

LA FORTERESSE ET L'AVEU. À PROPOS D'UN VIVANT QUI PASSE  
DE CLAUDE LANZMANN

OPHIR LEVY  
Université Paris 3  
ophirlevy@yahoo.fr

En 1979, alors qu'il est en plein tournage de *Shoah*, Claude Lanzmann croise le chemin du médecin suisse Maurice Rossel. L'entretien qu'ils enregistrent alors ne trouvera pas sa place dans le montage final de *Shoah* (1985) mais fera l'objet en 1997 d'un film autonome, *Un Vivant qui passe*, consacré aux visites effectuées par le Dr Rossel dans les camps d'Auschwitz et surtout de Theresienstadt (Terezín). Le 23 juin 1944, Maurice Rossel dirigea la délégation du Comité International de la Croix Rouge (CICR) lors de l'inspection du camp de Theresienstadt. Il n'était âgé que de 27 ans et son inexpérience a pu être parfois interprétée comme le signe d'une certaine indifférence du CICR à l'égard de la question juive. Suite à cette visite, Maurice Rossel rédigea un rapport globalement positif sur le fonctionnement du camp, prouvant ainsi qu'il avait été totalement dupe de la mascarade nazie (ou que, tout du moins, il s'y était soumis et l'avait relayée). En effet, Theresienstadt était un camp « Potemkine<sup>1</sup> », un ghetto de misère maquillé en ghetto « modèle » à coups de peinture fraîche et d'installations factices, dans lequel les Juifs affamés vivaient dans l'angoisse d'une déportation qui les conduirait aux chambres à gaz de Birkenau ou de Treblinka. Si de nombreux Juifs du Reich avaient été déportés à Theresienstadt, avec parmi eux des anciens combattants décorés, des dirigeants d'institutions juives, des personnalités du monde de la culture et autres « privilégiés » (*Prominenten*) comme les désigne Maurice Rossel, c'était précisément pour focaliser l'attention sur le sort de ces Juifs connus et « pour préserver la légende de la réinstallation<sup>2</sup>. » Mais Maurice Rossel n'en démordra pas, malgré tout ce qu'il

a appris depuis sur Terezín et qu'il ne conteste nullement, malgré les éléments factuels terrifiants que lui oppose Lanzmann, il reste persuadé de la réalité de ce qu'il a vu : « Je ne pouvais pas inventer des choses que je n'avais pas vues [...] je signerais encore ce rapport. » Claude Lanzmann est confronté à un discours fondé sur une logique vertigineuse : même si ce que j'ai vu n'était pas vrai, il n'en demeure pas moins vrai que je l'ai vu. Voir demeure (malgré tout) un savoir. Face à cette logique retorse qui substitue la vérité de la vision à celle des faits, le cinéaste rappelle à son interlocuteur le nombre de morts, la situation déplorable des internés qui « crevaient de faim », la déportation à Auschwitz de 5000 personnes quelques jours avant la visite du CICR afin d'atténuer l'impression de surpeuplement, les « actions d'embellissement » entreprises par les SS et les nombreuses autres stratégies mises en œuvre pour que Maurice Rossel écrive le rapport que les commandants du camp souhaitaient qu'il écrivît. Pourtant, à aucun moment, Maurice Rossel n'avouera avoir failli lors de cette mission de la Croix-Rouge. À l'image de la forteresse dont les hauts murs protégeaient la vieille ville de Theresienstadt avant d'y enfermer les Juifs du Reich, Maurice Rossel semble s'être emmuré dans une forteresse de déni. L'aveu, comme une brèche dans la muraille qui enceint Maurice Rossel, pourrait entraîner l'effondrement. Mais à l'aveu de l'échec va se substituer l'échec de l'aveu, son impossibilité fondamentale.

#### L'INSTRUCTION

Nous avons ici affaire à un cinéaste qui *instruit*, au double sens pédagogique et judiciaire. Pédagogique tout d'abord. L'instruction est un motif qui semble avoir habité Claude Lanzmann à l'époque du tournage de *Shoah*. Il raconte qu'en 1976, lorsqu'il a filmé en caméra cachée Franz Suchomel, qui avait participé au fonctionnement du programme T4 puis, plus tard, de Treblinka, il lui a tendu une canne à pêche sciée en guise de bâton d'instituteur et un plan du camp d'extermination de Treblinka en lui disant : « Vous êtes le professeur, je suis l'élève. Instruisez-moi !<sup>3</sup> » Dans *Un Vivant qui passe*, c'est Claude Lanzmann qui va progressivement occuper la place du maître d'école, introduisant dans le film une tension entre la leçon et l'aveu. La leçon à défaut de l'aveu. En effet, au milieu du film, Lanzmann change totalement de posture. Au départ intervieweur, il ne peut s'empêcher, face aux propos de Maurice Rossel, de revêtir les habits de l'instituteur (à défaut de ceux du procureur). Conscient du fait que son rapport du 26 juin 1944 sur Theresienstadt avait été téléguidé de bout en bout par les nazis, Maurice Rossel cherche à se justifier en développant

