

LE MAGNÉTISME DE LA SHOAH

par Ophir Levy¹

Phénomènes physiques étranges, perforation de l'espace-temps, glissements inexpliqués, substitutions incompréhensibles : les lois qui régissent certaines régions de la mémoire semblent parfois de même nature que celles ayant cours dans la *Quatrième Dimension*. Devant son écran de télévision, le spectateur accepte avec délice de suspendre un instant sa faculté de jugement rationnel pour se laisser entraîner dans les inquiétants récits de Rod Serling. Dans l'épisode intitulé *Deaths-Head Revisited*², un ancien capitaine SS, Gunther Lutze, revient en Bavière visiter le camp de Dachau désert (qui ressemble d'ailleurs davantage à un village abandonné du Far West qu'à un camp de concentration). À chaque étape de sa promenade dans le camp, Lutze se délecte des souvenirs de son sadisme passé, des humiliations et des tortures qu'il infligeait aux déportés. Soudain, un ancien détenu en pyjama rayé, Alfred Becker, apparaît et lui annonce qu'il va être jugé. Lors d'un procès expéditif, un tribunal de fantômes déclare Lutze coupable et celui-ci finit terrassé au milieu du camp, après avoir souffert les mêmes maux (strangulation, asphyxie, fusillade) que ses victimes d'hier. Dans cet épisode où le mot « juif » n'est jamais prononcé, c'est bien la mémoire concentrationnaire, encore largement dominante au début des années 1960, qui se déploie. Celle-ci recouvre parfaitement, au point de la dissimuler et d'en parasiter les motifs, la mémoire de l'extermination des Juifs d'Europe : l'action se situe à

1. Ophir Levy est chargé d'enseignement en études cinématographiques à l'université Paris III-Sorbonne nouvelle. Il termine actuellement sa thèse sur l'empreinte souterraine de la Shoah dans le cinéma contemporain (Paris I). Philosophe de formation, il est l'auteur de *Penser l'humain à l'aune de la douleur. Philosophie, histoire, médecine 1845-1945*, Paris, L'Harmattan, 2009.

2. Diffusé le 10 novembre 1961 sur CBS, cet épisode a été écrit par Rod Serling, le créateur, scénariste et narrateur de la série, et réalisé par Don Medford.

Dachau, Becker évoque les « dix millions de victimes » des camps de concentration, le sort spécifique des Juifs dans les centres de mise à mort (les chambres à gaz) et celui des déportés d'Auschwitz (le tatouage) sont ici, comme le voulait la confusion en vigueur à l'époque, généralisés à toutes les victimes du système concentrationnaire. Pour le dire simplement, il n'est nullement question de la Shoah dans cet épisode de la *Quatrième Dimension*³.

Pourtant, lors de sa diffusion en France, un étrange glissement s'opère. Au moment où, comme le veut la tradition, Rod Serling explique au spectateur comment le personnage s'apprête à basculer dans la quatrième dimension, voici ce qu'il dit de Lutze : « And like his colleagues of the time he shared the one affliction most common amongst that breed known as Nazis: he walked the Earth without a heart⁴. » Or, dans la version française, les propos de Serling sont ainsi traduits : « Et comme tous les soldats SS, il affectionnait particulièrement l'élimination globale des Juifs. On les appelait des nazis. Des hommes inhumains, sans cœur. » Comment expliquer une telle différence ? Par quel tour étrange une production populaire, fidèle à l'imaginaire concentrationnaire de son époque, allait-elle se voir indûment attirée, par la grâce d'un doublage en français, dans le giron mémoriel de la Shoah ? Cela s'explique par la faille spatio-temporelle venue lézarder l'unité de l'image (américaine) et du son (français). Si les douze premiers épisodes de *La Quatrième Dimension* sont diffusés en France par la première chaîne de l'ORTF dès 1965, tout le reste de la série ne sera visible sur TF1 qu'à partir de 1984. Entre 1961 et le milieu des années 1980, l'extermination des Juifs s'est imposée dans les

