
CORRESPONDANTS - CORRESPONDENTS

Iris BERLATZKY, Director of Documentation Project - The Menachem Begin Heritage Center, Jerusalem - Israël ; **Michael André BERNSTEIN**, University of California, Berkeley - U.S.A ; **Sidney BOLKOSKY**, Professor of History, University of Michigan-Dearborn - College of Arts, Sciences and Letters, Dearborn - U.S.A. ; **Jérôme BURTIN**, Doctorant en Sciences de l'Information et de la Communication - Université de Nancy II, France ; **Paula J. DRAPER**, Ph.D. (History), Independent Scholar, Toronto - Canada ; **Hubert GALLE**, Maître de Conférences, Université Libre de Bruxelles - Belgique ; **Isabelle GAVILLET**, Assistante d'enseignement et de recherche. Centre de Recherche sur le Médias. Université de Metz - France ; **Carla GIACOMOZZI**, Stadtarchivarin der Stadtgemeinde Bozen - Italien ; **Henry GREENSPAN**, Consulting Psychologist and Lecturer in Social Science, Residential College - University of Michigan, Ann Arbor - U.S.A. ; **Gideon M. GREIF**, Historien - Yad Vashem- Israel ; **Judith HASSAN**, Director of Services for Holocaust survivors, refugees and their family based at Shalvata - Therapy Centre of Jewish Care, Founder of the Holocaust Survival Centre, London - UK ; **Massimo IANNETTA**, Cinéaste, Collaborateur associé, Fondation Auschwitz, Bruxelles - Belgique ; **Vincent LOWY**, Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Nancy 2 - France ; **Giuseppe PALEARI**, Hauptbibliothekar der Stadtbibliothek der Gemeinde Nova Milanese - Italien ; **Fabienne REGARD** - Institut de Hautes Etudes Internationales, Genève - Suisse ; **Roger SIMON**, Professor, Department of Curriculum Teaching and Learning - Ontario Institute for Studies in Education - University of Toronto - Canada ; **Stephen D. SMITH**, Director, Beth Shalom Holocaust Memorial Centre, Nottinghamshire - UK ; **Renzo STROSCIO**, Membre du Département Sociologie et Médias - Université de Fribourg - CH ; **Nina TOUSSAINT**, Cinéaste, Collaboratrice associée, Fondation Auschwitz, Bruxelles - Belgique ; **Alexander VON PLATO**, Geschäftsführender Direktor des Institut für Geschichte und Biographie der FernUniversität Hagen - Deutschland ; **Alice VON PLATO**, Doktor, Wissenschaftliche Mitarbeiterin - Historisches Seminar, Universität Hannover - Deutschland ; **Jacques WALTER**, Professeur, Directeur du Centre de Recherche sur les Médias - Université de Metz - France ; **David WOLGROCH**, Psychotherapist, Shalvata - Holocaust Survivor Centre - London - UK.

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION - EDITORIAL OFFICE

Josette ZARKA (France), Yannis THANASSEKOS (Belgique), Sarah TIMPERMAN (Belgique), Carine BRACKE (Secrétariat Fondation Auschwitz - Belgique).

VENTES ET ABONNEMENTS-SUBSCRIPTIONS AND SINGLE COPIES

Editions du Centre d'Etudes et de Documentation - Fondation Auschwitz, 65 rue des Tanneurs,
1000 Bruxelles - Belgique - Tél : 02/512 79 98 - Fax : 02/512 58 84

e-mail : fondation@auschwitz.be - www.auschwitz.be

Prix de vente - Order by Number - Frais de port inclus / including postage

Europe : 15 - Others : 17 (US \$17)

Ce numéro a été coordonné et réalisé par Madame Sarah Timperman, Collaboratrice scientifique à la Fondation Auschwitz, Mesdames Carine Bracke et Nadine Praet, Assistantes techniques et administratives - *This number has been realized and coordinated by Mrs. Sarah Timperman, Scientific Assistant at the Auschwitz Foundation, Mrs. Carine Bracke and Mrs. Nadine Praet, Technical and Administrative Assistants.* Les articles publiés dans le Cahier International sur le témoignage audiovisuel n'engagent que la responsabilité des auteurs - *The authors are responsible for their contributions in the International Journal on audio-visual Testimony.*

ISSN = 0772-652X

© Centre d'Etudes et de Documentation - Fondation Auschwitz
Bruxelles 2005

Sommaire - Contents

Bref message du Président de la Fondation Auschwitz, BARON PAUL HALTER	
<i>Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation</i>	5
AMELIA KLEIN	
Holocaust video-testimony and the Third Generation : Report on Research Methods	7
JONATHAN HAUDOT	
Bande dessinée et assassinat dans la chambre à gaz	19
HÉLÈNE WALLENBORN	
Le récit de vie : entre témoignage individuel et mémoire collective	33
MICHAEL CAMBIER	
La mémoire cinématographique malgré la guerre. Une rupture épistémologique ?	49
CLAUDE LACOUR	
La transmission de la mémoire du génocide juif aux jeunes générations, ses limites et ses dangers	65
ISABELLE GAVILLET	
«C'est comme cela que je suis devenu Pierre Seel»	73
NATHAN BEYRAK	
There are different Shades of Evil	85
Appel du Secrétariat de Rédaction	
<i>Invitation from the Editorial Secretariat</i>	87
Liste des thèmes proposés pour exploration par les membres du Comité de Rédaction du Cahier International	89
<i>List of the Research Themes proposed by the Members of the Editorial Board for Treatment in the International Journal</i>	92
Table des matières des numéros précédents	
<i>Contents of all Journals</i>	95

**Bref message du Président
de la Fondation Auschwitz,
Baron Paul HALTER**

Nous voilà, donc, déjà arrivés au onzième numéro de notre *Cahier International sur le témoignage audiovisuel*. A nouveau, je me réjouis de constater la présence dans cette dernière livraison de nouveaux collaborateurs : je songe à Amelia Klein qui nous expose l'état de ses recherches sur les témoignages audiovisuels de rescapés et la troisième génération, à Hélène Wallenborn qui nous offre un résumé de sa thèse sur l'étude des récits de rescapés enregistrés par la Fondation Auschwitz, à Michael Cambier qui nous propose une réflexion sur le cinéma français des années 1940-1944, ainsi qu'à Jonathan Haudot qui aborde la problématique du génocide au travers de la bande dessinée. Comme vous pouvez le constater, le *Cahier International* poursuit dans sa volonté d'envisager la problématique des crimes et génocides nazis au travers, non seulement de l'étude des témoignages des rescapés qui reste capitale, mais également sous l'angle des médias d'une manière plus générale, en se penchant sur la télévision, le cinéma, la presse, la photographie ou la bande dessinée.

Comme nous le souhaitions en lançant le *Cahier International*, nous constatons que celui-ci est devenu, au fil de ses publications, un véritable lieu d'échanges qui contribue à la transmission de l'histoire et de la mémoire des crimes et génocides nazis. Une fois encore, je tiens à remercier chaleureusement l'ensemble de nos correspondants.

***Brief message from
the president of the
Auschwitz Foundation,
Baron Paul HALTER***

There we are now, already at the eleventh issue of our *International Journal on audio-visual testimony*. Again, I am glad to see the presence of new collaborators in this most recent issue : I am thinking about Amelia Klein, who presents the state of her research on the audiovisual testimony of survivors and the third generation, Hélène Wallenborn, who offers a summary of her thesis on the study of survivors' accounts recorded by the Auschwitz Foundation, Michael Cambier, who proposes a reflection on the French cinema of 1940-1944, as well as Jonathan Haudot, who approaches the topic of comic strips and genocide. As you see, the *International Journal* proceeds in its intention to confront the question of Nazi genocides not only by means of the study of survivors' testimonies, which remains crucial, but also under the perspective of the media in a more general sense by addressing television, cinema, the press, photography, or comic strips.

As we hoped it would, when launching the *International Journal*, it has become through its publications a true place of exchange, which contributes to the transmission of history and of the memory of the Nazi crimes and genocides. Again, I have to express my profound gratitude to all of our contributors.

AMELIA KLEIN
Deakin University
Melbourne
Australia

Holocaust video-testimony and the Third Generation : Report on Research Methods

«The twilight of memory... is not just the result of somehow natural generational forgetting that can be counteracted through some form of a more reliable representation. Rather it is given in the very structures of representation itself. The obsessions with memory in contemporary culture must be read in terms of this double problematic. Twilight memories are both : generational memories on the wane due to the passing of time and the continuing speed of technological modernisation, and memories that reflect the twilight status of memory itself. Twilight is that moment of the day that foreshadows the night of forgetting, but that seems to slow time itself, an in-between state

in which the last light of the day may still play out its ultimate marvels. It is memory's privileged time.¹»

1. Introduction

This article outlines the case study I have conducted for my PhD thesis. My research explores the responses of grandchildren of Holocaust survivors to their grandparent's video-testimony archived at the Jewish Holocaust Museum and Research Centre, Melbourne.

In recent years, scholars and researchers have analysed the video-testimony medium, discussing the issues surrounding giving testimony, how the survivor constructs

¹ A. Huyssen, *Present Pasts : Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, (Stanford : Stanford University Press, 2003), 3.

their story, exploring the problems inherent in remembering and discussing the therapeutic consequences of the process. Until now emphasis has been placed on collecting and archiving video-testimonies for future use when survivors will no longer be able to tell their story in person. The world is approaching a time when institutions, schools, museums and universities will come to rely on video-testimonies to convey the memory of Holocaust survivors. It is therefore necessary for research to be conducted on how viewers respond to this audio-visual medium. I hope that this outline of my research, including its purpose and method, will contribute to a growing research interest in viewers' responses to video-testimony.

2. Background : Video-testimony archive at Jewish Holocaust Museum and Research Centre, Melbourne (JHMRC)

After Israel, Australia accepted the highest number of Holocaust survivors on a pro-rata population basis.² A large percentage of these survivors, many of whom are of Polish background, settled in Melbourne. The JHMRC, established in 1984 under the patronage of *Yad Vashem*, was the first of its kind in Australia. This 'hand-made' sur-

vivor-initiated? Museum relies on volunteer survivor-guides as living witnesses to the Holocaust to educate the public. The museum's main objectives are remembrance, commemoration and education against racial intolerance.²

In 1987, the JHMRC started to record survivors' stories on audio-tape. According to Holocaust survivor and Director of the Testimonies Department, Phillip Maisel, this began as a sporadic project, led by children of Holocaust survivors who had links with the Museum.³ Twenty-five interviewers, all Jewish volunteers, met with survivors in their homes and 178 testimonies were completed between 1987 and 1991. In 1992, the Museum bought a video camera and asked Maisel to start video-recording the testimonies of Holocaust survivors. Realising the urgency of the project, Maisel increased the number of interviews from one every Sunday to five a week. He felt that 'time was against us' and that the 'videos were an invaluable source of information as to who these people were and how they confronted the experience of the Holocaust'. For Maisel, the project became a personal mission in which he invested his own funds. He feels he is fulfilling the request of his friends who died in the camps: 'If you sur-

² S. Rutland, *Edge of the Diaspora : Two Centuries of Jewish Settlement in Australia*, (Sydney : Collins, 1998), 256.

³ P. Maisel, Presentation for the International Audio Visual Meeting on the Testimony of Survivors from Nazi Concentration and Extermination Camps on 17. Sept. 1994, personal archive of Phillip Maisel.

⁴ P. Maisel, «The Holocaust Testimonies», *10 Years : Jewish Holocaust Museum and Research Centre, Melbourne 1984-1994*. Ed. Stan Marks, (Melbourne : Jewish Holocaust Museum and Research Centre, 1994), 59.

⁵ *Ibid.*, 24.

⁶ P. Maisel, personal communication, 5 March 2003.

⁷ Jewish Holocaust Museum and Research Centre Video Testimony Project Advertisement, *Centre News 12.1*, (April 1995), 6.

⁸ P. Maisel, Personal communication, 5 March 2003.

⁹ J. Young, *The Texture of Memory : Holocaust Memorials and Meaning*, (New Haven, Connecticut : Yale University Press, 1993), 166.

¹⁰ B.O. Stier, *Committed to Memory : Cultural Mediations on the Holocaust*, (Amherst : Massachusetts University Press, 2003), 92.

vive, tell the world what Jewry went through'.⁴

As the number of living Holocaust survivors diminishes, the race to record their survival stories before they die adds to the urgency of the project, hence the motto: 'We are fighting against time and this is a fight we can't win'.⁵ The aim of the project is to collect as many testimonies from the largest variety of pre-war Jewish communities as possible. In Maisel's words:

*«Books cannot convey the essence of what happened and nor can fiction films and these testimonies contradicted people who claimed that there was no Holocaust. The powerful medium of the video recording fully conveys the depth of the emotional anguish of the survivor. We do not only aim to support the historical facts with personal depositions but we also endeavour to give the younger generation a better understanding of the Holocaust, and provide a legacy and message for the second and third generation, namely, Don't forget you are Jewish.»*⁶

Many roles were envisaged for the video testimony archive—as historical record, as educational material, as proof against revisionism, and as a source for communal and familial legacy of the Holocaust. The JHMRC has recorded over 1200 video testimonies to date and is still in the process of collecting and digitising these. Academics and students have begun to utilise the testimonies for a variety of research projects. Honours and Masters students from Deakin and Melbourne Universities are using the testimonies as primary sources for History theses. The JHMRC is currently the industry partner in the Australian Research Council Linkage project with Deakin University entitled «Analysing the Testimonies of Jewish Holocaust Survivors». My PhD is a discrete part of this grant.

The interviews are recorded at JHMRC. The Testimony Department recorded the life

stories of anyone who considered him/herself to be a survivor. The *Centre News*, April 1995, stated that 'the criteria for giving testimonies has been extended to include all survivors who lived under the German sphere of influence during World War II, from Hitler's rise to power in 1933 to the end of the war in 1945'.⁷ The Department also accepted testimonies from many refugees from Nazism who left Germany and Austria prior to 1933. According to Maisel, there are two motivations behind survivors giving a video-testimony - firstly, because their grandchildren were calling for it, and secondly for historical reasons.⁸

3. Case Study : Third Generation Responses to Video-testimony

As I watched over 40 video-testimonies, I began to think about the responses of future viewers. Testimonies are created for future generations but how will the generations that follow respond to them? If the video testimonies at the JHMRC are an archive that will replace the living survivors' voices when they are no longer able to tell their stories, then it is paramount that we conduct research on the way these video testimonies can be used and their impact on different groups of viewers who come to watch them.

Viewers are the potential receivers of the memory recorded in the testimonies. In actively hearing and seeing the survivor on screen, the viewer witnesses the process of remembering and is in the position of being the person to whom the Holocaust survivor's memories are transferred, thus becoming a witness to the survivor's telling of his experience.⁹ Baruch Stier remarks that 'it is the viewer who actually serves as the address for the testimonial transmission'.¹⁰ The viewer may feel that their personal response to the video testimony entails a new role or responsibility.

The third generation after the Holocaust represents the last age cohort that will have personal contact with Holocaust survivors. Saul Friedlander suggests that the ‘«generation of the grandchildren» have sufficient distance from the events... to be able to confront the full impact of the past’.¹¹ Little research in Australia has studied the way the third generation understands and relates to the «legacy» of the Holocaust. My informal conversations with grandchildren of Holocaust survivors indicated that many have never watched their grandparent’s video-testimony. It was for this reason too that I decided to conduct a case study for my PhD exploring the responses of the third generation to video-testimonies archived at the JHMRC.

My primary research questions are : *What is the role of the video-testimony in the trans-*

mission of Holocaust memory to the third generation ? What is the nature and identity of the third generation ?

4. Research Methodology

QUALITATIVE RESEARCH

The methodology employed for my PhD research involved using ethnographic techniques to inquire into third generation responses, attitudes and thinking about Holocaust video-testimonies. Specifically the goal was to gain insight into the grandchildren’s views, the significance of the audio-visual medium and their perspectives on Holocaust memory and legacy.

I collected empirical data as part of a case study. Following Merriam, I chose to view the case as a ‘single entity, a unit around which there are boundaries’. This approach allows me to ‘«fence in» ‘ what I am going

¹¹ S. Friedlander, «History, Memory and the Historian : Dilemmas and Responsibilities», *New German Critique*, Special Issue on : The Holocaust, Number 80, 2000, 7.

¹² S. B. Merriam, *Qualitative Research and Case Study Applications in Education*. Revised and Expanded from *Case Study Research in Education* ed. (San Francisco : Jossey-Bass Publishers, 1998), 27.

¹³ J. D. Brewer, *Ethnography*, (Buckingham : Open University Press, 2000), 148.

¹⁴ R. Wajnryb, *The Silence : How Tragedy Shapes Talk*, (Sydney : Allen & Unwin, 2001), 323.

¹⁵ Merriam, *op. cit.*, 61. Also see R.E. Stake. «Case Studies.» In *Handbook of Qualitative Research*, ed. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Thousand Oaks : Sage Publications, Inc., 2000), 446. The sample of video testimonies is already a self-selecting one as these survivors have independently chosen to give their testimony. The survivors who have given video testimonies at the JHMRC in general represent a minority - that is, there are many more survivors of the Holocaust, who could not or chose never to ever speak about their experiences, neither privately nor publicly.

¹⁶ Stake, *op. cit.*, 439.

¹⁷ This particular sample had already been chosen by the research team (Drs. Michele Langfield, Peter Monteath, Ms. Pam Maclean) for the Australian Research Council Linkage Grant ‘Analysing the video-testimonies of Jewish Holocaust survivors’ as the primary source material for a PhD which would be a discrete part of this grant. Originally the PhD was to be about *Kristallnacht* and how this experience was detailed in the video-testimonies of German and Austrian survivors. Within the first year of the research I changed the topic as not much was being yielded on the proposed subject. Through my own viewing and exploration in the first year, I decided to study third generation responses to video-testimonies. At this point, one year already into my PhD, I decided to continue with the sample of Holocaust survivors from Germany whose video-testimonies I had already watched and not use the Austrian testimonies.

¹⁸ Brewer, *op. cit.*, 79.

¹⁹ Conducting this case study does not detract from any of the other nationalities of survivors who have testimonies in the archive - from Poland or Romania, Czechoslovakia or France. These case studies could be conducted with their grandchildren by other researchers at a later stage.

²⁰ Denzin and Lincoln, «Part III. Strategies of Inquiry», *op. cit.*, 370.

²¹ According to Orthodox Judaism, a child is Jewish only if the mother is.

²² *Ibid.*, 370.

to study.¹² The research followed Brewer's concept of 'ideographic ethnography' which explores 'the unique features of an individual case in order to discover what social meaning it has for its participants'.¹³ Paralleling Wajnryb's research on the second generation, the findings of my PhD research are presented as 'a qualitative interpretation of the experience... an integrated composite of the descendants viewpoints'.¹⁴

SAMPLING

The sampling strategy for the case study was 'purposeful'. As Merriam notes '«purposeful sampling» is based on the assumption that the investigator wants to discover, understand and gain insight and therefore must select a sample from which the most can be learned'.¹⁵

According to Stake, the case study is 'the intrinsic study of a valued particular'.¹⁶ My 'valued particular' started with Holocaust survivors from Germany. This is because the number of testimonies of Holocaust survivors from Germany (40 such tapes at the JHMRC, of a total collection of 1100) was manageable for a PhD case study.¹⁷ Thus, the survivor's place of birth (Germany) was established as a selection criteria. The survivors' testimonies of the German group start in 1933, (when Hitler came to power), and it interested me to trace their experiences. There are multiple variables in this sample of video testimonies - for example, age/gender of survivor and type of survivor experience during the Holocaust - camp, ghetto, hiding- but the uniform factor is the interviewees' birth-place. My 'valued particular' moved from the survivor who had given the video-testimony to their grandchild who was now responding to the tape.

Brewer notes that 'to sample means to select the case or cases for study from the basic unit of study where it is impossible to cover all

instances of that unit'.¹⁸ Conducting the case study using video testimonies of Holocaust survivors from Germany was a starting point for research on grandchildren's responses to their grandparents' video testimonies.¹⁹ This is in accordance with ethnographic research which 'places stress on the intensive analysis of a small body of empirical materials' where 'to study the particular is to study the general'²⁰.

I sent letters to all 40 Holocaust survivors from Germany who had given a testimony at the JHMRC. Enclosed was a flyer for them to give to their grandchildren - (over 18 years of age); it explained the project and emphasised that the research would help to understand the place of video-testimonies in perpetuating the memory of the Holocaust.

I received contact details for 15 grandchildren in response to my letter to the survivors. I contacted the grandchildren by first sending them a letter and then a few days later I telephoned. If they were willing I made an appointment to see them. Ten grandchildren (Group A) agreed to participate in my research. I conducted an interview before and after they viewed their grandparent's video-testimony. I was not present during the viewing of the video-testimony. All of the grandchildren were Jewish except for one respondent who had a Jewish father and a non-Jewish mother.²¹

Denzin and Lincoln note that 'different sampling issues arise in each situation'.²² As I was carrying out my research and discussing my project with people in the community, it became apparent to me that there was a semi-control group available: a group of third generation, direct descendants of Holocaust survivors without video-testimonies. Their grandparents had not participated in the video-testimony collection project at JHMRC - either they had passed away before the video testimony project

began, or they chose not to record a testimony. I decided that these individuals would be very interesting to interview as they would be a contrasting group to the third generation who do have video-testimonies. A snowballing effect as well as my community contacts yielded a group of seven interviewees who shared the same attribute of being direct descendants of Holocaust survivors without video testimonies.

I interviewed these seven grandchildren (Group B) - two were descendants of German survivors and the rest of Polish survivors. What unites them is their wish for a video testimony to give them a complete picture of their grandparents' experiences during the Holocaust. These interviewees offered me valuable insights into what it means to be a grandchild of Holocaust survivors and what sense they carry of the impact on them of the Holocaust. Although my earlier research plan had not included Group B, their importance emerged over time, and I modified my research plan accordingly.

Two of the grandchildren from Group B asked me if they could watch a video testimony. I decided to show them one of the tapes from Group A. I chose the tape of Kurt Friedlander because unlike the others, which were mostly migration or escape

stories (1933-1939), Friedlander narrates his experiences during the war years, including his time at Auschwitz.²³ I interviewed two of the Group B descendants after they had watched the video-testimony.

With data drawn from Friedlander's grandson, as well as two Group B members, I decided to expand this sidetrack further. I interviewed two Jewish adults who are of similar age to the other interviewees, but have no direct connection to the Holocaust. All told, I now had five data sets related to the Friedlander tape. In other words, a mini-case study that branched off from the main track of my major case study. Although it was not planned from the outset, but rather emerged «mid-stream», the opportunity to explore further was too good to miss. This feature of qualitative research, that allows the researcher to modify the pre-planned approach, is one of the hallmarks that distinguishes it from quantitative research. As Merriam says, 'It allows the researcher to adapt to unforeseen events and change direction in pursuit of meaning'. Far from being slipshod or *ad hoc*, this feature of qualitative research gives important discretionary decision-making power to the investigator who is travelling, it has to be remembered, 'in a largely uncharted ocean'.²⁴

²³ I also had his permission to use his tape in this expanded way.

²⁴ Merriam, *op.cit.*, 20-21.

²⁵ *The Student Holocaust Interviewing Process: Training Manual for Interviewers*, The South African Union of Jewish Students, Holocaust Resource Centre, (Jerusalem: Yad Vashem Pedagogical Centre, 1986), 101.

²⁶ E.G. Guba and Y.S. Lincoln, *Effective Evaluation*, (San Francisco: Jossey Bass, 1983), 187.

²⁷ Wajnryb, *op. cit.*, 324.

²⁸ C. Kahn, «Interviewing: The Crossroad Between Research and Therapy», in J.S. Kestenberg & E. Fogelman, eds. *Children During the Nazi Reign: Psychological Perspective of the Interview Process*, (Connecticut: Praeger Publishers, 1994), 92.

²⁹ I grew up in the Jewish community of Sydney. I moved to Melbourne for the PhD research scholarship. I was an active member of the Melbourne Jewish community for the first one and a half years of my PhD studies before I began my empirical data collection.

³⁰ B. Allen & W. Montell, *From Memory to History: Using Oral Sources in Local Historical Research*, (Tennessee: The American Association for State and Local History, 1981), 11-13.

The third generation respondents came from varied backgrounds. There were seven men and 13 women interviewees. All were born in Melbourne, except for one respondent who was born and lives in Germany. All participants, except for two, are Jewish. Their ages ranged from 19 - 37. Nine participants attended Jewish high-schools. Eight are university students. Other interviewees' professions include an event planner, a musician, a doctor, a teacher, an engineer, two are lawyers, two social worker, IT worker and a sales assistant. In terms of level of religious observance 8 described themselves as being not very religious at all, 7 said they were traditional, 2 stated they were orthodox, one identifies as liberal. Four interviewees said they were not involved in the Jewish community at all. The rest described participation in youth movements, volunteer organizations, Jewish sporting clubs and attendance at various communal functions.

INTERVIEWING

The research interview has been described as 'a conversation with a purpose where the exchange of information takes place, a two-way process'.²⁵ It was an ideal genre for exploring individual responses to video-testimony.

The interviews were semi-structured. This meant that I had questions to ask in a set order, but I was open to following certain topic areas or subjects as the interview took its own natural course.²⁶ Given the sensitive nature of the topics being discussed, I found that disclosing my own feelings towards the Holocaust or the video-testimony medium took the conversation to another level and created a more comfortable talking space. After each interview (both in the pre and post), I evaluated the questionnaire template adding new questions and adjusting the order accordingly. Wajnryb comments that it is standard practice in qualitative

research for the 'final protocol' to emerge 'through successive refinements'.²⁷

An important question relates to the matter of subjectivity. Kahn indicates that the 'interviewer [must] remain optimally neutral in order not to influence the data, direction, emotional quality and philosophical perspective of the interviewee'.²⁸ Being Jewish and a member of the community²⁹ and the same generation from which I sourced my interviewees, I, the interviewer am not an outsider. Being on the 'inside' has advantages in terms of establishing trust.³⁰ This rapport, (often achieved by ethnographers in their field work) in some cases, enhanced the degree to which the interviewee expressed their innermost thoughts during the interview. On the other hand, it was important for me, as the interviewer and researcher, to be constantly aware that the questions asked and conclusions drawn were not coloured by the friendships made prior to and as a result of the interview. Also my insider status meant that many elements that might have been explained to an outsider fell into the category of assumed knowledge.

Mediating between 'naïve' researcher and 'insider' interviewer was a balancing act in every interview. In several incidents when the respondent presumed I knew what they meant by a Yiddish word or thought I knew the structure of the Holocaust course at their Jewish high-school, I made sure to interject. Restating that I did not grow up in this (the Melbourne) community and re-informing them that I am not a descendant of Holocaust survivors, created a space where the participant responded with more detail and greater explanation. I was thus able to reap the benefits of both «naïve» and «insider» interview roles.

I conducted two taped interviews with each interviewee. The first interview was conducted in the interviewee's home or at my

apartment. The half hour interview was devoted to establishing biographical details and background information about the interviewee's knowledge of the Holocaust, whether they had studied it in school, whether they had read books or watched films, whether their parents spoke about the Holocaust to them. The direct descendants were asked what they knew about their grandparent's survival story. The indirect descendants were asked if they have ever had encounters with Holocaust survivors and what they knew about Holocaust survival stories. I engaged with all interviewees about their Jewish identity and communal involvement. I tried to discover where they «were at», at the point at which they were exposed to the video-testimonies.

I then asked them to watch their grandparent's testimony. For some, this was the first time they had ever watched it. A week or two later, depending on the interviewee's schedule, I returned to their home for the second interview.

The second interview lasted on average about 90 minutes and was video-taped.³¹ I focussed my questions on the specific survival story, the interviewee's responses and the ways in which the interviewee related to video-testimonies as sources of Holocaust history and memory. I was keen to learn how much of the story the interviewee remembered and what they valued as most significant about the testimony.

CODING

The study involved four stages of data analysis : first-level descriptive coding ; second-level 'unitising' ; third-level 'inferential coding' and finally, report writing. Ryan and Bernard indicate that 'the act of coding involves the assigning of codes to continuous units of text... codes acts as *tags* to mark... simple phrases or pages of text or they can 'act as *values* assigned to fixed units'.³²

The first step of the first-level of coding was to identify recurring short phases, words, or themes that arose upon my initial reading of the transcript. These were recorded in list form with the participants names beside them. It was a way to keep track of my early thoughts about important material arising from the data. This happened simultaneously as I was carrying out the interviews and also transcribing right through the data collection phase. For example, I noticed that in the pre-interview many interviewees made comments about not being able to recount their grandparent's survival story so I included phrases such as 'knowing/not knowing', 'asking/not asking' or small sub-headings like 'who is a survivor?', 'who is a descendant?' in this first-level coding list. I continuously added to this list as I completed each interview transcription.

The second-level in the coding phase was 'unitising' the data arising from each transcript. Guba and Lincoln describe this

³¹ In one case, the interviewee allowed only an audio recording.

³² G.W. Ryan and H.R. Bernard, «Data Management and Analysis Methods», in *Denzin and Lincoln, op. cit.*, 782.

³³ Guba and Lincoln, *op. cit.*, 314.

³⁴ Wajnryb, *op. cit.*, 328.

³⁵ Ryan and Bernard, *op. cit.*, 783.

³⁶ Wajnryb, *op. cit.*, 329.

³⁷ Merriam, *op. cit.*, 179.

³⁸ Merriam, *op. cit.*, 186.

³⁹ Ryan and Bernard, *op. cit.*, 792.

⁴⁰ Wajnryb, *op. cit.*, 330.

process as 'abstracting... any item of information that can possibly be construed as a descriptor, a concern or an issue' where emphasis should be on 'inclusiveness rather than exclusiveness'.³³ For Wajnryb, this stage involves 'carving the transcript into smaller components' where a unit of analysis is 'a meaningful, topic-bounded, stand-alone chunk of text, irrespective of linguistic structure or size... containing one heuristic idea'.³⁴ These units are sourced directly from the transcripts and were often in the informants' own words. This follows the notion of 'in vivo coding' used by grounded theorists to 'identify categories and terms' allowing the researcher to become 'more and more grounded in the data' gaining increasing insight into the interviewees' world views.³⁵ For example, phrases from the initial first level list like 'over the Holocaust', 'over-remembering', 'heard it all' were terms used by interviewees to express feeling 'saturated' by material on the Holocaust. These units were grouped together under the second-level code 'SATURATION'. The second level list of codes emerged after working through each transcript at least twice.

The third stage involved revisiting all interview transcripts with the aim of creating inferential descriptors from the list of second-level codes. As Wajnryb points out: 'if descriptive coding is a matter of identifying threads in the data, then inferential coding is a matter of bundling, or re-grouping the already identified threads into bundles that are meaningful given the research questions that guide the investigation'.³⁶ The second-level codes and key words were re-shuffled again and grouped under sub-headings which were 'interpretive in nature'. Merriam calls this 'category construction' where the analysis extends further than the simple descriptive list.³⁷ For example, the heading 'family communication

about the Holocaust' became a category and the relevant first-level codes ('memory fragments', 'knowing/not knowing', 'asking/not asking') were subsumed under this 'bin'. Guided by the study's research questions, twenty sub-headings were created. In this way, the second-level code list was significantly refined resulting in the development of the third-level code list. Participants' names were recorded under the code heading as a way of tracking the frequency that the code appeared across the group of interviewees transcripts. At this point, all transcripts were combed once again to ensure that all interviewee responses had been subsumed somewhere within the new inferential coding. Throughout the whole process care was taken to allow the codes to reflect the data rather than the reverse - making the data fit the codes - which is an easy trap to fall into.

Once the coding was complete, a filing system was developed with a large envelope assigned for each code. Photocopies were made of all transcripts. The coded sections of each transcript were manually cut up and the relevant section placed into the envelope of that particular code.³⁸ Despite the availability of qualitative computer software, I preferred a manual system: it meant I would not be 'constrained by program-defined units of analysis'³⁹ and also allowed me to move data around literally.⁴⁰ Having completed the coding, the writing stage began.

VALIDITY AND RELIABILITY

Qualitative researchers are often questioned about the validity and reliability of their findings. Typically, they are asked to justify their sampling technique, which tend not to be as random or large as in quantitative studies. Case-study researchers may be questioned about the generalisability of their typically narrow-based case study approach.

Such questions often proceed from erroneous assumptions. Merriam emphasises that in 'qualitative research, a single case or small non-random sample is selected precisely because the researcher wishes to understand the particular in depth, not to find out what is generally true of the many'.⁴¹ Indeed, the purpose in qualitative research is not about seeking to generalise about the case (a very quantitative approach to analysing data), but it is rather about ensuring that enough detail is provided for future researchers to build on and make comparisons.

In my case study, several measures were employed to shore up validity and reliability. I conducted data collection and analysis processes simultaneously. I selected codes from the interviewees' words. All interviewees were sent verbatim transcripts from their interviews for their comments and evaluation. These 'member checks' helped to determine whether the presented results are 'plausible' to participants in the study.⁴²

In qualitative research, external reliability assumes an important role. This is a quality that allows 'another researcher working with different data and constructs to match or corroborate the result'.⁴³ Others may decide to explore different case studies on responses to video-testimonies (such as a different sub-section of the video-testimonies), or to ground their approach in another discipline. Their aim may be to compare and contrast the implications and outcomes found in this study to their own. It is hoped that by including substantial detail about my research method in this

journal article, 'external reliability' will be secured for future comparative studies

SELF-REFLEXIVE RESEARCH

Consideration of the role of the researcher is an important part of my methodology. In the tradition of ethnographic research, I have been keeping a journal of research reflections since commencing my PhD in March 2003. As a Jewish, indirect descendant of the third generation, I am a member of one of the groups that I am researching. I acknowledge my position as a situated author and researcher and know that one of my roles is to 'come to terms with the position' in which I locate myself.⁴⁴ This type of qualitative research where the researcher is also a subject fits within the genre of reflexive auto-ethnography.⁴⁵ My insights helped shaped the text of my PhD and added a personal element which is missing from much academic study and inquiry of the Holocaust.

5. Preliminary Findings

The findings of my case study suggest that the viewing of video-testimonies may have both positive and negative implications.

One positive outcome is improved understanding - the grandchild gains a better grasp of their grandparent's survival story and this in turn can facilitate intergenerational dialogue. Many respondents expressed satisfaction after viewing their grandparent's video-testimony : for them, the viewing had 'filled in the gaps'. Joel had never viewed the testimony before and was unaware of the specific survival experience of his grandfather.

⁴¹ Merriam, *op. cit.*, 208.

⁴² Merriam, *op. cit.*, 204.

⁴³ Merriam, *op. cit.*, 207.

⁴⁴ William G. Tierney, «Undaunted Courage : Life History and the Postmodern Challenge», in *Denzin and Lincoln*, 548, 43.

⁴⁵ See Carolyn Ellis and Arthur P. Bochner, «Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity : Researcher as Subject,» in *Denzin and Lincoln*, 733-768.

The viewing experience served as a catalyst for communication :

«I got a sense that my grandfather was keen to speak about it ... I'd probably ask him 'cause it seems that's what he wants. He says it in the testimony that his sons don't ask him about it, so I'll ask him because it seems that he wants to talk about it».

Martin commented on another positive aspect of viewing the tape :

«The reality of [my grandfather] leaving his parents was not something we ever talked about, that's why it's really good to have the video... you get to see the person and their reactions. the video is rolling which forces people to say things they that they wouldn't say otherwise».

