



PHILIPPE MESNARD

## DES AFFINITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES ENTRE SEXE ET NAZISME

Dès les années 1960, la collusion du sexe et du nazisme commence à s'affirmer sur le grand écran. Durant la décade suivante, alors que la production des films pornographiques se fait abondante, on découvre que les pornos SS (ou *Gestaporn*, *Svastikaporno*) constituent un sous-genre en vogue. Avec pour souci de situer ces productions dans le contexte de ces années de transition et de « libération », on livrera une petite histoire de ce cinéma et de ses heures de gloire. Méthodologiquement, on sera confronté à la nécessité de classer ce corpus dont une partie provoque un grand malaise jusque dans son inventaire. Le souci de contextualisation – indispensable pour saisir pleinement le sens de ces productions et l'historicité de ce sens – conduira vers d'autres formes d'expression artistique non cinématographiques. À la suite de quoi, on s'interrogera sur leurs modes d'expression, leur parti pris et leurs thématiques qui, récurrentes *ad nauseam*, ont généralement de forts ancrages et résonances culturels. Les questions suivantes émergeront alors :

Que disent ces différents films sur les rapports possibles au double système concentrationnaire et génocidaire nazi ? Que signifient ces mises en scène du corps soumis, souffrant et/ou humilié comme objet de plaisir au regard aussi bien des corps décharnés et souillés des déportés que des corps exterminés immédiatement réduits en cendre des Juifs durant la Shoah ? Y a-t-il des points d'accroche avec les faits, ou cela n'est-il que fantasme ? Les fantasmes en jeu sont-ils seulement d'ordre sexuel ? Que révèlent-ils ?

### POINTS DE DÉPART

Indépendamment de l'intérêt objectif que suscitent ces représentations qui associent sexe et nazisme dans le cadre des rapports entre culture et violence radicale, d'autres raisons m'ont poussé à mener cette enquête, à commencer d'analyser ce

corpus. Parmi celles-ci, il y a cette phrase de Michel Foucault se demandant : « Comment se fait-il que le nazisme, qui était représenté par des gars lamentables, minables, puritains, des espèces de vieilles filles victoriennes ou au mieux vice-lardes, comment se fait-il qu'il ait pu devenir... la référence absolue de l'érotisme ? » Reconnaissons que l'expression « référence absolue de l'érotisme » est excessive. Mais, d'une part, il est certain que le nazisme est un pôle fantasmagorique extrêmement puissant dans notre culture, probablement parce qu'il a su, dès ses débuts et jusqu'à son écrasement, étroitement articuler pouvoir de la représentation de soi et volonté d'anéantir l'autre sans reste. D'autre part, dans la gamme des fantasmes auxquels se prête la sexualité, la domination totale en est un des plus stéréotypés, surtout quand elle se double d'une pulsion voyeuriste. Ainsi, comme par syllogisme, nazisme et exhibition sexuelle se retrouvent ensemble à se donner en spectacle et à s'y complaire.

Une autre phrase a été importante pour embrayer cette réflexion. Son contenu produit un effet de subtilité moindre que la précédente, elle mérite pourtant attention. « On descend quelques échelons avec l'artisanat équivoque de *Salon Kitty* [un des films dont il est question plus bas], et voilà que les portes s'ouvrent aux sous-marques, aux phalanges des films pornonazis<sup>2</sup> », écrit Primo Levi en 1976. Les « phalanges », est-ce à dire que ces productions seraient animées par une logique fasciste, qu'elles s'y prêteraient, qu'elles en joueraient le jeu ?

Les propos de Claude Lanzmann sur l'obscénité de la représentation, notamment à propos de *La Liste de Schindler*, même s'ils font désormais figure d'antienne s'inscrivant d'emblée dans un registre polémique, sont intéressants. Que souligne-t-il, en effet, sinon que l'exhibition des corps, a fortiori dans un contexte de violence radicale, et du sexe contient au moins en germe la possibilité d'une obscénité dégradante non seulement pour les victimes, mais aussi pour celui dont le regard se laisse emporter par le faux mystère dévoilé des nudités. Le risque bien sûr est de produire ici une sorte de décret moral qui interdit de penser ces manifestations (on songe au précédent que crée Jacques Rivette en qualifiant d'« abjection »<sup>3</sup> le travelling mélodramatique du suicide d'Emmanuel Riva dans *Kapo* de Gillo Pontecorvo [1959]). Mais, les paroles de Lanzmann pointent aussi du doigt la propension de spectateurs à espérer que l'on mêle du sexe à la violence sinon pour s'en régaler, du moins pour y trouver du sens là où la violence l'éradique. « Alors, est-ce qu'on vous a violée ? (C'est la question qu'on m'a posée le plus souvent)<sup>4</sup> », écrit Micheline Maurel à son retour de déportation.

