

Images rescapées : les photographies de l'Holocauste et le travail de post-mémoire

par Marianne Hirsch¹

I. Rupture

« La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai vu depuis, en photo ou en vrai, ne m'a atteint de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. De fait, il ne me semble pas absurde de diviser ma vie en deux époques : celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j'ai vu ces photographies (j'avais alors douze ans), bien qu'il me fallût encore plusieurs années avant de pouvoir comprendre complètement leur signification. À quoi bon les avoir vues ? Ce n'étaient que des photos ; photos d'un événement dont j'avais à peine entendu parler et auquel je ne pouvais rien changer, d'une souffrance que je pouvais à peine imaginer et que je ne pouvais en rien soulager. Quand j'ai regardé ces photos, quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'était pas seulement celle de l'horreur ; je me sentis irrémédiablement endeuillée, blessée, mais une partie de mes sentiments commença à se raidir ; ce fut la fin de quelque chose ; ce fut le début de larmes que je n'ai pas fini de verser². »

*

« J'ai effectué une recherche approfondie dans le bureau de mon père. J'ai ouvert chaque bloc-notes et chaque boîte dans chaque tiroir. [...] Dans le tiroir du bas à droite, j'ai trouvé des boîtes en carton grises. Dedans, il y avait des photos en noir et blanc de corps humains morts. Sur plusieurs d'entre elles, on voyait des centaines de corps osseux entassés les uns sur les autres et qui formaient des amas d'os. Je n'avais jamais vu de mort, même sur une photo. [...] C'est à ça que ressemblait la mort.

Tous les corps présents sur les photos n'étaient pas morts. Certains étaient debout, mais ne semblaient pas humains. Leurs os ressortaient trop. On pouvait voir les articulations où les os étaient reliés. Certains étaient nus, d'autres portaient des pyjamas rayés qui tombaient de leurs os. Un homme tentait de sourire. Son visage était plus effrayant que ceux qui ne montraient aucune expression ; il luttait pour la vie, mais c'était trop tard. [...] "U.S. army" et une série de chiffres étaient inscrits au dos de chaque photo.

Ma mère m'a raconté que les photos avaient été prises par M. Newman. Il était photographe pour l'Armée américaine lorsque celle-ci libéra les camps de concentration à la fin de la guerre. Au procès de Nuremberg, ses photos furent des éléments de preuves de ce que les nazis avaient fait.

J'ai apporté les photos en classe afin de montrer aux autres élèves de troisième année ce qui s'était passé dans les camps. Ma mère avait fouillé dans les photos pour retirer celles qui lui semblaient trop bouleversantes, mais je voulais les prendre toutes, surtout celles qui étaient bouleversantes. [...] Je pensais que mes amis n'avaient pas le droit de vivre sans connaître ces images, comment pouvaient-ils être si heureux alors qu'ils savaient si peu de choses. J'ai pensé qu'aucun d'eux ne savait ce que moi je savais. Et je les détestais pour cela³. »

*

¹ William Peterfield Trent Professor of English and Comparative Literature at Columbia University

² Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois, 2008, p. 37-38, trad. de Philippe Blanchard.

³ Alice Kaplan, *French lessons* [Leçons françaises], Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 29, 30.

Deux rencontres, l'une décrite par Susan Sontag en 1973 dans *Sur la photographie*, et l'autre par Alice Kaplan dans *French Lessons* [Leçons françaises] en 1993, 20 ans plus tard. Susan Sontag avait douze ans en 1945, lorsqu'elle vit ces photos pour la première fois ; Alice Kaplan était en troisième année, elle avait huit ou neuf ans en 1962, lorsqu'elle trouva les photos dans le bureau de son père qui avait été procureur au procès de Nuremberg et qui, peu avant qu'elle ne trouve ces photos, était mort d'un arrêt cardiaque.

Ces deux rencontres avec ce que Sontag appelle « l'inventaire photographique de l'horreur absolue » se sont produites dans l'enfance. Même si l'un des deux auteurs est un contemporain de l'Holocauste et que l'autre est un membre de la deuxième génération, les deux rencontres sont marquées par la même rupture, la même réalisation de la mort par un enfant, violence inconcevable, mal incompréhensible. Le même sentiment que le monde ne sera plus jamais un tout ; que « quelque chose s'est brisé ». Dans les deux textes, les descriptions de ces rencontres sont datées et situées avec précaution : elles servent à positionner le sujet de l'auteur dans un espace générationnel défini par sa culture visuelle, une culture dans laquelle des images telles que celles qui ont été trouvées dans l'intimité du tiroir du bureau ou même dans l'espace public de la librairie sont les signes d'une limite de ce qui peut et devrait être vu. Bien que ces deux générations partagent le même paysage visuel et qu'elles vivent dedans avec le même sentiment de choc, les effets de ce choc sont perçus différemment par les témoins et les rescapés, et par leurs enfants et petits-enfants.

Donc, si Susan Sontag décrit cette interruption radicale à travers la vision, c'est uniquement pour montrer combien nous pouvons facilement nous accoutumer à son impact visuel : « Les photographies produisent un choc dans la mesure où elles montrent du jamais vu. [...] La première image de cette espèce que l'on voit ouvre la route à d'autres images, et encore à d'autres. Les images paralysent. Les images anesthésient. [...] À l'époque des premières photographies des camps nazis, de telles images n'avaient rien de banal. Trente ans plus tard, un point de saturation a peut-être été atteint⁴. »

Il n'est pas nécessaire de regarder les images que Susan Sontag et Alice Kaplan décrivent. À présent, après 50 ans, elles sont devenues bien trop familières. Le point de saturation qui « a peut-être été atteint » il y a 25 ans pour Susan Sontag est certainement dépassé aujourd'hui, ce qui mène de nombreux observateurs de la représentation et de l'acte de commémoration de l'Holocauste à exprimer des inquiétudes et des avertissements sérieux. « Notre aptitude à la compassion est-elle limitée et bientôt épuisée ? », se préoccupe Geoffrey Hartman dans *The Longest Shadow* [La plus longue ombre]. L'excès d'images violentes qui constituent notre paysage visuel présent, insiste-t-il, nous a désensibilisés à l'horreur, expulsant la capacité de la vision de l'enfant choqué de Sontag et Kaplan. Hartman craint que nous ne tentions d'aller toujours plus loin et que nous dépassions toutes les limites représentationnelles, afin de « chercher à nous "blesser", comme des psychotiques qui découvrent ainsi qu'ils existent⁵. » Et dans une vaste étude récente sur les photos des atrocités de l'Holocauste prises par les armées libératrices, Barbie Zelizer s'inquiète qu'à travers cet excès d'images, l'on soit, comme le titre de son livre l'indique, en train de « se souvenir pour oublier », que les photos sont devenues ni plus ni moins que des signaux de mémoire hors contexte, alimentés par une mémoire déjà codée, qui ne sont plus les véhicules qui peuvent eux-mêmes stimuler la mémoire⁶.

Geoffrey Hartman et Barbie Zelizer expriment une crainte que cette idée se soit répandue parmi les spécialistes et les écrivains qui se préoccupent de la transmission de la mémoire de l'Holocauste. Et pourtant, ce que nous retrouvons dans la représentation et la commémoration contemporaines de l'Holocauste, qu'elles

⁴ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 37-39.

⁵ Geoffrey Hartman, *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust* [La plus longue ombre: les conséquences de l'Holocauste], Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 152.

⁶ Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Lens* [Se souvenir pour oublier : la mémoire de l'Holocauste à travers l'objectif de l'appareil photo], Chicago, University of Chicago Press, 1998.

soient intellectuelles ou populaires, ce n'est pas la multiplication et l'intensification des images auxquelles on s'attend à la suite de la crainte d'Hartman, mais une répétition frappante des mêmes rares images, utilisées encore et encore de manière iconique et emblématique pour signaler cet événement.

Ce choix restreint d'image se produit malgré le fait que l'Holocauste est l'un des événements qui disposent le plus d'archives visuelles dans l'histoire d'une ère marquée par une plénitude de documents visuels. Les nazis s'imposaient dans l'enregistrement sur des supports visuels de leur propre montée au pouvoir et des atrocités qu'ils ont commises, immortalisant tant les victimes que leurs bourreaux⁷. Les gardes photographiaient souvent officiellement les détenus lors de leur emprisonnement et enregistraient leur destruction. Même les soldats individuels se déplaçaient souvent avec des appareils photo et décrivaient les ghettos et les camps pour lesquels ils servaient. Lors de la libération, les Alliés photographièrent et filmèrent l'ouverture des camps ; les interrogatoires et les procès d'après-guerre furent aussi méticuleusement filmés. Il est ironique de voir que, bien que les nazis aient eu l'intention d'exterminer non seulement tous les Juifs, mais aussi leur culture tout entière, jusqu'aux moindres enregistrements et documents de leur existence, ils étaient eux-mêmes désireux d'ajouter des images à celles qui survivraient tout de même à la mort de leurs sujets.

Parmi ces images, très peu furent prises par les victimes : les incroyables photos clandestines que Mendel Grossman réussit à prendre dans le ghetto de Lodz en cachant les négatifs qui furent trouvés après sa mort, sont une rare exception, tout comme les photos de mise à feu et d'exécutions prises par les membres de la résistance à Auschwitz et également les images du ghetto de Varsovie prises par le photographe allemand antinazi Joe Heydecker à ses risques et périls. Les images des bourreaux, des résistants ainsi que des victimes fournissent d'énormes archives de différentes représentations, dont bon nombre apparurent fréquemment durant les deux décennies après la guerre, dans *Nuit et Brouillard*, le remarquable film d'Alain Resnais datant de 1956 qui fut, dans une large mesure, composé de ces documents d'archives terrifiantes, et dans *The Yellow Star* [L'Étoile jaune], un ouvrage de Gerhard Schönberg publié en 1960⁸. Étant donné que de nouveaux musées et de nouvelles archives ont été ouverts, davantage d'images sont maintenant consultables ; et pourtant, l'historienne Sybil Milton a écrit : « Bien que plus de deux millions de photos existent dans les archives publiques de plus de 20 nations, la qualité, l'étendue et le contenu des images reproduites dans la littérature intellectuelle et populaire se sont beaucoup répétés⁹. » La répétition des mêmes rares images a amené de

⁷ Cf. par exemple les photographies recueillies dans l'exposition et le catalogue controversés *The German Army and Genocide : Crimes Against War Prisoners, Jews and Other Civilians, 1939-1944* [L'Armée et le Génocide allemands : Crimes contre les prisonniers de guerre, les Juifs et autres civils, 1939-1944], New York, The New Press, 1999, qui analyse non seulement les atrocités commises, mais aussi la passion pour la documentation d'atrocités sous forme de photographies.

