



L'art de l'irreprésentable

Au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998) de Michael Kenna

Benjamin Deroche et Michael Rinn

Volume 37, numéro 2, automne 2009

Avec le génocide, l'indicible

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/038458ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/038458ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deroche, B. & Rinn, M. (2009). L'art de l'irreprésentable : au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998) de Michael Kenna. *Protée*, 37(2), 91–96. <https://doi.org/10.7202/038458ar>

Résumé de l'article

Cette interprétation d'une photographie prise en 1998 de l'intérieur d'une chambre à gaz cherche à montrer comment les formants géométriques et chromatiques composent le nouveau régime artistique de l'irreprésentable. Nous envisageons ce régime à travers la rupture de la relation conventionnelle entre l'acte de désignation des objets du monde et les procédures de signification survenue par la Shoah, établissant un rapport nouveau entre forme et contenu artistique. L'exemple de la photographie de Michael Kenna permet de comprendre comment l'exigence de sens à laquelle répond l'interprétant définit la différence entre le lieu de l'extermination et sa représentation. Le travail artistique appelle ainsi à une herméneutique matérielle destinée à refondre la topique esthétique contemporaine.

L'ART DE L'IRREPRÉSENTABLE

Au sujet de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998) de Michael Kenna

BENJAMIN DEROCHE et MICHAEL RINN

Cet article propose une étude des conditions de réception et d'intelligibilité d'une photographie prise en 1998 de l'intérieur d'une chambre à gaz, vestige du camp d'extermination de Majdanek. Nous centrerons notre analyse sur une approche rigoureuse des constituants bruts de l'image comme les formants géométriques (lignes et surfaces) et chromatiques (tonalités, valeurs, contrastes). Cette prise en compte matérielle de l'image iconique nous permettra de montrer comment le régime artistique adopté par Michael Kenna procède à un modelage sémiotique de l'objet représenté : le filé, sujet principal de l'image, traverse ce lieu de l'indicible comme une ombre lumineuse en mouvement. Dès lors, il s'agira d'interpréter la signification de ce sujet dans le lieu même de la production de non-sujets : quel est précisément le sens du sujet artistique, quels sont les concepts véhiculés par l'image et que faire des indices de valorisation du savoir-faire esthétique dans le cadre voué à l'irreprésentable par les concepteurs de ce crime ? Pour mener à bien notre critique, nous adopterons une herméneutique matérielle destinée à mettre en exergue la différence ente l'ÊTRE-LÀ du lieu de l'anéantissement et l'ÊTRE-POUR-LE-RÉCEPTEUR de la photographie, différence que nous envisageons comme une exigence de sens.

Pour commencer, situons le contexte de production de l'objet d'étude. Michael Kenna, artiste de renommée internationale, né en Angleterre en 1953, est installé à San Francisco depuis 1981. De 1988 à 2000, il a photographié, dans la plus grande discrétion, des camps de concentration et d'extermination nazis. C'est une donation de trois cents de ces images à l'association Patrimoine photographique¹ qui a donné lieu à un projet d'exposition photographique sur les camps. Préparée durant trois ans par Pierre Bonhomme, directeur de l'association, et Clément Chéroux, historien de la photographie, l'exposition « Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999 » a été présentée à Paris au printemps 2001 à l'Hôtel de Sully, siège de l'association, puis au Fotomuseum Winterthur en Suisse. Elle était structurée en trois parties :

1. « La période des camps (1933-1945) » présentait des clichés d'origine variée (reportages, propagande nazie, clichés photographiques, photos d'amateurs, ainsi que de rares prises réalisées par des déportés), visant à faire prendre conscience de l'univers concentrationnaire ;

1. Michael Kenna ne commercialisera pas ses œuvres sur les camps nazis. En 2000, il en a fait donation, d'une part au ministère français de la Culture et de la Communication (sélection de trois cents épreuves, négatifs et droits afférents), d'autre part au Mémorial de Caen, un musée pour la paix (cinq mille trois cent soixante-trois négatifs et droits afférents).

2. « L'heure de la Libération (1945) » regroupait des photographies provenant des armées alliées, de la presse internationale et d'amateurs, afin de mettre en évidence les différents points de vue adoptés face à la réalité terrifiante des camps et de signifier en quoi il y a eu rupture dans la représentation d'une réalité extrême;
3. « Le temps de la mémoire (1945-1999) » était consacrée à des travaux contemporains qui illustrent le rapport que les sociétés actuelles entretiennent avec ce passé. C'est à cette dernière que Michael Kenna a contribué.

