

Éclats

Éclats

Prises de vue clandestines
des camps nazis

—
Christophe Cognet

Avant-propos d'Annette Wieviorka

ÉDITIONS DU SEUIL
57, RUE GASTON-TESSIER, PARIS XIX^e

ISBN 978-2-02-137792-7

© Éditions du Seuil, septembre 2019

Avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

« Une fois, un groupe de Juifs arrivés dans un camion
a reçu l'ordre de descendre en atteignant le camp à la nuit.
Une lumière puissante a été soudain braquée sur eux.
On leur a dit de garder les yeux braqués dessus.
Ceux qui essayaient de regarder ailleurs
étaient tués à coups de baïonnettes par les SS. »

Charles Reznikoff, *Holocauste*¹

L'arpenteur

Les images de l'ouverture des camps nazis par les Alliés au printemps 1945 furent une « révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative » (Susan Sontag). Les générations d'après ne furent plus les contemporaines de l'événement. Mais elles reçurent à leur tour, année après année, cette même révélation par le truchement du film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, montré à chaque lycéen ou collégien jusqu'au début des années 1980.

Christophe Cognet, sidéré, pétrifié, fut l'un de ces collégiens. Des années après, il rencontra le dessinateur et peintre Boris Taslitzky. Rencontre fondatrice. À l'aube du nouveau millénaire, elle décida de vingt années de travail. La graine en avait été plantée ce jour où, à peine sorti de l'enfance, Christophe Cognet avait à son tour vu *Nuit et Brouillard*. Arrêté pour faits de résistance, Boris Taslitzky avait été déporté en août 1944 au camp de concentration nazi de Buchenwald. Clandestinement, grâce à l'aide de ses camarades communistes, il dessina, privilégiant le portrait de ses codétenus. Certains d'entre eux étaient des personnalités, comme Julien Caen qui y survécut ou Maurice Halbwachs qui y périt. D'autres n'ont pas de noms, comme ce « Hongrois revenant de la désinfection », ce « Petit Gitan » ou ce « Jeune Français ». Après avoir passé des mois *Dans l'atelier de Boris* (2004), et dans quelques lieux où ses œuvres sont exposées ou conservées, Christophe Cognet

sentit la nécessité de mettre ses pas dans ceux de l'artiste. Buchenwald fut le premier camp qu'il arpenta.

La démarche qui aboutit à l'ouvrage *Éclats. Prises de vue clandestines des camps nazis* est toute présente dans ce premier travail, même si elle la déplace et l'approfondit. Elle atteste l'obsession pour ces paysages de mort et pour ces hommes et ces femmes qui risquèrent leur vie pour en fixer l'image. Après son film sur Boris Taslitzky, Christophe Cognet rechercha pendant dix ans les œuvres-témoignages (Claude Mouchard) auxquelles celles de Boris Taslitzky l'avaient initié. Il traqua les milliers d'œuvres qui étaient conservées dans les divers musées de par le monde. Il voulut voir chaque lieu que représentaient ces œuvres, dans une démarche qui s'apparente à celle d'Alain Resnais filmant à Auschwitz I et à Birkenau, ou à celle de Claude Lanzmann filmant les traces des camps. Il s'en fit arpenteur.

Ce fut *Parce que j'étais peintre. L'art rescapé des camps nazis* (2013). Au-delà du témoignage, chacune des œuvres qu'il y montre restitue un geste et un regard, ceux de l'artiste et du réalisateur. Son prochain documentaire procède d'une démarche analogue : interroger non plus les œuvres, mais les photos. Ce qui unit ces photos et ces œuvres, ce sont leurs auteurs, tous détenus, et la clandestinité. Elles portent témoignage de lieux dont ne devait sortir aucun mot et aucune image. Avant de terminer son nouveau film, Christophe Cognet a senti la nécessité de mettre en mots le hors-champ de sa démarche dans cet essai si novateur.

Il lui a fallu d'abord recenser ces photos, ce qui n'avait jamais été fait. Si celles de l'univers concentrationnaire et de la Shoah sont innombrables (on pense notamment à celles prises dans les ghettos), celles répondant aux contraintes – instantanés pris clandestinement par des détenus dans les camps ou centres de mise à mort – que s'est fixées Christophe Cognet sont d'un nombre très limité. Elles sont pourtant essentielles car elles seules portent « l'égalité de conditions entre leurs auteurs et

ceux qui y sont figurés ». Une « communauté de destin » lie donc « celui qui prend l'image et celui qui y figure ».