⁸ Cf. Mendel Grossman, *With a Camera in the Ghetto [Lodz]* [Avec un appareil photo dans le ghetto (Lodz)], trad. angl. De Mendel Kohansky, Hakibutz Hameuchad, Lohame HaGetaot [Les combattants du ghetto], 1970 ; Peter Hellman, ed., *The Auschwitz Album : A Book Based on an Album Discovered by a Concentration Camp Survivor, Lili Meier* [L'Album d'Auschwitz: Un livre fondé sur un album découvert par la survivante d'un camp de concentration, Lili Meier], New York, Random House, 1981 ; Joe Julius Heydecker, *Where is Thy Brother Abel?: Documentary Photographs of the Warsaw Ghetto* [Où est ton frère Abel ? : photographies documentaires du ghetto de Varsovie], Sao Paulo, Atlantis Livros, 1981 ; Ulrich Keller, ed., *The Warsaw Ghetto in Photographs, 206 Views Made in 1941* [Le Ghetto de Varsovie en photos, 206 vues prises en 1941], New York, Dover Publications, 1984 ; Jürgen Stroop, *The Stroop Report : The Jewish Quarter of Warsaw is No More!* [Le rapport Stroop : le ghetto de Varsovie n'est plus !], trad. angl. de Sybil Milton, New York, Pantheon, 1979 ; Gerhard Schönberger, *Der Gelbe Stern : Die Judenverfolgung in Europa 1933-1945* [L'étoile jaune : la persécution des Juifs en Europe entre 1933 et 1945], 2^e éd. rev, Francfort, Fischer, 1993 ; Teresa Swiebicka, ed., *Auschwitz : A History in Photographs* [Auschwitz: une histoire en photos], Auschwitz, Bloomington, Varsovie, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau et Indiana University Press, 1990.

⁹ Sybil Milton, « Photographs of the Warsaw Ghetto » [Photos du Ghetto de Varsovie], *Simon Wiesenthal Center Annual*, 3, 1986, p. 307. Le jugement de Sybil Milton a récemment été repris par deux spécialistes qui ont tenté d'historiciser et donc, de démystifier les « photos des atrocités » prises par les libérateurs en 1945. Dans son riche ouvrage *Remembering*

façon troublante à la décontextualisation radicale de leur contexte d'origine de production et de réception¹⁰. Avec autant d'images à disposition à l'époque, pourquoi le paysage visuel de l'Holocauste – et donc la possibilité pour nous de comprendre – a-t-il été si radicalement délimité ?

Dans les paragraphes qui suivent, je vais tenter de comprendre cette répétition du haut d'un moment historique et générationnel qui est entièrement conscient de la scène de représentation communiquée et dirigée par les médias et qui forme tant la connaissance que la mémoire de l'Holocauste. Si ces images, dans leur obsession répétitive, délimitent la disponibilité de nos archives de traumatisme, permettent-elles un discours responsable et éthique par la suite ? Comment pouvons-nous les lire ? Agissent-elles comme des clichés, des signifiants vides qui nous distancent et nous protègent de cet événement¹¹ ? Ou, au contraire, cette répétition en elle-même traumatise-t-elle à nouveau en faisant des spectateurs distants des victimes de substitution qui, ayant vu les images si souvent, les ont adoptées dans leurs propres récits et leurs souvenirs et sont donc devenus d'autant plus vulnérables à leurs effets ? Si elles font mal, permettent-elles de se souvenir, de faire son deuil, et de le surmonter¹² ? Ou la répétition de ces images est-elle un effet de récurrence mélancolique, d'identification appropriative ?

Dans mon étude et mon enseignement de la représentation de l'Holocauste, j'ai trouvé cette répétition curieuse et troublante. Pourtant, j'ai également découvert que dans des contextes variés, les effets de cette représentation sont différents et offrent un éventail de possibilités que je viens de citer. Il est certainement important d'étudier l'utilisation contextuelle spécifique de ces images. Toutefois, je vais tenter ici une interprétation plus générale qui situe la répétition elle-même dans une réaction spécifiquement

to *Forget*, Barbie Zelizer déclare : « Certaines photos des atrocités refont sans cesse surface, réduisant ainsi ce qui était connu des camps à des signaux visuels familiers qui, avec le temps, s'useront » (p. 158). Cf. aussi Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung : Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* [Icônes de destruction : l'utilisation publique de photographies des camps de concentration nazis après 1945], Berlin, Akademie Verlag, 1998 : « Le nombre d'images qui me viennent spontanément à l'esprit quand on parle de camps de concentration et de la mort est limité, et cette impression s'impose elle-même au fait que, depuis 1945, les mêmes images ont été reproduites de façon répétée », p. 9.

¹⁰ Dans *Remembering to Forget*, Barbie Zelizer trace en détail la manière dont quelques images des libérateurs, certaines étant à l'origine associées à des dates et des camps individuels spécifiques, ont finalement été mal classées et associées à d'autres camps, ont fini par révéler de plus en plus d'images générales et abstraites des « camps de la mort » ou de l'« Holocauste », ou sont devenues des « signifiants de l'horreur ». Même à l'époque de leur production, la plupart de ces images n'étaient pas soigneusement classées ou situées, mais à présent, les indications ne mentionnent ni les photographes ni les agences de photos d'origine pour lesquelles ils ont travaillé, mais seulement le propriétaire actuel des images. L'attribution et le contenu sont encore plus difficiles à déterminer lorsqu'il s'agit d'images d'un bourreau. La controverse qui a temporairement fermé l'exposition sur la Wehrmacht concernait huit ou neuf photos qui représentaient des soldats allemands se tenant debout à côté de victimes civiles : il est impossible de voir sur les images elles-mêmes si les cadavres étaient les victimes des exécutions rapportées de la Wehrmacht et des SS ou bien des massacres du NKVD soviétique qui ont précédé ces exécutions. Cf. *The German Army and Genocide : Crimes Against War Prisoners, Jew and Other Civilians, 1939-1945*, ed. Institut pour la recherche sociale de Hambourg, trad. Angl. de Scott Abbott, New York, The New Press, 1999, p. 82, 83.

¹¹ Cf. la notion utile de « fétichisme narratif » d'Éric Santner dans « History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma » [L'histoire au-delà du principe de plaisir : quelques idées sur la représentation du traumatisme], in *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution* [L'exploration des limites de la représentation : le nazisme et la Solution finale], Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 144.

¹² Cf. les notions utiles de « traumatisme adouci » et d'« émoi empathique » de Dominick LaCapra, ainsi que sa distinction entre « extérioriser » et « surmonter » dans *Representing the Holocaust : History, Theory, Trauma* [Représentation de l'Holocauste : histoire, théorie, traumatisme], Ithaca, Cornell University Press, 1994 et *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.

générationnelle à la mémoire et au traumatisme dans ce que j'appelle la *post-mémoire* : la réaction de la seconde génération au traumatisme de la première. La post-mémoire nous offre un modèle nous permettant d'interpréter aussi bien le fait frappant de la répétition que les images canonisées particulières elles-mêmes. Je dirai que, pour nous qui sommes de la deuxième génération, conscients que notre mémoire consiste non pas en des événements, mais en des représentations, la répétition n'a pas l'effet de nous désensibiliser face à l'horreur, ou de nous protéger du choc, exigeant ainsi une intensification d'images troublantes, comme la première génération pourrait le craindre. Au contraire, la répétition compulsive et traumatique lie la deuxième génération à la première, *produisant* plutôt que *repérant* les effets du traumatisme qui fut vécu bien plus directement comme une *répétition compulsive* par les survivants et les témoins contemporains. Je dirais que si la réduction des archives d'images et leur infinie répétition peuvent sembler problématiques dans l'abstrait, la génération post-mémorielle – en déplaçant et en recontextualisant ces célèbres images dans leur œuvre artistique – a pu faire de la répétition non pas un instrument de fixité et ou de paralysie ou simplement d'une nouvelle traumatisation (comme c'est souvent le cas pour les survivants d'un traumatisme), mais un moyen *surtout* utile pour surmonter un passé traumatique¹³.

II. Post-mémoire

La post-mémoire décrit plus particulièrement le lien qu'ont les enfants de personnes ayant survécu à un traumatisme culturel ou collectif avec le vécu de leurs parents, un vécu dont ils « se souviennent » uniquement comme étant des récits ou images avec lesquels ils ont grandi, mais qui sont si puissants, si monumentaux, lorsqu'il s'agit de constituer des souvenirs dans leur propre droit. Je suis arrivée pour la première fois à cette notion en lisant les représentations d'Art Spiegelman dans *Maus*¹⁴. Il y décrit l'histoire de la survie de ses parents. Les trois premières pages de « Maus », publiées dans le périodique *Funny Animals* en 1972, commencent par une bande dessinée représentant la célèbre photo des prisonniers libérés à Buchenwald prise par Margaret Bourke-White. Les coins de la photo indiquent clairement non seulement la double médiatisation de cette image, mais aussi son inscription dans l'album photo de la famille. La petite

¹³ Il est important de noter que, comme mes citations initiales de Susan Sontag et d'Alice Kaplan l'indiquent, mon étude est limitée à la mémoire et à la post-mémoire des victimes et des spectateurs et non pas à celle des bourreaux. Pour un commentaire sur les différents problèmes soulevés par les rencontres allemandes avec les photographies de l'Holocauste, consultez Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung* et Dagmar Barnouw, *Germany 1945: Views of War and Violence* [Allemagne 1945 : aperçu de la guerre et de la violence], Bloomington, Indiana University Press, 1996. Ces deux ouvrages se concentrent spécifiquement sur les images des libérateurs et leur utilisation en Allemagne en 1945 et après. Le passage d'Alice Kaplan illustre ce qui se passe quand les images migrent d'un contexte à un autre, dans ce cas, de leur utilisation juridique à Nuremberg au drame de l'enfance d'une élève de troisième année dans l'Ohio. Cf. également Bernd Hüppauf, « Emptying the Gaze : Framing violence through the Viewfinder » [Vider le regard : définir la violence à travers le viseur], *New German critique* 72, automne 1997, p. 19 : « Il y a peu de simultanéité et pratiquement pas d'échange entre le discours américain sur la représentation de l'Holocauste et le discours allemand sur le sujet. »

Pour une analyse du renvoi des photographies de l'Holocauste dans les représentations des artistes contemporains, cf. Andrea Liss, *Trespassing Through Shadows : Memory, Photography and the Holocaust* [Pénétrer à travers les ombres : la mémoire, la photographie et l'Holocauste], Minneapolis, University Press of Minnesota, 1998, et certains chapitres de l'ouvrage de James Young, *At Memory's Edge : After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* [Au bord de la mémoire : les post-images de l'Holocauste dans l'architecture et l'art contemporains], New Haven, Yale University Press, 2000. Voir aussi mon prochain article « Nazi Photographs in Post-Holocaust Art » [Les photos nazies dans l'art de l'après-Holocauste].

