

Christa Blümlinger, « Les études de Ruth Beckermann sur les strates du temps », in
Trafic N°106/été 2018, p. 57-67

*Les études de Ruth Beckermann sur les strates du temps**

par Christa Blümlinger

Rappelons dans le contexte de cette année jubilaire que si 1968 n'apporta pas la révolution en Autriche, cette année-là vit pour la première fois les dérapages antisémites d'un professeur d'université en exercice publiquement dénoncés par un étudiant engagé, qui allait plus tard devenir ministre. Pourtant ce n'est pas en 1968, mais seulement en 1986, que se dessina dans ce pays un changement de mentalité décisif, encore que seulement provisoire. Ce ne fut pas un gauchiste, pas un antifasciste, ce fut Kurt Waldheim, élu cette année-là président de la République autrichienne, qui, par son amnésie active, provoqua malgré lui une prise de conscience sans précédent. Dans un essai filmique très remarqué¹, *La Valse Waldheim* (*Waldheims Walzer*, 2018), Ruth Beckermann s'est récemment intéressée à la dynamique et à la temporalité complexe de ce travail de mémoire collectif, qui avait également été signalé et commenté dans les médias internationaux. L'opinion publique mondiale devait enfin s'expliquer comment Waldheim avait pu être élu secrétaire général de l'ONU au début des années 1970, sans qu'on s'inquiète le moins du monde des lacunes et des incohérences de sa biographie officielle.

Si Kurt Waldheim entre aujourd'hui dans l'histoire du cinéma, il avait déjà de son vivant pris pied dans l'histoire de la littérature. Sans citer son nom, le roman de W.G. Sebald *Les Anneaux de Saturne* (1995) décrivait précisément ce massacre commis par les nazis dans les Balkans, dont l'ancien membre du corps d'armée E disait n'avoir rien su, ni à l'époque ni depuis. Ce sombre chapitre, obstinément refoulé

* Ce texte est la version fortement élargie de ma contribution à un ouvrage collectif consacré à Ruth Beckermann (« Studien zur Bodenlosigkeit », dans *Ruth Beckermann*, sous la dir. d'Alexander Horwath et Michael Omasta, coll. « FilmmuseumSynemaPublikationen », vol. 29, Vienne, Synema, 2016, p. 53-59).

1. *La Valse Waldheim* a reçu à la Berlinale de 2018 le prix Glashütte du meilleur documentaire original.

par Waldheim, se trouve même associé dans le roman à la description de ce qui allait être sa dernière mission en tant que plus haut représentant des Nations unies : l'envoi d'un message de paix de l'humanité à bord de la sonde spatiale Voyager, à l'intention d'éventuels extraterrestres. Cette anecdote est également évoquée dans le film de Beckermann, à travers des séquences d'actualités de l'époque qui nous paraissent aujourd'hui du dernier grotesque, mais participaient alors à la construction mythologique d'une humanité unie.

La Valse Waldheim reconstruit un chapitre – d'une brûlante actualité pour le présent, et pourtant largement inconnu de la jeune génération – de l'histoire des stratégies politiques et médiatiques de dénégation. L'« affaire Waldheim » se produisit à une époque qui ne connaissait ni Internet ni le téléphone portable, où les débats publics avaient lieu dans des médias traditionnels comme la télévision et la presse quotidienne, où le terme « alternatif » était encore associé au travail de communication de la gauche – l'époque d'avant Trump, Kurz et Strache.

Le film commence par des prises de vues vidéo en noir et blanc, filmées à la main et apparemment pour un usage privé. Des manifestants, dans le centre de Vienne, déploient une banderole sur laquelle on peut lire : « *L'antisémitisme ne doit pas payer. Non à Waldheim!* » En tant que militante politique, la réalisatrice avait spontanément choisi de se faire, en mai 1986, la documentariste de la manifestation de clôture de la campagne de Kurt Waldheim en vue de l'élection présidentielle. Mais le film montre que Beckermann n'était pas la seule à observer Waldheim ce jour-là : des journalistes du monde entier étaient venus scruter sa prestation. La télévision française aussi était là, et s'intéressait non moins que la petite caméra vidéo de la militante au langage corporel d'un candidat qui mobilisait inlassablement le mythe historique selon lequel l'Autriche avait été en 1938 la première victime de l'agression nazie, qui lui permettait aussi de réinterpréter son propre parcours. De plus en plus, l'état-major de campagne de Waldheim avait choisi de cibler les voix critiques venues de l'étranger, en particulier des États-Unis, et de présenter l'ancien secrétaire général de l'ONU comme la victime d'une campagne de calomnies dont il devait protéger son propre pays. « *Avec des gestes de prédicateur, il appelle à l'harmonie...* » : ainsi déchiffrait-on du point de vue français l'ambivalente déclaration finale de Waldheim.