3. Une analyse détaillée de la genèse de cet épisode pourrait toutefois montrer qu'indirectement, par un jeu d'associations, la mémoire du sort des Juifs perce à travers la gangue concentrationnaire. En effet, Rod Serling, lui-même juif, venait d'écrire un scénario sur le ghetto de Varsovie pour la série de téléfilms unitaires *Playhouse 90*, intitulé *In the Presence of Mine Enemies*, avec Charles Laughton et Robert Redford, diffusé sur CBS le 18 mai 1960. De plus, Alfred Becker, le porte-parole des fantômes du camp, est interprété par Joseph Schildkraut. Cet acteur juif né à Vienne s'était notamment fait connaître du grand public grâce à deux rôles marquants de Juifs persécutés : celui d'Alfred Dreyfus dans le film de William Dieterle *La Vie d'Émile Zola* (1937), qui lui valut un Oscar lors de la cérémonie de 1938 ; et celui d'Otto Frank, le père d'Anne dans *Le Journal d'Anne Frank* de George Stevens (1959), qui lui valut une nomination aux Golden Globes 1960. Notons enfin que cet épisode, dans lequel il est mentionné que le SS Lutze s'est réfugié en Amérique du Sud, fut diffusé en novembre 1961, faisant certainement écho au procès Eichmann qui s'était ouvert à Jérusalem en avril de la même année.

4. Littéralement : « Et comme ses collègues de l'époque, il était affecté d'un des maux les plus répandus au sein de cette espèce connue sous le nom de nazis : il vécut sans avoir de cœur. »

mémoires comme le fait majeur de la Seconde Guerre mondiale. Là où, pour le public américain des années 1960, Dachau résonnait comme le nom propre de la barbarie nazie, il n'en allait plus de même pour le public français des années 1980, plongé en pleine résurgence de la mémoire juive. Ainsi, un récit concentrationnaire qui, initialement, ne mentionne pas du tout le sort des Juifs se retrouve, par une addition qui lui est à la fois extérieure et postérieure, à en véhiculer la mémoire.

Cet exemple illustre un phénomène qui va en s'amplifiant depuis une trentaine d'années et que nous proposons de désigner ici par le terme de *magnétisme de la Shoah*. Il s'agit, au sein de l'imaginaire collectif, de cet effet d'entraînement presque irrésistible dans le champ d'attraction de la Shoah de toute représentation ayant rapport avec la déportation et l'univers concentrationnaire, voire avec le nazisme et la Seconde Guerre mondiale en général. Le magnétisme de la Shoah se manifeste sous forme de petites distorsions, réorientations ou substitutions qui mettent en avant la mémoire de l'extermination des Juifs là où elle n'a pas particulièrement lieu d'être. Les cas les plus symptomatiques, permettant de prendre la pleine mesure du degré d'insinuation inconsciente de ce phénomène, sont ceux qui se donnent sous la forme d'*actes manqués* ou de *lapses*. Souvent, ces exemples apparaissent d'autant plus révélateurs de l'étendue illimitée du champ magnétique de la Shoah qu'ils sont prélevés non pas au cœur, mais à la marge des films, au sein d'objets qui leur sont postérieurs, étrangers et qui, vis-à-vis d'eux, relèvent davantage du service après-vente que du processus créatif : le doublage en français d'un feuilleton télévisé, d'une série populaire ou le résumé d'un film au dos d'une jaquette de DVD. Prenons l'exemple de *Kanal* (1957) d'Andrzej Wajda. L'action se déroule au moment de l'insurrection de Varsovie contre l'occupant nazi (qui a eu lieu entre le 1^{er} août et le 2 octobre 1944 et qui fut menée par l'*Armia Krajowa*, la résistance polonaise⁵). Rien à voir avec les Juifs de Pologne qui, à cette date, avaient presque tous disparu. Pourtant, dans le résumé du film placé au dos du boîtier DVD édité par Malavida en 2007, on trouve ce glissement significatif : « 1944. Soulèvement du ghetto de Varsovie. Acculés, épuisés, et encerclés par les Allemands, un détachement de

5. Ou Armée de l'Intérieur, principal mouvement de la résistance polonaise.

soldats est contraint de fuir par les égouts pour rejoindre le centre-ville où les combats se poursuivent encore.» Ce résumé fond ensemble deux événements totalement distincts : l'insurrection du ghetto de Varsovie (du 19 avril au 16 mai 1943) et le soulèvement de la population de Varsovie (d'août à octobre 1944) auquel le film est effectivement consacré. Cette erreur d'attention de la part de l'auteur du résumé montre bien comment de nos jours, tout ce qui concerne la Seconde Guerre mondiale se voit mécaniquement associé à la persécution des Juifs, comme si le spectre de la Shoah conférait à tout récit une plus-value symbolique.