¹⁴ Cf. mon ouvrage « Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory » [Photos de famille : *Maus*, deuil et post-mémoire], *Discourse* 15.2, Hiver 1992-1993, p. 3-29, et *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory* [Cadres familiaux : photographie, récit et post-mémoire], Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1997, surtout chap. 1-8.

flèche sur laquelle était inscrit « Poppa » pointant vers un des prisonniers de la rangée du fond montre, en outre, l'incapacité du fils à imaginer le passé de son propre père autrement que par des images culturelles plusieurs fois diffusées et déjà iconiques, des images qui font désormais partie de sa propre conscience et de son album de famille¹⁵. (cf. figure 1 et 2)

(p. 10) Figure 1. Buchenwald, avril 1945. Margaret Bourke-White, Life Magazine c. Time, Inc

(p.11) Figure 2. Le premier Maus, avec l'autorisation d'Art Spiegelman

Le terme « post-mémoire » veut exprimer sa différence qualitative et temporelle par rapport à la mémoire du survivant, sa qualité de mémoire secondaire, ou de deuxième génération, sa base de déplacement, son caractère tardif et indirect. La post-mémoire est une forme solide de mémoire précisément parce que le lien avec son objet ou sa source s'est formé non pas par le souvenir, mais à travers la représentation, la projection et la création ; elle est souvent fondée sur le silence plutôt que sur le discours, sur l'invisible plutôt que sur le visible. Évidemment, cela ne veut pas dire que la mémoire du survivant n'est pas transmise, mais qu'elle est plus directement – chronologiquement – liée au passé.

Le travail de post-mémoire définit l'héritage familial et la transmission du traumatisme culturel. Les enfants des victimes, des survivants, des témoins ou des bourreaux ont des expériences différentes de la post-mémoire, même s'ils partagent les liens familiaux qui facilitent l'identification intergénérationnelle. Cependant, cette forme de souvenir ne doit pas nécessairement être limitée à la famille, ou même à un groupe qui partage une marque d'identité ethnique ou nationale à travers des formes particulières d'identification, d'adoption et de projection, le souvenir peut être plus largement accessible. Quand Art Spiegelman représente le jeune Artie identifiant le prisonnier sur la photo comme étant « Poppa », il voit l'image anonyme à travers l'objectif de son propre drame familial. Mais la jeune Alice, l'enfant d'un témoin, a besoin de montrer les images à sa classe afin que les autres sachent ce qu'elle sait et qu'ils puissent reconstituer leur identité en conséquence : « mes amis n'avaient pas le droit de vivre sans connaître ces images, comment pouvaient-ils être si heureux alors qu'ils savaient si peu de choses. » Donc, bien que l'héritage familial offre le modèle le plus clair pour la post-mémoire, celle-ci ne doit pas *strictement* être une position identitaire. Je préfère plutôt la voir comme un espace de souvenir transgénérationnel et intersubjectif, spécifiquement lié à un traumatisme culturel ou collectif. Elle est définie à travers une identification à la victime ou au témoin d'un traumatisme, modulée par la distance qu'on ne peut raccourcir entre le participant et celui qui est né après. Geoffrey Hartman a écrit sur les « témoins par adoption » et j'aime les liens à la famille et les élargissements de celle-ci que ce terme implique. La post-mémoire devrait donc être un *témoignage rétrospectif par adoption*. Il s'agit d'adopter les expériences traumatiques – et donc aussi les souvenirs – des autres comme des expériences qu'on aurait pu faire, et de les inscrire dans la propre histoire de sa vie. Il s'agit plus particulièrement d'un rapport *moral* avec l'autre, opprimé ou persécuté, pour qui la post-mémoire peut servir de modèle : étant donné que je peux « me souvenir » des mémoires de mes parents, je peux aussi « me souvenir » de la souffrance des autres. Cependant, ces quelques lignes sur la relation et l'identification nécessitent une théorisation plus étroite : il faudrait aborder la manière dont l'identification familiale et intergénérationnelle à ses propres parents peut s'étendre à l'identification aux individus de différentes générations et circonstances et peut-être aussi aux autres groupes, moins proches, et, plus important encore, la manière dont l'identification peut résister à l'appropriation et à l'incorporation, à la destruction de la distance entre soi-même et l'autre, l'altérité de l'autre¹⁶.

¹⁵ Annexe, *The Complete Maus* sur CD-ROM, New York, Voyager, 1994.

¹⁶ Pour consulter le pendant de l'ouvrage dont je parle ci-dessus, qui examine la relation entre la post-mémoire et l'identification plus étroitement, cf. mon ouvrage « Projected Memory : Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy » [Mémoire projetée : photographies de l'Holocauste dans l'imaginaire personnel et public], in *Acts of Memory :*

Je ne veux pas non plus limiter la notion de post-mémoire au souvenir de l'Holocauste, ou privilégier l'Holocauste en tant qu'expérience limite ou unique au-delà des autres : l'Holocauste représente l'espace dans lequel je suis plongée dans l'analyse. Bien qu'elle puisse être généralisée à d'autres contextes, la spécificité de l'Holocauste comme site exemplaire de post-mémoire mérite cependant de l'attention et des remarques ; et ce n'est pas uniquement dû à mon lien autobiographique avec cet événement. Je parle d'un moment historique, générationnel – d'où le lien de la post-mémoire avec le postmoderne et ses nombreux « post- » –, un moment culturel et intellectuel formé par les traumatismes de la première moitié du XX^e siècle et qui comprend sa propre relation fondamentalement liée à cette histoire douloureuse, même s'il la considère comme totalement déterminante¹⁷.

La post-mémoire caractérise donc l'expérience de ceux qui, comme moi, ont grandi en étant dominés par les récits qui ont précédé leur naissance, dont leurs propres histoires tardives sont déplacées par les histoires saisissantes de la génération précédente, formées par des événements traumatiques monumentaux qui résistent à la compréhension et à l'intégration. Elle décrit également les relations de la seconde génération avec l'expérience de la première ; leur curiosité et leur désir ainsi que leur ambivalence face à la volonté de posséder la connaissance de leurs parents. La recherche d'Alice Kaplan dans les tiroirs du bureau de son père, son exposition aux images qu'il avait prudemment mises de côté et son insistance pour que ses camarades de classes voient comme elle ce que son père avait vu, illustre l'acte de post-mémoire. Sa description clarifie la nature textuelle de la post-mémoire, c'est-à-dire sa dépendance d'images, d'histoires et de documents transmis de génération en génération.

La notion de post-mémoire découle de la reconnaissance de la nature tardive de la mémoire traumatique elle-même. Si, en effet, un des symptômes du traumatisme est sa reconnaissance retardée, si le traumatisme est uniquement reconnaissable à travers ses effets consécutifs, il n'est donc pas surprenant qu'il soit transmis aux générations suivantes. C'est peut-être *seulement* les générations suivantes qui peuvent témoigner de ce traumatisme et le surmonter ; ceux qui n'étaient pas là pour le vivre, mais qui ont reçu ses effets tardivement à travers les récits, les actions et les symptômes de la génération précédente. Cathy Caruth laisse entendre que le traumatisme est une rencontre avec l'autre, un acte de narration et d'écoute, l'écoute de la blessure d'un autre, reconnaissable dans sa relation intersubjective¹⁸. Le traumatisme est également un moyen de voir à travers les yeux d'un autre, de se souvenir des mémoires d'un autre à travers le ressenti de ses effets. Cathy Caruth laisse de la liberté à cette élaboration lorsqu'elle cite, comme une épigraphe, la citation suivante extraite du livre de Michael Herr, *Putain de mort* : « Il a fallu la guerre pour m'apprendre qu'on est tout autant responsable de ce qu'on voit que de ce qu'on fait. Le problème était qu'on ne savait pas toujours ce qu'on avait vu, pas avant longtemps, parfois des années, et qu'il y avait une bonne part qu'on ne comprenait jamais, qui restait comme en réserve derrière les yeux ». Mon interprétation de l'Holocauste tente d'explorer les

Cultural Recall in the Present [Actes de mémoire : rappel culturel au présent], ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe et Leo Spitzer, Hanover, University Press of New England, 1999 et également *Public Fantasy*, ed. Lee Edelman and Joe Roach, New York, Routledge, publié prochainement. Ici j'analyse la post-mémoire par rapport à la notion de mémoire « hétéropathique » et d'identification de Kaja Silverman dans son livre *Threshold of the Visible World [Le seuil du monde visible]*, New York, Routledge, 1996.

¹⁷ Nous ne pouvons pas comprendre les ouvrages sur la post-mémoire de l'Holocauste sans prendre également en considération les particularités d'une tradition mémorielle juive fondée sur l'identification et la reconstitution rituelle, en ce sens que « nous sommes tous comme des esclaves venus d'Égypte. » Or, les expériences de l'Holocauste posent également des problèmes particuliers à cette tradition étant donné que l'identification de la post-mémoire de l'Holocauste, je pense, doit être marquée par la distance qui caractérise l'incapacité de la seconde génération à finalement comprendre et donc intérioriser les extrémités du traumatisme parental. Ce ne sera même jamais une reconstitution rituelle comme celle du Séder.

¹⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History* [expérience non revendiquée : Traumatisme, récit et histoire], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

implications de la notion de réaction et de responsabilité visuelle de Michael Herr comme elle est à nouveau considérée par les artistes et les écrivains de la génération post-mémorielle. Les images répétées de l'Holocauste doivent être interprétées depuis l'intérieur du discours sur le traumatisme, non pas pour ce qu'elles révèlent, mais pour la manière dont elles parviennent ou non à le révéler : on peut donc les considérer comme des *symboles* pour la mémoire et l'oubli. Elles font partie d'un effort intergénérationnel de reconstitution et de réparation que Robert Jay Lifton décrit à un niveau individuel : « En cas de traumatisme sévère, nous pouvons dire qu'il y a eu une rupture considérable dans la ligne de vie qui peut plonger un individu dans la recherche permanente de réparation ou dans l'acquisition d'un nouveau lien. Et nous voilà arrivés à la tâche globale du survivant, celle de la formulation, mettant au point de nouvelles formes intérieures qui incluent l'événement traumatique¹⁹. » Pour les générations qui ont suivi la Shoah tout comme pour les survivants, le travail de post-mémoire est véritablement un travail de « formulation » et de réparation tentée. Le paysage visuel répété que nous construisons et reconstruisons dans notre génération post-mémorielle est un aspect central de ce travail. Pour le comprendre, nous devons commencer par interpréter les images elles-mêmes²⁰.

III. Traces

« Traces », la nouvelle d'Ida Fink issue de sa collection « A Scrap of Time » [Un petit bout de temps], raconte une conversation entre une survivante et des « ils » non nommés qui utilisent une photographie pour lui poser des questions sur la liquidation du ghetto dans lequel elle était internée²¹.

Oui, bien sûr qu'elle le reconnaît. Pourquoi donc ne le reconnaîtrait-elle pas ? C'est leur dernier ghetto. La photo, la copie d'une photo maladroite d'amateur, est floue. Il y a beaucoup de blanc, c'est la neige. La photo a été prise en février. La neige était haute, il y avait des congères. Au premier plan, on voit des traces de pas et, de chaque côté, une rangée de baraques en bois. C'est tout.

Alors que la femme tente de raconter ce dont elle se souvient, son récit est sans cesse arrêté par les détails qu'elle distingue sur la photo :

- C'est le ghetto, redit-elle, penchée sur la photo.

L'étonnement perce sa voix.

[...] Elle reprend la photo, elle la lève jusqu'à ses yeux myopes ; elle la regarde un long moment puis elle dit :

- On voit encore la trace des pas.

Puis quelques secondes plus tard :

- C'est très étonnant. [...]

- Je me demande bien qui a pu prendre cette photo. Et quand ? Probablement tout de suite après. Les traces sont nettes, et à midi, quand ils les ont fusillés, il neigeait. Les gens sont partis, leurs pas sont restés. C'est très étonnant.