There is little doubt that one role of video-testimony is to facilitate the emotional transfer of history. Within this, the potential exists for negative outcomes, that is, the possibility of viewers becoming traumatised when watching the video-testimony. In describing her emotional reaction to viewing her grandfather's testimony, Jordy reflected :

«I tried to watch it all at once but ... I found it very full-on and I found myself a bit distracted and losing concentration... I stopped it, did something else and came back to it. I distracted myself because it's very confronting... it drew on the heart strings a little. I found myself not focussing or looking away. I had to think about it, had to emotionally go there. [But] - did I want to go there ? It's heavy stuff even if you know it, hearing it, re-entering that sort of head space. It's knowing him and then knowing how he deals with things and [how] he blocks emotions... I'm very different. I'm very emotional and expressive... so that's very confronting for me, maybe it is the... expression on his face, the wall comes up that I try not to put up».

Other interviewees found the viewing a less emotional experience than they had expected. Some respondents linked this to the fact that their grandparent may not have fully expressed his emotions during the telling. This could be because the survivor knew that family members would one day view the video-testimony. For example, Nicky commented she would have liked to ask her grandfather further questions :

«More about what happened to his family when he was in a concentration camp... that bit was left out... he says his mother, father and sister did not survive but he doesn't actually say what happened to them... maybe he doesn't know... but I think he does know and it was skipped».

When explicit feelings are not expressed, it becomes harder for the viewer to make an emotional connection to the teller of the testimony. Further analysis into these responses will help to understand trauma transference and its link with viewing video-testimonies.

The perspectives of Group B descendants add an important comparative element to the research. They had mixed feelings about the absence of this primary source in their family. For example, Ilana commented on not having a video-testimony :

«I used to be very angry... about [not having] a story. But the older I get, the more I see my grandmother as a person and in a sense, I now respect her right to not want to share her story. But it is hard because I can't tell my kids... but in a sense, her not wanting to tell her story is... part of my identity, who I am - so just the fact that there isn't the story is the story».

Dana expressed her longing for a video-testimony :

«I think I'd watch it over and over. I don't think my bubba wanted to relive all the horrors. She had really bad night-

mares at one stage. I was pissed off she wasn't going to go a video-testimony. I don't want it to be like this that my memory is sketchy [of her story]... I try and write it down but it's all in bits».

Such comments highlight the importance of video-testimony for family history and continuity.

The findings also shed light on the textured meanings of the term «third generation» - whether the grandchildren identify with the term, what their beliefs are about Holocaust commemoration, education and legacy are some of the identity issues that surround «third generation». Some identified closely with the label ; others did not feel connected to this grouping at all. Maaryasha strongly identified with being «third generation» :

«[As] a Jewish family in Australia, it is who you are, your history. My grandfather survived so I'm not a random being, I have a responsibility, life is a gift, have to carry on... my grandfather survived and continued the generations... he did the opposite of what the Nazis tried to do».

On the other hand, Amy said she would never identify herself as a 'third generation'. She did not feel that the label had any significance for her in her life. Similarly Martin had not heard the term before and stated that he would never apply it to himself. This could be because he does not identify as being Jewish (only his father is) and therefore did not feel an affinity with 'grandchildren of Holocaust survivors' as a group. The level of Jewish education and community involvement can influence the degree of identification with the term.

Many interviewees were extremely passionate about the impact of the Holocaust on their lives. Dan stated :

«I feel a responsibility to understand my family history and part of that is that they

are Holocaust survivors - so I am the third generation in my family of those people who went through that experience and in order to understand that experience I feel I need to understand the whole history of it and what has happened as a result - not just in Germany but how also how it affects my family here».

Benjy described growing up in a house where it was 'taboo' to discuss the Holocaust. He stated :

«I have had Holocaust dreams... I think it is something that hangs around my subconscious... a reference point, metaphor for pain... I think the Holocaust for me is a... deeper underlying undercurrent. It sounds very dramatic but I do feel that».

Such responses shed light on what it means to be a «third generation». They provide some insight into an area of experience that is as yet under-researched. Increasingly, as the survivor generation passes away, the importance of third generation identity issues will come to assume greater importance.

6. Conclusion

The third generation is the last to have personal communication with Holocaust survivors, living in what Huyssen calls 'the twilight of memory'. It is this fact that makes their responses to video-testimonies so important, and that makes their generation 'memory's privileged time'.⁴⁶ Subsequent generations will meet the survivor for the first time on the video-screen. It is imperative, therefore, that we explore the medium that is to have such a crucial communicative role - in families, in the community, in education curricula, and in future commemorative occasions. This article, which explains my purposes and methods, is my contribution to the field.

⁴⁶ Huyssen, *op. cit.*, 3.

JONATHAN HAUDOT

Doctorant en sciences de l'information et de la communication

Centre de recherche sur les médiations

Université Paul Verlaine - Metz

France

Bande dessinée et assassinat dans la chambre à gaz

Comme le laisse entendre le titre de cet article, nous choisissons de concentrer notre démarche sur l'extermination du peuple juif lors de la Seconde Guerre mondiale en interrogeant les représentations que propose la bande dessinée. Pourquoi associer ce média avec la Shoah ? Cette option provient simplement d'un constat. Au sein des sciences sociales, lorsqu'il s'agit d'analyser mémoire et média, il existe une propension à se pencher sur la télévision, le cinéma, le livre (manuscrit) et la photographie, consacrant alors de trop rares contributions à la bande dessinée. Ce faisant, cette étude se veut complémentaire des réflexions engagées en privilégiant la piste du rapport qu'entretient ce média avec la représentation de l'assassinat par le gaz, aspect sensible du judéocide tant l'absence de documents relatifs à ce qui se passait à l'in-

térieur d'une chambre à gaz a installé, au fil des ans en France, une sorte d'interdit de la représentation ; celui-ci est intériorisé par bon nombre de personnes jugeant moralement déplacées les tentatives de représentations. Du coup, toute iconographie du cœur de l'horreur déclenche des polémiques dans l'espace public. Face à ces tensions, il s'agit d'étudier comment s'organise la non-violation de cet interdit lorsqu'il y a néanmoins image de la mort par le gaz.

Choissant de traiter uniquement les albums parus en France, nous avons repéré trois titres, abordant frontalement le judéocide¹, qui proposent une représentation de la chambre à gaz.

Il s'agit de *Maus* de l'américain Art Spiegelman qui a recueilli le témoignage de

son père, Vladek, survivant de la Shoah. Il relate sa vie du milieu des années 30 jusqu'à la fin de la guerre, en racontant le sort de sa famille et le sien face aux pogroms, aux rafles, aux ghettos et aux camps d'Auschwitz et de Dachau.

Le deuxième album signé Pascal Croci, est *Auschwitz*, une œuvre de fiction, qui raconte l'expérience concentrationnaire du couple Kazik et Cessia et de leur fille Ann.

Enfin, *Hitler = SS*, coréalisé par Philippe Vuillemin et Jean-Marie Gourio, est composé de scénettes fictionnelles abordant le génocide juif et la vie des camps sur le registre de l'humour. Cependant, ce dernier

album n'épouse pas la conception dominante de représentation de la mort par le gaz (seconde condition à remplir afin d'être incorporé dans le corpus de la présente contribution). Irrespect de la part des deux auteurs représentant de manière humoristique des Juifs en train de mourir gazés dans une chambre aux côtés de deux extra-terrestres juifs se croyant dans une boîte de nuit et prenant plaisir à inhaler le Zyklon B, synonyme de drogue pour eux et fortement apprécié : «*super l'ambiance ! C'est presque aussi bien que le «Shalom bar» ! (...) Par Zorba ! Du Zyklon B ! À l'œil en plus ! Quelle éclate !* [et à propos des Juifs

¹ Par «abordant frontalement le judéocide» nous entendons que la macro-structure sémantique, c'est-à-dire «le thème global» du récit défini par la tension entre le moment du nœud et celui du dénouement du schéma de la structure narrative invoque le génocide juif. En effet, il existe des bandes dessinées mentionnant l'extermination des Juifs lors d'une case ou de quelques séquences sans pour autant en faire le sujet principal de l'album ; dans ce cas-ci, étymologiquement parlant, elles l'évoquent.

Concernant la structure du récit, cf. Adam J.-M., 1984, *Le récit*, Paris, Presses universitaires de France.

² Vuillemin P., Gourio J.-M., 1990, *Hitler = SS*, Paris, EPCO, [1987], pp. 83-84.

³ Adoptant la «neutralité axiologique» weberienne, nous soulignons que nous ne formulons aucun jugement de valeur à l'adresse de cet album (ainsi que de tous les autres) et renvoyons le lecteur au résumé de la polémique qu'un tel traitement déclencha, proposé dans le *BD Guide* : Moliterni C., Mellot P., Turpin L., Denni M., Michel-Szelechowska N., 2003, *BD Guide*, Paris, Omnibus, pp. 917-918 et 1158. Toutefois, le caractère analytico-descriptif de cette étude n'oppose pas pour autant la «rigueur scientifique» à la «fidélité à la mémoire», acte risquant de définir le judéocide comme un simple objet d'étude, ce qui est loin d'être le cas pour nous. Nous choisissons juste l'objectivité, en tant que jugement de valeur, afin de laisser le lecteur porter l'appréciation qu'il veut. Cf. Thanassekos Y., 2002, «Étude de la mémoire et engagement militant», *Questions de communication*, 2, Nancy, Presses universitaires de Nancy, pp. 129-136.

Par ailleurs, concernant l'association humour/judéocide, cf. les articles de J. Walter étudiant le débat dans la presse écrite française suite à la sortie du film *La vie est belle* : 2001, «Rire de tout ? Réactions à *La vie est belle* dans la presse juive», *Hermès*, «Dérision-Contestation», 29, pp. 133-143 et 2003, «Les enjeux des interprétations médiatiques et médiatisées de *La vie est belle*», pp. 207-226, in : B. Fleury-Vilatte, dir., *Récit médiatique et histoire*, Paris, Éd. L'Harmattan/INA.

⁴ Groensteen T., 1999, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, p. 21.

⁵ McCloud S., 1993, *L'art invisible*, trad. de l'anglais par D. Petitfaux, Paris, Vertige Graphic, p. 9.

⁶ C'est-à-dire que les dessins entretiennent un rapport de ressemblance, à un degré modulable, avec le sujet qu'ils représentent et ce, contrairement aux deux autres types de signes que sont l'indice et le symbole renvoyant respectivement à une liaison directe et physique avec le référent ou relié à son objet par une convention, une loi. Cf. Peirce C. S., 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Éd. du Seuil.

⁷ Cf. McCloud S., *op. cit.*, p. 152-161.

⁸ Peeters, B., *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, pp. 26-30.

⁹ Jurgenson L., 2003, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éd. du Rocher, p. 367.

¹⁰ Cf. Louwagie F., 2003, «Une poche interne plus grande que le tout». Pour une approche générique du témoignage des camps», *Question de communication*, 4, Nancy, Presses universitaires de Nancy, pp. 365-377 et Rinn M., 1998, *Les récits de génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé.

¹¹ Jurgenson L., *op. cit.*, p. 366.

morts autour d'eux] *Ils sont déjà tous stone*»². Et, précisons, qu'à plus large portée, c'est l'ensemble de l'album qui approche par la dérision la déportation et la Shoah présentées comme des scènes ordinaires de la vie quotidienne allant même jusqu'à assimiler les camps de la mort à des camps de vacances³. Ainsi seuls *Maus* et *Auschwitz* élaboreraient-ils une reconstitution du meurtre par et en chambre à gaz conforme à la vision prédominante.

Toutefois, avant d'aller plus loin, rappelons que cerner une représentation dans la bande dessinée implique, en premier lieu, de se pencher sur l'articulation séquentielle propre au média, mécanisme fondé sur une «solidarité iconique»⁴. C'est-à-dire qu'une séquence repose sur l'acte de «juxtaposition»⁵ d'icônes (au sens peircien du terme⁶) auxquelles est généralement accolé un texte verbal habituellement circonscrit à l'intérieur d'un phylactère dont l'amplitude d'informations, délivrées entre mots et images, est plus ou moins variable⁷. Texte et image forment le contenu vignettal délimité par un cadre instaurant une séparation avec les autres cases conduisant à l'établissement de «l'espace intericonique» incarné par la gouttière marquant de façon visuelle le processus de «segmentation» ; celui-ci consiste en un découpage des actions les plus significatives en étapes indiquant l'évolution temporelle et ou spatiale du récit. Ainsi segmenter et juxtaposer assimilent-ils la case à un fragment toujours à saisir «en déséquilibre», à rattacher aux vignettes limotrophes puisque le contenu relève de l'elliptique⁸. En conséquence, nous expliciterons l'engrenage séquentiel construit dans chacune des séquences approchant l'extermination par chambre à gaz. En d'autres termes, après avoir résumé la conception de l'interdit représentationnel très présente dans l'espace public, c'est une

partie technique que nous proposerons en nous intéressant à l'articulation d'une case à l'autre avec une focalisation sur le contenu graphique au détriment d'un texte qui, en grande partie, ne sera que simplement retranscrit. Puis, l'analyse portera précisément sur le contenu des phylactères et leur origine et usage afin d'expliquer les modalités de la représentation du meurtre par chambre à gaz en la reliant aux discours publicisés tenus à ce sujet.

1. L'irreprésentable événement

En France, représenter la Shoah n'est pas acte, qui en temps normal, passe inaperçu et fait aisément unanimité auprès des experts et des relais de l'espace public, tant l'approche du sujet porte à polémique en raison d'une cohabitation entre une conception lanzmannienne, prônant l'irreprésentabilité nourrit d'une interdiction morale de représenter l'événement, et les tentatives de représentation de celui-ci au sein des divers médias. Autrement dit, que l'on se situe à l'un ou l'autre pôle conceptuel, les canons de la représentation gravitent autour de la notion d'indicible. Aux regards de ses analyses portant sur la littérature concentrationnaire, Luba Jurgenson, dresse une double définition de cette notion. Un premier pan sémantique désigne comme indicible un «reste silencieux» découlant de la difficulté à poser des mots sur «l'étrangeté absolue d'une expérience»⁹. Pour l'exprimer simplement, c'est l'idée d'une faiblesse, d'une limite et d'une inadéquation des mots et du langage pour retranscrire fidèlement, justement l'événement et les sentiments relevant alors d'un «intraduisible»¹⁰. Mais, l'indicible se définit aussi spécifiquement par rapport à l'événement représenté : «*L'indicible dont il est question lorsque l'on parle d'Auschwitz est aussi un indicible spécifique à Auschwitz et à la Shoah en général, c'est-à-dire que de l'événement essentiel du génocide nous n'avons nulle image, nul témoignage direct.*

La mort par le gaz de millions de personnes demeure donc un événement indescriptible au sens propre»¹¹. Et, cette carence d'image justifierait, selon la chercheuse, que l'expression de celle-ci passe par une «reconstitution», une «maquette»¹². Or, au vu des derniers débats ayant investi l'espace public, ce type d'approche n'est pas toléré, «tant [il] brise ce qui est considéré comme une sorte de tabou sur la possibilité d'une vision de l'assassinat dans les chambres à gaz et qui fait systématiquement polémiques»¹³.

En effet, avec son film *Shoah*, Claude Lanzmann constitue la ligne directrice des modes représentationnels esthétiques, techniques et éthiques du judéocide. Cette production, lui a également permis d'acquérir un statut d'expert dans la presse qu'il convoque ou qu'inversement celle-ci sollicite afin d'énoncer un jugement relatif à une représentation publicisée, jugement portant singulièrement sur l'indicible de la chambre à gaz. Cette conception lanzmannienne rencontre d'ailleurs beaucoup d'adjuvants comme en atteste la réception de la presse écrite de *La liste de Schindler* de Steven Spielberg (sur laquelle nous reviendrons *infra*) ou encore lors de l'exposition *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-*

*1999*¹⁴. Ouverte au public du 12 janvier au 25 mars 2001 à l'Hôtel de Sully à Paris, cette exposition présenta entre autres quatre photographies prises, clandestinement par un déporté juif membre de la résistance polonaise du camp d'Auschwitz intégré au *Sonderkommando*. Deux d'entre-elles montrent la crémation de corps dans une fosse, la troisième des femmes nues conduites à une chambre à gaz et la dernière est, quant à elle, sans sujet apparent de part sa qualité et son angle de prise de vue¹⁵. Ces deux séries de deux photographies, respectivement intitulées *Crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz* et *Femmes poussées vers la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz*, constituèrent le moteur d'un débat qui opposa - même après la fermeture de l'exposition - des experts autour de l'irreprésentabilité, appuyé entre autres intervenants par Gérard Wajcman fondant son argumentaire sur l'absence d'image du déroulement de l'extermination dans le lieu même et se conformant à une vision d'éthique : «Il y a de l'irreprésentable. C'est-à-dire : tout le réel n'est pas soluble dans le visible. Ceci n'est pas un fait, c'est une thèse. Elle ne vise pas l'exactitude mais la vérité»¹⁶. Et, la récurrence

¹² Jurgenson L., *ibid.*, p. 367.

¹³ Walter J., 2002, «Mémoire des camps» : une exposition photographique exposée, in : I. Dragan, dir., *Redéfinition des territoires de la communication*, Bucarest, Éd. Tritonic, p. 371.

¹⁴ Pour une reproduction de ces photographies, cf. Chéroux C., dir., 2001, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, pp. 88-89.

¹⁵ In : Walter J., 2003, *op. cit.*

¹⁶ Walter J., 2003, *ibid.*

¹⁸ Pour une analyse plus détaillée, cf. Delannoy P.-A., 2002, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 64-68.

¹⁹ Groensteen T., *op. cit.*, p. 135.

²⁰ Ce que nous dénommons «séquence» dans cet article est, en réalité, à considérer comme un multcadre. Nous commençons volontairement cette «erreur» terminologique afin de ne pas alourdir l'étude par un afflux de termes techniques. Retenons tout de même que l'on conviendra, si l'on veut, de parler de *multcadre simple* à propos de la planche, ou de toute unité de rang inférieur fédérant plusieurs vignettes (la demi-planche ou le strip). Empilement de pages imprimées sur le recto et le verso, le livre - l'album - constitué, lui, un *multcadre feuilleté*. Groensteen T., *ibid.*, p. 21.

d'expressions de positionnements similaires, dans le sillage de la conception qu'a Claude Lanzmann de la représentation, a installé un «*topos* de l'interdit de la représentation»¹⁷, c'est-à-dire, du meurtre de masse à l'intérieur d'une chambre à gaz. Sa transgression appelle une condamnation de la représentation.

Les cadres de faisabilité et de recevabilité maintenant rappelés, intéressons-nous aux approches exposées dans *Maus* et *Auschwitz*.

2. L'articulation séquentielle : la «porte-frontière»

Maus entend proposer un récit à deux niveaux spatio-temporels. D'une part, fin des années 70 et début 80 aux États-Unis et, d'autre part, durant les décennies 30 et 40 en Pologne. Ces deux phases correspondent respectivement aux instants de sollicitations et de recueillement du témoignage du père de l'auteur et à la mise en image de celui-ci par l'emploi du dessin et de l'écrit. Mais ceux-ci participent surtout à la construction d'un artifice de passation d'énonciation. Sa structure est scindée en chapitres reposant sur un schéma constant : une scène d'introduction avec l'auteur puis la représentation du témoignage de Vladek et retour à son fils en conclusion de partie¹⁸. Au niveau technique, la division des mouvements du récit est gouvernée par le contenu iconique sur le principe de redondance se traduisant par l'ubiquité d'un des deux personnages lors de séquences permettant alors d'élaborer une action autour d'un personnage devenant central¹⁹. Pour l'exprimer différemment, la forte présence d'un personnage dans les cases associé au pronom personnel «je» le conduit à devenir l'élément principal du déroulement de l'intrigue.

L'abord de la chambre à gaz se situe dans une phase de représentation de l'expérience concentrationnaire de Vladek. L'auteur use d'une séquence²⁰, étalée sur une double

page, principalement constituée d'une succession de point de vue à point de vue. Le traitement de ces deux pages comportant neuf vignettes pourrait être divisé en trois étapes.

Tout d'abord, les six premières cases formeraient *via* une cohabitation des deux énonciateurs (Spiegelman fils et père) et un rapport d'interdépendance entre image et texte, une monstration explicative du fonctionnement et de l'organisation du massacre de masse. En effet, le lecteur se situant, au niveau du récit, dans une période de *flash-back*, Vladek est positionné comme énonciateur. Ses propos servent à légendiser les dessins des lieux vides permettant une illustration d'ensemble du crématorium de l'extérieur du bâtiment jusqu'à un balayage plus détaillé grâce à un découpage et une juxtaposition de la porte d'entrée souterraine menant au hall dans lequel les personnes devaient se déshabiller, jusqu'à l'intérieur d'une chambre à gaz :

«J'ai été dans un des quatre crémos, comme un grand fournil, c'était... Nous les zingueurs, on devait retirer les tuyaux et les souffleries de la chambre à gaz, au sous-sol. C'était une usine pour réduire - en un, deux, trois - en cendres et fumée tout ce qui y entrait. Des prisonniers spéciaux travaillaient isolés ici. Du bon pain ils avaient mais après quelques mois, ils finissaient aussi par la cheminée. L'un d'eux m'a tout montré comme c'était avant. Les gens vraiment ils croyaient que c'étaient pour les douches, c'est ce qu'on leur disait. Ils entraient dans une grande pièce pour enlever leurs vêtements. Ça ressemblait - oui, c'était bien comme on leur disait. Si j'avais vu quelques mois avant comment tout était arrangé ici, une fois seulement j'aurais vu ! Et tous, dans la salle des douches, ils se tassaient, on fermait la porte hermétiquement, et on faisait le noir. Entre 3 et 30 minutes, ça durait - ça dépendait

combien de gaz ils mettaient - mais très vite il y avait plus personne en vie»²¹.

Au cours de cette description, Art Spiegelman intervient en insérant entre les deux premières cases, un schéma, un plan de coupe du crématorium II et par l'ajout dans certaines images de précisions techniques ou de localisations cernées d'un cadre fléchant les zones concernées. Métaphoriquement parlant, c'est comme si l'auteur avait disposé sur les planches un film transparent sur lequel étaient inscrites ses légendes indiquant l'emplacement géographique des fours, de la chambre ou l'acheminement du Zyklon B etc. Ces suppléments d'informations, la proposition d'une schématisation et la rupture de redondance graphique lors du *flash-back* par la présence de Vladek seulement par le texte accentuent une prise de distance renforcée par la mise en exergue de la condition de propos rapportés que livre Vladek à son fils sur lesquels nous reviendrons *infra*.

Le passage de la vignette suivante, montrant l'intérieur vide de la chambre, à sa voisine s'opère par un espace intericonique suggérant une sortie du lecteur puisqu'il se retrouve devant le côté extérieur de la porte fermée de la chambre. Et c'est précisément avec cette vignette qu'apparaît la frontière. En considérant toujours les images «en déséquilibre», nous constatons que le texte prend le relais pour renseigner le lecteur. La légende indique : «*Le plus grand tas de corps était juste derrière la porte par où ils essayaient de*

sortir». Une légende justifiée dans la case postérieure par la dénomination de la source de renseignements de Vladek. Cette vignette, ainsi que la suivante, crée alors la deuxième phase de la séquence articulée sur une transposition de la représentation de l'assassinat puisque celui-ci s'agence autour de la reconstitution de la discussion entre Vladek et un détenu lui racontant :

«*On séparait les corps avec des crochets. Des grands tas... Les plus forts au-dessus, les plus vieux et les bébés écrasés en dessous... Souvent les crânes défoncés... Leurs doigts cassés à force d'essayer d'escalader les murs... Et des fois leurs bras étaient aussi longs que leur corps, sortis des articulations*»²².

Puis, de nouveau, la redondance est rompue pour conclure sur le troisième mouvement identique au premier, hormis, cette fois-ci, la présence d'un texte de l'auteur. Le lecteur découvre un dessin des fours et une explication du père de Spiegelman achevant ce cheminement mortel : «*Avec un monte-charge, ils montaient les corps jusqu'aux fours - beaucoup de fours, et 2 ou 3 corps, dans chaque fours ils brûlaient. C'est dans un endroit pareil que mon père, mes sœurs, mes frères et tant d'autres ont fini*».

Avec cette description, on comprend que la technique d'Art Spiegelman consiste à créer, par le contenu vignettal et l'acte de juxtaposition des icônes, une limite iconographique symbolisée par le dessin de la porte de la chambre. Cette dernière fonctionnerait alors comme une frontière. En

²¹ Spiegelman A., 1992, *Maus*, 2, trad. de l'américain par J. Ertel, Paris, Flammarion, pp. 70-71.

²² Spiegelman A., *op. cit.*, p. 71.

²³ «Le terme de diégèse [...] désigne l'histoire et ses pourtours, l'histoire et l'univers fictif qu'elle présuppose (ou «post-suppose»), en tout cas, qui lui est associé [...]. Ce terme présente le grand avantage d'offrir l'adjectif «diégétique» (quand l'adjectif «historique» est inutilisable) et du même coup une série d'expressions bien utiles telles que «univers diégétique», «temps, durée diégétiques», «espace diégétique» [...]. Résumé de l'analyse de M. Vernet s'appuyant sur les travaux de G. Genette par F. Vanoye et A. Goliot-Lété.

Vanoye F., Goliot-Lété A., 1992, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan université, p. 31.

²⁴ Dernières victimes au niveau de la temporalité diégétique.

²⁵ Croci P., 2000, *Auschwitz*, Paris, E. Proust, pp. 42-48.

nous reportant au questionnement de cette notion, nous savons que sa deuxième configuration se fonde sur son éventuel franchissement selon son ouverture ou sa fermeture. Dans le cas présent, la porte s'articule telle une fermeture graphique dont l'ouverture est assurée, métaphoriquement parlant, par le texte *via* les écrits des phylactères. De plus, dans ce mécanisme, la donnée temporelle est également à prendre en compte car l'intérieur est, certes, dessiné mais jamais durant l'assassinat. Le processus de *Maus* maintenant cerné, intéressons-nous à celui d'*Auschwitz*.

L'album de Pascal Croci est une fiction relatant l'expérience concentrationnaire du couple Kazik et Cessia, se confiant l'un après l'autre en Ex-Yougoslavie, quarante-neuf ans plus tard, par crainte de ne pouvoir briser le silence avant d'être capturés par les milices serbes. Au niveau technique, la parole est distribuée, comme dans *Maus*, à tour de rôle, lors des phases de *flash-back* avec la présence du pronom personnel dans le cartouche et par le principe de redondance. Quant aux représentations du meurtre par le gaz, elles s'inscrivent également dans le sillage de l'approche livrée par Art Spiegelman. Explicitons.

La chambre à gaz est amenée dans chacun des récits des deux personnages. Néanmoins, Pascal Croci semble s'opposer à dessiner «*la forme de violence mise en œuvre par les nazis [...] la plus abominable*» telle qu'il la désigne dans le dossier annexe : la chambre à gaz.

La première fois, dans la diégèse²³, elle est introduite par le personnage de Kazik ayant intégré une équipe de *Sonderkommando*. Avec l'engrenage du dispositif, l'ubiquité de Kazik mène le lecteur jusqu'à l'amoncellement de cadavres à brûler, monceau des dernières victimes de la chambre²⁴. Lorsque celles-ci doivent se rendre à la chambre, l'auteur construit sa représentation

sur un montage parallèle entre le texte et les images. Ces dernières ne montrent que les personnes marcher vers l'endroit tandis que les commentaires d'un des compagnons de Kazik, travaillant aux *Sonderkommando* depuis deux ans, lui décrivent ce qui se passe à l'intérieur, quand le Zyklon B pénètre dans la pièce :

«Il faut imaginer le gaz lorsqu'il commence à agir, se propager de bas en haut. Et dans l'effroyable combat qui s'engage alors, il faut imaginer la lumière coupée dans la chambre à gaz. Le noir, on ne voit plus rien, et les plus forts veulent toujours monter, monter plus haut. Sans doute ont-ils la sensation que plus ils montent, moins l'air va manquer, et mieux ils pourront respirer. Une bataille se livre et tous se précipitent vers la porte, c'est psychologique, la porte est là, ils s'y ruent comme pour la forcer. Instinct irrépressible dans ce combat de la mort, les enfants et les plus faibles se trouvent au-dessous et les plus forts au-dessus. Dans ce combat de la mort, le père ne sait plus si son enfant et là, sous lui»²⁵.

Ensuite, Kazik pénètre dans la chambre où gisent les cadavres :

«Là où le Zyklon B avait été versé, c'était vide. À l'emplacement des cristaux, il n'y avait personne... Les gens étaient blessés, souillés, sanglants, saignants des oreilles, du nez. Ils s'étaient débattus, combattus... Certains gisaient sur le sol, à cause de la pression des autres, ils étaient totalement méconnaissables... Des enfants avaient le crâne fracassé, vomissures, saignements du nez, des oreilles... Sang menstruel aussi, peut-être... Non ! Pas peut-être, sûrement !».

On voit que, avec *Auschwitz*, le mode opératoire consiste de nouveau à proposer au lecteur un instant T de la mort non traité visuellement et pris en charge par le texte. Cette non représentation graphique se retrouve au cours du récit de Cessia. Cette der-

nière raconte qu'avec toutes les filles de son groupe, elle devait se rendre à la douche pour la «désinfection», le prétexte pour entraîner les gens vers la chambre²⁶. À la page suivante, la première vignette est un plan large²⁷ des pieds du commandant à côté desquels sont placées des boîtes de Zyklon B vides. Suit alors une autre case dont le texte ne laisse aucune ambiguïté : «*Je veux que dans dix minutes tout soit terminé*» ordonne le commandant nazi. Ils s'apprentent à gazer les femmes mais un officier apprend à son supérieur que les ordres ont changé, il faut en conséquence faire couler de l'eau.

Pour cette bande dessinée, de nouveau, le lecteur ne verra pas l'intérieur de la chambre ni les personnes vivantes attendre car l'auteur opère une césure dans le *flash-back* du récit de Cessia. Celle-ci, tout comme Kazik, approche ce qu'elle a vécu en tant que témoin oculaire diégétique. Elle devrait donc être dessinée dans la pièce et le lecteur devrait normalement la voir patienter dans les douches. Mais l'auteur enclenche un déplacement de personnage qui, pendant cinq cases, annule le procédé de redondance et déplace l'action de l'autre côté de la vue et de la position géographique du témoin : le côté extérieur de la porte. Ceci est certes une incohérence au niveau narratif puisqu'il est impossible pour Cessia d'avoir entendu la conversation et, de surcroît, de décrire l'ac-

tion mais la perte du statut de témoin oculaire aboutit à ne pas montrer la chambre. De ce fait, la porte est encore convoquée comme une frontière, une limite et l'articulation séquentielle orchestrée afin d'éviter son franchissement durant le gazage pourrait s'éclairer aux regards du «miroir de la presse» de *La liste de Schindler*. En effet, un renvoi à la production cinématographique et à ses polémiques s'avère idoine à cerner l'engrenage séquentiel de Pascal Croci, tant son respect du *topos* de l'interdit semble se manifester par une négation à commettre la même erreur que le cinéaste dont le film a indéniablement inspiré l'auteur²⁸. Autrement dit, l'influence de Spielberg se situerait sur la leçon à tirer des diatribes formulées dans la presse écrite française à l'encontre d'une scène spécifique du film.

Lors de la sortie de ce dernier, trois scènes furent singulièrement discutées : l'insertion de la couleur rouge sur le manteau d'une fillette, l'exipit avec la tombe de Schindler à Jérusalem et, celle qui nous intéresse, la scène de la douche à Auschwitz²⁹. Résumons cette dernière. Des femmes déportées vers l'usine de Schindler afin d'y travailler - en réalité pour organiser leur sauvetage dans un lieu sûr - sont déportées au camp d'Auschwitz. Dès la descente du train, elles sont conduites *manu militari* vers une chambre. Déshabillées, elles entrent dans la

²⁶ Croci P., *op. cit.*, pp 57-61.

²⁷ Si on peut se permettre un raccourci avec les termes du cinéma...

²⁸ Pour Pascal Croci, *La liste de Schindler* «a également servi de référence à [son] travail. C'est à [son] avis la fiction qui traite de la Shoah qui est la plus réussie. Grâce à ce film, [il a] l'impression qu'il est possible de parler différemment de L'Holocauste, Spielberg a réveillé les consciences». Cf. Croci P., *ibid.*, «Le dossier de l'album». De plus, on retrouve certaines références à l'intrigue du film de Spielberg dans la diégèse d'*Auschwitz* : dans la séquence d'ouverture du récit de Kazik, on retrouve un enfant polonais passant son doigt sur son cou pour signifier aux déportés entassés dans un wagon qu'ils vont mourir (p. 11) ou encore, lors de l'appel au camp, l'officier nazi hurle le nom d'un certain Isaac Stern (p. 25), secrétaire d'Oskar Schindler.

²⁹ Walter J., 1998, «*La liste de Schindler* au miroir de la presse», *Mots. Les langages du politique*, «La Shoah : silence... et voix», 56, sept., pp. 79-83.

³⁰ Cf. Wiewiorka A., 1992, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, p. 30.

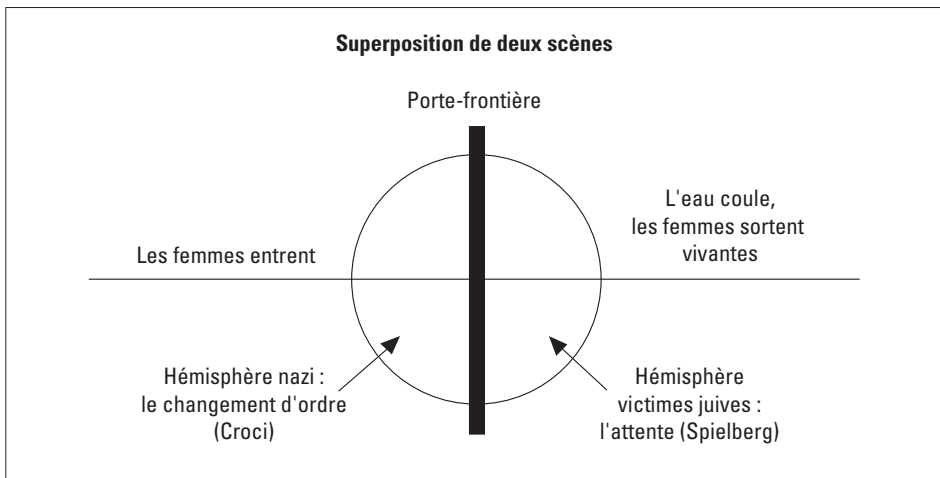
³¹ Croci P., *ibid.*, p. 57.

pièce. La caméra de Spielberg traverse alors la limite de la porte par le biais d'un zoom sur la vitre de celle-ci, faisant de surcroît pénétrer le spectateur dans la chambre. Les femmes nues, serrées les unes contre les autres, fixant les pommeaux génèrent une tension, un suspense dans l'attente angoissée de voir jaillir soit de l'eau, soit du gaz. La lumière s'éteint, hurlements et, c'est, au final, de l'eau qui coule. Cette première représentation dans l'univers audiovisuel (la littérature a connu un précédent avec *L'univers concentrationnaire* de David Rousset) a pour réception une condamnation ancrée sur le plan de l'éthique et sur une raillerie de la mise en scène, inhibant l'aspect documentaire. Entre autres critiques, pour Claude Lanzmann, «*Spielberg a [...] commis une faute morale en montrant les femmes dans une chambre à gaz reconstituée d'Auschwitz, et en osant créer un suspense cinématographique : sortira-t-il de l'eau ou du gaz des pommeaux ? On ne doit pas toucher à cela, c'est une transgression*». Pour François Garçon dans *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, cette scène atteste d'une reproduction biaisée du judéocide tant la mise en scène relève du «blasphème et de l'obscénité». Et, *L'Express* et *Libération* voient avec cette séquence des douches une «hollywoode-

rie» supplémentaire vu le hiatus du suspense face aux connaissances des spectateurs.

