



A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

Jean-Louis Comolli

Cineasta e teórico do cinema

Resumo: Montado a partir de imagens da liberação do campo de concentração de Bergen-Belsen, colhidas pelo exército inglês ao fim da Segunda Guerra Mundial, o filme *Memory of the camps* lida com o horror: valas, doenças, corpos esqueléticos, pilhas de ossos, cadáveres. O artigo de Jean-Louis Comolli discute como a tensão entre ver e crer é levada ao limite na experiência de um filme em seu enfrentamento com o horror. Como mostrar e ver o insuportável? Como acreditar no inacreditável? Em *Memory of the camps*, essa dupla relação de impossibilidade está em jogo. O cinema é desafiado a filmar o infilmável. O espectador é instado a ver sem possibilidade de se projetar no corpo filmado.

Palavras-chave: Holocausto. Documentário. Lugar do espectador.

Este texto foi elaborado a partir do seminário oferecido por Jean-Louis Comolli na UFMG em novembro de 2005, no âmbito da Cátedra Humanidades e Artes do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (leat).

Transcrição e Tradução: João Paulo Dumans

Introduction¹

Quand les armées alliées ont envahi l'Allemagne, à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, des troupes anglaises sont entrées dans un des camps de concentration il y a eu plus de 300 camps de concentration en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Allemagne (et même un en Alsace), dont quelques-uns étaient des camps d'extermination : Auschwitz, Belzec, Majdanek, Sobibor, Treblinka... où ont été assassinés en masse six millions de Juifs. Les soldats anglais, donc, sont entrés dans un de ces camps, en Allemagne même, Bergen-Belsen. Bergen-Belsen n'était pas un camp d'extermination, mais un camp de concentration. Quand les nazis ont compris qu'ils avaient perdu la guerre, les SS ont tenté d'effacer les traces de leur entreprise d'extermination, notamment à Auschwitz. Auschwitz a été vidé de ceux qui n'avaient pas encore été gazés. Une partie de ces prisonniers ont été conduits à Bergen-Belsen, où étaient déjà enfermés, dans des conditions épouvantables, depuis des mois et des années, un grand nombre de déportés, surtout de femmes. C'est ce qui explique que quand les soldats anglais ont libéré le camp, ils ont été accueillis par des détenues présentant toutes sortes d'apparences, de degrés dans la souffrance, la déchéance, l'horreur : certaines plus proches d'un état cadavérique, d'autres moins. Il y avait un grand mélange de vivants et de morts. Des milliers de cadavres entassés avaient été laissés sur place. Des centaines de détenus, hommes et femmes, survivaient à peine, mourant de faim et du typhus. Tel est le tableau que découvrent les Anglais en arrivant à Bergen-Belsen une sorte de chaos, un enfer qui mêle en effet les vivants et les morts. Les maîtres SS du camp, hommes et femmes, n'ont pas eu le temps de s'enfuir et sont faits prisonniers, ainsi que le commandant du camp. L'ordre nazi est défait. Les SS, désarmés. Avec les soldats, il y a un photographe anglais, déjà fort connu, qui sera le caméraman de la découverte du camp. Voici ce qu'en dit l'historien Pierre Sorlin:

¹ J'avais précisé à mes auditeurs qu'en règle générale, dans mes cours et séminaires, je ne développe pas les introductions. Dans la mesure où il s'agit ici de projections dans un cadre d'enseignement, il est possible de baliser le parcours du spectateur dans le film.

« Le caméraman, George Rodger, a raconté comment il avait filmé avec son équipe. Quand ils sont arrivés à Bergen-Belsen, ils ont d'abord vu les détenus qu'on venait d'amener, qui n'étaient pas spécialement malades

Introdução¹

Quando os exércitos aliados invadiram a Alemanha, no final da Segunda Guerra Mundial, as tropas inglesas entraram em um dos campos de concentração existentes eram mais de 300 campos na Polônia, na Tchecoslováquia, na Alemanha (e mesmo um na Alsácia). Destes, alguns eram campos de extermínio Auschwitz, Belzec, Sobibor, Treblinka onde foram assassinados em massa seis milhões de judeus. Os soldados ingleses entraram em um desses campos, chamado Bergen-Belsen, na Alemanha. Bergen-Belsen não era um campo de extermínio, mas um campo de concentração. Quando os nazistas compreenderam que haviam perdido a guerra, os integrantes da SS tentaram apagar, sobretudo em Auschwitz, os vestígios de sua empreitada de extermínio. Os prisioneiros que ainda não haviam sido mortos foram retirados de Auschwitz. Alguns deles foram conduzidos a Bergen-Belsen, onde já se encontravam encarcerados, ao longo de meses e anos sob condições terríveis, um grande número de deportados, sobretudo mulheres. Isso explica o fato de que os soldados ingleses, quando libertaram o campo, foram acolhidos por prisioneiros apresentando toda sorte de aparências, de graus de sofrimento, de degradação, de horror: alguns mais próximos de um estado cadavérico, outros menos. Havia uma grande mistura de vivos e mortos. Milhares de cadáveres empilhados foram deixados no local. Centenas de prisioneiros, homens e mulheres, sobreviviam a duras penas, morrendo de fome e de tifo. É com esse cenário que os ingleses se deparam ao chegar a Bergen-Belsen uma espécie de caos, um inferno que de fato misturava vivos e mortos. Os líderes da SS em Bergen-Belsen, homens e mulheres, não tiveram tempo de fugir e foram feitos prisioneiros, assim como o comandante do campo. A ordem nazista estava desfeita. Os integrantes da SS, desarmados. Havia, junto com os soldados, um fotógrafo inglês, já bastante conhecido, que se tornaria o câmara responsável por documentar a abertura do campo. A respeito dele, o historiador Pierre Sorlin diz o seguinte:

“O câmara, George Rodger, contou como havia filmado com a sua equipe. Quando chegaram a Bergen-Belsen, eles viram, primeiramente, os detentos recém-trazidos, que

¹ Eu havia informado aos ouvintes que, em geral, em meus cursos e seminários eu não desenvolvo as introduções. Na medida em que se trata, aqui, de projeções em um contexto de ensino, é possível balizar o percurso do espectador no filme.

et qui manifestaient leur joie d'être libérés. Ils avaient l'impression d'entrer dans un camp de prisonniers. Le choc a été d'autant plus violent quand, au fond du camp, ils ont découvert des montagnes de cadavres. Rodger explique que l'émotion a été telle qu'il n'a pu filmer qu'en adoptant la position du technicien. C'est-à-dire en se posant la question de la lumière, de l'endroit d'où il pourrait obtenir un bon panorama, du meilleur cadrage, du meilleur angle. Faire comme si l'objet n'existait pas. S'il n'avait pas eu ce réflexe mécanique, il n'aurait jamais pu faire le travail qu'il a fait extrêmement rapidement puisque l'ensemble a été tourné en un peu plus d'une semaine ».²

On sait qu'il entrait dans la logique de guerre des Allemands comme des Alliés de filmer les phases de la guerre. Cette guerre a été longuement filmée. Et la libération des camps de la mort l'a été elle aussi: Samuel Fuller a filmé à Falkenau, George Stevens a filmé, les opérateurs soviétiques ont filmé à Auschwitz... On doit souligner cette intrication de la guerre et du cinéma (la célèbre réplique de Fuller à Belmondo dans « Pierrot le fou ») est en soi un événement: plus que dans les guerres précédentes, où elle était déjà intense, la mobilisation des images à des fins de propagande devient massive. Sur tous les fronts s'ouvre un autre front: celui des images de guerre. Il apparaît que le cinéma se voit confié, par les uns et par les autres, symétriquement, une même fonction de représentation et surtout de « preuve »: ce qui est visible, ce qui est montré, devient attestation d'une vérité. C'est le rôle dévolu aux actualités cinématographiques de tous les pays belligérants, comme l'a bien montré Marc Ferro. Eh bien, la question devient un instant plus complexe, le problème plus retors avec « Memory of the camps ».

Donc, les images filmées à Bergen-Belsen ont été envoyées à Londres. Et là, émotion. Ces images choquent. Elle font peur. Un distributeur et exploitant de salles de cinéma anglais, Sidney Bernstein, par ailleurs ami et associé d'Alfred Hitchcock dans une société de production anglo-américaine Transatlantic Pictures, propose aux autorités britanniques de réaliser un film où seraient réunies les images de la libération des camps, tournées par les Alliés et les Soviétiques. Il s'agissait clairement pour Bernstein de montrer l'étendue et l'horreur des crimes

² Je cite ici une intervention de Pierre Sorlin au cours d'un débat animé par Jean-Michel Frodon, dans le cadre des « Lundi de l'INA » : « Le documentaire, trace et effacement ».. J'avais donné « Memory of the Camps » en exemple de la difficulté de tracer une ligne entre récit et document, représentation de la vérité et vérité de la représentation.

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

não estavam muito doentes e manifestavam sua satisfação por estarem livres. Tinham a impressão de entrar num campo de prisioneiros. O choque foi muito mais violento quando, no fundo do campo, eles descobriram montanhas de cadáveres. Rodger explicou que a sensação foi tão intensa, que só consegui filmar assumindo a postura do técnico. Ou seja, colocando-se questões sobre a iluminação, sobre o local de onde poderia conseguir um bom panorama, sobre o melhor enquadramento ou o melhor ângulo. Trabalhando como se o objeto não existisse. Se não tivesse seguido esse reflexo mecânico, ele jamais teria conseguido fazer o trabalho tão rapidamente, já que tudo foi filmado em pouco mais de uma semana.”²

Sabemos que ele entrava na lógica dos alemães e dos aliados de filmar as fases da guerra. Essa guerra foi extensamente filmada. Assim como a liberação dos campos da morte. Samuel Fuller filmou em Falkenau, George Stevens filmou, os câmeras soviéticos filmaram em Auschwitz... Devemos sublinhar que esta relação intrincada entre a guerra e o cinema (a célebre réplica de Fuller a Belmondo em *O Demônio das onze horas*) é em si mesma um evento: mais do que nas guerras precedentes, quando já era intensa, a mobilização de imagens com fins propagandísticos se torna massiva. Sobre todos os *fronts* se abre um outro *front*: o das imagens de guerra. Ao cinema é atribuída, por uns e por outros, simetricamente, uma mesma função de representação e, sobretudo, de “prova”: aquilo que é visível, aquilo que é mostrado, transforma-se no testemunho de uma verdade. É o papel atribuído a todas as reportagens cinematográficas dos países beligerantes, como bem mostrou Marc Ferro. Mas a questão se torna um pouco mais complexa o problema é ainda mais delicado quando se trata do filme *Memory of the camps*.