Le montage habile de Beckermann intègre des digressions thématiques qui renvoient à la simultanéité des différentes formes dans lesquelles on a tenté en Autriche et ailleurs d'exorciser le passé national-socialiste. Le récit principal du film suit chronologiquement la dynamique d'une campagne électorale où se dessinent progressivement et toujours plus clairement les registres d'un discours antisémite. Les mensonges de Waldheim concernant son appartenance à l'Association de cavaliers de la SA et à l'Association des étudiants nationaux-socialistes, ses tentatives pour dissimuler son temps de service comme officier de la Wehrmacht dans les Balkans, ses trous de mémoire relatifs aux crimes commis par le corps d'armée dont il faisait partie sous les ordres du général Löhr, tout cela n'avait pas seulement fait naître une nouvelle génération de militants antifascistes. On voit dans les séquences vidéo de Beckermann

ce qui constitue manifestement le point culminant du discours émouvant tenu par une Viennoise de plus de quatre-vingts ans qui, avant même l'élection de Waldheim, interpelle la foule attroupée dans des termes qui seront confirmés deux ans plus tard par une commission internationale d'historiens : « *Je ne me tairai jamais. Et je ne me tairai pas non plus devant celui qui veut être le premier homme de ce pays. [...] Il savait très bien ce qu'on faisait aux partisans, mais, quarante ans après, il ne se souvient plus de rien!* » Le film ne dit pas qui est celle qui parle ainsi, il s'agit ici de montrer l'entité collective que mobilise ce témoin de l'époque. Mais ceux qui n'ignorent pas l'histoire reconnaissent en elle l'ancienne résistante et survivante des camps de concentration Rosa Jochmann, dont le nom apparaît aussi dans le générique de fin. La gestuelle agitatrice, non dépourvue de théâtralité, vient d'une époque où il n'y avait pas de télévision. Cette femme politique socialiste avait déjà joué un rôle actif dans la Vienne « rouge » des années 1920, et, dans la décennie suivante, n'avait craint ni de lutter contre l'austrofascisme ni de résister au péril de sa vie au national-socialisme. Son engagement est le symbole d'une autre Autriche. Le pendant transatlantique à cette intervention de Rosa Jochmann est tiré des archives de la télévision américaine. Il est porté par le député Tom Lantos, un rescapé juif des persécutions nazies, qui, dans le cadre des auditions organisées par le Congrès américain, réagit de manière très directe aux tentatives peu crédibles de Gerhard Waldheim pour expliquer à l'opinion publique mondiale le déni persistant de son père.

La Valse Waldheim se clôt sur des images de la préparation de la première allocution télévisée du président fraîchement élu. Celui-ci se racle la gorge, ajuste ses bretelles et joint les mains pour trouver une attitude adaptée à sa nouvelle fonction. Les derniers cartons du film évoquent laconiquement les conséquences paradoxales de cette victoire électorale. Pour la première fois depuis la fin de la guerre, on évoqua officiellement la coresponsabilité de citoyens autrichiens dans la politique de violence et de destruction du III^e Reich. Bien que fortement isolé sur le plan international, Waldheim resta en fonction jusqu'en 1992.

Les mensonges du candidat étaient symptomatiques d'une génération d'anciens soldats qui affirmaient n'avoir fait pendant la guerre que leur devoir. « *Notre comportement fut respectable!* » répète-t-il à ses compatriotes, comme une formule de conjuration, tout au long de la campagne. L'adjectif « respectable » [*anständig*] revient régulièrement dans le film, comme une arme rhétorique et un argument destiné à repousser les documents qui étaient publiquement présentés et mettaient de plus en plus en doute les allégations de l'incriminé.

Le film dévoile des schémas de refoulement et des mécanismes xénophobes, que même Gerhard Waldheim n'hésite pas à reprendre. Au lieu de clarifier les explications fluctuantes données par son père sur un passé militaire qu'il a jusque-là passé sous silence, il fait tout pour présenter le candidat comme un « *bouc émissaire* » et la victime d'attaques sans fondement. Face aux accusations portées par des représentants du Congrès juif mondial, le secrétaire général du Parti populaire autrichien de l'époque qualifie ces derniers d'« *infâmes intrigants* » [*ehrlose Gesellen*], dans la plus

pure tradition des corporations d'étudiants nationalistes. Dans un tel contexte, la réalisatrice parvient à mettre en évidence à travers ses propres archives l'effet sciemment visé par cette rhétorique : la population ainsi encouragée parle maintenant sans détour. On retourne simplement le problème et l'on déclare : « *Les Juifs mentent !* »