¹⁹ Robert Jay Lifton, *The Broken Connections : On Death and the Continuity of Life* [Les liens rompus: Sur la mort et la continuité de la vie], New York, Simon and Schuster, 1979, p. 176, cité dans Santner, p. 152.

²⁰ Hüppauf met l'accent sur la nécessité d'une simple interprétation comme celle-ci : « Les théories de la perception et de la visualité ont rarement fait une incursion dans les discours sur l'Holocauste, et, dans des termes plus généraux, sur les pratiques violentes du Troisième Reich », « Emptying the Gaze », p. 14.

²¹ Ida Fink, « Une trace », in *Le Jardin à la dérive*, Seuil, 1991, p.154-155, trad. fr L. Dyèvre.

Cette image de la nouvelle d'Ida Fink est une sorte de méta-image illustrant les questions compliquées qui sont soulevées dans la tentative apparemment simple d'utiliser une photographie comme un instrument de preuve historique, ou même, simplement comme un signal de mémoire pour le témoin. J'aimerais employer cette photo fictive pour explorer *le statut privilégié de la photographie en tant que support de post-mémoire*. Qu'apporte à la nouvelle d'Ida Fink l'ajout d'une photo fictive au récit du témoin ?

Les historiens de l'art et les sémioticiens ont analysé cette photographie comme une *trace*. La notion de trace ou d'index décrit un lien matériel, physique et donc extrêmement puissant entre l'image et le référent. Dans la définition tripartite du signe – symbole, icône et index – de Charles Sanders Peirce, la photo est définie comme un index fondé sur une relation de contiguïté, de cause et d'effet, comme une *trace de pas*. Donc, une photo de traces de pas dans la neige est la trace d'une trace. En même temps, c'est aussi une icône fondée sur une ressemblance ou une similarité entre le signe et le référent. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes va au-delà de Pierce quand il insiste sur le fait que la photographie détient une relation exclusivement référentielle avec le réel, définie non pas à travers le discours de la représentation artistique, mais à travers celui de la magie, de l'alchimie, de l'indexicalité :

J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. [...] La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; [...] Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoiqu'impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle a été photographié²².

La femme de la nouvelle d'Ida Fink met l'accent sur ce que Roland Barthes appelle le « ça a été » des photos dans sa première déclaration orale répétée : « "C'est le ghetto", reedit-elle, penchée sur la photo. L'étonnement perce sa voix. » Elle montre du doigt la trace (la photo) – qui est, en soi, d'une trace (les traces de pas) – et, étonnée, elle y trouve une présence sans équivoque (« c'est le ghetto »).

Le témoignage oral ou écrit, comme la photographie, laisse une trace, mais contrairement à l'écriture, la photo des traces de pas est l'index par excellence, désignant la présence, l'« ayant été là », du passé ; c'est pourquoi Ida Fink avait besoin de la description de la photographie pour mettre l'accent sur le lien matériel entre le passé et le présent qui est représenté sur la photographie et qui est mis en évidence par le témoin qui reconnaît celle-ci. La photo – même la photo fictive – a, comme Roland Barthes le dirait, une force probante. Elle illustre donc le lien intégral que les photos apportent à la deuxième génération, ceux à qui, dans leur désir de mémoire et de connaissance, il ne reste qu'à suivre les traces de ce qu'il y a eu là-bas et qu'il n'y a plus. Les images, comme Barbie Zelizer l'indique, « matérialisent » la mémoire.

« La photo [...] est floue. Il y a beaucoup de blanc, c'est la neige. » Malgré leur force probante et leur lien matériel avec un événement qui était là, devant l'objectif, les photos peuvent être extrêmement frustrantes, aussi fugaces dans leur certitude que des traces de pas dans la neige. Elles affirment l'existence du passé, son « ayant été là » ; pourtant, dans leur fade double dimensionnalité, dans la limitation frustrante de leur cadre, elles signalent aussi sa distance et son irréalité insurmontables. Que peut-on, en fin de compte, interpréter quand on regarde une image ? Ne cache-t-elle pas autant qu'elle ne révèle, comme l'image blanche des traces de pas dans la neige ?

Lorsque la photo a été prise, le témoin se pose des questions et conclut que c'était « probablement tout de suite après. Les traces sont nettes, et [...] quand ils les ont fusillés, il neigeait. » L'image immobile capture et se réfère à un instant dans le temps qui, quand nous regardons la photo, est terminé, irrécupérable. Pourtant, la

²² Roland Barthes, *La Chambre claire : Notes sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 120, 126, 127.

photo témoigne de cette réalité de l'instant passé. Si la photo a une force probante, déclare Roland Barthes, elle témoigne autant de l'objet que du temps, mais étant donné que le temps est arrêté sur cette photo, on pourrait dire qu'elle ne nous donne qu'une connaissance partielle, et donc peut-être fautive, du passé. Alors même qu'elle arrête le temps, l'image montre toutefois que celui-ci ne peut pas être arrêté : dans le cas de photos de l'Holocauste telles que celle-ci, l'impossibilité d'arrêter le temps ou d'éviter la mort est déjà annoncée par le rétrécissement du camp, la rafle, les traces de pas en direction du lieu d'exécution. Dans ce cas, ces traces de pas dans la neige sont la preuve non pas de la marche du temps, inévitable et non négociable, mais de son interruption meurtrière.

Ceux qui questionnent le témoin n'ont que des représentations telles que cette photo et le récit hésitant de la femme pour continuer. L'histoire ne témoigne pas de leur réaction, elle cite une seule de leurs questions. Mais elle décrit l'image qu'ils sont en train de regarder ; et selon l'historienne de l'art Jill Bennet, des images telles que celle-ci font plus que *représenter* des scènes et des expériences du passé : elles peuvent communiquer une expérience émotionnelle ou physique en évoquant les propres souvenirs émotionnels ou physiques de celui qui voit la photo²³. Elles *produisent* de l'émotion chez le témoin de la photo, en parlant *depuis l'intérieur* de ses sensations physiques, plutôt qu'en parlant *du* passé ou en *représentant* celui-ci. Ces spectateurs post-mémoriels font plus qu'écouter le témoin ; ils regardent fixement l'image avec elle et donc, ils peuvent reconstituer, se souvenir des véritables sensations du corps, cette marche fatale dans la neige. Ce lien entre la photographie et la mémoire physique ou raisonnée peut probablement représenter le pouvoir de la photographie afin de relier les sujets de la première et de la deuxième génération dans une interdépendance troublante qui franchit le fossé de la destruction génocidaire.

D'un côté, une photo floue où il y a beaucoup de blanc représentant des traces de pas et quelques baraques en bois dans la neige. De l'autre, un récit sur le massacre des enfants et de leurs parents, le dernier dans leur ghetto. Les deux sont incommensurables. Ils illustrent l'incommensurabilité du crime et des instruments de représentation, et même de la conceptualisation qui nous est accessible ; les limites absolues de la représentation. Si la photo est une trace, elle ne peut donc finalement pas se rapporter à son référent incompréhensible et inconcevable qu'est l'extermination de la communauté juive d'Europe, ou même uniquement le meurtre des 80 derniers Juifs dans la ville. « Les gens sont partis, leurs pas sont restés. C'est très étonnant. » Étonnant, comme le fait que la photo, « la copie d'une photo maladroite d'amateur » reste. Aussi atroce que chacune des photos de l'Holocauste puissent être, elles ne peuvent en aucun cas représenter le crime qu'elles décrivent prétendument, dans le sens où elles y sont proportionnées.

Plus qu'un simple pouvoir évocateur et représentationnel, les images s'emparent aussi rapidement d'un pouvoir symbolique : la *trace* dans la nouvelle ne devient pas seulement une trace de pas dans la neige, mais une *trace* des enfants qui furent tués. « Mais brusquement, elle change d'avis et demande que ce qu'elle va dire soit noté parce qu'elle veut qu'il en reste une trace²⁴. » Elle raconte donc l'histoire des enfants cachés que les SS ont fait sortir pour identifier leurs parents, mais qui refusaient de bouger ou de parler. « Alors je voudrais qu'il en reste une trace ». Elle seule peut relier les deux présents de la photo parce qu'elle seule a survécu. Mais la photo qu'elle utilise pour raconter son histoire déplace son témoignage à un niveau figuratif. Barbie Zelizer analyse le pouvoir symbolique et interprétatif des images et explique ainsi que « L'importance de la photo [...] s'est développée à partir de la capacité non seulement à décrire un événement de la vie réelle, mais aussi à situer cette description dans un cadre interprétatif plus large. » Les photos sont les « marqueurs à la fois de la valeur de vérité et du symbolisme²⁵ ».

²³ Jill Bennet, « Within Living Memory » [À l'intérieur de la mémoire vivante], in *Telling Tales* [Histoires racontées] (Catalogue d'exposition), Sydney, Australie, Ivan Dougherty Gallery et Graz, Autriche, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1998, p. 10-11.

²⁴ Ida Fink, *Le Jardin à la dérive*, op. cit., p.156.

²⁵ Barbie Zelizer, *Remembering to Forget*, op.cit., p. 9, 10.

IV. Symboles

En tant que symbole de la relation entre la photographie, la mémoire, et la post-mémoire, la photo d'Ida Fink nous permet d'interpréter certaines des images emblématiques utilisées dans la représentation et la commémoration de l'Holocauste, des images que l'on retrouve dans des manuels et dans des musées, sur des couvertures de livres et dans des films : (1). L'entrée d'Auschwitz I avec son inscription ironique « *Arbeit macht frei* », sa grille en fer massif au centre de laquelle il y a un petit panneau « *Halt ! Ausweise vorzeigen* » (« montrer vos papiers ! ») (cf. fig. 3) ; (2). Le poste de garde principal d'Auschwitz II-Birkenau photographié à courte distance, où l'on voit trois rails de train menant à l'intérieur du poste et des pots, des casseroles ainsi que d'autres objets couverts de neige au premier plan (cf. fig. 4) ; (3). Les miradors du camp reliés par des clôtures en fils barbelés électriques, des piquets, des spots [sur certaines images, les panneaux indiquant « *Halt/Stop* » ou « *Halt/Lebengefahr* » sont visibles] ; et (4). Les bulldozers déplaçant des cadavres vers d'énormes fosses communes ; c'est clairement une des photos qui a le plus frappé Susan Sontag et Alice Kaplan (cf. fig. 5)²⁶.

Le contexte spécifique de ces images a certainement été perdu en raison de leur reproduction incessante. La grille d'entrée d'Auschwitz I et la tour pourraient être des images prises aussi bien par un bourreau que par un libérateur ; la signature du libérateur peut être clairement identifiée dans les objets en face de l'entrée de Birkenau, et l'image du bulldozer révèle sa production plus explicitement au moment de la libération bien que sa provenance de Bergen-Belsen soit sans importance pour l'usage auquel la photo était destinée. Je voudrais laisser entendre, non sans une certaine hésitation, que ces images sont plus que de simples « icônes de la destruction » ; elles sont entrées en fonction comme des tropes pour la mémoire de l'Holocauste elle-même. Et elles sont également des tropes pour la photographie et font référence à l'acte de visionnement lui-même. Ce sont des tropes en tant que tels, et ce n'est pas seulement pour leur valeur informative concernant l'Holocauste, qu'elle soit dénotative ou connotative, qu'ils sont incorporés dans le discours visuel de la post-mémoire de manière aussi pénétrante. Et en même temps, la répétition souligne également leur rôle métaphorique²⁷.

