps et, donc, à son essentielle *multiplicité*. Gérard Wajcman cherche, tout au contraire, à subsumer la multiplicité dans une *totalité* mais, comme c'est impossible - et pour cause : nous sommes ici dans le domaine par excellence des « non-totalités » -, il rejette les singularités dans quelque chose comme une *nullité* : si « *tout* le réel n'est pas soluble dans le visible », alors, selon lui, « il n'y a *pas* d'images de la Shoah ». Il faut répondre à cette brutalité conceptuelle que l'image n'est ni *rien*, ni *une*, ni *toute*, précisément parce qu'elle offre des singularités multiples toujours susceptibles de différences, ou de « différences ». Il faudrait concevoir, par-delà le modèle du procédé graphique ou cinématographique en tant que tel, une notion du montage qui serait au champ des images ce que la différenciation signifiante fut au champ du langage dans la conception post-saussurienne⁴.

Limage n'est pas rien, et ce n'est justement pas faire preuve de « radicalité » que de vouloir éradiquer les images de toute connaissance historique sous prétexte qu'elles ne sont jamais adéquates. [...]

3. A. Jarach (dir.), *Album visivo della Shoah. Destinazione Auschwitz. Ricorda che questo è stato*, Milan, Proedi, 2002, p. 31. Je remercie Ilsen About d'avoir porté cet ouvrage à ma connaissance.

4. Cf. J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

*

Il existe au moins deux façons cinématographiques, aujourd'hui, de mettre en œuvre cette hantise à l'endroit de la destruction des juifs d'Europe : Claude Lanzmann a créé, dans *Shoah*, un type de montage qui fait revenir les visages, les témoignages, les paysages eux-mêmes vers un centre jamais atteint : montage centripète, éloge de la lenteur. C'est une sorte de basse continue qui creuse le temps des neuf heures et demie que dure son film. Jean-Luc Godard, lui, a créé, dans *Histoire(s) du cinéma*, un type de montage qui fait tourbillonner les documents, les citations, les extraits de films vers une étendue jamais couverte : montage centrifuge, éloge de la vitesse. C'est une sorte de grande fugue qui dissémine le temps des quatre heures et demie que dure son film. Deux esthétiques différentes sont ici en jeu, deux façons de montage ; mais aussi deux éthiques du rapport créé, dans ces films, entre image et histoire. Deux pensées, deux écritures, que manifeste bien la publication en volumes des deux films reconfigurés, au fil des pages, comme de très longs poèmes⁵.

Une polarité s'est donc formée, bien qu'elle ne donne, en droit, qu'une part seulement des réponses cinématographiques possibles - il y aura toujours d'imprévisibles « images à venir », quoi qu'en veuille Gérard Wajcman - à la question de la Shoah. Pour un regard éloigné ou simplement serein, cette polarité fonctionne comme un lien de complémentarité : chaque forme appelle naturellement son contre-motif. Godard et Lanzmann pensent tous deux que la Shoah nous demande de repenser tout notre rapport à l'image, et ils ont bien raison. Lanzmann pense *qu'aucune image* n'est capable de « dire » cette histoire, et c'est pourquoi il filme, inlassablement, la parole des témoins. Godard, lui, pense que *toutes les images*, désormais, ne nous « parlent » que de ça (mais dire qu'elles « en parlent », ce n'est pas dire qu'elles « le disent »), et c'est pourquoi, inlassablement, il revisite toute notre culture visuelle à l'aune de cette question. [...]

5. C. Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985. J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998.

tout le pari de *Nuit et brouillard* résidait dans un ébranlement de la *mémoire* né d'une contradiction entre documents inévitables de *l'histoire* et marques répétées du *présent*. Les documents de l'histoire sont ces fameuses images d'archivé - en noir et blanc - qui laissèrent muets d'effroi les spectateurs de l'époque et que Lanzmann, aujourd'hui, veut réfuter pour leur absence de rigueur historique. Les marques du présent viennent du « regard sans sujet » posé par Resnais sur les paysages vides des camps filmés en couleur. Mais elles viennent aussi d'une volonté de donner tout l'espace sonore du film à deux survivants des persécutions nazies : non des *témoignages* au sens strict, mais des *écritures* volontairement distanciées. Le commentaire de Jean Cayrol ne raconte pas son expérience personnelle des camps, et la musique de Hanns Eisler met en échec toute paraphrase pathétique des images.