Le film donne à voir l'inégal avancement dans le processus de prise de conscience. Il montre combien des idées dépassées et des ressentiments racistes peuvent rester vivaces dans un petit pays européen prospère, mais replié sur soi. Le montage du matériau exhumé dans les archives télévisuelles de différents pays fait apparaître non seulement la dynamique d'une élection, mais aussi la simultanéité de différentes stratégies déployées en Europe et en Amérique pour prendre la mesure du passé nazi. *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, date de 1985. La même année, voulant faire un geste de réconciliation envers l'Allemagne, Ronald Reagan visite en compagnie de Helmut Kohl un cimetière militaire à Bitburg, où se trouvent des tombes de SS. Le film met aussi l'affaire Waldheim en relation avec une série d'événements qui déclenchèrent à l'époque des débats politiques en Autriche, notamment les hommages rendus à plusieurs reprises par l'État et l'Église à des criminels de guerre nazis.

La Valse Waldheim rapproche les moments essentiels d'un débat public, dont la chronologie est cependant interrompue et complétée à plusieurs reprises par de brèves digressions introduisant des éléments de comparaison. Le matériau d'archives est présenté, sans modification marquante, dans les formats spécifiques des médias d'origine. Dans la tradition de Chris Marker, l'intelligence du montage joue ici un rôle de premier plan¹. Les interventions de Ruth Beckermann sont soigneusement dosées. Elle prononce quelques phrases en voix *off* qui éclairent son engagement politique personnel, face aux pirouettes toujours plus grotesques d'un candidat qui se débat sous les révélations concernant son passé. Waldheim semble s'être donné pour devise : ne concède rien, danse toujours. On reconnaît par moments la réalisatrice parmi des manifestants à Vienne ou à l'occasion d'un happening politique dans les studios de la radio-télévision publique, mais il ne s'agit pas ici de réminiscences personnelles. La présence de Beckermann a une fonction avant tout discursive. Ses souvenirs s'inscrivent dans une attitude de protestation qui se construit à cette époque sur un plan collectif.

Les questions critiques naissent ici de la confrontation de différents éléments, non d'un commentaire attribuant un sens aux événements. Des incrustations de données chronologiques scandent le compte à rebours jusqu'au jour des élections. Des trouvailles datant de l'époque où Waldheim était à New York – comme par exemple la visite du domicile familial sous la conduite de l'épouse de celui qui était alors secrétaire général de l'ONU – ouvrent des perspectives sur des actualités qui étaient alors déjà d'une banalité affligeante. De tels passages montrent en plein jour les « *manœuvres de*

1. S'inspirant librement d'André Bazin, Chris Marker déclare dans le programme de la rétrospective organisée par la Cinémathèque française en 1998 que, pour lui, l'intelligence pourrait être le matériau de base d'où doivent procéder le commentaire et le montage.

contournement¹ » par lesquelles Waldheim s'efforça pendant des décennies de construire la figure mythique d'un père « *en qui le monde a confiance* ». Le mode de composition de ce film vise donc moins à construire un récit continu qu'à rendre visible la circulation du langage politique. *La Valse Waldheim* dévoile la forme spécifique d'une campagne électorale historique et donne ainsi au spectateur la possibilité de se faire une idée non seulement de l'événement lui-même, mais aussi des conditions qui permirent de mettre publiquement et fondamentalement en question un mensonge symptomatique.

Le premier long métrage de Ruth Beckermann, sorti en 1983, s'ouvre sur les images d'un trajet en train qui dure plus de trois minutes, accompagné par les notes de saxophone d'une mélodieuse composition contemporaine. Après quoi seulement, une voix se fait entendre pour situer brièvement l'action dans le temps et l'espace, nous conduisant dans le salon d'un témoin de la Vienne « rouge » qui avait grandi dans le *Mazzesinsel*, l'« île des Matzoth ». C'est ainsi qu'on appelait dans les années 1920 le quartier de Leopoldstadt, à cause de son importante population juive, majoritairement venue de l'Est. Le générique de début suggère donc, sur le plan visuel, l'arrivée d'un train à son lieu de destination, tandis que la voix du narrateur qualifie ce phénomène comme une migration historique. Le titre du film, en revanche, *Retour à Vienne (Wien retour, Franz West (Die Jahre 1924-1934), 1983)*, renvoie à un moment ultérieur dans la vie des immigrants juifs. D'un simple mot – « retour » –, il évoque l'ombre du national-socialisme qui, quelques années plus tard, allait traquer et déporter ces mêmes arrivants.