As imagens filmadas em Bergen-Belsen são enviadas então a Londres. E lá, comoção. As imagens chocam. Causam medo. Um distribuidor e empresário de salas de cinema inglês, Sidney Bernstein, amigo e associado de Alfred Hitchcock numa sociedade de produção anglo-americana, a Transatlantic Pictures, propõe às autoridades britânicas a realização de um filme no qual seriam reunidas as imagens da liberação dos campos, filmadas pelos aliados e pelos soviéticos. Para

² Cito uma intervenção de Pierre Sorlin no debate promovido por Michel Frodon no contexto dos encontros Les Lundis de l'INA, realizado em 16 de janeiro de 2006. “O documentário: vestígio e apagamento”. Mencionei *Memory of the camps* como exemplo da dificuldade de traçar uma linha entre narrativa e documento, representação da verdade e verdade da representação.

nazis. Le projet est mis en chantier. Mais, devant les images de Bergen-Belsen, celles-là précisément, devant la puissance d'horreur de ces images, la question se pose du risque qu'elles soient reçues comme une exagération typique, justement, des images de propagande. Allait-on y croire? N'aurait-on pas le soupçon d'un truquage? Ces scènes n'étaient-elles pas à ce point insupportables qu'elles risquaient d'en devenir invraisemblables? Probablement Bernstein s'ouvre-t-il de ces interrogations à son ami Hitchcock. Qui va donner des conseils et promet même de superviser le montage du film. Ce montage n'ira pas jusqu'au bout: très vite après la victoire, les Alliés considèrent que l'ennemi principal n'est plus l'Allemagne nazie, battue militairement, mais plutôt l'ex-allié, l'Union Soviétique. Un film montrant jusqu'où pouvait aller l'horreur nazie n'était plus opportun. Le film reste sur les étagères. Ce n'est que 50 ans plus tard que la BBC retrouve ces bobines, retrouve la continuité prévue pour le montage, et reconstitue dans ses grandes lignes le film imaginé par Bernstein et Hitchcock. Ce film est donc un document plutôt qu'une œuvre. Il est le fantôme d'une œuvre. Mais les questions qui se sont posées au moment des tournages et du montage sont des questions essentielles, avec lesquelles nous n'en avons pas fini aujourd'hui. Que faire de l'horreur réelle filmée? L'horreur en documentaire n'est-elle pas insupportable? La représentation de l'horreur ne requiert-elle pas narration et fiction? Comment construire la possibilité de croire à l'incroyable? Ces questions, me semble-t-il, n'avaient pas encore été posées. Le cinéma n'avait pas eu encore à se les poser. Il y a la conjonction de la nouveauté radicale de l'horreur nazie et de la possibilité du cinéma d'entrer presque partout, de tout filmer ou presque, avec les caméras de poing type Bell-Howell.

Devant l'inédit de ces images ramenées de Bergen-Belsen, Sidney Bernstein s'interroge, conscient de la nécessité de mettre au point une stratégie narrative pour faire accepter aux spectateurs anglais et européens ce qui paraît trop excessif pour être facilement crédible. Hitchcock donc, consulté, donne quelques conseils. Le premier était de situer ce camp de l'horreur, cet enfer terrifiant, au cœur de l'Allemagne: montrer qu'à côté de Bergen-Belsen, il y avait des fermes tranquilles, des vergers en fleurs, des vaches qui paissaient,

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

Bernstein, tratava-se claramente de mostrar a extensão e o horror dos crimes nazistas. O projeto foi iniciado. Mas, diante das imagens de Bergen-Belsen, precisamente aquelas, diante da potência de seu horror, surgia o risco de que pudessem ser recebidas como um exagero típico, justamente, das imagens de propaganda. Acreditariam nelas? Não haveria suspeitas de trucagem? Não seriam as cenas tão insuportáveis a ponto de se tornarem inverossímeis? Bernstein leva seus questionamentos ao amigo Hitchcock, que dá alguns conselhos e até se compromete a supervisionar a montagem do filme. Essa montagem, contudo, não chegará até o fim: logo após a vitória, os aliados consideram que o principal inimigo não é mais a Alemanha nazista, derrotada militarmente, mas a ex-aliada União Soviética. Já não era tão oportuno um filme que mostrasse até onde poderia ir o horror nazista. O filme é engavetado. E somente 50 anos mais tarde a BBC reencontrará as bobinas, dando a continuidade prevista pela montagem e reconstituindo o filme segundo o haviam imaginado Bernstein e Hitchcock. Este filme é, portanto, muito mais um documento do que uma obra. O fantasma de uma obra. Mas as questões surgidas ao longo das filmagens e da montagem são questões essenciais, e ainda hoje não estão encerradas. O que fazer do horror filmado? Não seria o horror no documentário insuportável? Para representar o horror, não seriam necessárias a narração e a ficção? Como construir a possibilidade de acreditar no inacreditável? Essas questões, ao que me parece, ainda não haviam sido colocadas. O cinema ainda não se tinha feito tais perguntas. Há a conjunção entre a novidade radical do horror nazista e a possibilidade de o cinema estar em todos os lugares, de filmar tudo ou quase tudo, com as câmeras de mão tipo Bell-Howell.

Diante do ineditismo das imagens trazidas de Bergen-Belsen, Sidney Bernstein se interroga, consciente da necessidade de traçar uma estratégia narrativa para que os espectadores ingleses e europeus aceitassem aquilo que era excessivo demais para ser facilmente crível. Hitchcock, depois de consultado, dá alguns conselhos. O primeiro era situar aquele campo do horror, aquele inferno terrível, no coração da Alemanha: mostrar que, ao lado de Bergen-Belsen, havia mulheres tranquilas, jardins floridos, vacas passando, lagos

des lacs romantiques au bord desquels les amoureux se promenaient main dans la main. Ces plans ont donc été tournés spécialement pour *encadrer* les images tournées à Bergen-Belsen. On comprend leur logique: à la fois l'horreur est plus terrible d'être rapportée à une « vie normale », et en même temps elle est ramenée si je puis dire parmi nous, sur la terre des hommes, là où il y a aussi des beautés de la nature et de la poésie, du désir et de l'amour. Situer ces scènes terribles dans leur contexte leur conférait un ancrage dans le monde connu mais en même temps accentuait fortement le contraste entre l'intérieur et l'extérieur du camp, le crime, extraordinaire, et les criminels, eux, ordinaires, vivant dans un monde ordinaire. Le deuxième conseil donné par Hitchcock était de filmer le plus souvent possible (les tournages continuaient durant tout le travail d'ensevelissement des cadavres) en plan-séquence et en panoramique. Le plan-séquence garantissait le lien entre les éléments de la scène (les bourreaux et les victimes par exemple, les cadavres et les spectateurs, etc.) selon la logique bazinienne du « montage interdit » (il est curieux d'observer qu'Hitchcock pouvait à l'occasion raisonner ainsi). Cette manière de tourner était à elle seule une attestation: cela a bien figuré ensemble sur la même scène, dans la même unité de temps, de lieu et d'action: on retrouve les fameuses « trois unités » du théâtre classique, ici reprises par le cinéma. Cette coexistence dans le même plan des éléments divers de la scène est encore accentuée par la recommandation hitchcockienne de filmer en panoramique. Comme on sait, le panoramique *relie* des éléments spatialement séparés mais faisant partie du même ensemble spatio-temporel. La liaison assurée par le mouvement de la caméra qui panoramique est évidemment du même registre que liaison assurée par le plan-séquence: l'unité du plan la continuité dans une durée continue assure de la réalité de la chose. Montage interdit, mais aussi truquage interdit. Le continuum filmique est la surface d'inscription de la réalité de la scène: de sa vérité. Nous définissons l'inscription vraie comme vérité de l'inscription. Cela s'est vraiment inscrit qui était vraiment là. À Bergen-Belsen, cette question du lien jouait comme un embryon de dramaturgie et même de pédagogie politique. On sait que les Alliés, découvrant le spectacle affreux de l'extermination (là où les traces n'avaient pas été effacées),

românticos ao longo dos quais os apaixonados caminhavam de mãos dadas. Esses planos foram então filmados para *enquadrar* as imagens realizadas em Bergen-Belsen. A lógica é compreensível: o horror é ainda mais terrível quando relacionado a uma “vida normal”, ao mesmo tempo que ele é trazido, se assim podemos dizer, para o meio de nós, na terra dos homens, neste lugar onde há também as belezas da natureza e da poesia, do desejo e do amor. Situar essas cenas tão terríveis num contexto era conferir-lhes uma ancoragem no mundo conhecido mas, ao mesmo tempo, era acentuar intensamente o contraste entre o interior e o exterior do campo, o crime, extraordinário, e os criminosos, eles sim, ordinários, vivendo em um mundo ordinário. O segundo conselho dado por Hitchcock era que se filmasse o máximo possível (as filmagens continuavam durante todo o trabalho de retirada dos cadáveres) em plano-sequência e em panorâmica. O plano-sequência garantia a ligação entre os elementos da cena (os carrascos e as vítimas, por exemplo, os cadáveres e os espectadores etc.) segundo a lógica bazaniana da “montagem interdita” (é curioso observar que na ocasião Hitchcock pudesse pensar assim). Essa maneira de filmar era por si só uma atestação: todas aquelas coisas faziam parte da mesma cena, da mesma unidade de tempo, de lugar e de ação: são as famosas “três unidades” do teatro clássico, retomadas aqui pelo cinema. Essa coexistência de elementos diversos da cena num mesmo plano é acentuada ainda mais pela recomendação hitchcockiana de filmar em panorâmica. Como se sabe, a panorâmica *liga* elementos separados espacialmente, mas que fazem parte do mesmo conjunto espaço-temporal. A ligação assegurada pelo movimento da câmera que faz a panorâmica é, evidentemente, do mesmo tipo que a assegurada pelo plano-sequência: a unidade do plano a continuidade numa duração contínua assegura a realidade da coisa. Montagem interdita, mas também trucagem interdita. O *continuum* fílmico é a superfície de inscrição da realidade da cena: de sua verdade. Definimos a inscrição verdadeira como verdade da inscrição. Aquilo que verdadeiramente se inscreveu e que estava verdadeiramente lá. Em Bergen-Belsen, essa questão da *ligação* funcionou como um embrião de dramaturgia e mesmo de pedagogia política. Sabemos que os aliados, ao descobrirem o espetáculo abominável do extermínio (nos lugares onde seus

ont contraint les voisins allemands des camps de la mort à venir voir eux-mêmes, par eux-mêmes, en personne, ce qui s'était passé en quelque sorte sous leurs yeux pendant des années et qu'ils prétendaient ne pas avoir vu. Ainsi, les notables allemands des villages ou des villes proches de Bergen-Belsen, hommes et femmes qui étonnent par leur costume endimanché au milieu des uniformes des soldats et des loques des survivant(e)s, sont-ils conduits à *venir y voir* au bord des fosses communes où les cadavres transportés par les SS sont jetés. Le plan-séquence revenait à attester de la co-présence des spectateurs et des charniers. Le panoramique avait pour effet direct de lier le regard des spectateurs à l'objet de leur regard. Il s'agissait, autrement dit, de ramener du spectateur dans le spectacle: ces charniers, ces montagnes de squelettes, de corps décharnés, de cadavres, ne sont pas n'importe où: ils sont exactement sous le regard de spectateurs dans le film, qui occupent donc une place de spectateurs, homologue en ceci de la place des spectateurs du film, même si, on le verra, la projection du spectateur du film dans le spectateur dans le film n'est évidemment pas imaginable. Mais il y a inscription d'une place qui, même si elle est difficilement acceptable, est perceptible en tant que telle. Il y a *du* spectateur face à cette horreur.

