

CHIARA NANNICINI STREITBERGER

LA PHOTOGRAPHIE DANS LES TÉMOIGNAGES DE DÉPORTATION

ABSTRACT: It is well-known that photography is absent from the testimonial literature of the survivors of concentration camps, for it was strictly forbidden to take pictures of their imprisonment. As a result, publishers and authors tend to use photographic images of the time before and after, including them as annexes to the book. In these cases, photography seems to maintain its important function of authenticating and objectifying individual testimony. The article will explore the uses of the photographs, the categories of the chosen pictures, and the interaction between photography and text, in order to understand the functions of this practice. Finally, some significant cases of testimonies, in which images are absent, will be discussed to show how the word itself takes over the function of authentic illustration.

KEYWORDS: Testimony, Deportation, Concentration Camps, Word and Image, Remembering.

Dans ma recherche sur la littérature de déportation, je me suis souvent confrontée à la notion de la photographie : si l'œil de la caméra est par définition absent dans le vécu des camps – comme l'a bien écrit Didi-Huberman dans *Images malgré tout*, en prenant en considération l'exception qui confirme la règle –, il est vrai que les témoins-narrateurs vont remplir autrement la lacune laissée par l'image. En commençant par les images des disparus – sauvées par la mémoire des rescapés –, en passant par les instantanés d'autres camps et d'autres victimes qui fonctionnent d'ersatz à l'image liée à l'expérience du narrateur, pour arriver enfin aux photographies manquantes mais intégrées dans le récit par le biais de descriptions, on se rendra compte à quel point la photographie est finalement loin d'être totalement absente de ce genre à part entière que l'on appelle aujourd'hui « la littérature de déportation ». En puisant à quelques exemples empruntés au riche corpus de témoignages italo-français, je voudrais analyser ici la manière dont les textes parviennent à présenter et à contextualiser une documentation photographique malgré tout.

Les photographies collectives

Dans son livre *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman écrit : « la photographie manifeste [...] une aptitude particulière [...] à enrayer les plus farouches volontés de disparition » (Didi-Huberman 2003, 34-35). Avant de procéder à l'analyse des « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer » qui font l'objet de son essai, le philosophe rappelle l'interdiction nazie de photographier. La photographie était strictement interdite, en effet, aussi bien lors des massacres perpétrés par les *Einsatzgruppen* dans l'Europe de l'Est (1941) qu'à l'intérieur des camps de concentration et d'anéantissement, en Pologne, en Allemagne, en Autriche. Si l'interdiction '*Fotografieren verboten* !' est éparpillée dans le camp par le biais d'affiches et constamment relayée dans les documents des SS, la raison de l'interdiction n'y figure pas toujours. Il est clair que les autorités nazies, Himmler *in primis*, souhaitent que les massacres restent un secret d'état et cela, malgré les quelques transgresseurs ayant pris des images photographiques, en contournant l'interdiction.

L'interdiction totale de photographier se rattache aux efforts d'effacement aussi bien des massacres que des lieux où ils se sont déroulés, comme les camps de Sobibor, Treblinka et Majdanek. Ces efforts ont été menés jusqu'à l'excès : rouvrir les fosses et brûler les cadavres, raser les bâtiments, enlever les rails, planter des arbres ou des forêts entières, dans le seul but de tout effacer, de cacher les moindres traces. On le sait désormais (grâce au travail des historiens et, pour le grand public, grâce au documentaire de Claude Lanzmann)¹ : la volonté d'effacer les preuves entend anéantir la trace du massacre, un anéantissement qui dépasse le concept d'oubli - le fait d'oublier implique encore l'existence d'un fait, qui est devenu un souvenir - pour revenir au néant, néant prétendu, évidemment, dont profitent les négationnistes. Je rappelle d'ailleurs en passant que c'est le mot « néant », qui est contenu dans le terme original de *Vernichtungslager*, « camp d'anéantissement » non celui d'*extermination* ou de *sterminio*, que l'on trouve dans les traductions française et italienne. Le massacre visait à l'anéantissement total : aucune mémoire du massacre ne pouvait persister. Dans cette obsession d'anéantir, seule la photographie, dans son pouvoir de fixer les faits dans le *hic et nunc*, demeurait un danger pour les bourreaux - car les souvenirs des témoins n'étaient pas à craindre dans leur logique : parce qu'on envisageait leur destruction, et parce que tout témoignage doit d'abord être exprimé, puis écouté, avant d'être cru. La photographie, en revanche, peut révéler, montrer, documenter, dénoncer.