À l'occasion de cette exposition, Clément Chéroux (2001) a publié un catalogue contenant, outre les images exposées, de nombreux articles qui s'interrogent sur le rôle de la photographie dans la constitution d'une mémoire culturelle, sur la question de la vérité historique de l'image et des techniques de falsification, sur la représentation des crimes de masse et des génocides, ainsi que sur le sens et la valeur d'une expression visuelle artistique de la photographie : à quelle esthétique recourir pour donner une représentation juste de cette réalité-là² ? La recherche photographique de Michael Kenna sur les camps constitue sans doute l'une des approches les plus marquantes en raison de son envergure et de sa profondeur. L'artiste pose de manière radicale cette question de l'esthétisation en ayant recours à une perfection technique dans la composition des images et dans la précision des tirages. En cela, il prend clairement position dans le débat controversé entre les tenants d'une représentation artistique ou testimoniale de l'expérience extrême et ceux qui prônent la retenue, voire l'interdit (Rinn, 1998:7-35). Cependant, si Michael Kenna inscrit cette cartographie des camps nazis dans un cadre artistique (2001), il faut se rendre à l'évidence, avec Claude Lanzmann (1990:295), que ce cadre rencontre une double impossibilité : celle du néant survenu avec la disparition des traces et celle de l'innommable qui caractérise cet événement historique sans nom, ni lieu. Ce que Michael Kenna donne à voir s'inscrit ainsi dans un nouveau régime artistique : l'irreprésentable. Dorénavant, il faudra concevoir l'absence d'un rapport stable entre l'acte de désignation et les procédures de signification, afin de chercher l'adéquation entre la forme et le contenu artistique. Comme le soutient Jacques Rancière dans sa réflexion sur la représentation de l'inhumain (2003:139-153), le concept de l'irreprésentable soulève inlassablement la question du choix du présent de la perception et l'interprétation contre l'historicisation rassurante du déjà-vu et du déjà-dit.

Aussi proposerons-nous une herméneutique matérielle de *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek* (1998). Michael Kenna use ici d'un cadrage cernant le plan général d'une pièce photographiée dans l'entre-bâillement de son ouverture principale. L'angle de prise de vue est orienté légèrement de biais avec pour centre un coin d'un des murs de la chambre à gaz. Le sujet principal matérialisé par le filé est alors décalé sur la gauche du cadre ce qui lui donne plus d'amplitude de mouvement dans la lecture de l'image. C'est donc ce filé qui modélise le schème iconique dominant de l'image, produisant des effets perceptifs violents qui transgressent le figement auquel a été destinée la chambre à gaz. Le balisage du filé réactive le *topos* archétypal du revenant, *topos* largement partagé entre l'interprétant et le photographe. Le cadre est un carré

2. Nous nous référons aux articles regroupés dans l'ouvrage *Mémoire des camps* (2001) : Clément Chéroux, « Du bon usage des images », 11-22 ; Ilse About, « La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) », 29-57 ; Clément Chéroux, « "L'épiphanie négative". Production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps », 103-127 ; Arno Gisinger, « La photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle », 179-203 ; Georges Didi-Huberman, « Images malgré tout », 219-241.

parfait issu d'un tirage effectué au moyen format, probablement à l'Hasselblad 6x6, technique qu'affectionne particulièrement Kenna. Le plan est assez large car il englobe généreusement l'espace. On peut penser que le photographe a utilisé ici une focale d'environ 40 mm, ce qui correspond, pour un film 24x36 classique, à un grand angle de 28 mm. Cette focale courte donne à voir l'espace dans toute sa profondeur et évite ainsi de se fixer au préalable sur un élément unique de la pièce grâce à la fonction englobante de l'optique.

Le tirage présente peu de grain, ce qui suggère l'utilisation d'un film de sensibilité nominale entre 50 et 200 ISO maximum. Ce type de film permet une restitution parfaite des détails qui ne sont pas fondus dans une poussière d'aplats, mais conservent au contraire un maximum de niveaux de gris nuancés. Le film délivre un noir et blanc très riche qui n'a probablement pas été surexposé au développement et dont les variations chromatiques sont issues uniquement de la juste exposition à la prise de vue. Les blancs sont forts mais nullement surexposés, les noirs sont profonds et certaines zones de l'image sont même bouchées par une exposition qui renforce la qualité parfaite des blancs aux dépens de certaines ombres sous-exposées au maximum.

