

LA SHOAH. THÉÂTRE ET CINÉMA AUX LIMITES DE LA REPRÉSENTATION

Alain Kleinberger, Philippe Mesnard (dir.)

Paris, Kimé, « Entre Histoire et Mémoire », 2013, 543 p.

L'interdit de la représentation semble jouer dans le titre même, puisqu'il s'agit de ses « limites » : franchies constamment depuis 1946, mais est-ce légitime, et jusqu'à quel point ? Omer Bartov semble admirablement pointer le dilemme, quand, à propos du très controversé *Don't touch my holocaust* d'Asher Tlaim (1994), il écrit que ce film est « implacable lorsqu'il expose à la fois les effets destructeurs de la mémoire de l'atrocité au présent et la déformation de l'identité et de la conscience contemporaines causée par une

ignorance cynique du passé. » C'est donc entre deux écueils, entre la sidération devant un passé terrible et la fausse conscience de ce passé refoulé, que créateur et spectateur doivent passer : mais l'art devrait permettre d'échapper au dilemme.

C'est là précisément que se situe l'ouvrage collectif dirigé par Alain Kleinberger et Philippe Mesnard, qui propose un très riche panorama de ces « représentations » et de leurs problématiques. Quand commence-t-on à tourner des films sur la destruction des Juifs d'Europe ? Dans quels pays ? Avec quelle réception ? Quel est le statut de ces films : documentaires, fictions, avec quel nuancier entre les deux pôles ? Comment montrer, et que montrer, entre l'excès et la litote ? Telles sont quelques-unes des questions que l'ouvrage permet de poser.

Les auteurs sont partis du constat que les fictions sur la Shoah se multiplient, surtout au cinéma, à un moindre degré au théâtre. Mais le phénomène, contrairement à ce qu'on pourrait croire, n'est pas récent ; les premiers films sur la Shoah datent du lendemain même de la guerre. Dans cette première génération de films, Ariel Schweitzer analyse *Les Illégaux*, de Meyer Levin (1947), un des premiers films israéliens sur la Shoah, à la fois documentaire et fictionnel. L'intérêt de ce film réside d'abord dans sa date : avant le procès Eichmann (1961), le cinéma israélien tend à ignorer la Shoah, préférant exalter les Sabras. Autre intérêt, le film devient lui-même « source » : d'autres documentaires israéliens ont utilisé des extraits de ce film comme images d'archives, alors qu'elles sont reconstituées et/ou fictives.

Au même moment, Wanda Jakubowska tourne *La Dernière Étape* (1947-1948), analysé par Alain Kleinberger. Jakubowska, résistante communiste, a été internée à Birkenau en 1943. Le film, tourné à Birkenau, avec pour figurantes d'anciennes déportées, est critiqué par certains : il ferait l'apologie de la résistance, et occulterait que la majorité des victimes était juive. Pour Kleinberger néanmoins, le film est sans ambiguïté. Mais l'occultation vient d'ailleurs, car après-guerre en Pologne, « les victimes étaient, *rétrospectivement* [...] considérées comme polonaises. » Message également quelque peu brouillé dans les films tournés en RDA et analysés par Frank Stern : *Les Assassins sont parmi nous* de Wolfgang Staudte (1946) pose bien la question de la culpabilité allemande, mais « coupable de quoi, au juste ? » Néanmoins, quelques-uns des meilleurs films représentant l'expérience judéo-allemande et la Shoah ont été tournés à Babelsberg, « pôle le plus important en matière

d'expérience cinématographique, de technologie, de concentration artistique et de mauvaise conscience. »

Du côté français, Antoine de Baecque interroge un sujet problématique, celui du rapport de Jean-Luc Godard à la Shoah. Godard refuse la représentation esthétique, cherche le montage juste « qui permet de représenter par l'écart l'extermination. » Ses choix militants l'amènent notamment à tourner dans les camps palestiniens en 1969-1970. Mais il est sans illusions sur les pouvoirs de l'art : *Histoire(s) du cinéma* stigmatise la faute collective du cinéma au moment de la montée des périls, et lui-même se juge coupable : il n'a pas pu « empêcher Spielberg de reconstruire Auschwitz. » Néanmoins, à l'opposé de Lanzmann qui refuse l'archive, l'image d'époque (inexistante ou truquée), Godard insiste sur la présence des images de la Shoah, images souches de la tragédie du siècle. L'opposition bien connue de l'auteur de *Shoah* et de l'auteur de *Notre musique* n'est donc pas uniquement politique, ou, pour mieux dire, elle réside dans une conception politique des choix esthétiques. Ce qui est développé dans la dernière partie de l'ouvrage, centrée sur *Shoah*, avec les interventions de Jean-Pierre Esquenazi, d'Éric Marty (qui souligne notamment les effets négatifs du rôle de la résistance politique à Auschwitz) et de Rémy Besson qui synthétise le genre de *Shoah* en reprenant une formule de Lanzmann, « fiction du réel ».