¹ *Shoah*, dir. C. Lanzmann, France 1985.

L'essai bien connu de Susan Sontag, *Sur la photographie*, aborde la question dans ses termes :

Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'authentique à ce que la photo montre existe ou a existé réellement. (Sontag 2000, 18).²

Dans *La Chambre claire* Roland Barthes revient à plusieurs reprises sur le sujet, qu'il résume par la notion du « ça a été » (1980, 120-121). La photographie est d'autant plus dangereuse qu'une autre forme d'illustration graphique ou artistique, qu'elle est caractérisée par une grande facilité de diffusion et de reproductibilité – Walter Benjamin *docet*.

Pour revenir aux quatre instantanées prises par le membre inconnu du *Sonderkommando* d'Auschwitz, au péril de sa vie, elles constituent certainement des documents rarissimes, précieux et étonnants dans leur force d'expression, Didi-Huberman a raison. Elles documentent des phases du massacre jamais documentées auparavant,³ car, même s'il y a eu des transgressions à l'interdiction de photographier (seulement de la part des SS, bien entendu), elles n'ont jamais concerné les chambres à gaz et les crématoires des camps d'extermination, si bien que ces photographies extraordinaires ont acquis à juste titre le statut de documentation historique incontournable. Ces quatre instantanées analysées par Didi-Huberman sont donc les premières photos qu'il faut rappeler par importance, même si leur existence a été découverte très tard, lorsque bon nombre de témoins avaient déjà rédigé leur récit ou délivré leur témoignage oralement, en souffrant de la difficulté de se faire écouter et même croire (rappelons en passant le cauchemar de Primo Levi).⁴

Il existe ensuite les photographies prises à la libération des camps, par les armées de libération, les Russes et les Américains. Pour ces derniers, surtout, il s'agit d'une documentation organisée, détaillée, bien connue, qui a fait le tour du monde. Telle une référence historique et iconique incontournable, elle est souvent connue et utilisée par les témoins directs, comme on aura l'occasion de voir. Le reportage photographique de Lee Miller en témoigne, pour les camps de Buchenwald et de Dachau, ainsi que d'autres plus récents.⁵

² Cf. également l'essai : Rouille 2005.

³ On s'en souviendra, les quatre photos documentent la course des femmes nues, poussées vers le crématoire, la crémation des corps gazés dans les fosses d'incinération à l'air libre, dans leur action *in fieri*, Didi-Huberman 2003, pp. 24-27.

⁴ Levi 1987 [1947; 1958], 34.

⁵ La bibliographie sur Lee Miller est très riche. Cf. par exemple : Penrose 1994. Pour des reportages photographiques plus récents, cf. Reinartz 1994 ; Schwab 2003.

Après la fuite des SS et la libération des camps, la photographie reprend tout naturellement son rôle de documentation, son « rôle indiciel », peu importe que les photographes soient des professionnels au service des troupes alliées ou des membres de la population civile ayant découvert les victimes des marches de la mort sur les routes d'Europe, ou les fosses communes éparpillées partout. Ces images ont bouleversé le monde entier, en révélant l'entité du massacre⁶. Pourtant, en montrant les victimes innombrables de ce massacre, elles restent essentiellement collectives.

Ces images du crime de masse ne prennent pas en considération les victimes individuelles, mais leur ensemble. Quant aux survivants, également montrés en grande quantité sur les clichés, ils se ressemblent tous dans leur aspect souffrant et décharné. L'œil du photographe semble insister sur l'absence de particularités propres à chacun, tandis que la légende ne renseigne ni sur leur identité (nom, nationalité, langue, fonction) ni sur son sort (est-il mort, a-t-il survécu ?). Lorsqu'un rescapé se trouve au premier plan de la photo, très visible à l'œil de l'observateur, il pourrait même être reconnu, ou du moins perçu dans son identité individuelle, mais ce n'est pas le but de la photographie. La victime y figure en tant que victime en général, elle représente la quintessence de la victime, éternisée par l'objectif sur le lieu de sa détresse, dans le camp, à côté d'autres camarades identiques. Les témoins se reconnaissent dans la dimension collective de ces clichés, certes, mais pas individuellement.

Lorsqu'un rescapé se reconnaît sur des photos qui sont désormais de domaine public – ça peut arriver, même si rarement – il les regarde d'une manière très différente des autres, en étant l'objet de la photo. Mais au lieu de s'appropriier l'image, il ressent l'exigence de la renvoyer à l'archive historico-documentaire dont elle vient, qui lui donne ce statut véridique et incontestable dont il a besoin pour son témoignage. Le réflexe sera donc de la remettre aux archives ou à la presse.