#### UNE PETITE HISTOIRE

Bien que leur nombre soit assez restreint, présenter ces films pose un problème méthodologique. Comment les classer ? Si on se limite au genre, la répartition se ferait entre, d'un côté, « comédies dramatiques historiques » pourvues de scènes

érotiques et, de l'autre, films pornographiques. Alors, le résultat est assez pauvre, il demande à être complété. Il y a ceux pour lesquels la collusion du sexe et du nazisme se présente de façon ostentatoire comme une ornementation de l'intrigue, et ceux pour lesquels cette collusion fournit la matière même, voire la structure. Le statut du détail est alors inverse. Pour les premiers, l'ajout de certains raffinements érotiques connote l'histoire dont la dimension narrative reste néanmoins dominante et, somme toute, assez académique ; pour les seconds, la brutalité et la cruauté accroissent l'effet de réel pornographique et s'il y a récit, alors celui-ci est pauvre et médiocre. Cette distinction se retrouve également entre les films qui le plus souvent suggèrent les actes sexuels, n'en laissant voir qu'une partie et imaginer les autres, et ceux où tout est directement montré avec les humiliations associées (le sous-genre porno SS commandant que l'un n'aille pas sans l'autre).

On peut aussi définir les films selon que la présence du sexe avec des rapports entre victimes et bourreaux est qualitativement dominante, même si quantitativement le nombre de séquences peut ne pas être important. Ou bien, à l'inverse, il y a quantité de rapports avec une monotonie sadienne liquidant tout véritable attrait narratif, exténuant le sens, corrodant la possibilité d'une empathie. À cela, il convient d'ajouter ceux qui se situent directement dans un camp nazi ou dans un lieu clôt de sévices (genre qui englobe le précédent) ou ceux, plus narratifs par principe, pour qui il y a eu un avant l'enfermement. À un autre niveau, il y a les films appartenant au circuit de grande distribution et ceux de distribution limitée (classé X), voire confidentielle. Enfin, on doit penser à une catégorie plus atypique où les affinités du sexe et du nazisme sont utilisées comme un détour pour dégager une réflexion sur les liens entre fantasme et domination et, plus loin encore, sur la zone grise. Dans ce cas, le détour est non pas ornemental, mais un des aspects majeurs du projet du réalisateur. Nous allons maintenant retrouver tous ces critères de façon disséminée, le premier que nous allons utiliser pour ouvrir le classement est celui de la diffusion et, par conséquent, du public destinataire.

#### Les films à grande diffusion

Roger Vadim réalise en 1963 *Le Vice et la vertu* dont le rôle principal, Justine Morand, est tenu par Catherine Deneuve face à laquelle sévit Juliette Morand, la sœur débauchée, interprétée par Annie Girardot. Les deux actrices incarnent le couple de *Justine ou les malheurs de la vertu* du marquis de Sade redécouvert par les cercles intellectuels parisiens des années 1950 après avoir été exhumé par Apollinaire et les surréalistes. Dans le film, version édulcorée du roman, le fiancé de Justine est arrêté par la Gestapo. En voulant le faire évader, celle-ci est témoin d'un meurtre commis par le SS Schorndorf (Robert Hossein) dont Juliette est la maîtresse. Justine est envoyée dans un château autrichien pour servir aux plaisirs

des nazis. L'ensemble est un échec qui s'inscrit, dans l'œuvre du cinéaste, à la suite de la maladroite transposition que Vadim a faite avec Roger Vailland des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. Mais ici, le contexte du nazisme accroît kitsch et mauvais goût à une époque où, semble-t-il, l'on pouvait jouer des analogies les plus déplacées pour raconter une histoire référant à la terreur nazie encore peu étudiée et subordonnée à des versions officielles manichéennes et stéréotypées.

Il faut attendre une dizaine d'années, après le passage de « 1968 », pour qu'éclosent plusieurs films du genre. En 1974, Liliana Cavani réalise *Portier de nuit* avec Charlotte Rampling et Dirk Bogarde. Il s'agit des amours sadomasochistes d'une ex-déportée juive (Charlotte Rampling) appartenant maintenant à la Jet set et d'un ex-officier SS (Dirk Bogarde) relégué aux emplois subalternes du grand hôtel où elle est descendue. Le seul contact possible entre eux est l'asservissement sexuel qui, contrairement à la référence annoncée au monde concentrationnaire, est directement tiré des *Damnés* (1969) de Luchino Visconti, apothéose d'esthétique décadente (le titre italien est *La Chute des Dieux*) et de dérèglements sexuels dans lequel jouait déjà le couple Rampling-Bogarde. On reconnaît également dans une scène rétrospective de beuverie au mess du camp une citation de *Cabaret* de Bob Fosse (1972) que partage aussi *Salon Kitty* diffusé deux ans plus tard, avec, en chassée, l'image plus lointaine de Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg (1930). Que, lors d'une soirée orgiaque au Lager, Rampling puisse porter une casquette SS ne fait que renforcer l'idée d'une interchangeabilité entre bourreau et victime. La mise en scène, rendant la victime complice du bourreau jusqu'à se damner avec lui par le plaisir, alimente du même coup le parti pris d'une transgression « chic ». Oser « briser un tabou » devient alors comme un pari intellectuel contre l'ordre moral de l'époque plus important que la représentation des camps qui ne fournit à cet exercice qu'un prétexte.