Pascal Croci, avec sa deuxième séquence de la chambre, celle du récit de Cessia, pose un pan de diégèse extrêmement proche de celle du cinéaste, la seule exception étant que ces femmes n'arrivent pas d'un train. Cette arrivée dans le film de Spielberg sous-entend qu'elles vont être tuées puisque lorsqu'un train venait, la quasi-totalité était immédiatement conduite en chambre³⁰. L'auteur d'*Auschwitz* ne laisse également aucun doute au début de la séquence puisque Cessia confie à Kazik : «*Pendant des mois, Ann [leur fille] a subi les pires souffrances, a résisté au travail, a su échapper aux nombreuses sélections... Jusqu'à ce jour de novembre où, cette fois, nous faisons toutes partie du lot...*»³¹. Et, le fait, qu'il ne passe pas par l'image la porte-frontière s'interpréterait comme le choix de ne pas suivre Spielberg sur ce terrain là, pourtant très mobilisé par l'auteur de l'ouvrage. Car, au lieu de continuer dans la lignée du réalisateur, il représente les raisons de l'attente et de la décision de déverser de l'eau et non du gaz.

En superposant la scène de Steven Spielberg à celle de Pascal Croci, on obtient comme un complément, une sphère globale de l'intrigue avec un hémisphère du côté extérieur



de la porte, c'est-à-dire l'hémisphère nazi, et un hémisphère du côté intérieur de la porte, l'hémisphère des victimes juives.

Si nous parlions, à l'instant, d'un refus à l'encontre de Steven Spielberg, c'est que Pascal Croci a préféré construire l'hémisphère nazi, s'opposant alors à la scène de *La liste de Schindler*, lui permettant ainsi de ne pas violer l'interdit de représentation. En générant implicitement un discours à l'encontre d'un film sujet à polémique, Pascal Croci entre en conformité avec la conception lanzmanienne.

Comme nous l'énoncions *supra*, les représentations du judéocide, en tant qu'événement révolu, s'inscrivent dans des régimes mémoriels qui, aux fils des années, voient

émerger des dominantes représentationnelles et thématiques cadrant les reconstitutions publicisées sur un axe de faisabilité (dans le sens de permission) esthétique et morale. Il est donc impossible de les dissocier des débats se déroulant dans l'espace public³².

Au vu de l'analyse qui vient d'être menée, la porte-frontière, élément central d'une séquentialité organisée afin d'éviter de dessiner le meurtre correspond aux exigences du réalisateur de *Shoah*. Avec une bande dessinée américaine et l'autre d'origine française, nous pourrions alors concevoir le *topos* d'interdit assis par Claude Lanzmann comme l'émanation d'un cadre normatif de deuxième catégorie au sens où l'entend Jean-Michel Chaumont : «*Ces cadres normatifs [...] s'enracinent dans une histoire à plusieurs*

³² Cf. Walter J., 2004, «Témoignages, cadres, frontières», *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/International Journal. Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crimes and genocides*, 10, juin, Bruxelles, Éd. du Centre d'Étude et de Documentation - Fondation Auschwitz, pp. 7-26.

³³ Chaumont J.-M., 2002, *La concurrence des victimes*, Paris, Éd. La Découverte, [1997], p. 17.

³⁴ Dans un portrait réalisé par le biais de propos rapportés pour le journal *Libération*, le lecteur découvre les sources d'Art Spiegelman pour «dessiner l'innommable», thème de l'article : «Par deux fois, il se rend dans le camp, en Pologne [...]. Puis il lit les récits des survivants, pour comprendre après avoir vu. Raul Hilberg est l'une des bases de ce travail, sur la mécanique de destruction («mais Hilberg ne raconte pas de que l'on ressent quand on se réveille le matin à Auschwitz») et Primo Levi. Plus tard, vient *Shoah*, «œuvre irremplaçable». Cf. Eskenazi F., 1989, «*Maus* : les noirs dessins d'Auschwitz», 31 juil., pp. 28-29.

Pascal Croci définit *Shoah* comme étant sa source principale de références. De plus, il ne cache pas être au courant des débats existants dans l'espace public : «La dernière polémique autour du film «La Vie est Belle», montre que c'est un sujet délicat, que les passions demeurent exacerbées». Cf. Croci P., *ibid.*, «Le dossier de l'album».

³⁵ Pour cette analyse, concernant la définition de «témoin oculaire», nous nous référons à celle proposée par le sociologue Renaud Dulong : «Dans cette étude on définira comme «témoin oculaire» un récit autobiographiquement certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances informelles ou formelles. Si cette définition restreint le champ en excluant en particulier le témoignage religieux, elle l'élargit - au-delà des cas typiques classés comme témoignages - à tout compte rendu certifié par l'expérience de son auteur». Dulong R., 1998, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'EHESS, p. 43.

³⁶ Cf. Delannoy P.-A., 2002, *op. cit.*, pp. 71-76.

³⁷ Dulong R., *op. cit.*, pp. 91-92.

³⁸ Sur l'autocertification de recueillement du témoignage, cf. Dulong R., *ibid.*, p. 87.

³⁹ Livrant un témoignage sous forme littéraire, Art Spiegelman tente peut-être de palier au moindre doute en mettant en avant son «protocole pragmatique» : «Celui-ci consiste, d'abord, à souligner l'autorité du témoin oculaire, par exemple au moyen de formules comme «je l'ai vu» ou «j'y étais» [...]. De plus, il s'agit d'indiquer ouvertement ce que l'on ne sait que par oui-dire : «Cela on l'a reconstitué plus tard» [...]. Enfin, le protocole demande aussi de reconnaître les troubles de mémoire : «Quelques jours ont passé. Je ne peux plus les compter ni dire exactement ce qui s'est passé pendant ces jours là». Louwagie F., *op. cit.*, p. 370.

⁴⁰ Art Spiegelman va même jusqu'à reproduire les fautes de langage de Vladek.

⁴¹ Spiegelman A., *ibid.*, p. 71.

strates : certaines tiennent au contexte précis de l'après-guerre dans les différentes sociétés d'Europe, et par ailleurs, d'autres relèvent de la longue durée et transcendent les frontières nationales»³³. Affirmation difficile à prouver pour l'ensemble de deux pays, tous médias confondus, mais les deux auteurs de bandes dessinées signalent qu'ils ont vu *Shoah* et n'ignorent pas l'opinion de son réalisateur vis-à-vis des types de représentations qu'il juge acceptables³⁴.

Avec l'approche de la technique séquentielle similaire qui vient d'être mise en lumière, on voit que pour la bande dessinée, l'indicible est à cerner comme étant de l'immonstrable ; c'est du visible avant d'être de la parole. Ce que Claude Lanzmann autorise est qu'on ne peut pas reconstituer le meurtre par l'image mais, il est possible de le dire. Dans *Maus* et *Auschwitz*, pour contrer l'immonstrable, il y a le dicible, le texte prend le relais pour décrire ce qui se passait. Et c'est justement avec le texte qu'apparaît un nouveau point commun entre les deux œuvres, répondant une fois encore (et de ce fait totalement) à la conception lanzmannienne.

3. Le phylactère : lieu d'incorporation de la parole testimoniale

Pour le réalisateur de *Shoah*, seule la parole du témoin oculaire³⁵ est recevable. Et, c'est précisément par le témoignage d'un témoin oculaire que sont assurés les textes circonscrits dans les phylactères lors des séquences des chambres à gaz.

L'œuvre d'Art Spiegelman est par essence polyphonique puisqu'elle oscille entre l'autobiographie (pour l'auteur narrateur) et la biographie (par la retranscription du témoignage de Vladek)³⁶. Grâce aux travaux du sociologue Renaud Dulong, nous savons qu'un témoignage reçu «est utilisable de mille façons, qu'on peut regrouper selon trois orientations typiques : le répéter, donner un

jugement sur ce qu'il raconte, le critiquer»³⁷. Art Spiegelman a opté pour l'acte de répétition qu'il représente d'ailleurs dans les phases de recueil des propos de Vladek en s'autocertifiant par la monstration de prise de notes, d'enregistrements sur magnétophone³⁸ ou encore en insistant sur le caractère chronologique à respecter en recadrant souvent son père ayant trop tendance à ne pas se soucier de cette question de temporalité³⁹. Autrement dit, l'auteur génère un métadiscours sur la transmission de son recueillement du coup positionné dans une logique de fidélité de répétition⁴⁰. Toutefois, de l'assassinat par chambre à gaz, Vladek n'en est nullement un témoin oculaire. Cela est souligné par l'insistance textuelle de Vladek et la mise en gras dans le texte du caractère unique de l'expérience : «*Si j'avais vu quelques mois avant comment tout était arrangé ici, une fois seulement j'aurais vu !*» et par la nomination de la source de renseignements du témoin de l'auteur : «*Ce type qui travaillait là-bas, il m'a raconté...*»⁴¹. Et, l'auteur reconstruit la discussion entre les deux déportés. Le lecteur est donc face à une scène de citations directes, forme de polyphonie puisqu'il y a «double énonciation» : «*Elle renvoie d'une part à une énonciation de premier niveau consistant à reproduire mimétiquement un discours objet (énonciation imputable à un locuteur que l'on pourrait dire rapporteur, coïncidant en l'occurrence avec le sujet parlant [...]). Et elle renvoie d'autre part simultanément à l'énonciation même de ce discours objet imputable à un locuteur de second niveau que l'on pourrait dire rapporté [...]. Il est bien connu que le locuteur de premier niveau n'est pas explicitement marqué dans une citation directe, dont les pronoms personnels et autres embrayeurs, lorsqu'ils apparaissent, renvoient au second niveau d'énonciation présenté, à savoir au locuteur rapporté [...] et à son destinataire [...]. Le premier niveau d'énonciation, quant à lui, est celui de*

la mimésis, c'est-à-dire de l'opération consistant à reproduire ce qui a été dit, parfois dans un but essentiellement informatif. Mais d'autres fonctions peuvent être associée aux citations directes, qui font ressortir le rôle de locuteur rapporteur et la dimension polyphonique assimilable à toute forme de double énonciation⁴². Par ce que nous désignons comme un artifice d'énonciation, on comprend que la double énonciation est le rouage principal du système narratif et représentatif de *Maus*. Mais, dans ce cas précis de la chambre, la double énonciation est triple. La *mimésis* est effectuée par Art Spiegelman répétant les propos de son père qui, lui-même, en rapportant au style direct les propos du déporté, est à considérer comme un rapporteur insufflant la représentation de la conversation (au style direct), représentation de l'énonciation du discours du rapporté. Et de ce fait, c'est la parole d'un témoin oculaire rapportée à un survivant qui la répète à son fils, témoin de témoin, qui compose le texte illustrant l'instant de la mort dans la chambre à gaz.

Concernant *Auschwitz*, nous avons démontré *supra* que Pascal Croci, lors de la deuxième séquence consacrée au meurtre de masse par chambre à gaz, avait créé un métadiscours sur l'emploi de la fiction en posant une limite à celle-ci *via* une opposition implicite à une fiction cinématographique fortement publicisée. Or, cette «suspension» de la fiction est déjà présente dans la

première approche de la chambre à gaz et elle se réalise par le biais de la polyphonie. Comme décrit précédemment, c'est un des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz qui raconte à Kazik ce qui se passe quand la porte se ferme. L'intégralité du texte accompagnant les images est un conglomérat d'extraits du témoignage de Filip Müller, survivant des cinq liquidations du «commando spécial» d'Auschwitz, recueilli par Claude Lanzmann pour son film *Shoah*⁴³.

4. Dire l'indicible dans la bande dessinée, contourner l'indicible

Le rapprochement de *Maus* et *Auschwitz* a mis en avant un *modus operandi* commun reposant sur une stratégie discursive visant à montrer sans montrer et qui donne à voir par le texte et par le biais de la parole testimoniale. Ce procédé propre fonctionne comme une intention rhétorique révélant la non volonté des auteurs à générer des polémiques vis-à-vis des discours dominants sur l'indicible, peut-être même davantage pour Pascal Croci tant la fiction, en général, est perçue avec méfiance quand elle est mobilisée pour traiter le judéocide⁴⁴. Et, plus amplement, ce dispositif s'ancre dans une «pratique du *dire malgré tout* - malgré la réalité historique inouïe, les insuffisances langagières, les interdits des représentations etc.»⁴⁵. Ainsi observons-nous que dans la bande dessinée, l'interdit de représentation a généré de l'imagination en poussant les

⁴² Perrin L., 2004, «La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage», *Questions de communication*, 6, Nancy, Presses universitaires de Nancy, pp. 270-271.

⁴³ Lanzmann C., 1985, *Shoah*, préface de Simone de Beauvoir, Folio, Paris, pp. 177-185.

⁴⁴ Nathalie Heinich nous rappelle qu'il existe une grande méfiance à l'égard de la fiction lorsque celle-ci est adoptée pour traiter du judéocide car généralement elle «tend par nature à suspendre la question de la véracité et, avec elle, de la position morale du lecteur ou du spectateur face à ce qui lui est narré» ; Heinich N., 2004, «Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation», in : N. Heinich, J.-M. Schaeffer, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, J. Chambon, p. 135.

⁴⁵ Rinn M., 1999, «Rhétorique de l'indicible», in : C. Coquio, dir., *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, A. Michel, p. 391.

⁴⁶ Didi-Huberman G., 2003, *Images malgré tout*, Paris, Éd. de Minuit, pp. 222-223.

auteurs à ne pas proposer de représentation directe de l'assassinat de masse par le gaz, mais à l'aborder autrement, en créant des séquences d' «images-boucliers» au sens où l'exprime Georges Didi-Huberman se référant à Siegfried Kracauer commentant le mythe de la Méduse : «*Persée ne fuit pas la Méduse, il l'affronte malgré tout, malgré qu'un face-à-face n'eût signifié ni le regard, ni le savoir, ni la victoire, mais simplement la mort. Persée affronte malgré tout la Gorgone, et ce malgré tout - cette possibilité de fait en dépit d'une impossibilité de*

droit - se nomme image : le bouclier, le reflet ne sont pas seulement sa protection, mais son arme, sa ruse, son moyen technique pour décapiter le monstre. À l'impuissante fatalité de départ («il n'y a pas de regard de la Méduse») se substitue la réponse éthique («eh bien, j'affronterai quand même la Méduse, en la regardant autrement»). [...] L'histoire de Persée nous enseigne [...] le pouvoir d'affrontement de ce réel même par le biais d'un dispositif formel utilisé envers et contre toute fatalité de l'»inimaginable» [...]»⁴⁶.

HÉLÈNE WALLENBORN

Docteur en Histoire

Université Libre de Bruxelles

Belgique

Le récit de vie : entre témoignage individuel et mémoire collective.

L'ensemble des témoignages audiovisuels des survivants des camps enregistrés depuis les années 1990 par la Fondation Auschwitz, antenne belge du Fortunoff Archive, constitue un état de la mémoire des persécutions nazies dans ces mêmes années en Belgique.¹ Les trois grandes mémoires qui ont structuré les interprétations de la déportation depuis la fin de la guerre s'y retrouvent aisément : il s'agit de la mémoire communautaire juive,

la mémoire antifasciste et la mémoire patriotique. A la Fondation Auschwitz, elles sont appelées mémoire politique universalisante, mémoire communautaire et mémoire nationale et/ou patriotique².

Pourtant, chacun de ces témoignages charrie énormément d'informations, qui n'ont pas toutes un rapport avec la déportation : souvenirs d'enfance, problèmes de santé, les motivations du témoignage, la description

¹ Cet article est tiré de la thèse de doctorat que j'ai consacrée à l'analyse des témoignages enregistrés entre 1992 et 1998 dans les studios de l'Université Libre de Bruxelles par la Fondation Auschwitz. H. WALLENBORN, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire. L'exemple d'un fonds de témoignages audiovisuels des survivants des camps nazis*, Thèse de doctorat en histoire, Université Libre de Bruxelles, 2004.

² Voir par exemple Y. THANASSEKOS, «Milieux de mémoire : survivants et formation des héritiers. Bilan et perspectives» in : *Bulletin de la Fondation Auschwitz*, n° 40-41, janvier-juin 1994, pp. 5-29. Sur l'histoire des mémoires des persécutions nazies en Belgique, voir J.-M. CHAUMONT, *La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, La Découverte, Paris, 1997 et P. LAGROU, *Mémoires patriotiques et occupation nazie*, Complexe, 2003. Sur l'histoire du fonds de témoignages audiovisuels, voir les différentes publications de la Fondation Auschwitz et les actes des rencontres sur le témoignage audiovisuel organisées par elle.

de la vie dans différents camps, des évaluations sur ce que fut le nazisme, sur la guerre en ex-Yougoslavie, sur l'Affaire Dutroux, sur les naissances des enfants, sur la vie professionnelle, sur la vie d'avant-guerre, sur l'arrestation, etc. De plus, l'option méthodologique d'interview choisie par la Fondation Auschwitz est l'interview de type libre, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune limite de temps, ni de questionnaire rigide. Néanmoins, pour chaque interview, il existe un «protocole d'interview», liste de thèmes à aborder, qui est segmentée en un *avant*, un *pendant* et un *après* la déportation. La charpente du récit sollicité est donnée par la fiche biographique. Les enquêteurs ne sont censés intervenir que pour débloquer une situation ou faciliter la reprise de la parole. «*Il n'y a donc ici ni techniques, ni méthode, ni objectifs de recherche élaborés et préalablement établis. Ou plutôt, je dirais que le seul objectif poursuivi est de créer tout l'espace possible pour accueillir la parole du survivant*», souligne le directeur de la Fondation³.

Sans objectif de recherche déclaré, comment terminer une interview ? La solution adoptée par la Fondation est de demander au témoin de donner la leçon essentielle qu'il tire de son expérience, ou de communiquer ce qui l'a le plus marqué dans cette expérience ou encore de choisir lui-même la thématique avec laquelle il désire terminer son témoignage⁴.

Dès lors, comment, de chaque témoignage raconté par des personnalités si différentes et aux parcours multiples et sans cadre précis d'interview, se dégage-t-il sans ambiguïté et presque systématiquement l'une des trois mémoires ? Alors qu'aucun témoin ne peut

être réduit à un autre, comment se crée, au-delà du dialogue créé par la situation d'interview, une cohérence à travers tout le témoignage ? Quelle est la spécificité de chacun des trois types de récits ? Certes, l'ordre chronologique de chaque récit, le partage en un *avant*, un *pendant* et un *après* la déportation leur donne une cohérence. La mémoire collective dans laquelle s'inscrit le témoin joue-t-elle un rôle dans la cohérence du récit qu'il construit de concert avec les interviewers ? Existe-t-il d'autres fils conducteurs qui traversent tout le récit ?

Pour répondre à ces questions, des témoignages ont été choisis, qui correspondaient chacun à un type de récit. Parmi les producteurs de récits antifascistes, le choix s'est effectué de manière à retenir des récits des témoins qui se définissent en tant que communistes ou en tant que socialistes. C'est l'identité revendiquée par les résistants juifs qui a permis de déterminer à laquelle des deux mémoires (la communautaire ou l'antifasciste) le témoin appartient⁵. Mais notons d'emblée que, s'ils sont rares, certains se réclament des deux.

Il est alors opératoire, mais pas suffisant, d'avoir recours aux trois ordres de discours contenus dans les récits de vie et clairement notés par Daniel Bertaux. Il s'agit de la *réalité historico-empirique*, qui désigne le parcours biographique C'est-à-dire les événements auxquels le sujet a assisté, la manière dont il les a vécus, le récit de ses pratiques ; la *réalité psychique et sémantique*, constituée par ce que le sujet pense et sait de son parcours ; et la *réalité discursive* du récit lui-même, ce que le témoin veut

³ Y. THANASSEKOS, «Mémoire-écran. Procédures et problèmes de méthodes» in : *Ces visages qui nous parlent*, Fondation Auschwitz et la Fondation pour la déportation, 1994, pp. 53-62, p. 58.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sur le choix des témoignages, voir H. WALLENBORN, *op. cit.* Il n'est pas possible de faire ici état des critères qui ont présidé au choix des témoignages retenus pour l'analyse.

⁶ D. BERTAUX, *Les récits de vie. Perspective ethnosociologique*, Nathan, Paris, 1997, p. 68.

bien dire dans le cadre de la relation dialogique de l'entretien⁶.

I. Les trois ordres de discours

Un récit de vie comporte plusieurs niveaux de discours : le récit des faits et des pratiques que le témoin a vécus ou auxquels il a assisté, tout ce qui fait son parcours biographique ; des évaluations sur ces faits ou pratiques et sur l'ensemble de la trajectoire ; ainsi que des informations sur la situation d'énonciation, à savoir tout ce que l'on peut saisir dans le dialogue avec l'interviewer de ce que le témoin veut bien dire de son parcours (ce qu'il dit, le dit-il spontanément ou en réponse à une question de l'interviewer ?) ainsi que ce qu'il ne veut pas dire, et de ce qu'il pense du fait de parler de cette expérience.

Pour simplifier, nous appellerons ces trois registres, ces trois niveaux : le registre énonciatif, le registre évaluatif et le registre descriptif. Définir quelles parties du récit appartiennent à tel niveau de discours n'est pas chose aisée, et là réside tout le problème de ce type d'analyse.

L'analyse du registre énonciatif a montré que la situation d'énonciation, à savoir un entretien filmé entre un rescapé et deux interviewers limite effectivement ce qui peut être dit. Si la situation temporelle (les années 1990) influence le contenu du témoignage, par les points de comparaison établis entre le jour du témoignage et les années 1930 et 1940, elle ne provoque pas de silences sur ce qu'a été l'expérience concentrationnaire. Par contre, le lieu d'enregistrement (l'ULB), et sa réputation libre-exaministe interdit à certains de clamer trop haut leur foi religieuse. Les questions des interviewers influencent bien entendu la présence de certains thèmes : signes avant-coureurs de la montée du fascisme, du génocide des juifs. La précision de leurs questions, qui montrent une connaissance plus ou moins grande du

sujet, amène des réponses plus ou moins précises. Certaines tensions apparaissent entre les témoins et les interviewers, lorsqu'ils abordent des questions sur le sens de l'expérience, sur l'identité que les témoins choisissent, sur le message qu'ils veulent délivrer.

Mais la plus grande contrainte qui s'opère sur le récit est le caractère public de la situation d'énonciation : la caméra ouvre l'espace vers un public imaginaire, composé surtout de jeunes. Cette situation de parole publique induit des silences ou des retenues : les moments de bonheur qui pourraient faire penser que l'expérience n'a pas été aussi terrible que ça ; les relations moralement condamnées entre détenus (prostitution, relations homosexuelles, vols entre détenus, règlements de compte) et tout ce qui concerne la déchéance physique et morale (les conditions d'hygiène difficiles, toilettes communes, rasage exhaustif, le fait de manger des épiluchures). Ces derniers thèmes sont abordés, mais avec pudeur. Les témoins ne citent jamais les noms de ceux qui ont eu des attitudes condamnables par rapport aux autres ou qui sont tombés dans une véritable déchéance, sauf parfois s'ils sont morts. C'est la raison pour laquelle certaines activités de résistance, avant la déportation ou dans les camps eux-mêmes, qui ont mené parfois jusqu'au meurtre, sont passées sous silence.

Mais ces éléments d'analyse n'apportent rien à la compréhension de la construction de la cohérence du récit livré. La plus grande fréquence des questions des interviewers, qui relancent le témoin, signale une cohérence moins forte de tout le récit. Ainsi, dans la plupart des récits de patriotes analysés, le récit de l'avant-déportation est laborieux, les témoins ne comprennent pas toujours les attentes des interviewers, ou ne veulent y pas répondre. Savoir ou ne pas savoir que dire sur toutes les périodes de sa vie détermine l'impression de l'(in)cohé-

rence du récit, et même plus, l'(in)cohérence d'une vie.

Si la situation d'énonciation semble être perçue de la même manière par tous les témoins, néanmoins, par le type de récit produit, l'on peut déjà voir une première césure entre antifascistes et patriotes : les récits de ces derniers ressemblent plus à une interview, et offrent donc un récit plus spontané, tandis que les producteurs des récits antifascistes présentent un récit verrouillé. Ce n'est sans doute pas sans rapport avec les motivations du témoignage invoquées par le témoin lui-même. Les antifascistes et les récits juifs sont prospectifs : ils témoignent pour amener les générations jeunes et futures à l'action contre les résurgences du fascisme et/ou de l'antisémitisme.

Dans les récits des témoins juifs, le thème du témoignage fait partie de l'histoire même de leur déportation, et ils parlent dans un but de réparation. Témoigner est considéré comme une revanche du judaïsme sur le nazisme, dans un souci de réparation du crime qui consistait à vouloir effacer toute trace de l'existence juive. Dans les récits antifascistes, le témoignage prend un autre sens, même s'il est aussi prospectif : c'est pour l'avenir que l'on témoigne. En effet, plus que l'expérience personnelle, c'est pour comprendre la situation actuelle et pour éviter que l'histoire ne se reproduise. On ne trouve aucune évocation du révisionnisme, même si les témoins évoquent la résurgence du fascisme à laquelle est liée le révisionnisme. En tant qu'anciens concentrationnaires, ils pensent avoir un message à délivrer. Ce message est bien exprimé par une rescapée d'Auschwitz :

«Nous les anciens d'Auschwitz, nous avons un message. Nous avons juré plus jamais

d'Auschwitz, et qu'est-ce que ça veut dire, pour que ce message soit entendu, il faut qu'on explique les causes de ce qui est arrivé, et ces causes, elles ne sont pas philosophiques, elles ne sont pas éthiques, elles sont économiques, elles sont sociales, elles sont politiques ; et si on explique pas ça aux jeunes, on ne pourra jamais comprendre ce qui se passe actuellement [...] On voit aujourd'hui des groupes néonazis d'extrême-droite qui prennent de l'ampleur [...], et c'est ça que notre message doit dire, nous devons mettre en garde les jeunes, c'est quand il y a de la misère, du chômage, ils sont nés du mécontentement. C'est un message social, un message économique, un message politique».

Dans les récits patriotes, par contre, point de message spontané destiné aux générations futures. Ils témoignent pour livrer les faits : créer une source historique est souvent le but avoué de leur prise de parole. Cependant, dire pourquoi l'on parle est déjà une évaluation sur le vécu : on montre ainsi l'intérêt que peut avoir sa vie pour les autres.

Le registre évaluatif comprend toutes les évaluations sur le vécu, toutes les interprétations. Un autre problème de partage se pose entre le niveau évaluatif et le niveau énonciatif : il s'agit de la thématique de l'indicible, thème qui apparaît comme central dans bon nombre d'études sur les témoignages des rescapés de la Shoah.⁷ La difficulté à dire, à décrire certaines situations est à la fois une évaluation sur ces situations, mais participe aussi de la partie énonciative. Par exemple, *«c'est inracontable, je ne peux vous faire passer la température du froid, vous raconter la faim»*, constitue à la fois une évaluation sur les marches de la mort et une description de cette situation particulière. Mais cela ressort également de la situation

⁷ Voir par exemple M. POLLAK, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Métailié, Paris, 1990.

⁸ D. BERTAUX, *Les récits de vie*, p. 68.

d'énonciation, car le témoin estime que l'auditeur qui n'a pas connu cette situation ne peut la comprendre. La même difficulté se présente lorsque le témoin insiste sur l'importance, sur l'intérêt du fait ou de la situation décrite.

D'autres problèmes de partage se posent entre le niveau évaluatif et le niveau descriptif. Daniel Bertaux suggère de prendre en compte dans le parcours biographique la *«succession de situations objectives du sujet, mais aussi la manière dont il les a vécues, c'est-à-dire perçues, évaluées et agies sur le moment ; de même pour les événements de son parcours»*, tandis que la réalité psychique et sémantique serait *«constituée par ce que le sujet sait et pense rétrospectivement de son parcours biographique ; elle résulte de la totalisation subjective que le sujet a fait des expériences jusqu'ici»*⁸.

Mais faire la distinction entre les manières dont les situations ont été évaluées, agies au moment même et le regard rétrospectif qui porte sur l'entièreté de la vie n'est pas facile, car tout peut être considéré comme une évaluation rétrospective. Dire *«c'était terrible»* est à la fois une description de la réalité passée ainsi qu'une évaluation sur cette réalité. Mais cette évaluation a pu se faire au moment même où l'événement ou la situation avait lieu, et est répétée cinquante ans après parce que le témoin l'évalue toujours de la même manière. La solution adoptée a été de prendre d'abord des événements dont la durée nécessite une évaluation rétrospective (vie entière, enfance, résistance, expérience concentrationnaire). L'expérience concentrationnaire, objet de la campagne d'interviews, est la période la plus évaluée, celle qui suscite le plus de commentaires.

Tous les témoins, sans exception, attribuent rétrospectivement leur survie aux mêmes facteurs, à savoir leur détermination à survivre et la chance, même s'ils insistent sur l'un ou l'autre facteur avec plus ou moins de

vigueur. Par exemple, Félix L., producteur d'un récit juif, attribue lui aussi sa survie à la chance et à sa volonté de survivre. Il dit à plusieurs reprises avoir eu beaucoup de chance, et évalue globalement sa survie par *«une suite ininterrompue de coups de chance [...] que ce soit pendant le travail, à l'entrée [...] [Ce sont] des concours de circonstances tout à fait exceptionnels, mais ce sont tous ces concours de circonstances qui ont fait que nous avons pu survivre»*. De la même manière, la détermination à survivre est exprimée en plusieurs endroits. *«Je voulais toujours vivre, je voulais vivre, vivre dans le but de retrouver ceux que j'aimais, dans le but de témoigner, dans un but égoïste [...] J'ai vu beaucoup de gens dans les camps qui sont arrivés «à quoi ça sert de lutter, de résister, nous allons quand même mourir» [...] J'ai toujours vécu avec l'espoir de revenir. Je luttais pour survivre»*.

Si tous s'accordent pour dire que le moral, la conviction profonde, la ténacité, l'espoir d'en sortir a été déterminant dans leur survie, les manières d'entretenir cet espoir diffèrent. Chez de nombreux antifascistes, cette volonté de survie fut puisée dans l'optimisme et dans la conviction de la défaite du National-socialisme, tandis que les croyants, juifs ou catholiques, ont été aidés par leur foi. Dans les récits de ces derniers, qui font confiance en la Providence divine, la chance comme facteur de survie est moins citée.

A côté de ces évaluations unanimes sur les raisons de la survie, et les convictions dans lesquelles ils ont puisé leur détermination à survivre, d'autres types d'évaluations sur l'ensemble de l'expérience concentrationnaire ne sont pas communes à tous les récits. Un deuxième type d'évaluation porte sur la définition de ce qui définit un camp de concentration, en général, sans parler d'un camp particulier. Par exemple, ce témoin qui place la déshumanisation au centre de son récit, et qui dit que ce qui caractérise le

camp de concentration est la perte de la dignité, l'abaissement de l'être humain au rang d'animal.

Un troisième type d'évaluation rencontré inclut l'expérience concentrationnaire dans une explication causale, une explication historique. Le témoin se mue, en quelque sorte, en professeur d'histoire, il situe les événements vécus dans un contexte plus large, qu'il tire de ses lectures historiques. Il donne quelquefois son interprétation personnelle des raisons de sa déportation, à l'occasion de ses réponses aux questions du pourquoi le génocide ? Pourquoi Hitler ? Ou pourquoi le nazisme ? Il en déduit parfois la culpabilité d'un régime ou d'une nation. Par exemple, ce témoin déporté pour raison raciale explique sa déportation par le fait que les desseins de Hitler et des Allemands étaient «*d'éradiquer de la terre une race, un peuple, une ethnie*». Ces événements sont évalués comme une tragédie à l'échelon mondial, comme le système le plus fou, le plus criminel, le plus démentiel, le plus dévastateur de l'humanité. Ou cette autre rescapée, qui explique la guerre et la déportation par des causes économiques, sociales, politiques et non éthiques ou philosophiques, comme certains le prétendent. «*Nous étions de la main-d'œuvre, les Allemands nous distribuaient en fonction de leurs besoins économiques*». Les patriotes, quant à eux, évoquent rarement spontanément une explication à leur déportation.

Un quatrième type d'évaluation porte sur les conclusions que l'on peut tirer sur la nature de l'homme, et sur les raisons d'être opti-

miste ou pessimiste sur l'avenir de l'humanité.

Ces évaluations résultent d'un regard rétrospectif du témoin sur son expérience concentrationnaire ; le grand nombre de ces évaluations montre qu'elle est au centre du récit. L'expérience concentrationnaire elle-même est divisée en unités de temps plus petites, qui correspondent à d'autres évaluations, qui fonctionnent souvent par comparaison : la vie en prison est souvent considérée comme un paradis par rapport à l'ensemble du vécu concentrationnaire. L'expérience de la captivité est divisée en périodes de plusieurs mois, correspondant à la détention dans les différents camps et prisons. Ainsi, un témoin dit que Dachau est mieux que Mauthausen : moins de coups, de hurlements, pas de boue dans l'allée principale du camp, que Dachau était le paradis par rapport à Mauthausen, mais devient l'enfer lorsqu'on entasse des prisonniers évacués des autres camps en 1944.

Des évaluations peuvent porter sur des situations ou des événements particuliers, unités de temps les plus petites des récits. Certains thèmes sont utilisés comme évaluations par tous les témoins : il s'agit des thèmes de l'enfer ou de l'indicible, employés pour insister sur l'horreur de l'expérience ou des situations. L'indicible, signe d'une expérience non partagée avec l'auditeur, n'est pas un thème énoncé par les seuls survivants du génocide. Ces différentes évaluations ne sont pas utilisées pour décrire les mêmes situations, si ce ne sont les larmes, qui surgissent presque toujours à l'évocation du décès des proches.

⁹ Voir P. NOVICK, *L'Holocauste dans la vie américaine*, Gallimard, Paris, 2000.

¹⁰ Voir Ch. DELORY-MONBERGER, *Les histoires de vie : de l'invention de soi au projet de formation*, Anthropos, Paris, 2000, p. 235 ; S. DELVENNÉ et M. DOMINICY, «La construction «éthique» dans les témoignages de déportés» in : H. PAUGAM-MOISY, V. NYCKEES et J. CARON-PARGUE (éds.), *La cognition entre individus et société. Modèles et méthodes. Actes d'ARCo 2001*, Hermès Science, Paris, 2001, pp. 241- 253 ; H.- CH. KOLLER, «Biographie als rhetorisches Konstrukt» in : *Bios*, 1993, n°1, pp. 33-41.

Dans un témoignage, l'emploi des mêmes évaluations, pour commenter des situations longues (par exemple toute l'expérience concentrationnaire) ou un épisode particulier, donne une cohérence au récit. Ainsi ce témoin qui dit qu'il fallait une chance inouïe pour survivre, et qui à plusieurs reprises raconte des événements où il a eu effectivement de la chance. Les événements racontés deviennent une illustration des évaluations globales qui répondent aux questions sur ce qui fait la nature d'un camp de concentration et de comment il était possible de s'en sortir. Cette cohérence donnée par la similitude des évaluations se constate dans les récits des témoins qui témoignent régulièrement et donne un aspect verrouillé au discours.

Une évaluation commune à tous est apparue, qui pourrait résumer le thème central de chaque témoignage : nous sommes sortis de cet enfer grâce à une chance inouïe et une grande détermination à survivre. Cette détermination est puisée dans leurs convictions politiques et religieuses, mais aussi dans leur force de caractère. Des césures entre les types de récits se révèlent dans les explications données aux raisons de cette expérience : victimes d'un régime politique ou victimes d'un génocide. La chance, comme ressort interprétatif de la survie, a émergé lentement après la guerre, libérant ainsi la parole des rescapés⁹. A cette explication s'est ajoutée une autre : la volonté de survivre.

Un premier niveau de cohérence du récit se construit donc autour d'une interprétation globale, d'un regard rétrospectif sur l'expérience concentrationnaire. Les événements racontés en servent alors d'illustrations. Le deuxième niveau de cohérence est créé par la construction de l'identité, par l'image que le témoin veut donner de lui-même.