Une décision formelle - surtout lorsqu'elle est radicale - comporte toujours une impasse corrélative : ce qu'on atteint ici, on le perd là-bas. Dans ses choix de durée et de montage, Resnais atteint ce sentiment puissant de présent qui nous donne une représentation synthétique de ce que pouvait être « un camp » dans l'Allemagne nazie. Moyennant quoi, « les camps » ne sont pas distingués et la dimension d'analyse historique passe au second plan (rappelons que la distinction entre camps d'extermination et camps de concentration n'était pas encore d'usage courant dans l'historiographie des années cinquante³⁶). Moyennant quoi, l'image des corps squelettiques vient faire « écran au massacre de femmes et d'enfants en

36. S. Daney, « Resnais et P^lécriture du désastre » (1983), *Ciné-journal*, II, 1983-1986, Paris, Cahiers du cinéma, 1986 (éd. 1998), p. 27-30. *Id.*, « Le travelling de Kapo » (1992), *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994, p. 13-39. Cf., plus récemment, F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 95-100. C. Neyrat, « Horreur/bonheur : métamorphose », *Alain Resnais, op. cit.*, p. 47-54.

37. Contre les jugements sévères de Georges Bensoussan (*Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et Une Nuits, 1998, p. 44) et d'Annette Wieviorka (*Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Pion, 1992, p. 223), Christian Delage a établi, sur la base des archives d'Anatole Dauman, que la reconnaissance du génocide des juifs - et de sa spécificité - était bien inscrite dans le projet de Resnais. Cf. C. Delage, « Les contraintes d'une expérience collective », art. cit.

pleine santé, conduits dans les chambres à gaz dès leur descente des convois* ». Mais on ne peut pas reprocher à une œuvre de ne pas tenir une promesse qu'elle n'a pas faite : le film de Resnais ne prétendait en rien « tout apprendre » des camps et ne proposait, plus modestement, qu'un *accès à l'inaccessible* :

« Cette réalité des camps, méprisée par ceux qui la fabriquent, insaisissable pour ceux qui la subissent, c'est bien en vain qu'à notre tour nous essayons d'en découvrir les restes [...]. Voilà tout ce qui nous reste pour imaginer »

« Nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps », disait encore, courageusement, la voix de *Nuit et brouillard*³⁸. Il s'agissait, dans le parallélisme des images d'archivé et des marques du présent, de convoquer un *temps critique* - à la façon de Brecht - propice, non à l'identification, mais à la réflexion politique. Une solution plus aiguë fut trouvée lorsqu'au parallélisme Marcel Ophuls substitua, dans *Le Chagrin et la pitié*, une manière de *contretemps critique* né du choc incessant entre les images d'archivé et les témoignages au présent. Lanzmann doit à Resnais une certaine façon de briser le récit historique pour mieux nous donner - nous, spectateurs - à affronter l'histoire. Mais son maître véritable est Marcel Ophuls³⁹, avec sa façon de toujours amener l'interlocuteur au *témoignage*, c'est-à-dire à l'impossibilité d'éviter la faille décisive - la marque de l'Histoire - dans l'histoire qu'il raconte. *Shoah* radicalise les solutions de Ophuls par une étape supplémentaire qui consiste à ne plus utiliser le contretemps des images d'archivé, au profit d'une seule dimension - la parole et les lieux filmés au présent - qui crée elle-même, par sa durée déployée, par son montage, les conditions inexorables d'une « impossibilité d'éviter ». [...]

38. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 183.

39. J. Cayrol, *Nuit et brouillard, op. cit.*, p. 23-24.

40. *Ibid.*, p. 43.

41. Cf. P. Mesnard, « La mémoire cinématographique de la Shoah », *Parler des camps, penser les génocides, op. cit.*, p. 480-484. *Id.*, *Consciences de la Shoah, op. cit.*, p. 289-290.