Un témoin du *corpus* relatif au camp de concentration de Flossenbürg, que j'ai eu l'occasion d'étudier ailleurs (Nannicini Streitberger 2017), s'est reconnu dans l'une photo de Dachau parmi les plus célèbres, sans doute, du répertoire : celle qui montre des *Häftlinge* allongés dans les couchages de leur baraque, prostrés après l'exténuante marche de la mort.⁷ Au premier plan, un homme debout dans le couloir regarde vers l'objectif. Il est si maigre qu'il semble témoigner, à lui seul, de la faim et de l'épuisement de tous les autres. Italo Geloni, le rescapé italien qui s'est reconnu dans la photo, y apparaît couché comme les autres. On le reconnaît facilement car il est le

⁶ Sur le thème de la photographie comme documentation historique sur les camps, cf. Chare 2011.

⁷ L'un des hommes serait d'ailleurs Elie Wiesel.

seul à ne pas regarder l'objectif. La photo en question est insérée dans son livre (Geloni 2001, 37) avec une flèche blanche qui indique le témoin et une légende qui l'explique. Le fait d'apparaître dans cette image universellement connue est tellement important, pour Geloni, qu'il ne peut s'empêcher d'y faire allusion dans le récit de sa déportation :

Je me rappelle aussi que, pendant ces jours, je parvins à entrer dans le "secrétariat" du camp, pour rechercher une photo qui avait été prise par les SS à l'intérieur de notre Stube, où j'apparais allongé dans ma couchette. Je ne sais pas comment, je pus la retrouver (en rentrant en Italie, je l'ai envoyée à un journal). (Geloni 2001, 65, ma traduction).

Bien entendu, le cas de Geloni est plutôt isolé. La plupart des fois, la photographie de la libération du camp reste anonyme, sans oublier qu'il y a encore plus de camps, de moments et de lieux, qui ne disposent d'aucun reportage photographique. En d'autres termes, c'est comme si à cette surabondance d'images correspondait en réalité une pénurie d'images, comme l'a si bien écrit Philippe Mesnard :

Un réservoir de clichés se constitue. A peine la guerre terminée, le public est confronté à une surabondance d'images sur la réalité concentrationnaire diffusées par la presse, les actualités cinématographiques et lors d'expositions itinérantes. Surabondance due surtout à la répétition lancinante de quelques types d'images variant peu d'une photo à une autre (les charniers, les déportés cadavériques, quelques crucifiés, des suicidés sur les barbelés...). Répétition qui suscitait une indignation morale mais dont la violence demeurait incompréhensible faute de cadre pour la penser. (Mesnard 2007, 71-72).

Mesnard a bien raison d'affirmer que « les masses de civils victimes des malheurs et des brutalités de la guerre ont tardé à acquérir une visibilité », même si cela paraît paradoxal. La grande quantité de clichés photographiques qui accompagne de nombreux témoignages des rescapés des camps me semble prouver leur nécessité d'avoir une visibilité, aussi bien individuelle que collective. J'aimerais y regarder de plus près.

A la recherche d'une image

Un rescapé qui, après avoir été sauvé, soigné et rapatrié, décide d'écrire l'histoire de son martyre, parfois aussitôt après son retour (les premiers récits datent des années 1946-47, même s'ils n'ont pas touché le grand public) a un besoin impérieux d'images qui puissent corroborer son témoignage – des images photographiques, au mieux, en raison de leur fonction documentaire universellement acceptée. On constate une grande

quantité d'annexes photographiques glissées entre les pages des livres, pour les témoignages de déportation du corpus italien et français. Ce phénomène qui relève d'une démarche éditoriale courante, ne dépend pas de l'époque, puisque le matériel photographique censé *illustrer* le récit fait son apparition dès la fin des années 1940. Je me suis donc plutôt penchée sur le choix et la nature des photos qui constituent ce réservoir iconique.

Puisque les images photographiques qui montrent le témoin détenu dans le camp *pendant* la période de ses souffrances n'existent pas et ne peuvent exister par définition, il fallait donc trouver une autre solution; soit s'appuyer sur les clichés photographiques à la disposition du rescapé qui remontent au temps avant et après l'arrestation; soit renvoyer aux reportages photographiques de la libération – référence collective absolue – qui fournissent une illustration indirecte à son histoire également; soit créer soi-même des dessins et des peintures qui illustrent les images surgissant de sa mémoire; ou encore se passer complètement d'images, et charger l'écriture de fournir les descriptions visuelles du camp, des camarades et des épisodes précis.