une argumentation cousue de clichés antisémites. Il dit avoir été « envoyé pour être les yeux » de la communauté internationale et « voir au-delà » de ce que les nazis lui montreraient. Quel était cet au-delà du visible auquel sa perspicacité devait lui donner accès ? Qu'a-t-il vu derrière les apparences ? Un camp pour Juifs « privilégiés » qui ont, dit-il, acheté leur place « à coups de dollars » et qui se complaisaient dans la « docilité et l'asservissement ». Maurice Rossel explique même que ce qu'il « ne digère pas », c'est la « passivité » des Juifs qui, à aucun moment lors de la visite du camp, n'ont essayé de lui glisser un message dans la poche, de lui faire un clin d'œil ou de lui raconter leur sort à voix basse (ce qui eût évidemment entraîné leur exécution<sup>4</sup>). Il est frappant de constater à quel point les mots que Maurice Rossel emploie pour désigner l'attitude des Juifs à Theresienstadt sont ceux qu'il pourrait utiliser pour décrire sa propre attitude. Le transfert de sa culpabilité sur les victimes est ici massif. Le cinéaste, se brisant sur un roc de déni et ne pouvant obtenir la reconnaissance du fiasco intégral qu'a été cette visite, adopte une nouvelle position en plein cœur du film. Il n'est plus celui qui enregistre le témoin (dépouillé de sa légitimité de témoin) mais celui qui lui fait la leçon, chiffres et archives à l'appui : les rues ont été nettoyées, asphaltées, un pavillon pour orchestre a été spécialement conçu pour la visite du CICR, un pavillon pour enfants a été aménagé, une synagogue improvisée dans un gymnase, les personnes étaient bien habillées (Maurice Rossel note dans son rapport « qu'on rencontre même le type du zazou » à Theresienstadt), des panneaux colorés avec des flèches « vers la banque, vers la poste, vers le café » plantés pour l'occasion, des maisons ont été rénovées, un bon repas servi, etc. Or, la litanie de faits calmement récitée par Claude Lanzmann change progressivement de nature, du fait même de son accumulation. Éléments d'histoire qui instruisent Maurice Rossel sur la vérité de son propre passé, ils deviennent peu à peu des éléments à charge dans le dossier d'accusation dressé par l'intervieweur. Du film documentaire, on passe au « film-réquisitoire<sup>5</sup> ». Néanmoins, si le film est dur avec Maurice Rossel, il ne vise pas à en faire le procès en tant que personne. D'ailleurs, dans le texte défilant en introduction au film, Claude Lanzmann évoque un échange épistolaire avec Maurice Rossel, au moment où il monte *Un Vivant qui passe*, près de vingt ans après l'avoir filmé. Le vieil homme demande un peu d'indulgence au cinéaste : « Soyez charitable, ne me rendez pas trop ridicule. » Ce à quoi Claude Lanzmann répond : « Je n'ai pas cherché à le faire. » Et en effet, ce n'est pas tant l'homme Rossel qui est malmené par Lanzmann, courtois pendant l'entretien malgré le discours parfois insupportable de son interlocuteur, que Maurice Rossel en tant qu'incarnation d'un échec du témoignage, d'une

négligence du témoignage. Le beau titre *Un Vivant qui passe* s'entend désormais avec une certaine cruauté. Il fait référence au regard intense des déportés que Maurice Rossel a aperçu à Auschwitz. De ces « squelettes ambulants » dit-il, « il n'y avait que les yeux qui vivaient » et qui semblaient dire : « En voilà un qui vient... un vivant qui passe, qui n'était pas un SS. » Mais au terme du film, ce vivant qui passe ne désigne plus, par le verbe « passer », que la terrible légèreté du passant, du touriste, de celui qui a visité Theresienstadt comme un quartier résidentiel en compagnie de promoteurs immobiliers. La part d'accusation du film est sans doute accentuée par son montage, étonnant en ce qu'il accorde au cinéaste de très nombreux contrechamps. Claude Lanzmann y est bien plus présent à l'image que dans *Shoah* ou dans *Sobibor* (2001), où sa présence se manifeste davantage par sa voix. Le corps du cinéaste s'impose à l'écran, signifiant son engagement total dans le film, son refus de passer pour une simple instance de recueil du témoignage. Précisément parce que Maurice Rossel s'est totalement disqualifié en tant que témoin de Theresienstadt. La seule chose dont il est le témoin au sens propre, c'est de la mise en scène nazie, de la mascarade, de sa propre duperie. Là réside l'inavouable.