²⁶ J'analyse plusieurs autres images emblématiques, plus particulièrement celles des enfants – le jeune garçon les mains en l'air à la sortie du ghetto de Varsovie et le visage d'Anne Franck – dans « Projected Memory ».

²⁷ « Consuming Trauma ; or, the Pleasures of Merely Circulating » [Le traumatisme dévorant ; ou, les plaisirs d'une simple propagation], in *Journal X*, 2, 1997, p. 225-251 de Patricia Yaeger représente la note d'avertissement la plus solide contre la textualisation et la théorisation sur la base des cadavres ou autre. Je n'ai que trop conscience des risques que je prends en analysant comme des symboles des images qui sont aussi catégoriquement littérales, présentes, et pénétrantes que celles-ci. Et pourtant, je suis également convaincue que leur pouvoir ne doit pas être ébranlé par une analyse des rôles métaphoriques qu'ils ont fini par jouer.

Aussi saisissantes qu'elles soient, ces images emblématiques ont sans aucun doute réduit notre capacité à comprendre ou à imaginer la réalité à multiples facettes des camps de concentration. Comme Dan Stone l'explique : « Depuis les premières photos d'Auschwitz, la signification qu'on leur a attribuée a été englobée dans le cadre symbolique des fils barbelés, de la rampe, ou de la célèbre grille d'entrée. Ces objets sont évidemment des parties importantes du camp, pourtant ils ne sont pas le camp, *mais seulement la manière dont on voudrait continuer à le voir* » (italique ajouté par l'auteur). Texte issu de « Chaos and Continuity : Representations of Auschwitz » [Chaos et continuité: les représentations d'Auschwitz], in *Representations of Auschwitz : Fifty Years of Photographs, Paintings and Graphics* [Représentations d'Auschwitz : cinquante ans de photographies, de peintures et d'illustrations], ed. Yasmin Doosry, Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, 1995, p. 27.

(p. 17) Figure 3. Entrée du camp d'Auschwitz I, Główna Komisja Badania Zbrodni Preciwko Narodowi Polkiemu, avec l'autorisation des Archives photographiques de l'USHMM (Musée mémorial de l'Holocauste des États-Unis)

(p. 18) Figure 4. La principale entrée par voie ferrée au camp d'Auschwitz Birkenau juste après la libération du camp, Institut pour la recherche juive (Yivo), avec l'autorisation des Archives photographiques de l'USHMM

(p. 19) Figure 5. Un soldat britannique dégageant les cadavres à Bergen-Belsen, avec l'autorisation des Archives photographiques de l'USHMM

Les deux entrées sont les seuils qui représentent l'accès difficile au récit de la déshumanisation et de l'extermination. Comme Debórah Dwork et Robert Jan van Pelt l'expliquent concernant la grille de l'entrée d'Auschwitz I, « Pour la génération de l'après-Auschwitz, cette entrée symbolise le seuil qui sépare l'*oikomene* (la communauté humaine) de la planète Auschwitz. C'est un point fixe dans notre mémoire collective, et donc, le commencement canonique du tour à travers le camp. [...] Toutefois, l'inscription sur l'arche n'avait pas une position centrale dans l'histoire d'Auschwitz. » Ils indiquent que la plupart des prisonniers juifs ne sont jamais passés par cette entrée étant donné qu'ils furent conduits dans des wagons directement vers Birkenau pour être gazés. De plus, l'expansion de ce camp en 1942 plaça la grille d'entrée à l'intérieur du camp, et non pas à son seuil²⁸.

Sur les photos, la grille de l'entrée d'Auschwitz est toujours fermée ; son avertissement « *halt* » signale en outre les dangers d'ouvrir la porte de la mémoire. Pour les victimes, « *Arbeit macht frei* » demeure peut-être le plus grand leurre du national-socialisme ; elle a en effet permis aux tueurs d'attirer leurs victimes de leur plein gré et de manière coopérative à l'intérieur du camp et ensuite vers les chambres à gaz. C'est un mensonge, mais également une vérité diabolique : la liberté représente à la fois la très mince chance de survie grâce au travail et la liberté de la mort. C'est seulement en regardant en arrière, en connaissant ce qui se cache derrière la grille fermée qu'on peut tout à fait comprendre la portée de ce leurre.

Mais « *Arbeit macht frei* » pourrait-il également être lu, par et pour nous qui faisons partie de la seconde génération, comme une référence aux leurre que la mémoire elle-même exerce, la promesse illusoire qu'on pourrait être libre à la seule condition d'effectuer le travail de mémoire et de deuil qui ouvrirait la grille, nous permettrait de retourner dans le passé et ensuite, grâce au travail, d'en ressortir dans une nouvelle liberté ? La grille fermée serait donc le symbole de ces ambivalences, les risques de la mémoire et de la post-mémoire elles-mêmes ; « *Halt/Lebensgefahr* ». La rencontre répétée de manière obsessionnelle avec cette image semblerait donc répéter le leurre du souvenir et de ses dangers de mort ; la promesse de liberté et son impossibilité. En même temps, son statut emblématique a fait de la grille un souvenir-écran. Dans *Maus*, par exemple, Art Spiegelman dessine l'arrivée de Vladek à Auschwitz et son départ par l'entrée principale en 1944-1945 lorsque la grille n'était plus utilisée comme un seuil. (cf. fig. 6 et 7.) Pour Art Spiegelman, comme pour nous tous qui sommes de sa génération, la grille de l'entrée est l'image visuelle que nous partageons de l'arrivée au camp. L'artiste en a besoin non seulement pour rendre le récit immédiat et « authentique », mais il en a également besoin comme point d'accès (une entrée) pour lui-même et pour ses lecteurs post-mémoriels²⁹.

²⁸ Debórah Dwork et Robert Jan van Pelt laissent entendre que la partie d'Auschwitz I qui fut préservée pour devenir un musée fut déterminée par l'endroit où se trouvait la grille d'entrée. Cf. « Reclaiming Auschwitz », in *Holocaust Remembrance : The Shapes of Memory* [Souvenir de l'Holocauste: les aspects de la mémoire], ed. Geoffrey Hartman, Cambridge, Basil Blackwell, 1994, p. 236-237.

²⁹ Le caractère central de cette image dans *Maus* est souligné par l'introduction de l'édition CD-ROM dans laquelle Art Spiegelman utilise l'image pour illustrer sa construction d'une page : « La taille du panneau donne du poids, donne de

On pourrait en dire de même de la « la Porte de la mort » vers Birkenau, faite de ses nombreuses empreintes menant au camp. Ceux qui lisent et étudient l'Holocauste rencontrent cette image de manière obsessionnelle, dans chaque livre, sur chaque affiche. Comme la grille d'entrée d'Auschwitz I, c'est le seuil du souvenir, une invitation à entrer et, en même temps, une saisie. Les barrières électriques, les tours et les lumières, les signaux d'avertissement intimidants, reproduisent les défenses culturelles contre le souvenir et surtout, contre l'acte de regarder au-delà de la barrière, à l'intérieur de la porte de la mort, de regarder la mort elle-même. La génération post-mémorielle, en grande partie limitée à ces images, réitère, de manière obsessionnelle, cette oscillation entre l'ouverture et la fermeture de la porte à la mémoire et aux expériences des victimes et des survivants³⁰. Néanmoins, les portes fermées et les lumières vives sont également des symboles pour la photographie : pour sa fadeur frustrante, son incapacité à transcender la limite de son cadre, la vue partielle et superficielle, le manque de lumière qu'elle offre, laissant ainsi toujours le spectateur à un seuil et lui refusant son entrée.

Mais lorsque nous faisons face – comme nous le faisons de manière répétée dans les textes du souvenir de l'Holocauste – aux images, prises par les libérateurs, des innombrables corps en train d'être enterrés ou dégagés par les bulldozers, nous nous approchons d'une image d'aussi près que nous le pouvons pour regarder dans les fosses de la mort. D'un côté, ces images sont les épitomés de la déshumanisation, de l'incapacité, même après la libération, à donner aux victimes un enterrement humain individuel. Elles montrent – peut-être mieux que n'importe quelle statistique le ferait – l'étendue de la destruction, même effectuée par les armées libératrices, la multiplication des victimes qui transforme les cadavres en ce que les nazis appelaient « *Stücke* » (« morceaux »). Elles nous ramènent aux images d'avant-guerre d'individuels, de familles et de groupes comme ceux de la Tour des visages dans le Musée du mémorial de l'Holocauste des États-Unis (figure 8), et lorsqu'on projette ces deux sortes d'images l'une sur l'autre, et que l'on considère qu'elles s'impliquent mutuellement, on finit par comprendre le degré extrême de l'indignation et de l'incompréhension dans lesquelles elles laissent ceux qui les regardent³¹.

(p. 20) Figure 6. Maus I, avec l'autorisation d'Art Spiegelman. Encadré : On connaissait les rumeurs selon lesquelles ils allaient nous gazer et nous jeter dans les fours. C'était l'année 1944... Nous savions tout. Et nous étions là.

Mais de l'autre côté, ne pouvons-nous pas aussi voir dans ces images des fosses communes une représentation de la mémoire et de l'oubli qui pourrait également être impliquée dans leur canonisation ? Le

l'importance », dit-il. « C'est le plus grand panneau du livre ; il est trop grand pour être contenu dans le livre : l'entrée d'Auschwitz. »

³⁰ L'analyse, par Jacques Lacan, du fonctionnement simultanément littéral et figuratif des portes et des grilles d'entrée pourrait être utile pour expliquer l'importance que ces deux images ont dans la représentation de l'Holocauste : cf. « Psychanalyse et cybernétique, ou de la nature du langage », *Le Séminaire, livre II*, Seuil, 1997. De la même manière que les portes peuvent seulement être ouvertes parce qu'elles peuvent être fermées, il est possible de se souvenir des choses parce que celles-ci peuvent être oubliées. Dans le souvenir culturel de l'Holocauste, l'entrée est à la fois la mémoire et une défense contre la mémoire.