La période d'internement étant forcément dépourvue d'images, la première tendance est celle de s'appuyer sur la documentation *avant* l'arrestation ou juste *après*. Les témoignages publiés chez des éditeurs officiels, surtout après les années 70, présentent une grande richesse d'annexes photographiques. Parmi celles-ci, on constate la présence immanquable du portrait du témoin, voire de plusieurs portraits photographiques précédant ou suivant la déportation. Dans le contraste entre les photos de l'avant et de l'après, certains détails sautent aux yeux de chaque observateur, comme la perte du poids, les cheveux rasés, l'air affaibli et maladif. Ces marques de souffrance perdurent même si la photographie, dans la plupart des cas, a été prise après la période de la première convalescence et après le retour à la maison. Mais le portrait photographique pris au retour de déportation est plus rare que le portrait photographique d'avant, ce qui s'explique aisément par les conditions difficiles de l'Après-guerre et l'état de santé des rescapés, qui ne peuvent pas toujours se permettre le loisir de poser pour un photographe. La photographie précédente la déportation, en revanche très fréquente, renseignera le lecteur sur le jeune âge du narrateur, sur son aspect sain et vigoureux, en contraste avec les images de l'après, qui font état d'une santé fragile et d'un épuisement physique important.⁸ De plus, la photo de la jeunesse avant la

⁸ Le contraste est bien visible dans Misul 1980 [1946], 9. Voir également Agosti 1987 [1960], 134, où le portrait après la libération est accompagné par la légende : « Dans l'habit religieux les marques des souffrances endurées sont encore plus visibles » (c'est moi qui traduis).

déportation correspond à l'âge de l'emprisonnement et permet au lecteur de visualiser le protagoniste du récit à travers ses péripéties. Voilà pourquoi elle s'affirme comme un vrai *Leitmotiv* dans les annexes iconiques du témoignage.⁹

Un autre élément récurrent dans les annexes est sans aucun doute la photo de famille, surtout si tout le noyau familial a été concerné par la déportation et la guerre (plus pour les déportés juifs, donc, que pour les déportés politiques). Lorsque des membres de la famille ont péri, le témoin renvoie à l'image photographique pour les montrer et les rappeler, en ouvrant une parenthèse descriptive indicelle.

La biographie de Simone Veil, qui consacre cinq pages aux photos de famille (à partir de p. 176), les évoque explicitement dès l'*incipit* de son livre :

Les photos conservées de mon enfance le prouvent : nous formions une famille heureuse. Nous voici, les quatre frères et sœurs, serrés autour de Maman ; quelle tendresse entre nous ! Sur d'autres photos, nous jouons sur la plage de Nice, nous fixons l'objectif dans le jardin de notre maison de vacances à La Ciotat, nous rions aux éclats, mes sœurs et moi, lors d'un camp d'éclaireuses... (Veil 2007, 11).

On voit bien que les photographies de famille sont pour Veil le point de départ du mécanisme de reconstitution autobiographique, comme si les souvenirs en jaillissaient directement. La description prend l'allure d'une véritable *ekphrasis* narrative, tandis que la narratrice emploie le déictique « nous voici » faisant allusion à l'image photographique réelle, que le lecteur trouve en effet au milieu du livre.

La photographie tirée de l'album familial, correspondant à la période de bonheur avant le désastre (j'emprunte le terme de « bonheur » à la légende qui accompagne une photo dans le livre d'Henri Kichka),¹⁰ joue une fonction commémorative à l'intérieur du livre. Faute de sépulture familiale, le livre-témoignage remplace le mausolée, qui se construit petit à petit par le biais du texte et des images, une sorte d'hommage *post mortem* qui aide le rescapé à faire le deuil. Pour ce faire, néanmoins, la photo ne suffit pas : il faut que le récit donne une place importante aux membres de la famille.

Les photographies de famille sont souvent mises en valeur et choisies comme couverture de l'édition.¹¹ Dans d'autres couvertures, on a opté pour

⁹ Quasiment tous les livres ayant une documentation photographique présentent au moins une photo de jeunesse : Bergamasco, Veil, Kichka, Bocchetta, Palant, Agosti, parmi d'autres.

¹⁰ Henri Kichka écrit, dans la légende : « Le temps du bonheur », in *Une adolescence perdue dans la nuit des camps* (2002, 24).