#### LA DISSOLUTION DU TÉMOIN

« Vous n'avez rien vu de Theresienstadt ! » La sentence prononcée par Claude Lanzmann est définitive et nous évoque le fameux « Tu n'as rien vu à Hiroshima » dans le film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour*. Chez Alain Resnais et Marguerite Duras, ce qui est en cause, c'est l'impuissance du regard, du savoir, de l'entendement à transmettre quoi que ce soit de l'expérience de la catastrophe. Il n'y a de savoir sur la catastrophe que notre propre dévastation par celle-ci. Chez Claude Lanzmann, il s'agit d'une réflexion abyssale sur le simulacre, le visible qui dissimule le réel, mais également sur la puissance du déni. Le cinéaste est obligé de prononcer avec la sévérité d'un jugement la seule parole, le seul aveu que Maurice Rossel se refuse à lâcher : je n'ai rien vu à Theresienstadt. De ce point de vue là, *Un Vivant qui passe* présente un cas limite et constitue une formidable réflexion sur la nature des images. Au début des années 1970, le critique Serge Daney s'interroge sur le fait que notre culture soit tout entière soumise à l'hégémonie de l'œil, à notre confiance aveugle dans le visible. Cette obstination à confondre vision et connaissance, Daney la nomme « photo-logique<sup>6</sup> ». Son propos semble imprégné par la lecture de Jacques Derrida qui, quelques années plus tôt, dans le sillage d'Emmanuel Levinas, dénonçait la part de violence inhérente au concept,

à l'ontologie et à la toute-puissance du *logos*<sup>7</sup>. Le cinéma s'inscrit donc pleinement, selon Serge Daney, dans la tradition métaphysique occidentale, orientée presque exclusivement vers la vision. Voir, c'est savoir. Dans le courant de la décennie, comme en écho aux condamnations de Serge Daney, était en train de germer le film qui allait constituer la plus radicale fin de non-recevoir, la plus extrême contestation des puissances du visible. Il s'agit de *Shoah* de Claude Lanzmann, dont le sujet même conduit son auteur à une profonde mise en cause de la validité du visible comme opérateur de connaissance : destruction des traces matérielles, disparition des cadavres considérés comme preuves ultimes, reconfigurations topographiques, travestissement du langage, interdiction des prises de vue, etc. Comme l'a noté Jean-Michel Frodon, « la Shoah fut non seulement une opération d'anéantissement des corps réels, tués puis brûlés, mais une procédure d'effacement du dispositif d'anéantissement lui-même, une machine à supprimer l'humain jusque dans ses traces. La Shoah est une tragédie de l'humanité dans son rapport au visible, c'est à ce titre qu'elle concerne fondamentalement le cinéma<sup>8</sup>. » Si ce hiatus entre voir et savoir traversait *Shoah* de part en part, il allait constituer le thème unique du documentaire *Un Vivant qui passe*. La vérité de Terezín échappe au visible. Pire encore, c'est précisément sous un abri de visible qu'elle se camoufle. Le propre de l'image, selon la philosophe Marie José Mondzain, est de désigner une absence recouverte par le voile du visible : « lorsqu'une image est devant nos yeux, elle ne s'impose pas pour autant au regard. Le visible la dissimule, mieux encore, l'image a élu le visible pour la dissimuler. Qu'on la conjure ou qu'on la convoque, l'image impose toujours une certaine économie de l'absence<sup>9</sup>. » C'est autour de cette ambivalence fondamentale que s'articule la question brûlante du film. Qu'est-ce que témoigner ? Pour Maurice Rossel, il n'y a de témoignage qu'oculaire (« j'ai été envoyé pour être les yeux » de la communauté internationale et « voir au-delà »). Son témoignage ne pouvait et ne devait que se replier exactement sur ce qu'il avait vu. Aussi s'arc-boute-t-il pendant tout le film sur le fait qu'il a fidèlement rapporté ce qu'il a vu, ce qui est incontestable. Il se targue même d'avoir pris de nombreuses photographies du camp, ce qui prouve que son rapport écrit était appuyé sur des preuves « objectives ». Et en effet, lorsqu'on regarde certaines des 36 photos<sup>10</sup> prises par Maurice Rossel le jour de la visite du CICR, on ne peut que s'accorder à dire que Terezín est un lieu paisible où les Juifs ont pu réorganiser une vie sociale normale, faite de travail, de sport et de musique, et où les chères petites têtes blondes, quoiqu'arborant une étoile jaune au revers de leur veste, sont à l'abri des rudesses de la guerre. Or, comme le dit Claude Lanzmann dans son prologue, « Theresienstadt