Notons d'emblée que ce pouvoir d'aimantation de la mémoire de la Shoah, dont nous allons analyser ici les expressions cinématographiques, apparaît aujourd'hui tout à la fois comme contrecoup et ironie de l'histoire dans la mesure où la spécificité de la destruction des Juifs d'Europe est demeurée longtemps mal perçue, amalgamée voire étouffée par le paradigme concentrationnaire. S'il fallait distribuer dans le temps les grandes polarités de la mémoire, nous pourrions découper très schématiquement trois grandes époques : 1. Le recouvrement concentrationnaire ; 2. L'inversion des pôles ; 3. Le magnétisme de la Shoah. Il s'agit là de trois moments dans l'histoire d'un *rapport de forces*, au sens où l'on parle en physique des forces agissant dans un champ magnétique. Ce rapport de forces détermine vers quelle polarité (le système concentrationnaire ou le génocide des Juifs) se dirige spontanément notre imaginaire de la déportation depuis soixante-cinq ans. Commençons par décrire sommairement les deux premières phases des fluctuations de la mémoire afin de resituer le paysage dans lequel apparaît le magnétisme de la Shoah.

Du recouvrement concentrationnaire à l'inversion des pôles

Pendant les vingt années qui suivirent la guerre, le pôle d'attraction concentrationnaire régna sans partage, englobant dans son champ toute référence à la déportation, qu'elle fût politique, raciale ou liée au travail obligatoire. Dans le langage courant, les « camps » ou les « camps de la mort » renvoyaient – et renvoient toujours – à un

monde d'effroi où se mêlent indistinctement, en un même précipité de représentations morbides, l'univers concentrationnaire et les installations de mise à mort. Le cinéma a très largement contribué à véhiculer les stéréotypes et les confusions autour desquels s'est constituée chez les spectateurs une « vision univoque du camp de concentration⁶ ». Dans *Death Mills* (1945), montage d'archives supervisé par Billy Wilder et destiné à être projeté aux Allemands afin qu'ils prennent conscience de l'ampleur des crimes nazis, le mot « juif » n'est jamais prononcé, laissant croire au spectateur que les chambres à gaz ont fonctionné de la même manière pour les « vingt millions » de victimes du nazisme. Même assimilation de tous les déportés et de toutes les situations dans *Le Retour* (1945) d'Henri Cartier-Bresson, la voix off expliquant que le « Reich exploitait et faisait souffrir six millions de prisonniers de guerre et quinze millions de travailleurs forcés ou d'adversaires du fascisme hitlérien, déportés, condamnés à la mort lente des camps ou la mort tragique des tortures, des chambres à gaz et des poteaux d'exécution ». Dix ans plus tard, cette confusion se prolonge dans *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, au point de provoquer rétrospectivement la condamnation – sans doute trop sévère – de l'historien Raul Hilberg : « Ce film de Resnais, tellement encensé, est une présentation erronée et dangereuse des faits. Les chambres à gaz y paraissent destinées aux prisonniers belges, français ou néerlandais, sans que les Juifs soient une seule fois mentionnés⁷. » La généralisation des caractéristiques du génocide à l'ensemble de l'univers concentrationnaire, relayée par la presse écrite et filmée, a entraîné une longue période d'indistinction. Les recherches menées par Sylvie Lindeperg sur les actualités cinématographiques de la Libération ont bien montré la manière dont se sont constitués les amalgames (tatouages, chambres à gaz, crémation) qui allaient être repris par la suite dans les documentaires et les films de fiction consacrés à la déportation⁸. Au printemps 1945, Dachau, Buchenwald, Ravensbrück ou Bergen-Belsen s'imposent comme les lieux ultimes de l'horreur, au

6. Annette WIEVIORKA, « Déportation et génocide : le cas français. Essai d'historiographie », in Marie-Anne MATARD-BONUCCI et Édouard LYNCH (dir.), *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 232.

7. Raul HILBERG, « Un acte majeur », *L'Express*, 24 février 1994.

8. Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000.

milieu de l'énumération desquels se trouve parfois le nom d'Auschwitz, dont la spécificité exterminatrice n'est pas perçue ou, pour être plus exact, est élargie aux principaux camps de concentration. C'est ce dont témoigne le commentaire d'un reportage des *Actualités françaises* consacré à Bergen-Belsen : « Comme ceux de Ravensbrück, de Buchenwald, d'Auschwitz et d'ailleurs, ces malheureux arrachés à tous les coins de l'Europe étaient promis à l'extermination⁹. » Autre énumération englobante, celle d'une journaliste des *Lettres françaises* qui tient à assurer le lecteur que, malgré sa compassion envers la population allemande vivant dans les décombres, elle garde néanmoins bien en tête les atrocités nazies : « Ne croyez pas que j'oublie les cadavres de Buchenwald, de Dachau, de Ravensbrück, d'Auschwitz ; ne croyez pas que j'oublie les enfants asphyxiés, les cadavres brûlés, dont les cendres furent répandues sur les champs¹⁰. » Comme il n'est jamais précisé que parmi tous les camps mentionnés, seule une petite partie d'Auschwitz II était consacrée à l'extermination systématique et exclusive des Juifs, l'ensemble des camps cités se voit attribuer les sinistres particularités de Birkenau.