Des détenus dont le nombre se compte sur les doigts des deux mains ont donc réussi, en 1943 et 1944, et en sachant que le risque qu'ils couraient pouvait leur être fatal, à prendre des photos dans quatre camps de concentration nazis : Buchenwald, Dachau, Dora-Mittelbau et Ravensbrück. S'y ajoutent les quatre clichés célèbres pris aux abords d'une des grandes chambres à gaz-crématoires du « centre de mise à mort » (Raul Hilberg) de Birkenau dans l'espoir d'attester non la vie dans l'univers concentrationnaire, mais la mort de masse.

Certaines de ces photos sont connues : elles ont servi d'illustrations dans des ouvrages ou des expositions. Elles en ont même été parfois, avec bien d'autres obéissant à des critères différents, le seul sujet, comme celle qui se tint à l'hôtel de Sully en 2001 (*Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*) qui fit date. Mais ce n'est pas seulement la photo en elle-même ni ce qu'elle représente qui intéressent Christophe Cognet. C'est ce dont elle est la trace. Il se fait l'archéologue de l'acte photographique. Dans le même temps, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, Christophe Cognet pratique la micro-histoire, mettant ses pas dans ceux de Carlo Ginzburg. Son ouvrage met en œuvre ce que l'historien italien a appelé le « paradigme de l'indice ». Derrière chaque photo, il y a un photographe, un appareil, une pellicule, une cachette pour cette dernière, des complicités, une façon qu'elle a eue de cheminer jusqu'à nous, et le devenir tant de la photo que de son auteur. Autant de micro-histoires qui sont l'apport original de Christophe Cognet à la connaissance de l'univers concentrationnaire et de la Shoah. *Dans l'atelier de Boris*, Christophe Cognet se plaçait au plus près de l'acte de peintre. Dans cet ouvrage, il se place au plus près de celui de photographe. Pour chacune des photos, il est le photographe, refaisant indéfiniment son trajet dans le camp,

recherchant avec une exactitude presque maniaque le lieu, l'heure, l'instant où le détenu déclenche l'appareil, scrutant ensuite la photo en faisant ressortir des détails que notre œil paresseux ne remarque jamais.

L'ouvrage de Christophe Cognet montre encore que l'acte de photographier témoigne, tant par les motivations des détenus que par l'objet de la photographie, de la diversité des situations dans les camps. De quoi désire-t-on témoigner ? Pour certains, il s'agit de conserver l'image d'hommes qui ne survivront peut-être pas. La photo trace ici un trait d'union avec les si nombreux portraits de Boris Taslitzky. Joanna Szydłowska, détenue polonaise de Ravensbrück, la seule femme qui photographia dans les camps, fut mandatée par un groupe de résistantes du camp. Elle prit tour à tour cinq photos de trois jeunes femmes, au même endroit. Elles sont belles et leurs compagnes ont veillé à ce qu'elles fussent élégamment vêtues comme pour compenser le geste qui pourrait sembler impudique de relever sa robe pour montrer des jambes massacrées. Elles font partie de celles qui ont été surnommées « les lapins » (synonymes ici de « cobayes »), sur lesquelles ont été effectuées des expériences aussi cruelles que vaines. Les photos étaient destinées à informer la Croix-Rouge internationale et le gouvernement polonais en exil à Londres de ces « expérimentations ». Les photos atteignirent leurs destinataires.

On peut rattacher à ce même mouvement les fameuses quatre photos prises à Birkenau aux abords d'une des grandes chambres à gaz-crématoires, même si Birkenau n'est pas Ravensbrück. Car nous sommes ici dans un des *Paysages de la métropole de la mort*, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Otto Dov Kulka. Mais la chaîne de solidarité qui a permis ces quatre prises comme la destination et la finalité assignées à la pellicule obéissent au même mouvement. Ce qui n'ôte rien à leur caractère unique : elles sont si près des lieux où quelque un million d'enfants, de femmes, d'hommes ont été assassinés. Elles ont été l'objet

de longues disputes auxquelles sont attachés notamment les noms de Claude Lanzmann et de Georges Didi-Huberman. Christophe Cagnet les revisite. Surtout, là encore, il restitue l'acte de photographe, la biographie du photographe, l'avenir de ces photos. Et il les regarde. Et nous les regardons vraiment pour la première fois avec lui.

Nous, et ensuite beaucoup d'autres, avons étudié dans nos travaux les traces écrites dans les camps. Les travaux sur les témoignages, particulièrement ceux au cœur de la Shoah, sont aujourd'hui innombrables. Des chercheurs s'intéressent désormais à la photo, à « l'album d'Auschwitz » par exemple comme Tal Bruttman, infatigable arpenteur de Birkenau qui y guida Christophe Cagnet, et ses collègues allemands Christoph Kreutzmüller et Stefan Hördler. Dans ce domaine, *Éclats. Prises de vue clandestines des camps nazis*, cet ouvrage sensible, rigoureux, est puissamment novateur.