devait être montré et le fut. » Rossel a été « baladé », comme on le dit familièrement. Un vulgaire passant. Ce dont il a témoigné, ce n'est pas de Theresienstadt, mais d'une gigantesque mise en scène nazie à l'échelle de l'Europe et dont il était, sans le savoir, un des rouages. L'historienne Sylvie Lindeperg s'est arrêtée sur un paradoxe<sup>11</sup> : comment se fait-il qu'à partir du printemps 1944, alors que les prises de vues photographiques et cinématographiques sont un interdit absolu dans les lieux qui ont rapport avec l'extermination des Juifs, se sont multipliés les films et les photographies ? Comment expliquer les photographies qui constituent l'album d'Auschwitz prises fin mai-début juin 1944, le film tourné à Westerbork de mars à mai 1944, celui tourné à Terezín en août-septembre 1944, ainsi que les visites de la Croix-Rouge enfin autorisées dans les camps de concentration avec les photographies de Maurice Rossel à Terezín le 23 juin 1944 ou encore l'inspection du camp de Drancy en mai 1944 par un délégué du CICR, Jacques de Morsier, « débouchant sur un rapport élogieux sur le travail d'Alois Brunner<sup>12</sup> » ? Sylvie Lindeperg avance l'idée selon laquelle cette profusion d'images produites à l'intérieur des camps répondrait à une « stratégie de camouflage » visant à démentir les rumeurs concernant l'extermination des Juifs. Faire proliférer les images pour étouffer le réel. Il se trouve que cette période correspond au moment où se mettent en place la déportation et l'extermination des Juifs hongrois dans une fureur du rendement que les centres de mise à mort n'avaient encore jamais atteinte (440 000 Juifs hongrois sont déportés à Auschwitz entre mai et juillet 1944).

Lorsqu'il visite Theresienstadt pour le compte de la Croix-Rouge, Maurice Rossel se trouve donc en plein dans l'œil du cyclone, à tel point au cœur du mensonge nazi qu'il en devient le destinataire exclusif : « Tout cela était préparé pour vous [...] depuis des mois » lui rappelle Claude Lanzmann, « ils ont même fait des répétitions générales avant votre visite car la nervosité était à son comble. Ils avaient tellement peur que vous puissiez vous douter de quelque chose qu'ils ont répété comme des fous. » L'aveu auquel se refuse Maurice Rossel est presque l'aveu d'un viol, d'une manipulation de soi dépersonnalisante. Rossel s'imagine personnage historique, il n'a été qu'une marionnette : « Votre visite a été téléguidée au mètre près et à la seconde même. » Maurice Rossel se refuse obstinément à admettre cette dépossession de soi, à choir de sa position de témoin. La *testimonialité* même du témoin s'évapore sous nos yeux. En quoi Maurice Rossel, qui n'a rien vu derrière le grossier décor dressé pour lui, est-il témoin de Terezín ? En rien. Hasard heureux ou suprême malice du cinéaste, Claude Lanzmann retient dans son montage l'évocation de Georges Scapini. Ce dernier était un ancien combattant de

la Première Guerre mondiale qu'une blessure au visage avait rendu aveugle. Fervent soutien de Pétain, il sera nommé représentant des prisonniers de guerre en Allemagne, ayant rang d'ambassadeur. Il est resté dans l'histoire comme l'homme de Pétain, qui n'a jamais protesté contre les violations des conventions de Genève et qui suggérait aux prisonniers français de se tenir tranquilles. Discrètement, le film fait entrer en résonance les figures de Georges Scapini et de Maurice Rossel, tous deux ambassadeurs, aveugles, couards, soumis à l'autorité au point de faire des victimes les responsables de leur propre sort. Rossel n'est pas interrogé par Claude Lanzmann comme témoin de Theresienstadt mais comme acteur principal d'un jeu de dupes dont il est à la fois l'agent et la victime. « Que vous ayez été trompé n'a rien d'étonnant puisque l'on voulait vous tromper » le rassure Lanzmann. Le vrai problème est donc ailleurs. Fort de cette reconnaissance de son statut de victime abusée, Maurice Rossel renchérit en se désignant victime non pas de la manipulation des nazis mais de « l'asservissement et de la passivité » des Juifs ! Voilà où se situe le vrai problème. Voilà pourquoi Claude Lanzmann s'acharne à faire un film sur un témoin qui n'en est pas un. Maurice Rossel n'est pas un témoin, il est un symptôme. Le symptôme d'une Europe qui a regardé les Juifs mourir en se cachant les yeux et préférant plus tard mépriser l'attitude de ceux qui s'étaient laissés « conduire comme des moutons à l'abattoir » plutôt que d'admettre son silence complice. À propos du Dr Paul Eppstein, le doyen du ghetto qui lui a servi de guide, Maurice Rossel s'exclame « c'est hallucinant que personne ne dise "enfin mais ceci est une farce" si vraiment ça l'était à ce point-là. » Le déni forcené du Dr Rossel<sup>13</sup>, son aveuglement massif, sa reconfiguration du réel épousant le leurre nazi, sa propre culpabilité qu'il transfère sur les déportés de Terezín, sont autant de bouées auxquelles il se raccroche pour éviter le naufrage d'un aveu. Celui de sa propre lâcheté, de sa propre passivité, de son échec lamentable à émettre la moindre parole de dénonciation du système nazi. Celui de la nullité de son rapport. Or, nous allons constater que l'aveu n'est pas ici refusé. Il est tout simplement impossible. Pourquoi cela et que vient alors révéler la citadelle rhétorique derrière laquelle Maurice Rossel se cache ?