Le film que vous allez voir porte évidemment la trace de ces conseils d'écriture et de narration, même si le montage réalisé cinquante ans après ne conserve pas entiers tous les panoramiques, mais les découpe. Ce qui manque encore dans le montage final, ce sont les sons. Vous entendrez quelques brèves scènes filmées en son direct. Mais la plupart des autres nous arrivent sans le son, soit que le son n'ait pas été enregistré au tournage, soit qu'il ait été perdu. Il convient de préciser ici que les premières scènes filmées à Bergen-Belsen par l'opérateur qui disait son désarroi l'ont été sans le son. Ce n'est qu'en un second temps, précisément quand les Anglais ont décidé de faire un film à partir de ces premières séquences, que du matériel de prise de son a été envoyé sur place. Je rappelle qu'en 1945 encore la prise de son synchrone en extérieurs c'est-à-dire hors des studios est technique malaisée et presque irréalisable : il faut amener sur place un camion-son, véritable studio mobile,

indícios não foram apagados), compeliram os vizinhos alemães do campo da morte a irem ver, em pessoa, aquilo que durante anos tinha se passado sob seus olhos, mas que eles fingiam desconhecer. Assim, os respeitáveis alemães das vilas e cidades próximas a Bergen-Belsen, homens e mulheres que, em seus trajes elegantes, contrastavam com os uniformes dos soldados e os trapos dos sobreviventes, foram conduzidos a *vir e a ver* as valas comuns onde os cadáveres, transportados pelos SS, eram jogados. O plano-sequência atestava mais uma vez a co-presença dos espectadores e das valas com os corpos. O movimento panorâmico tinha o papel de ligar, diretamente, o olhar dos espectadores ao objeto de seu olhar. Tratava-se, dito de outra forma, de levar o espectador para dentro do espetáculo: os ossuários, as montanhas de ossos, os corpos esqueléticos, os cadáveres não estão simplesmente em qualquer lugar; eles estão sob os olhos dos espectadores dentro do filme, que ocupam, neste caso, um lugar homólogo ao do espectador do próprio filme mesmo se, como veremos, a projeção do espectador *do* filme no espectador *dentro* do filme não é de forma alguma imaginável. Mas há a inscrição de um lugar que, embora dificilmente aceitável, é perceptível enquanto tal. Há o espectador diante daquele horror.

O filme que vocês verão carrega, evidentemente, vestígios daqueles conselhos de escritura e narração, mesmo que a montagem feita 50 anos depois não tenha conservado todas as panorâmicas, mas as editado. O que falta ainda à montagem final são os sons. Vocês ouvirão algumas cenas filmadas em som direto. Mas a maioria chega até nós sem som, seja porque o som não foi gravado ao longo das filmagens, seja porque ele se perdeu. Convém esclarecer aqui que as primeiras cenas filmadas em Bergen-Belsen, pelo operador que falava de sua perturbação, ficaram sem som. Foi só num segundo momento, quando os ingleses decidiram fazer um filme a partir dessas primeiras seqüências, que o equipamento de gravação de som foi enviado ao local. Lembro que, em 1945, a gravação sincrônica externa quer dizer, fora do estúdio ainda era uma técnica difícil e quase irrealizável: era necessário levar um caminhão-som, verdadeiro estúdio móvel, bastante volumoso e pesado. Ou, então, gravar o som sem sincronia para em seguida

par définition encombrant et lourd. Ou alors enregistrer du son non synchrone et le synchroniser ensuite à la table de montage, ce qui n'est possible que pour de brèves séquences, le désynchronisme n'étant jamais régulier en raison des différences de vitesse entre le moteur de la caméra et celui du magnétophone. Donc, les Anglais amènent sur place des micros et des magnétophones (le Nagra portable n'existait pas encore). Vous verrez quel rôle les passages en son direct vont jouer dans ce film.

Analyse

Ce que nous avons vu s'apparente davantage à un document qu' à une œuvre. L'analyse que je peux tenter d'en faire n'est donc pas du même ordre que celles que je fais dans le cas d'œuvres construites. Il s'agit ici plutôt de la trace d'un film resté en partie virtuel. Devant la force et la violence même de ce document, il est de notre *devoir de spectateur*, si j'ose formuler ainsi la mission dévolue à chaque spectateur conscient et responsable, de former des hypothèses qui permettent de penser ce qui se passe pour nous, ici et maintenant, dans ces images et ces quelques sons. D'une certaine manière, on peut dire que ce film nous impose de penser. Et, penser, ici, c'est penser l'impensable. C'est penser à la limite du sens. Ce qui se joue tout particulièrement dans ce film peut être défini comme un moment de bascule: nous basculons d'un monde qui est encore un monde du sens à un monde qui est devenu un monde « hors sens », à proprement parler « insensé ». On voit bien comment ceux qui ont filmé ces images, et ceux ensuite qui les ont montées, et ceux ensuite qui les ont commentées, on voit bien qu'ils ont été embarrassés par ce qu'ils ont eu entre les mains. Jamais le cinéma n'avait filmé ça. Jamais, dans l'idée du cinéma, dans le projet du cinéma, dans l'invention du cinéma, dans l'utopie qui s'est réalisée sous la forme du cinéma, pareil spectacle n'était pensable. Aux massacres de masse antérieurs manquaient la « concentration » des camps qui a permis l'extermination concentrée. Et pour cette raison-là, alors même qu'il était inventé depuis vingt ans et qu'il filmait nombre de batailles, le cinéma n'avait pas eu à filmer les grands massacres de la Première Guerre mondiale. Avant, avant... avant le cinéma,

ajustá-lo na mesa de montagem, o que só era possível para seqüências breves, já que a dessincronia nunca era regular devido às diferentes velocidades entre o motor da câmera e o do magnetofone. Os ingleses levam então para o local microfones e magnetofones (o Nagra portátil ainda não existia). Vocês verão o papel que as passagens filmadas em som direto desempenham neste filme.

Análise

O que vimos se parece muito mais com um documento do que com uma obra. A análise que posso tentar fazer dele não é, portanto, da mesma ordem daquela que faria no caso de obras construídas. Trata-se aqui, sobretudo, do vestígio de um filme que permaneceu em parte virtual. Diante da força e da violência deste documento, faz parte do nosso *dever de espectador*, se ousar formular assim essa missão atribuída a cada espectador consciente e responsável, de criar hipóteses que permitam pensar o que está em jogo para nós, aqui e agora, nestas imagens e nestes poucos sons. De certa forma, podemos dizer que este filme nos impõe a necessidade de pensar. E pensar, aqui, é pensar o impensável. É pensar no limite do sentido. Aquilo que está particularmente em jogo neste filme pode ser definido como um momento de desequilíbrio: nós oscilamos entre um mundo que é ainda um mundo do sentido, e um mundo “fora do sentido”, ou melhor dizendo, “insano”. Podemos ver bem como aqueles que filmaram estas imagens, aqueles que em seguida as montaram e aqueles que depois as comentaram, podemos ver bem como eles ficaram desconcertados com o que tinham em mãos. Nunca o cinema havia filmado aquilo. Nunca, na idéia do cinema, no projeto do cinema, na invenção do cinema, na utopia que se realizou sob a forma do cinema, semelhante espetáculo fora pensável. Aos massacres em massa anteriores faltava a “concentração” dos campos que permitiu o extermínio concentrado. E por essa razão, mesmo tendo sido inventado há 20 anos e tendo filmado numerosas batalhas, o cinema não tivera oportunidade de documentar os grandes massacres da Primeira Guerra Mundial. Antes, antes... bem antes do cinema, cabia aos pintores e gravuristas a tarefa de representar os crimes em massa. Podemos pensar

c'est aux peintres et graveurs qu'appartient la charge de représenter les crimes de masse. On pense à cette fresque de Giotto, « Le massacre des innocents », dans la chapelle Scrovegni de Padoue. Il y aura Bosch, Callot, Goya... Mais il semble bien que la peinture répugne aux masses et préfère les situations où les figures sont isolables (Manet qui dessine quelques scènes de la Commune de Paris).

Ce film est donc un défi au cinéma. Filmer ce qui jamais n'avait été filmé, jamais n'avait été imaginé et dont manquait précisément l'image. En même temps, le cinéma relève ce défi, il ne peut que le relever. J'ai dit dans l'introduction que, quand ces images sont arrivées à Londres, les responsables avaient clairement conscience que ce qui était montré là était absolument inédit, jamais vu, et qu'en même temps, peut-être à cause de ça, de cette puissance de rupture du non-encore-vu, c'était difficile à accepter, difficile à croire. Nous avons vu que ce sentiment d'étrangeté radicale était très fort dès le tournage.

Les trois séquences filmées en *son direct* témoignent précisément de cet embarras. Il est clair qu'elles n'ont pas été tourné les premiers jours de l'entrée des troupes anglaises à Bergen-Belsen. Un dispositif particulier, le même, joue dans ces séquences: le personnage un soldat anglais, le commandant allemand du camp et un aumônier anglais sont filmés face caméra, en plan américain large. Devant eux, bien visible, un micro sur un pied. Derrière eux, également bien visibles, le décor du camp, ces corps allongés, ces tentes, cette confusion. La mise en scène frontale n'évoque pas par hasard la rhétorique du témoignage à la barre d'un tribunal. Il s'agit de témoigner. Mais de quoi? Non pas seulement de ce que l'on voit dans d'autres plans, d'autres séquences: cette accumulation d'horreurs. Non. Le témoignage ici porte sur l'instance même de l'inscription: chacun des trois déclarant dit son nom, suivi de la date du jour, de l'heure qu'il est, du nom du camp, et seulement ensuite, comme au tribunal on ne témoigne qu'après avoir juré de dire « toute la vérité », le témoin dit ce qu'il fait là, apporte son témoignage. Comment analyser ces trois séquences bâties sur le même modèle? Comme nous

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

no afresco de Giotto, *O massacre dos inocentes*, na Capela Scrovegni, em Pádua. Haverá Bosch, Callot, Goya... Mas parece que a pintura rejeita as massas e prefere situações nas quais as figuras são isoláveis... (Manet desenha algumas cenas da Comuna de Paris).

Este filme é, portanto, um desafio ao cinema. Filmar aquilo que jamais havia sido filmado, jamais havia sido imaginado, aquilo de que precisamente faltava a imagem. Ao mesmo tempo, o cinema evidencia esse desafio, a única coisa que pode fazer é evidenciá-lo. Eu disse na introdução que, quando estas imagens chegaram a Londres, os responsáveis tinham plena consciência do seu absoluto ineditismo: imagens jamais vistas e que, ao mesmo tempo, talvez por causa disso, por causa daquela potência de ruptura do ainda-não-visto, eram difíceis de aceitar, difíceis de acreditar. Vimos que esse sentimento de estranhamento radical era muito forte desde as filmagens.