La cinéaste débutante entreprend ici avec Josef Aichholzer un voyage temporel vers le II^e arrondissement de Vienne, pour rendre visite à Franz West. Ils l'écoutent raconter une vie marquée par l'adhésion au mouvement ouvrier et l'appartenance à une famille juive, ses souvenirs de la décennie agitée qui mena à l'austrofascisme. Il ne s'agit pas ici d'illustrer ou de dramatiser l'histoire d'un homme. *Retour à Vienne* se présente d'une part comme un lieu de discours, d'autre part comme une archive vivante, dans laquelle les photos privées, les fragments de films de propagande et de films utilitaires de l'époque, de chansons et de slogans historiques, sont exposés et montés d'une manière qui permet de les aborder comme des documents. Lorsque le film fut projeté en salle, ces matériaux d'archives étaient largement inconnus. Les recherches menées pour le film alimentèrent un livre richement documenté sur le *Mazzesinsel*.

Par la suite, Ruth Beckermann entreprit d'autres explorations dans sa propre ville, mais aussi à l'étranger, à la recherche de traces et de signes qui interpellent la mémoire sociale et culturelle : *Le Pont de papier (Die papierene Brücke, 1987)*, *Vers Jérusalem (Nach Jerusalem, 1990)*, *Fugue orientale (Ein flüchtiger Zug in den Orient, 1999)* ou encore *American Passages (2011)*. Il s'agit toujours de capter la vitesse variable et la forme sous laquelle certaines « *strates de temps* » (Reinhart Koselleck²) accèdent à la

1. C'est par cette formule que Siegfried Kracauer, dans son article « Cinéma 1928 » (reproduit dans *L'Ornement de la masse*, trad. Sabine Cornille, La Découverte, 2008, p. 269-285), caractérise le genre des films documentaires produits par la UFA, dont l'influence se fit sentir jusque dans les actualités télévisées.

2. Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2003.

conscience publique, ou dans laquelle se répète la structure de certaines actions sociales et politiques. Il s'agit à chaque fois de trouver et de tester une forme adaptée au sujet. Le film le plus radical de Beckermann, à cet égard, est *À l'est de la guerre* (*Jenseits des Krieges*, 1996)¹, où une caméra vidéo installée dans une exposition de photos sur les crimes de la Wehrmacht allemande suscite et enregistre les réactions d'hommes âgés, anonymes, dont le témoignage, comme celui de certaines images, demeure ambivalent et difficilement assignable. Il ne s'agit pas ici de reconstruire des crimes, mais d'examiner les actes de parole produits dans un climat spécifiquement autrichien à un moment donné de l'histoire. Ce film, avec son dispositif élémentaire, montre à quel point le processus de « *neutralisation du passé* » (Saul Friedländer²) s'est répandu en Autriche, et demande à être ramené à des dimensions supportables, justement parce que la génération directement concernée est en train de disparaître.

Retour à Vienne nous fait également sentir combien un témoin de l'époque peut avoir conscience de l'incommunicabilité des expériences personnelles sur lesquelles il a pendant de longues années étendu le manteau du silence. Lorsque Franz West raconte l'agression dont il a fait l'objet en pleine rue, devant les portes de l'université, il relativise la dimension subjective de l'incident, dans la mesure où il ne le présente pas comme un événement ponctuel, déterminant pour sa propre biographie, mais comme un exemple d'un grand nombre d'attaques perpétrées par de jeunes nationaux-socialistes, dans lesquelles la forme spécifique de l'antisémitisme viennois se manifesta bien avant l'Anschluss. Le film, à cet endroit, ne cherche cependant pas à conjurer une mémoire collective, il souligne au contraire la solitude de celui qui rapporte ainsi ses souvenirs. Seule la photo documentaire d'une réunion antisémite dans l'espace public vient ponctuer le récit détaillé, sans l'illustrer. Les films de Beckermann, qui donnent toujours à voir le contexte dans lequel les témoignages sont livrés, permettent ainsi de comprendre le processus de production des récits historiques et la formation de la mémoire collective. Les descriptions de West concernent en partie des événements qui se trouvent aussi dans les écrits autobiographiques d'Eliahs Canetti, mais elles visent moins à montrer la construction d'une personnalité individuelle sous l'effet des événements historiques qu'à dégager une perspective d'observateur incluant à la fois les groupes de référence sociopolitiques ennemis et ceux dont il se réclamait lui-même.