Pour de multiples raisons d'ordre historiographique (manque de recul, confusions), épistémologique (destruction des traces, des témoins, incapacité à concevoir la singularité inouïe de l'extermination systématique des Juifs) et iconographique (les images diffusées dans la presse et au cinéma étaient presque exclusivement issues de l'ouverture des camps de concentration de l'Ouest), l'idée de déportation a été enveloppée dans un imaginaire exclusivement concentrationnaire. À toutes ces raisons s'ajoutait parfois la nécessité idéologique de placer le génocide des Juifs au second plan (voire de le passer sous silence) afin d'annexer la mémoire de la déportation au discours politique de l'heure, qu'il fût gaulliste, communiste ou anticommuniste¹¹. Le recouvrement concentrationnaire, dont nous donnerons plus loin d'autres exemples, s'est étendu jusqu'au milieu

9. *Les Actualités françaises*, 4 mai 1945, sujet n° 9. Comme souvent, le commentateur prononce « Aussvitch ».

10. Edith THOMAS, « À travers l'Allemagne occupée », *Les Lettres françaises*, 11 août 1945.

11. Sur cette question, nous renvoyons notamment au livre d'Annette WIEVIORKA, *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, dans lequel l'historienne se propose de repérer « le destin spécifique des Juifs de France, fondu, caché, brouillé dans celui, plus vaste, des déportés de France » (p. 20). Lire également Henri ROUSSO, *Le Syndrome de Vichy (1944-198...)*, Paris, Seuil, 1987.

des années 1960, période à laquelle s'est amorcée une véritable *inversion des pôles* dans l'imaginaire de la déportation.

Dans cette deuxième phase du rapport de forces, peu à peu, aux yeux des spectateurs, le signifié de la déportation s'est mis à renvoyer davantage à la « Solution finale » qu'à l'univers concentrationnaire, et ce jusqu'au parfait renversement du pôle d'attraction initial¹². Deux bornes significatives encadrent cette phase de montée en puissance de la mémoire juive de l'extermination dans le débat et l'imaginaire public : le procès Eichmann en 1961 et la diffusion mondiale du feuilleton télévisé *Holocauste* à partir de 1978. En une quinzaine d'années, de manière aussi rapide que radicale, le rapport de forces s'est totalement inversé en faveur de la mémoire de l'extermination des Juifs d'Europe. Les premiers frémissements se font sentir au tournant des années 1960. Alors qu'en URSS, en Pologne ou en Tchécoslovaquie, le thème de l'extermination des Juifs a été abordé frontalement dès la fin de la guerre¹³, le cinéma occidental attend une quinzaine d'années avant de le porter à l'écran. Aux États-Unis sortent plusieurs films dans lesquels commence à se dessiner l'itinéraire particulier des Juifs au sein de l'ensemble des déportés : *Le Bal des maudits* (1958) d'Edward Dmytryk, *Le Journal d'Anne Frank* (1959) de George Stevens et *Exodus* (1960) d'Otto Preminger. Au même moment, en Italie et en France, *Kapo* (1960) de Gillo Pontecorvo et *L'Enclos* (1961) d'Armand Gatti laissent explicitement entendre que dans les « camps de concentration » qu'ils mettent en scène, seuls les déportés Juifs sont susceptibles d'être gazés¹⁴. Toujours en 1961, deux documentaires français donnent la parole à des survivants juifs du ghetto de Varsovie (*Le Temps du ghetto* de Frédéric Rossif) et de Birkenau (Marceline Loridan dans *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin). Bien qu'elle soit encore sujette aux imprécisions, aux confusions et aux amalgames, la mémoire juive de la déportation

12. Annette Wiewiorka décrit « l'intense présence dans les médias du génocide des Juifs » comme « le grand renversement de la tendance des deux premières décennies de l'après-guerre » (Annette WIEWIORKA, « Déportation et génocide », *art. cit.*, p. 235).

13. En 1945, le cinéaste soviétique Mark Donskoï met en scène l'exécution par balles de milliers de Juifs dans *Les Insoumis*. En 1948, *La vérité n'a pas de frontières* d'Aleksander Ford relate le soulèvement du ghetto de Varsovie. L'année suivante, le Tchèque Alfred Radok raconte la persécution des Juifs de son pays dans *Ghetto Terezin*.