II. La construction de l'identité

La construction de l'identité, c'est-à-dire ce par quoi les gens se sentent déterminés dans ce qu'ils sont, fait aussi la cohérence d'un récit de vie. Cette identité se marque par l'image que les témoins présentent d'eux-mêmes.

La construction de l'identité se fait tout au long du récit, mais comme d'autres l'ont constaté, les premières minutes sont une séquence très dense du point de vue de cette construction¹⁰. Toute la partie du témoignage qui concerne l'avant-déportation aide à comprendre l'image que le témoin a de lui-même ou l'image qu'il veut donner. Durant cette partie, le témoin raconte son enfance, les organisations de jeunesse auxquelles il a participé, le style d'éducation qu'il a reçue, son engagement politique ou celui de ses parents. Y sont contenues les grandes lignes de l'identité que le témoin met en avant, mais aussi certains thèmes récurrents du témoignage. C'est dans la construction de l'identité que se manifestent le plus clairement les lignes de partage entre les trois récits, et que l'on peut saisir les liens entre récit biographique et mémoire collective. Trois moments pendant lesquels l'image du témoin est facilement saisissable ont été analysés : la présentation, lorsqu'il s'inscrit dans une des catégories de déportés, et les thèmes récurrents qui montrent son point de vue subjectif.

La présentation est un moment-clé dans la construction pour comprendre la cohérence du récit. Sur l'invitation de l'interviewer, les témoins se présentent et déclinent leur identité, qui est plus large que la simple déclaration de leur nom, prénom et profession : d'emblée, ils se situent par rapport à l'objet de l'interview.

Les antifascistes se présentent comme des gens actifs dans la lutte contre le fascisme jusqu'à aujourd'hui et actifs de manière générale. Leur témoignage comprend un

vocabulaire tournant autour des mots «action», «lutte», «solidarité». Ils insistent sur leur engagement précoce comme le montre l'emploi de locutions telles que «très tôt» ou «dès le départ». Par exemple, ce témoin, qui après avoir décliné son nom et date de naissance, dit dès la première minute ; *«Je suis née à Bruxelles, j'ai toujours habité Bruxelles, et très tôt, au moment de la guerre d'Espagne, je suis devenue une militante antifasciste, que j'étais donc bien avant l'éclatement de la guerre 40-45»*. Ils évoquent la guerre d'Espagne, et se justifient tous par rapport à l'engagement qu'ils y ont pris. Ceux qui se définissent comme socialistes le signalent assez rapidement, tandis que ceux qui ont adhéré un jour au PC le disent rarement. Certains d'origine juive ne se présentent pas comme tels : leur vie semble commencer à leur engagement antifasciste, tout comme les autres.

Les producteurs des récits juifs démarrent leur récit de manière différente. Nombreux sont ceux qui s'affirment d'emblée comme juifs et commencent leur récit par l'histoire de leur famille, ou parfois plus largement de leur communauté disparue, en insistant sur l'antisémitisme d'avant-guerre et les réactions de leur famille face aux mesures antijuives. Ainsi, cette rescapée d'origine hongroise, qui dit dès la première phrase qu'elle est née dans un petit village de Hongrie dans lequel n'habitait qu'une seule famille juive, la sienne ; ou encore cette autre, qui décrit la ville où elle est née comme une ville universitaire dans laquelle habitait dix pour cent de juifs.

Dans les premières minutes des témoignages antifascistes et juifs, par la définition que

les témoins font d'eux-mêmes, la cause de la déportation est déjà contenue : la lutte contre le fascisme qui mènera à l'engagement dans la résistance ou l'identité juive. Un premier niveau de cohérence est donc donné par la causalité entre l'avant-déportation et la déportation. Dans les récits patriotes, il n'y a pas de présentation typique. La partie du récit sur l'avant-déportation n'obéit à aucune règle, et ne contient rien qui soit en rapport avec la déportation. Beaucoup veulent commencer leur récit en mai 1940. Après avoir décliné leur nom, date et lieu de naissance, parfois la profession de leur père, leur récit commence véritablement en mai 1940. Les interviewers doivent alors poser des questions sur leurs origines sociales, leur parcours scolaire, et c'est pour cette raison que la première partie de leur témoignage ressemble plus à une interview qu'à un récit.

A d'autres endroits du récit, les témoins définissent qui ils sont, mais plus encore à quelle catégorie de victimes des persécutions nazies ils pensent appartenir, et se définissent alors par rapport à l'ensemble des déportés¹¹.

Dans certains récits antifascistes, une opposition est faite entre les déportés raciaux et les résistants, appelés aussi prisonniers politiques, qui avaient une attitude motivée dans les camps et qui ne voulaient pas mourir comme des moutons. L'on trouve également une vision universaliste qui veut placer sous la même bannière toutes les victimes du nazisme, et qui efface la singularité de certaines victimes. Par exemple, cette déportée cite les différentes victimes des camps de concentration pour montrer que les déportés raciaux devraient être assimilés à des pri-

¹¹ Sur les différentes définitions des déportés et les batailles qui les ont entourées, voir P. LAGROU, *op. cit.*

¹² Voir P. LAGROU, *op. cit.*

¹³ Ce thème est si fréquent, qu'on peut se demander s'il ne constitue pas un *topos*, car tous ne détaillent pas la manière dont cette solidarité s'exprimait. De plus, il faut noter que dans les récits juifs ou patriotes, se trouvent également des exemples de solidarité et d'entraide, mais sur lesquels ces témoins ne mettent pas l'accent. Néanmoins, d'autres témoins notent qu'il existait des groupes plus solidaires que ceux dont ils faisaient partie, en général des groupes communistes.

sonniers politiques : les anti-nazis allemands, les patriotes, les résistants, ceux que les Allemands considéraient comme des races inférieures, c'est-à-dire les slaves, les juifs et les tsiganes. En fait, elle veut réduire toutes les victimes des persécutions nazies à une seule catégorie. La sympathie pour le communisme, qui a pu mener à l'inscription au parti communiste, est en général tue et se révèle parfois suite aux questions de l'interviewer. Les socialistes, quant à eux, s'ils citent aussi diverses catégories de déportés, établissent aussi la distinction entre juifs et résistants. Ils veulent se démarquer nettement des communistes et mentionnent que leur engagement dans la lutte contre le fascisme était aussi motivé par un sentiment patriotique.

L'identité que présentent les producteurs des récits juifs dépasse celle de déporté. C'est en tant que juifs qu'ils parlent. Ils font des allusions à la passivité alléguée aux juifs et citent plus rarement que les autres d'autres catégories de déportés. Les producteurs des récits patriotes ne se définissent jamais comme des patriotes. On ne trouvera jamais dans leur récit une affirmation du type : «je suis un patriote», bien que spontanément ou suite aux questions des interviewers, ils disent s'être engagés dans la résistance par patriotisme. Ils se définissent au mieux comme Belge, Flamand ou Wallon. Ils se présentent également comme des résistants ou des prisonniers politiques, mais se démarquent des communistes et des juifs. Certains opèrent la même distinction entre ceux qui se sont battus (les prisonniers politiques) et ceux qui ont été pris en raison de ce qu'ils étaient (les communistes).

Les victimes des persécutions nazies diffèrent donc selon les types de récits, et le terme de «prisonnier politique» recouvre des réalités diverses. Une absence de consensus à ce sujet apparaît donc, qui montre la continuité avec les débats suscités par la définition du statut de «prisonnier politique» dans

l'immédiat après-guerre¹². Une distinction est généralement faite entre ceux qui se sont battus les armes à la main et ceux qui se sont laissés prendre en raison de ce qu'ils étaient. Les communistes servent de repoussoir et ceux qui se sont engagés au parti communiste sont discrets sur cette affiliation. Cette définition, qui apparaît parfois dès les premières minutes, constitue un moyen pour le témoin de s'inscrire dans une des trois mémoires collectives.

Dans les premières minutes de présentation sont déjà contenues certaines définitions de soi ou certains thèmes récurrents qui rythment tout le témoignage. Les antifascistes se présentent d'emblée comme des femmes ou des hommes de combat, militants, engagés, résistants ; combats qu'ils mènent jusqu'au jour du témoignage. Des thèmes récurrents montrent à quel point ils ont été solidaires et actifs dans les camps¹³. Les antifascistes développent donc une personnalité identique avant, pendant et après la déportation. Les producteurs des récits juifs présentent aussi la même identité tout au long du témoignage, sans que cette identité ne soit jamais définie. Leur caractère ne semble pas avoir été modifié par leur expérience. Ce que la déportation a changé pour eux, ce sont leurs projets : la perte d'une partie ou de la totalité de leur famille et, pour certains, leur immigration en Belgique, qui les a obligés à reconstruire une nouvelle vie. Par exemple, cette déportée qui raconte : «*Je me destinai à l'enseignement, mais les Allemands ont eu raison de moi*».

Certaines préoccupations présentes dans la présentation le sont tout au long du témoignage. Ainsi, cette survivante qui centre son récit sur l'hygiène dans les camps. Cette préoccupation est déjà présente dans les premières minutes, lorsqu'elle raconte sa naissance : «*Je suis née le 5 juillet, juste au moment où on coupait les blés. Aussi ma grand-mère est arrivée la veille au soir, c'est*

elle qui a fait l'accouchement parce que mon père n'a pas trouvé un cheval. Le temps qu'il est allé chercher la sage femme, quand ils sont revenus ensemble moi j'étais déjà lavée proprement, ma mère aussi. Nous étions déjà nettes et propres». Les thèmes récurrents sont plus variés dans les récits juifs (faim, propreté, témoignage, antisémitisme, etc.), que dans les récits antifascistes.

Les patriotes se disent tous changés ou avoir été ébranlés dans leurs convictions par leur expérience concentrationnaire. Ainsi, ce témoin qui dit n'avoir pas retrouvé son caractère d'avant, et cet autre, estimant qu'il est devenu plus optimiste, que sa déportation a renforcé sa foi quand il voit la protection dont il a fait l'objet. Peu de thèmes récurrents ponctuent leurs témoignages, sauf cette déportée, qui s'attribue un mauvais caractère, qu'elle avait déjà avant la déportation et qu'elle attribue à son signe astrologique, celui du taureau. C'est à cause de ce caractère qu'elle a pris, dit-elle, les choses avec désinvolture et qu'elle n'a jamais eu peur de mourir. Par contre, elle répète à plusieurs reprises qu'elle s'est engagée dans la résistance par patriotisme, par haine des Allemands et pour venger son mari, mort pendant la campagne des dix-huit jours. Mais elle décrit son accueil en Belgique comme la «*plus grande déception de ma vie*», et explique pourquoi : «*quand nous sommes rentrés, la première gare où le train s'est arrêté, il y avait des gendarmes avec les mitraillettes qui longeaient le train. Et voilà comment j'ai été reçue en Belgique. J'ai pleuré de rage*». Elle estime avoir eu de la reconnaissance de la part des Anglais, mais de «*la Belgique, on peut toujours attendre*». L'absence de reconnais-

ce l'a conduite à ressentir une amertume profonde pour la Belgique au point de dire : «*la Belgique, ça n'est pas mon pays ; c'est l'Inde [où elle a passé plusieurs années de sa vie après sa libération] mon pays [...] C'est l'Europe, et c'est l'Inde et la France*». Son sentiment patriotique très fort avant la guerre, n'a pas résisté à cette absence de reconnaissance, même si elle n'a jamais regretté d'avoir fait de la résistance. Peu de témoins engagés dans la résistance par patriotisme réaffirment leur patriotisme au cours du témoignage.

Les thèmes récurrents propres à chaque témoin, leurs obsessions, reviennent tout au long du récit et lui confèrent, ainsi qu'au témoin lui-même, une impression de cohérence. En fait, le récit de vie est plus qu'un récit, car il répond à une nécessité existentielle, et de ce fait, a des exigences qui lui sont propres, mises en évidence par la linguiste Charlotte Linde notamment¹⁴.

III. Le récit de vie : retour sur une définition

Le récit de vie est défini comme une construction individuelle et subjective par plusieurs sociologues, mais aussi comme le produit spécifique d'une interaction et d'une activité sociale. Il est plus qu'une source d'information. «*Bien loin de refléter le social, l'individu se l'approprie, le médiatise, le filtre et le retraduit en le projetant dans une autre dimension, celle de sa subjectivité. Il ne peut en faire abstraction, mais il ne le subit pas passivement, au contraire, il le réinvente à chaque instant*»¹⁵. «*En se racontant, la personne cherche à éclairer ce qu'elle est aujourd'hui, en reprenant ce qu'elle a fait ou ce*

¹⁴ CH. LINDE, *Life Stories. The Creation of Coherence*, Oxford University Press, 1993.

¹⁵ F. FERRAROTI, *Histoire et histoires de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales*, Librairie des Méridiens, 1983, p. 51 ; J. POIRIER, S. CLAPIER-VALLADON, P. RAYBAUT, *Les récits de vie. Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1983 ; D. BERTAUX, *Les récits de vie*, Paris, Nathan, 1997.

¹⁶ M. LECLERC-OLIVE, *Le dire de l'événement (biographique)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

¹⁷ CH. LINDE, *Life Stories. The creation of coherence*, Oxford University Press, 1993.

qu'il est arrivé dans le passé [...] Le récit n'est pas l'expression d'un sujet qui lui préexiste intégralement, mais plutôt ce qui contribue à déterminer l'existence même du «sujet» [...] C'est en se racontant, en prenant une certaine distance par rapport à son «vécu que l'individu devient un peu plus sujet»¹⁶.

Différents travaux, entre linguistique, psychologie et sociologie se sont développés ces dernières années pour tenter de définir le récit de vie. La linguiste Charlotte Linde définit le récit de vie non seulement comme le résultat d'une interaction, mais aussi comme le total de toutes les histoires d'un type particulier qui sont racontées dans la vie du narrateur. C'est une unité discontinue temporellement, racontée en de multiples occasions et altérée en fonction des occasions spécifiques d'énonciation ou des destinataires particuliers. Des récits de nouveaux événements sont ajoutés et d'anciennes histoires enlevées ou réinterprétées pour exprimer de nouvelles évaluations. Conventionnellement, il inclut certains types d'événements marquants, incluant le choix de la profession, le mariage, le divorce, les grands choix idéologiques ou les événements particuliers à la vie du narrateur¹⁷.

Un récit de vie est donc constitué de toutes les histoires et unités de discours associées telles que les chroniques, les explications, les connections entre elles, qui sont racontées par un individu au cours de sa vie qui satisfait aux deux critères suivants :

1) les histoires et unités de discours contenus dans le récit de vie donnent une évaluation sur un point concernant le narrateur et non sur la manière dont le monde est. C'est-à-dire qu'un récit, pour être inclus comme partie dans un récit de vie, doit offrir un point évaluatif à propos du narrateur ou à propos d'un événement considéré comme pertinent parce qu'il est arrivé au narrateur. Le point évaluatif du récit est, en gros, la compréhension de la

signification des actions du protagoniste que le destinataire doit admettre.

2) les histoires et unités de discours ont une rapportabilité longue, c'est-à-dire qu'elles sont racontables, qu'elles sont souvent racontées et qu'elles le seront encore. Par exemple, ce qui est rapportable, ce sont les événements, ce qui n'arrive pas tous les jours. Certains types d'histoire tendent conventionnellement à avoir une rapportabilité longue, telles que les étapes de la vie professionnelle, le mariage, la naissance des enfants. La rapportabilité des histoires et unités de discours dépend aussi de la qualité du narrateur à percevoir qu'un événement est effectivement rapportable et qu'on peut y déceler une pertinence particulière.

Trois caractéristiques constituent le récit de vie. Un récit de vie est un récit : l'ordre des clauses respecte l'ordre des événements ou est censé le respecter. Ensuite, le récit de vie est oral. Enfin, il est nécessaire de rendre le récit cohérent.

L'ordre narratif, c'est-à-dire l'ordre temporel des clauses (ou événements) est la base pour les deux principes majeurs de cohérence des récits de vie : la causalité et la continuité. Il est important de montrer que les événements d'une vie ont été motivés par une causalité adéquate. Par exemple, Charlotte Linde a étudié des récits de vie concernant des choix de professions, et a montré que la tâche du narrateur est de créer une causalité adéquate pour établir une chaîne de causalité qui n'est ni trop fine, ni trop large. Une chaîne de causalité trop fine suggère que les choix professionnels procèdent du hasard, que le narrateur n'est pas maître de ses choix. Une chaîne de causalité trop large suggère que le narrateur accepte une théorie de la causalité déterministe ou fataliste. Il y a un point d'équilibre entre déterminisme et hasard qui est socialement déterminé. La discontinuité peut constituer la continuité d'une vie : quelqu'un qui a souvent

changé de profession peut dire que le lien entre tous ces choix est le besoin de changement. Dans les choix de profession, la causalité la plus forte, qui implique une grande continuité, sont les activités, les aptitudes ou les ambitions qui remontent à l'enfance.

Le récit de vie est une unité linguistique, mais une unité linguistique orale. La cohérence que l'on donne de sa vie à travers le récit de vie répond à une demande interne, psychologique, et la psychanalyse peut être considérée, entre autre, comme la tâche de se fabriquer un récit de vie satisfaisant. Mais le récit de vie répond aussi à une demande sociale : il faut offrir à l'auditeur une cohérence adéquate. Comme le souligne la psychanalyste Régine Waintrater, qui a recueilli des témoignages de la Shoah pour l'antenne française du Fortunoff Archive, «*raconter sa vie est un besoin fondamental de l'être humain : c'est le récit que l'on fait de sa vie qui lui donne forme et cohérence*»¹⁸.

IV. Identité et les trois ordres de discours.

En accord avec cette définition, il existe des liens entre l'identité, la personnalité et le

registre descriptif, toutes les histoires concernant essentiellement le narrateur, et son point de vue évaluatif sur les événements qu'il raconte. Ainsi, quelqu'un d'attentif à l'hygiène fera un récit qui mentionne les différentes conditions d'hygiène ; quelqu'un investi dans la résistance par patriotisme verra les types de prisonniers selon leur nationalité. En fait, la manière dont les événements sont racontés constitue une illustration de ce que la personne qui parle prétend être.

Mais il s'agit aussi d'offrir une causalité adéquate entre l'image de soi et l'évaluation sur le vécu. Charlotte Linde a constaté que pour donner une causalité adéquate pour le choix de profession, les traits de caractères sont les plus utilisés : c'est par des aptitudes ou des goûts qui remontent à l'enfance que les producteurs des récits de vie expliquent le plus souvent le choix de leur profession. Ils utilisent certains systèmes de causalité, qui permettent d'expliquer aux autres et à soi-même pourquoi on a fait le choix d'une profession : la psychologie freudienne, l'astrologie, les explications religieuses¹⁹.

¹⁸ R. WAINTRATER, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Payot, Paris, 2003, p. 113.

¹⁹ CH. LINDE, *op. cit.*, pp. 163 et suiv.

²⁰ E. DANBLON et S. DELVENNE, «Rationalité discursive et construction de l'identité collective. Analyse de témoignages de rescapés de la Shoah» in : *Revue de Sémantique et de Pragmatique*, 2004.

²¹ Ce qui est faux. Des juifs non politiques ont été arrêtés par la Gestapo et ont séjourné avenue Louise avant d'être envoyés à Malines, et des Juifs politiques ont suivi exactement le même trajet. Voir M. STEINBERG, *L'étoile et le fusil*, EVO, Bruxelles, 1983-1986.

²² La première incompréhension a lieu lorsqu'elle raconte qu'elle doit entrer dans la clandestinité. Elle dit que c'est pour cette raison qu'elle devait arrêter son travail. «*J'ai enseigné jusqu'en janvier 1941, ce qui veut dire que jusqu'en janvier 1941, il n'y avait pas d'édit qui écartait les Juifs des professions libérales, puisqu'en janvier 1941, j'ai enseigné.*» L'interviewer lui demande : «*vous ne vous êtes pas fait enregistrer comme juive ?*» «*Ce n'est pas en faisant de la résistance que l'on peut porter l'étoile. Je n'ai jamais porté l'étoile jaune. De toute façon, je refusais de la porter.*». La seconde incohérence a lieu lorsqu'elle parle de son arrestation. On lui demande si les Allemands savaient qu'elle était juive. Elle répond : «*oui, mais cette question ne se posait pas à ce moment-là. Il y avait des prisonnières politiques...*» «*Est-ce que vous portiez l'étoile ?*» «*Non, je vous l'ai dit, c'était bien le moindre geste de protestation, de résistance.*» Plus tard, lorsqu'elle évoque son départ de Vught pour Auschwitz, elle dit que les juives ont été envoyées à Auschwitz, tandis que les autres à Ravensbrück. L'interviewer lui demande sur quelle base s'est fait ce choix, et elle élude la question en répétant que les juifs étaient envoyés à Auschwitz et les autres à Ravensbrück. La chronologie des persécutions antijuives nécessaires à la compréhension du récit de Renée Van H. est la suivante : 28 octobre 1940 : obligation d'inscription au registre des Juifs, exclusion des Juifs des fonctions publiques, et obligation de déclarations des entreprises juives. 27 mai 1942 : instauration de l'étoile jaune.

Ceci correspond à ce que nous avons appelé l'évaluation globale. Nous avons vu que l'évaluation globale des récits analysés porte sur la période concentrationnaire, en énonçant ce qu'était un camp de concentration, mais aussi en pointant les raisons de la survie, qui sont la chance et la ténacité, qui s'enracinent elles-mêmes dans certains systèmes de causalité (protection divine, foi en la défaite de l'Allemagne nazie, etc.).

Emmanuelle Danblon et Sylvie Delvenne ont aussi montré le lien entre l'identité (qu'elles appellent «l'ethos narrative») et l'évaluation globale («sens mythique»)²⁰. A travers l'analyse de deux récits du fonds de la Fondation Auschwitz, elles montrent comment un «sens mythique» se construit tout au long du récit. Le récit du premier témoin le présente comme quelqu'un d'engagé politiquement, qui prône les valeurs de solidarité, de partage, et qui fait passer les intérêts des autres avant les siens. Se dégage alors l'évaluation globale selon laquelle les déportés ont pu survivre parce qu'ils étaient solidaires. Le second témoin, quant à lui, se présente comme quelqu'un de débrouillard et de courageux, et qui a une grande résistance aux souffrances physiques. L'évaluation qui se dégage de ce récit est que, pour survivre, il fallait être débrouillard et courageux, malgré l'absence de solidarité.

Le registre évaluatif est donc fortement lié à la construction de l'identité. De la même manière, que lui est liée - si pas soumise - la description de ce qui s'est passé (registre descriptif). En effet, des contradictions ou des incompréhensions internes repérées dans plusieurs récits montrent qu'il est plus important pour le témoin de maintenir une identité, une image de soi cohérente, que de dire ce qui s'est réellement passé. Par exemple, le récit de cette femme engagée dans la résistance par patriotisme, qui affirme avoir mauvais caractère et agir sur des coups de tête. Cette déclaration d'identité l'amène même à faire

une contradiction : au moment où elle étudiait le piano, elle rencontre son fiancé. Ses parents la mettent alors devant un choix : ou arrêter ses études au conservatoire ou ne plus fréquenter son fiancé. Sur un coup de tête, dit-elle, elle arrête ses études de piano et dit n'avoir plus jamais fait de piano depuis. Mais, plus loin dans son récit, elle raconte qu'après la guerre, elle s'occupait d'orphelins de guerre et jouait du piano pour eux. L'image qu'elle veut donner d'elle-même, celle de quelqu'un d'impulsif, est plus importante que la cohérence du registre descriptif.

D'autres sont aussi amenés à certaines incohérences pour maintenir l'identité qu'ils proclament. Ainsi, cette rescapée d'Auschwitz qui se dit, dès la présentation, militante antifasciste. Après avoir déjà annoncé que la quasi totalité de sa famille hollandaise a péri à Auschwitz, sans d'ailleurs avoir mentionné son origine juive, elle précise néanmoins en répondant à une question sur son éducation religieuse «*j'omets de dire que je suis d'origine juive parce que je n'ai pas été élevée dans une religion. Je suis profondément athée. Je suis totalement assimilée*». Plus loin, elle insiste sur le fait qu'elle est entrée dans la clandestinité en tant qu'antinazie, mais elle précise : «*entrer dans la clandestinité, c'était faire en sorte de ne pas se faire repérer, de ne pas se faire reconnaître, ce qui était difficile parce qu'il y avait des juifs collaborateurs avec les Allemands qui désignaient ceux qui avaient un type sémite. Moi, j'ai eu de la chance de ne pas être reconnue, tout en ayant un type sémite. Il y a eu des dénonciations*». Elle insiste sur le fait qu'elle a été arrêtée en tant que résistante, et tient pour preuve le fait qu'elle a été arrêtée par la Gestapo, tandis que les juifs étaient directement envoyés à Malines²¹. Des incohérences plus fortes apparaissent dans son récit, qui laissent supposer qu'elle a dû un moment être enregistrée comme juive²². Ailleurs, dans un autre témoignage, elle pro-

clame son identité juive et dit que c'est en tant que telle qu'elle a été envoyée à Auschwitz. Une vérification au «Registre des Juifs» a montré qu'elle y a d'ailleurs été inscrite, mais par son père.

Si elle veut gommer cette identité le jour du témoignage, c'est qu'elle profite de l'espace de parole publique qui lui est offert pour passer un message universaliste aux jeunes ; message qui veut gommer la spécificité du génocide des juifs en faisant de ces derniers des victimes politiques. Pour les mêmes raisons, d'autres témoins qui se présentent comme des militants antifascistes de la première heure veulent taire leur arrestation en tant que juif, niant leur inscription au «Registre des Juifs». Ils travestissent les faits à la fois pour des raisons identitaires et pour des raisons liées à la situation d'énonciation. Ils se présentent comme militants antifascistes, ne voulant pas s'appesantir sur leurs origines juives pour rendre leur message destiné aux jeunes plus efficace : il faut se battre contre la résurgence du fascisme.

Offrir une image harmonieuse de soi, être cohérent avec le message à délivrer importe plus que la cohérence des faits. Régine Waintrater constate également que le témoin cherche à délivrer une «*sorte de «morale de l'histoire», qui s'apparente à un credo, parfois formulé comme une croyance ou une interprétation*»²³. Ce credo constitue l'élément organisateur du récit, qui s'apparente au mythe, et est à la fois restaurateur d'identité. C'est ici que se noue le lien entre mémoire collective et récit individuel.

V. Mémoire collective et récit individuel

En recherchant les trois ordres de discours, et les manières dont les témoins élaborent leur identité, l'analyse du fonds de la

Fondation Auschwitz a révélé la mémoire collective de la déportation des années 1990, avec ses tabous, ses silences et ses injonctions pour le futur.

Dans la description de cette vie concentrationnaire, trois types de silences sont respectés par tous. Le premier concerne la déchéance physique et morale, même si ces dernières années les limites du dicible semblent avoir reculé de ce point de vue : ils évoquent avec beaucoup d'émotion le fait d'avoir mangé des choses qui sont communément réputées comme immangeables (épluchures, nourriture pour cochons, herbes, etc.). Par contre, leurs propres écarts moraux ne sont jamais évoqués : si beaucoup se sont fait voler (chaussures, rations de pain, etc.), pas un ne dit avoir commis de vol. Si l'un des témoins raconte qu'il a été tenté de le faire, il s'empresse d'ajouter s'être repris à temps. Le deuxième silence est lié au premier et concerne certaines relations entre détenus : la prostitution, l'homosexualité, la survie des uns aux dépens des autres. C'est la raison pour laquelle la nature des activités des comités de résistance dans les grands camps n'est pas racontée. Le troisième tabou s'opère sur les moments de bonheur qui ont pu exister dans les camps, mais qui pourraient atténuer l'image de l'expérience : l'image qui doit ressortir des récits est celle d'un enfer duquel il était très difficile de sortir, à moins d'avoir une chance inouïe. Pour ne pas se présenter en victime miraculée uniquement, ils racontent le dépassement des contraintes et la détermination à survivre. C'est de cette manière qu'ils se construisent une identité d'acteur.

Chaque récit est centré sur l'expérience concentrationnaire. Tous les témoins évoquent les mêmes raisons de leur survie : la chance ou le destin et la détermination à s'en sortir. Cette détermination est puisée

²³ R. WAINTRATER, *Sortir du génocide...*, p. 122.

dans une conviction politique ou religieuse différente selon les types de récits, et vient renforcer l'image que le témoin veut donner de lui-même. Par exemple, «pour s'en sortir, il fallait être débrouillard (ou solidaire), et je suis débrouillard (ou solidaire)».

Cette expérience et l'évaluation de cette expérience sont prises dans des causalités différentes selon les types de récits. Les causes de cette expérience remontent pour les producteurs des récits juifs à leur histoire familiale, et c'est par celle-ci qu'ils commencent leur récit. Pour les antifascistes, elles remontent à leur engagement dans la lutte contre le fascisme, dans lequel la guerre d'Espagne est un passage obligé. Pour les patriotes, elles débutent à l'invasion du territoire en mai 1940.

Cette causalité a des conséquences sur le contenu : antisémitisme dans les récits juifs, solidarité et résistance dans les récits antifascistes. Il n'existe par contre pas de thèmes spécifiques aux patriotes. Les témoins des trois types de récits parlent en victimes d'un génocide, d'un régime politique ou en victimes de guerre. C'est à partir de ce point de vue qu'ils envisagent les autres types de victimes des persécutions nazies.

C'est la même causalité qui détermine le but du témoignage. Les producteurs des récits juifs témoignent pour empêcher le retour de l'antisémitisme, pour affirmer l'unicité du génocide, mais aussi dans un souci de réparation : pour affirmer l'existence juive alors que le projet nazi était de l'effacer. Les producteurs des récits antifascistes témoignent pour appeler à la vigilance et à la lutte contre toutes les formes actuelles de fascisme. Les communistes sont discrets sur leur ancienne affiliation. Par contre, ceux qui se sont engagés dans la résistance par patriotisme, ce qui a mené à leur déportation, ne réaffirment pas leur conviction d'alors. Peut-être l'accueil qui leur a été réservé, mais aussi la déconstruc-

tion des récits nationaux les en empêchent : ils veulent simplement produire une source historique et raconter les faits tels qu'ils se sont passés.

L'inscription d'un témoin dans l'un des types de récits se fait souvent par l'emploi du «nous», pronom qui englobe des personnes différentes selon les récits. Les juifs parlent au nom de tous les juifs, quelles que soient leurs opinions politiques ou religieuses. Les antifascistes parlent au nom des prisonniers politiques ou des résistants, les socialistes se démarquant nettement des communistes, et les patriotes parlent aussi au nom des résistants ou des prisonniers politiques. Dans ces deux derniers cas, c'est à ce quoi ils s'opposent qui détermine à quoi le «nous» fait référence. Mais certains, lorsque les interviewers les y invitent, refusent de choisir l'une ou l'autre identité, refusent toute étiquette.

Le registre évaluatif comprend des évaluations sur des faits ou des événements particuliers ainsi que sur des unités de temps plus longues. Dans ces récits de vie, la période de la vie qui fait l'objet d'évaluations fréquentes est l'expérience concentrationnaire, qui permet aux témoins d'attribuer des raisons à leur survie. Les deux ressorts interprétatifs utilisés le plus fréquemment sont la chance et la volonté d'en sortir. L'utilisation d'évaluations similaires sur des faits particuliers ou des unités de temps plus longues donne une forte cohérence au récit, lui confère un aspect verrouillé. Dans ces témoignages, la notion d'indicible est devenue une manière d'évaluer les situations particulièrement terribles.

Les mémoires collectives apparaissent comme des répertoires de sens qui structurent les grandes lignes du récit. Ces mémoires font la cohésion d'un groupe, fondent son identité. Ils s'ancrent dans le passé, mais veulent fonder l'avenir. Les

témoins, en s'appropriant l'une des trois mémoires, la constituent.

Le signe de l'appropriation plus ou moins forte d'une des trois mémoires collectives par le témoin se marque par la plus ou moins grande cohérence de son récit, produite tout au long du témoignage, par l'image qu'il donne de lui-même et par la similitude des évaluations qui portent sur des faits ou des anecdotes qui illustrent l'évaluation globale que le témoin fait de son expérience. La mémoire collective, pour le témoin, constitue un répertoire de sens dans lequel il puise. Ainsi, la mémoire patriotique, qui s'est estompée, n'offre plus à ceux qui se sont engagés dans la résistance pour la défense de la patrie, un catalogue d'interprétations, une chaîne de causalité adéquate sur lesquels ils

pourraient construire la cohérence de leur récit.

En définitive, un récit de vie est un moment de mise au point rétrospective et prospective, où beaucoup d'événements d'une vie s'entrelacent dans la même chaîne de causalité, acceptable pour l'auditeur, audible pour l'époque. Témoigner, dire et redire sa vie, est constitutif d'identité, et pour cette raison, ne laisse pas le témoin indemne.

Malgré les aspects réducteurs de la typologie des trois grandes mémoires qui ont structuré le souvenir de la déportation et les questions des interviewers, le témoin reste libre. Libre de recréer son témoignage, même s'il offre des contradictions avec les précédents. Libre aussi de perpétuer, en se l'appropriant, une mémoire collective ou de refuser de s'y inscrire.

MICHAEL CAMBIER

Licencié en Sociologie

Université Libre de Bruxelles

Collaborateur à la

Fondation Auschwitz - Bruxelles

Belgique

La mémoire cinématographique *malgré* la guerre

Une rupture épistémologique ?

1. L'histoire en images et l'histoire des images

On peut déceler, en parcourant une littérature ouverte sur le cinéma dans ses dimensions historiques, sociologiques ou esthétiques¹, que les extraordinaires complexité et ambiguïté de l'objet filmique - et donc de son analyse pertinente - a longtemps étouffé, à quelques notables exceptions près, les tentatives des historiens à sérieusement discuter le statut : 1/ des productions audiovisuelles en tant que documents et 2/ de l'image en tant que source historique.

En termes épistémologiques, je ne crois pas que cette réticence puisse surprendre. Une

forte tradition du primat de la source écrite a depuis longtemps prévalu dans les castes intellectuelles occidentales et déborde les pratiques des seuls historiens pour définir, en fait, une sorte de *doxa* tenace en toutes disciplines scientifiques. L'iconoclastie ne constitue pas, pour les savants du vingtième siècle, un choix idéologique ou un positionnement culturel explicite, mais relèverait plutôt d'une forme d'effet de structure : j'entends par là, en tous cas, que la révolution de l'image, en tant qu'elle est devenue en Occident un support privilégié de communication en très peu de temps, ne pouvait pas immédiatement constituer dans les académies un objet légitime de recherche : 1/ faute d'uni-

¹ Ces différents champs ne sont identifiés séparément que par égard à la clarté «académique» du propos, car les recherches concrètes se construisent toujours un objet cinématographique de façon pluridisciplinaire.

té théorique dans les références, de manque d'intérêt pour de telles matières dans la littérature existante ou tout simplement par absence de cette vigueur intellectuelle, parfois insufflée à une collectivité de recherche par un seul homme ou une seule théorie, indispensable : 2/ à l'ébranlement d'un trait culturel saillant des sociétés occidentales : leur commune méfiance et attirance pour l'image².

Bien sûr, depuis l'avènement du cinématographe, l'on s'est abondamment préoccupé des périls ou des forces que le jeune média était supposé receler. A cet égard, les critiques de cinéma et les gens de cinéma eux-mêmes apportèrent une contribution inégale, tantôt alarmée, tantôt extasiée. Il est permis de situer - très théoriquement, bien entendu - une rupture dans le « penser l'image » pendant la Grande Guerre, laquelle opéra peu ou prou le dédoublement d'un *septième art* prometteur en une *technique de communication de masses* moderne, dangereuse et manipulatrice, réveillant à propos du cinéma toutes les craintes traditionnelles inspirées par les images et leurs mystères mal cernés. Il semble que de telles craintes n'aient jamais été aussi vivaces qu'à l'heure du journalisme « embedded » dans les conflits du globe, et qu'elles ne pourront se résoudre face à la déferlante d'images amateurs, qui jouis-

sent auprès des grands médias audiovisuels, semble-t-il, d'une sorte de surcroît de crédit car le fréquent manque de qualité de ces prises renforce l'impression d'authenticité de ce qu'elles représentent et les dote d'une charge affective supérieure, en somme, puisque le preneur d'images n'est plus un « cameraman professionnel », mais un simple ... témoin.