Ce qu'Annette Wiewiorka appelle l'« *ère du témoin* »³ venait tout juste de commencer au début des années 1980, et ce, paradoxalement, parce qu'on en annonçait la fin. Cette ère se caractérise par la collecte systématique de témoignages audio-visuels destinés aux « *archives de l'histoire orale* ». S'il s'agit de faire parler, avant qu'il ne soit trop tard, des personnes qui « *n'ont ni le besoin ni peut-être la capacité de coucher par écrit le récit de leur propre existence* » et de sortir ainsi de la masse anonyme, de

1. Voir, sur ce film Ruth Beckermann, « *À l'est de la guerre*. Journal de tournage (octobre-novembre 1995) », *Trafic*, n° 35, automne 2000, p. 43-53.

2. Saul Friedländer, *Reflets du nazisme*, Seuil, 1982.

3. Annette Wiewiorka, *L'Ère du témoin*, Plon, 1998.

tels comptes rendus subjectifs peuvent certes susciter l'émotion et l'empathie, mais ils ne permettent pas par eux-mêmes de reconstruire les faits.

Travaillant avec Ruth Beckermann au début des années 1980 au projet d'histoire orale sur « La Résistance dans le Salzkammergut », nous nous posions la question du lien entre histoire et mémoire. Nous n'avions pas seulement parlé avec des hommes qui avaient déjà raconté à plusieurs reprises et publié leurs récits héroïques, mais aussi et surtout avec des femmes qui avaient contribué de façon décisive à l'approvisionnement des mouvements de résistance, mais dont les actes étaient ensuite largement tombés dans l'oubli. Nous partagions le scepticisme des historiens envers la méthode très fragile de l'entretien filmé, qui peut être modifiée en fonction des objectifs poursuivis par le témoin. Dans la conception d'un film sur ce thème, il s'agissait finalement pour nous de comparer les modes de narration des intervenants. *Le Hérisson (Der Igel, 1985¹)* représente de ce point de vue un prolongement de la méthode expérimentée par Ruth Beckermann dans *Retour à Vienne*.

Vers la fin de ce film, un petit appareil radio-lecteur de cassettes apparaît dans la cuisine de Franz West. Avec les deux cinéastes et le maître des lieux, nous entendons la voix de celui-ci restituée par l'appareil. Il s'agit d'un témoignage personnel, que West a enregistré seul chez lui, à l'intention des siens. Nous entendons une longue liste de noms et de métiers, qui nous révèlent que West a perdu la plus grande partie de sa famille maternelle dans les camps d'extermination nazis. L'ancien communiste, qui présentait son émigration comme un exil et se décrivait lui-même comme une victime de persécutions politiques, raconte ici, visiblement pour la première fois, combien sa propre famille a été frappée par l'entreprise nazie de destruction des Juifs, qu'on n'appelait pas encore, quelques années avant le film décisif de Claude Lanzmann, la « Shoah² ». West a besoin de ce petit appareil qui parle à sa place devant la caméra et les deux visiteurs. Il en a besoin, comme la survivante et future cinéaste Marceline Loridan qui, dans *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin, avait utilisé, loin de la caméra, un magnétophone Nagra, pour pouvoir évoquer son père mort en déportation.

Dans *Le Pont de papier*, le film résolument subjectif qui suit *Retour à Vienne*, la cinéaste explore sa propre histoire familiale et le sentiment d'« inappartenance » qui, comme elle l'explique ailleurs dans une argumentation subtile³, n'affectait pas seulement ceux qui après la guerre et la persécution étaient revenus de l'émigration ou des camps de « personnes déplacées », mais aussi leurs enfants. Beckermann retrouve dans les paysages embrumés de l'ancienne Bucovine une poignée de Juifs qui parlent

1. Il s'agit d'un bref documentaire vidéo auquel j'ai contribué, réalisé dans le cadre d'un projet de recherche universitaire sous la direction de Gerhard Botz et Ruth Beckermann (1985).

2. C'est le terme « Holocauste », passé du grec et du latin à l'anglais, puis popularisé par une série américaine des années 1970, qui s'est imposé dans l'espace germanophone. Le concept de « destruction des Juifs d'Europe » est dû à l'historien Raul Hilberg, qui, dans son étude fondamentale de 1961 (traduite en français en 1988), utilisa une série de sources nouvelles qui lui permirent de reconstruire l'agir fonctionnel des acteurs.