³¹ Cf. mon analyse de la co-implication de ces deux types de photographies de l'Holocauste dans *Family Frames*, p. 20-21. Cf. également la réaction de Cornélia Brinks et son élaboration de mon argumentation dans « "How to Bridge the Gap" : Überlegungen zu einer fotografischen Sprache des Gedenkens » [« "Comment combler le fossé" : Réflexions sur un langage photographique de commémoration », in *Die Sprache des Gedenkens : Zur Geschichte der Gedenkstätte Ravensbrück* [La langue du souvenir : L'histoire du mémorial de Ravensbrück] ; ed. Insa Eshebach, Sigrid Jacobeit et Susanne Lanwerd, Berlin, éditions Hentrich, 1999. Gerhard Schönberger fait une allusion similaire dans *The Yellow Star* lorsqu'il juxtapose, sur des pages en vis-à-vis (p. 280 et 281) l'image du bulldozer de Bergen-Belsen et une affiche que Louis Lazar (de Nyons, France) a faite des photos des proches qu'il a perdus.

sol est ouvert, les blessures sont ouvertes, nous regardons l'image avec le choc, la stupéfaction et l'incrédulité que Susan Sontag et Alice Kaplan expriment. C'est l'image qui rompt tout rapport de visionnement. Mais en même temps, l'opposé se produit également : les corps sont enterrés, les traces sont dissimulées, l'oubli a débuté. Chaque fois que nous regardons cette image, nous réitérons la rencontre entre la mémoire et l'oubli, entre le choc et l'autodéfense. Nous regardons dans la fosse de la mort, mais nous savons qu'elle est en train d'être recouverte, tout comme, dans la nouvelle d'Ida Fink, la neige de l'après-midi a recouvert les traces du crime. En fait, la tâche de la post-mémoire est de découvrir à nouveau ces fosses, d'exhumer les couches de l'oubli, d'aller en dessous des surfaces de l'écran qui déguisent les crimes et tentent de voir ce que ces images – les photos de famille et les photos de la mort – révèlent et excluent.

Mais l'image du bulldozer dérange également d'une autre manière. Elle inscrit une autre confrontation ; peut-être qu'entre l'appareil photo et le bulldozer, il y a des images-miroirs de l'un et de l'autre. Dans ce contexte spécifique, on pourrait dire que ces deux machines, employées par des humains, font un travail similaire d'ensevelissement qui représente l'oubli. Qu'elles rappellent, même de manière indirecte, une autre machine, à savoir l'arme. Et que, lorsqu'il s'agit d'images de génocide, l'acte post-mémoriel de visionnement de ces images exécute cette implication mutuelle indésirable et gênante.

(p. 21) Figure 7. Mauss II, avec l'autorisation d'Art Spiegelman. Encadré : Il faisait déjà nuit, ils ont donné à chacun de nous un drap et un petit peu de nourriture à emporter, et nous sommes sortis d'Auschwitz, c'était peut-être la dernière fois.

V. Une double mort

L'image du bulldozer, comme la photo dans la nouvelle d'Ida Fink, rappelle un moment bref, juste après et juste avant ; dans ce cas-ci, après l'exécution et avant l'ensevelissement. Les théoriciens de la photographie ont souvent fait remarquer la présence simultanée de la mort et de la vie sur la photo : « Les photographies proclament l'innocence, la vulnérabilité d'existences en route vers leur propre destruction, et ce lien entre la photographie et la mort hante toute la photo de portrait³² », déclare Susan Sontag dans *Sur la photographie*. La nature indexicale de la photo intensifie son statut de signe avant-coureur de la mort et, en même temps, sa capacité à exprimer la vie. La vie est la présence de l'objet devant l'appareil photo ; la mort est « l'ayant été » de l'objet, la rupture radicale, l'irrévocabilité introduite par le temps au passé. Le « ça a été » de la photo crée la scène rétrospective du visionnement partagé par ceux qui survivent.

Dans sa relation à la perte et à la mort, la photographie ne transmet pas le processus de mémoire individuelle et collective, mais ramène le passé sous la forme d'un *revenant* spectral, insistant, en même temps, sur sa « passéité » et son irrémédiabilité qui sont immuables et irréversibles. La rencontre avec la photo est la rencontre entre deux présents, dont un, déjà passé, peut être réanimé par l'acte de visionnement.

(p. 22) Figure 8. Le mouvement de jeunesse Hashomer Hatzair, Czernowitz/Cernauti, Roumanie, années 1920, recueil de la famille Hirsch-Spitzer

Afin de s'étendre sur ce qu'elle appelle « l'ironie posthume » des photos, Susan Sontag décrit les images de Roman Vishniac, montrant le monde disparu de la vie des Juifs d'Europe de l'Est, qui sont, selon elle, particulièrement émouvantes, parce que quand on les regarde, « nous savons que tous ces gens vont bientôt périr³³ ». « À proprement parler, écrit Christian Metz, la *personne qui a été photographiée* [...] est morte. [...] La

³² Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 105.

³³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 105.

photo, comme la mort, est un retrait instantané de l'objet hors de ce monde pour aller vers un autre monde, dans un autre type de temps. [...] Ce n'est pas un hasard si l'art de la photographie [...] a souvent été comparé avec un coup de feu et l'appareil photo avec un fusil³⁴. » Dans les années qui ont suivi la publication du livre de Susan Sontag en 1973 et de l'essai de Christian Metz en 1985, l'équivalence entre l'appareil photo et le fusil, ainsi que le point de vue concomitant du regard photographique comme étant massif et potentiellement mortel ont été nuancés de façon significative étant donné que les théoriciens ont mis l'accent sur la multiplicité des regards structurant l'image photographique.

Par exemple, la première image géante qui fait face aux visiteurs qui entrent dans l'exposition permanente du Musée Mémorial de l'Holocauste des États-Unis place celui qui la regarde dans la position d'un spectateur sceptique ou d'un témoin rétrospectif, qui fait face aux témoins contemporains : *non seulement* il voit ceux-ci en train de regarder, *mais* il voit également ce qu'ils ont vu. (cf. fig. 9.) Les champs de vision multiples et fracturés entre les victimes décédées, l'armée libératrice américaine et les témoins rétrospectifs confirment un travail récent qui complique l'affirmation selon laquelle une perspective monoculaire représentée par l'appareil photo domine le champ de vision, comme Christian Metz le laisse entendre³⁵.

(p. 23) Figure 9. Les forces américaines au camp de concentration d'Ohrdruf, Harold Royal, avec l'autorisation des Archives photographiques de l'USHMM

Dans mon analyse sur la distinction entre le regard fixe et le simple coup d'œil de la famille dans *Family Frames*, j'ai tenté de nous dégager de la vision monoculaire qui regroupe l'appareil photo et l'arme. J'ai donc affirmé que si le *regard fixe* est extérieur aux sujets humains, en situant ceux-ci de manière autoritaire dans l'idéologie et en les constituant dans leur subjectivité, le *coup d'œil* est, quant à lui, placé à un endroit spécifique ; il est local et contingent, mutuel et réversible, traversé par le désir et défini par le manque. Alors que le coup d'œil est renvoyé, le regard fixe fait de l'objet un spectacle. « Dans le champ scopique, explique Jacques Lacan, le regard est au-dehors ; je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. [...] Ce qui me détermine, au plus profond, dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. » Mais le fait de regarder et d'être regardé sont des processus interdépendants ; lorsqu'on regarde, on est également vu ; lorsqu'on est l'objet du regard, on le renvoie, même si c'est seulement pour refléter la lumière sur sa source : « Les choses me regardent et pourtant je les vois », déclare Jacques Lacan. Ces regards sont échangés à travers l'écran qui filtre la vision grâce à l'association des conventions culturelles et des codes qui rendent visible ce qui est vu. Le regard fixe est tempéré par l'écran, contesté et interrompu par le coup d'œil. La vision est multiple et le pouvoir est partagé. Je pense que nous pouvons avoir recours aux photos pour étudier ces relations visuelles complexes. Interpellées par la photo, les personnes qui la regardent entrent dans le réseau de regards échangés à l'intérieur de l'image et au-delà. Celui qui voit est à la fois participant et observateur de l'inscription de la photo dans les regards et les coups d'œil qui la structurent.

Mais cette multiplicité de la vision est-elle maintenue dans les images de mort totale qui ont survécu à l'Holocauste comme les images des corps dans les fosses communes ? Sur les images d'ensevelissement et d'exécution, le bulldozer enterrant les innombrables corps répète l'acte du fusil qui a tiré sur ces corps avant qu'ils ne soient enterrés, ou du gaz qui les a étouffés. Et l'appareil photo enregistrant cette mort violente pour

³⁴ Christian Metz, « Photography and Fetish » [La Photographie et le fétiche], in *The Critical Image : Essays (sic) on Contemporary Photography [L'image critique : essais sur la photographie contemporaine]*, ed. Carol Squiers, Seattle, Bay Press, 1990, p. 158.

³⁵ Cf. en particulier Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973 ; Janathan Crary, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* [Les techniques de l'observateur : sur la vision et la modernité au XIXe siècle], Cambridge, MIT Press, 1990, et Kaja Silverman, *Threshold of the Visible World*, *op. cit.*

la postérité ne peut pas rester en dehors de ce problème. Dans cette multiplication bouleversante, le triple acte de meurtre submerge toutes les relations de visualisation³⁶.

Plusieurs images qui ont été reproduites lors d'expositions récentes rendent ce problème gênant tout à fait clair. Elles renversent la série temporelle des images des fosses communes. Ce sont des images des exécutions de masse en Russie, en Lettonie et en Lituanie qui représentent les victimes faisant face à l'objectif avant d'être envoyées à la mort. Je pense en particulier à une image de quatre femmes, en sous-vêtements. Sur la photo prise d'une manière brutalement frontale, l'appareil photo est exactement dans la même position que le fusil et le photographe est à la place du tueur qui reste invisible. Les victimes sont déjà déshabillées ; les fosses ont été creusées. Affichées dans toute leur vulnérabilité et leur humiliation, elles sont doublement exposées dans leur nudité et leur impuissance. Elles sont tuées avant d'être tuées³⁷.

Comment les spectateurs vont-ils regarder cette photo et les autres du même genre ? Où sont les limites de l'identification et de l'empathie transgénérationnelles ? Le spectateur est situé à la place identique à celle de l'arme de destruction : notre regard, comme celui du photographe, est à la place du bourreau. Steven Spielberg rend cette situation tout à fait sobre lorsqu'il photographie les exécutions aléatoires d'Amon Goeth à travers le viseur de son fusil dans la *Liste de Schindler*. Est-il possible d'échapper au contact de la mort et à l'implication au meurtre que ces images produisent ? De retrouver une forme de témoignage qui ne soit pas si radicalement entachée ?

Le moment le plus obsédant, le plus saisissant dans la nouvelle « Une Trace » d'Ida Fink est peut-être la question du témoin : « Je me demande bien qui a pu prendre cette photo. » La nouvelle d'Ida Fink nous rappelle que chaque photo représente également, de manière plus ou moins visible et lisible, le contexte de sa production et un regard incarné, très particulier, d'un photographe. Et elle nous rappelle aussi que pour les photographies associées à l'Holocauste en particulier, le simple fait de leur existence peut être la chose la plus étonnante, troublante et compromettante à leur égard. Les images des bourreaux, en particulier, sont prises par des bourreaux pour leur propre usage. Récemment, je suis tombée sur un ensemble de 38 images qui nous le font comprendre avec une force choquante. (cf. fig. 10.) Ces photos sont un acte de représailles à l'encontre de partisans juifs et non-juifs en Serbie, détaillant monstrueusement une rafle, la confiscation des objets personnels, une séance d'identification, l'excavation des fosses, les exécutions, et également les soldats en train de regarder les images attentivement. Les photos qu'ils ont dans leurs mains sont bien trop grandes pour être des images confisquées aux prisonniers ; elles doivent être des photos des actes de représailles ou d'autres *Aktionen* qu'eux ou d'autres prisonniers ont exécutées. Ou bien elles pourraient être des images de victimes allemandes, et donc, des justifications supposées pour des actes de représailles. On ne comprend pas clairement si les soldats sont en train de regarder ces images avant ou après l'exécution décrite. Comment l'acte de visionnement est-il lié à la fusillade ? Est-ce une forme de justification, d'endoctrinement,

³⁶ Il est intéressant de voir que certaines théories allemandes contemporaines sur la visualisation, surtout des théories féministes, continuent à souligner la violence de la technologie photographique et donc, l'acte de photographier. Cf., par exemple, l'ouvrage de Christina von Braun et Silke Wenk.