L'année suivante – on peut constater combien d'une année sur l'autre les productions s'enchaînent –, *Pasqualino les sept beautés* de Lina Wertmüller sort sur les écrans, avec Giancarlo Giannini dans le rôle principal, Fernando Rey et Shirley Stoler. Après de multiples aventures, un petit malfrat italien est déporté dans un camp qui ressemble plutôt à un vaste hangar clôt sur lui-même. Prêt à tout pour survivre, il monte en grade en couchant avec la commandante du camp. Le binôme que forment les deux personnages, lui, maigrichon, elle corpulente, est un classique du fantasme sexuel – mais il donne lieu ici à un traitement où le grotesque fonctionne comme un dispositif de mise à distance neutralisant le pathos autant que la sexualité pour engager le spectateur dans une réflexion sur la zone grise des comportements humains, là où la solidarité des semblables entre eux n'a plus cours. On reconnaît facilement un retournement point par point de *Kapo* de Pontecorvo dans lequel une juive déportée – ayant endossé l'identité d'une non-juive pour survivre – passe par le lit d'un officier SS pour monter en

grade. Car si Rivette jette l'anathème sur ce film pour les raisons déjà évoquées, il est étonnant qu'il reste muet devant ce traitement de la sexualité au sein même du camp. Si le travelling sur Emmanuelle Riva appelle une réflexion (plus qu'une disqualification sans appel) sur l'esthétisation de la violence et du système qui la produit, en revanche, ce sont bien les amours charnels de l'héroïne et du SS qui portent la question de l'abject.

Toujours en 1975, Pier Paolo Pasolini réalise *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Là encore, on a une adaptation d'un roman de Sade, sans l'ombre d'un doute magistrale au regard de celle de Vadim. La machine fantasmagorique est poussée jusqu'à l'écoeurement provoqué par la scatologie, les dérèglements sexuels et la violence paroxystique sur laquelle se referme le récit filmique. Quant à cette forme de narration « bourgeoise » que peut revêtir l'érotisme, comme Sade, Pasolini la liquide à force de répétition et d'obsessionnalité maniaque. Néanmoins, ces quatre dignitaires fascistes qui, le régime s'écroulant, s'enferment dans un équivalent du château de Silling pour assumer leur fantasme sur une sélection docile de jeunes filles et hommes de la région, ont-ils à voir avec notre sujet ? Du nazisme, il n'y a pas la moindre trace – mais suffit-il aux précédents films d'exhiber des svastikas, quelques têtes de morts et autres attributs nazis pour qu'aussitôt le système et les événements auxquels ils réfèrent s'ouvrent à notre compréhension ? De même que *Pasqualino et les sept beautés* joue sur des scénarios caricaturés pour, entre représentation et réception, introduire une distance critique objectivant à la fois le monde de terreur, la façon de s'y conduire et ce que le spectateur peut en attendre, de même, peut-on considérer que *Salò* soit un exercice de transposition (de traduction) en langage sadien de ce que réalise un appareil de terreur ? Ce que le spectateur peut attendre – et, en l'occurrence, attendre voir – est l'expérience limite spécifique que propose et, dans le même temps, déstabilise ce *Salò* qui n'appartient à aucun genre. Aucun genre. Il n'est pas pornographique au sens générique et n'en utilise pas plus les codes esthétiques, que les techniques de prise de vues. Il retourne au spectateur la violence de sa capacité à regarder des scènes dont l'excès quasi expérimental neutralise les potentialités érotiques de tels scénarios.

Quant à Tinto Brass, il réalise en 1976, *Salon Kitty*, avec Helmut Berger et Ingrid Thulin. On retourne ici à un genre qui stationne au niveau de la comédie dramatique ordinaire agrémentée d'érotisme. Quelques mois après le début de la Seconde Guerre mondiale, le pouvoir nazi reprend en main le plus luxueux des bordels berlinois, le « Salon Kitty ». La vocation du lieu et de ses servantes n'est plus uniquement de pourvoir aux fantasmes de sa clientèle, mais de l'espionner, de lui soutirer des confidences. Chargé de diriger l'établissement, Wallenberg (Helmut Berger) sélectionne les filles les plus belles et les plus fanatiques... Jusqu'au jour où l'une d'entre elles, Margharita, devenue entre-temps sa maîtresse, tombe amoureuse d'un capitaine de la Wehrmacht hostile à Hitler.