Annette Wieviorka
Mai 2019

Ouverture

1

Passé la pluie, de petits éclats blancs affleurent à la surface de la terre.

Jamais je ne leur avais prêté attention jusqu'à ce que Tal me les montre, un matin de septembre où nous étions seuls dans cette ancienne zone de mise à mort des Krematoriums IV et V de Birkenau.

Le visage lisse ouvert à tous les vents, les mouvements souples et vifs, Tal Bruttman est tel un éternel explorateur. Dans son regard brûle en permanence la détresse de ceux qui fréquentent au quotidien l'histoire de la Shoah, dont il cherche à constituer les événements avec rigueur, non pas pour apaiser cette douleur – il sait la vanité d'une telle quête –, mais pour lui former un sanctuaire à sa mesure. Historien forcené et vigilant, il connaît avec une étonnante précision l'évolution topographique du camp de Birkenau, les différentes étapes de sa construction et de ses agrandissements.

Dans cette zone où plusieurs fosses de crémation en plein air avaient été creusées, un petit étang, et une mare un peu plus loin, occupent des excavations où avait été dispersée une partie des cendres des victimes.

Le ciel et les arbres hauts avoisinants se reflètent à la surface de leurs eaux dormantes – en été, leur niveau n'est pas très élevé.

« Regarde » : avec attention, un peu en tremblant, Tal a ramassé l'un de ces petits éclats blancs présents sur la rive de l'étang, pour le faire tourner au bout de ses doigts.

Ce ne sont ni des graviers ni des bouts d'écorce tombés des arbres, comme on pourrait le croire, mais des fragments d'os des victimes : ceux du bassin, de la hanche ou du talon, les plus gros du corps humain, les crânes aussi, ne se consumaient pas entièrement. Des prisonniers, membres du « Sonderkommando » – l'« unité spéciale » des chambres à gaz –, étaient chargés de retirer ces os après la crémation des corps et de les broyer, pour ensuite les mélanger aux cendres afin de faire disparaître toute trace des massacres. Les nazis, on le sait, voulaient non seulement éliminer tous les juifs d'Europe, mais aussi les traces de leurs crimes.

Restent cependant ces petites esquilles insuffisamment broyées ou échappées des crémations – lorsque le sol est humide, elles remontent à la surface.

Si on y prête attention, on peut en trouver en tous lieux de cette zone d'extermination de Birkenau, en particulier aux abords des ruines de l'ancien Krematorium V.

En cette terre, les éclats blancs manifestent la présence immuable et permanente, physique, des victimes.

2

Je fais partie de cette génération d'élèves à laquelle a été montré en classe *Nuit et Brouillard* – pour ma part, c'était en cinquième. Dans mon souvenir il s'agissait peu ou prou d'une punition, mais peut-être était-ce au contraire une sorte de promotion : notre professeur d'allemand avait organisé une projection pour les élèves des classes supérieures à laquelle il avait décidé au dernier moment de nous convier. Jamais nous n'avons compris ce dont nous étions censés être coupables, ou ce en quoi nous étions particulièrement méritants, pour voir ce film aussi jeunes, à 12 ans.

Nous sommes ressortis de cette séance plus que bouleversés, profondément affectés, sidérés, à un point tel que nous ne l'avons jamais évoqué entre nous, chacun gardant pour lui le choc subi. Notre professeur n'avait pas jugé bon d'en parler ensuite en cours – il n'avait pas non plus pris la peine de nous mettre en garde, de nous présenter *a minima* le film avant sa projection –, sans doute pensait-il, comme nombre de ses collègues, qu'il se suffisait à lui-même. L'œuvre d'Alain Resnais a longtemps été utilisée comme une sorte de vaccin, une prévention efficace contre le fascisme, « comme s'il faisait partie d'un arsenal secret qui, à la récurrence du Mal, pouvait indéfiniment opposer ses vertus d'exorcisme² », écrit Serge Daney. Dans « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Sylvie Lindeperg décrit les usages pédagogiques de ce film, devenu

« une réponse quasi pavlovienne aux actes et aux propos antisémites ainsi qu’aux allégations des négationnistes, au prix parfois d’une redoutable aporie de la “preuve par l’image”³ ». Et notre génération allait assister à la disparition des rescapés, il fallait nous prémunir de toute tentation « du Mal » et nous transmettre au plus tôt le fardeau, si lourd, de cette mémoire et de ces crimes – nous prendre, à notre tour, à témoin.