Il n'y a presque plus de discours, savant ou non, qui ne se déploie depuis lors à la fois dans l'une et l'autre de ces dimensions des supports audiovisuels. L'image porte en elle à la fois vérité et mensonge, faits historiques et manipulations techniques, logique *discursive* (les messages, les intentions de l'auteur et leur ré-appropriation par les publics) et logique *affective* : ce type de dualité ne manque pas d'apparaître avec plus ou moins de nuance et de pertinence sous la plume des auteurs qui choisissent de s'exprimer à propos du cinéma. Art pour l'art ou instrument politique. Art pour l'art *et* instrument politique ? Jusqu'à un certain point, je pense la question encore ouverte.

La diffusion audiovisuelle domestique, la télévision, perpétue cette tension à une autre échelle. Son monumental succès, survenu dans la seconde moitié du siècle dernier, invite les analystes à soigneusement séparer « cinéma » et « télévision », et à se construire

² Au Moyen-Âge, la querelle religieuse opposant iconophiles et iconoclastes permet de situer ce positionnement culturel ambigu vis-à-vis de la représentation picturale. Pendant la guerre froide, qui fut aussi une guerre des représentations de l'Humanité, on a pu finalement assister à une sorte de renversement de ce rapport à l'image en Orient et en Occident. Ainsi sont peut-être les idéologies, qui ne tâchent pas seulement de construire une *pensée*, mais aussi à modeler un Homme nouveau, une nouvelle humanité, dont la nouveauté ne tiendrait (évidemment) pas à une mutation physique ou matérielle, mais à une reconversion morale, à la manière dont elles amènent les hommes à redistribuer les biens et à communiquer avec les autres groupes, à discuter l'allocation de ses ressources symboliques et matérielles et finalement : à se représenter à lui-même et aux autres.

³ SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma - Ouverture pour l'histoire de demain*, 1977, Ed. Aubier-Montaigne, p. 8.

⁴ A cet égard, Martine Joly rappelle, en utilisant la terminologie proposée par Umberto Eco, quel est souvent le statut du discours de l'analyste (*lector*) par rapport à l'œuvre (*opus*) et à l'auteur de l'œuvre (*auctor*), et avance, je crois, une interprétation possible du concept de « mémoire cinématographique » : « (...) ainsi, dynamisé par son contexte sémantique et pragmatique, l'opus se sémiotise et transforme le lector en auctor d'un nouvel opus, l'interprétation elle-même, qui à son tour va nourrir et orienter d'autres interprétations, et ainsi de suite tant que l'œuvre restera vivante. », in : JOLY Martine, *L'image et son interprétation*, Ed. Nathan Cinéma, 2002, p. 56.

des démarches de recherche distinctes pour deux objets dont la consubstantialité fondamentale ne doit pas faire oublier les spécificités propres à chacun. Il s'agit donc là d'un autre objet qui ne saurait être développé ici plus avant.

Bon nombre d'ouvrages (surtout en langue anglaise, la littérature académique anglo-saxonne jouissant, à cet égard comme à d'autres, d'une vitalité inégalée) ont désormais été produits, et les réflexions de fonds concernant la communication audiovisuelle en général, le cinéma en particulier, se sont vivement emparées des écrans depuis plus d'un demi-siècle. Au principe de la *réflexion savante* à propos du cinéma, il y eût d'emblée l'intuition que l'émergence de l'objet cinématographique devrait être partie prenante d'une réflexion plus large sur une forme de «mémoire partagée» audiovisuelle, qu'il s'agirait tout d'abord (et jusqu'à aujourd'hui, dans les cinémathèques et médiathèques, centres de recherche et de documentation, ce souci demeure vivace) de *conserver* matériellement, puis de collationner, sérialiser, ranger, catégoriser et réunir en corpus théoriques plus ou moins pertinents (selon les genres, époques, nationalités, auteurs, organismes de production, modes de financement, types de promotion commerciale, types de publics ciblés par le film, etc.), et enfin d'examiner rigoureusement, à l'aide d'outils conceptuels et de méthodes adaptées à la complexité de leur nouvel objet. Ainsi les Historiens ont-ils bâti une histoire de l'art quelque peu déconnectée de l'histoire de l'homme, tout en perpétuant parallèlement, mais par des démarches différentes, un véritable souci d'inscrire le matériau cinématographique aux rangs des sources et des révélateurs des atmosphères sociales, culturelles ou politiques des spectateurs.

Un vent de transdisciplinarité a soufflé sur les travaux qui s'attellent à l'analyse de films.

La complexité des enjeux révélés par l'analyse de matériaux cinématographiques a permis l'émergence, sous les plumes de quelques spécialistes notamment, d'une approche des images qui neutralise au moins partiellement certains des dangers qu'elle fait courir à la cohérence du propos de l'analyste. Pierre Sorlin parle bien de ce «renouveau dans l'approche» quand il écrit : «(...) *l'étude de l'audiovisuel suppose une véritable reconversion qui commence avec l'acceptation du fait que les combinaisons images-sons produisent souvent des impressions intraduisibles en mots et en phrases, qui se poursuit avec l'apprentissage d'autres règles d'analyse et d'exposition*»³.

En bref, il était question, entre autres nuances à apporter aux analyses de films, d'intégrer les dimensions *esthétiques* et *affectives* propres à toute communication, *a fortiori* audiovisuelle, à la démarche d'analyse du film proprement dite. Il ne s'agit pas tant d'objectivité, laquelle demeure pour les spécialistes des sciences humaines une citadelle inexpugnable, que de franchise intellectuelle dans la manière avec laquelle un analyste situe sa jouissance cinéphilique personnelle par rapport à son propos analytique ou critique⁴.

2. Une tension épistémologique tenace : le cinéma, entre communication de masses et produit culturel

Je propose donc qu'il demeure une *pugnace tension épistémologique* dans toute entreprise d'analyse de films. Cette tension se décline de façon variable selon les auteurs, mais les habite tous, en sorte qu'on ne peut raisonnablement la polariser autour de tels travaux plutôt que tels autres. Elle définit, cette tension, les deux dimensions entre lesquelles voguent toutes démarches - critiques, historienne, sémioticienne, sociologique, journalistique ou romanesque - d'appré-

hension du document cinématographique, de ceux qui le produisirent et de ceux auxquels il se destinait :

1. Le film peut être envisagé comme une réalité esthétique «en soi», une œuvre concrète, matérielle, qui serait analysable, selon les disciplines, dans sa structure (intrinsèque ou attribuée), sa narrativité, ses messages ou ses codes, voire les intentions de ses auteurs. Cette démarche interprétative des œuvres s'attache à ce que Umberto Eco appelait *intentio operis*, expression désignant cette réalité tangible que constitue le film désormais autonome, détaché de ses auteurs et producteurs, et offert aux interprétations multiples des spectateurs auxquels il se destinera⁵. Un tel projet considère finalement l'analyse de la réception du film et des autres contextes sociaux dans lesquels le film «trouve sens» comme une tâche impossible ne fût-ce que matériellement, et résout cette impossibilité en limitant l'analyse à l'interprétation de l'œuvre, et «rien que de l'œuvre». Ainsi réifiée, l'œuvre fournirait le support objectif d'une analyse objective, et constituerait l'acte de communication en tant que tel, sans besoin de se perdre dans les considérations «périphériques» des publics et des contextes d'interprétation.
2. Le film peut, au contraire, être envisagé comme une réalité perméable aux influences de ses contextes. Il est alors éventuellement interprété comme *révélateur* de réalités sociales contemporaines de sa carrière, ou comme *témoin* historique de ses contextes de production, de réalisation, de diffusion et (si l'analyste fait preuve de franchise intellectuelle) de

son analyse elle-même. Cette démarche interprétative se concentrerait plutôt sur ce que Umberto Eco appelait *intentio lectoris*, désignant par là les univers multiples des interprétants, des publics, des récepteurs du film (on l'a compris, l'analyste est alors envisagé comme un récepteur de l'œuvre parmi d'autres). Sans pour autant méconnaître l'œuvre, laquelle demeure le premier support de l'analyse, ni les déterminants et contraintes qui s'exercent sur la production d'un film, ce sont les contextes d'interprétation, de construction (réalisation), de déconstruction (analyse) et de reconstruction collective (mémoire) de l'œuvre, la manière dont les publics intègrent une expérience cinématographique à leur expérience quotidienne, qui suscitent l'intérêt des analystes. A cet égard, un film fait toujours œuvre de communication en ce qu'il a un émetteur, peut être appréhendé en termes de codes, comporterait donc des messages qui seraient interprétés par ses récepteurs (toutes notions de sémiologie souvent appliquées à l'analyse du cinéma). L'acte de communication commence lorsque la première ligne du script vient à l'esprit du cinéaste et se termine lorsque le dernier de ses spectateurs l'aura visionné ou évoqué (c'est à dire socialement partagé). Dans le cas précédent, l'acte de communication se limitait au message supposé objectif et immuable de l'œuvre, indépendamment de ses contextes d'interprétation ou des variations culturelles et sociales de sa réception.

En affirmant cela, je n'affirme pas que ces deux démarches se soient jamais clairement cristallisées autour de certain travaux ou se

⁵ ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Ed. Grasset, 1992.

⁶ FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, 1993, Ed. Gallimard, p. 14.

⁷ Dont Roland Barthes situait la source dans le statut sémiologique de «trace» (le «ça-a-été-là») caractérisant toute image enregistrée et lui conférant peu ou prou une valeur «certificative» ou probatoire.

soient explicitement affrontées dans les arènes académiques. Peut-être est-il permis de voir dans la seconde posture une condition de possibilité à la constitution d'une science (hétérogène dans ses démarches mais homogène dans ses objectifs) de la communication audiovisuelle qui ne méconnaisse pas les influences réciproques entre différents médias, qui puisse réconcilier dans la sérénité positions «esthétisantes» et positions «politisantes», et ne se satisfasse pas d'une vague collection de titres, de noms de réalisateurs et de dates, laquelle propose une Histoire du septième art complètement déconnectée des réalités sociales qui la pénètrent, la conditionnent ou, tout simplement, la côtoient.

L'analyse, parallèle à celle de l'œuvre (prise en tant que *document*, *source* ou *révélateur*), des contextes dans lesquels un film évolue au rythme des différentes étapes de son partage par une collectivité et au gré des discours *sur* le film (les «co-textes») ayant préparé sa réception ou commenté sa carrière, a permis l'élaboration d'une réflexion méthodologique et de postures intellectuelles relevant notamment de l'analyse des discours médiatiques ou de la sociologie de la communication appliquées à l'étude des matériaux cinématographiques.

Les historiens sont sans doute ceux qui ont le plus «pensé» le cinéma. Très tôt, ils ont voulu s'attaquer au statut de l'image cinématographique - document ? Témoin ? Source ? - pour pouvoir efficacement investir ce considérable *marché intellectuel*. Comme le résume Marc Ferro, «(...) on a pu prendre conscience du fait, manipulation ou pas, que l'image informait souvent plus sur celui qui la saisissait et la diffusait que sur ce qu'elle représentait, de même qu'Alexandre Nevski nous en apprend tout autant sur la Russie stalinienne que sur le Moyen-Age russe»⁶, à condition d'utiliser les outils d'analyse adéquats, aurait pu ajouter l'auteur.

Dans le même ouvrage, Marc Ferro dépeint avec une grande justesse la curieuse trajectoire empruntée par la conception occidentale de l'image (pas toujours initiée par les scientifiques, loin s'en faut !), partant d'une légitimité académique contestée (en tant qu'objet ou support de recherche) pour se voir attribuer, dans un premier temps, la légitimité reconnue dans les années soixante à toute œuvre d'art (en tant qu'elle véhicule aussi des discours sur «l'Histoire vraie») et, dans un second temps, se voir légitimée en tant que *discours vrai* à propos d'une «histoire-en-train-de-se-faire» qu'elle *représenterait* moins qu'elle ne *l'écrirait* à l'intention de la postérité.

Ce «discours vrai» iconologique⁷ serait ainsi devenu un véritable *enjeu politique* (sans parler des aspects culturels, identitaires ou esthétiques), car il concentrerait les multiples points de chute et expressions d'une intégration sociale opérée, spontanément ou non, *via* la formation d'une *mémoire* cinématographique partagée par de vastes collectivités. C'est à partir de là que le délicat concept de *propagande* peut évidemment être introduit. Mais ce statut d'enjeu politique débouche sur bien d'autres difficultés, pour l'historien notamment, quant à l'analyse du cinéma.

En outre, il n'est pas question de parler de contenu politique éventuel de telle œuvre ou de telle autre, mais de prendre acte, en toute conscience, du fait que la dimension politique de l'art ou de l'esthétique ne tient pas tant à une question de contenu d'œuvres en particulier (dont la ré-appropriation par ses publics peut varier, dont l'intention de l'auteur n'est parfois pas identifiable avec clarté, etc.), mais plutôt à une manière de produire, de distribuer, de consommer *en général* ces œuvres particulières et à la façon dont ses publics voudront bien en développer une lecture ou bien politique, ou bien strictement artistique, ou relevant de toute

autre orientation subjective dépendant étroitement du contexte de réception de l'œuvre. Il en existe ainsi qui, selon le temps ou les spectateurs, seront perçues comme révolutionnaires ou complètement gratuites, simplement divertissantes ou violemment subversives. Dans ce dernier cas, et si le discours militant décelé n'emporte pas l'accord de celui qui le décele, on parle parfois de *propagande* ; cela veut-il dire que, hors le champ d'attention du spectateur-interprète, les autres œuvres seraient subitement devenues vides de toute dimension sociale, muettes de représentations politiques ou d'expressivité culturelle ?

Si l'on peut raisonnablement admettre, à la suite de Marc Ferro toujours, qu' « *Il est peu d'historiens (...) qui, au nom de la connaissance ou de la science, n'aient été au service du Prince, de l'Etat, d'une Classe, de la Nation, bref, d'un ordre ou d'un système (...) et qui, consciemment ou non, n'aient été prêtres ou combattants* » et que « *Les sources qu'utilise l'historien consacré formellement, à cette date, un corpus aussi soigneusement hiérarchisé que la société à qui il destine son ouvrage (...)* », l'auteur ajoutant très justement : « *Or, au début du XX^{ème} siècle, cette hiérarchie reflète des rapports de pouvoir* »⁸, qu'en est-il au juste du rôle joué par cette nouvelle source cinématographique dans les processus de construction identitaire, de légitimation des discours publics (au sens de « partagés ») et de constitution d'une mémoire collective en un lieu et en un temps donnés ?

Et si « *Le langage du cinéma s'avère inintelligible ; (...)* » et que « *(...) comme celui du rêve, il est d'interprétation incertaine* »⁹, comment les historiens peuvent-ils aborder ces nouvelles sources « inintelligibles » et « incertaines » (davantage encore que les traditionnelles sources écrites) tout en évitant de tomber dans les écueils d'une sujétion même inconsciente « à un ordre ou à un système » afin d'en abstraire, peut-être, avec prudence, quelque intuition pertinente à propos de l'Histoire qu'elles racontent, évoquent, suggèrent, révèlent, réécrivent parfois, contestent rarement, mais ne sauraient en aucun cas taire ou éluder ?¹⁰

3. Les écrans de la guerre selon Philippe d'Hugues

Le « lieu et le temps donnés » grâce auxquels Philippe d'Hugues se propose de limiter le corpus de films qui retient son attention sont la France occupée, de la drôle de guerre à la libération¹¹. Dans cet ouvrage, l'auteur réalise un travail d'analyse qui me semble habité par cette tension épistémologique d'un cinéma partagé entre l'œuvre d'art et le moyen de communication de masse. En envisageant les contextes pluriels dans lesquels un film évolue, de sa conception à sa diffusion, et en prêtant oreille à des discours périphériques émis à propos de ces films (notamment par une brochette de critiques de cinéma de la période), Philippe d'Hugues montre que le cinéma français produit sous l'occupation tendait davantage à l'évasion ou à la catharsis collectives - par l'exotisme de ses décors reconstitués en studio faute d'ac-

⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ Justement, Philippe d'Hugues prétend qu'une importante partie des films produits en France sous l'occupation taisent l'histoire-en-train-de-se-faire, à laquelle ils chercheraient justement à opposer, pour les publics de France, un divertissement, une récréation sans autre connexion avec l'actualité sociopolitique que le souci de s'en dis-taître. Nous verrons que si l'auteur situe son propos du « côté d'un ordre ou d'un système », il s'agirait en fait du *champ* cinématographique français.

¹¹ D'HUGUES Philippe, *Les écrans de la guerre - le cinéma français de 1940 à 1944*, Ed. de Fallois, Paris, 2005.

cès à des sites de tournage adéquats, par le burlesque mièvre de comédies repassées qui faisaient déjà salles comblées dans la France des années trente, etc. - qu'expression politique ou idéologique.

C'est un fait qui semble établi entre les historiens en effet, que de reconnaître que le cinéma français réalisé et diffusé pendant la Seconde Guerre mondiale présentait une singulière imperméabilité à l'air du temps. Ce cinéma français-là ne fut ni un cinéma de propagande antinazi, ni un cinéma collaborationniste, ni un cinéma résistant. Ce que montre Philippe d'Hugues en somme, si l'on s'avise du formidable travail documentaire et analytique accompli, c'est qu'il existe une relative continuité de ton, de forme et de fonds du cinéma français avant, pendant et après la guerre. Il existait un «cinéma vichyssois» *avant* la Drôle de guerre, et les valeurs de la famille, de la Patrie ou du retour à la terre auront encore un bel avenir sur les écrans *d'après* la Libération. S'il nuance le rôle joué par la propagande ou la censure sur la production cinématographique française de la période, l'auteur annonce à propos d'une majorité de films dits de «consommation courante», que les productions portées aux écrans de 1940 à 1944, pour muettes qu'elles demeurent à propos de la guerre et de la séparation du pays en deux zones, s'en affranchissent par les sujets légers (ou aventureux, ou policiers, ou surréalistes) qu'elles abordent dans la mesure où elles la rappellent sans cesse par les sujets qu'elles taisent.

De façon générale, la démarche d'analyse déployée par l'auteur s'attache bien plus à appréhender les conditions matérielles, financières et sociales de tournage et de réalisation que la «lettre des textes filmiques». S'attacher à mettre en lumière ce qui permet de mettre un film à l'écran plutôt que de systématiquement s'attacher à ce qui y figure, le «contenu», le «texte» ou les «représenta-

tions», c'est sans doute se donner les moyens d'appréhender le cinéma comme un outil de communication complexe et de cerner les déterminations qui pèsent sur son contenu, tout autant que la qualité du grain de l'image ou la pertinence des mouvements de caméras. Ce serait résoudre la tension épistémologique évoquée *supra*, en liant une catégorisation thématique du corpus de films (les sujets traités, les genres) à une analyse nuancée de chaque production prise comme processus de communication et non simple «œuvre d'art».

En ce qui concerne son corpus, Philippe d'Hugues montre que les écrans de la guerre sont des écrans où la guerre ne figure pas (ou peu. Ou accessoirement), sinon dans ses coulisses, dans ces réalités sociales invisibles que les écrans semblent pouvoir révéler à l'historien nuancé, mais dont la complexité permet trop souvent à des historiens peu délicats épris de simplismes et de jugements faciles à trancher pompeusement : «sous l'occupant», c'est «pour l'occupant». Tout l'enjeu se situe là : l'historien va-t-il se prévaloir d'une interprétation plus «juste», plus pertinente et plus étayée de films qui ne se destinaient pas à des historiens ?

L'auteur se penche bien sur les «écrans», en tant qu'ils cristallisent, pour les besoins de l'analyse, la rencontre des publics (fatigués, déçus, offrant de retentissants succès commerciaux aux «comédies sans ticket» et autres comiques nationaux, désireux d'échappées légères ou d'évasions policières bien plus que de diatribes militantes) et des gens de cinéma parfois talentueux, plus ou moins contraints par les circonstances dans la pratique de leurs métiers, et toujours ambigus car pris dans un faisceau de contraintes et de déterminants plus complexes à vivre que ce que veulent bien admettre ceux qui leur attribuent abusivement affinités politiques ou intentions idéologiques *à posteriori*.

Proposant un habile survol d'un cinéma qui trouve à s'exprimer «en des temps troublés», l'analyse ne se laisse pas réduire à un strict travail d'historien-collecteur et tâche de dénoncer les écueils faciles de l'anachronisme ou de la sur-interprétation qui fleurissent trop souvent sous les plumes vengeresses ou malveillantes de ceux qui ne tolèrent pas l'idée d'un *quotidien* français sous l'occupation. Philippe d'Hugues réfute que l'on puisse trouver sur les écrans de «consommation ordinaire» la moindre expressivité ou intentions de communication politique explicite, que ces films ne pouvaient pas véhiculer faute de recul, faute de liberté, faute de moyens ... ou de talent. L'auteur apporte finalement à son travail d'historien ce peu de touche philosophique que souffla le regret sociologue : «*Il faudrait analyser l'histoire de l'interprétation de l'œuvre, qui, à la faveur de la surinterprétation, la fait rentrer dans le rang, c'est à dire dans l'histoire, et s'efforce de faire de ce peintre du dimanche (...) un révolutionnaire conscient et inspiré*»¹².

Qu'on ne s'y trompe pas : les «écrans de la guerre» ne mettent pas la guerre en scène. Tout au plus, cette dernière leur est périphérique, ne renseignant l'historien à propos de la société qui les accueille que dans l'*implicite*. C'est à cet implicite que l'analyse tend effectivement : les anecdotes concernant les difficultés de financement, de production ou de tournage, les querelles de critiques, le rappel à la mémoire des gens de cinéma qui furent contraints à l'exil ou aux coulisses par l'occupation et une préoccupation comparative des réceptions cinématographiques entre zones libre-occupée ou

selon le clivage capitale-province traversent efficacement la démarche de Philippe d'Hugues, pour avantageusement servir le survol des 222 longs-métrages retenus (un corpus considérable, qui n'épuise évidemment pas la question des écrans de l'occupation, mais cerne très honorablement la catégorie des longs-métrages)¹³.

Dans l'ensemble donc, la guerre n'aurait de commun avec ces films, au pire, que les dates, au mieux une sensibilité artistique ou une préoccupation de divertissement et d'abstraction du réel. Ni les sujets traités, ni la manière de le faire, ni la manière dont les publics saluèrent ces productions ne semblent vouloir faire coïncider l'état de guerre et le spectacle cinématographique français. La guerre n'est donc que l'implicite de ces films, pour ne véritablement constituer le sujet explicite que d'une minorité de productions dont l'auteur écrit qu'elles sont à peine «(...) plus ou moins chargées d'arrière-pensées politiques»¹⁴, ce qui laisse tout de même 180 films libres de telles «arrière-pensées».

Philippe d'Hugues nous rappelle en fait qu'il existe une *continuité artistique* avant, pendant et après la guerre dans la grande majorité des productions françaises, tant dans le choix des sujets que dans leur traitement cinématographique (sauf en ce qui concerne, tout au plus, l'expression d'une discrète influence du surréalisme allemand pendant la guerre...). Sur les 180 films de «production courante» dans lesquels l'auteur exclut de trouver la moindre «arrière-pensée politique», il décèle l'existence de films de haute qualité cinématographique auxquels les affres de la guerre, et de la libération, ne

¹² BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Ed. de Minuit, 2004, p. 117.

¹³ A cet égard, rappelons que les productions de durée réduite (Actualités, documentaires de montage, etc.) constituaient, bien plus qu'aujourd'hui, une véritable «consommation courante». Les écarter de l'analyse des écrans de la guerre relève d'un choix méthodologique dont les implications ne doivent pas être méconnues par l'historien.

¹⁴ d'HUGUES Philippe, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

permirent pas toujours qu'on leur accorde l'attention qu'ils auraient méritée.

Reste qu'à vouloir montrer que le cinéma français ne fut pas nécessairement collabo, c'est rouvrir la question et permettre le réflexe intellectuel inverse : aucune arrière-pensée politique, ni collabo, ni fondamentalement résistante. Et voilà pour la politisation abusive des débats. On s'expose alors à légèrement biaiser la démarche d'analyse et à sur-interpréter les statistiques (succès commerciaux en fonction de différents critères) ou les témoignages offrant la confirmation de la discrète hypothèse voulant que «le cinéma français n'était pas occupé sous l'occupation de la France». Les longs-métrages dits de «consommation courante» sont, il est vrai, somme toute forts innocents par l'absence de référence explicite au quotidien pénible des Français. Mais l'absence, dans ce cas, peut aussi bien constituer le révélateur d'une réalité sociale - qui intéresse l'historien - ou un indice pertinent qu'une représentation explicite.

Philippe d'Hugues en est d'ailleurs tout à fait conscient dans la mesure où l'aspect récréatif du cinéma sous l'occupation retient beaucoup son attention, en décrivant finalement le destin ordinaire de milieux du cinéma français (nous proposerons plus loin de parler de *champ cinématographique*) qui tente de survivre «artistiquement» et qui, pour ce faire, déploierait son talent, son savoir-faire, ses stratégies de production et ses discours dans le divertissement (et non l'asservissement) ou dans l'évasion (et non la révolution).

A cet égard, deux remarques peuvent être faites.

D'une part, l'auteur prend bien acte du départ de certains grands cinéastes français lors de l'invasion et n'ignore pas l'important effet de «censure en amont» qu'une telle ponction dans la communauté cinématographique pouvait avoir sur ce qui figurerait

aux «écrans de la guerre». Son raisonnement n'est à cet égard pas trahi, je crois, par l'extrait suivant : «*Quand la censure veille, que tous les sujets graves ou épineux, ou scabreux, ou délicats sont interdits, que reste-t-il ? La fiction, l'évasion, le refuge de l'imaginaire*»¹⁵.

Ce raisonnement revient aussi à suggérer que les gens de cinéma ne sauraient influencer l'histoire ou le réel, puisqu'ils tissent une histoire et une réalité alternatives, romanesques ou bouffonnes, fabriqués dans les matières du rêve, de l'évasion, de l'abstraction, de la distraction : de l'art. Nulle propagande car nul discours. Si le cinéma sous l'occupation n'influence en France ni les valeurs, ni les comportements, ni les rapports des individus au contexte de guerre, ni les sensibilités idéologiques, ou si peu, il devrait mériter une sorte d'histoire à part, distincte des hommes auxquels il se destinait pourtant. Cette histoire distincte, c'est l'historien de l'art qui la propose. Le cinéma comme «révélateur» d'un inconscient collectif pris dans sa globalité ? Non, bien évidemment. *Le cinéma comme révélateur d'un certain état de conscience des publics et des gens de cinéma ?* Peut-être...

D'autre part, les chapitres qu'il consacre à la façon dont les institutions du cinéma français ont concrètement été influencées (dans leur fonctionnement et dans leur structure) par l'occupation sert son délicat travail de redressement de la réputation de quelques (chefs d') œuvres négligées pour de mauvaises raisons et qui mériteraient encore davantage de ne pas sombrer de nos mémoires cinéphiles compte tenu des circonstances difficiles qui bousculèrent leurs réalisations. Certes, tous les gens de cinéma français restés dans l'hexagone pendant la guerre ont, à un moment ou l'autre, travaillé avec la Continental et des capitaux allemands. Cela en fait-il pour autant des «collabos» ? Bien évidemment, non. Ou

des tâcherons du cinéma ? Encore moins. Encore que les œuvres qui trouvent grâce aux yeux de Philippe d'Hugues ne sont pas les mêmes que celles qui, de ses propres aveux non coupables, enregistreraient les succès commerciaux les plus remarquables. C'est que les succès commerciaux corroborent la dimension récréative que l'auteur attribue au cinéma français du moment, les chiffres d'entrées à des comédies rarement regardables aujourd'hui sans amusement coupable montrant sans équivoque l'écrasante domination des films légers dans les salles françaises.

Il est par ailleurs intéressant de constater que l'auteur fait grand cas des critiques de l'époque (ce que, en termes analytiques, j'appellais supra un «co-texte») et consacre d'ailleurs un chapitre entier à de courtes et pertinentes biographies d'une délicieuse brochette de bonnes plumes aux personnalités et tempéraments politiques très variables. Témoins privilégiés, leurs jugements résonnent presque sans appel et se chargent de construire l'histoire de l'art cinématographique tel qu'il se pratiquait dans cette bulle de créativité et de dynamisme que permettait paradoxalement la France occupée.

Nul doute permis : le témoignage de ces textes à propos du cinéma qui leur est contemporain constitue une importante documentation pour l'historien. Mais le risque de réductionnisme est bien réel. L'avis des connaisseurs, des Bazin balbutiants, des Brasillach «chef d'orchestre» ou Rebattet entre autres, pour talentueusement formulés qu'ils furent, et au-delà de la pertinence esthétique ou technique de leurs commentaires, permet-il de documenter «(...) *ce qui*

est perçu et ce qui devient moyen d'échange ou d'affrontement»¹⁶ dans ces films, bref, ce qui est partagé par la communauté des spectateurs, la réalité sociale que devient quelque chose du film, et qui s'intégrera peut-être à une forme de «mémoire collective» ? Sont-ce les critiques de cinéma, ou les chiffres d'entrées et de succès commerciaux qui disent quelque chose de l'imaginaire des publics français à l'historien ?

Mon scepticisme est naïf, car Philippe d'Hugues ne prétend à aucun moment, je crois, à une analyse poussée du côté des «récepteurs typiques» qui font le pain blanc des sociologues. Je pense les intentions de l'auteur excellentes, ses démonstrations convaincantes et ses arguments sérieux. On ne peut, par ailleurs, qu'approuver la tendresse, voire la connivence, avec laquelle il montre - efficacement cela dit - que le cinéma français (en tant que réalité sociale complexe produisant un bien culturel : ses institutions diverses, sa censure officielle, ses petites et nombreuses «auto-censures socialisées», ses agents, des dialoguistes aux diffuseurs en passant par les producteurs) pût vivre, et même bien vivre en termes artistiques, et ce *malgré* la guerre. Les écrans *malgré* la guerre ?

De ce «malgré» vient effectivement le mérite d'un grand nombre de productions, dont exister fut parfois le seul. Quant aux autres, les émois cinéphiliques d'un Rebattet ou d'un Audiberti permettent sans doute de souligner la qualité d'un cinéma «(...) *qui mérite d'occuper nos mémoires de cinéphiles*¹⁷ *oubliés*»¹⁸. Cette démarche de «mémoire cinéphilique» me semble très présente dans le propos de l'auteur, et les développements

¹⁶ SORLIN Pierre, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ C'est moi qui souligne.

¹⁸ D'HUGUES Philippe, *op. cit.*, p. 124.

¹⁹ SORLIN Pierre, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ DELAGE Christian et GUIGUENO Vincent, *L'historien et le film*, Ed. Gallimard, Coll. Folio Histoire, 2004, p. 13.

suivants me permettront de relier ce point de vue assumé par l'historien de l'art cinématographique français au raisonnement brièvement développé *supra* concernant la tension épistémologique à l'œuvre dans toute analyse de films.

Une mémoire cinéphilique qu'implique sans doute les démarches connexes de l'histoire et de la sociologie du cinéma, reste à manier avec précaution et soin par l'analyste qui s'intéresserait au cinéma non dans la manière dont il se pratique (l'artisanat, la technique, l'art), mais dans la manière dont il reconstruit le réel et participe à la (re-) constitution d'un imaginaire collectif situé.

Bien sûr, «(...) nous sommes rarement capables de définir la part qui revient au cinéma ou à la télévision dans la constitution de notre outillage intellectuel (...)»¹⁹. Il convient sans doute à la fois d'analyser le cinéma en tant que totalité, fonctionnant selon ses logiques propres (institutionnelles, individuelles, communautaires, techniques et esthétiques), produisant sa propre auto-critique sous les plumes de cinéphilos professionnels voire de cinéastes critiques, pratiquant sa propre autocensure en fonction des contextes d'une part, et, de l'autre, d'appréhender cette part qui revient au cinéma dans la constitution de notre outillage intellectuel. Il s'agirait alors de dépasser de fallacieuses «intentions des auteurs» pour se hasarder dans l'analyse des interprétants des films, des spectateurs, des idées mises en partage par les écrans, de la manière «d'être ensemble» à laquelle participait le cinéma, que ce soit sur les écrans de ou malgré la guerre.

«Si les films peuvent infléchir les comportements individuels ou collectifs, ce n'est pas parce qu'ils offrent à la société un miroir dans lequel son image serait renvoyée. Ce qui les distingue, au contraire, c'est leur volonté inaugurale de se livrer à une reconstruction du présent comme du passé, et non à une

*reconstitution ou à une simple duplication»*²⁰. Cette dernière citation illustre l'intuition développée dans la section précédente d'une tension épistémologique entre septième art et moyen de communication de masse sous les plumes des historiens. Pour ces derniers, peut-être cette tension s'est-elle réalisée dans la séparation théorique opérée entre Histoire de l'art et Histoire contemporaine. Le débat voyage des prémisses structuralistes et sémiologiques de l'analyse des images jusqu'aux avatars les plus récents et les plus pointus de l'analyse des discours médiatiques.

L'important est de retenir que Philippe d'Hugues, en parlant d'un cinéma de longs-métrages constitué de 222 films dont seulement une quarantaine présentaient quelque contenu vaguement vichyssois, mais jamais «collabo» (ni résistant, cela va de soi), en appelle notamment à la *reconnaissance artistique* de ces films qui, ou bien faisaient le divertissement de publics férus des Fernandel et autres Tino Rossi, ou bien enflammaient la critique la plus pointue en d'épiques croisades à l'esthétisme, à l'excellence des acteurs ou à l'aboutissement scénaristique des productions des Clouzot et autres Carné. Dans tous les cas, de ces films-là, nulle proposition sociopolitique ne semble pouvoir être tirée quant à la façon dont ils contribuèrent à «constituer l'outillage intellectuel» des publics ou dont ils infléchirent les comportements individuels.

En un mot comme en cent : *«Aujourd'hui, les historiens sérieux sont bien d'accord là-dessus : le cinéma français n'a pas collaboré avec l'occupant au sens politique du terme. Même ceux de ses membres qui ont travaillé pour la Continental ne l'ont pas fait et même si certains (...) se proclamaient favorables aux Allemands, c'était à titre privé. Leurs films ne le disaient pas et leurs publics ne pouvaient pas s'en douter. Il n'y eût aucune œuvre engagée en ce sens et le cinéma*

*vichysois n'offrit jamais l'équivalent du Juif Süss, du Jeune hitlérien ou du Croiseur Sebastopol. Pas de films fascistes, pas de film pronazi, le cinéma français, en 1944, avait donc les mains nettes. D'ailleurs, pendant près de quatre ans, des critiques en flèche, comme Rebatet, Georges Champeaux, Georges Blond ou Brasillach, le lui avaient suffisamment reproché pour qu'on puisse garder le moindre doute là-dessus*²¹.

Je me permets cette longue citation car je la crois propre à illustrer la manière dont la tension épistémologique évoquée *supra* s'exprime dans le propos de l'auteur. Dire que le cinéma français avait les mains nettes pour n'avoir produit aucun film pronazi ou antisémite afin de se consacrer à un cinéma commercial d'évasion et de divertissement semble raccourci, mais demeure sensiblement juste, quoique relevant d'un jugement de valeurs que seule la documentation et l'érudition dont l'auteur fait preuve permettent de désamorcer.