La composition est tripartite sur les deux axes de l'image. Verticalement, les alternances de lumière et d'ombres projetées sur les murs forment une structure plastique de type Noir-Blanc-Blanc à l'exception de la porte de gauche qui laisse place à une richesse de gris plus nuancés, renforcée par l'effet filé. L'organisation horizontale de l'image est également composée sur trois points équilibrés entre le sol, le mur et le plafond. Sol et plafond prennent d'ailleurs une surface considérable qui donne l'impression oppressante d'un écrasement vers la ligne de fuite centrale que constitue l'arête du mur. Le plafond renforce du reste un effet de ligne de fuite avec ses vingt-deux lignes régulières de béton banché qui oriente l'œil du récepteur vers la pièce du fond. Cette dernière, observée à travers la porte de gauche, est également scindée horizontalement en trois éléments avec des niveaux de gris différents selon chacune des surfaces. Ces équilibres compositionnels s'en ressentent au niveau plastique puisque l'on distingue nettement trois ambiances colorimétriques au sein du tirage. En effet, tout s'articule principalement autour de trois densités : blanc fort, noir bouché et gris, rappelant le jour, la nuit et le crépuscule. L'analyse plastique de ces densités de couleur révèle des conjectures d'interprétations où le blanc signifie culturellement la vie, le noir, la mort et le gris, une sorte d'entre-deux ouvert à la suggestion de l'âme d'un revenant produit par l'effet de filé.

Cet effet de flou volontaire sur le tirage part explicitement d'une volonté compositionnelle de la part de Michael Kenna. Avec une quantité de lumière limitée dans la pièce et un film faible en sensibilité, le photographe a dû procéder avec un temps de pose long de son obturateur pour permettre à la lumière de se fixer sur le film. De plus, l'effet de netteté étant très présent, il paraît clair que le photographe a usé du maximum de profondeur de champ en fermant son objectif approximativement entre $f/11$ et $f/16$ – valeurs communes d'ouverture qui offrent à la fois profondeur et qualité au tirage. Or, la fermeture du diaphragme en milieu sombre a pour effet d'augmenter de nouveau le temps de pose pour obtenir un cliché convenable. On peut évaluer le temps de pose utilisé par Kenna à quelques secondes, temps imparti pour laisser passer le modèle sur la gauche du cadre et révéler sa trace fluide sur le tirage. Techniquement, l'effet de filé s'explique donc par le passage dans le champ de l'objectif et au moment de l'obturation d'un personnage habillé en clair pénétrant dans la salle de gauche. La structure plastique du filé permet de distinguer assez nettement les formes d'un corps. La partie basse présente des traces minces qui laissent présager la marque des jambes en mouvement. Le haut du filé est au contraire plus large et dense, ce qui indique la trace du tronc du modèle vu de dos lors de son passage. La raison pour laquelle le tronc est plus exposé que les jambes s'explique par le fait que la partie supérieure du mur est plus exposée à la lumière et permet donc une meilleure fixation photographique des sels d'argent sur le tirage.

Le filé s'arrête à l'embrasure de la porte de la seconde pièce en formant une masse ovoïde étirée verticalement. Selon notre interprétation, cette masse symbolise un revenant qui franchit un espace caché, celui qui se trouve derrière ces murs. Cette trace sur le tirage, qui paraît comme une erreur au départ, est en fait l'un des éléments les plus importants de l'image et donne une force troublante à la composition de cette photographie. En y regardant de plus près, il semble presque que ce filé puisse s'interpréter comme porteur de nouveaux signes plastiques révélant les tenants significatifs de l'image (voir *ill. A*). Ainsi, il semble pertinent de recadrer l'espace autour de la porte de la seconde pièce et de diriger à nouveau notre attention sur la composition plastique qui en découle. L'*illustration A* est le résultat du recadrage opéré sur la photographie originale (voir *ill. B*). Après examen attentif, nous constatons que le hasard du filé crée un ensemble de signes plastiques formant une cohésion telle que nous pourrions distinguer deux portraits superposés. L'effet se repère d'ailleurs déjà sur le cliché entier si l'on y prête attention. Bien que l'analyse plastique ne soit que conjecturale, nous pouvons distinguer en dessous un visage squelettique en opposition avec un visage classique au-dessus. Par un effet de miroitement, ce dernier renvoie également au spectateur de l'image pris par l'engrenage de la procédure artistique. Les signes plastiques associés au signe « visage » sont d'ailleurs présents, comme le montre l'*illustration A*. Nous apercevons bien, dans les deux cas, une zone orbitale, un nez et une bouche approximative. De fait, nous retrouvons de nouveau la métaphore iconique suscitée par les densités de couleur. En effet, le visage du vivant se trouve dans une zone d'ombre forte qui préfigure symboliquement la mise à mort, tandis que le visage squelettique se trouve dans la zone grise dévolue aux réseaux de significations associées à l'âme du revenant. Nous constatons que ce filé, dans son ensemble, est un appel volontaire de Kenna à la représentation de la mort de masse, ou du moins de sa figuration symbolique. Pris dans son détail, un concours de circonstances a même permis à la fixation photographique des éléments de former un ensemble de signes relevant d'un double portrait.