3. Cf. Ruth Beckermann, *Unzugehörig*, Vienne, Löcker Verlag, 1989 (nouvelle édition, 2005).

d'un monde disparu, dans un allemand sonnante et choisi, comme un écho de l'ancienne monarchie austro-hongroise. Elle filme en 1986 son propre père qui, pendant la campagne électorale, échange des propos virulents avec des partisans de Waldheim au cœur de Vienne. Il se heurte à la bonne vieille manière autrichienne de neutraliser le passé en en défendant obstinément une image mensongère, alimentée par l'antisémitisme le plus cru. Cet accrochage impressionnant réapparaît dans *La Valse Waldheim*, mais cette fois comme une simple scène de rue anonyme.

Si *Retour à Vienne* avait trouvé une forme claire, consistant, par-delà les conventions du film documentaire, à confronter des témoignages oraux et des matériaux d'archives, Beckermann entreprend dans un de ses récents projets de réfléchir sur ce que Hal Foster appelle « *l'impulsion archivée*¹ », et de mettre en avant la matérialité de l'archive comme condition de sa visibilité ou de son audibilité. Cela ne signifie pas renoncer à l'émotion que dégage telle ou telle phrase, telle ou telle photographie; mais il s'agit de produire cette fois un espace de pensée qui permet d'ordonner les témoignages, de les mettre à distance et de les examiner à la lumière du temps présent.

Vers la fin de cette « *ère du témoin* » qu'Annette Wiewiorka identifie dans son rapport avec la période nationale-socialiste, Beckermann conçoit plusieurs projets d'installations et des films qui éclairent de manières très différentes la tectonique de la mémoire sociale. *The Missing Image* (2015) est un travail vidéo numérique que la cinéaste a créé pour l'espace public, comme une tardive note de bas de page à un débat borné qui avait eu lieu dans les années 1980 sur la fonction de la mémoire. Juste derrière l'Opéra de Vienne, sur l'Albertinaplatz, l'artiste installa face à une puissante sculpture dédiée aux victimes du fascisme un dispositif présentant l'analyse performative d'un fragment d'archive de l'année 1938, inopinément réapparu.

L'« image manquante » de Ruth Beckermann fut présentée pendant plusieurs mois en 2015, sur deux écrans numériques, face à la sculpture de bronze réaliste d'Alfred Hrdlicka commémorant l'humiliation publique des Juifs viennois pendant l'année de l'Anschluss. Cette partie du « Mémorial contre la guerre et le fascisme », malgré l'effort figuratif, n'est apparemment pas perçue par tous les passants comme un objet d'art auratique dédié aux victimes des crimes nazis². Pour cette œuvre créée en 1988 dans le cadre de l'« Année du souvenir » instituée par l'Autriche, l'artiste s'était inspiré de photographies prises cinquante ans plus tôt, montrant des Juifs en train de laver les trottoirs à genoux, les mains nues offertes aux morsures de la lessive à la soude.

The Missing Image se présente, dans la double projection précise de Beckermann³, comme une variation d'une minute et demie sur un fragment de cinq secondes, accompagnée d'une musique concrète, puissamment retravaillée par Olga Neuwirth à partir d'enregistrements de prières. Le spectateur voit s'afficher à hauteur de regard,

1. Cf. Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, automne 2004, p. 3-22.

2. Passant sur l'Albertinaplatz par une tiède soirée de l'été 2015, je vis une adolescente blasée se jucher sur la sculpture pour utiliser son téléphone portable.

3. La double projection de *The Missing Image* s'effectuait sur deux écrans LED qui montraient les scènes en grandeur réelle.

en grandeur réelle et répétée dans des boucles d'images, la microphysique d'un acte de pouvoir ordinaire. Dans des mises en scène publiques, les nazis viennois avaient alors obligé des Juifs à effacer des rues des inscriptions pro-autrichiennes. Un fragment d'un plan retrouvé dans le fonds du Musée autrichien du film figure depuis longtemps dans l'iconographie historique standard. On connaît ce document sous forme de photographie : un homme d'âge moyen, appuyé sur ses genoux nus, est penché sur le trottoir mouillé. Dans l'image animée, agrandie et ralentie, on voit clairement qu'il s'agit d'une personne qui était encore récemment socialement intégrée, et qui est maintenant devenue un paria.