A l'autre bout de ce spectre, *Noah* ne donne pas à voir ce que les témoins ont vécu de l'extermination ; mais il *montre* les survivants eux-mêmes livrés à la tragique épreuve d'une réminiscence. Par un *montage* tout entier organisé sur l'économie du *récit*, Claude Lanzmann nous permet alors d'arracher à ces paroles - dont il exige lui-même, mot après mot, toute la précision visuelle possible - un imaginable pour cette expérience-là. Jean-Luc Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, aura choisi de *montrer* le cinéma lui-même et sa propre réminiscence dans un *montage* tout entier organisé sur l'économie du *symptôme* : les accidents, les chocs, les chutes d'images les unes sur les autres laissent alors échapper quelque chose qui ne se voit pas dans tel ou tel fragment de film, mais qui *apparaît*, différenciellement, comme puissance de hantise généralisée. Chaque image « n'est pas une image juste, c'est juste une image », comme l'avait dit Godard en une phrase célèbre⁴⁸. Mais elle « permet de moins parler et de mieux dire » ou, plutôt, de mieux *en parler sans avoir à le dire*⁴⁹.

Godard, me semble-t-il, a toujours situé sa réflexion sur les pouvoirs et les limites du cinéma dans la systole et la diastole de l'image elle-même : sa nature essentiellement *défective* alternant avec sa capacité à devenir, tout à coup, *excessive*. C'est une pulsation - notre « double régime » de l'image - où la limite sait devenir transgression, c'est-à-dire pouvoir de donner plus que ce qu'on attend, de bouleverser le regard, de

48. Ces renseignements proviennent de l'Impérial War Muséum (Londres), où le film est projeté. Selon Dany Uziel, directeur de l'archive photographique de Yad Vashem, le film se déroulerait à Minsk et non à Mogilov.

49. J.-L. Godard, « Le groupe Dziga Vertov », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, I. 1950-1984, éd. A. Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1985 (éd. 1998), p. 348.

50. *Id.* (avec Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 81.

déchirer le voile. Comment cela est-il possible d'une image qui *lu* « juste une image », c'est-à-dire le contraire d'un tout, d'une captation unitaire, d'un absolu quel qu'il soit ? Cela est possible parce qu'une image n'existe pas « une » :

« Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. [...] C'est le fondement du cinéma ». »

Si Gérard Wajcman parle presque constamment de l'image au singulier - qu'elle soit *nulle*, *une* ou bien *toute* -, s'il n'envisage à aucun moment la nature séquentielle des quatre photographies d'Auschwitz, c'est que l'image, à ses yeux, est un simple « arrêt » visible sur les choses. L'image ne porte pas, selon lui, cette fécondité que Lacan reconnaissait au signifiant dans ses effets de « chaîne ». Godard, au contraire, ne voit et ne construit l'image que *plurielle*, c'est-à-dire prise dans ses effets de montage. C'est la grandeur du cinéma - mais aussi de la peinture dont, à l'exemple d'Eisenstein, il reconnaît qu'elle est une grande « monteuse » - que d'avoir fait fleurir cette essentielle pluralité dans le temps déroulé du mouvement. [...]

Remarquons, au passage, que Godard n'est pas le seul à défendre ce genre de positions. Un cinéaste aussi différent que Robert Bresson énonce des idées assez proches lorsqu'il réfute la « valeur absolue d'une image » ; lorsqu'il insiste pour dire qu'« il n'y a pas tout » dans ce domaine ; lorsqu'il impose à la représentation une manière de « fragmentation [qui rend les parties] indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance » ; lorsqu'il invoque, avec la « toute-puissance des rythmes », cet art du montage grâce auquel « une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs » ; lorsqu'il cherche, au fond, tout « ce qui se passe dans les jointures » et observe le fait étrange « que ce soit l'union interne des images qui les charge d'émotion » ; lorsqu'il se fait un principe de « rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être » ; tout cela de façon à « démonter et remonter jusqu'à *Yintensité* », tant il est vrai que les images « se fortifient en se transplantant⁵⁰ ».

Le montage confère donc aux images ce statut dénonciation qui les fera, selon leur valeur d'usage, *justes* ou *injustes* :

de même qu'un film de fiction - dans l'idée que s'en font I litchcock, Godard, Bresson et bien d'autres - peut porter les images à un degré d'intensité capable d'en faire surgir une *mérité*, de même une simple actualité télévisée peut utiliser des images documentaires jusqu'à produire une falsification de la réalité historique qu'elles archivent pourtant. On peut comprendre en quoi le montage finit par se trouver au cœur de la question concrète - d'usage singulier et non de vérité générale - des images. Il est aussi naïf d'assimiler montage et mensonge, comme l'avait fait Georges Sadoul, par exemple⁵⁵, que de rester aveugle à la teneur constructive du montage sur le matériau visuel qu'il élabore et interprète.