Illustration A

Le filé peut alors être reçu comme la représentation d'une trace vivante de l'anéantissement à laquelle participe l'interprétant et dont le principe inexorable est inscrit dans la rectitude figée et froide des autres lignes de forces formées par les éléments de béton. Ramifiés jusqu'aux portraits (du ou) des revenants, les traits plastiques de ce filé sont l'allégorie de l'ensemble des passages physiques qui ont eu lieu lorsque la chambre à gaz était en activité. Gardiens de la pièce voisine, les deux revenants semblent davantage interdire l'accès à la salle et non pas nous y entraîner comme nous l'avons pensé de prime abord. Ce filé n'est pas une ouverture, bien au contraire, c'est un verrou physique qui coupe l'espace physique et mémoriel. Ainsi, la composition toute entière de la photographie semble indiquer qu'il n'y a, dans ce cas, plus aucune issue. Les deux zones



Illustration B

Michael Kenna, *Intérieur de chambre à gaz, Lublin-Majdanek, 1998*. Sous réserve de l'approbation des ayants droit.

éclairées à la droite du cadre ferment la possibilité de progression dans l'opacité de la texture murale, tandis que le seul passage est barré par la terminaison du filé qui forme comme un voile symbolique autour de l'idée même du franchissement physique. Plus on analyse les signes iconiques de cette photographie, plus l'idée de fermeture, d'étouffement presque, se lie au processus de signification.

Un autre élément est d'ailleurs révélateur de l'occlusion plastique évoquée. Si l'on regarde la fenêtre dans le carré central éclairé, on remarque que celle-ci présente un centre absolument noir, comme si l'ouverture donnait sur une troisième pièce où la lumière n'entre définitivement plus. Avec cette idée de troisième salle peut-être imaginaire, on observe de nouveau une structure ternaire très marquée. En effet, en formant le groupe « pièce principale éclairée + pièce avoisinante grise + pièce imaginaire noire », on peut recomposer une symbolique des espaces basée sur la vie, l'antichambre de la mort et le lieu de la mise à mort. De surcroît, la lecture de la photographie nous suggère – à nous spectateurs – ce sens dans l'idée de découverte physique

du lieu. En effet, un visiteur de cet espace entre par la porte principale d'où est situé le photographe, pénètre dans la salle de gauche, et termine le parcours au niveau de cet espace caché et hors champ du troisième plan de la photographie.

Tout s'organise autour d'une composition plastique et symbolique ternaire. Les jeux de lumières s'alternent en laissant trois zones principales directement distinguables. Le filé incarne l'arrivée en mouvement puis l'attente et la mort avec les deux portraits, et les pièces elles-mêmes suggèrent symboliquement la mise à mort. Ainsi, cette photographie de Michael Kenna défie le savoir-lire encyclopédique de l'interprétant; c'est une prise de l'irreprésentable de l'intérieur de l'anéantissement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CHÉROUX, C. (dir.) [2001] : *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination, 1933-1999*, Paris, Éd. Marval.

KENNA, M. [2001] : *L'Impossible Oubli. Les camps nazis cinquante ans après*, Paris, Éd. Marval.

LANZMANN, C. [1990] : « Les non-lieux de la mémoire », *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, ouvrage collectif, Paris, Belin, 280-305.

RANCIÈRE, J. [2003] : *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique.

RINN, M. [1998] : *Les Récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.