¹¹ Les photos de famille en couverture se trouvent dans les volumes suivants : Kichka 2002 ; Sonnino 2006.

les portraits des témoins, en divisant même les portraits de l'avant et de l'après dans certains cas.¹²

Pour les images photographiques qui illustrent des moments de la vie après 1945, et qui sont également intégrées dans les annexes du livre, elles témoignent des moments disparates : les conférences, les remises de prix, les images de la famille qui montrent le bonheur reconstitué, les images professionnelles.¹³ Parmi celles-ci, une espèce d'image est particulièrement récurrente : celle qui illustre retour dans le camp, lors de voyages personnels, des cérémonies officielles, des visites guidées avec des écoliers ou d'autres groupes de visiteur. La situation change selon si le personnage est connu (comme Simone Veil) ou pas, mais la photographie du retour dans le lieu est fréquente, et pour cause : c'est le seul moyen, pour la plupart des témoins, de réunir la personne à son lieu de souffrance, au moins *a posteriori*, puisque l'image de l'époque fait défaut. Si tout au long de la lecture le lecteur a dû faire un effort d'imagination pour voir le protagoniste sur les lieux, pour combler l'absence d'images réelles par ses images mentales, la photo de la visite du camp aura l'avantage de lui permettre de *localiser* la personne, malgré les changements inévitables d'époque, d'âge, de lieu. Une photo montre Henri qui allume une bougie à Auschwitz portant, sur sa tête, un bonnet de *Häftling* (Kichka 2002, 208).

Le deuxième usage de l'image réside dans le renvoi aux clichés photographiques collectifs, bien connus et reconnus par le lecteur, et cela même lorsque ces images n'ont pas de liaison directe avec l'expérience du narrateur : un autre camp, une autre époque. Il est ainsi possible de trouver la photographie de l'évacuation du ghetto de Varsovie dans le livre d'un témoin juif italien ; ou l'image des femmes à Ravensbrück pour une rescapée qui n'a pas été déportée à Ravensbrück mais ailleurs ; ou encore les photos d'autres bourreaux, d'autres victimes, d'autres rafles que la sienne (Kichka 2002, 180). C'est ainsi que l'on trouve d'innombrables photos des camps, des wagons et quais de gare de déportation, des cadavres des victimes, mais aussi un squelette exposé au musée d'Auschwitz, une photo de Kramer sur les cadavres de Bergen Belsen, une photo d'Anne Frank, parmi d'autres (Misul 1980 [1946], 27, 32, 22). La référence à la photographie célèbre et officiellement reconnue comme « document historique » rassure le témoin

¹² Intéressant le choix de Palant 2010, qui présente les deux portraits de l'auteur, avant et après Auschwitz. Un choix similaire se trouve dans la quatrième de couverture, chez Kichka 2002. D'autres portraits, dont une photo de jeunesse, présente le livre de Simone Veil, tandis qu'une image de maturité, où le témoin est en train d'écrire, est choisie pour inaugurer le livre de Beccaria Rolfi 1996.

¹³ On recense de très nombreux exemples de photos avec le but d'illustrer la réintégration du rescapé. Cf. par exemple les essais de Palant, Kichka, Veil, Agosti, etc.

sur sa crédibilité ainsi que sur l'effet émotionnel produit auprès du lecteur. La photographie officielle, aussitôt reconnue et acceptée, rend le livre-témoignage plus authentique, l'insère dans un réseau intertextuel bien plus vaste, le relie aux essais historiques (riches en images) en prenant les distances de la littérature fictionnelle. Bref, elle rend plus vrai.

Dans le livre de Piero Caleffi, rescapé de Mauthausen, seize photos documentant le massacre sont insérées au milieu du livre, l'une après l'autre, sans aucun texte d'accompagnement. Les origines sont très variées, on y reconnaît la photo de Buchenwald dont il était question auparavant, l'image du déporté devenu fou, parmi d'autres.¹⁴ Dans plusieurs témoignages, des légendes accompagnent les images photographiques, comme c'est le cas de Gaetano Cantaluppi, de Goti Bauer, de Charles Palant.¹⁵ Parfois ces légendes, sûrement écrites par l'auteur, présentent une forte emphase, qui contribue à relier ces scènes collectives au parcours individuels :

Buchenwald, avril 1945 : des civils allemands sont forcés de contempler les monceaux de cadavres. J'étais présent à ces scènes vengeresses. (Kichka 2002, 180).
Chaque matin, à l'aube, j'apercevais d'autres camarades, rendus fous par le martyre journalier du travail et de la faim, foudroyés par la force mystérieuse des barbelés, dans la folle tentative de s'évader.¹⁶