Dans un autre extrait, on voit un jeune homme en costume de ville, lui aussi agenouillé à terre, qui jette un bref regard réticent vers la caméra devant lui, tandis que la foule jubilante forme la chaîne autour de lui. Un panoramique vertical découvre l'image jusque-là manquante, le contrechamp des hommes humiliés, mais aussi le regard porté sur l'interaction directe entre les criminels et les victimes. Avec l'accentuation rythmique des regards et des gestes, étudiés jusque dans le moindre mouvement, le traitement numérique du matériau d'archive permet de faire ressortir certains moments énigmatiques, mais pas seulement énigmatiques, comme le sourire embarrassé, dirigé droit vers la caméra, d'une femme entourée de nazis, et qu'un policier oblige brutalement à poser avec un balai. L'élaboration secondaire du matériau cristallise une série de contrechamps prolongeant le regard des victimes. L'analyse numérique de ces quelques photogrammes ne souligne pas seulement, dans cette chasse à l'homme théâtralisée, les actes des Jeunesses hitlériennes et de la police, elle montre aussi en gros plan les visages de Viennoises et de Viennois ordinaires que ce spectacle sadique divertit.

L'image manquante dont il s'agit dans cette installation est donc l'image des assistants, de cette foule qui, à Vienne, peu après l'Anschluss, s'amuse des scènes de brutalité et d'humiliation. Ce n'est pas une image qui veut montrer les persécutés de 1938 à l'instant de leur humiliation, ni même annoncer leur future destruction. Le titre de l'installation ne renvoie pas davantage au débat théorique qui s'était développé en France environ dix ans plus tôt entre notamment Georges Didi-Huberman (inspiré par Jean-Luc Godard) et Gérard Wajcman (à la suite de Claude Lanzmann), à propos de l'affirmation de Lanzmann selon laquelle il n'y aurait pas d'images de la Shoah¹. Comme le constatait Pierre Vidal-Naquet, le film de Lanzmann montrait avant tout le caractère singulier de la destruction des Juifs d'Europe, à savoir le processus d'industrialisation du meurtre, dans lequel il n'y a plus de face à face entre le meurtrier et la victime². Ce que montre l'« image manquante » de Beckermann, en revanche, c'est le face à face entre les meurtriers et les victimes *avant* la destruction industrielle. En 1938, l'antisémitisme à Vienne se présentait encore publiquement, sous une forme

1. Cf. surtout Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003.

2. Cf. Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de l'historien », in Michel Deguy (éd.), *Au Sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Belin, 1990, p. 206, ainsi que Sylvie Lindeperg, « De l'absence au manque », in Dork Zabunyan (éd.), *Les Images manquantes*, Le Bal, 2012, p. 146.

très directe et brutale. Les conséquences, à cette époque, n'étaient pas encore cachées, masquées ou enveloppées dans des formules euphémistiques, comme le seront les meurtres de masse postérieurs. En 1938, elles étaient encore mises en scène publiquement et ouvertement médiatisées¹. L'installation rassemble ainsi plusieurs temporalités, dans le contexte desquelles ces images des années 1930 peuvent être comprises différemment : le temps du tournage, où les caméras assument la fonction ambivalente d'enregistrer la violence, et le temps du visionnage, qui n'a cessé de se modifier au cours des décennies, comme le souligne la référence directe à la sculpture de 1988. De ce point de vue, *The Missing Image* évoque l'utopie d'un espace public où évolueraient des spectateurs émancipés.

C'est encore à des stratifications temporelles que renvoie, dans un tout autre registre, le film dernièrement très remarqué de Beckermann, *Les Rêvés (Die Geträumten)*, (2016). Ici, la cinéaste passe résolument la frontière de la fiction, et s'engage sur des voies nouvelles. Ce film-essai est consacré aux voix de deux amants qui depuis longtemps ne sont plus vivants. Il s'agit de deux individus à qui, dans la Vienne d'après-guerre, la poésie et la correspondance épistolaire offrent un lieu pour donner forme au déracinement auquel ils sont l'un et l'autre exposés, quoique dans un rapport inverse avec leurs origines respectives. L'échange mis en scène relate la rencontre de Paul Celan avec Ingeborg Bachmann. Entre Vienne ou Munich et Paris, ces deux êtres « rêvés » développent une correspondance qui durera une décennie et dans laquelle, d'une façon assez similaire à ce qui se produit dans les lettres de Kafka à Milena, l'entrée « dans la vie » est sans cesse ajournée. Les deux personnages sont joués par deux jeunes gens qui ont à peu près l'âge qu'avaient Celan et Bachmann quand ils se rencontrèrent. Ruth Beckermann parvient à transposer cette correspondance dans le temps présent en réunissant deux acteurs dont le timbre autrichien rappelle certes la voix des deux écrivains, originaires respectivement de Czernowitz et de Klagenfurt, mais qui ne cherchent pourtant pas à s'identifier à leurs modèles historiques, ni à les incarner. Il s'agit de lire Bachmann et Celan à partir d'aujourd'hui.