Concernant le corpus envisagé par ce dernier, il ne fait cependant pas de doute que les gens de cinéma ne collaboraient ni ne résistaient politiquement sous l'occupation, et mieux : ils amenèrent un renouveau de créativité qui fit vivre le cinéma français encore longtemps après la guerre. C'est sur ce dernier constat que je voudrais encore retenir quelque peu l'attention, en liant la réflexion sur les dimensions a-propagandistes et divertissantes de ce cinéma grâce à un concept : le *champ*.

4. Le champ cinématographique français et la menace de cinémas étrangers

Il me semble, mais une telle proposition mériterait de plus amples développements²², que la théorie des champs développée par Pierre Bourdieu peut être de quelques secours pour permettre l'appréhension nuancée de la façon dont «le cinéma français», c'est-à-dire les gens de cinéma et le produit de leur travail collectif en France, anima les écrans sous l'occupation et se destina aux publics français des deux zones.

Plus précisément, l'idée de *l'apolitisme* des longs-métrages de l'époque - en tant que cet apolitisme constituerait un problème d'interprétation pour l'analyste qui s'étonnerait d'un tel «manque de vigueur» idéologique en des temps où le cinéma était abondamment instrumentalisé par d'autres nations - peut y trouver sinon une explication, peut-être une forme raisonnable de compréhension et une démarche d'analyse enrichie de cet outil conceptuel précieux.

Il ne saurait être question de définir ici plus avant le concept et ses implications, qui méritent sans aucun doute de plus amples développements. Peut-être suffit-il de rappeler que le champ, quel qu'il soit, en ce compris un éventuel «*champ cinématographique français voisinant avec la période de la drôle de guerre et de l'occupation*», «(...) se définit entre autres choses en définissant des enjeux et des intérêts spécifiques, qui sont irréductibles aux enjeux et aux intérêts

²¹ D'HUGUES Philippe, *op. cit.*, p. 65

²² Je me contenterai de renvoyer le lecteur curieux des notions de champ ou d'habitus à la lecture des ouvrages de Pierre Bourdieu.

²³ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, pp. 113-114.

²⁴ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, pp. 117-118.

²⁵ LOWY Vincent, *Les drôles de films de la drôle de guerre - Retour sur les films de propagande anti-allemande produits par la France en 1940*, in : Cahier International, Ed. du Centre d'étude et de documentation «Fondation Auschwitz», juin 2004 (n°10), p. 36.

propres à d'autres champs (...) et qui ne sont pas perçus de quelqu'un qui n'a pas été construit pour entrer dans ce champ»²³.

Aussi, envisager le «champ cinématographique» de cette période présente, entre autres intérêts, de confirmer l'intuition de Philippe d'Hugues quand il envisage les écrans de l'occupation dans une continuité de ton, de contenu et de forme par rapport aux années trente en tâchant d'abstraire une reconnaissance esthétique et «strictement cinématographique» de ces films du délicat débat concernant l'absence d'expressivité politique de ces mêmes films. Le champ permet de modéliser la communauté des gens de cinéma français de cette période - communauté qui tend, en dernière analyse, à la préservation du champ et tient, entre autres choses, à une certaine identité de pratiques et d'attitudes professionnelles - par rapport aux autres champs à l'œuvre dans la société française, aux autres champs cinématographiques (principalement allemands et américains) en voie d'internationalisation et, surtout, au champ cinématographique français lui-même pendant les périodes précédentes. Philippe d'Hugues ne s'y trompe d'ailleurs pas quand il relève que des motifs «vichysois» présents sur les écrans de l'occupation ont existé *avant* et existeront *après* la Libération.

Pierre Bourdieu avançait à ce propos, et la citation mérite, je crois, d'être rapportée dans de telles longueurs : *«Il y a effet de champ lorsque l'on ne peut plus comprendre une œuvre (et la valeur, c'est-à-dire la croyance qui lui est accordée) sans connaître l'histoire du champ de production de l'œuvre - par quoi les exégètes, commentateurs, interprètes, historiens, sémiologues et autres philologues, se trouvent justifiés d'exister en tant que seuls capables de rendre raison de l'œuvre et de la reconnaissance de valeur dont elle est l'objet. La sociologie de l'art ou de la littérature qui rapporte directement*

les œuvres à la position dans l'espace social (la classe sociale) des producteurs ou de leurs clients sans considérer leur position dans le champ de production (...), escamote tout ce que l'œuvre doit au champ et à son histoire, c'est-à-dire précisément ce qui en fait une œuvre d'art, de science ou de philosophie»²⁴.

Appliquer la notion de *champ* au cinéma français de l'occupation, c'est entre autres résoudre la tension épistémologique que je proposais de trouver dans la plupart des analyses de films, en reconnaissant au cinéma une certaine inertie sociale (qui tient à sa qualité de champ) tout en se permettant de discerner que les gens de cinéma sous l'occupation ne sont pas les gens de cinéma des années trente, et que cette communauté, sous l'occupation, développe une forme de «stratégie», pas toujours explicite, rarement rationnelles, souvent distillée dans les pratiques quotidiennes et professionnelles des agents, lesquelles ne se laissent pas facilement cerner par l'analyste, afin de permettre à leur profession de survivre à la guerre et à l'invasion des champs cinématographiques étrangers (qui leur disputent leur *capital spécifique* et leur *marché*) en divertissant les Français avec ses «produits audiovisuels du terroir» (le comique national, la préférence nationale) et quelques chefs d'œuvre peut-être inspirés par les contraintes du temps.

Finalement, l'usage du concept permet certainement de mieux cerner, avec la rigueur sociologique nécessaire à l'évitement des risques de surinterprétation ou de lecture abusive des œuvres, la manière dont Philippe d'Hugues répond à cette importante question : *«Comment s'est positionnée la production cinématographique française dans le contexte d'entrée en guerre ?*»²⁵ et après. L'auteur de cette dernière citation, Vincent Lowy, amenait dans le même article deux films de long-métrage français, réalisés pendant la «drôle de guerre», dont les contenus et les contextes de production leur confèrent

certainement un statut particulier dans le cadre de cette problématique. C'est pourquoi je me permets un dernier détour de ce côté.

5. Quand deux exceptions confirment une règle, et pour ne pas conclure...

En effet, *Après Mein Kampf, Mes Crimes* d'Alexandre Ryder et *Untel Père et Fils* de Julien Duvivier désignent remarquablement cette absence de référence, dans les autres films de la période, aux importants événements politiques qui en côtoyaient les réalisations. Si Philippe d'Hugues insiste à juste titre sur l'absence de véritable propagande française pronazie ou collaborationniste, ces deux films, dont le statut d'exception ne fait aucun doute, s'inscrivent en faux par rapport à cet «engourdissement idéologique», dont parle Vincent Lowy, à propos du champ cinématographique français avant, et évidemment pendant l'occupation.

Films français, ils le sont, résolument. De pensée politique, ils sont intensément chargés, chacun à sa façon, d'une propagande explicitement anti-hitlérienne et antinazie, remarquable par son absence sur le reste des écrans de la guerre, nous l'envisagions *supra* à la suite de Philippe d'Hugues. Dernières expressions de ce qu'aurait pu être un cinéma français non-occupé, un cinéma français fait des «si», ces films sont exceptionnels par le ton qu'ils adoptent (désespérément patriote, ou patriotiquement désespéré, c'est selon, pour Duvivier ; volontaire et accusateur pour Ryder, dont Vincent Lowy nous rappelle qu'il signait là le seul film français de propagande antinazie), par leurs contenus (répétition de l'histoire et sacrifice patriotique pour Duvivier ; biographie anti-hitlérienne pour Ryder) et par leurs carrières mouvementées (tous deux

furent saisis et menacés de destruction par l'occupant).

Peut-on évaluer le reste des 180 films de «production courante» à l'aune des mêmes principes moraux, politiques ou affectifs quand on sait, aujourd'hui, que Ryder réalisait *Après Mein Kampf, Mes Crimes* en 1939, ou que Duvivier signait le curieux *Untel Père et Fils* en 1940 ? Là n'est tout simplement pas la question. Ces films constituent bien l'exceptionnelle et improbable expression d'un cinéma qui n'est pas le cinéma de la France occupée, honteuse ou résistante, collabo ou indifférente : Duvivier part pour Hollywood dès l'invasion et Ryder réalise un film exceptionnel, qui tranche avec le cinéma français auquel les années trente habituèrent les spectateurs, à bien d'autres points de vues que celui (et qui n'est déjà pas peu !) de son extraordinaire lucidité antinazie. Ces films ne représentent pas les films de l'occupation, rendus «a-politiques» - que ce soit par tradition du champ ou par les contraintes de l'occupation - et rêveurs, surtout pas militants, émanant d'un champ cinématographique amputé de quelques-uns de ses grands noms et matériellement contraint par la pénurie de matériels et de personnels, mais finalement peu concernés, dans leur stricte vocation au divertissement, à porter sur leurs écrans le quotidien sociopolitique mouvementé de leurs contemporains, pour lesquels ce quotidien était très explicite, et n'avait nul besoin de leur être rappelé au cinéma.

Continuité de ton avec l'avant-guerre ? Assurément, en ce qui concerne, donc, le gros de la «production courante» : «*De l'Allemagne hitlérienne, nulle trace dans le cinéma français. La production est donc idéologiquement engourdie quand intervient l'invasion de la Pologne*»²⁶. Ces deux films

²⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, p. 115.

dont Vincent Lowy rapporte l'analyse constituèrent deux petites ruptures dans l'apolitisme ambiant de la Drôle de guerre, qui devait prévaloir sous l'occupation. Après *Mein Kampf*, *Mes Crimes* constitue un violent et lucide réquisitoire anti-hitlérien qui épingle un grand nombre de motifs récurrents dans les discours et l'imaginaire nazis. Le film de Julien Duvivier résonne plutôt comme une morne et pacifiste plainte présentant la guerre, en tant que concept plutôt que comme réalité quotidienne (et pour cause : le film se destine à un public «mobilisé»), comme l'éternel recommencement de l'Histoire et les gens qui la font et y meurent comme le tribut payé, presque naturellement, par chaque génération à sa marche irrémédiable. Le ton est proto-défaitiste, vaguement patriote et très hésitant - au contraire du film de Ryder - à nommer la menace qui se profile pourtant furieusement à l'horizon de la décennie.

Cependant, que les films en question n'aient pas été diffusés en France avant la libération ne doit pas pour autant les écarter de l'analyse du cinéma français de la période. Les écrans de la guerre ne racontent pas la guerre, c'est entendu, pour des raisons aussi diverses que l'influence de la censure, le départ des cinéastes et le besoin de distraction de publics où Philippe d'Hugues trouve l'un des moteurs principaux, mi-contraint, mi-prodiges, du cinéma de l'occupation. Il ne faut pas les écarter au titre qu'ils sont l'exception, car leur singularité permet d'appréhender avec plus de finesse, je crois, la «consommation courante» dont parle Philippe d'Hugues, ces films qui racontent la guerre des Français en racontant aux Français qu'il n'y a pas de guerre.

Pierre Bourdieu peut encore, peut-être, nous éclairer quand il définit ainsi le rapport des individus aux champs dans lesquels ils se socialisent : «(...) tous les gens qui sont engagés dans un champ ont en commun un cer-

tain nombre d'intérêts fondamentaux, à savoir tout ce qui est lié à l'existence même du champ : de là une complicité objective qui est sous-jacente à tous les antagonismes»²⁷.

Ryder et Duvivier, chacun pour ses raisons propres, ont cessé d'appartenir *stricto sensu* au «champ cinématographique français» dès 1940 : leurs films révèlent une certaine ambiance sociale, certainement, mais véhiculent des messages qui ne concordent peut-être pas avec les «intérêts fondamentaux» des gens de cinéma qui oeuvreront sous l'occupation à faire vivre l'art en oubliant le politique de l'art, ce qui autorise Philippe d'Hugues à ne pas inclure de tels films dans son corpus, et explique sans doute l'extraordinaire contraste de ton ressenti quand on passe du film de Ryder et Haïk à une comédie de «consommation courante» des années suivantes.

Antinazis à l'heure de l'invasion, anti-hitlériens quand la France se partage déjà en deux zones, décidément, le ton de ces films ne pouvait leur permettre une destinée heureuse que sur des écrans anglo-saxons. Philippe d'Hugues a préféré se pencher sur la manière dont le champ cinématographique français «resté en France», pour le pire et le meilleur de la cinéphilie, a déployé ses logiques de conservation propres, artistiques et professionnelles sans doute, politiques peut-être plus que l'auteur ne veut bien l'admettre, pour ne pas mourir face aux géants allemands et américains qui investissaient son marché (et pour longtemps dans le cas du second), tout en évitant, bien entendu, tout «sujet grave ou épineux, ou scabreux, ou délicat», et en restituant aux uns les qualités qui leur furent refusées pour ne pas avoir choisi l'exil et le silence ou aux autres les mérites artistiques d'avoir produit de belles œuvres «malgré la guerre».

Je souscris entièrement à l'analyse de Vincent Lowy concernant le statut d'exception du film de Ryder et ce que statut révèle du

cinéma français de cette époque, lequel intéresse Philippe d'Hugues au premier chef : « (...) Une triple inaptitude caractérise la production hexagonale de cette époque : incapacité de représenter le national-socialisme comme une idéologie mortelle (pour la République en particulier), incapacité de traiter la problématique raciste en général et de l'antisémitisme en particulier, incapacité d'aborder la pente historique avec lucidité et vigueur »²⁸. Voilà une autre façon de décrire « l'apolitisme » du cinéma de la période et de lui donner, à cet « apolitisme », la pâleur par contraste au tempétueux *Après Mein*

Kampf, Mes Crimes, lequel « (...) restitue l'image éclatée d'un pays qui se prépare à entrer dans la clandestinité : l'esprit marginal, confus et généreux des débuts de la Résistance n'est pas très loin »²⁹.

Pas étonnant, donc, qu'un tel film n'ait pas survécu à l'invasion. Si le cinéma n'offre pas aux analystes la surface lisse d'un miroir réfléchissant l'état des rapports sociaux qui lui sont contemporains, Philippe d'Hugues rend leurs voix aux œuvres qui, peu ou prou, furent celles que les publics français découvrirent sur des écrans que la guerre contraignit, mais ne détruisit pas.

²⁸ LOWY Vincent, *op. cit.*, pp. 59-60.

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

CLAUDE LACOUR

*Docteur en sciences de l'information et de la
Communication
Université de Nancy 2
France*

La transmission de la mémoire du génocide juif aux jeunes générations, ses limites et ses dangers

La pluralité des vecteurs constitutifs d'une mémoire de la Shoah tournés vers les jeunes et l'errance des enseignants soumis à des pressions sociales et politiques, donc investis d'un devoir d'éducation citoyenne, donnent lieu à la construction d'un «objet-mémoire» souvent abscons et toujours éloigné du réel et de l'objectif supposé. De plus « le serpent se mord la queue » : l'objectif du devoir de mémoire face à la Shoah s'inscrit dans une dimension de respect et de prévention ; il est donc réactivé, en dehors des périodes de commémoration, chaque fois que la société éprouve le besoin de réaffirmer sa force et son identité face aux menaces racistes et antisémites ; or il semble que la réactivation du souvenir du génocide juif et l'injonction de la mémoire auprès des jeunes alimente d'autant l'antisémitisme.

Aujourd'hui la Shoah est entrée dans l'histoire et il n'est plus possible d'en charger les jeunes générations. L'histoire ne peut pas être l'objet de sommation et les jeunes ne peuvent pas assumer les responsabilités d'une époque révolue. Le devoir de mémoire, qui a émergé alors que la France se retournait sur son passé vichiste et que le révisionnisme essayait de s'imposer, avait plusieurs objectifs : se souvenir pour contrer le négationnisme, réactiver le patriotisme et éveiller le respect pour des millions de victimes anonymes, ne pas oublier pour éviter la résurgence de telles catastrophes humaines. Or nous constatons que la transmission de cette mémoire abstraite n'a atteint aucun de ces objectifs. Et nous savons que la notion de devoir conduit systématiquement à une transgression.

En effet depuis 40 ans, le mode d'information n'a pas évolué et consiste essentiellement en projections de films associées à des témoignages d'anciens déportés ; cette combinaison mêle Histoire et histoires, affectivité et horreur, réel et fiction, et reste ancrée dans le modèle républicain laïc d'après guerre. Or force nous est de constater que cette république-là est en faillite et que ce modèle de pensée humaniste et universel ne peut plus faire foi dans un pays divisé par un communautarisme qui a instauré ses propres valeurs, autant de modes de pensées qui s'opposent et ne peuvent plus se rejoindre dans un système de valeurs universalisé. Et d'année en année, nous sommes confrontés à cet état de fait par le comportement des jeunes qui rejettent d'emblée des valeurs qui leur sont devenues étrangères, qui viennent entraver leurs certitudes et qui reposent sur des modèles dont l'abstraction ne peut plus faire sens. Le document filmique, qu'il soit fiction ou documentaire ne peut plus faire foi de l'événement et encore moins de l'histoire dans le monde virtuel dans lequel vivent les jeunes, le déporté a perdu son statut de victime au profit d'une image héroïque, représentation de l'imaginaire, semblable à celle des héros de films.

La confrontation des jeunes à la réalité historique de la Shoah et aux valeurs qui y sont attachées nous amène à nous interroger non seulement sur le bien fondé de la démarche, mais aussi sur ses limites et sur les dangers qu'elle peut mettre en évidence. La plupart des tentatives de transmission de la mémoire du génocide juif s'organisent autour du programme d'histoire par la projection de films dont *Nuit et Brouillard* de Resnais reste la référence privilégiée et l'intervention d'un ancien déporté.

Il apparaît que la transmission du génocide en tant qu'événement s'exerce à différents

niveaux : dans le cours d'histoire où elle prend la forme d'information historique, essentiellement cognitive, lors de projections de films dont les images chassent rapidement les repères cognitifs au profit de perceptions affectives, enfin par une rencontre avec un ancien déporté qui vient physiquement attester de la déportation. Nous constatons en effet que l'information fait place à l'émotion et qu'il ne se construit pas d'interférence entre savoir et affectif. La mémoire ainsi construite est un ensemble de strates constituées d'informations, d'histoire, de doutes, de responsabilités, d'obligations à des comportements incompris, de valeurs désuètes, de présent et de passé, de réel et d'irréel.

Nous avons projeté à une classe de seconde différents types de films : *Nuit et Brouillard* de Resnais, un extrait de *Shoah* et *Ligne de Vie*, film d'animation qui joue essentiellement sur l'émotion et l'esthétique. Le caractère documentaire de *Nuit et Brouillard* confronte les élèves à un genre qu'ils connaissent peu et à une forme qu'ils n'ont plus la possibilité d'intégrer. Le discours filmique, trop éloigné des nouveaux modes de représentation et des nouveaux systèmes iconographiques déroute les jeunes qui superposent l'horreur d'Auschwitz à la violence récurrente et virtuelle qui leur est familière dans les genres cinématographiques qu'ils affectionnent particulièrement. Leur première réaction est en effet de demander si la reconstitution de l'évacuation du camp est effectuée grâce à des images de synthèse, ce qui atteste de la difficulté de représenter la Shoah au moyen de modes de représentation traditionnels. La banalisation actuelle de la violence annihile la réception de l'horreur traumatique dégagee par le film. Plus que jamais la représentation de l'horreur concentrationnaire échappe à nos modes

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Les Editions de Minuit, 1985, p. 32

de représentation, encore considérés comme référence par l'Education Nationale et par la plupart des enseignants. Toute relation avec le référent historique devient alors impossible, d'autant que les élèves cloisonnent systématiquement les disciplines ; ils sont de ce fait incapables de reprendre en compte l'information historique dispensée lors des cours d'histoire. Nous constatons que la frontière entre réel et fiction, voire science-fiction est mal définie chez les jeunes et que leur intérêt repose davantage sur les techniques filmiques que sur le contenu en terme d'information et de construction de sens. Il semblerait donc que l'intrusion du passé dans leur présent soit limitée, que la représentation de l'histoire qui terrorise et fascine, celle des hommes, soit étrangère au concept abstrait qu'ils se font de l'histoire enseignée. Les codes de représentation habituels de la Shoah leur échappent et les images ne peuvent mobiliser ni leur savoir, ni leur sensibilité à l'événement. Elles se contentent d'éveiller un sentiment de mort et de dégoût, comme la perpétuation d'un deuil qui ne les concerne pas. Faute de repères, Auschwitz devient un symbole indéchiffrable d'où l'information disparaît au profit d'un choc émotionnel qui viendra auréoler le déporté d'une forme complexe d'héroïsme, de considération singulière et d'irréalité.

Pour les jeunes, le film est le premier traumatisme, la première confrontation douloureuse avec le génocide juif qui n'appartient plus à leur passé, mais n'a pas non plus de place dans leur présent. Il ne peut donc pas s'intégrer dans leur mémoire ; il n'a pas d'existence temporelle, pas de réalité humaine. Alors le refus de l'horreur s'exprime par le rejet et le transfert du réel vers le virtuel. L'émotion les fascine au point de leur faire oublier le contexte historique, ainsi que les facteurs politiques, sociaux et humains qui le déterminent. Il est vrai que,

chez eux, la perception de l'horreur est très ambiguë : quand les images terrifiantes ne sont pas reléguées dans le virtuel, elles provoquent une sorte de jouissance, d'intérêt, de curiosité, d'attractivité, sentiments qui participent à la construction d'une mémoire unilatérale, parcellaire et voyeuriste dont s'excluent tous les tenants et les aboutissants du processus génocidaire et où les valeurs morales et sociales que nous voulons leur inculquer ne trouvent pas leur place. En effet, au sens où l'entend Gilles Deleuze, l'image est cliché :

«un cliché, c'est une image sensori-motrice de la chose. [...] nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques».¹

De plus, l'image du génocide juif est régie par des codes cinématographiques bien spécifiques qui, normalement appartiennent au savoir de tout spectateur. Mais les exigences des jeunes, leur manque de culture historique, leurs croyances déformées par la violence ordinaire focalisent leur attention sur les images « choc », laissant de côté le discours filmique et à plus forte raison celui de l'enseignant qui met en évidence des valeurs intellectuelles et morales qui leur sont étrangères. J'ai en effet rencontré une jeune fille à Buchenwald en 1995, à tel point fascinée par les horreurs qui avaient été perpétrées dans les camps qu'elle rêvait de visiter tous les camps d'extermination afin de recréer des images mentales dans les lieux mêmes des génocides. C'est autour de ces images que se construisait sa mémoire de la déportation. De plus, le film propose un univers clos, hors du temps et hors d'un espace concret où la déportation apparaît comme un événement désincarné. Les plans

rapprochés et les cadrages serrés, la configuration du camp et la difficulté de montrer l'espace dans un ensemble font du milieu concentrationnaire une sorte de non-lieu dans lequel ne peuvent se dérouler que des actes « abstraits » perpétrés par des « personnages » dont le statut reste obscur. Bourreaux et victimes sont identifiés par le mal ou la souffrance, émotions qui fascinent et déroutent les jeunes, nuisent à la captation du réel et à sa reconstruction tout en déformant l'histoire. Il se dégage alors une impression de fatalisme qui contribue à l'héroïsation systématique des victimes au détriment de tout questionnement fondamental.

En effet, dans leur monde surpeuplé de héros virtuels auxquels ils s'identifient, les jeunes sont toujours à la recherche d'êtres humains qui puissent incarner leur image et leur conception de l'héroïsme. Alors la question n'est plus de savoir pourquoi et comment des êtres humains ont été asservis et exterminés par d'autres. Le traumatisme exercé sur les jeunes par *Nuit et Brouillard* est d'autant plus important que le film est vécu comme la mise en scène d'un événement douloureux dont ils ne perçoivent ni les causes, ni les conséquences humaines et sociales. Le fait de montrer devient plus important que le discours, prime sur la véracité qu'ils n'ont pas la possibilité de discerner. En effet, le référent qui, pour l'enseignant, est « déportation » dans sa globalité se déplace pour n'être plus que « violence et horreur », sentiments cristallisés par des images choc transportées dans le monde actuel. Les différents éléments, la confusion entre passé et présent s'imbriquent pour construire une représentation virtuelle de la déportation.

Ce constat nous permet de comprendre pourquoi la projection de quelques séquences de *Shoah* de Lanzmann reste vaine. En effet ce film interpelle une capacité de représentation du réel que les jeunes n'ont pas acquise. Le film se réduit alors au

discours, témoignage anonyme en l'absence du témoin. Il distille donc l'incompréhension et l'ennui, puisque l'image, pour eux, n'est pas porteuse d'informations et qu'elle ne peut pas mobiliser leur émotion. Le vide iconographique et l'absence d'action, comblés uniquement par certaines images retenues du film de Resnais, cimentent une construction mémorielle morbide alors que la notion de la mort est étrangère aux jeunes et qu'ils ont envie de vivre intensément la vie que leur offre le monde moderne.

Par sa forme, *Ligne de Vie* éveille d'emblée l'intérêt des adolescents ; le dessin animé et la bande dessinée restent pour eux des moyens de communication privilégiés et sont associés aux loisirs. Ce film contient peu d'informations, si ce n'est la mise en évidence du rituel de la vie dans le camp symbolisée par le cercle infernal de la roue de brouette et du temps qui passe et emporte les déportés épuisés. Mais il fait naître des émotions fortes qui captivent rapidement les jeunes et leur font prendre conscience de l'enfermement physique et moral des déportés, du système concentrationnaire dans lequel la mort est inexorable. L'esthétisation des aspects les plus négatifs, principalement la soumission, la souffrance et la mort manipule les émotions pour renvoyer le spectateur à la singularité de l'événement, confère à ce dernier un rôle d'observateur impuissant à changer le cours des choses et mobilise un sentiment de culpabilité ; ce processus incite à l'humilité, met l'accent sur le caractère inexorable de la mort, de la mort de l'être humain quelles que soient les conditions qui l'entourent, sollicite la mémoire en mettant en évidence la force intellectuelle et morale des hommes, permet une ouverture vers l'espoir. Ce contexte émotionnel renforcé par des procédés esthétiques actifs dans la transmission de l'information et de la mémoire déplace le génocide dans un univers humain, annihile le phénomène

d'héroïsation et interroge les jeunes sur les conditions sociales qui ont amené des hommes à en exterminer d'autres. Contrairement aux déportés de *Nuit et Brouillard*, il n'est pas question du peuple juif qui, pour les élèves, représente une entité anonyme et étrangère, mais de victimes individuelles, d'êtres humains auxquels ils s'identifient comme aux personnages de bande dessinée et dont ils partagent la peur et la souffrance. C'est ce qui les amène à s'interroger sur le contexte du génocide. Ici, l'esthétique se met au service de la vigilance et de l'éthique en montrant que la force de l'homme n'est pas suffisante pour vaincre un système dictatorial déjà installé et que seules les valeurs humaines fondamentales de respect et de solidarité peuvent nous protéger de tels cataclysmes.

Quelques jours après la projection des films, un ancien déporté vient témoigner de son histoire : la fuite de sa famille, la déportation de ses parents, son arrestation, sa confrontation avec Klaus Barbie, les conditions du voyage vers Auschwitz, enfin sa vie dans le camp.

Le déporté qui entre dans la classe apparaît, doté de l'aura des personnages filmiques. Les élèves attendent de lui qu'il atteste le film, particulièrement les images qui les ont choqués et qu'il authentifie le récit filmique. Et, pendant qu'il témoigne de son histoire personnelle, les jeunes tentent de reconstruire des images mentales empruntées aux différents films afin de combler le vide iconique. Ils vont donc influencer sur le témoin et leur soif de sensation va amener ce dernier à parler essentiellement de la violence, de la souffrance et de la mort. Une sorte de jeu communicationnel s'installe alors entre les adolescents et le témoin. Tantôt admiratifs, tantôt compatissants, tantôt curieux, ils entraînent le témoin vers des déclarations de plus en plus sensationnelles et l'amènent au devant de la scène jusqu'à ce qu'il devienne

le héros de sa propre histoire. La personne disparaît alors pour se substituer à un ensemble de personnages filmiques et acquiert un double statut de héros. En perdant son statut de victime, le témoin anéantit systématiquement l'objectif fixé. Le terme de génocide perd alors tout son sens. Nous n'avons plus de raison de faire appel à la mémoire et à la vigilance des jeunes si la déportation a fabriqué des héros, personnages qui peuplent les rêves de leurs mondes virtuels et qui ne leur semblent plus inaccessibles.

De plus, le témoin adopte un comportement fideïste qui, à différents niveaux, interfère sur le témoignage ; il est fidèle à l'établissement scolaire, à l'enseignant qui l'invite, mais aussi à la forme de transmission de son histoire qu'il revisite plusieurs fois par an sans transgresser les limites politiquement correctes qu'il s'est fixées. Il s'autorise la description de l'horreur, les précisions insupportables sur les conditions de vie dans le camp, il avoue la haine qu'il vouait aux SS et parle du ressentiment qu'il conserve à l'égard des Allemands. Il parle de lui tant que les exactions commises ne portent pas atteinte à l'intégrité de l'homme qu'il est devenu, sans toutefois ternir l'image héroïque que les jeunes vont construire et dont il a besoin pour se rassurer et mesurer son efficacité. Il a réorganisé ses souvenirs au fil du temps pour construire un récit de l'événement immuable, structuré, limité dans le temps. Cette répétition du traumatisme décrit dans un monde passé ne peut plus rien changer au monde actuel et paraît vaine. L'image d'un homme âgé dans le présent des jeunes empêche ces derniers de se représenter l'homme dans une autre temporalité et dans un autre espace dépourvu de repères. Ils ne peuvent donc pas s'approprier cette expérience. Alors, comme une œuvre morte, le témoignage est réitéré dans une forme figée qui transforme la victime en héros, qui

répond partiellement aux attentes des jeunes en quête de faits sensationnels et rencontre l'adhésion, quelquefois consensuelle de l'enseignant, satisfait d'avoir contribué au devoir de mémoire et au développement de la citoyenneté. Il est une fin en soi tout en restant une histoire sans fin, sans création possible ; tout au plus fait-il appel à la remémoration des images filmiques pour reconstruire une histoire fictionnelle d'où jaillira une mémoire confuse. Pas plus que le film, il n'apporte de réponse historique. Ce qu'on apprend du déporté n'est qu'une trace individuelle, une interprétation de l'événement par l'acteur, mais en aucun cas l'expérience personnelle n'est événement. Pourtant, les jeunes vont universaliser les souvenirs d'un individu pour signifier le génocide et en construire la mémoire.

Depuis une trentaine d'années, le témoin retrace sa vie sous la même forme, celle qui lui a semblé la plus appropriée pour lui, pour les adolescents et pour l'enseignant lors de son premier témoignage. Or, les adolescents ne sont plus les mêmes ; le modèle républicain est devenu désuet, incompréhensible pour des générations qui vivent quotidiennement le racisme et la violence verbale et physique, à laquelle ils ont appris à répondre par la violence. Certains, d'origine étrangère, dont la culture a été marquée par d'autres génocides, refusent la mise en évidence du génocide juif comme événement singulier. L'unicité affichée du judéocide en fait un événement absolu, porteur d'idéaux et de valeurs morales, qui place à l'arrière-plan les autres génocides et amène les jeunes à rejeter globalement, à mépriser et à minimiser tout ce qui a trait à la déportation. Contre toute attente, l'enseignant peut amener des élèves à adopter une attitude négative, à rejeter le judéocide en tant que référence et à se tourner vers le négationnisme.

Il se pose aussi la question de la nature et de la place du référent. Face à son public, le témoin met en place un mécanisme de représentation spécifique, met en compétition l'histoire et sa mémoire et libère, chaque fois qu'il se remémore les moments difficiles qu'il a vécus, des émotions qui touchent et fascinent les jeunes. Contrairement à l'affectivité qui se dégage des films, celle qui émerge de cette situation est partagée, crée une sorte de connivence entre témoin et public et contribue à déplacer le référent qui n'est plus le génocide, mais l'homme. Nous avons quitté l'information et le constat de l'événement pour entrer dans la performance humaine et la compassion. Néanmoins, la présence du témoin de l'histoire, domaine de l'abstraction pour nos élèves, renvoie à l'histoire des hommes, à une réalité plus perceptible et leur permet d'envisager les protagonistes de l'histoire dans une réalité, même confuse. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'intérêt des jeunes se porte d'emblée sur le numéro tatoué que le déporté porte sur le bras. La valeur testimoniale de la trace, de l'objet semble plus efficace que le récit qui suscite rarement des questions.

Il est difficile de déterminer la place du témoin, dont les effets produisent une situation confuse : à l'origine du développement d'un culte de la personnalité, incarnation de la souffrance et de l'héroïsme, il cède pourtant la place, inconsciemment, à une forme de fétichisme et de voyeurisme qui occulte son témoignage et l'information qu'il est venu porter. A la fois personne et personnage, l'acteur occupe l'espace au détriment de la personne et du message dont il doit être porteur et exclut l'enseignant qui n'a plus la maîtrise de son objectif et qui ne peut plus assurer le lien entre passé et présent, films et témoignage, réel et fictionnel, Histoire et histoires. Alors, la notion de

valeurs morales et citoyennes ne peuvent plus s'intégrer dans cet imbroglio de représentations où celle de l'événement n'est plus visible.

La transmission de la mémoire du génocide juif reste un juste combat pour l'enseignant et une mission sacrée pour le témoin. Or, force nous est de constater que la démarche montre rapidement ses limites et qu'elle comporte des risques, principalement celui de développer des confusions et des oppositions en déviant de l'objectif initial. La multiplicité des supports de mémoire, les représentations télévisuelles abondantes, le chevauchement des informations et des émotions, les contradictions vécues par les adolescents compliquent et banalisent l'événement qui perd son caractère d'unicité et conduisent à une « overdose » mal vécue par les jeunes. Leur soif de sensations est alimentée par la représentation de l'horreur et se traduit souvent par une sorte de jouissance malsaine, intégrée dans leur monde virtuel. A cause de la direction personnelle prise par le déporté et les connotations individuelles qui émanent des films, la direction des intentions mobilisatrices de l'enseignant est happée par le poids de la démarche. La superposition des moyens

d'information véhicule une idéologie confuse, l'injonction de mémoire, rapidement perçue par les jeunes est d'emblée rejetée. Il ne suffit pas de recueillir des souvenirs pour leur donner un sens et l'insuffisance de connaissances historiques de nos élèves constitue une entrave à la reconstruction de l'événement, à la mise en évidence de ses causes et de ses conséquences. La représentation du passé leur est impossible sans ancrage dans le monde actuel et l'évolution vertigineuse des dernières décennies semble avoir mis une barrière infranchissable à l'intrusion du passé dans leur univers virtuel. Et même si cette tentative de transmission de la mémoire comporte des limites et présente certains dangers, elle a au moins le mérite de faire resurgir les traumatismes du passé pour éviter, par besoin de confort individuel, de les enfouir dans l'oubli et d'amener certains adolescents à s'interroger sur le contexte du judéocide. Mais pour éviter la résurgence récurrente de ce traumatisme que notre société n'a pas encore intégré, il nous faudra rapidement faire preuve d'inventivité pour trouver un moyen de transmettre cette mémoire, adapté aux nouvelles mentalités et à une société en manque de repères.

ISABELLE GAVILLET

*Maître de conférences en Sciences de
l'Information et de la Communication
Centre de recherche sur les médiations
Université de Metz
France*

« C'est comme cela que je suis devenu Pierre Seel »

Cette contribution prend place dans une série d'articles consacrés au témoignage audiovisuel des homosexuels déportés durant la Seconde Guerre mondiale. Un premier texte dressait un état des lieux de la programmation télévisuelle ayant trait à cette catégorie de déportés¹, un second analysait la promotion du documentaire américain *Paragraphe 175*², un documentaire constitué de témoignages d'homosexuels persécutés et déportés par les nazis. Interviewé sur de nombreux plateaux de télévision ainsi que dans *Paragraphe 175*, Pierre Seel est la figure emblématique et

récurrente de la déportation des homosexuels en France.