Une possibilité ultérieure de combler les lacunes des photographies est celle qu'adoptent les témoins artistes, qui créent des images dessinées ou peintes et les insèrent dans leur livre. La photographie étant inutilisable pour illustrer les images de la mémoire, le dessin se prête particulièrement bien à cette tâche. Il n'est pas étonnant de constater l'énorme quantité de dessins sur les camps, dans d'innombrables styles et variantes, qui essaient de donner un aperçu visuel d'un fragment de l'ensemble, considéré comme inimaginable. Pour certains artistes, comme David Olère, Aldo Carpi et Vittore Bocchetta, on peut dire que l'art exprime une forme *pure* de témoignage, car elle dépasse l'écriture pour être une forme d'expression à part entière.

Une vaste bibliographie critique traite des artistes rescapés (Gervereau 2000).¹⁷ Ce qui m'intéresse plus particulièrement est l'interaction entre le texte et le dessin : si le dessin est inséré dans les pages du texte et en

¹⁴ Caleffi 1968, l'annexe est insérée entre la page 104 et 105.

¹⁵ Bauer 1995, 29, 31, 35, etc. ; Cantaluppi 1995.

¹⁶ C'est moi qui traduis : il s'agit de la légende qui côtoie une photo de cadavre sur l'enceinte du camp, in Da Prati 1946, page non numérotée insérée après p. 192.

¹⁷ En abordant les œuvres d'art de la Shoah, Gervereau conçoit les catégories suivantes : dessins-illustrations, dessins-accumulations, dessins-récits, dessins-émotionnels, dessins-condensés.

illustrent des passages, par exemple. Le témoin pourra dresser le portrait d'un camarade disparu, reconstituer les lieux de son emprisonnement pour les montrer au lecteur de manière iconique, ou encore illustrer un épisode particulièrement poignant, décrit dans le texte et illustré par un dessin. Certains témoignages écrits sont agréés de dessins faits par le témoin lui-même, car personne d'autre n'a accès à sa mémoire visuelle. Le dessin présente l'énorme avantage, par rapport à la photographie, d'évoquer de manière iconique des moments perdus à jamais, en se pliant aux exigences fixées par l'écriture mémorielle. Le témoin choisit d'illustrer les éléments qu'il veut mettre en évidence car, on le sait bien, les images captent l'attention du lecteur bien plus vite qu'un récit. Il serait intéressant également d'analyser l'interaction très étroite de ces dessins d'auteur avec le texte, une forme inter-médiale de témoignage.

Deux exemples tiré du *corpus* italien sont assez clairs dans ce sens : le double portrait dressé par le témoin Sergio Rusich de' Moscati de son ami Pier Luigi Squadrani, assassiné pendant la Marche de la Mort, qui apparaît dans le dessin de l'auteur tout en étant protagoniste de l'épisode tragique raconté dans le récit de *Il mio diario* (Rusich de' Moscati 1991, 138); les nombreux dessins que Vittore Bocchetta, témoin-artiste, ajoute à son récit *Quinquennio infame*, notamment celui qui illustrent la « poêle humaine » formée par les détenus, pour se réchauffer quelque peu, lors de longs appels dans le froid :

Dehors, dehors ! Il y a une forte tempête de neige et nous sommes en septembre. L'Allemagne ne respecte même pas les saisons. Nous tremblons, et notre froid est plus froid que nos larmes, tandis que des glaçons se forment en-dessous de nos nez. Quelqu'un crie quelque chose que je ne saisis pas. Tels les bœufs musqués de l'Arctique, nous nous mettons en cercle, l'un sur l'autre. Les plus chanceux sont dans le centre, ceux qui arrivent plus tard abritent ceux qui sont arrivés plus tôt. Nous restons là, dehors, pendant deux heures, deux heures qui nous semblent deux siècles, et encore nous reste-t-il assez de force pour nous demander pourquoi. (Bocchetta 1995, 119, c'est moi qui traduis).

Là encore, le dessin intervient en correspondance de la description écrite, tel une illustration supplémentaire, graphique, conçue pour le lecteur et apportée *ad hoc*. A la différence des annexes photographiques disparates qu'on a pu voir auparavant, il est bien difficile, dans ces cas, de séparer le texte de l'image, les deux étant inextricablement liés.

Il nous reste quelques mots à dire sur la possibilité de se passer complètement du soutien photographique, en se remettant exclusivement à l'écriture. C'est le choix des témoins les plus importants, comme Primo Levi, David Rousset, Robert Antelme, Charlotte Delbo, Liana Millu, Boris Pahor et Jean Améry, ou encore Jorge Semprún, Imre Kertész, Lidia Beccaria Rolfi.