#### LA FORTERESSE ET L'AVEU

La forteresse de Terezín a été édifée dans les années 1780-1790, sous le règne de l'empereur Joseph II, à une quarantaine de kilomètres au nord de Prague. Elle n'a jamais été mise à l'épreuve des envahisseurs, d'où son parfait état. En novembre 1941, les nazis en font un ghetto ainsi qu'un

camp de rassemblement et de transit pour les Juifs du *Protektorat* de Bohême-Moravie, les vieillards et les *Prominenten* du Reich. C'est donc entre les murailles de cette ville-forteresse que se déroule la visite de Maurice Rossel à la tête de la délégation du CICR. La tentation est grande de rapprocher l'architecture de Terezín, système de défense à la Vauban, des murs épais du déni qui va constituer le principal mode défensif du médecin suisse. À l'abri des pierres inébranlables du raisonnement dont il s'est doté, il demeure totalement imperméable aux arguments factuels que lui soumet Claude Lanzmann. Pour évacuer toute culpabilité, Maurice Rossel se refuse obstinément à admettre sa faute historique, son manquement évident à la mission qui lui avait été confiée. Quitte à apparaître totalement clivé, n'hésitant pas à se contredire d'une phrase à l'autre (il sait que tout n'était qu'illusion mais ne cesse de dire que ce qu'il a vu était néanmoins vrai puisque ses photographies l'attestent). Ainsi, face à la déferlante d'exemples donnés par le cinéaste pour lui montrer à quel point il s'est fourvoyé dans son rapport officiel, Maurice Rossel répond calmement : « Mais je sais parfaitement tout cela ! » Puis il déclare, avec le sourire confiant de celui à qui on ne la fait pas : « J'ai cru et puis je crois encore qu'on m'a montré un camp pour des notables juifs privilégiés. [...] L'attitude des Israélites dans cette ville était fort antipathique [qui] à coups de versement de dollars au Portugal, arrangeaient leur situation et se permettaient de durer. » Odieux sous-entendu dont Maurice Rossel n'a sans doute même pas conscience. Lapsus ou phrase délibérée ? La langue est de toute manière impitoyable. Le verbe « se permettre » est, dans ce contexte, sidérant. Comme si certains juifs fortunés, refusant avec arrogance le sort promis à leur peuple, s'étaient sournoisement autorisés à ne pas finir à Treblinka ou Birkenau... Le lieu commun antisémite, dans le discours de Rossel, fait toujours écran à l'accusation véritable. Maurice Rossel substitue systématiquement – et presque terme à terme – la responsabilité des Juifs à la sienne propre. Ce n'est pas lui qui a été aveugle et sourd, ce sont eux qui n'ont rien montré et rien dit. Ce n'est pas lui qui s'est soumis à la mise en scène nazie, ce sont eux qui ont fait preuve « d'asservissement et de passivité ». Ce n'est pas lui qui, ressortissant d'un pays neutre, était à l'abri de la guerre, ce sont eux qui, « à coups de dollars », se sont achetés une place au soleil. Cette réécriture de l'histoire ne répond pas à la logique du souvenir-écran dans la mesure où les images qu'il a retenues sont bel et bien celles qu'il a vues à Terezín<sup>14</sup>. Il n'y a donc pas eu refoulement d'images de misère puisqu'effectivement, Maurice Rossel n'a assisté qu'à des scènes harmonieuses. L'hypothèse du refoulement écartée, il pourrait alors être tentant de parler de forclusion<sup>15</sup>. Mais cette hypothèse n'est pas non plus convaincante car