Cette question traverse, peu ou prou, tous les articles, puisqu'il s'agit, comme le formule Jean-Michel Frodon, de « La Shoah comme discriminant esthétique » : la norme filmique face à l'événement inouï. Les choix sont d'une extrême variété, ainsi que les interrogations qui les sous-tendent. Sans pouvoir entrer dans le détail de chacun, essayons du moins d'en distinguer quelques lignes de force.

En premier lieu, le documentaire est-il un « document » neutre ? Luba Jurgenson démonte, avec l'exemple de *Theresienstadt*, les mécanismes de propagande à l'œuvre dans ce film tourné par des détenus sur commande des nazis. Philippe Mesnard explore la « zone grise » (Primo Levi) des *Sonderkommandos*, souvent dévalorisés dans les fictions par opposition aux héros de la lutte armée, aux résistants. Annette Becker rappelle la polémique qui a opposé Lanzmann au *Jan Karski* de Yannick Haenel, et la « fictionnalisation » du personnage historique : « L'héroïque courrier catholique de la résistance polonaise s'est transformé et a été transformé en messager puis en porteur de la catastrophe juive, en Juste parmi les nations, et même

en quasi-Juif. » Il ressort de ces trois articles que le documentaire n'est pas plus « objectif » qu'une fiction, mais procède aussi de choix esthétiques et politiques.

En second lieu, ce qu'on pourrait appeler « les déformations nationales ». Pour l'Allemagne, Matthias Steinle montre comment, dans un processus d'auto-victimisation, les docudrames allemands déplacent ou transposent des images de la Shoah : le résistant en flammes qui saute d'une fenêtre (*Le Pianiste* de Polanski) est transposé dans *Dresden* (2006), suggérant une équivalence entre le bombardement de Dresde et le génocide ; ou encore, les corps empilés du *Lager* sont, dans *La Chute*, ceux de soldats allemands. Cette surabondance d'images et d'informations n'est en fait que le symptôme et le moyen d'une nouvelle phase de refoulement du passé.

Pour l'Italie, Millicent Marcus rappelle que, dans la mesure où 80 % des Juifs italiens furent sauvés, l'Italie évite de se confronter au rôle qu'elle joua dans l'Holocauste, alors que les lois raciales de 1938 sont une initiative de Mussolini et non un diktat d'Hitler. Or le cinéma italien, pourtant très engagé sur des sujets sociaux, a tardé à s'emparer du sujet. L'auteur suggère une interprétation intéressante : d'une part, l'implosion de l'URSS et la dissolution du PCI amènerait une nouvelle façon de penser le phénomène fasciste à partir de la perspective juive et, d'autre part, l'afflux d'immigrants du Tiers monde obligerait à poser la question de la tolérance à l'autre.

Pour la France, comme pour l'Italie, le sujet a été longtemps occulté. (Il faut mettre à part *Nuit et brouillard*, auquel plusieurs auteurs font allusion, mais qui reste un phénomène isolé à sa date.) Ce n'est que dans les années 1970, après *Le Chagrin et la pitié* (1971), que le cinéma de fiction commence à s'y attacher. Anny Dayan-Rosenmann inscrit *Monsieur Klein* (film français de Joseph Losey), dans la lignée des films des années 1970 qui commencent à évoquer le sort des Juifs en France, comme *Les Guichets du Louvre* ou *Lacombe Lucien*. L'auteur souligne l'aveuglement du protagoniste, qui ne « voit » rien alors que le film nous montre les préparatifs de la rafle du Vel d'Hiv. Pour la Hongrie, Catherine Coquio étudie le film *Être sans destin*, adapté du roman éponyme d'Imre Kertész avec la collaboration de l'auteur, et dont la réception négative contraste avec le succès du roman ; elle suggère de replacer le film dans l'histoire du genre, et voit un « symptôme culturaliste » dans le fait que la réception varie selon les pays. En transversalité avec différents pays justement,

le passionnant article d'Omer Bartov, « Le "Juif" au cinéma : du *Golem* à *Don't touch my holocaust* », étude des exemples allemands, américains, polonais et israéliens : son analyse de *Hamsin* de Daniel Wachsmann (Israël, 1982) montre le croisement complexe, voire paradoxal, des stéréotypes sur le Juif et l'Arabe.