Le dispositif technique d'enregistrement constitue ici un élément décisif de la mise en scène. Le cadre est fourni par un studio de prise de son de la Maison de la radio viennoise – un bâtiment porteur d'une longue histoire. Plus on découvre l'équipement du studio, plus on écoute attentivement les interprètes. La voix, écrit Paul Zumthor, n'est pas seulement un instrument ou un véhicule du discours, elle interprète, elle

1. Alors qu'il n'existe effectivement que très peu d'images prises par les nazis eux-mêmes dans les camps d'extermination, la période de la persécution, qui précéda les exécutions de masse au gaz, est relativement bien documentée. Claude Lanzmann, qui dans *Shoah* avait délibérément choisi de ne pas utiliser d'images d'archives, défendait dans les débats sur les images de *Shoah* une position normative, qui dépassait donc la phase technique et rationnellement organisée de la destruction. Dans *Images malgré tout* (op. cit., p. 77), Georges Didi-Huberman oppose à Lanzmann une compréhension complexe de l'événement historique, avançant l'argument philosophique selon lequel celui-ci est dépendant de sa définition. Cf., à ce sujet, Sylvie Lindeperg, loc. cit.

commente, elle sape même la parole par sa corporéité¹. Elle indique l'indicible, elle est la trace du corps – un corps qui est aussi un corps sexué – dans la langue. C'est précisément de cette manière que la caméra enregistre ici la parole, pour montrer comment les deux interprètes, se tenant devant de grands microphones, s'approchent dans leur dialogue du sujet représenté. On voit en outre comment, dans les pauses entre deux séances, ils discutent d'un temps qu'ils n'ont pas connu, mais aussi de leur présent.

Le travail empathique de la caméra et du montage ne vise donc pas seulement le drame de ces êtres « rêvés ». La stratégie esthétique de Beckermann consiste à jouer sur les cadrages pour rendre progressivement visibles, « *sous le jeu des mines* » (Béla Balázs²), les visages qui naissent dans la restitution d'une sorte d'autoéducation littéraire des sentiments. L'intensité du travail investi dans la prise de vues fait jaillir une étincelle d'érotisme, qui se nourrit de la corporéité des voix et parvient à se communiquer au texte épistolaire. Ce n'est pas l'incarnation comme identification, c'est l'incarnation comme communication qui permet de pressentir la dose d'amour, de générosité et d'intelligence qu'il faut pour soutenir quelqu'un sous les pieds de qui s'ouvrent de tels abîmes.

Le générique de début des *Rêvés* indique dans une incrustation laconique la différence décisive entre ces deux êtres : « *Lui, ses parents juifs sont morts dans un camp de concentration allemand en Ukraine. Elle, son père était soldat et il est revenu vivant de la guerre. Elle n'a jamais évoqué le fait qu'il était membre du parti national-socialiste.* » Les films et les installations de Ruth Beckermann parlent toujours en même temps de ceux qui n'ont pas de sol [*die Bodenlosen*] (au sens où Hannah Arendt emploie ce terme pour caractériser les migrants³) et de ce qui n'a pas de fond [*das Bodenlose*] (au sens du mal-être), dans une culture de la mémoire qui, malgré des poussées répétées de conscience (dont l'affaire Waldheim), reste marquée jusqu'à aujourd'hui par des formes de refoulement. Mais il ne s'agit pas que de ça, loin de là. La confrontation obstinée de Beckermann avec les réalités autrichiennes n'est rien d'autre que la condition à laquelle elle peut aussi se tourner vers d'autres sujets, partir à l'étranger et y déployer les considérations d'une flâneuse⁴ qui aime voyager et en observatrice se mêler aux gens sans attirer l'attention sur elle-même.

(Traduit de l'allemand par Pierre Rusch)

1. Cf. Paul Zumthor, « Körper und Performanz », in Hans-Ulrich Gumbrecht et Ludwig K. Pfeiffer (éd.), *Materialität der Kommunikation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, p. 703-713.

2. Béla Balázs, « Der Geist des Films » (1930), in *Schriften zum Film*, t. II, Munich/Budapest, Henschelverlag, 1984, p. 62.

3. Hannah Arendt parle dans *Les Origines du totalitarisme* du risque de voir perdurer les inventions totalitaires destinées à rendre les hommes superflus. Voyant dans les années 1950 croître le nombre des personnes « sans sol » et « sans patrie », elle s'inquiète que les camps de concentration comme institution puissent « survivre à la chute de tous les régimes totalitaires de nous connus » (cf. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 812).

4. Sur le motif de la flânerie féminine dans l'œuvre de Beckermann, voir mon texte « Les divagations d'une voyageuse autrichienne », *Trafic*, n° 49, printemps 2004, p. 95-100.