la forclusion s'apparente à une modalité défensive propre à la psychose. Or, il nous semble que le cas de Maurice Rossel pourrait être éclairé à la lumière des mécanismes de la perversion<sup>16</sup>. En premier lieu, la perversion nazie qui consistait à fabriquer un voile de visible pour dissimuler la réalité du crime et dont inconsciemment, Rossel a été le complice. Perversion au sens d'un contrôle du regard de l'autre qui se met à regarder précisément là où le pervers veut qu'il voie. Même l'au-delà du voir est sous contrôle. Perversion nazie dont les effets se manifestent sur Maurice Rossel au cours du film et dont il préfère se faire l'acteur plutôt que d'admettre en avoir été la victime collatérale<sup>17</sup>. Pourquoi un tel acharnement à ne pas voir (à l'époque) et à ne pas admettre (aujourd'hui) ? Quand Claude Lanzmann lui concède qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il ait été trompé par ceux qui voulaient l'abuser, Maurice Rossel écarquille grand les yeux en signe d'approbation, lâche une bouffée de cigare et dans un large mouvement d'acquiescement de la tête, prend un air profond : « Bien sûr ». Claude Lanzmann renchérit : « On voulait vous tromper et tout était fait pour cela. Mais vous dites que l'attitude des Juifs vous a gêné, leur passivité. » À ce moment-là, un sourire très léger vient éclairer le visage de Maurice Rossel filmé en gros plan. On sent une lueur passer dans ses yeux, une perche lui est tendue par son interlocuteur : « Voilà, voilà, voilà », dit-il d'un ton sec et satisfait. Perversion de ce sourire, de ce regard qui se délecte de pouvoir tordre les signifiants. « On » désigne les nazis dans la bouche de Claude Lanzmann et les Juifs aux oreilles de Maurice Rossel, qui peut désormais rebondir avec une tirade sur l'absence de résistance des Juifs qui « jouaient leur dernière chance de durer » en étant « dans la comédie ». Mais alors pourquoi ne l'a-t-il pas mentionné dans son rapport ? Pourquoi, de manière plus générale, tient-il tant à défendre bec et ongles son rapport ? Pourquoi s'accroche-t-il si absurdement à ce qu'il a vu ? Il n'y aura rien à faire, Maurice Rossel n'admettra jamais que ce rapport était inepte : « J'ai vu une ville de province presque normale, ce qu'on m'a montré. Je n'avais rien à dire. Je ne pouvais pas inventer des choses que je n'avais pas vues. » Ici réside l'enjeu capital du récit de Maurice Rossel, l'enjeu capital du film voire celui de toute la filmographie de Claude Lanzmann. Ici revient également en force la question de la possibilité de l'aveu qu'il faut penser en rapport avec l'hypothèse de la forclusion. Jamais nous n'avions vu au cinéma plus extrême manifestation de l'inavouable. Au sens propre, absolu. Le seul inavouable authentique. Pas un inavouable qui s'expliquerait par la honte, la culpabilité ou la crainte. Il ne s'agit même pas d'un inavouable dû à un refoulement dont la levée rendrait l'aveu envisageable. Dans le cas de Maurice Rossel, il n'y a pas d'aveu possible parce qu'il n'y a en fait rien à avouer. Pour le para-

phraser, disons qu'il ne peut pas avouer quelque chose qu'il n'a pas éprouvé, vécu, ressenti. Disons-le clairement, l'avouable impliquerait ici une reconnaissance de la castration : il n'a rien vu à Theresienstadt. Claude Lanzmann, après s'être efforcé en vain d'obtenir cette reconnaissance, après s'être heurté au discours totalement clivé de Maurice Rossel, va occuper la position du tiers symbolique qui opère la castration : « Vous n'avez rien vu de Theresienstadt ! » C'est le tournant du film. Au départ Claude Lanzmann explique à son témoin qu'il est un personnage historique. Gonflé de sa propre historicité, Maurice Rossel se livre avec gourmandise, ne négligeant jamais de souligner le petit détail qui, nous faisant accéder aux coulisses de l'histoire, semble en révéler toute la vérité. Or, peu à peu, Maurice Rossel se rend compte qu'en fait, Claude Lanzmann en sait plus que lui<sup>18</sup>. La discussion devient leçon. Persécuté par l'insistance érudite du cinéaste, Maurice Rossel se réfugie dans son délire et s'autorise à dire une chose et son contraire. Ce qu'il a vu, ce qu'il a photographié, sont des bouées auxquelles il se raccroche plutôt que de supporter l'épreuve du vide et de l'absence d'image. Épreuve à laquelle Claude Lanzmann le confronte sans arrêt en détruisant méthodiquement l'univers factice qui lui avait été présenté.