Celui-ci se suicide et Margharita n'a de cesse que d'entraîner Wallenberg vers sa propre fin. À l'opposé de *Salò*, le film se limite à quelques tableaux tempérés malgré l'argument du caractère satirique et « subversif » avancé pour la promotion du film. En 1979, *mutatis mutandis*, Tinto Brass troque les uniformes noirs et les saluts hitlériens pour les togas romaines en réalisant *Caligula*, à partir d'un scénario de Gore Vidal et Roberto Rossellini, où se mêlent cruauté, sexualité et dérèglement de tous ordres.

Il est important d'inscrire ces films dans le contexte des années 1970 marquées par l'idéologie de la libération des mœurs dont un des avatars reste l'*Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin. En France, la loi du 30 octobre 1975 impose des contraintes de distribution limitée et de taxation aux films classés X et encourage le genre des comédies érotiques qui se maintiennent dans les réseaux de distribution grand public, moyennant quelques coupes pour avoir notamment accès aux États-Unis. Que parmi ces productions, on retrouve le nazisme et, accessoirement, les camps de concentration indique qu'il s'agit là d'un thème culturel possible devenu une source d'inspiration où se mêlent dans l'imagination des spectateurs violence extrême, dépassement des limites, secret et exposition des corps livrés arbitrairement à la domination. C'est l'autre versant de ces productions qu'il faut maintenant essayer de présenter.

#### Les films à diffusion limitée

La mention films à diffusion limitée peut paraître bien euphémique au regard de la qualification pornographique de *Gestaporn* ou *Svastikaporno*. La spécificité de ce sous-genre consiste à exacerber l'association sexe-nazisme avec tantôt la corruption, tantôt la violence. On peut établir une nette division catégorielle suivant la proportion de sadisme mis en scène.

D'un côté, on découvre des scénarios où des prostituées (ou des jeunes femmes sélectionnées pour leur physique prometteur) sont mises de façon plus ou moins forcée au service du pouvoir nazi notamment pour espionner leurs clients. Ce type de script est souvent associé à la thématique de la décadence (*Salon Kitty* est de la même veine, en version édulcorée). Ce sont, par exemple, *Train spécial pour Hitler* (France, Alain Payet, 1976), *SS Girls* (Italie, Bruno Mattei, 1976), *Les Nuits chaudes de la Gestapo* (Italie, Fabio De Agostini, 1976), *La dernière orgie du troisième Reich* (Italie, Cesare Canevari, 1977), *Les Gardiennes du pénitencier* (1979, Allan W. Steeve, Jesus Franco), *Gretchen sans uniforme* (Dietrich Erwin C., 1984)... José Bénazéraf, connu pour son œuvre pornographique et estimé par de grands noms du cinéma, de Langlois à Godard, a également commis un film du genre avec *Freudenhäuser ou Bordel SS* (France, 1978). À l'opposé des précédents, pas de débordements sadiques dans celui-ci. On retrouve l'intrigue de l'espionnage et le binôme résistance-collaboration avec, parmi les actrices principales, la future star du porno Brigitte Lahaie.

De l'autre côté, ce sont des films d'une extrême violence, caricaturale parfois jusqu'au grotesque, mais généralement servie au premier degré (un grotesque sans distance, sans dérision). Ce second ensemble se range dans la catégorie des films de prison de femmes souvent désignés par l'expression anglo-saxonne « WIP films » (*Women In Prison*). L'action se déroule dans un lieu clos (prison, parfois couvent, région exotique et reculée du tiers-monde, camp nazi). Le milieu se prête à la dénudation fréquente de groupes de femmes aux formes avantageuses, prenant des douches, se battant entre elles et, plus généralement, subissant les mauvais traitements de gardiens sadiques : viols, bondages, coups de fouet... avec, pour le corpus qui nous intéresse ici, la connotation nazie, tantôt dans la version Gestapo (interrogatoire, sévices, tortures), tantôt dans sa version concentrationnaire. La plupart de ces films viennent des États-Unis ou d'Italie.

Sorti en 1968, le film américain *Camp spécial n° 7* de Robert Lee Frost ouvre une longue série qui s'étend sur toutes les années 1970 pour décroître après. Parmi les titres les plus fréquemment cités, signalons *Bourreaux SS 1 et 2*, *SS Camp 5*, *Horreurs nazies*, *Les déportés de la section spéciale SS*, *Holocauste nazi*. Au nombre desquels il faut ajouter la récente tétralogie *Camp 731* qui transpose les conventions du genre dans un cadre chinois. Notons que selon le pays ou l'année de distribution, un même film peut être présenté sous différents titres. *Ilsa, la louve des SS* est certainement la forme la plus accomplie de ce sous-genre, avec la particularité (cliché fantasmagique très commun de l'imaginaire sadomasochiste) que le personnage principal est une femme SS dont l'appétit sexuel n'égale que sa cruauté.