As três seqüências filmadas em *som direto* testemunham com precisão aquele constrangimento. É evidente que elas não foram filmadas nos primeiros dias em que as tropas inglesas entraram em Bergen-Belsen. Um dispositivo particular, o mesmo, tem um papel nestas seqüências: os personagens um soldado inglês, o comandante alemão do campo e um capelão inglês são filmados em frente à câmera, em plano americano. Diante deles, bem visível, um microfone sobre um tripé. Por trás deles, igualmente bem visível, o cenário do campo, seus corpos distantes, suas tendas, sua confusão. Não é por acaso que a *mise en scène* frontal lembra a retórica do testemunho perante o tribunal. Trata-se de testemunhar. Mas o quê? Não só aquilo que se vê em outros planos, em outras seqüências: a acumulação de horrores. Não. O testemunho remete aqui à própria instância da inscrição: cada um dos declarantes diz seu nome, seguido de data, hora, nome do campo e, somente depois, como no tribunal onde nunca se testemunha antes de haver jurado dizer “toda a verdade”, ele diz o que faz ali, dá o seu testemunho. Como analisar essas três seqüências construídas sobre o mesmo modelo? Como vemos ao mesmo tempo o corpo falante e o microfone, que registra o depoimento, não podemos negar que a fala que escutamos é a mesma que é proferida diante do aparelho.

voyons en même temps le corps parlant filmé et le micro qui enregistre cette parole, nous ne pouvons pas ne pas constituer les paroles que nous entendons comme celles-là mêmes qui sont proférées devant ce micro. La co-présence à l'image du corps et de la machine (le micro) atteste de ce qu'il s'agit d'un enregistrement *in situ*, à vif: d'une *inscription vraie*. Même chose pour le lien visible constatable visuellement entre le corps parlant filmé et le décor du camp sur lequel ce corps se découpe. Nous sommes vingt ans avant les truquages vidéo et quarante ans avant les truquages numériques: la co-présence dans l'image, l'enregistrement conjoint sur la surface sensible, de deux éléments au moins (ici corps + décor + micro) est une garantie de leur co-présence native. Le référent est conforme à son enregistrement. Et il convient peut-être de renverser la logique représentative: ce n'est pas seulement l'image qui est l'*analogon* de la chose, c'est la chose qui devient l'*analogon* de l'image: le référent est conforme à sa copie, le film valide un certain état du monde à l'instant de la prise de vue. Encore une fois se vérifie le principe de l'inscription vraie comme vérité d'une inscription, c'est-à-dire liaison indiscutable entre un lieu, un temps, un corps, une parole et la machine qui enregistre cette simultanéité, ce *synchronisme*. Le son direct est avant tout une procédure de synchronisation des corps et des machines, du monde et de son enregistrement, de la trace et du signe. En créant un lien indissoluble, très puissant, entre la parole, les corps filmés et le lieu où la chose se déroule, il s'agit d'attester non seulement que ce que l'on voit est certifié par des hommes vivants et parlant, avec leur nom, leur identité, mais que cette attestation valide la machine enregistrante comme capable de manifester une vérité (celle de l'inscription). Ainsi, l'événement est validé par la parole enregistrée, mais l'enregistrement et ses outils à leur tour sont validés par l'événement devenu *événement d'enregistrement*. Le fait, d'ailleurs, que ce soient des ennemis qui soient successivement requis à ce procès en validation (le soldat anglais puis le commandant SS) nous dit que l'événement possède une dimension qui excède les divisions, qui transcende la dimension même de la guerre. Nous sommes dans une boucle: chacun des pôles valide et est validé par chaque autre. Il y a là un effort, une redondance, qui nous disent, par contraste, combien la prise de

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

A presença simultânea da imagem do corpo e da máquina (o microfone) atesta que se trata ali de um registro feito *in situ*, ao vivo: de uma *inscrição verdadeira*. O mesmo ocorre no caso da ligação visível constatável visualmente entre o corpo filmado que fala e o cenário do campo recortado pela sua imagem. Estamos 20 anos antes das trucagens de vídeo e 40 anos antes das trucagens digitais: a co-presença na imagem, o registro conjunto na superfície sensível de pelo menos dois elementos (neste caso, corpo+cenário+microfone) é uma garantia de sua co-presença originária. O referente é correspondente ao seu registro. E convém talvez reverter a lógica representativa: não é somente a imagem que é o *analogon* da coisa, mas a coisa se transforma no *analogon* da imagem: o referente é correspondente à sua cópia, o filme valida um certo estado de mundo no instante da captação. Mais uma vez verifica-se o princípio da *inscrição verdadeira* como verdade de inscrição, quer dizer, ligação inquestionável entre um lugar, um tempo, um corpo, um discurso e a máquina que registra essa simultaneidade, *sincronismo*. O som direto é antes de tudo um processo de sincronização dos corpos e das máquinas, do mundo e de seu registro, do vestígio e do signo. Criando uma ligação indissolúvel, muito forte, entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde as coisas se passam, trata-se de atestar não somente que aquilo que vemos é certificado por homens vivos e falantes, com seus nomes, identidades etc., mas também que a própria máquina, responsável por esses registros, é capaz de manifestar uma verdade (aquela da inscrição). Assim, o evento é validado pelo discurso registrado, mas o registro e seus instrumentos são por sua vez validados pelo evento, transformado em *evento de registro*. Aliás, o fato de que sejam inimigos aqueles sucessivamente solicitados para esse processo em validação (o soldado inglês, depois o comandante da SS) nos diz que o evento possui uma dimensão que extrapola as divisões, que transcende a própria dimensões da guerra. Estamos num circuito fechado: cada um dos pólos valida e é validado por cada um dos outros. Pode-se notar aí um esforço, uma redundância, que nos mostram, em contraste, o quanto o “olhar” do cinema já era considerado como passível de falsificação, de truques, de manipulações etc. Esse excesso de precaução nos fala da fragilidade originária da imagem cinematográfica, de sua instabilidade,

vues cinématographiques est considérée déjà comme falsifiable, susceptible d'être truquée, manipulée, etc. Cet excès de précaution nous dit la fragilité native de l'image cinématographique, son instabilité, sa réversibilité. Nous dit ce « je sais bien mais quand même » qui gouverne (selon moi) la place du spectateur de cinéma. Il convient ici, plus que jamais, de s'entourer de garanties. De persuader le spectateur que tout cela s'est bien trouvé devant l'œil mécanique de la caméra, que c'était « du réel » et non pas du « virtuel » ou de « l'artificiel ». Bernstein et Hitchcock savent bien que le spectateur de cinéma est méfiant. Qu'il veuille à la fois être dans l'illusion et ne pas être trompé. Alors, en effet, ces trois séquences en son direct jouent comme garantie du sérieux de l'ensemble du film. J'observe en passant ce que cette validation passe par la parole et par l'énoncé du nom propre. Le corps propre dit le nom propre. Une parole liée à une identité, d'un lien indestructible, affirme un nom. Ce nom en quelque sorte signe la vérité de la scène. C'est une signature. Sans doute Bernstein ni Hitchcock n'avaient pas en 1945 pris conscience de la dimension extrême de la Shoah. Et moins encore pouvaient-ils avoir analysé, comme le fit trente ans plus tard Pierre Legendre, qu'il s'agissait pour les Nazis de détruire non seulement les Juifs en tant qu'hommes, mais de détruire leurs noms et les filiations dans lesquels ces noms et ces êtres s'inscrivaient. Il est émouvant d'entendre témoins et bourreau dire leur nom face à que nous verrons, un peu plus loin dans le film, affiché comme « nombre inconnu » des corps ensevelis dans les fosses communes. Je dirai de manière assez marquée que le cinéma est là pour témoigner qu'il y a des noms, pour porter des noms contre une logique visant à détruire les noms, c'est-à-dire à détruire la dimension sociale, historique et collective de la vie humaine. Je renvoie là-dessus à Legendre (« Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse ») et à Giorgio Agamben (« Homo sacer 1. Le pouvoir souverain et la vie nue », « Homo sacer 3. Ce qui rest d'Auschwitz » et « Moyens sans fin »). Mais on peut aussi penser parmi bien d'autres auteurs à Georges Perec (« W ou le souvenir d'enfance ») et à Robert Bober (« Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise »).

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

de sua reversibilidade. Fala-nos deste “eu sei, mas mesmo assim” que governa (segundo penso) o lugar do espectador no cinema. Convém neste caso, mais do que nunca, cercar-se de garantias. Persuadir o espectador de que tudo aquilo aconteceu de fato diante do olho mecânico da câmera, que se tratava de “real” e não de “virtual” ou “artificial”. Bernstein e Hitchcock sabem muito bem que o espectador de cinema tem suas desconfianças. Que ele quer, ao mesmo tempo, estar na ilusão e não ser enganado. Assim, efetivamente, essas três seqüências em som direto têm o papel de garantir a seriedade do filme como um todo. Podemos observar que essa validação passa pela palavra e pela enunciação do próprio nome. O próprio corpo diz seu nome próprio. Uma palavra ligada a uma identidade, por uma ligação indestrutível, afirma um nome. De alguma forma esse nome certifica a verdade da cena. É uma assinatura. Sem dúvida, em 1945 Bernstein e Hitchcock não tinham consciência da dimensão extrema da Shoah. E menos ainda poderiam ter analisado, como o fez 30 anos mais tarde Pierre Legendre, que se tratava para os nazistas de exterminar não somente os judeus enquanto homens, mas de destruir seus nomes e as filiações nas quais estes nomes e estes seres se inscreviam. É comovente ouvir testemunhas e carrasco declararem seus nomes diante do que veremos, um pouco mais adiante no filme, identificado pela inscrição “número desconhecido”, referindo-se aos corpos embalados e jogados nas valas comuns. Eu diria, de forma bastante enfática, que o cinema está lá para testemunhar que há nomes, para sustentar nomes contra uma lógica que visa a destruir os nomes, ou seja, a destruir a dimensão social, histórica e coletiva da vida humana. Indico a esse respeito as obras de Legendre (*Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse*) e de Giorgio Agamben (*Homo sacer 1. O poder soberano e a vida nua; Homo sacer 3. Ce qui rest d'Auschwitz; Moyens sans fins*). Mas podemos também pensar entre vários outros autores em Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) e Robert Bober (*Réfugié provenant d'Allemagne, Apatride d'origine polonaise*).

Observemos que esse esforço do qual acabei de falar, essa redundância nos procedimentos de sincronismo que são a marca da inscrição verdadeira (corpo+cenário+máquina), deve ser também compreendido como tentativa de lutar

Observons aussi que cet effort dont je viens de parler, cette redondance dans les procédures de synchronisme qui sont la marque de l'inscription vraie (corps+décor+machine) doit aussi se comprendre comme tentative de lutter contre une ambivalence fondamentale liée à l'inscription vraie elle-même. L'inscription vraie peut parfaitement au cinéma enregistrer un mensonge (cf. Lubitsch). Elle ne dit pas que l'énoncé filmé est vrai, mais que les circonstances de l'enregistrement portent la trace du filmage de l'énoncé. Il s'agit donc pour Bernstein et Hitchcock de renforcer, si j'ose dire, la vérité de l'inscription. C'est pourquoi le micro est filmé: ce serait un effet de mise à distance, de mise en abyme, qui joue ici à l'inverse comme preuve même de l'enregistrement. Ce n'est pas seulement le corps et le décor qui sont dans une relation de fait avec la machine qui les filme ensemble: c'est la machine elle-même qui se filme filmante (le micro filmé) pour inscrire l'acte même d'inscrire.