#### CONCLUSION

Dans *Un Vivant qui passe*, le rôle de Claude Lanzmann ne relève pas de la maïeutique traditionnellement associée à sa position d'intervieweur-réalisateur. L'affaire est entendue, tout aveu, toute confession sincère sont impossibles. Il s'agit de tout autre chose : un regard et une incarnation. Par son regard, Claude Lanzmann produit dans l'après-coup le traumatisme qui n'a pu avoir lieu lors de cette fameuse visite du 23 juin 1944. D'où l'importance de ces contrechamps sur le cinéaste qui inscrivent son regard en retour, face à l'intensité du regard de Maurice Rossel qui ne le lâche jamais des yeux. Hors-champ pendant presque tout le film, Claude Lanzmann apparaît plein cadre à deux ou trois reprises. Et notamment lors du tout dernier plan. Le cinéaste, filmé en plan buste, papier à la main, termine la lecture d'une lettre rédigée par le Dr Eppstein, croisé par Maurice Rossel lors de la visite et qui sera fusillé en septembre 1944. « C'est déchirant comme texte » dit Claude Lanzmann avec une émotion perceptible. Ce sont les derniers mots du film. Cet ultime plan semble transpercé par un regard d'outre-tombe. Le regard de Claude Lanzmann renvoie aux yeux de Maurice Rossel ce regard des Juifs qu'il n'a pas su voir. Le cinéaste prononce les mots qu'il n'a pas pu ou su entendre. Ce plan final se termine par un long moment pendant lequel le réalisateur

demeure silencieux. Comme s'il lui fallait le temps de revenir à lui-même. Claude Lanzmann apparaît un peu vacillant. Il vient d'incarner le Dr Eppstein. Comme dans l'ensemble du projet de *Shoah*, c'est la voix des morts que le film abrite, ainsi que leur regard. Les nombreux zooms avant sur le visage de Maurice Rossel dévoilent ici leur pleine signification. Pendant le tournage de *Shoah* (dont sont issus les rushes d'*Un Vivant qui passe*), Claude Lanzmann avait filmé un plan consistant en un lent zoom avant sur le panneau de la gare de Treblinka parce qu'il imaginait que les déportés le découvriraient ainsi : « Je fis recommencer vingt fois ce zoom avant, tellement je voulais habiter le regard de ceux qui allaient mourir<sup>19</sup>. » C'est ce regard, habité par la présence des morts restés dans le hors-champ de sa visite à Terezín, que doit soutenir Maurice Rossel. Claude Lanzmann estime que « l'incarnation a été la grande affaire de [s]a vie<sup>20</sup>. » C'est également la substance même de son cinéma.

#### NOTES

<sup>1</sup> Claude Lanzmann rappelle au début du film que cette expression fait référence au prince G. A. Potemkine qui, à l'occasion d'une visite en Ukraine de la Tsarine Catherine II, avait fait construire des villages factices le long de la route que devait emprunter l'Impératrice afin de dissimuler la misère.

<sup>2</sup> Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe* (1961), trad. Marie-France de Palomé et André Charpentier, Paris, Folio Histoire, vol. II, 1991, 1098 p., p. 377. Sur 141.184 internés à Theresienstadt, 33.456 sont morts au camp, 88.202 ont été déportés vers des camps d'extermination et 16.832 ont survécu (chiffres donnés par Raul Hilberg, p. 376).

<sup>3</sup> Entretien vidéo avec Claude Lanzmann diffusé dans l'exposition permanente du Mémorial de la Shoah à Paris. Il écrit aussi dans ses mémoires : « Je demandais donc à Suchomel d'occuper la place et la posture du pédagogue, je me mettais face à lui en position d'élève » (*Le Lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2009, 557 p., p. 464).

<sup>4</sup> À ce sujet, le film de propagande nazi tourné à Theresienstadt à la fin de l'été 1944 sous la direction du réalisateur juif Kurt Geron et intitulé *Theresienstadt, Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (*Theresienstadt, un film documentaire de la zone de colonisation juive*) comporte une partition musicale étonnante. Dans une des versions qu'il nous reste de ce film, on peut entendre, sur une séquence qui montre le pseudo hôpital du camp, quelques mesures du *Kol Nidre*, prière récitée le soir de Kippour. Le texte du *Kol Nidre* est une vraie énigme qui fait encore débat et dont le discours antisémite s'est emparé pour stigmatiser la duplicité juive (le texte araméen dit « Nos vœux ne sont pas des vœux, nous rétractons d'avance toutes nos promesses »). Si l'auteur de cette incise musicale est bien Peter Deutsch, un Juif danois interné à Theresienstadt, cela pourrait vouloir dire qu'il place à ce moment du film un avertissement codé à un éventuel public juif futur : attention, ces images ne sont pas de vraies images et nos paroles ne disent pas la vérité. Le réalisateur Kurt Geron sera déporté à Auschwitz le 28 octobre 1944, avant même le montage du film. Je tiens à remercier Sylvie Lindeperg pour les nombreux renseignements qu'elle a bien voulu me transmettre à ce sujet.

<sup>5</sup> Sébastien Farré et Yan Schubert, « L'illusion de l'objectif. Le délégué du CICR Maurice Rossel et les photographies de Theresienstadt », *Le Mouvement Social*, n° 227, 2009, p. 65-83, p. 65.