Ainsi, en 1974, Don Edmonds réalise *Ilsa – She Wolf of the SS* avec l'actrice fétiche Dyane Thorne et inaugure par là même une série quasiment « culte » où se succèdent, en 1976, *Ilse gardienne du harem*, *Ilsa la tigresse du goulag*, *Ilsa la matonne perverse*, puis, de Jésus Franco, célèbre producteur du monde des pornos, *Ilsa Ultimes perversions* ou *Greta la tortionnaire*, toujours avec Dyane Thorne. Le dernier *opus* sort en 1977 sous le titre *Elsa Fräulein SS*. Dans *Ilsa – She Wolf of the SS*, la protagoniste est un mixte de Josef Mengele et de la légende issue de la personnalité controversée d'Ilse Koch, l'épouse du commandant SS de Buchenwald<sup>5</sup>. D'un côté, la commandante du camp « médical n° 9 » assouvit ses exigences sexuelles avec des déportés qu'elle fait assassiner ou mutiler par la suite. D'un autre côté, elle inflige elle-même des expérimentations sur le corps de jeunes femmes « cobayes » préalablement sélectionnées qu'elle mutile après, dans certains cas, les avoir soumises aux besoins et aux fantasmes de personnels masculins de la SS. Une des « expérimentations », consistant à montrer que les femmes ne sont pas moins résistantes à la torture que les hommes, classe directement le film parmi les plus *gore* du genre (mais sans la dérision de certains de ces films).

## DANS D'AUTRES DOMAINES

Avant de passer à la partie interprétative, on peut se demander s'il existe des équivalents dans d'autres formes d'expressions artistiques. Le cinéma n'est pas le seul médium qui *donne à voir*, même s'il est celui qui touche le public le plus vaste et avec le plus de facilités ; la littérature, par exemple, qui rend visible par l'imagination n'a pas moins de force. Or il n'est pas, excepté la bande dessinée, de traitement comparable. Certes, la littérature accueille des romans où la mise en scène de la domination, des pathologies et des sévices sexuels dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale est poussée jusqu'à l'immonde. Il n'est pour cela qu'à lire certains passages du *Sang du ciel* (1961) de Piotr Rawicz, de *L'Oiseau bariolé* (1966) de Jerzy Kosinski ou du *Grand cahier* (1986) d'Agota Kristof dans lesquels refluent quelques morceaux anthologiques de viols, mutilations et zoophilie. *La maison de Poupée* de Ka-Zetnik (1955<sup>6</sup>) est lui-même un livre précurseur de cette thématique.

Le sexe sous ses formes les plus brutes et dégradantes – pour les femmes, en majorité – est certes présent dans ces livres. Mais dans aucun cas, le point de vue du tortionnaire et la dégradation du corps de la victime ne sont exhibés, comme au cinéma, de façon triomphante dans des montages dont le pacte requiert un consentement au binôme douleur-plaisir animé par le fantasme de toute-puissance nazie. Certaines descriptions sexuelles et avilissantes des *Bienveillantes* (2005) de Jonathan Littell rejoindraient la logique spécifiquement voyeuriste qui fondent les *Gestaporn*, mais elles concourent à l'ensemble du projet sans pour autant le déterminer, en le colorant juste. Il y a dans ce roman tantôt du sexe à connotation transgressive (homosexualité, inceste, orgies d'arrière Front), tantôt de la cruauté et du crime individuel et de masse. L'auteur cependant, trop soucieux d'une réception grand public, ne combine pas les deux. Ce qui est une indication sur les limites très raisonnables qu'il donne à ses exubérances, illustrant en cela les critères d'une littérature concertante qui, définie par Dominique Viart, « fait chorus sur les clichés du moment et se porte à grand bruit sur les devants de la scène culturelle<sup>7</sup>. »

Le pouvoir critique que recèlent les grandes œuvres, la littérature le partage avec l'art, en l'occurrence contemporain, et le théâtre. Quand Boris Lurie crée *Saturation Paintings (Buchenwald)* entre 1959 et 1964, il met en miroir deux sortes de clichés, une des photos types prises lors de la libération de Buchenwald et les autres, encadrant le premier, d'une jeune femme simulant une pose lascive type prostituée ou actrice de porno<sup>8</sup>. La portée critique de ce montage obscène concerne moins le contenu, que les regards de ceux qui cherchent à se régaler du spectacle de la dégradation. Le triptyque d'Elke Krystufek *Economical Love*, 1. *Pussy Control* ; 2. *Hitler Hairdo* ; 3. *Abstract Expressionism* (1998) participe d'un principe voisin du précédent en accolant des photos de corps de jeunes femmes et

des photogrammes d'officiers nazis tels que le cinéma américain les a héroïsés (les héroïse toujours, notamment à travers *Opération Walkyrie* [2009] de Brian Singer). Avec *Untiteld* (2001) de Robert Morris la critique se déplace au croisement du kitsch et de clichés du sadomasochisme homosexuel. La même volonté de déranger les attentes conventionnelles (y compris dans le voyeurisme) du spectateur et de convertir celles-ci en autoréflexivité critique se retrouve dans des pièces de théâtre israéliennes telles que *Adam's Zirkus* (1994) du Gesher Theater, adapté d'un texte de Yoram Kaniuk et filmé par Lihi Hanoach, ou *Arbeit Macht Frei* (1995) de Dudi Maayan. Chacune introduit des scènes qui parodient l'alliance du sexe et du nazisme.