Ce n'est pas un hasard si les services cinématographiques de l'armée américaine, en 1945, s'adressèrent à John Ford pour réfléchir à l'usage - c'est-à-dire au montage - des séquences tournées par George Stevens à l'ouverture des camps ; et si, parallèlement, Sidney Bernstein incita son ami Alfred Hitchcock à réfléchir au montage des séquences tournées dans les camps pour l'armée britannique, en particulier à Bergen-Belsen⁵⁶. Les réactions du « maître de la peur », rapportées par plusieurs témoins - dont Peter Tanner, le monteur du film de Bernstein - sont très significatives : il ne pouvait s'agir de construire un montage d'investigation, un montage en forme d'enquête (ce que Hitchcock savait si bien faire), mais de construire une forme de *procès* (ce qu'il confessa, perplexe, « marchant de long en large », ne pas savoir trop faire, surtout devant ces images d'un genre absolument nouveau ?).

Mais Hitchcock comprit immédiatement que cette forme exigeait un *montage qui ne sépare rien* : d'abord, il fallait ne pas

55. G. Sadoul, « Témoignages photographiques et cinématographiques », *Histoire et ses méthodes*, dir. C. Samaran, Paris, Gallimard, 1961, p. 1392-1394.

56. Cf. V. Sánchez-Biosca, « Hier ist kein Warum. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, XXV, 1997, n° 1, p. 57-59. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 231-235. M. Joly, « Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire ? », *Les Institutions de l'image*, op. cit., p. 201-212. Cf. également C. Drame, « Représenter l'irreprésentable : les camps nazis dans les actualités françaises de 1945 », *Cinémathèque*, n° 10, 1996, p. 12-28.

57. Sur le rôle des images cinématographiques au procès de Nuremberg, cf. les analyses remarquables de C. Delage, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72, 2001, p. 63-78.

séparer les victimes des bourreaux, c'est-à-dire montrer ensemble les cadavres des prisonniers sous les yeux mêmes des responsables allemands, d'où la décision de couper aussi peu que possible les longs panoramiques du tournage, si effrayants dans leur lenteur ; ensuite, il fallait ne pas séparer le camp lui-même de son environnement social, fût-il - ou précisément parce qu'il était - normal, coquet, rural voire bucolique. Dès le début, Hitchcock et Bernstein avaient compris que le caractère insoutenable de ces archives, dans son contraste même avec tout le reste - je veux dire le reste de l'humanité au-delà des barbelés -, pouvait susciter le déni, le rejet de ces évidences trop lourdes. Tant il est vrai que la négation du génocide est inscrite dans la différence même qui sépare le camp de son voisinage le plus immédiat. Or, n'est-ce pas le montage qui, dans un film, prend d'abord en charge la *monstration des différences* ? Ce qu'on ne peut pas voir, il faut donc bien le *monter*, afin, si possible, de donner à *penser* les différences entre quelques monades visuelles - séparées, lacunaires -, façon de donner à *connaître malgré tout* cela même qu'il reste impossible de voir entièrement, cela même qui reste inaccessible comme *tout*.

*

Godard ne dit pas autre chose : « Le montage, [...] c'est ce qui fait *voir*⁵⁸. » C'est ce qui transforme le temps du visible partiellement souvenu en construction réminiscente, en forme visuelle de hantise, en musicalité du savoir. C'est-à-dire en destin : « Au montage, on rencontre le destin⁵⁹ ». Façon de clairement situer le montage à hauteur de *pensée*. Et Godard de rappeler « que le cinéma [fut] d'abord fait pour penser », qu'il devrait d'abord se donner comme « une forme qui pense⁶⁰ ». Le montage est l'art de produire cette forme qui pense. Il procède, philosophiquement, à la façon d'une dialectique (comme Benjamin et comme Bataille, Jean-Luc Godard n'aime citer Hegel que pour mieux le dévoyer) : il est l'art de *rendre l'image dialectique*.

58. J.-L. Godard, « Alfred Hitchcock est mort », art cit p 415

59. J.-L. Godard, « Inerte » (1989), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II. 1984-1998, op. cit., p. 244.

60. Id., *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., III, p. 55.