³⁷ La récente controverse présente à l'Institut Yad Vashem en Israël illustre les problèmes particuliers auxquels les spectateurs juifs qui voient ces images font face. En citant le tabou de la nudité féminine, les juifs orthodoxes plaident contre l'exposition d'images de femmes nues ou peu vêtues lors d'expositions de photos de la destruction des Juifs européens. Selon eux, le problème est l'excitation potentielle des visiteurs masculins due à l'exposition de corps de femmes. Mais contrairement au point de vue orthodoxe, on pourrait très bien argumenter que la pédagogie exige que le pire soit montré. On pourrait également se préoccuper de la violation inhérente à de telles expositions : ces femmes sont condamnées à la perpétuité à être exposées dans les positions les plus humiliantes, avilissantes, déshumanisantes. Étant donné l'invisibilité dont de nombreux Juifs d'Europe ont tenté de bénéficier par tous les moyens, les images des bourreaux sont aussi fondamentalement gênantes dans leur identification hyperbolique des Juifs en tant que Juifs et en tant que victimes. L'acte du visionnement, dans ces cas, est marqué de manière compliquée par le pouvoir, la religion et la différence entre hommes et femmes.

d'instruction ou un compte rendu rétrospectif³⁸ ? Peu importe. Ces images illustrent la qualité du regard du bourreau ainsi que sa relation à l'acte du bourreau. Lorsque nous faisons face aux images des bourreaux, nous ne pouvons pas porter un regard indépendant de celui du bourreau³⁹.

(p. 25) Figure 10. Soldats allemands examinant des photos après avoir exécuté un groupe de Juifs et de Serbes en acte de représailles, Serbie 1941, avec l'autorisation de l'ECPA (Photo, Cinéma, Vidéo des Armées)

Les images des exécutions et des ensevelissements sont régies par ce qu'on peut appeler un regard national-socialiste meurtrier qui viole le rapport de visionnement sur lequel nous nous basons en temps normal. Le pouvoir mortel du regard qui agit à travers la mitrailleuse et la chambre à gaz, qui réduit les humains en « morceaux » et en cendre, crée un champ visuel dans lequel le regard ne peut plus être renvoyé, multiplié ou déplacé. Tout touche à la mort, ce qui est la condition requise de l'image. Quand les actes de visionnement et de photographie commencent à coïncider avec les exécutions massives automatiques, et que le sujet regardant l'appareil photo est également la victime qui regarde son bourreau, ceux qui regardent l'image sont profondément touchés par cette mort⁴⁰.

Le regard nazi est tellement universel que même pour ceux de la génération post-mémorielle, les écrans qui leur sont accessibles semblent vaciller, et toute la résistance potentielle du regard est sévèrement affaiblie. L'ironie rétrospective que Susan Sontag identifie dans la photographie a cessé d'être ironique étant donné que nous nous sentons dans la position à la fois du tueur et de la victime, inextricablement emmêlés dans un cercle duquel il est difficile de trouver une issue à travers une compréhension ironique, même pour ceux d'entre nous qui analysent les images dans la génération post-mémorielle. Ne pouvant plus aider, étant complètement impuissants, nous cherchons tout de même des moyens de prendre la responsabilité de ce que nous voyons,

³⁸ Je remercie James Young d'avoir attiré mon attention sur ces photos et Alex Rossino pour les avoir analysées avec moi en détail. On voit bien que ce sont des images de qualité professionnelle ; elles indiquent qu'elles ont été prises par un corps de propagande officiel. Bernd Hüppauf explique cette œuvre : « Les photos et les descriptions nous informent sur les groupes de soldats situés au bord des lieux d'exécution, souvent dans des positions élevées qui permettaient un champ de vision sans limites. [...] Là, ils regardaient pendant une heure ou plus et prenaient parfois des photos » (« Emptying the gaze », *op. cit.*, p. 27). L'angle de vision dans ce groupe d'images indique en effet la position élevée des photographes.

³⁹ Pour une analyse suggestive des représentations des bourreaux, consultez l'analyse des quelques images de bourreaux du ghetto de Lodz dans le contexte de l'esthétique nazie dans l'ouvrage de Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung : Visuelle Konstruktionen des Judentums* [: construction visuelle du judaïsme], Francfort, Suhrkamp, 1992, p. 170-184. Koch examine particulièrement des dispositifs tels que l'éclaircissement ou le cadrage qui identifient clairement les sujets des images comme « Juifs » et comme « autres », ce qui les différencie nettement des images similaires de sujets allemands.

⁴⁰ Bernd Hüppauf, dans « Emptying the Gaze », trace sa propre analyse de regard exclu, dématérialisé, technologique, qui caractérise le régime nazi en se basant sur l'œuvre complète d'Ernst Jünger concernant la photographie de la Première Guerre mondiale, « Über den Schmerz » [Le problème de la douleur], *Essays I, Werke 5*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1963 : « Un photographe est alors "en dehors de la zone de sensibilité. [...] Il capture les balles en plein vol ainsi que l'être humain au moment où il est mis en morceaux par une explosion. Et c'est devenu notre manière caractéristique de voir ; la photographie n'est rien qu'un instrument de cela, de notre propre personnalité." » (Jurgen cité dans Hüppauf, p. 25). Hüppauf décrit les images des bourreaux qui enveloppent un « regard vide de nulle part ». Pour une interprétation contestataire des photographies des soldats, cf. Alexander B. Rossino, « Eastern Europe through German Eyes : Soldier's Photographs 1939-1942 » [L'Europe de l'Est à travers les yeux de l'Allemagne : photographies de soldats], *History of Photography* [Histoire de la photographie], 23.4, hiver 1999, p. 313-321.

comme Michael Herr le laisse entendre, de ressentir, à distance, même si nous tentons de redéfinir, sinon de réparer, ces ruptures. Voilà le travail difficile de la post-mémoire⁴¹.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes analyse l'image du jeune Lewis Payne qui attend qu'on le pendre. Selon Roland Barthes :

« Le *punctum* c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose, [...] la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis [...] *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà la mort ou non, toute photographie est cette catastrophe⁴². »

Les images de l'Holocauste, que ce soit des photos d'exécutions ou même des images d'avant-guerre, sont différentes. Ce n'est pas le fait que ces femmes, ou ces hommes étaient vivants quand la photo fut prise et que nous savons qu'ils ont été tués après. L'ironie rétrospective de Roland Barthes fonctionne de telle manière que, en tant que spectateurs, nous réanimons les sujets – sa mère ou Lewis Payne – en essayant de leur redonner vie, de les protéger de la mort dont nous savons qu'elle doit arriver, qu'elle est déjà arrivée. C'est le pathos, le *punctum* de l'image. Mais les victimes des *Einsatzgruppen* étaient déjà tuées par le regard meurtrier des nazis qui les condamnait sans même les regarder. Ce regard mortel renvoie aux images des Juifs européens qui précèdent la guerre ; il ôte la perte et la nostalgie, l'ironie et le désir qui structurent ces photos d'une époque révolue. C'est la force déterminante des photos d'identité que les Juifs devaient placer sur les cartes d'identité délivrée par les nazis et marquées d'un énorme J en écriture gothique. (cf. fig. 11.) Ces photos devaient montrer le visage en entier et dévoiler l'oreille gauche comme un marqueur d'identité révélateur. Sur ces documents, l'identité est identification, visibilité et surveillance, non pas pour la vie, mais pour la machine de la mort qui avait déjà condamné tous ceux qui étaient marqués.

(p. 27) Figure 11. Rose Spitzer, J-Pass, Vienne, 1939, recueil de la famille Spitzer

La notion du regard pénétrant et meurtrier du national-socialisme m'amène à un autre ensemble d'images reproduites de manière obsessive, celles des survivants lors de la libération, comme la célèbre photo d'Elie Wiesel dans les couchettes de Buchenwald ou les images de la libération de Margaret Bourke-White (cf. figure 1). Pour certains, ces photos des survivants regardant les photographes libérateurs ne sembleraient pas si radicalement différentes des images des exécutions. Comme Alice Kaplan l'observe, « les gens étaient debout, mais ne semblaient pas humains. [...] il luttait pour la vie, mais c'était trop tard ». Pour elle, ces images suscitent le même regard rompu et le même sentiment qu'il est trop tard. Elles sont marquées par un manque de reconnaissance et d'interdépendance, un sentiment d'incrédulité, une désidentification décidée⁴³. Mais

⁴¹ Cf. par exemple l'analyse de Kaja Silverman de l'image d'une femme arrivant à Auschwitz que l'on trouve dans le film d'Haroum Farocki *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Images du monde et inscription de la guerre]. Kaja Silverman et Haroum Farocki perçoivent dans le regard de la femme tourné vers l'appareil photo une position de résistance : c'est un regard qu'on pourrait utiliser sur le boulevard plutôt que dans un camp de concentration, dit-elle. « Le problème critique, auquel le détenu d'Auschwitz fait face, c'est la manière dont on peut être "photographié" différemment, la manière de motiver la mobilisation d'un autre écran » (cité dans Kaja Silverman, *Threshold*, op. cit., p. 153). Il y a des moments où cette tâche semble impossible.

⁴² Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 150.

⁴³ Barbie Zelizer commente la fréquence à laquelle les survivants sont représentés dans une perspective frontale claire, qui regarde directement l'objectif, comme pour « révéler de la franchise » (*Remembering to Forget*, op.cit., p.114). Étant donné que d'autres images, comme celles de témoins ou de bourreaux, ont disparu, ces photos de face des survivants sont devenues plus communes. Il est intéressant de voir que cette image particulière de Margaret Bourke-White ne fut

Artie, dans *The First Maus*, réanime l'image à mesure qu'il tente de trouver son père parmi ceux qui « ne semblaient pas humains ». Son geste indexical « Poppa » est également le geste résistant d'un enfant qui est vivant parce que la survie était bel et bien possible.

Ces photos – même les images des survivants, même les images d'avant-guerre – ne concernent pas la mort, mais plutôt le meurtre génocidaire. Elles résistent au travail de deuil. Elles rendent difficile le retour à un moment avant la mort ou la reconnaissance de la survie. Elles ne peuvent pas être rachetées par l'ironie, l'intuition ou la compréhension. Elles peuvent seulement être affrontées encore et encore, avec la même douleur, la même incompréhension, le même détournement du regard, la même mortification. Et donc, dans leur répétition, elles ne *représentent* plus le génocide nazi, mais elles *provoquent* l'effet traumatique que cette histoire a eu sur tous ceux qui ont grandi dans son ombre.