En revanche, le monde de la bande dessinée et des *pulps* paraît plus équivoque. Quelques articles sont parus récemment<sup>9</sup> sur l'enthousiasme suscité par les romans *Stalag* israéliens construits sur des scénarios types sadomasochistes se déroulant dans des camps – mais de prisonniers (d'où la dénomination *Stalag*) gouvernés par un personnel féminin dont la brutalité n'a d'égale que la rondeur des formes. En général, l'histoire racontée laisse entendre un retournement de situation où la victime (identifiable à une personne juive) passe du statut de victime à celui de vengeur et, pour ainsi dire, reprend le dessus. L'émergence de ce sous-genre renseigne tout à fait sur une des façons de thématiser les camps par les détours de l'analogie *Stalag - Lager* dans une société qui, comme celle d'Israël, reste dominée par des figures héroïques refoulant de facto l'idée de la vulnérabilité et de la passivité. Si le couple « sexe + nazisme » s'avère un thème de prédilection pour illustrer de façon dégradante l'humiliation des victimes, la transposition dans d'autres contextes de violence de masse s'effectue aisément. Ainsi, la propagande raciste des publications hutues *Kangura* et *Power* a utilisé au moment du génocide des Tutsi des caricatures pornographiques mettant en scène des orgies entre femmes tutsies et militaires belges<sup>10</sup>.

## LE PUZZLE DE L'INTERPRÉTATION

*Paradoxe de la culture.* Nazisme et camps ont désormais une dimension éminemment culturelle. Ici, elle est culturelle à trois niveaux. Ces productions contribuent à faire entrer par les voies imaginaires (fantasmatiques) du sexe la terreur nazie dans la culture – elle culturalise une violence qui était destruction de la culture en tant que telle et annihilation du sens. Mais aussi, au second niveau, ces productions reposent sur des constructions et des figures provenant de la culture. Leur horizon référentiel est le trésor de la culture, grand pourvoyeur de figures et de motifs (la figure du despote cruel ; Sade ; le masochisme ; et cette façon dont les films citent *Cabaret*, *Les Damnés* et se nourrissent de kitsch). C'est pourquoi leur public réel et/ou potentiel est important en nombre. Et, troisième niveau, il y a sinon une véritable attente, du moins une réelle propension, reposant sur des présupposés culturels, à se laisser séduire par ce genre de spectacle.

Autre chose encore, tous les scénarios dont s'inspirent ces films, dont ils s'agrémentent et, pour les plus radicaux, qui les structurent sont sans rapport avec l'univers concentrationnaire. Ils n'en permettent aucune compréhension. Comme si quelque chose de la culture – ou dans la culture – empêchait d'avoir accès à ce réel. D'ailleurs, les réalisateurs, de Liliana Cavani à Don Edmonds, n'ont aucune intention documentaire et ne s'intéressent pas aux camps. Plus, ne pas s'y intéresser est une condition pour réaliser ce genre de film. Le corps souffrant, charnu et adéquat au stéréotype du désirable, est aux antipodes des êtres délabrés qui déambulaient dans les Lager. Certes, Rampling a un physique émacié, mais elle joue des rôles très sexués alors que les corps des déportées ne l'étaient plus. Sauf exception, dira-t-on. Précisément, la question de la sexualité dans les camps était soit réservée aux *Prominenten* (les déportés privilégiés) ou aux débrouillards, soit cantonnée aux bordels qui s'avéraient un lieu de misère et de désespoir comme le décrit de façon pathétique Ka-Zetnik. La question de l'orgie ou des rapports sexuels entre SS et déportées, s'ils ont eu lieu relevaient de l'exception, voire d'effets pervers et non institutionnalisés dans un système concentrationnaire où la tendance était plutôt, pour les SS, au rapprochement familial<sup>11</sup>.

À travers ces films, s'exprimerait alors une stratégie pour distraire de ce qui a eu lieu et pour détourner l'attention du fait que ce qui a eu lieu met en échec les possibilités d'esthétiques réalistes dont le sexe, ce faux élément *cru*, est un puissant centre d'attraction. Une forme d'humanisation par le désir dévoyé.