Né à Haguenau, le 16 août 1923, Pierre Seel a dix-sept ans lorsque son nom est inscrit dans le fichier des homosexuels au commissariat central de Toulouse. Le 3 mai 1941, il est convoqué par la Gestapo et passe 10 jours en prison subissant viols et tortures. Il est conduit au camp de Schirmeck où il voit son ami et premier amour Jo se faire dévorer par les chiens des nazis. Il est libéré en novembre puis enrôlé dans la Wehrmacht en octobre 1942. Il se marie après la Libération, fonde une famil-

¹ «Les témoignages télévisuels des déportés homosexuels», dans : *Cahier International. Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, n°7, septembre 2001, pp. 23-41.

² «Manquer un événement : Paragraphe 175», dans : *Cahier International. Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, n°8, juin 2002, pp. 75-83.

le et s'installe à Toulouse en 1968. En 1978, il se sépare de son épouse. Le 27 mai 1981, Pierre Seel révèle pour la première fois sa déportation pour homosexualité à l'occasion d'un débat organisé dans une librairie toulousaine. En novembre 1982, il envoie à sa famille et à la presse les copies d'une lettre ouverte qu'il a adressée à l'évêque de Strasbourg et dans laquelle il fait état de sa déportation pour homosexualité. La lettre est publiée dans le magazine *Gai Pied*³. En février 1989, Pierre Seel est invité à l'émission télévisée *Du côté de chez Fred*⁴, présentée par Frédéric Mitterrand. Cinq ans plus tard, il publie *Moi. Pierre Seel, déporté homosexuel*⁵. Il a participé à vingt-deux émissions de télévision et est reconnu par les médias en tant qu'unique témoin de la déportation des homosexuels français. Pierre Seel vit une histoire d'amour depuis plus de quinze ans avec un homme de quarante ans son cadet.

Nous avons souhaité le rencontrer pour tenter d'évaluer l'impact de cette publicisation sur son quotidien. L'entretien a duré cinq heures, durant lesquelles Pierre Seel était invité à nous éclairer sur ses expériences médiatiques et audiovisuelles⁶. Ce à quoi il s'est plié de bonne grâce mais avec force digressions et oscillations temporelles. Cela ne facilite pas la restitution de son propos. Aussi organiserons-nous cet article en deux parties tendant à expliciter les raisons de ces débordements verbaux⁷. La première partie sera consacrée au récit de ses témoignages et au regard qu'il porte sur eux ; la seconde analysera les processus de construction iden-

titaire sous-jacents à la manière dont son témoignage émerge dans la société.

1. Regard sur les témoignages médiatiques : de la personne au personnage

Le témoignage de Pierre Seel n'est pas initialement audiovisuel. Il est en revanche public d'emblée. L'octogénaire relate ici les premières manifestations notoires de sa parole de déporté homosexuel, de l'attermoiement à la divulgation. Nous avons respecté le niveau de langue de l'interviewé dans le souci de retranscrire fidèlement sa personnalité, certains passages ont cependant été coupés parce qu'ils s'éloignaient trop du sujet : *«C'est venu lentement, je travaillais. J'avais besoin de le dire, mais j'avais peur que ça me fasse du tort dans mon travail. Parce que mon souci c'était de ne pas perdre mon boulot. Et comme par le mariage je savais qu'il y aurait des enfants... Mon épouse voulait autant d'enfants qu'elle pouvait en faire. Et je savais que si c'était diffusé, mon homosexualité, c'était foutu. En 1982, j'étais séparé et un soir, j'avais le poste au lit, la radio, et j'entends l'évêque de Strasbourg qui traite les homosexuels d'infirmes. Je me dis «ça il faut que je fasse une lettre». Mais comme j'étais séparé mais j'étais encore marié, il fallait que j'y aille progressivement. La lettre, je l'ai envoyée en lettre recommandée à mon épouse, à mes trois enfants, à mes frères et sœurs en Alsace ; au journal *Gai Pied*, au *Figaro*, à tous les médias imaginaires. Et il n'y en a qu'un seul qui l'a publiée, c'est *Gai Pied*. Alors Jean Le Bitoux⁸ il m'a téléphoné, il m'a dit «je viens à*

³ *Gai Pied Hebdo*, n°47, Décembre 1982.

⁴ «Le triangle rose», *Du côté de chez Fred*, Antenne 2, 9 février 1989.

⁵ *Moi. Pierre Seel, déporté homosexuel*, Calmann-Lévy, 1994, 208 pages.

⁶ Cet entretien s'est déroulé au domicile de Pierre Seel, à Toulouse, le 1^{er} juillet 2003.

⁷ Nous ne reproduirons pas ici l'intégralité de l'entretien. Seules les séquences spécifiques au témoignage et au témoignage audiovisuel seront retranscrites.

⁸ Jean Le Bitoux est un militant homosexuel parisien. Il est le fondateur de *Gai Pied*.

Toulouse, je vais publier ta lettre ouverte à l'évêque, mais il faut faire quelque chose. Ça fait des années qu'on cherche un témoin, et tu arrives là». Ils m'ont donc chopé et c'est comme cela que je suis devenu Pierre Seel [...] La première fois, j'étais directeur à Rouen. J'avais quarante personnes sous mes ordres. Ils étaient étonnés. Ils disaient «Ça n'est pas vrai Monsieur Seel, vous n'êtes pas homosexuel. On n'aurait jamais pensé avoir un directeur homosexuel». Parce que je ne faisais pas la folle. Parce que j'étais Monsieur Seel. Et ça c'était mon grand souci. Et c'était une réussite. Bon, je sais, maintenant la mode c'est la gay pride, le carnaval, tout ça.[...] Ensuite, la première émission que j'ai eue et que je n'oublierai jamais, c'est celle de Frédéric Mitterrand. Oui, d'ailleurs c'est dans le livre, j'en parle. Ça c'était une belle émission où tout le monde a pleuré d'ailleurs. Après Frédéric Mitterrand a passé de la belle musique. Avant d'aller à l'émission, je me suis posé des questions tout à fait idiotes, comme un lycéen. Je me suis dit : «comment je vais m'y prendre ?». J'ai téléphoné à des écoles pour parler, des écoles de communication. J'ai cherché des numéros dans les pages jaunes à l'époque, et j'ai dit «voilà, je vais être invité à la télévision, comment faut-il faire ?». Et ils m'ont dit : «Eh bien, vous faites comme tous les jours !». J'ai appelé deux ou trois endroits comme ça, j'avais peur, j'avais très peur. Frédéric Mitterrand il avait une adjointe qui m'a téléphoné pour me tranquilliser. Elle m'a dit : «Restez tranquille, Monsieur Seel, demain nous mangerons ensemble». Elle m'a amené dans un petit bistrot, elle me tenait la main. J'avais peur, je tremblais. Tout ce que j'avais à dire ! Elle m'a mis en confiance. Et puis Frédéric Mitterrand il n'est pas méchant. J'ai eu de la chance avec le premier. Et il est homo aussi, et il ne s'en cache pas d'ailleurs. C'était beau, c'était bien. Et ensuite, Cavada, La marche du siècle. J'ai eu Pradel, Perdu de vue. Il y avait Pierre Miquel qui a témoigné dans cette

émission là de la déportation des homosexuels qu'on a toujours occultée. J'avais peur. J'avais peur. De se dire quand même avec l'émission, avec Pradel, il y avait neuf millions de personnes devant l'émission qui regardaient un petit bonhomme de rien du tout dans la vie, à la merci de mon épouse. Elle avait appelé mon ami dans la journée qui m'a téléphoné à l'hôtel à Paris pour me dire «J'ai eu ta femme au bout du fil, elle m'a engueulé. Elle ne veut absolument pas que tu fasses cette émission ou alors avec la voix déguisée et tout le tralala». Moi j'ai dit «non, il faut que mon témoignage passe». [...] Qu'est-ce qu'il y avait encore ? France 2, mais ça c'est un quiproquo. Paul Amar. Je reçois un coup de fil un matin de bonne heure : «Monsieur Seel vous passez à la télévision, on vient vous chercher, vous passez avec Paul Amar». Vous savez c'est toujours les voitures qui viennent vous chercher. Alors je me suis préparé. Paul Amar avait une forme de débat avec quelqu'un en face. Il y a trois personnes sur le plateau, et moi je voulais savoir qui serait en face de moi. Et on me l'a jamais dit. Alors j'ai dit «bon alors je ne viens pas». J'ai loupé Amar. Il y a encore eu Aléas sur la 3, l'Écran témoin sur la RTBF. C'était une bonne émission. Ils m'ont mis en face avec un déporté belge qui disait qu'il n'avait jamais vu d'homosexuels dans les camps. Il était méchant cet homme. Il est parti sans me donner la main».

Nous lui avons demandé d'expliquer la façon dont il avait été contacté par les réalisateurs de *Paragraphe 175*, dans quelles conditions le tournage s'était déroulé et ce qu'il pensait du film : «Ça c'est assez drôle. Parce que moi je m'attendais, tiens, voilà... mon ami disait même «tu vas être riche, tu vas avoir des émoluments». Mais non. Ils m'ont payé le voyage, mais non, c'est tout. [...] Alors on va peut être continuer. *Paragraphe 175*, c'est une société de cinéma, je suis enregistré hein ?, de San Francisco qui m'a contac-

té. Ils ont eu mes coordonnées. Je ne me cache pas, je ne suis pas sur la liste rouge. À ce moment là, c'était une journée de la déportation à Strasbourg. En général, c'est le 29 avril. Ils m'ont contacté et ils m'ont donné rendez-vous au Carlton en face de la gare à Strasbourg. Moi je croyais qu'ils allaient venir avec une caméra et me filmer. Je ne savais pas que pour faire un film il fallait tellement de déballage. Alors je suis rentré là, j'étais dans ma chambre. J'avais choisi l'hôtel, je leur ai dit «venez je suis à votre disposition». Je ne savais pas ce que je faisais ce jour-là. Ils ont sorti un lit déjà pour mettre des trépieds, pour mettre des caméras. Ils ont scotché partout des flashes. Alors c'était un groupe de neuf, huit garçons, ils étaient un plus beaux que l'autre. Des Américains, et une fille avec, qui se disait lesbienne. C'était un groupe homosexuels. Ils ne pouvaient pas le cacher ! De San Francisco. Corrects, vous savez. Très aimables. Ils ont demandé la pièce à côté de moi pour mettre leur matos, leurs caméras. Alors je connaissais Klaus Müller qui est le correspondant du museum de la déportation à Washington, et qui me suivait à chacun de mes déplacements, à chacun de mes témoignages. Parce que pour eux, j'étais également important. J'étais le Zeit Zeuge, le témoin du temps, de notre temps. Et ils me l'ont tellement répété que j'en étais fier même. Je me disais, c'est pas possible, moi petit bonhomme qui a souffert, été violé, qui a été frappé, qui a vu mon premier amour, l'amour de ma vie... donc ils sont venus, ils avaient plein de trucs comme ça mais plus grands que le vôtre [la caméra]. Ils m'ont fait asseoir sur une petite table de la chambre d'hôtel, Carlton hein, en face de la gare de Strasbourg. Ils parlaient très mal français et ils m'ont demandé en quelle langue je voulais parler. J'ai dit que ça m'était égal, en français ou en allemand. Alors ils ont dit «vous permettez, je vais vous poser quelques questions ?». Et alors, il y a les projecteurs, vous savez. Subitement ça m'a rap-

pelé la Gestapo. Interview pour moi c'est interrogatoire. Ça va avec police, j'ai cassé une caméra. Il a commencé à me poser des questions en allemand, ça m'a projeté vers le passé. J'ai subitement vu la Gestapo. En plus ici à Strasbourg où on parle beaucoup l'allemand... Je me suis levé, j'ai poussé la caméra. Il était surpris parce qu'il me connaissait depuis longtemps, cet homme, il était surpris de ma réaction. Mais j'aurais dû être assisté par un médecin ou un ami. J'ai dit : «je refuse de continuer à parler». J'étais très ami avec le président d'Act up à Strasbourg, alors j'ai dit : «Appelez-moi quelqu'un». Alors j'ai dit à Roland «Roland, viens vite au Carlton, on m'interviewe mais je ne peux pas continuer, j'ai peur». Alors il est venu, il m'a tenu la main, c'est important quelqu'un qu'on connaît. Je me suis retrouvé entouré d'Allemands, vous savez, subitement, l'interrogatoire. Alors ça c'est donc passé. C'était une mise en scène, la petite table, une table d'hôtel, très bien, c'est quand même un quatre étoiles le Carlton, je crois. Ils étaient dégueulasses quand même. Là je suis content de le dire, c'est pas méchant de le dire. Pendant que moi je leur tournais le dos à la table pour être interviewé, il y avait un photographe qui photographiait tout ce que j'avais dans mes affaires. Américains, hein ! C'est leur travail. C'est à moitié des flics, hein ? Je leur en veux pas, mais j'ai réagi, hein ! Carrément ils allaient dans mes affaires, j'ai toujours une serviette noire. Alors là-dessus, Paragraphe 175 ça s'est bien passé. Ils ont quand même remis le lit. Ils ont quand même rangé. Ils sont allés s'excuser à la direction en-bas et ils m'ont donné une enveloppe de 7.000 frs (1 067 €). Il faut dire quand c'est méchant, c'est méchant, quand c'est bon, c'est bon. Ils m'ont donné 7.000 francs à l'époque, il y a deux ans, je ne les ai d'ailleurs pas gardés, je les ai donnés à Act up, à Roland. J'ai dit «Tiens, voilà ce qu'ils m'ont donné les Américains !». Je n'ai rien demandé, j'étais heureux de pouvoir témoigner.

J'avais besoin de dire qu'on a tué mon ami avec des chiens en Alsace, à trente kilomètres de Strasbourg. De dire que moi-même j'ai été violé, mais ça, le viol, c'est arrivé pas à Strasbourg mais à Mulhouse. Alors là ils m'ont torturé. Et pas seulement que moi, on était douze. [...] Ils m'ont pris en gros plan. Et je dis, dans le film, avec mon doigt, «ils nous ont mis plus bas que bas». Les homosexuels pouvaient pas être placés plus bas dans la hiérarchie de la société. J'ai parlé en français et en allemand. J'ai dit «ils m'ont enculé !». J'ai tout sorti. J'ai dit c'est la première fois que je parle comme ça... Et ça, ça a été le film, et le film est passé ici à Toulouse, il est passé à Mulhouse, à Strasbourg, etc. Il est passé à Utopia à Toulouse. Y'a mon fils aîné qui est venu voir avec sa femme. On m'a offert un siège avec Jean Le Bitoux pour écouter les interrogations. C'était assez méchant les interrogations, à Mulhouse aussi : «Pourquoi n'avez-vous pas parlé avant, pourquoi avez-vous gardé ce secret, pourquoi avoir honte d'être homosexuel ?». Les gens, il fallait qu'ils fassent l'effort de prendre du recul et ils ne l'ont pas fait. C'était trop court. J'ai vécu pendant quarante ans avec un mouchoir sur la bouche pour ne pas parler. Voilà le grand reproche que me fait mon épouse. On s'est fiancés, on s'est mariés, je n'ai rien dit. Mes enfants me disent : «Papa, pourquoi tu ne l'as pas dit à maman ?». Je leur dis : «mais vous ne seriez pas là !». À l'époque, en 1950, une femme ne mariait pas un homosexuel. Si j'avais dévoilé à mon épouse «je suis un ancien déporté motif homosexuel», le mariage n'aurait pas eu lieu, les gosses ne seraient pas là. [...] Le film m'a saisi, beaucoup. J'ai été le voir plusieurs fois. Je suis allé le voir à Strasbourg, à Mulhouse. Vous me diriez, là, «venez on va le voir !», je viendrais le voir avec si je pouvais. Il a été très fort en témoignage. Pas seulement de moi, des Allemands aussi. Et ça c'est le secret des Américains de voir des hommes qui avaient tous mon âge, de voir les hommes pleurer et

alors la caméra a pris les larmes. C'est émotionnel. Et là je me disais, même moi je me disais, «c'est pas vrai, c'est pas toi qui pleure». Là ils sont tout de même maîtres dans l'art. Vous savez, on pense à ça après. La première fois, j'étais encore saisi par le mouvement de la foule».

Nous n'en apprendrons pas davantage sur les expériences médiatiques du déporté homosexuel. Les dispositifs dans lesquels il est interviewé n'ont pas retenu son attention. Les conditions matérielles et humaines dans lesquelles il a été accueilli semblent avoir plus de sens pour lui. Beaucoup de ses paroles, en effet, ne concernaient pas directement son rapport aux médias audiovisuels et glissaient plus volontiers vers le récit de vie. Plusieurs hypothèses permettent d'expliquer cette propension au récit. La plus plausible, car c'est dans le texte même de son discours qu'émergent des éléments de compréhension, serait que cette éloquence est l'indice d'une incapacité à hiérarchiser les différents moments de son existence. Tous ses récits semblent avoir à ses yeux le statut de témoignage. On peut par exemple trouver dans ses déclarations les traces sporadiques d'un métadiscours destiné à signaler ostensiblement l'importance de ses propos, quel qu'en soit l'objet : «Je suis enregistré, hein ?», «Vous avez de quoi faire un enregistrement long ? Parce qu'il y en a là-dedans», «Là, je suis content de le dire, c'est pas méchant de le dire», «Je suis heureux de pouvoir témoigner», «Posez-moi des questions, je suis à votre disposition», «Ce film, c'est important que je vous dise, [...]», «Le fait de témoigner ça ne me coûte pas, je voudrais le crier», «Et ça fait justement la valeur de mon témoignage», etc. On peut observer que la réflexivité est inhérente au discours de Pierre Seel. Il est en perpétuelle construction de son identité : l'homme respectable, le directeur res-

pecté, l'époux fidèle, le père responsable. En attestent ces fragments de discours : «*Tout le monde me respectait*», «*Un homme debout c'est un homme debout*», «*Moi, je ne suis pas une folle. Moi je suis le Monsieur homosexuel, en costume, habillé, cravaté, je veux être respecté*», «*Mon souci était de ne pas perdre mon travail*», «*C'était mon souci, je me suis dit «il faut pas que tu passes pour un fainéant, il faut que tu passes comme tout le monde, travailler, ramener de l'argent, jusqu'au dernier moment j'ai toujours ramené mon salaire à mon épouse*», «*J'ai toujours élevé mes enfants dans le culte de la mère*», «*Il faut faire attention si on est avec une femme, il faut partager le plaisir ou ça n'est pas la peine*». Ce rescapé des exactions nazies semble avoir poussé à son paroxysme l'identification à des modèles stéréotypés de masculinité⁹, en réaction très probablement à son internement pour homosexualité et à l'impossibilité de témoigner à sa sortie du camp de

Schirmeck. Au-delà des personnages de l'homme viril, de l'époux ou du père, c'est l'ultime rôle de témoin qui nous intéressera dans les prochaines pages. Les réflexions livrées par Dorthe Seifert¹⁰ - dans un article où elle analyse les représentations de la persécution des homosexuels par les nazis dans la fiction littéraire et cinématographique anglo-américaine - vont nous permettre de cerner les processus de construction identitaire à l'œuvre dans le passage de la personne au «personnage de témoin» concernant Pierre Seel.

2. Le processus de construction du témoin

Kai Hammermeister, explique Dorthe Seifert, est le premier chercheur à avoir considéré la littérature consacrée à la déportation des homosexuels par les nazis dans les termes d'un genre spécifique. Selon lui, une «littérature gay de l'holocauste» («a gay Holocaust Literature») était sur le point

⁹ À propos de la masculinité et de la virilité, voir Georges L. Mosse, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, éd. Abbeville, 1997. Concernant la construction d'une identité homosexuelle, voire Léo Bersani, *Homos. Repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1998. Didier Eribon, *Papiers d'identité. Intervention sur la question gay*, Paris, Fayard, 2000. Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999. Didier Eribon (dir.), *Les études gays et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998. Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000. Florence Tamagne, *Mauvais genre. Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Ed. LM, 2001. Patrick Mauriès, *Les gays savoirs*, Paris, Le Promeneur, 1998.

¹⁰ Dorthe Seifert, «Between Silence and Licence. The representation of the National Socialist Persecution of Homosexuality in Anglo-American Fiction and Film», in *History & Memory, Studies in Representation of the Past*, Volume 15, n°2, Fall/Winter 2003, pp. 94-129.

¹¹ Karl Hammermeister, «Inventing History : Toward a Gay Holocaust literature», *The German Quarterly*, volume 70, Winter 1997, Number 1, p. 23. Cité par Dorthe Seifert, art. cit., p. 96 : «He concludes that the literature in question has employed two means of representing the homosexual persecution in order to appeal to «our sense of self-perfection, admiration, and the search for historical Vorbilder» : (1) the introduction of love and sex into the setting of the death camps and (2) the affirmation of sexual identity under the most cruel of circumstances». My analysis confirms the second assertion. I hope, however, to demonstrate in more specific terms how homosexual identity has been constructed in the literary works».

¹² Deux romans : *Behold a Pale Horse* de Lannon D. Reed (1985) et *Walk the Night*, de Robert C. Reinhart (1994). Une nouvelle : «A Letter to Harvey Milk», de Leslea Newman (1988). La version cinématographique de *Bent*, réalisée par Sean Mathias (1996). Des références sont faites également au film documentaire *Paragraph 175* réalisé par Robert Epstein et Jeffrey Friedman (1999).

¹³ Dorthe Seifert, art.cit., pp. 97-98 : «The fascination and well-written memoir by French survivor Pierre Seel, for example, was conceived after many years of encounters with gay activists in France and their active encouragements».

¹⁴ Jean-Pierre Joecker est le fondateur de la revue homosexuelle *Masques*.

¹⁵ Pierre Seel, op. cit., pp. 152-153.

d'apparaître à la fin des années 1990. Son point de vue sur ce que cette littérature aurait pu être est essentiellement fondé sur l'analyse de la pièce *Bent* ainsi que sur plusieurs nouvelles de Lev Raphaël. Le chercheur constate que ce type de littérature propose deux manières de représenter la persécution homosexuelle. «*Ces deux modes de représentation, précise-t-il, font appel au sentiment de dépassement de soi qui est une caractéristique propre à l'homosexualité, à la sublimation et à la recherche de modèles historiques. Le premier concerne l'introduction de l'amour et du sexe dans le cadre des camps de la mort. Le second est l'affirmation de l'identité sexuelle dans les circonstances les plus tragiques*»¹¹. Dorthé Seifert, dont les analyses s'appuient sur plusieurs films et ouvrages¹², ratifie la seconde assertion de Kai Hammermeister. Cependant son étude entend démontrer plus spécifiquement que l'identité homosexuelle a été construite dans les œuvres littéraires. Une perspective qui agrée notre analyse du témoignage de Pierre Seel puisque plusieurs déclarations de ce dernier – relatives aux modalités d'émergence publique de ses souvenirs – vont dans le sens d'une construction identitaire, collective qui plus est. «*L'ouvrage fascinant et écrit dans un beau style par le survivant français Pierre Seel, par exemple, a été conçu après plusieurs années de fréquentation du milieu gay militant et de ses encouragements pressants*»¹³, souligne la chercheuse. De fait, dans son livre, Pierre Seel raconte comment il a fait la connaissance de Jean-Pierre Joecker¹⁴ lors d'une conférence sur la déportation des homosexuels en mai 1981 et de quelle façon il a révélé sa propre déportation pour homosexualité ce jour-là : «*J'écoutais cette conférence jusqu'à son épilogue. Puis de nombreuses personnes s'attardèrent autour des orateurs pour des discussions plus personnelles. J'attendis mon tour en silence. J'avais hâte de leur parler. Puis je dis à Jean-Pierre Joecker : «Monsieur, ce que*

vous avez raconté là, moi je l'ai vécu». Il sursauta : «*Dans le même camp ?*». «*Non, en France. Dans le camp alsacien de Schirmeck*». «*Mais nous avons longtemps cherché, et nous n'avons jamais trouvé un témoin survivant de la déportation homosexuelle d'Alsace !*». «*Attention, soyons clairs : je travaille et je tiens à mon anonymat*». «*Je ne vous lâche plus*». «*Nous pouvons par contre en parler*». «*Il faut témoigner. Anonymement si vous le souhaitez. Ce n'est pas un problème. L'essentiel est de dire. Vous portez un secret très lourd, et il concerne aussi beaucoup de disparus*»¹⁵. Pierre Seel a donc gardé le silence durant quarante ans, et lorsque sa parole est libérée, elle l'est dans un milieu homosexuel militant et après des années de littérature et de représentations de la déportation homosexuelle. Durant notre entretien, il confirme l'idée que le livre ne serait pas l'expression absolue de son expérience : «*Ils m'ont donc chopé et c'est comme cela que je suis devenu Pierre Seel. Pour moi, il [Jean Le Bitoux] a été un peu trop socialiste. C'est-à-dire, il ne s'est pas occupé suffisamment pour moi, je ne sais pas si j'ai le droit de le lui reprocher. Mais il ne s'est pas soucié de faire de moi quelqu'un de solide. Pas une vedette, mais le témoin, comme les historiens l'auraient fait. Il s'est laissé avoir, il a fait son livre...*» «*[Votre livre, pas son livre...] Il m'a aidé, il m'a corrigé. Je l'aurais jamais fait. Il a lu le manuscrit, il a brodé dessus, il a corrigé, il m'a montré. Je suis allé à Paris 2 ou 3 fois. Il est venu ici. [...] Je ne crois pas, pour être honnête, et je veux qu'on le sache, que j'aurais fait le livre s'il n'y avait pas eu Jean Le Bitoux. Parce qu'il fallait trouver les phrases et respecter la chronologie. Si vous l'avez lu, il faut respecter la chronologie, c'est ma jeunesse, j'avance, etc. C'est jamais terminé [...]. Lui-même a fait d'autres livres. Mais je me souviens quand on a travaillé sur le manuscrit, il pleurait avec moi. Je voulais quand même pas lui laisser entièrement,*

c'était quand même mon histoire à moi, tout le livre, on pleurait tous les deux. Surtout l'histoire de Jo, c'était comme un transfert tous les deux, le psychisme, il m'a presque forcé à marquer ce terrible «homosexuel» que j'ai presque réussi à cacher pendant quarante ans. Et je sais que l'histoire plus tard lui dira un grand merci à cause de mon témoignage. [...] Au moment de signer le bon à tirer, on s'est chamaillés comme des bourreaux tous les deux. Et j'ai menacé de ne pas signer le bon à tirer. Il y avait une phrase qui ne me plaisait pas dans le livre. C'était quand même mon histoire à moi. Et il l'a fait imprimer sans ma signature. [...]». «[C'était quelle phrase, vous vous en rappelez ?] Non, j'ai beau relire le bouquin, et je le connais par cœur pratiquement. C'était pas au sujet de [son ami actuel]. C'était une grosse dispute qu'on a eue tous les deux. C'est toujours rapport à ce transfert. Il sait trop de moi, et c'était lui le censeur en quelque sorte [...]]. La vie est ainsi faite, ce sont les secrets de famille, moi c'est pour ça que j'ai voulu faire le livre, y'a plus de secret. J'ai ouvert mon histoire. Plus tard, on dira «Pierre c'était un PD». Tant pis, je l'ai dit. Pierre Seel, déporté homosexuel, et ça c'est grâce à Jean Le Bitoux. Pour le titre on a longtemps hésité parce que je savais que ça allait être une casserole pour moi «homosexuel». Jean Le Bitoux disait «non, il faut faire quelque chose de fort. Tu es le seul qui a dit qu'il était déporté homosexuel». Alors l'éditeur Calmann-Lévy a fait pression, il m'a téléphoné, c'était en 1994, j'étais déjà revenu ici. Alors il a dit «Il faut prendre ce titre, c'est un titre qui va porter, vous allez vendre votre livre, c'est un bon livre». Et il a été réédité depuis, il marche, il marche».

La lecture de quelques lignes de *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, et le récit de la rédaction du manuscrit indiquent effectivement que la mémoire est romancée. On retrouve, dans le livre cette sublimation au

passé simple de l'homosexualité dont parle Kai Hammermeister, sublimation qui dans les faits est postérieure à la publication de la biographie. L'homosexualité, racontée par Pierre Seel, a une temporalité complexe. Le temps d'avant la rencontre avec le milieu homosexuel est celui d'une homosexualité honteuse, dissimulée. Pierre Seel est marié et s'obstine à nier son identité sexuelle. Il affirme n'avoir jamais trompé sa femme avec un garçon durant leur vie commune. Le temps de l'homosexualité dans le livre est celui de la reconnaissance, de la bravoure, de l'amour et du sexe. Pierre Seel n'a pas écrit cette biographie seul mais il ne tient plus le même discours sur l'homosexualité depuis cet épisode. Quelques phrases extraites de l'entretien : «D'autant que c'est tellement beau l'amour que j'ai eu avec Jo, entre autre», «Moi je peux maintenant vivre mon histoire librement, je peux la vivre en plein jour. C'est beau quand même d'avoir fait ça. Je crois que j'ai hérité le mérite», «On se rend compte qu'on n'a pas assez vécu ensemble [à propos de son compagnon actuel]. C'est passé vite. Lui, en même temps, il est bi, il avait des aventures avec mon assentiment, avec des femmes. Il avait un studio en face. Je le voyais quand il partait avec des nanas, il me faisait un signe de la main. Et le soir, il revenait ici», «Moi, je disais aussi «pensez que l'homosexualité peut aussi être de l'amour»», «[à propos d'une anecdote avec son compagnon actuel] Mais on a eu tous les deux la fierté de dire «on est amants»», «Avec beaucoup d'amour, c'était propre, il n'y avait pas de vice. On se serrait ensemble. Et là, tout récemment, on a fait un week-end dans un hôtel. Et on a passé la nuit uniquement en se serrant. Se sentir, rien par le cul», «Parce que quand on est amoureux et quand on a besoin de sexe aussi, parce qu'il n'y a pas que l'amour [...], enfin je maîtrise bien maintenant», etc.

Ces exemples nous permettent de penser que nous sommes en présence d'une forme d'écriture générique de la déportation homosexuelle. La *littérature gay de l'holocauste*, telle que décrite par Kai Hammermeister, réclame également l'introduction de l'amour et du sexe dans le récit des camps et l'affirmation de l'identité sexuelle dans les circonstances les plus cruelles. Tel est le scénario de *Bent*. De fortes similitudes existent entre la pièce et la biographie de Pierre Seel : le refus d'assumer son homosexualité, le mutisme durant la torture et l'exécution d'un amant par les nazis. Dans la pièce, le héros affirme son genre sexuel lorsque l'homme qu'il a connu dans le camp et dont il est tombé amoureux est massacré. On retrouve cette quête de l'identité homosexuelle dans le récit du parcours de Pierre Seel. Le récit de la mort spectaculaire de Jo, dévoré par les chiens des nazis, est l'élément moteur du témoignage du déporté. Beaucoup d'éléments semblent indiquer qu'il témoigne autant de son homosexualité que de sa déportation et que les frontières entre un coming-out médiatique et un témoignage historique sont floues. L'ambiguïté plane aussi sur l'engouement télévisuel qu'a suscité ce récit. Concernant les multiples passages à la télévision sur des chaînes nationales avant que le livre ne soit publié : *«Et je n'ai jamais su, qui a tiré les ficelles. Je crois que c'était Jean Le Bitoux. Parce qu'à Paris, Jean Le Bitoux a beaucoup de relations. Il était donc sur la liste des homosexuels dans le XI^e à Paris. Je suis persuadé que c'est lui qui a préparé les émissions pour faire la promotion du livre. Il ne me l'a jamais dit, je n'ai pas la certitude, mais je pense que c'est lui»*.

«La démarche historique qui consiste à recueillir des témoignages sur des événements historiques de la mémoire de ceux qui ont été réprimés par les survivants eux-mêmes et par les sociétés alentours qui sont restées hostiles aux homosexuels, rappelle

Dorthe Seifert, n'a pas pour ambition de faire connaître au public les injustices faites aux homosexuels. Elle est une façon de «sauver» une expérience historique de l'oubli»¹⁶. Or la surmédiatisation qui a accompagné la parole de Pierre Seel, la spectacularisation et la dramatisation de son témoignage ont semble-t-il contribué à faire de lui un témoin médiatique, un individu qui surjoue parfois son personnage. Il ne voulait pas être une vedette mais la limite est mince parfois entre l'identité du déporté, celle de l'homosexuel et celle de l'acteur. En atteste le récit de ce dernier incident à propos de Paragraphe 175 :

«Ce film, c'est important que je vous le dise, il a eu l'Ours d'or. Et moi j'ai été invité à Berlin, tous frais payés, hôtel, restaurant. Ça a failli passer par un scandale aussi. Vous voyez, ça ne me porte pas bonheur les journalistes. À Berlin, j'avais mon hôtel sur Kufürstendam, les Champs Élysées allemands. Et je suis assez sensible à l'honneur quand même. On se laisse aller. Et alors, des fois je me disais «pas la grosse tête, il faut penser à Jo». Et il suffisait que je pense à Jo et les larmes venaient. Le deuil n'est pas fait avec ce garçon encore. J'ai beau être gâté par mon ami, et lui il se rend compte qu'il pourra jamais le remplacer, ça c'est le premier amour. C'est comme un amour hétéro. Et avoir assisté à sa mort... Et on était jeunes, moi j'avais dix-sept ans. Lui il en avait dix-neuf. Il était musclé et il me disait «s'il t'arrive quelque chose, je te protège», et il a été tué avant moi, moi je suis encore là. Donc Berlin, première mondiale à San Francisco, première européenne à Berlin où j'étais donc invité. On est venu me chercher à la porte, et on m'a amené à mon fauteuil. J'avais demandé un fauteuil au bout du rang pour qu'on ne me touche pas la jambe, j'avais une phlébite, c'était encore ouvert. Quand je suis rentré, toute la salle et c'était des Allemands, s'est levée. Ils

m'ont acclamé. Ils m'ont conduit devant l'écran, le rideau s'est ouvert. Ils étaient nombreux ces Américains. Les réalisateurs, il y avait aussi Klaus Müller qui me tenait la main, il voyait que j'étais ému. Il voyait que j'avais peur de la foule, j'étais pas jeune, le film est sorti il y a deux ans à peu près, j'étais déjà fatigué. Il a dit, voilà, «grâce à Pierre Seel on a eu notre complément d'information». Parce que dans le film, il y avait quatre Allemands qui témoignaient, des Allemands homosexuels, et moi, le seul Français. J'en ai rencontré un à Berlin avant le film, il est mort maintenant. Karl Brecht. C'est un Alsacien à Londres, qui a fait un petit livre là-dessus. Alors c'était la grosse émotion, toute cette salle. Des Allemands, pour moi, dans ma tête, «c'est des Allemands qui m'acclament, c'est pas des Français!». Normalement, c'est l'ennemi qui m'a acclamé. Alors là, j'ai pris ça comme une reconnaissance officielle du peuple allemand. Parce que tous n'étaient pas nazis. Alors là il faut faire très attention à l'amalgame. Les gens qui disent «les Allemands», «les nazis», «les Allemands, les bochs!». Non, moi je l'ai vécu ce passage dans l'armée allemande, je suis passé dans la Wehrmacht. Je suis, comment ils les appellent encore ? «les malgré-nous», oui, moi je ne suis pas tellement d'accord... Après ça, il y a eu la projection du film. Oui, ça fait tout drôle de se voir filmé comme ça. [...] Après, il a y eu une réception dans la salle en bas, avec du champagne. J'ai eu droit aux embrassades. Et alors il y avait un résistant juif homosexuel qui passait dans le film, Beck il s'appelle. Et lui, c'était la folle. Moi je ne suis pas une folle. Je suis le Monsieur qui pendant quarante ans a été directeur, qui a joué un rôle dans la société, puisque j'ai été marié, puisque per-

sonne ne savait que j'étais homosexuel. Et ça, je voudrais aussi qu'ils le sachent mes enfants, et je voudrais le répéter aussi à mon ex-épouse, à Madame Seel, née [...], que je n'ai jamais couché avec un garçon pendant mes vingt-huit ans de mariage. Je n'ai pas rompu le contrat parce que je voulais tout faire pour fuir l'homosexualité. L'homosexualité me faisait peur, j'avais peur d'être homosexuel parce qu'à chaque fois je voyais l'image de Jo. Et je n'ai pas réussi puisque je suis encore homosexuel. Et c'est là où j'ai la période la plus belle de ma vie en tant qu'homosexuel, grâce à mon ami, qui ne sait pas comment faire pour que je sois heureux. [...] Ah oui, il y a eu cette réception, dans une grande salle, le service impeccable. Il y avait beaucoup de monde, tout le monde se pressait pour venir me voir, j'étais la vedette. Et il y avait donc ce Karl Beck qui se disait homosexuel. Il était homosexuel. Il était donc homosexuel, juif, résistant. Lui, il n'avait pas le même témoignage que nous, il n'était pas en camp de concentration. Il était jeune, il a réussi à passer à travers. Un garçon gentil, sympa, mais pas mon genre, énervant pour moi. Et il a eu la bonne idée, figurez-vous... Alors il s'est assis à côté de moi, et il s'est mis sur mes genoux. Alors moi je l'ai giflé devant tout le monde. Et les gens sont venus autour de moi et m'ont demandé : «il y a quelque chose qui ne va pas, Monsieur Seel ?», ils m'ont demandé en allemand. J'ai dit : «Non, mais je ne veux pas qu'on mélange les serviettes et les torchons». J'ai dit : «Moi j'étais en camp de concentration, il me doit du respect». Alors il voulait m'embrasser sur la bouche. Mais vous vous rendez-compte, ce Beck ! Ça c'était le scandale. Je ne sais pas si beaucoup de gens l'ont remarqué. Moi, ça m'a fait

¹⁶ Dorthe Seifert, *Ibid.*, p. 98 : «The very act of testifying to historical events the memory of which has been actively repressed by the survivors themselves and the surrounding societies that have maintained negative attitudes toward homosexuality is not only a way of drawing public attention to the injustices done to homosexuals. It also becomes a means of «rescuing» a historical experience from oblivion».

mal. Il a eu le même témoignage que moi dans le film. Pas côte à côte. C'était chaque fois le personnage qui passait seul. Il y avait une femme aussi. Et ce Beck ! Je n'ai rien contre les juifs, mais il manquait de respect devant moi. On avait le même âge, mais il ne devait pas faire ça. Se donner en spectacle : «Komm mit mir, mein Herzchen», («Viens par là mon petit cœur !»), etc. Il est allé très

loin dans son homosexualité cet idiot. Il a tout gâché pour moi. Alors je lui ai donné une gifle. Alors il est parti. Je ne l'ai plus revu de la soirée. J'étais quand même la vedette qui venait de Paris, enfin de Toulouse. Pas la vedette, j'aime pas dire le mot, mais j'étais en droit d'exiger le respect. Voilà, ça c'est cette anecdote. Je ne sais pas si on en parle dans la presse».