On verra dans tout ce jeu de précautions le signe de l'embarras extrême dans lequel se trouvent les fabricants du film. Cet embarras témoigne donc doublement: de la dimension extraordinaire de ce qui est filmé à Bergen-Belsen, d'abord; mais ensuite du fait que quand se pose au cinéma la question du vraisemblable ou du crédible, le doute ne cesse pas. Il résiste, il ressurgit. Comment s'en débarrasser? Ce n'est pas au cinéma qu'on s'en débarrasse. Ce sera bien plus certainement au cours du grand procès qui s'ouvre bientôt à Nuremberg, ce sera aussi l'effet du long travail des historiens (entre cent autres: Raul Hilberg, Annette Wievorka, Sylvie Lindeperg). Au cinéma, le doute est toujours là, présent, même quand il n'est pas permis, même quand les procédures de mise en scène tentent de l'annuler. Retrouvons ici cette idée qu'au cinéma doute et croyance ont partie liée.

Il faut également noter que ce qui est « difficile à croire » dans les images ramenées de Bergen-Belsen l'est d'autant plus qu'en 1945, la destruction des Juifs d'Europe n'est pas encore apparue dans toute sa dimension exorbitante. C'est même le contraire: consciemment ou non, la dimension *juive* de l'extermination est minorée, et parfois tout simple-

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

contra uma ambivalência fundamental ligada à própria inscrição verdadeira. A inscrição verdadeira pode perfeitamente, no cinema, registrar uma mentira (cf. Lubitsch). Ela não diz que o enunciado filmado é verdadeiro, mas que as circunstâncias do registro trazem a marca da filmagem do enunciado. Portanto, trata-se para Bernstein e Hitchcock de reforçar, se assim posso dizer, a verdade da inscrição. É por isso que o microfone é filmado: será um efeito de *mise à distance*, de *mise en abyme*, que desempenha neste caso, ao contrário, a função de prova mesma do registro. Não são somente o corpo e o cenário que se encontram nessa relação factual com a máquina que os filma em conjunto: é a própria máquina que se filma filmante (o microfone filmado) para inscrever o próprio ato da inscrição.

Veremos em todo esse jogo de precauções o signo do embaraço extremo no qual se encontram os produtores do filme. Esse embaraço testemunha, portanto, duplamente: primeiro, a dimensão extraordinária daquilo que é filmado em Bergen-Belsen; e em seguida que, quando se coloca ao cinema a questão do verossímil ou do crível, a dúvida nunca cessa. Ela resiste, ela ressurgue. Como se livrar dela? Não é no cinema que nos livraremos. Será, com toda a certeza, ao longo do grande processo que, pouco depois, se iniciará em Nuremberg, será também o efeito do longo trabalho dos historiadores (entre muitos outros: Raul Hilberg, Annette Wievorka, Sylvie Lindeperg). No cinema, a dúvida estará sempre presente, mesmo quando não for permitida, mesmo quando os procedimentos de *mise en scène* tentarem anulá-la. Retomemos aqui esta idéia de que, no cinema, dúvida e crença estão ligadas.

Deve-se igualmente notar que o que é “difícil de acreditar” nas imagens feitas em Bergen-Belsen o é tanto mais porque em 1945 o extermínio dos judeus da Europa ainda não havia se revelado em toda a sua exorbitante dimensão. Muito pelo contrário: conscientemente ou não, a dimensão *anti-semita* do extermínio é minimizada, e por vezes mesmo ignorada. Indico a esse respeito o trabalho de Sylvie Lindeperg (*Clio de 5 à 7*). Em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, não há menção explícita ao extermínio dos judeus na Europa. E se alguma coisa é dita em *Memory of the camps*, é no único

³ Dans le texte d'une conférence au Collège de philosophie, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », dont je viens de prendre connaissance (2 mai 2006), Georges Didi-Huberman analyse longuement, à propos des images tournées par Samuel Fuller à Falkenau, reprises et commentées par Fuller lui-même dans le film d'Emil Weiss, les « conditions de lisibilité » de ces images tournées au moment de l'ouverture des camps. Je cite ici le passage de Walter Benjamin qui est au centre de l'analyse de Georges Didi-Huberman : « Ce qui distingue les images (Bilder) des "essences" de la phénoménologie, c'est leur marque historique. (Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'"historialité"). [...] La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité (Lesbarkeit) qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir "à la lisibilité" représente certes un point critique déterminé du mouvement (kritischer Punkt der Bewegung) qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité (Erkennbarkeit) déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. [...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois au Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature imaginaire (bildlich). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue (das gelesene Bild) je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux (des kritischen, gefährlichen Moments), qui est le fond de toute lecture (Lesen) (W. Benjamin, Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989). » Je remercie François Roussel de m'avoir communiqué le texte de cette conférence.

ment ignorée. Je renvoie là-dessus au travail de Sylvie Lindeperg (« Clio de 5 à 7 »). Dans « Nuit et brouillard » (1955), il n'y a pas de mention explicite de l'extermination des Juifs d'Europe. Et si la chose est dite dans « Memory of the camps », c'est dans le seul commentaire écrit et dit (par Trevor Howard) cinquante ans plus tard. Voilà qui nous intéresse du point de vue d'une analyse du rapport du cinéma à l'histoire: ce qui a été filmé à Bergen-Belsen l'a été sans savoir et sans comprendre la dimension même de l'événement filmé. L'opérateur, les monteurs, les opérateurs suivants ont filmé et monté sans avoir conscience de la portée des éléments qu'ils fabriquaient. C'est extrêmement troublant. Filmer sans savoir, filmer sans comprendre. Filmer pour voir, mais plus tard, dans l'après-coup de l'histoire. Il y a urgence à filmer même si on ne sait pas le sens que ça peut avoir. Filmer pour ramener un sens non encore donné, non encore possible, mais déjà inscrit sans qu'on le sache dans ce qui est filmé. Comme s'il y avait un dialogue direct entre l'événement et le film, qui anticipe sur le travail des historiens. Le trouble perçu et déclaré par les réalisateurs du film témoigne aussi de cette opacité non encore éclaircie et pourtant filmée, comme s'il y avait la promesse d'un sens, d'une *signification* en tout cas, d'une signification de type historique (cf. le travail fondamental de Raul Hilberg, « La destruction des Juifs d'Europe », qui constitue à défaut d'explication, la description la plus précise et la plus fouillée de l'entreprise d'extermination nazie). Le film abrite un sens non encore levé³. C'est dire aussi que ce qui est enregistré dans un film n'est pas toujours loin de là l'effet ou le résultat d'une volonté claire et déterminée. Le cinéma filme au-delà de ce que savent ou veulent les hommes qui s'en servent.

Et peut-être jamais le cinéma n'aura été aussi utile qu'à travers ce tournage. Cette nécessité coïncide avec le moment où il n'est plus si facile de croire en la véracité des images. Paradoxe. Quand les spectateur des premiers films voyaient les feuilles des arbres bouger, ils y croyaient malgré la conscience de l'artificialité des conditions de la projection (« je sais bien mais quand même »). Ils étaient émerveillés parce que les feuilles des arbres bougeaient. Le spectateur de 1945,

comentário escrito e dito (por Trevor Howard) 50 anos depois. Aí está o que nos interessa numa análise que leva em conta a relação entre o cinema e a história: aquilo que foi filmado em Bergen-Belsen o foi sem que se soubesse e sem que se compreendesse a própria dimensão do evento filmado. O câmara, os montadores, os câmeras que vieram em seguida filmaram e montaram sem ter consciência do alcance dos elementos que fabricavam. É extremamente perturbador. Filmar sem saber, filmar sem compreender. Filmar para ver, mas somente depois, num outro momento da história. Há uma urgência em se filmar mesmo que não se saiba o sentido que aquilo possa ter. Filmar para trazer um sentido ainda não dado, ainda não possível, mas já inscrito naquilo que se filma sem que se saiba. Como se houvesse um diálogo direto entre o evento e o filme, que antecipa o trabalho dos historiadores. A perturbação percebida e declarada pelos realizadores do filme testemunha também aquela opacidade ainda não esclarecida, e contudo filmada, como se houvesse a promessa de um sentido, de uma significação ao menos, de uma significação de natureza histórica (cf. o trabalho fundamental de Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, que constitui, na falta de explicação possível, a descrição mais precisa e mais bem investigada da empreitada de extermínio nazista). O filme abriga um sentido ainda não revelado.³ Pode-se dizer também que aquilo que é registrado num filme nem sempre é longe disso o efeito ou o resultado de uma vontade clara e determinada. O cinema filma para além daquilo que sabem ou desejam os homens que dele se servem.

E talvez o cinema nunca tenha sido tão útil quanto através dessa filmagem. Essa necessidade coincide com um momento no qual já não é tão fácil acreditar na veracidade das imagens. Paradoxo. Quando os espectadores dos primeiros filmes viam as folhas das árvores mexerem, eles acreditavam, apesar de terem consciência da artificialidade da projeção (“eu sei, mas mesmo assim”). Eles estavam maravilhados porque as folhas das árvores mexiam. O espectador de 1945, 50 anos depois do nascimento do cinema, não pode mais acreditar nisso da mesma forma. A dúvida quanto à veracidade ou à autenticidade das imagens se acentuou consideravelmente, na medida em que a própria história

³ Num texto de uma conferência realizada no Collège de Philosophie, “Ouvrir les camps, fermer les yeux”, do qual acabo de tomar conhecimento (2 de maio de 2006), Georges Didi-Huberman faz uma longa análise, tendo em vista as imagens filmadas por Samuel Fuller em Falkenau, retomadas e comentadas por ele mesmo no filme de Emil Weiss, das “condições de legibilidade” dessas imagens, feitas no momento da abertura dos campos. Cito aqui uma passagem de Walter Benjamin que é central na análise de Georges Didi-Huberman: “O que distingue as imagens (Bilder) das ‘essências’ da fenomenologia é sua marca histórica. (Heidegger procura em vão salvar a história para a fenomenologia, abstratamente, com a noção de ‘historialidade’.) [...] A marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada, ela indica sobretudo que elas só têm legibilidade (Lesbarkeit) em uma época determinada. E o fato de atingir ‘a legibilidade’ representa, é verdade, um ponto crítico determinado do movimento (kritischer Punkt der Bewegung) que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que lhe são sincrônicas; cada Agora é o Agora de uma conhecibilidade (Erkennbarkeit) determinada. Com ele, a verdade é carregada de tempo até explodir. [...] Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é o ponto em que o Outrora encontra o Agora em uma fulguração e forma uma constelação. Em outros termos: a imagem é a dialética estancada. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é meramente temporal, a relação entre o Outrora e o Agora é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza imaginal (bildlich). Só as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, ou seja, não arcaicas. A imagem que é lida (das gelesene Bild) quero dizer, a imagem no Agora da conhecibilidade eleva ao mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (des kritischen, gefährlichen Moments), que é o fundo de toda leitura (Lesen).” (BENJAMIN apud HUBERMAN. 2006). Agradeço a François Roussel por ter me informado sobre o texto dessa conferência.

cinquante ans après la naissance du cinéma, ne peut plus y croire de la même manière. Le doute quand à la véracité ou quant à l'authenticité des images s'est considérablement accru, à mesure que l'histoire elle-même a manipulé les images. Le spectateur d'aujourd'hui doit faire un certain travail pour retrouver la possibilité la chance de croire à ce qu'il voit. Ce qui est donné d'emblée, la règle, c'est plutôt le doute, le scepticisme. La croyance dans la possibilité de croire encore est en chute libre. Il y a eu les films de propagande, il y a eu les photos truquées en Union Soviétique, il y a eu les faux cadavres de Timisoara. Et tant d'autres. La preuve par l'image a perdu toute puissance, elle est même devenue particulièrement suspecte. Disons que dans l'ensemble le spectateur d'aujourd'hui, cinéma et télévision, a perdu confiance. Il croit sans croire et se défend de croire encore. Peut-être pourrait-on dire qu'en 1945, avec les images faites à la libération des camps, se développe ou s'intensifie la crise qui affecte la relation du spectateur au visible d'abord, au filmable ensuite.