Etonnement, ces témoins conteurs et leurs éditeurs ont aboli (ou n'ont jamais conçu) l'usage de l'annexe photographique très utilisée par ailleurs. Sans l'appui des images, l'écriture se charge seule de passer le message, et laisse au lecteur la faculté de visualiser les scènes décrites. Pour ce faire, il faut que le texte puisse décrire de manière exhaustive ce que les yeux ne peuvent pas voir, bien sûr, mais il est vrai que la photographie serait superflue, voire préjudiciable et contre-productive, dans ces textes. Cela réside premièrement dans la nature de ces livres, qui s'éloignent plus de la chronique pour assumer une dimension gnomique de réflexion philosophico-existentielle, ce qui veut dire également que le parcours individuel est sublimé, afin d'obtenir un discours de plus grande envergure sur les déportés en général. De plus, dans leurs choix stylistiques, ces témoins-conteurs appliquent des procédés permettant de plonger dans la réalité concentrationnaire autrement que par le biais de l'image : l'usage très répandu du présent historique, maintes fois remarqué par la critique, la perspective intradiégétique de l'instance narratrice et, intéressant pour nous, des descriptions très visuelles, qu'on pourrait définir (peut-être à tort) photographiques, car l'auteur adopte le regard objectif de la caméra tout en insistant particulièrement sur l'aspect visuel de la scène.

Ce passage, tiré d'*Une connaissance inutile* de Charlotte Delbo, se prête bien à l'illustrer :

Carmen se débat avec ses lacets qu'elle ne parvient pas à enfiler, et les godasses sont si grandes que si elle ne lace pas les ficelles, elle ne pourra pas faire un pas, c'est certain. Et c'est là que nous avons assisté à la scène la plus extraordinaire. Taube – Taube que nous avons vu envoyer des milliers de femmes aux gaz, que nous avons vu lancer son chien sur plusieurs des nôtres et les faire dévorer, que nous avons vu sortir son revolver et tirer sur les juives du block 15 parce qu'elles ne rentraient pas assez vite (comme si mille femmes pouvaient rentrer vite par une porte à un seul battant) un matin semblable à celui-ci – Taube qui nous faisait peur à l'aperçu de sa haute silhouette, Taube, le SS le plus cruel, s'il y avait un plus de la cruauté chez les SS – Taube s'agenouille devant Carmen et, avec son canif, retaille les bouts de lacets pour qu'ils passent dans les œillets. Il y réussit et se relève en disant doucement : « Gut. » Il nous aurait moins étonnées s'il nous avait conduites au block 25 qui est l'antichambre du crématoire. (Delbo 1970, 103).

Le passage présente tous les caractères de la littérature de déportation qui n'est plus chronique mais qui demeure très visuelle : l'usage du présent historique (qui côtoie l'imparfait narratif), la description rapide des scènes, les sauts chronologiques, sans oublier les réflexions d'auteur qui surplombent les événements (sur les femmes du block 15, sur *la cruauté des SS*). Le passage n'a pas besoin d'illustration iconique. Au lecteur de visualiser le geste extraordinaire de Taube, il a tous les outils pour le faire.

A ce propos, je rappelle les notes d'Anne-Lise Stern sur ses souvenirs :

Mes souvenirs visuels étaient, jusqu'à peu, d'une précision photographique. De souvenirs auditifs, point. Je sais que ça criait tout le temps, mais je n'entends rien. Dans une note retrouvée, j'ai lu que dans la Schreibstube, à gauche, sur une sorte de buffet, il y avait un poste de radio qui déversait des chansons. J'arrive à la revoir. Mais je ne sais quelles chansons. (Stern 2004, 253).

La mémoire de quelques témoins serait donc très visuelle, photographique. Mais ce n'est pas tout. Ce que la mémoire peut voir et décrire par le biais du témoignage écrit, communique quelque chose que le document photographique en notre possession ne peut pas montrer, car il est par définition incomplet, lacunaire ou figé dans son historicité officielle. L'exemple tiré du témoignage de Charlotte Delbo illustre déjà très bien ce que Jorge Semprún énonce clairement dans un passage de *L'écriture ou la vie* :