En troisième lieu, les stylisations artistiques. L'exemple analysé par Magali Chiappone-Lucchesi (*Le Vicaire* de Rolf Hochhuth et son adaptation filmique, *Amen* de Costa-Gavras) reste globalement proche du réalisme, même si le texte théâtral travaille sur les limites du genre : insertions de documents, longues didascalies, interventions personnelles, autant de traits qui séparent Hochhuth du « théâtre épique ». Se pose également la question du public : les spectateurs de 1963 ne sont pas ceux de 2002, et Hochhuth a contribué à forger une image, une conscience. En revanche, les deux autres articles consacrés à des formes théâtrales se différencient nettement de la représentation, qu'il s'agisse du travail de Sarah Kane sur le traumatisme (Elisabeth Angel-Perez) ou du « théâtre d'effigies » de la compagnie *Hotel Modern* (Charlotte Bouteille-Meister) qui, par la manipulation de figurines dans une maquette du camp, amène les acteurs à entrer dans le mécanisme psychologique du fonctionnement du camp : « différence de position et séparation des tâches, radicalisées à l'extrême [...] conduisent à une perte totale du sens moral des actions. » En rester là serait évidemment à l'opposé des intentions des auteurs, mais il s'agit, comme le formule Walter Benjamin, d'arracher l'image au continuum de l'histoire universelle, seule condition d'un regard critique. « Pour saisir, il faut jouer à » et non pas s'identifier.

Dans tous les articles, se pose, implicitement ou non, la question de la réception, laquelle renvoie à son tour à celle des intentions de l'auteur. Christian Biet, devant la pièce *Anathème*, de la compagnie belge Groupov (Avignon, 2005), voit *Auschwitz*, cela contre la dénégation explicite de l'auteur-metteur en scène ; de même, lisant le roman de Philip Roth *Nemesis*, il y voit une allégorie du camp, comme l'était *La Peste*. Dans les deux cas, sa « vision » est convaincante, et rappelle que l'intention de l'auteur – longtemps abandonnée par la critique littéraire, mais qui semble faire retour – n'est qu'un paramètre parmi d'autres de la signification d'une œuvre. À l'inverse, il peut arriver que la « thèse » défendue par un auteur soit rejetée par une partie significative du public : c'est le cas du film *La Question humaine* de Nicolas Klotz (2007), analysé

par Stéphane Bou. Ce film, adaptation du roman éponyme de François Emmanuel, s'inspire notamment de *Modernité et holocauste* de Zygmunt Bauman, qui établit une filiation entre l'époque du nazisme et celle du capitalisme contemporain. Stéphane Bou cite quelques formules-chocs, comme « Personne n'ose dire que l'*Amtsprache* d'Adolf Eichmann est très proche de la langue du MEDEF » (Enzo Traverso) ou « L'histoire de l'organisation de l'holocauste pourrait devenir un manuel de gestion scientifique. » (Zygmunt Baumann.) Ce film, très controversé, a néanmoins le mérite de rappeler le rôle du grand capital dans la montée du nazisme, et suggère au spectateur de s'interroger sur l'organisation sociale d'aujourd'hui.

La controverse a également fait rage autour de *La Vie est belle* de Benigni : une partie du public n'acceptait pas cette vision ludique et onirique du camp. En marge de sa réflexion sur *Inglourious Basterds* de Tarantino, Susan Rubin Suleiman s'intéresse au film de Benigni, comme à *Train de vie* de Mihaileanu : ce type de film offre « une promesse utopique et messianique de l'histoire telle qu'elle aurait pu être, et qui coexiste avec la connaissance tragique de ce qu'elle a été. » Ces représentations alternatives, comme le *gore* de Tarantino, ne sont pas de nature à encourager le négationnisme : au contraire, c'est parce que le public connaît la véritable histoire qu'un cinéaste peut se permettre « des écarts d'imagination [...] qui renforcent notre connaissance du réel tout en nous en suggérant d'autres versions. » Cette belle réflexion nous incite à envisager l'histoire et le politique comme le lieu du possible et non du désespoir. ■

Anne Roche