Comment analyser la place du spectateur supposée par « Memory of the camps »? Je rappelle que je définis la place du spectateur comme une place de projection. Le spectateur, au cinéma, (se) projette sur l'écran, sur la projection qui occupe l'écran. Le corps empêché du spectateur se projette dans les corps filmés, qui ne sont généralement, eux, pas empêchés. Bougeant, parlant, agissant: tout ce que le corps du spectateur ne peut faire, l'acteur ou le corps filmé le font sur l'écran. Le corps filmé est d'une certaine manière la compensation du corps spectateur. Mais, au-delà de cette compensation de l'infirmité consentie des uns, les spectateurs, par la vivacité ou la prégnance des autres, les acteurs, il y a l'opération même de la cinégénie: filmé, le corps humain peut acquérir une grâce et une beauté qu'il n'a pas toujours dans la vie. Disons que, potentiellement, le corps filmé est l'apothéose du corps humain. Le cinéma (mais tous les arts figuratifs) fonctionnent sur le modèle de la statuaire grecque, qui reflète la beauté et la grâce répandue par les Dieux sur les visages et les corps des hommes. La figuration du corps humain garde quelque chose de cette magie divine. Cette dimension d'exaltation du corps dans la figuration et la projection est évidemment barrée dans

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

passou a manipular as imagens. O espectador de hoje deve fazer um certo esforço para reconquistar a possibilidade a oportunidade de acreditar naquilo que vê. Aquilo que é dado de antemão, a regra, é sobretudo a dúvida, o ceticismo. A crença na possibilidade de acreditar está em queda livre. Houve os filmes de propaganda, as fotos trucadas na União Soviética, os falsos cadáveres em Timisoara. E muito mais. A prova pela imagem perdeu toda a sua força, tornou-se, na verdade, particularmente suspeita. Digamos que, de forma geral, o espectador de hoje, no cinema e na televisão, perdeu a confiança. Ele acredita sem acreditar e se ainda se proíbe de acreditar. Podemos talvez dizer que em 1945, a partir das imagens feitas durante a liberação dos campos, desenvolve-se ou intensifica-se a crise que afeta a relação do espectador com o visível, em primeiro lugar, e com o filmável em seguida.

Como analisar o lugar do espectador presumido pelo filme *Memory of the camps*? Relembro que eu defino o lugar do espectador como um lugar de projeção. O espectador, no cinema, (se) projeta na tela, na projeção que ocupa a tela. O corpo imobilizado do espectador se projeta nos corpos filmados, que, por sua vez, geralmente não estão imobilizados. Mexer, falar, agir: tudo aquilo que o corpo do espectador não pode fazer o ator ou o corpo filmado faz na tela. O corpo filmado é, de certa forma, a compensação do corpo espectador. Mas, para além dessa compensação da debilidade assumida por uns, o espectador, por meio da vivacidade e pregnância dos outros, os atores, há a própria operação da “cinegenia”: filmado, o corpo humano pode adquirir a graça e a beleza que nem sempre possui na vida. Digamos que, potencialmente, o corpo filmado é a apoteose do corpo humano. O cinema (e todas as artes figurativas) funciona com base no modelo das estátuas gregas, que reflete a beleza e a graça distribuída pelos deuses nos rostos e corpos humanos. A figuração do corpo humano guarda algo dessa magia divina. Essa dimensão de exaltação do corpo na figuração e na projeção é evidentemente obstruída nas imagens de Bergen-Belsen. Aqui e ali, enquanto isso, George Rodger filma cadáveres que se assemelham a estátuas, corpos anêmicos que parecem de mármore, rostos carregando um ríctus mortal que pode parecer extático. Essas cintilações de beleza na morte são

les images de Bergen-Belsen. Ici et là, cependant, George Rodger filme des cadavres qui ressemblent à des statues, des corps exsangues qui semblent de marbre, des visages emportés par un rictus mortel qui peut paraître extatique. Ces éclats de beauté dans la mort sont à la fois fascinants et effrayants. Ils captent les regards mais tuent le regard comme expression d'un désir et réassurance d'une relation de dignité.

En bref, ce film est un catalogue des corps et des états des corps dont peu d'autres films dans l'histoire du cinéma donnent pareil exemple. Toutes les sortes de corps, tous les états sont présents et filmés, du plus familier (proche de nous) au plus étranger (ces cadavres squelettiques). Eh bien, dans aucun de tous ces corps étalés nous ne pouvons à l'évidence reconnaître « le nôtre » sans un extrême malaise. Le malaise est ici la condition du regard. Regarder la face de la mort c'est regarder sans espoir de retour. Ce regard, le nôtre, ne nous sera pas rendu. Inégalité extrême des deux corps: le corps-spectacle et le corps-spectateur. Les corps ici exposés sont des corps et de l'horreur et de l'indignité. La dignité comme dimension même de l'être-humain retirée en même temps que la vie aux victimes par les bourreaux, et d'avoir accompli les forfaits dont nous voyons les traces, toute dignité retirée aux bourreaux eux-mêmes par eux-mêmes. Quant à l'horreur, c'est avant tout l'horreur des corps suppliciés. Les cadavres décharnés sont évidemment insupportables à regarder par la destruction qu'ils manifestent de toute notion de *corps humain*, d'humanité en tant que corps propre à l'homme, d'identité liée à cette singularité des corps, tous ici confondus dans la répétition des déchéances physiques, des démembrements, confondus dans la masse où il n'y a plus de visages, plus de noms. Quant aux corps bien nourris des SS qui transportent ces squelettes tout juste encore couverts de peau, ils sont eux aussi répugnants: ce sont les corps des bourreaux, et leur bonne santé apparente est une insulte à la qualité d'homme. Pour ce qui est des spectateurs montrés dans le film, je l'ai dit, ces voisins allemands du camp, notables ou bourgeois des environs, endimanchés, qui viennent sur ordre des vainqueurs et sous la contrainte des baïonnettes, regarder le terrifiant spectacle de l'ensevelissement des ces milliers de cadavres dans des

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

ao mesmo tempo fascinantes e assustadoras. Elas captam os olhares, mas destroem o olhar como expressão de um desejo e afirmação de uma relação de dignidade.

Em suma, este filme é um catálogo de corpos e de estados de corpos como raramente se viu na história do cinema. Todos os tipos de corpos, corpos em todos estados estão presentes e são filmados, do mais familiar (próximo de nós) ao mais estranho (aqueles cadáveres esqueléticos). Pois bem, em nenhum desses corpos exibidos podemos reconhecer “o nosso” sem um extremo mal-estar. O mal-estar aqui é a condição do olhar. Olhar a face da morte é olhar sem esperança de retorno. Esse olhar, o nosso, não nos será devolvido. Desigualdade extrema de dois corpos: o corpo-espetáculo e o corpo-espectador. Os corpos aqui expostos são corpos e são o horror, a indignidade. A dignidade como dimensão mesma do ser humano é subtraída às vítimas no momento em que vida lhes é retirada pelos carrascos, e subtraída aos carrascos por terem cometido os crimes cujas marcas podemos ver. Quanto ao horror, é antes de tudo o horror dos corpos supliciados. Os cadáveres esqueléticos são evidentemente insuportáveis de se ver pela destruição que manifestam de toda a noção de *corpo humano*, de humanidade enquanto corpo próprio ao homem, de identidade ligada à singularidade dos corpos, todos confundidos aqui pela repetição da degradação física, dos desmembramentos, confundidos na massa onde já não existem rostos ou nomes. Quanto aos corpos bem nutridos dos SS que transportam esses esqueletos quase sem pele, eles também são repugnantes: são os corpos dos carrascos, e sua boa saúde aparente é um insulto à qualidade de homem. Quanto aos espectadores mostrados no filme, como já disse, os vizinhos alemães do campo, burgueses e personalidades dos arredores, endomingados, que vêm, por ordem dos vencedores e sob a pressão das baionetas, ver o terrível espetáculo dos corpos de milhares de cadáveres jogados nas fossas comuns, ver⁴ quer dizer, tomar consciência, guardar na mente como o trabalho dos SS, que carregam nos braços os corpos que eles próprios exterminaram, é “concluído” nos grandes tratores. Pois bem, esses corpos de espectador também não são propícios às nossas projeções: eles vêm como nós, é verdade, mas numa outra história. Só podemos

⁴Há aqui um jogo de palavras, sem equivalência em português, entre o verbo olhar (regarder) e o verbo guardar (garder). [N. T.]

fosses communes, regarder c'est-à-dire prendre conscience, garder en conscience comment le travail des SS qui portent à bras le corps les cadavres mêmes de ceux qu'ils ont tués est « fini » au bulldozer. Eh bien, ces corps de spectateurs ne sont pas non plus propices à nos projections: ils voient comme nous, certes, mais dans une autre histoire. Nous ne pouvons les penser que comme complices de toute cette horreur. C'est ainsi qu'ils sont inscrits par la mise en scène militaire des Anglais. Et leur émotion même, leurs larmes parfois, ne peuvent nous émouvoir: ils ne voulaient pas voir, qu'ils voient ! « Ils » ne sont pas « nous ». Ils le sont d'autant moins, si je puis dire, qu'ils sont contraints de voir. Chez eux, le regard n'est pas libre. En ce sens, ils se distinguent des spectateurs du film. Libre de voir et de ne pas voir. De mettre comme les enfants sa main devant ses yeux. « Eux », ils ne peuvent pas ne pas voir. Le regard contraint des spectateurs dans le film s'oppose au regard non contraint des spectateurs du film. Tout le corps, tous les sens sont contraints, chez le spectateur de cinéma, sauf précisément le regard et l'écoute libres d'agir, c'est-à-dire d'associer, même s'ils sont confrontés à la forme plus ou moins contraignante d'une écriture cinématographique qui s'imposera certes à ces deux sens comme un donné, mais qu'ils peuvent, dans la mesure où ils entendent et voient, reformuler à leur manière, sur l'écran mental du spectateur. La représentation d'une contrainte exercée sur les spectateurs filmés nous les rend inappropriables.