L’émoi ressenti à la découverte de *Nuit et Brouillard* n’est pas affaire de génération : dans *Retour au noir*⁴, Alain Fleischer (de l’âge de mes parents) témoigne avoir connu un trouble similaire, et Serge Daney (plus ou moins du même âge) a fondé sa cinéphilie à partir du choc initial éprouvé lors de la séance organisée par son professeur Henri Agel au lycée Voltaire à Paris. Sylvie Lindeperg cite le témoignage d’Anne Duden, poétesse allemande née en 1942 : « J’ai vu le film *Nuit et Brouillard* d’Alain Resnais où l’on montre comment des montagnes de cadavres sont écartées avec des excavateurs. Nous avons dû regarder ce film à l’école, mais on ne nous a pas donné d’explications. [...] On en parlait toujours d’une manière ou d’une autre, et en même temps, on n’en parlait pas du tout. Ensuite on voit ce film, enfant. C’est un tournant dans la vie⁵. »

Ce même état de sidération est décrit, justement et précisément, par Susan Sontag dans un passage souvent cité de *Sur la photographie*, où elle relate la découverte, elle aussi l’année de ses 12 ans, non pas du film d’Alain Resnais mais des photographies prises par les Alliés à la découverte des camps nazis – je crois que beaucoup d’entre nous peuvent se reconnaître dans cette expérience : « 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 atteinte 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 12 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 verser⁶. »

Mon « épiphanie négative » fut donc causée par le film *Nuit et Brouillard*, avec lequel j'ai découvert l'horreur nazie, mais aussi le cinéma – l'intuition de la mise en scène et du montage –, percevant instinctivement et confusément que quelque chose d'inouï se nouait entre les archives photographiques et filmiques en noir et blanc et les plans en couleurs filmés par l'équipe d'Alain Resnais à l'intérieur des sites des anciens camps. Serge Daney : « La culture cinématographique au lycée, pour laquelle [Agel] militait, passait aussi par ce tri silencieux entre ceux qui n'oublieraient pas *Nuit et Brouillard* et les autres⁷. » Car en tissant ainsi les images, le film d'Alain Resnais crée un lien organique entre elles, un rapport physique et sensible : les mouvements des travellings arpentant gravement les vestiges des camps situent les images d'archives dans ces ruines, en elles, rendant ainsi les événements passés – figurés si imparfaitement et avec tant de violence – terriblement présents, pour toujours, *en ces lieux mêmes*.

La sidération éprouvée au visionnage de ce film tenait donc à la violence des images « de l'horreur absolue », bien sûr, comme le racontent les lignes de Susan Sontag, mais aussi à ce lien organique, redoublé par le texte de Jean Cayrol lu solennellement par Michel Bouquet, à notre adresse : il forgeait lui aussi un pont entre le passé et notre présent, nous apostrophant même à la fin : « Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines, comme si le vieux monde concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. »

En nous appelant à la vigilance présente et future, le film nous interpellait violemment : maintenant que nous savions, que nous avons vu, cela nous concernait, et nous hanterait à jamais.

Dans *French Lessons: A Memoir*⁸, Alice Kaplan raconte à son tour la découverte des photographies des camps faites par les Alliés, et la responsabilité qu'elle en a conçue : « 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 gris. 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

Crédits

Photographies de Georges Angéli : © Catherine Glasz & KZ-Gedenkstätte Buchenwald (Weimar).

Photographies de Wenzel Polack : © Landesarchiv Nordrhein-Westfalen (Duisbourg).

Photographies de Rudolf Cisar : © Archiv Národního Muzea (Prague) & KZ-Gedenkstätte Dachau (Dachau).

Photographies de Jean Brichaux : © KZ-Gedenkstätte Dachau (Dachau).

Photographies de Joanna Szydłowska : © Musée de la Résistance et de la Déportation (Citadelle de Besançon), Anise Postel-Vinay, United States Holocaust Memorial Museum (Washington) et Anna Jarosky. Les opinions exprimées dans le présent ouvrage et le contexte dans lequel les images sont utilisées ne reflètent pas nécessairement la position du United States Holocaust Memorial Museum (Washington).

Photographies d'Alberto Errera : © Miejsce Pamięci I Muzeum Auschwitz Birkenau (Oświęcim).

RÉALISATION : IGS-CP À L'ISLE-D'ESPAGNAC
IMPRESSION : GRAPHYCEMS
DÉPÔT LÉGAL : SEPTEMBRE 2019. N° 137792 (XXXXXX)
IMPRIMÉ EN ESPAGNE