NATHAN BEYRAK

Director Words & Images

The Jerusalem Literary Project

Israel

There are different Shades of Evil

A few days ago I was sitting with a young Latvian woman talking about the documentation project I'm directing. I was explaining to her the difference between the way the Holocaust had been carried out in Latvia and in other European countries, Holland for instance, where the Jews were not murdered locally but were instead transported to the death camps in the East. Yes, she told me, there were transports from here too, to Siberia.

That's quite another thing, I said, as the victims were not taken to camps to be all simply murdered there. True, the conditions of their imprisonment were terrible and many of them died, but this fate had not been deliberately pre-planned for them in advance ; and many of them, luckily, did survive and come back. So it was not the

same as sending people to camps with gas chambers with the sole aim of murdering them all, old and young, babies and cripples. I failed to convince her. The conditions in the Siberian camps, she said, were such, that... (there was no difference, she did not say, but allowed me to finish the sentence in my head).

This reminded me of another conversation, with a Lithuanian woman who participated in the documentation project in Lithuania, and who told me the following : some Lithuanian people are accused of collaborating with the Germans. All right. But in later years there were people who collaborated with the Communists. So both kinds should be treated exactly the same way, because both were collaborators. I tried to explain that the use of the same term, «col-

laboration», in both cases was deceptive in a way. The connotation, in both cases, is utterly negative, of course, but it should be evident, after all, that there are grades and different shades of evil ; and anyway the term itself is neutral and may even be positive, like when you use it to describe a good kind of collaboration, such as a scientific one. So it's crucial to ask with whom, and with what, exactly, did those people indeed collaborate. The collaborators with the Germans willingly took part in the unprecedented crime of genocide - the total, systematic annihilation of anyone born Jewish. The later collaborators chose to serve, out of cowardice or ideology, a totalitarian, oppressive, cruel and corrupt dictatorship, unfortunately one of many of its kind, which, nevertheless, did not at any stage adopt as its aim the murder of all Lithuanians, to the very last one of them. Rather, it designated some Lithuanian citizens, as it did other people of many other nationalities, as a danger to the regime, and then proceeded to eliminate them, many times by murdering such people, at other times by jailing them under unspeakably harsh conditions. Still, all horrors are not created equal.

I did not manage to convince her, either.

One way of trivializing the Holocaust, belittling it and turning it into something conceivable, a «normal» if negative event, as it were, is to equate it with other, familiar, «commonplace», «ordinary» crimes. This is sometimes done maliciously, in order to purposely obscure the responsibility of the perpetrators (among them several thousands Latvian citizens) and sometimes innocently, out of incomprehension of the magnitude and uniqueness of the crime.

In the summer of 2002, I had the honor of interviewing Nikolai Neiland of Riga, who sadly passed away several months later. Mr. Neiland had witnessed the murder of several hundreds of Riga Jews who were burned

alive at the synagogue, the ruins of which currently serve as a memorial site. This is his testimony.

«A group of armed Latvians came into our building, and they began entering apartments and looking for Jews. They were all Latvians, not one German was with them. I must emphasize this, only Latvians. Our neighbors were Jewish. Their son, David, was my friend, we used to play football together. We spent many hours playing together in the yard. They took all members of the family they found at home, including David, out to the yard. There was a group of Jews there who had been gathered from other places. The people from our building were added to the group, and all were marched along the street. I told my grandmother I was going with them, and she didn't prevent me from doing it. I don't know why she let me do it... They were marched on the road, Jews were forbidden to go on the sidewalk. And I walked by my friend David - the two of us side by side, he on the road and I on the sidewalk. A few minutes later we reached the synagogue. They herded the Jews into the synagogue, I heard shouting, and a few minutes later I saw smoke rising up above. We were a few dozen people outside, standing on the sidewalk and watching. A lady standing beside me said «God save us !» and then I understood what was happening. They burned them alive».

As Nikolai Neiland said to me : *«Before the war, the Soviets deported to the East 15,000 Latvians - by the way, 5,000 of them were Jews - and this is rightly considered by everyone in Latvia as a tragedy. A short time afterward, another 80,000 Latvian citizens, Jews, were murdered right here, but that doesn't count. Nobody talks about that».*

One of my tasks, as a Holocaust researcher, in Latvia as well as in other places, is to talk about that, too.

Appel du Secrétariat de Rédaction

Invitation from the Editorial Secretariat

Nous invitons toutes les équipes participant à l'édition du *Cahier International* à contribuer à l'animation d'une nouvelle rubrique dans laquelle des rescapés des camps interviewés s'exprimeront sur leur propre expérience du témoignage audiovisuel. Une telle rubrique pourra s'avérer très utile, aussi bien pour les interviewers eux-mêmes que pour mieux entretenir nos contacts et relations avec les témoins. Les différents chercheurs et équipes sont donc conviés à solliciter des rescapés déjà interviewés afin que ces derniers nous communiquent pour publication leurs commentaires et réflexions visant à enrichir nos méthodes de travail sur les témoignages.

We invite all the groups taking part in the publication of the International Journal to encourage the survivors of the camps whom they have interviewed to send us comments on their experience of giving audiovisual testimony, for publication in a new section of the Journal. Their contributions will be very useful for interviewers, and will also enable us to keep in contact with the witnesses. We therefore urge researchers and groups to ask the survivors they have interviewed to send us their comments and reflections for publication, with a view to improving our methods of working with testimony.

LISTE DES THÈMES PROPOSÉS POUR EXPLORATION PAR LES MEMBRES DU COMITÉ DE RÉDACTION DU CAHIER

(SUIVIS DES NOMS DES PERSONNES LES AYANT SUGGÉRÉS)

THEMES PROPOSES POUR UNE EXPLOITATION SCIENTIFIQUE DU TEMOIGNAGE AUDIOVISUEL

La façon dont l'Allemagne - et peut-être aussi d'autres pays - se situe par rapport à l'histoire (Nathan BEYRAK) ; Le reflet de l'Holocauste dans les médias, dans les arts, dans la société israélienne (Nathan BEYRAK) ; Les témoignages des survivants et la perception de l'insertion du nazisme dans la vie quotidienne (Izidoro BLIKSTEIN) ; Etudes comparatives sur la vie des survivants dans leur pays d'adoption (Izidoro BLIKSTEIN) ; Le discours nazi et l'intertextualité du racisme et de l'antisémitisme d'après les rescapés interviewés (Izidoro BLIKSTEIN) ; Analyse sémiotique et linguistique des témoignages des survivants de la Shoah (Izidoro BLIKSTEIN) ; Les Juifs en Suisse (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les enfants cachés (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les différentes formes de perception des événements chez les rescapés (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Etude comparative du rescapé en ex-Allemagne de l'Est et en ex-Allemagne de l'Ouest (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; Les rescapés qui ont été sauvés par leurs convictions (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; La Shoah au regard de la Bible : influence des conceptions philosophiques de la Tora et du Talmud sur le comportement des Juifs face au nazisme (Michel ROSENFELDT) ; Les personnes âgées dans le ghetto de Theresienstadt d'après les témoignages oraux et écrits (Anita TARSI) ; La signification de la «faim» selon les différentes situations et circonstances : dans les ghettos, les camps, les lieux de caches, les forêts, selon l'âge, le sexe etc. (Anita TARSI) ; Les changements intervenant dans les valeurs sociales et familiales durant la vie dans les ghettos, les camps, les lieux de caches et les forêts (Anita TARSI) ; L'impact des connaissances générales et de la mémoire collective sur les perceptions des rescapés et leurs propres expériences (Anita TARSI) ; Le rôle de l'activité créatrice et artistique sous la domination nazie d'après les rescapés (Anita TARSI) ; Analyse du «non-événementiel» à travers les témoignages audiovisuels (Yannis THANASSEKOS) ; Problèmes et tensions identitaires dans les témoignages audiovisuels (Yannis THANASSEKOS) ; Temps historique et temps du récit à travers le témoignage audiovisuel (Yannis THANASSEKOS) ; Identité politique et identité communautaire chez les rescapés interviewés (Anne VAN LANDSCHOOT) ; Les représentations de la famille et de la fratrie à travers les témoignages audiovisuels des rescapés (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA) ; Les femmes et l'univers concentrationnaire : les expérimentations médicales, le travail forcé dans les usines ou complexes industriels SS et les enfants, les naissances etc. (Loretta WALZ) ; La réaction des enfants séparés de leurs parents et cachés dans divers milieux et institutions (Josette ZARKA).

THEMES LIES A LA FORME ET A LA METHODE DU TEMOIGNAGE AUDIOVISUEL

Méthodologie en histoire orale (Nathan BEYRAK); Etudes comparatives sur la méthodologie d'enregistrement des témoignages des survivants (Izidoro BLIKSTEIN); Les temps consacrés aux différentes étapes de la vie du témoin par le témoin lui-même (Manette MARTIN-CHAUFFIER); Méthodologie et contenu des histoires orales (Joan RINGELHEIM); Comparaisons et contrastes avec les autres sortes de projets d'histoire orale (Joan RINGELHEIM); Les interviews audiovisuelles qui se déroulent au domicile du témoin : les règles méthodologiques à respecter et les aspects relationnels intervieweur/interviewé particuliers à ce type d'interviews (Michel ROSENFELDT); La forme du témoignage oral et audiovisuel (Joanne RUDOF); Evaluation critique du matériel, comparaison en profondeur des différentes méthodes d'interview et de leurs paramètres médiatiques (l'écrit, l'audio, la vidéo), leur durée, leur localisation (à la maison, dans un studio, à l'extérieur), le rôle donné à l'interviewer... (Anita TARSI); Le support audiovisuel : quels matériaux pour l'historien ? (Anne VAN LANDSCHOOT); Le témoin-sujet et son rapport à l'interviewer. L'interviewer-sujet et son rapport au témoin (Anne VAN LANDSCHOOT); Le rapport du témoin à son image (Régine WAINTRATER); Les entretiens post-témoignage (Régine WAINTRATER); Le problème de la limitation de l'entretien. Est-il souhaitable d'établir une limite (limite ou contenant) ? (Régine WAINTRATER); Le langage non verbal et son rapport au texte (Régine WAINTRATER); L'apport de l'image au témoignage (Régine WAINTRATER); Le témoignage audiovisuel : un texte comme les autres ? (Régine WAINTRATER); Analyse transversale des témoignages : comparaison suivant les pays d'origine (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); La place du langage verbal et du langage non-verbal dans le témoignage (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); Comparaison entre les enregistrements vidéo et les enregistrements audio (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA); Les effets du témoignage sur le témoin et sur celui qui recueille son témoignage (Régine WAINTRATER et Josette ZARKA).

THEMES LIES AUX PROBLEMES DE CONSERVATION ET DE DIFFUSION DU TEMOIGNAGE

La création d'une base de données mondiale relative à tous les survivants de l'Holocauste qui ont donné leur témoignage sur support audiovisuel : Combien de témoignages nos équipes ont-elles enregistrés ? Combien de témoignages ont-ils été enregistrés par l'équipe de Spielberg ? Combien de témoignages récoltés par une équipe ont-ils été copiés par une autre équipe ? Combien de survivants doivent encore donner leur témoignage ? Combien de survivants n'ont-ils témoigné que sous la forme orale ? Combien de survivants n'ont-ils témoigné que sous la forme écrite (témoignage partiel ou complet) ? Quels sont les éléments essentiels du témoignage ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE); L'impact des nouvelles technologies sur l'enregistrement, la conservation, la récupération et l'utilisation des témoignages audiovisuels (Alberta GOTTHARDT STRAGE); La survie des collections (Joan RINGELHEIM); Méthodes de catalogage des interviews des rescapés de l'Holocauste pour leurs usage et traitement futurs (Anita TARSI).

THEMES LIES A L'UTILISATION ET A LA TRANSMISSION DU TEMOIGNAGE

Les témoignages littéraires et artistiques (cinéma, télévision, théâtre, peinture etc.) sur l'univers concentrationnaire (Izidoro BLIKSTEIN) ; L'enjeu du témoignage dans la transmission (Cathy GELBIN et Eva LEZZI) ; L'utilisation des témoignages des survivants de l'Holocauste dans l'enseignement primaire, secondaire et supérieur : Quels sont les sujets utilisés pour enseigner l'Holocauste ? Quelles sont les questions les plus souvent posées par les étudiants ? Quels sont les matériels de base essentiels pour les enseignants ? Quels sont les cours préparatoires destinés aux enseignants qui sont actuellement à leur disposition ? Quelles ont été les réactions des étudiants ? Comment introduire des éléments relatifs aux témoignages en dehors des cours d'histoire, par exemple au cours de musique, d'art, de littérature, de religion, de philosophie, etc. ? Comment déterminer au mieux les effets, l'importance et le succès des diverses utilisations du témoignage ? De quelle manière les événements futurs interféreront-ils sur l'enseignement de l'Holocauste en général et sur la façon de considérer les témoignages audiovisuels en particulier ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; L'intégration des témoignages audiovisuels dans les musées du monde entier : Dans quelle mesure les musées ont-ils introduit les témoignages dans leurs collections permanentes ? A quels problèmes ont-ils été confrontés et comment les ont-ils résolus ? Dans quels pays peut-on trouver les exemples les plus intéressants d'intégration du témoignage dans les musées ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; Les effets des témoignages audiovisuels sur les deuxième et troisième générations (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; L'usage et l'abus des intérêts personnels relatifs à l'Holocauste dans la mémoire publique et la documentation (Joanne RUDOF) ; L'usage scientifique de l'histoire orale et des témoignages audiovisuels (Joanne RUDOF).

AUTRES

Résumés de témoignages présentant un intérêt significatif (Nathan BEYRAK).

LIST OF THE RESEARCH THEMES PROPOSED BY THE MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD FOR TREATMENT IN THE INTERNATIONAL JOURNAL (WITH NAMES OF PROPOSERS)

RESEARCH THEMES

The way Germany is coping with history, and perhaps also other countries (Nathan BEYRAK) ; The Holocaust as reflected in the media, in the arts, in Israeli society (Nathan BEYRAK) ; The testimonies of survivors and the perception of the insertion of nazism in the daily life (Izidoro BLIKSTEIN) ; Comparative studies on the life of survivors in their host countries (Izidoro BLIKSTEIN) ; The language of the nazis and the *intertextuality* of racism and antisemitism according to the interviewed survivors (Izidoro BLIKSTEIN) ; Semiotic and linguistic analysis of the testimonies of survivors of the Shoah (Izidoro BLIKSTEIN) ; The Jews in Switzerland (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The persecuted children (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The different forms of the perception of collective events (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; Survivors in the former German Democratic Republic (G.D.R) and in the Federal Republic of Germany (F.R.G). A comparative study (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The survivors saved by their convictions (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ; Shoah from the biblical viewpoint : philosophical conceptions' influence of Tora and Talmud on jewish attitude towards nazism (Michel ROSENFELDT) ; Old People in Ghetto Theresienstadt, based on written memories and related oral testimonies (Anita TARSI) ; The meaning of «hunger» in various situations and circumstances (ghettos, camps, hiding places, forests, age, gender etc.) (Anita TARSI) ; The changes in social and family values during life in ghettos, camps, hiding places and forests (Anita TARSI) ; The reflection of general knowledge and collective memory in the survivor's perceptions of his own experiences (Anita TARSI) ; The role of creative and artistic activity under Nazi domination as it is reflected in survivors' testimonies (Anita TARSI) ; Analysis of the «non-factual» in the audio-visual testimonies (Yannis THANASSEKOS) ; Identity problems and tensions in the audio-visual testimonies (Yannis THANASSEKOS) ; Historical time and time of report in the audio-visual testimony (Yannis THANASSEKOS) ; Political identity and common identity of the interviewed survivors (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The representations of the family and of the *fratrie* in the audio-visual testimonies of survivors (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; Women in concentration camps : medical experiments, hard labour in SS-enterprises, children, births etc. (Loretta WALZ) ; The reaction of children separated from their parents and hidden in several milieus and institutions (Josette ZARKA).

THEMES CONCERNING THE FORM AND METHOD OF THE AUDIOVISUAL TESTIMONY

Oral History Methodology (Nathan BEYRAK) ; Comparative studies on the methodology of recording the testimonies of survivors (Izidoro BLIKSTEIN) ; The time dedicated to the different stages of the life of the survivor (dedicated by himself) (Manette MARTIN-CHAUFFIER) ;

Methodology, content of oral histories (Joan RINGELHEIM) ; Comparisons and contrasts to other kinds of oral history projects (Joan RINGELHEIM) ; Audiovisual interviews at the witness' home : methodological rules which have to be respected and particular relational aspects between interviewer/interviewee (Michel ROSENFELDT) ; The shaping of oral/video Testimonies (Joanne RUDOF) ; Comprehensive evaluation of the material, an in-depth comparison of the different interviewing methods and their many parameters such as media (writing, audio, video), duration, location (home, studio, outdoor), the role of the interviewer,... (Anita TARSI) ; The audio-visual support : materials for the historians (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The subject of the testimony and its impact on the interviewer. The interviewer's subject and its impact on the interviewee (Anne VAN LANDSCHOOT) ; The connection between the witness and his picture (Régine WAINTRATER) ; The effects of the testimony on the survivor and on the person who records his testimony (Josette ZARKA and Régine WAINTRATER) ; The conversation after the testimony (Régine WAINTRATER) ; The problem of the limitation of the conversation. Is it desirable to make a limit ? (Régine WAINTRATER) ; The importance of the picture for the testimony (Régine WAINTRATER) ; The non-verbal language and its impact on the text (Régine WAINTRATER) ; The audio-visual testimony : a text like another ? (Régine WAINTRATER) ; Transversal analysis of the testimonies : Comparison according to origin countries (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; The importance of verbal and non-verbal language in the testimony (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA) ; Comparison between the video recordings and the audio recordings (Régine WAINTRATER and Josette ZARKA).

THEMES CONCERNING THE PROBLEM OF CONSERVATION AND PRESENTATION OF THE TESTIMONIES

The impact of technological innovation on the recording, preservation, retrieval and utilization of the audio-visual testimonies (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The creation of a world wide data base to include the total number of survivors of the Holocaust who have already given their audio-visual testimony : A. How many have been recorded by our member groups ? B. How many have been recorded by the Spielberg group ? C. How many of A have been duplicated by B ? D. How many remain to give testimony ? E. How many have given only an aural testimony ? F. How many have given only an incomplete or partial written testimony ? G. What elements are essential and/or desirable for inclusion ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The survey of collections (Joan RINGELHEIM) ; Methods of cataloging Holocaust survivors interviews for future use and processing (Anita TARSI).

THEMES CONCERNING THE UTILIZATION AND THE TRANSMISSION OF THE TESTIMONIES

Literary and artistic testimonies (cinema, television, theatre, paintings etc.) about concentration camps (Izidoro BLIKSTEIN) ; The using of video testimonies for educational purposes (Cathy GELBIN and Eva LEZZI) ; The utilization of testimonies by Holocaust survivors for educational purposes at primary, secondary and tertiary level : What issues are involved in teaching the Holocaust ? What questions are most often raised by the students ? What background materials are essential for teachers ? What teacher training courses are currently available ? What have been the students' reactions ? How can subject areas in addition to History, i.e. music, art, literature, religion, philosophy, etc., introduce elements of testimonies ? How can one best determine the effect, significance or success of the various utilization's of the testimonies ? How will the events of the

future affect the teaching of the Holocaust in general and in particular with regard to the audio-visual testimonies ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ;The integration of audio-visual testimonies in museums throughout the world :To what extent have museums included testimonies in their permanent collections ? What problems have been encountered and how have they been resolved ? Where are the most notable examples located ? (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ;The effect of the audio-visual testimonies on the 2nd and 3rd generations (Alberta GOTTHARDT STRAGE) ; The use and misuse of personal accounts of the Holocaust in shaping public memory and in the documentaries (Joanne RUDOF) ;The research use of oral history and video testimonies (Joanne RUDOF).

OTHER

To summarise specific testimonies of special interest (Nathan BEYRAK).

TABLE DES MATIÈRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

CONTENTS OF ALL JOURNALS

N° 1 JUIN - JUNE 1998

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; GEOFFREY HARTMAN & YANNIS THANASSEKOS, *Pour une étude du témoignage audiovisuel des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis / For a Study of the Audiovisual Testimony of Survivors from the Nazi concentration and extermination Camps* ; NATHAN BEYRAK, *The Contribution of Oral History to Historical Research* ; RÉGINE WAINTRATER, *Militantisme et recherche* ; SYDNEY BOLKOSKY, *Reflections on the «Education» of Child Victims of the Holocaust who survived* ; ALBERTA STRAGE, *The Utilisation of Audio-Visual Testimonies by Holocaust Survivors for Educational Purposes at Primary, Secondary, and Tertiary Levels in England* ; MANETTE MARTIN-CHAUFFIER, *Déportés de Dieu* ; LORETTA WALZ, *Von Kaninchen zu Königinnen. Die medizinischen Versuche an polnischen Frauen in Ravensbrück am Beispiel von drei Polinnen* ; HENRY GREENSPAN, *Making a Story from what is not a Story: Constructing the Tellable in Recounting by Holocaust Survivors* ; MICHEL ROSENFELDT, *Indexation des interviews audiovisuelles* ; ANITA TARSI, *«The urge to draw was greater than the need to document». The Experience of being an Artist in Ghetto Terezin through the Eyes of a Survivor* ; JAMES YOUNG, *Les témoignages audiovisuels de l'Holocauste: Rendre à l'histoire les visages de la mémoire* ; JUDITH HASSAN, *Memory and Remembrance. The Survivor of the Holocaust 50 years after Liberation* ; JOSETTE ZARKA, *Mémoire de l'injustifiable. Le cri du Pourquoi* ; JOANNE WEINER RUDOF, *Shaping Public and Private Memory. Holocaust Testimonies, Interviews and Documentaries* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *Sémiotique de l'univers concentrationnaire dans l'oeuvre de Primo Levi* ; ROGER SIMON, *The Contribution of Holocaust Audio-Visual Testimony to Remembrance, Learning and Hope* ; JACQUES WALTER, *Dispositifs télévisuels et identités médiatiques des survivants. «Vie et mort dans les camps nazis»* ; CARLA GIACOMOZZI & GIUSEPPE PALEARI, *«Geschichte und Erinnerung» und «... per non dimenticare». Erfahrungen von zwei Gemeinden Italiens.*

N° 2 DÉCEMBRE - DECEMBER 1998

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; ALEXANDER VON PLATO, *«Victims' Competitions « ? »* ; SYDNEY BOLKOSKY, *The Survivor Search for «Meaning»* ; JOSETTE ZARKA, *Les adolescents dans les camps d'extermination* ; EVA LEZZI, *Verfolgte Kinder: Erlebnisweisen und Erzählstrukturen* ; Henry GREENSPAN, *Survivor Guilt in Narrative Context* ; Commentaires - Commentary : GEOFFREY HARTMAN & YANNIS THANASSEKOS, *Autour de la «Survivors of the Shoah Visual History Foundation» / About the «Survivors of the Shoah Visual History Foundation»* ; Commentaires - Commentary : HUBERT GALLE, *Mais où est donc passé le réalisateur... ?* ; STEPHEN SMITH, *Beyond Testimony: Witness, Visual History and Education* ; NATHAN BEYRAK, *Testimonies of Non-Jewish Witnesses in Poland* ; LORETTA WALZ, *Zwangsarbeit für Siemens in Ravensbrück* ; PAULA J. DRAPER, *The Liberated Remember. Reflections of Canadian Holocaust Survivors.*

N° 3 JUIN - JUNE 1999

Actes de la / Proceedings of: *Troisième Rencontre Internationale sur le témoignage audiovisuel des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis (Bruxelles, 11-13 juin 1998) / Third International Meeting on the audiovisual Testimony of Survivors from Nazi Concentration and Extermination Camps. (Brussels, June 11-13th 1998).*

N° 4 DÉCEMBRE - DECEMBER 1999

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation*; SIDNEY BOLKOSKY, *Voices, Visions and Silence: Reflections on Listening to Holocaust Survivors*; JACQUES WALTER, *Les Histoires du Ghetto de Varsovie. Archives historiques, mise en mémoire et dispositifs virtuels*; STEPHEN D. SMITH, *Visual History: Creating New Forms of Discourse*; IZIDORO BLIKSTEIN, *Secureni, Bessarabie: un «paradigme» de l'Holocauste ?*; CATHY GELBIN, *Die NS-»Vergangenheitsbewältigung« in der DDR und ihre Widerspiegelung im narrativen Prozeß*; JOSETTE ZARKA, *Communications, fantasmes et transmission. Quelques réflexions autour des communications entre des survivants des camps nazis et leurs enfants*; CARLA GIACOMOZZI & GIUSEPPE PALEARI, *Erinnerungen Revue passieren lassen. Videos über Widerstand, Deportation und Befreiung. Ein Vorschlag zur Annäherung und wider das Vergessen*; Commentaires - Commentary: JEAN-FRANÇOIS FORGES, *Shoah, un film unique. L'histoire et la mémoire.*

N° 5 SEPTEMBRE - SEPTEMBER 2000

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation*; YANNIS THANASSEKOS, *Un nouveau projet audiovisuel de la Fondation Auschwitz. Une série d'interviews post-interviews / The Auschwitz Foundation's Latest Audiovisual Project. A Serie of Post-interviews Conversations*; DAVID WOLGROCH, *Holocaust Testimonies: The Interviewer's Perspective*; VINCENT LOWY, *Nuit sur la terre: la représentation des chambres à gaz à l'écran*; ALICEVON PLATO, *Witnesses of the Auschwitz Trial in Frankfurt (West-Germany) in 1963-1965*; IZIDORO BLIKSTEIN, *Un «modèle» particulier de Secureni (Bessarabie) vers...nulle part*; MICHEL ROSENFELDT, *Evolution quantitative et qualitative de notre programme audiovisuel. L'indexation de nos interviews audiovisuelles*; Commentaires - Commentary: CARL FRIEDMAN, *L'évangile selon Steven Spielberg.*

N° 6 MARS - MARCH 2001

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation*; ERIC PEDON, JACQUES WALTER, *De la découverte de photographies à l'esthétisation du témoignage. Chronique couleur du ghetto de Lodz*; NATHAN BEYRAK, *Oral Documentation of the Holocaust of Lithuanian Jewry. A project of the U.S. Holocaust Memorial Museum / The Jeff and Toby Herr Collection*; JEROME BURTIN, *Shoah, Comédie et représentation(s)*; ALBERTA GOTTHARDT STRAGE, *The Use of Audio-Visual at the Permanent Holocaust Exhibition of the Imperial War Museum in London*; JOSETTE ZARKA, *Six ans de malheur. De l'enfance à l'adolescence sous les persécutions nazies*; JOEL VAN CAUTER, *Clair chaos*; RENZO STROSCIO, *Témoignages des survivants de l'holocauste: L'expérience de la libération*; Commentaires: Colloque «Psychanalyse et Génocides»: un exposé de Régine WAINTRATER sur les entretiens post-interviews menés par la Fondation Auschwitz.

 N° 7 SEPTEMBRE - SEPTEMBER 2001

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN, *The Shoah as a Show-Business / La Shoah version Show-biz* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *L'Holocauste bessarabien : le salut des victimes... et la permanence de l'antisémitisme* ; ISABELLE GAVILLET, *Les témoignages des déportés homosexuels* ; HENRY GREENSPAN, *On Testimony, Legacy, and the Problem of Helplessness in History* ; VICENT LOWY, *Les têtes parlantes : Analyse croisée de la pratique de l'interview dans les films de Marcel Ophuls et de Claude Lanzmann* ; RENZO STROSCIO, *Témoignages des survivants de l'Holocauste. Une réflexion méthodologique.*

 N° 8 JUIN - JUNE 2002

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; VINCENT LOWY, *Les premières images de fiction de la déportation : «None shall escape» (1944) d'André De Toth* ; GIDEON M. GREIF, *Unique Testimonies : The Worldwide Project of «Sonderkommando» testimonies* ; SABINE MEUNIER, *L'utilisation des sources orales et audiovisuelles dans la recherche historique* ; SIDNEY BOLKOSKI, *«Rosenkes mit Madlen» and God's Emissaries* ; REGINE WAINTRATER, *Premier aperçu des entretiens post-témoignage* ; CARLA GIACOMOZZI, GIUSEPPE PALEARI, *Zeugnisse aus den NS-Lagern : 10 Fernsehsendungen und 1 website...um nicht zu vergessen* ; FREDERIC GONSETH, ARCHIMOB : *Association pour la collecte et l'archivage audiovisuel de témoignages sur la période de la Deuxième Guerre mondiale en Suisse* ; ISABELLE GAVILLET, *Manquer un «événement» : «Paragraph 175»* ; IZIDORO BLIKSTEIN, *Linguistique, : indo-européen et... racisme* ; COMMENTAIRES / COMMENTARY : *International Conference : «The Contribution of Oral Testimony to Holocaust and Genocide Studies». Yale - October 6th and 7th 2002.*

 N° 9 JUIN - JUNE 2003

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; FABIENNE REGARD *Passage de la troisième à la quatrième génération d'historiens oralistes à partir de deux exemples concrets de recherches utilisant cette méthodologie spécifique : Les réfugiés Juifs en Suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale vus par le prisme de leur(s) mémoire(s) (1986-1995) et Archimob (1997-2005)* ; ZOE WAXMAN, *Piecing Together Lives : Reappraising the Literary Testimony of witnesses* ; SEBASTIEN FEVRY, *Le traumatisme historique au cinéma. Entre constat et performance* ; VINCENT LOWY, *Dialectique de la propagande nazie : Analyse d'une séquence du film allemand «Schicksalwende» (1939)* ; WALTER MERAZZI, *Il progetto «Voci, volti, memoria dei deportati italiani nella Germania nazista» / Présentation du projet «Voix, visages, mémoires des déportés italiens en Allemagne nazie»* ; JEROME BURTIN, *Judéocide et Télévision française. Etude des logiques de programmation (1945-2000)* ; Dr. GIDEON GREIF and ANDREAS KILIAN, *Significance, responsibility, challenge : Interviewing the Sonderkommando survivors* ; YANNIS THANASSEKOS et SARAH TIMPERMAN, *Le Statut du témoignage dans les recherches historiques sur les camps de concentration et d'extermination nazis* ; FREDERIC GONSETH, *«Mission en enfer»* ; CLAUDE LACOUR, *Représentation du génocide juif à travers deux bandes dessinées Maus et Auschwitz.*

N° 10 JUIN - JUNE 2004

BARON PAUL HALTER, *Bref message du Président de la Fondation Auschwitz / Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation* ; Jacques WALTER, *Témoignages, cadres, frontières* ; Sidney BOLKOSKY, «*And in the Distance You Hear Music, A Band Playing*». *Reflections on Chaos and Order in Literature and Testimony* ; Vincent LOWY, *Les drôles de films de la drôle de guerre. Retour sur les films de propagande anti-allemande produits par la France en 1940* ; Dr. Gideon M. GREIF, *Live Holocaust Testimonies - An Irreplaceable Contribution to the Teaching of the Holocaust (The Approaching End of an Era)* ; Sébastien FEVRY, *Trois comédies de la Shoah : La vie est belle, Train de vie, Jakob le menteur* ; Éva KOVACS, Júlia VAJDA, *Abused Past - Force Future : The Story of Roza and Matild* ; Lydie DAGUERRE, *La perception du Génocide des Juifs dans la presse quotidienne régionale française entre 1944 et 1948 : Le Républicain Lorrain, Les Dernières Nouvelles d'Alsace, Libération Champagne* ; Selma LEYDESDORFF, *The State within the State : an artisan remembers his identity in Mauthausen* ; Adolphe NYSENHOLC, *La représentation d'Auschwitz* ; Valter MERAZZI, «*Raconter un peu n'était pas possible ; tout raconter, on ne nous aurait pas crus. Alors, j'ai évité de raconter, j'ai été prisonnier et puis bon..., disais-je toujours...*» / «*Raccontare poco non era possibile, raccontare tutto non si era creduti, allora ho evitato di raccontare, sono stato prigioniero e bon, dicevo....*» ; Fabienne REGARD, *La politique suisse à l'égard des réfugiés juifs entre 1942 et 1945. Analyse de trois films : La Dernière chance (1945) ; La barque est pleine (1980) ; Mémoires de frontières (2002)* ; Claude LACOUR, *Vers une autre représentation de la déportation. Analyse du film Ligne de Vie* ; Carla GIACOMOZZI, Giuseppe PALEARI, *Archives Audiovisuelles de la Mémoire : Fonds au service de la recherche et de la connaissance / L'Archivio Audiovisivo della Memoria : Fondi al servizio della ricerca e della conoscenza.*