Il y a pourtant une homologie des places, qui reste active, mais en un autre sens. Encore une fois, par ce principe simple de relier la mort horrible *horribile visu* aux regards des hommes, fussent-ils contraints, la mise en scène le mot, là, convient plus que jamais nous assure au moins que ces spectateurs qui étaient là avant nous y ont cru, eux. De la croyance inscrite dans des regards a entouré ces inhumations inhumaines. L'épisode Bergen-Belsen est validé non seulement par les prises de parole *in* et en son direct des trois témoins qui donnent leur nom, qui disent le lieu et le moment. Il est validé par la présence et l'action de regarder de ces spectateurs que l'on a traînés là sur place, qui ne peuvent faire autrement que de regarder l'insupportable, sans

pensá-los como cúmplices daquele horror. É assim que eles são inscritos pela *mise en scène* militar dos ingleses. E a sua emoção, as suas lágrimas, não são capazes de nos comover: eles não queriam ver, mas que vejam! “Eles” não são “nós”. Eles o são ainda menos, se assim posso dizer, já que são obrigados a olhar. Neles, o olhar não é livre. Nesse sentido, eles se distinguem do espectador do filme. Livre para ver e para não ver. Para tapar os olhos com as mãos feito uma criança. “Eles” não podem não olhar. O olhar forçado dos espectadores no filme se contrapõe ao olhar não forçado dos espectadores do filme. No espectador de cinema, todo o corpo, todos os sentidos são limitados, à exceção precisamente da visão e da audição livres para agir, ou seja, para associar, mesmo se confrontados à forma mais ou menos limitadora de uma escritura cinematográfica, impondo-se a estes dois sentidos com algo dado, mas ainda assim suscetível às reformulações que se dão na tela mental do espectador, na medida em que este pode ver e ouvir. A representação da imposição exercida sobre os espectadores filmados faz com que eles nos sejam inapropriáveis.

Há, portanto, uma homologia de lugares, que permanece ativa, mas num outro sentido. Mais uma vez, por meio deste princípio simples de ligar a morte horrível *horribile visu* ao olhar dos homens de forma impositiva, a *mise en scène* a palavra, aqui, convém mais do que nunca nos assegura ao menos que aqueles espectadores que estiveram lá antes de nós acreditaram. A crença inscrita nos olhares circundou essas inumações inumanas. O episódio Bergen-Belsen é validado não só pela fala *in* e em som direto das três testemunhas, que dão seus nomes, dizem o momento e o lugar de onde falam. Ele é validado pela presença e pelo ato de olhar daqueles espectadores que foram arrastados para o campo, que nada podem fazer a não ser olhar o insuportável, sem que saibamos ao menos se esse insuportável, esse “inolhável”, o é tanto para eles quanto para nós, ou mais, ou menos. A presença visível daqueles espectadores na cena garante que, diante do horror, eles estão lá, em grupo, em plano aberto, olhando; estão lá em plano fechado; seus olhares são filmados, e pela ação das panorâmicas recomendadas por Hitchcock, no lugar para

même que l'on sache si cet insupportable, cet « inregardable » le sont autant à leurs yeux qu'aux nôtres, ou plus, ou moins. La présence visible de ces spectateurs dans la scène garantit que face à l'horreur, ils sont là, en groupe, en plan large, à regarder; ils sont là en gros plan; leurs regards sont filmés et par l'opération de ces panoramiques recommandés par Hitchcock, au bout de leurs regards il y a les amoncellements de cadavres, les corps squelettiques, les montagnes d'os à peine recouverts encore d'une peau d'homme. Le corps et le regard sont liés. Mais ce qui est lié, du coup, c'est l'horreur et le regard, la mort et la vie, toutes deux indignes. Je note entre parenthèse qu'une définition minimale du « degré zéro » de la cinématographie pourrait se définir comme « être là et durer »: un corps est là en même temps que la machine, il reste pendant qu'elle tourne.

Revenons à ce qu'il y a peut-être de plus remarquable dans l'horreur filmée de ces masses de cadavres, de corps morts exténués. Pour ce qui me concerne, il s'agit de ces longues minutes, souvent filmées là encore en panoramique, où l'on voit les SS, devenus prisonniers à leur tour, forcés, sous la menace des baïonnettes, de prendre à bras les corps les cadavres des prisonniers suppliciés, forcés de les transporter ainsi pour les jeter dans les camions qui les transporteront jusqu'aux fosses communes où, encore une fois, les ex-vainqueurs, les bourreaux, seront contraints de prendre dans leurs bras ces cadavres pantelants et de les jeter eux-mêmes dans les fosses. Que se passe-t-il dans cette série de scènes répétées? Un degré supplémentaire dans l'horreur: d'un coup, ces cadavres sans vie, ces squelettes vêtus d'une peau tendue sur les os sont confrontés *corps à corps* avec les corps vivants et bien en chair des SS qui les transportent. Le temps de ce transport, dans une sorte de chorégraphie fatale, de danse macabre, les vivants et les morts sont dans les bras les uns des autres. Par un extraordinaire renversement dont la guerre est le metteur en scène, les bourreaux et les victimes se retrouvent embrassés. Le Nazi voulait détruire les corps, les esprits, les identités, les filiations des Juifs d'Europe. Le voilà qui se retrouve à tenir dans ses bras, à porter comme un fardeau, le résidu de cette destruction, le corps-déchet de sa victime. Dernière danse de la vie avec

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

onde olham encontram-se os cadáveres amontoados, os corpos esqueléticos, as pilhas de osso recobertas por um resto de pele humana. Os corpos e os olhares estão ligados. Mas o que está ligado, em consequência, é o horror e o olhar, a morte e a vida, ambas indignas. Observo entre parênteses que uma definição básica do “grau zero” da cinematografia poderia ser “estar lá e durar”: um corpo está lá ao mesmo tempo que a máquina, ele permanece enquanto ela filma.

Voltemos àquilo que há, provavelmente, de mais notável no horror filmado daquelas massas de cadáveres, daqueles corpos mortos extenuados. Segundo penso, trata-se daqueles longos minutos, freqüentemente filmados em panorâmica, nos quais vemos os SS, transformados por sua vez em prisioneiros, forçados, sob a ameaça das baionetas, a pegar nos braços os cadáveres dos prisioneiros torturados, forçados a carregá-los assim para os caminhões que transportam os corpos até as valas comuns, onde, mais uma vez, os ex-vencedores, os carrascos, serão obrigados a pegar aqueles cadáveres palpitantes e jogá-los nas valas. O que acontece nessa série de cenas que se repetem? Um grau a mais no horror: de repente, aqueles cadáveres sem vida, aqueles esqueletos com um resto de pele sobre os ossos, são confrontados *corpo a corpo* com os corpos vivos e inteiros dos SS que os transportam. Na duração desse transporte, numa espécie de coreografia fatal, de dança macabra, os vivos e os mortos estão nos braços uns dos outros. Por meio de uma inversão extraordinária, da qual a guerra é o *metteur en scène*, os carrascos e as vítimas se vêem abraçados. Os nazistas queriam destruir os corpos, os espíritos, as identidades, as filiações semitas da Europa. E lá estão eles a carregar nos braços, como um fardo, o resíduo dessa destruição, o corpo-dejeto de sua vítima. Última dança da vida com a morte. Este filme poderia se chamar “a última dança”. Não é irrelevante que a vida esteja do lado do carrasco e a morte do lado da vítima: é isso que impede radicalmente qualquer possibilidade de identificação com aqueles viventes.

Mas dentro dessa dimensão histórica, da própria dimensão da “redenção”, que poderia ser pensada a partir desse “encontro” depois da morte (os carrascos são punidos pelos

la mort. Ce film pourrait s'appeler la dernière danse. Il n'est pas sans conséquence que la vie soit du côté du bourreau et la mort du côté de la victime: voilà qui barre radicalement toute possibilité d'échange avec ces vivants-là.

Mais en deçà de cette dimension historique, de la dimension même du « rachat » qui pourrait être pensée à partir de ces embrassades d'après la mort (les bourreaux sont châtiés par les corps mêmes de leurs victimes, corps qu'ils avaient niés), il y a, filmé, visible, l'assemblage du corps vivant et du corps mort. Étreinte pour moi insupportable. C'est au cinéma en tant que dispositif de figuration lié à la transition entre « vivant » et « mort », que nous devons cette dimension-là. La peinture évidemment ne pouvait que traiter également le corps vivant et le corps mort. Les descentes de Croix, les sorties de tombeaux, les *pietà* figurent le corps mort et supplicié selon le même régime pictural que les corps vivants qui les entourent. Quant au théâtre, nous savons que la mort n'est jamais directement sur la scène. Même au Grand Guignol, le cadavre « réel » est interdit. Et voici que le cinéma, dans sa version documentaire, change la donne: en effet, le cinéma, par son mécanisme même images en mouvement, mouvement des images, ne traite pas également la représentation du corps inanimé et du corps animé. Au cinéma, le contraste entre le lié, le lissé de la figuration du corps vivant, et le décousu, le rompu, du corps cadavérique, ce contraste est violent. Il est encore renforcé quand nous voyons le corps vivant, le corps construit, le corps lié du SS prendre sur son épaule le corps mort, défait, déconstruit, délié de sa victime. Cette danse macabre dont je parlais tient à cette opposition des mouvements: liés, continus, lisses du côté du vivant, saccadés, heurtés, démantelés du côté du mort. Pour manifester de manière méprisante leur refus d'accorder la dimension d'homme à leurs victimes, les SS les nommaient génériquement *Figuren*. C'est-à-dire « personnages », « figures », comme on dit aussi en français, mais aussi « statuettes », « marionnettes ». Étrange coïncidence des signifiants. « Figuren » pour nous français renvoie d'abord à « Figure », c'est-à-dire à la fois à *figuration* et à *visage*, avec toute l'importance qu'Emmanuel Lévinas donne à cette notion centrale dans la constitution de la relation humaine. Et d'un autre côté, « statuette » ou

próprios corpos de suas vítimas, corpos que eles haviam negado), há, filmada, visível, a reunião do corpo vivo e do corpo morto. Enlace para mim insuportável. É ao cinema, como dispositivo de figuração ligado à transição entre “vivo” e “morto”, que devemos essa dimensão. A pintura, evidentemente, só poderia tratar da mesma forma o corpo vivo e o corpo morto. Nas descidas da Cruz, nas saídas dos túmulos, nas representações da *Pietà*, os corpos mortos e supliciados figuram segundo um mesmo regime pictórico que os corpos vivos que os cercam. Quanto ao teatro, sabemos que a morte nunca está diretamente em cena. Mesmo no Grand Guignol o cadáver “real” é proibido. E eis que o cinema, por meio do documentário, transforma o jogo: de fato, o cinema, pelo seu próprio mecanismo – imagens em movimento, movimento de imagens – não trata da mesma forma a representação do corpo inanimado e do corpo animado. No cinema, o contraste entre a continuidade, a fluência da figuração do corpo vivo, e a descontinuidade, a ruptura do corpo cadavérico, é violento. E ele se intensifica ainda mais quando vemos o corpo vivo, o corpo construído, o corpo contínuo do SS pegar nos ombros o corpo morto, desfeito, descontínuo, de sua vítima. Essa dança macabra à qual me refiro diz respeito a essa oposição de movimentos: ligados, contínuos, lisos da parte dos vivos, e bruscos, descontínuos, irregulares da parte dos mortos. Para manifestar de forma desdenhosa sua recusa a conceder dimensão humana a suas vítimas, os SS os chamavam genericamente de *Figuren*. Ou seja, “personagens”, “figuras”, como dizemos em francês, mas também “estátuas”, “marionetes”. Estranha coincidência de significantes. *Figuren* para nós, franceses, remete em primeiro lugar a “figura”, ou seja, ao mesmo tempo a *figuração* e *rostro*, com toda a importância que Emmanuel Lévinas dá a esta noção central na constituição das relações humanas. E por outro lado, “estátua” ou “manequim” remetem a marionete, a fantoche. Ora, há toda uma tradição no teatro do Ocidente e do Oriente que remete precisamente à estranha e confusa relação entre o corpo vivo e sua representação por uma marionete. Uma forma de madeira, grosseiramente articulada. Convido vocês a pensarem novamente no magnífico filme de Pier Paolo Pasolini que vimos juntos, *Che cosa sono le nuvole*, no qual uma versão abreviada de *Othello* é apresentada numa cena