<sup>6</sup> Serge Daney, « Sur "Salador" (cinéma et publicité) », in *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983, 183 p., p. 18.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, « Violence et métaphysique » in *L'écriture et la différence*, Paris, Éd. Le Seuil, 1967, 436 p. ; J. Derrida situe dans cette « oppression ontologique ou transcendantale l'origine et l'alibi de toute oppression dans le monde » (p. 123).

<sup>8</sup> Jean-Michel Frodon, « Chemins qui se croisent », in *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cahiers du cinéma / Fondation pour la mémoire de la Shoah, 2007, 400 p., p. 13.

<sup>9</sup> Marie-José Mondzain, *L'image naturelle*, Paris, Éd. Le nouveau commerce, 1995, 44 p., p. 11.

<sup>10</sup> C'est le chiffre avancé par Sébastien Farré et Yan Schubert, in « L'illusion de l'objectif », *art. cit.*, p. 76.

<sup>11</sup> Notamment lors du cycle de conférences « Histoires d'archives. Lire les images du passé » qu'elle a présenté au Centre Pompidou entre le 6 octobre 2008 et le 12 janvier 2009.

<sup>12</sup> Sébastien Farré et Yan Schubert, *art. cit.*, p. 71.

<sup>13</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis définissent le déni comme un « mode spécifique de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 523 p., p. 115).

<sup>14</sup> Sigmund Freud appelle « souvenirs-écrans » ces souvenirs qui ont pour fonction de recouvrir et de se substituer à d'autres souvenirs ayant été refoulés, souvent pour des motifs sexuels (désir pour la mère, pratique autoérotique). Cf. : Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans » (1899) et le chap. IV « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » de *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard, 1997, 476 p.

<sup>15</sup> Ce terme lacanien désigne l'incapacité du sujet à élaborer une scène traumatique au moment où il la vit (ici la visite de Terezín dont Maurice Rossel ne parvient ni à déceler ni même à concevoir l'horreur). Les éléments perçus, n'étant pas rattachés à leur véritable signification, ne trouvent même pas de place dans l'inconscient. Ils ne sont pas refoulés mais forclus, écartés, déniés. Déni de la réalité qui se traduit par un refus d'admettre la perception elle-même. L'idée de « forclusion construite » développée par le psychanalyste Jean-Jacques Moscovitz est peut-être plus proche de ce que le film nous donne à voir : « La forclusion construite, c'est comme une forclusion voulue, elle est directement liée à son modèle le plus grave : le *négationnisme*. » (« Trauma et histoire », in *Figures de la psychanalyse* n°8, Éd. Érès, 2003, p. 31-39, p. 36).

<sup>16</sup> Gardons-nous ici de succomber au péché du diagnostic clinique aventureux. Il ne s'agit pas de nous lancer dans l'analyse de Maurice Rossel, que rien ne nous autorise à faire, mais de décrypter ce qui se joue dans son discours et son comportement, tels que le film nous les donne à voir. Je profite de cette note pour remercier chaleureusement la psychanalyste Johanna Lasry dont les conseils m'ont été précieux au sujet du déni, de la forclusion et de la perversion.

<sup>17</sup> Un des traits de la perversion est la haine de la position passive. Ce n'est sans doute pas un hasard si le discours et les caricatures antisémites ont en permanence assimilé le juif à la femme (passivité, soumission, séduction, duplicité, sournoiserie) comme l'a rappelé Georges Bensoussan lors de sa conférence à l'Université d'été du Mémorial de la Shoah (06/07/2009). Dans son article consacré aux films évoquant la période nazie, Judith Doneson remarque que le Juif est souvent mis en scène « en tant que personnage faible, quelque peu féminin, sous la protection d'un Chrétien fort, le mâle, dans une relation qui symboliserait celle d'un couple homme/femme ». (« The Jew as a Female Figure in Holocaust Film », in *Shoah* I, 1, 1978, p. 11.)

<sup>18</sup> La voix de Claude Lanzmann est hors-champ presque tout au long du film. Mais sur une série de plans tournés à Terezín, on l'entend égrener la liste des « actions d'embellissement » effectuées par les nazis. Ce raccord passant du gros plan sur Rossel à de longs travellings sur les rues vides de Terezín modifie le statut de la voix du cinéaste. D'intervieweur il est hissé au rang d'*acousmètre*. Michel Chion définit la figure cinématographique de l'*acousmètre* comme une voix dont on ne perçoit pas la provenance (les voix off et autres narrateurs des films de fiction) et qui, du fait de cette non-localisation, semble douée de certains pouvoirs : « être partout, tout voir, tout savoir, tout pouvoir » (*La Voix au cinéma*, Paris, éd. de l'Étoile, 1982. 141 p., p. 29).

<sup>19</sup> Claude Lanzmann, *Le Lièvre de Patagonie*, *op. cit.*, p. 504.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 545.