VI. Écrans

Ceux qui ont grandi dans la génération de la post-mémoire ont dû vivre avec ces rapports de visionnement rompus, empêchés. La rupture nous a précédés, mais chacun de nous la revit quand, comme Alice Kaplan, nous découvrons pour la première fois ces images dans le tiroir d'un bureau ou dans un livre. À travers la répétition, le déplacement et la recontextualisation, les spectateurs post-mémoriels tentent de vivre avec, et en même temps, d'imaginer à nouveau et de rediriger le regard mortifiant de ces images rescapées.

Dans ses vastes entretiens avec les enfants de survivants de l'Holocauste, Nadine Fresco décrit les silences qui les séparent de leurs parents. Les histoires ne sont jamais racontées ; elles sont plutôt exprimées de manière symptomatique, extériorisées entre les parents et les enfants : « La mémoire interdite de la mort s'est manifestée uniquement sous la forme de crises de douleur incompréhensibles. [...] Le silence était d'autant plus implacable en ce sens qu'il était souvent caché derrière un écran de mots, encore et toujours les mêmes mots, un récit immuable, un conte répété encore et encore, fait d'extraits de la guerre⁴⁴. » Quand Nadine Fresco décrit ce qu'elle appelle le « trou noir » du silence, elle insiste sur la répétition des mots qui nous protègent de ce silence, « encore et toujours les mêmes, immuables, répétés encore et encore ». Les images utilisées par la génération post-mémorielle pour commémorer l'Holocauste, dans leur répétition obsessive, constituent une protection similaire de fragments de traumatisme immuables, figés, dans une mémoire dont le contenu est inchangé. Elles peuvent ressembler à la forme des témoignages narratifs, *produisant* plutôt que *protégeant* les effets du traumatisme. Au lieu de nous désensibiliser à la « blessure » du souvenir, ils ont pour effet de blesser et choquer de manière à ce que la mémoire traumatique fragmentée et figée reconstitue la rencontre traumatique. Les images répétées nous font revivre les rapports de visionnement rompus occasionnés par le regard meurtrier du national-socialisme.

La répétition de ces images dans les livres et dans les expositions peut être considérée comme une forme de protection et de refus d'affronter le traumatisme du passé. Selon les termes d'Eric Santner, elles agiraient donc comme une sorte de « *Reizschutz* », une couche protectrice ou une peau psychique qui régule normalement le flux de stimuli et d'informations de l'autre côté de la frontière de soi. Dans son interprétation d'*Au-delà du Principe de plaisir* de Freud, Santner insiste sur le fait que la « protection », qui permet aux identités individuelles et collectives de se reconstituer dans le sillage du traumatisme, a une qualité textuelle. Cette qualité facilite une certaine « procédure homéopathique », illustrée par le jeu du « *fort/da* » à travers lequel le petit-fils de Freud maîtrise une perte. « Dans la procédure homéopathique, l'introduction maîtrisée d'un élément négatif – un poison symbolique, ou, dans un contexte médical, un véritable venin – aide à guérir

pas publiée à l'époque de la libération des camps, ce qui mène Barbie Zelizer à conclure que « les images ne peuvent pas mieux fonctionner dans la mémoire [...] que comme un outil de relais de l'information. » (p. 183)

⁴⁴ Nadine Fresco, « Remembering the Unknown », *International Review of Psychoanalysis* II, 1984, p. 417-427.

un système infecté par une substance vénéneuse similaire ». Mais si le jeu du « fort/da » concerne l'intégration du traumatisme et la guérison, les répétitions de ces images n'ont pas le même effet.

Dans mon interprétation, la répétition n'est pas une couche protectrice homéopathique qui élimine le trou noir ; ce n'est pas une obsession esthétique, mais une obsession traumatique. Hal Foster définit ce paradoxe dans son analyse des répétitions d'Andy Warhol, qui, selon lui, ne sont ni fortifiantes, ni anesthésiantes : « Les répétitions warholiennes non seulement *reproduisent* des effets traumatiques, mais elles en *produisent* également. D'une certaine manière, il se passe donc simultanément plusieurs choses contradictoires dans ces répétitions : éloigner une signification traumatique et s'ouvrir à elle, se protéger d'un affect traumatisant et le produire⁴⁵ ». Voilà comment on peut voir les grilles d'entrée d'Auschwitz : la grille est fermée, elle agit comme un écran, mais, en elle-même, elle est si réelle qu'elle peut empêcher le pouvoir protecteur de l'écran.

Les photographies de l'Holocauste reproduites relient le passé au présent à travers l'« ayant-été-là » de l'image photographique. Elles sont les messagères d'une époque atroce qui n'est pas suffisamment distante. En s'exposant de manière répétée aux mêmes images, les spectateurs post-mémoriels peuvent produire en eux les effets d'une répétition traumatique qui harcèle les victimes d'un traumatisme. Même quand les images répètent le traumatisme du visionnement, elles empêchent en elles-mêmes toute tentative fortifiante. C'est uniquement lorsqu'elles sont reclassées dans de nouveaux textes et contextes qu'elles retrouvent la capacité d'amorcer un travail pour surmonter cette épreuve. Les stratégies esthétiques de la post-mémoire concernent particulièrement ce repositionnement et cette réintégration tentés, mais toujours reportés.

VII. *Night and Fog*

Je voudrais conclure ces réflexions par deux textes post-mémoriels qui illustrent les fonctions les plus habilitantes de la répétition. Le premier *Maus* d'Art Spiegelman a déjà fait l'objet d'un thème dans ces pages. Presque toutes les images de l'Holocauste fréquemment reproduites se sont retrouvées dans cet ouvrage : les deux entrées d'Auschwitz, les tours de contrôle, les images des libérateurs, les fosses communes. Souvent, plusieurs d'entre elles sont sur la même page. (cf. figure 12.) L'utilisation par Spiegelman de ces images répétées nous rappelle combien nous avons besoin de la canonisation et de la répétition dans notre discours post-mémoriel et à quel point nous en dépendons. Dans son texte, elles ont la fonction de la mémoire elle-même. Ses versions graphiques rappellent les photos que nous avons tous vues ; elles renforcent un canon commun d'images partagées qui s'étendra dans les prochaines générations. En participant aux répétitions, Spiegelman nous rappelle que la mémoire dépend également de l'oubli, que la réduction et la canonisation ainsi que la représentation sont en effet essentielles pour le travail de post-mémoire. Et en traduisant les photos en une nouvelle langue graphique, il les écarte des effets de la répétition traumatique sans affaiblir complètement les fonctions de la mémoire raisonnée qu'elles contiennent.

(p. 30) Figure 12. *Maus II*, avec l'autorisation d'Art Spiegelman

Mais *Maus* contient également une impulsion contraire. Fondé sur une recherche visuelle vaste et méticuleuse, *Maus* reproduit aussi un certain nombre d'images moins accessibles et attire notre attention sur les énormes archives de photographies, de dessins, de documents et de cartes à la fois en basant ses dessins sur ces documents et en les reproduisant sur l'édition CD-ROM de *Maus*. Les lecteurs du CD-ROM peuvent cliquer sur un encadrement pour faire apparaître différentes images d'archives, ce qui montre que de

⁴⁵ Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, La Lettre volée, 2005, p. 167, trad. fr. de Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht.

nombreuses images moins visibles sont en fait cachées derrière celles qui sont plus visibles. La technologie du CD-ROM convient bien à cette révélation. (cf. figures 13 et 14.) Sur la figure 13 par exemple, Spiegelman souligne les images clandestines incroyables prises par des membres de la résistance à Auschwitz. La multiplication de Spiegelman est un correctif nécessaire qui va à l'encontre de la canonisation d'un petit nombre d'images.

(p. 31) Figure 13. *Maus II*, avec l'autorisation d'Art Spiegelman. Légende : Et ceux qui finissaient dans les chambres à gaz avant d'être poussés dans ces fosses étaient les plus chanceux. Les autres devaient sauter dans les fosses alors qu'ils étaient toujours vivants.

Le second texte, la photographie « Night and Fog » [Nuit et brouillard] de Lorie Novak restitue également des images d'archives dans un nouveau cadre. (cf. fig. 15.) Le titre fait référence au film d'Alain Resnais, la source de la rencontre de cette génération avec les images documentaires de l'Holocauste. L'image elle-même est une projection composite d'une scène de nuit : sur la droite, il y a un fragment de la célèbre photo de Margaret Bourke-White illustrant les survivants de Buchenwald derrière une barrière de fils barbelés. Sur la gauche, on peut à peine distinguer une main tenant une vieille photo déchirée. C'est une image, découverte par la Bibliothèque publique de New York, appartenant à un proche d'une personne qui a péri dans les camps de concentration. Les deux images sont projetées sur des arbres : les fantômes font désormais partie de notre paysage, ils ont reconfiguré nos espaces personnels et publics. La projection des photos sur les arbres nous permet de voir la mémoire comme quelque chose de construit, de culturel plutôt que comme quelque chose de naturel.

(p. 32) Figure 14. Photo clandestine du Sonderkommando forcé de brûler des corps à Birkenau, *Archiwum Panstwowego w Oswiecimiu-Brzezince*, avec l'autorisation des Archives photographiques de l'USHMM

(p. 33) Figure 15. « Night and Fog », avec l'autorisation de Lorie Novak

La photo de Lorie Novak est une image stupéfiante, obsédante, qui contient les fragments de traumatisme reproduits des images de l'Holocauste, mais n'est pas dominée par ceux-ci. Leur apparence illustre la notion de « réalisme traumatique », basée sur l'argument d'Hal Foster : « Un réalisme dans lequel les cicatrices qui marquent la relation du discours vers le réel ne sont pas niées de manière fétichiste, mais exposées ; un réalisme dans lequel les revendications de références perdurent tout comme le degré extrême du traumatisme qui affaiblit, comme toujours, la représentation⁴⁶. » La main sur l'image de Novak introduit un spectateur, quelqu'un qui tient, écoute, réagit. Ce spectateur/artiste peut intervenir et relier les images privées et publiques qui ont survécu à la Shoah, et il les introduit dans un paysage où elles ont une vie après la mort. Et même si ses projecteurs puissants et son titre « Night and Fog » rappellent les moments les plus effrayants de la machine de mort nazie, ses images multiples, prises à différents moments et rassemblées ici, peuvent comme celles d'Art Spiegelman, parvenir à déconnecter l'appareil photo de l'arme de destruction massive et donc à se recentrer sur notre regard.

Regarder cette image issue d'une projection est totalement différent de regarder les images documentaires de l'Holocauste. Cependant, si nous reconnaissons son contenu, c'est parce que nous avons vu ces autres images durant toute notre vie. Mais sur ces projections, comme sur les dessins d'Art Spiegelman, nous pouvons commencer à aller au-delà du choc de les voir pour la première fois, encore et encore. Nous pouvons également nous débarrasser de leur répétition obsessive, puisqu'elles sont à la fois familières et étrangères.

⁴⁶ Michael Rothberg, *Traumatic Realism* [Réalisme traumatique], Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000. Cf. également la notion de « réalisme allusif ou distancé » de Saul Friedlander, dans *Probing the Limits*, *op. cit.*, p. 17.

Donc, elles reconstituent un rapport de visionnement qui ne peut pas être réparé, mais qui peut éventuellement être imaginé à nouveau d'une manière qui ne niera pas la rupture à sa source.

(traduit de l'anglais par Céline Denis)