« mannequin » renvoient à *marionnette*, à *pantin*. Or, toute une tradition du théâtre en Occident et en Orient porte précisément sur cette relation étrange et trouble entre le corps vivant et sa représentation par une marionnette. Une forme de bois, grossièrement articulée. Je vous invite à repenser au magnifique film de Pier Paolo Pasolini que nous avons vu ensemble, « Che cosà sono le nuvole », où une version réduite d'« Othello » est jouée sur une scène de théâtre par des « marionnettes » animées par des fils mais jouées en fait par des comédiens: Totò, Laura Betti, Ninetto... Le mélange mystérieux et indécidable entre chair et bois, corps et pantin, lié et saccadé, vie et mort, est l'une des opérations les plus étranges de cette œuvre. Ici, ce mélange n'a évidemment pas lieu d'être, cette double métamorphose est barrée : c'est un assemblage, pas une confusion qui est en jeu. Mais ce que je voudrais souligner c'est comment, au-delà de la mise en scène militaire qui prescrit aux SS vaincus de porter dans leurs bras les cadavres de leurs victimes, le fonctionnement mécanique lui-même du cinéma est activé, en quelque sorte, par ce contraste entre corps vivant et corps cadavérique. Nous savons que l'opération cinématographique peut se définir comme *synthèse du mouvement*, qui a lieu au moment de la projection, alors que toutes les phases antérieures du travail cinématographique (tournage, montage) se déroulent dans le registre de *l'analyse du mouvement*. C'est la distinction entre le projet scientifique d'Étienne-Jules Marey (le fusil chronophotographique et l'analyse photographique des mouvements imperceptibles à l'œil: galop du cheval, vol de la mouette, saut du chat...) et le projet spectaculaire/divertissant des frères Lumière: passer de l'analyse du mouvement, de l'analyse du vivant (l'enregistrement d'un certain nombre de photogrammes par mètre de film), à la synthèse du mouvement (par la mise en mouvement de la suite des photogrammes imprimés sur la pellicule). Il y a là un jeu avec les deux pôles contraires mais liés du vivant et du mort. On retrouve ce double jeu dans « L'Homme à la caméra » de Dziga Vertov, où est directement figuré le passage de la synthèse à l'analyse, et retour. Ainsi, dans le même plan, dans la même unité de temps, dans le même cadre spatio-temporel, le corps vivant et le cadavre sont soumis au régime de la synthèse du mouvement, synthèse qui, comme j'ai eu l'occasion de le souligner, refoule l'analyse

⁴ Voir « Analyse et synthèse », in « Images documentaires » n° 54(2005) et 55-56 (2006).

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

de teatro por “marionetes” animadas por fios, conduzidas, contudo, pelos comediantes: Totò, Laura, Betti, Ninetto... A mistura misteriosa e indecisa entre carne e madeira, corpo e fantoche, equilíbrio e irregularidade, vida e morte é umas das operações mais estranhas dessa obra. No filme, evidentemente, essa mistura não tem lugar, a dupla metamorfose é impedida: o que está em jogo é uma composição, e não uma confusão. Mas o que eu gostaria de sublinhar é como, para além da *mise en scène* militar que prescreve aos SS vencidos a tarefa de carregar nos braços os cadáveres de suas vítimas, o próprio funcionamento mecânico do cinema é ativado, de alguma forma, pelo contraste entre o corpo vivo e o corpo cadavérico. Sabemos que a operação cinematográfica pode se definir como *síntese do movimento*, que acontece no momento da projeção, enquanto todas as fases anteriores do trabalho cinematográfico (filmagem, montagem) se desenrolam sob o registro da *análise do movimento*. É a distinção entre o projeto científico de Étienne-Jules Marey (o fuzil cronofotográfico e a análise fotográfica dos movimentos imperceptíveis a olho nu: o galope do cavalo, o vôo da gaivota, o salto do gato) e o projeto de espetáculo/entretenimento dos irmãos Lumière: passar da análise do movimento, da análise do ser vivo (o registro de um certo número de fotogramas por metro de filme), à síntese do movimento (colocando em movimento a seqüência de fotogramas impressos na película). Existe aí um jogo entre os dois pólos contrários, mas ligados do vivo e do morto. Encontramos esse jogo duplo no *Homem com a câmera*, de Dziga Vertov, no qual é diretamente representada a passagem da síntese à análise, e o caminho inverso. Assim, no mesmo plano, na mesma unidade de tempo, no mesmo quadro espaço-temporal, o corpo vivo e o cadáver são submetidos ao regime da *síntese* do movimento, síntese que, como já sublinhei, refuta a *análise*, mas não a anula.⁵ Sob o movimento das imagens, a fixidez dos fotogramas; sob a síntese, a análise; sob o vivo, o morto. Aí está, não há dúvida, a razão pela qual essas imagens, no interior mesmo de sua carga simbólica (corpo-a-corpo carrasco-vítima ou vivo-morto), tocam em uma questão fundamental: o próprio sentido da operação cinematográfica: dar vida (a aparência de vida) àquilo que está morto, fotograficamente morto. O horror, o irrepresentável, o que não pode ser mostrado

⁵ Ver “Analyse et synthèse” em *Images Documentaires*, n.54 (2005), n.55-56 (2006).

mais ne l'annule pas⁴. Sous le mouvement des images, la fixité des photogrammes; sous la synthèse, l'analyse; sous le vivant, le mort. Voilà sans doute la raison pour laquelle ces images-là, en deçà même de leur portée symbolique (corps à corps bourreau/victime ou vivant/mort) touchent à quelque chose de fondamental: le sens même de l'opération cinématographique: rendre la vie (l'apparence de la vie) à ce qui est mort, photographiquement mort. L'horreur, l'irreprésentable, l'inmontrable renvoient paradoxalement à l'économie intime du cinéma, à son secret, au premier mot de sa magie. Ce que le cinéma n'est pas fait pour filmer, la mort en tant que telle, comme indépassable, est ici filmé. Violence faite au cinéma par la mort. Le cinéma supporte ce défi parce qu'en lui, à travers l'analyse, la mort est au travail.



Références

AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer 1. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris: Seuil, 1997

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer 3. Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot et Rivages, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Paris: Le Cerf, 1989.

COMOLLI, Jean Louis. "Analyse et Synthèse". *Images Documentaires*. Paris: Association Images documentaires, n. 54 (2005) e n. 55-56 (2006).

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Ouvrir les camps, fermer les yeux". Conférence realizada no Collège de Philosophie, em 2 de maio de 2006.

HILBERG, Raul. *La Destruction des juifs d'Europe*. Paris: Fayard, 1988 (reed. Paris: Gallimard, 1991).

LEGENDRE, Pierre. *Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris: Fayard, 1990.

LINDEPERG, Sylvie. *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*. Paris: CNRS-Éditions, 2000.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 1975.

Filmographie

BERNSTEIN, Sidney. 1985. *Memory of the Camps*. USA/Angleterre, 56 min.

BOBER, Robert. 1975. *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*. France, 90 min.

remetem paradoxalmente à economia íntima do cinema, ao seu segredo, à palavra primeira de sua magia. Aquilo que o cinema não foi feito para filmar, a morte enquanto tal, intransponível, é filmada aqui. Violência feita ao cinema pela morte. O cinema suporta esse desafio porque nele, através da análise, a morte atua.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer 3. Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot et Rivages, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Paris: Le Cerf, 1989.

COMOLLI, Jean Louis. "Analyse et Synthèse". *Images Documentaires*. Paris: Association Images documentaires, n. 54 (2005) e n. 55-56 (2006).

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Ouvrir les camps, fermer les yeux". Conferência realizada no Collège de Philosophie, em 2 de maio de 2006.

HILBERG, Raul. *La Destruction des juifs d'Europe*. Paris: Fayard, 1988 (reed. Paris: Gallimard, 1991).

LEGENDRE, Pierre. *Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris: Fayard, 1990.

LINDEPERG, Sylvie. *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*. Paris: CNRS-Éditions, 2000.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 1975.

Filmografia

BERNSTEIN, Sidney. 1985. *Memory of the Camps*. USA/Anglaterra, 56 min.

BOBER, Robert. 1975. *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*. France, 90 min.

GODARD, Jean Luc. 1965. *Pierrot Le Fou*. France, 110 min.

PASOLINI, Pier Paolo. 1967. *Che cosa sono le nuvole?* Italie, 22 min.

RESNAIS, Alain. 1955. *Nuit et Brouillard*. France, 32 min.

VERTOV, Dziga. *L'homme à la caméra (Cheloveks Kinoapparatom)*. URSS, 80 min.

Resumé: Construit avec les images de la libération du camps de concentration de Bergen-Belsen, enregistrées par les troupes anglaises à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, le film Memory of the camps parle de l'horreur: des fosses, des maladies, des corps décharnés, des montagnes d'os, des cadavres. L'article de Jean-Louis Comolli discute comment la tension entre voir et croire arrive à la limite dans l'expérience d'un film confronté à l'horreur. Comment montrer et voir l'insupportable? Comment construire la possibilité de croire à l'incroyable? Dans Memory of the camps, c'est cette double impossibilité qu'est en jeu. Le cinéma est défié à filmer l'infilmable. Le spectateur est obligé de voir sans aucune possibilité de se projeter sur le corps filmé.

Mots-clés: Holocauste. Documentaire. Place du spectateur.



Abstract: Edited from images of the Bergen-Belsen concentration camp's liberation, which were collected by the British Army at the end of the Second World War, the movie Memory of the camps deals with the horror: fosses, diseases, skeletal bodies, piles of bones, corpses. Jean-Louis Comolli's article discusses how the tension between seeing and believing is led to its limit in the experience of a movie standing up to horror. How can we show and see the unbearable? How can we believe in the unbelievable? In Memory of the camps, this double relation of impossibility is at stake. Cinema is challenged to film the unfiled. The spectator is urged to see without the possibility of projecting herself on to the filmed body.

Keywords: Holocaust. Documentary. Spectator's place

GODARD, Jean Luc. 1965. *Pierrot Le Fou*. France, 110 min.

PASOLINI, Pier Paolo. 1967. *Che cosa sono le nuvole?* Italie, 22 min.

RESNAIS, Alain. 1955. *Nuit et Brouillard*. France, 32 min.

VERTOV, Dziga. *L'homme à la caméra (Cheloveks Kinoapparatom)*. URSS, 80 min.