C'est que le sexe et son exhibition avilissante participent d'une illusion réaliste qui fait accroire que l'on peut voir *maintenant* ce qui a été, ce qui, de surcroît, permettrait d'expliquer les arcanes du nazisme comme une orgie où se mêlent tout et tous, victimes et bourreaux. Derrière l'illusion de cette *origine*, il n'y a que construction codée (origine de l'illusion). L'illusion réaliste spécifique à la pornographie, demandant au spectateur de considérer que ce qu'il voit ce sont bien les rapports sexuels les plus nus alors que le petit théâtre de la pornographie est extrêmement réglé. Ce faisant, la pornographie renforce une image caricaturale du nazisme et donne une visibilité imaginable – ne serait-ce que sous le régime du fantasme – à ses crimes. Mais ce tour de passe-passe, mettre du sexe *au lieu* du crime – message sadien – n'est pas la voie royale pour comprendre le crime, il en détourne seulement. Le fantasme de l'abjection tente de consoler, non de la violence, puisqu'elle est exhibée, mais de ce que l'on ne peut en voir.

*Les conditions socioculturelles.* Si l'on ouvre une interrogation sur la signification de ces affinités cinématographiques entre sexe et nazisme, on ne peut faire l'économie de reconstituer le puzzle des conditions socioculturelles qui rendent possibles non seulement leur production, mais aussi leur réception. Cela présuppose que, culturellement, les schémas de la domination sexuelle sont eux-mêmes institués et communément admis. Il n'est alors pas besoin d'aller très loin. Toute l'ico-

nologie diffusée à travers une certaine presse populaire française dans l'après-guerre, notamment le magazine *Qui? Détective*, sur la prostitution des femmes « indigènes » dans les colonies d'Afrique du Nord, naturalise l'exposition du corps des femmes réduites à la fonction sexuelle à disposition des hommes. Une passerelle est vite établie. Les affinités de la pornographie et du nazisme, la domination la plus avilissante du corps féminin par des SS ou des gestapistes n'ont plus rien d'étonnant dès lors que l'on constate à quel point les conditions culturelles sont déjà réunies non seulement pour accueillir ces représentations, mais pour les encourager. Et c'est bien un des effets pervers de la culture, placée sous un régime de détermination idéologique (colonialiste, raciste, antisémite...), que de naturaliser certaines formes de violence et, ce faisant, de neutraliser ce qu'elles ont de dégradant pour la dignité humaine. Par ailleurs, que le nazisme ait lui-même dès son avènement œuvré à s'identifier et se faire identifier comme image de la toute-puissance est aussi une pièce indispensable pour le puzzle de la compréhension.

On peut alors se demander ce qui, au niveau même de la civilisation, permet à une telle image de s'instituer et de perdurer ainsi, tenant d'une certaine manière en échec les disqualifications morales, malgré l'ampleur et la cruauté des crimes commis. On peut aussi se demander, de même que Harald Welzer dans son essai sur *Les Exécuteurs*, pourquoi poser la question de « l'inhabituel [à] ce qui, fréquemment, est bien plutôt habituel<sup>12</sup>. » Welzer s'intéresse aux faits et, à partir d'eux, en tant que sociologue, il cherche à reconstituer les liens entre les comportements meurtriers en temps de guerre et les conduites en temps de paix. Beau parti pris que de ne pas céder, comme tant d'intellectuels, à la fascination de l'exception et d'aller porter son attention sur la normalité et ses conséquences dans des contextes anormaux. Mais on peut aussi se demander comment, après que les violences extrêmes se sont déchaînées, la culture participe à intégrer les violences et à leur donner un sens. Donner sens passe par divers processus, empruntant parfois des logiques perverses comme celle qui conduit, ici, à sexualiser le rapport entre victimes et bourreaux et, le sexualisant, mettre l'accent sur la cruauté.

*La force du fantasme nazi.* À partir des années 1970, où cette production s'est accélérée au prétexte d'une libération des mœurs, son commerce a, aussitôt et comme si cela était tout à fait naturel, accueilli les thématiques nazies et concentrationnaires. Est-ce parce que ces thématiques apporteraient un surplus de sens à la mise en scène ordinaire du sexe à l'écran? Ou bien est-ce la mise en scène du sexe qui, variant de l'érotisme à la pornographie, vient renforcer certains aspects des thématiques nazies, voire certaines logiques dont elles seraient porteuses (comme une survivance du nazisme même)?

Dans le premier cas, on stationne au registre de la coquetterie et du kitsch. L'uniforme SS vient compléter et rafraîchir la panoplie SM, apportant du nouveau (du sur-excitant) aux classiques que sont la guêpière en cuir, le fouet et



les liens du bondage. On se dit qu'il y a rencontre de deux scènes limites, le nazisme avec ses emblèmes et son kitsch, la pornographie avec sa scénographie et ses codes (simulation du plaisir féminin, « preuve » du plaisir masculin par l'éjaculation, gros plans sur les pénétrations...).