Cependant, si les images des actualités confirment la vérité de l'expérience vécue [...], elles accentuaient en même temps, jusqu'à l'exaspération, la difficulté éprouvée à transmettre, à la rendre sinon transparente du moins communicable. Les images, en effet, en montrant l'horreur, la déchéance physique, le travail de la mort, étaient muettes. [...] Il aurait surtout fallu commenter les images, pour les déchiffrer, les inscrire non seulement dans un contexte historique mais dans une continuité de sentiments et d'émotions. Et ce commentaire, pour d'approcher le plus près possible de la vérité vécue, aurait dû être prononcé par les survivants eux-mêmes. (Semprún 1994, 261-262).¹⁸

C'est une belle conclusion, je pense, pour notre brève excursion dans ce sujet, qui résume bien les enjeux de la photographie pour la littérature de déportation. D'un côté, elles confirment la vérité historique, suscitent l'horreur auprès du spectateur (c'est pourquoi les témoins survivants moins conscients y font appel) mais, lorsqu'il s'agit de communiquer les sentiments et les émotions de l'expérience vécue, elles révèlent leurs limites, et s'avèrent hermétiques à la communication, stériles, ou du moins tributaires d'un commentaire humain qui puisse les raviver.

¹⁸ Je signale par précision que l'auteur fait ici allusion à des images cinématographiques.

BIBLIOGRAPHIE

- AGOSTI, G. 1987 [1960]. *Nel lager vinse la bontà*. Milano: Artemide.
- AMERY, J. 1995 [1966]. *Par-delà le crime et le châtement*. Trad. F. Wuilmart, Paris: Actes Sud.
- BARTHES, R. 1980. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris: Gallimard-Seuil.
- BAUER, G. 1995. "Una vita segnata." In *Voci dalla Shoah*. Firenze: La nuova Italia.
- BECCARIA ROLFI, L. 1996. *L'esile filo della memoria. Ravensbrück, 1945: un drammatico ritorno alla libertà*. Torino: Einaudi.
- BOCCHETTA, V. 1995. '40-'45. *Quinquennio infame*. Melegnano: Montedit.
- CALEFFI, P. 1968. *Si fa presto a dire fame*. Milano: Mursia.
- CANTALUPPI, G. 1995. *Flossenbürg. Ricordi di un generale deportato*, Milano: Mursia.
- CHARE, N. 2011. *Auschwitz and After Images: Abjection, Witnessing and Representation*, London-New York: Tauris.
- DA PRATI, P. 1946. *Il triangolo rosso del deportato politico n. 1067*. Milano: Gastaldi.
- DELBO, C. 1970. *Auschwitz et après. II, Une connaissance inutile*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Minuit.
- GELONI, I. 2001. *Ho fatto solo il mio dovere*, Pontedera: Baldecchi & Vivaldi.
- GERVEREAU, L. 2000. *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*. Paris: Seuil.
- KICHKA, H. 2002. *Une Adolescence perdue dans la nuit des camps*. Bruxelles: Luc Pire.
- LEVI, P. 1987 [1947 ; 1958]. *Si c'est un homme*. Paris: Juilliard.
- MESNARD, Ph. 2007. *Témoignage en résistance*. Paris: Stock.
- MISUL, F. 1980 [1946]. *Deportazione: il mio diario*. Livorno: Benvenuto & Cavaciocchi.
- NANNICINI STREITBERGER, C. 2017. "Ricordate compagni?". *Testimonianze dei reduci italiani dal Lager di Flossenbürg*. Firenze: Franco Cesati.
- PALANT, C. 2010. *Je crois au matin*. Paris: Manuscrit.
- PENROSE, A. 1994. *Lee Miller photographe et correspondante de guerre 1944-45*. Paris: Du May.
- REINARTZ, D. 1994. *Totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern*, Göttingen: Steidl.
- ROUILLE, A. 2005. *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.
- RUSICH DE' MOSCATI, S. 1991. *Il mio diario. A vent'anni nei campi di concentramento nazisti. Flossenbürg 40301*. Fiesole: ECP.
- SCHWAB, E. 2003. *Allemagne, avril-mai 1945: Buchenwald, Leipzig, Dachau, Itter*. Paris: Centre Historique des Archives Nationales.
- SONNINO, P. 2006. *Questo è stato. Una famiglia italiana nei lager*. Milano: Saggiatore.
- SONTAG, S. 2000 [1977]. *Sur la photographie*. Paris: Christian Bourgois.
- STERN, A.-L. 2004. *Le Savoir-Déporté. Camps, Histoire, Psychanalyse*. Paris: Seuil.
- SEMPRUN, J. 1994. *L'Écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- VEIL, S. 2007. *Une Vie*. Paris: Stock.

FILMOGRAPHIE

Shoah (France 1985), dir. C. Lanzmann.