Dans le second cas, ce qui se produit est plus inquiétant. On ne peut plus considérer simplement que la terreur nazie fonctionne comme un pôle fétichiste qui viendrait compléter cet autre pôle de la perversion, sexuelle cette fois. Car le « nazisme », élevé à hauteur d'un fantasme d'invincibilité et entretenu comme tel dans notre culture, brouille toutes les frontières. C'est bien en cela, pour répondre à Foucault, que la médiocrité des dignitaires SS n'a rien à voir avec le fantasme dont le nazisme se soutient. « Why the SS? », demande Susan Sontag : « Because the SS was the ideal incarnation of fascism's overt assertion of the righteousness of violence, the right to have total power over others and to treat them as absolutely inferior. [...] The SS was designed as an elite military community that would be not only supremely violent but also supremely beautiful<sup>13</sup>. »

Si la pornographie a ses limites, la domination nazie, quant à elle, n'en a pas et ce que l'on montre d'elle-même, son décorum, ne fait que décrire le cercle d'invisibilité dans lequel est circonscrite la réalité sans mesure de ses crimes. En d'autres termes, le nazisme vient corrompre la pornographie au-delà même des fantasmes de domination sexuelle que la culture rend possible, institue, autrement dit, met à disposition. C'est l'iconologie nazie et la fascination qu'elle déclenche qu'il faudrait alors neutraliser. Quant au sexuel, il s'avère un formidable opérateur d'actualisation – d'actualisation des corps et de leur mise en jeu – qui, combiné au nazisme, joue en faveur de celui-ci. La cruauté, l'exaspération des affects, la répétition qui sont ici combinées à la représentation en direct des actes sexuels, brouillent les frontières entre victimes et bourreaux (en cela, la logique de *Portier de nuit* est plus perverse que celle du plus glauque des pornonazis, Primo Levi s'est évertué à la dénoncer sans verser dans aucun moralisme). C'est pour cela que les négationnistes (de la Shoah, du génocide des Tutsis, ou d'autres encore probablement) se saisissent si facilement de cette pornographie qui non seulement présente des victimes de façon dégradante et, parfois, « consentante », mais de toute façon rend impossible la compréhension et du nazisme et de la terreur qu'il a réalisée.

## NOTES

<sup>1</sup> Michel Foucault, « Anti-Rétro. Entretien », *Cahiers du cinéma*, n° 251/252, 1974, p. 10.

<sup>2</sup> Primo Levi, « Films et croix gammées » [1977], in Primo Levi, *L'Asymétrie et la vie* [2002], préface de Marco Belpoliti, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, Robert Laffont 10/18, 2004, p. 76.

<sup>3</sup> Cf. Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961 ; Serge Daney, « Le Travelling du Kapo », *Trafic*, n° 4, automne 1992.

<sup>4</sup> Micheline Maurel, *Un Camp très ordinaire*, Paris, Minuit, 1957, p. 184.

<sup>5</sup> Cf. Benoît Cazenave, « La mégère de l'Armagedon », in *Questions de bourreaux, Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 100, p. 25-43.

<sup>6</sup> Le livre est paru en 1958, sous le titre *Maison de Filles*, aux éditions Gallimard dans la collection « L'air du temps » dirigée par Pierre Lazareff, avec une traduction de l'américain par Francis Max.

<sup>7</sup> Dominique Viart, « Une nouvelle ère littéraire? », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 9.

<sup>8</sup> Norman L. Kleeblatt, « The Nazi Occupation of the White Cube », in *idem* (dir.), *Mirroring Evil. Nazi imagery / Recent Art*, New-York et New Brunswick, The Jewish Museum et Rutgers University Press, 2002, p. 11.

<sup>9</sup> Cf. Isabel Kerschner, « Israel's Unexpected Spinoff From a Holocaust Trial », *Jerusalem Journal*, 6 septembre 2007 ; Ruth Schneeberger, « Von der Gier nach dem Schock », *Süddeutsche Zeitung*, le 18 septembre 2007.

<sup>10</sup> Il s'agit notamment de *Kangura*, n° 56, février 1994, p. 15 (« Le général Dallaire et son armée dans le piège des femmes fatales » et de *Power*, n° 3, décembre 1993, p. 12 (« La "force du sexe" des filles Tutsi et les paras belges de la Minuar »). On se reportera à l'article de Frédéric Baillelte, « Figures du corps, ethnicité et génocide au Rwanda », in *Fictions de l'étranger, Quasimodo*, Montpellier, n° 6, printemps 2000, p. 7-38.

<sup>11</sup> Cf. Regula Christina Zürcher, « Massacreur et père : un paradoxe apparent », in *Questions de bourreaux, op. cit.*, p. 43-53.

<sup>12</sup> Harald Welzer, *Les Exécuteurs. Des hommes normaux aux meurtriers de masse* [2005], traduction de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, nrf essais, 2007, p. 214-215.

<sup>13</sup> Susan Sontag, « Fascinating Fascism », *New York Review of Books*, 6 février 1975, republié in *Under the Sign of Saturn*, New York, Farrar. Straus. Giroux, 1980, p. 73-105, ici p. 99.