14. Dans *Kapo*, Edith, jeune Juive parisienne, voit sa mère conduite vers la chambre à gaz. Elle-même ne devra sa survie qu'à l'usurpation de l'identité d'une déportée de droit commun.

commence à s'affirmer au cinéma à l'orée des années 1960¹⁵. En 1959 et 1962, le prix Goncourt est respectivement attribué à André Schwartz-Bart pour *Le Dernier des justes* et à Anna Langfus pour *Les Bagages de sable*, deux romans évoquant l'extermination des Juifs. C'est donc dans une période de légère éclaircie mémorielle que survient brusquement un événement capital en 1961 : le procès Eichmann. Annette Wieviorka considère que « dans la chaîne des phénomènes qui marquèrent la prise en considération du génocide des Juifs dans la conscience universelle, le procès Eichmann constitua l'étape décisive¹⁶ ». Bien évidemment, il n'a pas suffi à lui seul à imposer l'idée, désormais largement partagée, selon laquelle l'extermination des Juifs a constitué la véritable rupture historique et anthropologique, l'événement cardinal de la Seconde Guerre mondiale. Mais il a fourni à cette idée son détonateur et son cadre conceptuel : prise de conscience de la spécificité juive du génocide, de son aspect implacable, de sa logistique industrielle, apparition d'une figure du bourreau moderne comme expert, bureaucrate et non comme brute sanguinaire. Dans le sillage du procès Eichmann, vingt années de production cinématographique et télévisuelle ont achevé d'inscrire le génocide au centre névralgique des mémoires¹⁷. Vingt années pendant lesquelles le cinéma a été l'indice voire l'agent de l'inversion des pôles. En 1978, celle-ci est parachevée avec la diffusion et surtout le succès planétaire du feuilleton télévisé *Holocauste* de Marvin Chomsky. Aux États-Unis, les quatre soirées au cours desquelles près de cent millions de téléspectateurs découvrent la série constituent, selon Peter Novick, « le moment le plus important de l'entrée de l'Holocauste dans la conscience américaine¹⁸ ». Il ajoute que les Américains en ont appris davantage sur le sort des Juifs en

15. L'historienne Julie Maeck montre que c'est également le moment où émergent, aussi bien à la télévision française qu'allemande, des émissions consacrées au génocide. Voir Julie MAECK, *Montrer la Shoah à la télévision, de 1960 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009.

16. Annette WIEVIORKA, *Le Procès Eichmann*, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 152.

17. Pour ne citer que les films les plus célèbres : *Le Prêleur sur gages* (1965) de Sidney Lumet, *Le Vieil Homme et l'Enfant* (1966) de Claude Berri, *Le Jardin des Finzi-Contini* (1970) de Vittorio de Sica, *Le Chagrin et la Pitié* (1971) de Marcel Ophuls, *Cabaret* (1972) de Bob Fosse, *Portier de nuit* (1974) de Liliana Cavani (même si rien dans le film ne permet d'affirmer avec certitude que Lucia est juive), *Les Guichets du Louvre* (1974) de Michel Mitrani, *Un sac de billes* (1975) de Jacques Doillon, *Marathon Man* (1975) de John Schlesinger, *M. Klein* (1976) de Joseph Losey, etc.

18. Peter NOVICK, *L'Holocauste dans la vie américaine* (1999), traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2001, p. 296.

9 h 30 devant leur petit écran qu'avec tout ce qu'ils avaient vu depuis trente ans.

Dans la préface à la seconde édition de *La France de Vichy*, Robert O. Paxton se souvient qu'à l'époque où il rédigeait son livre, au début des années 1970, le sort des Juifs sous Vichy était encore mal connu. Mais entre-temps, vingt-cinq ans ont passé et cette question a recouvert presque tout le reste¹⁹. En 1992, Annette Wieviorka notait pour sa part qu'avec la multiplication d'affaires, de procès et de polémiques, « ces dernières années ont été marquées par la présence obsédante du génocide des Juifs » et par un « brouhaha » qui contraste singulièrement avec le silence d'après-guerre²⁰. L'emballement de la fin des années 1970 n'était que le prélude à une occupation de la scène médiatique et mémorielle en point d'orgue. Ainsi, au seuil des années 1980, le génocide des Juifs d'Europe est devenu le pôle d'attraction qui ramène à lui tout discours sur cette période de l'histoire.

Le magnétisme de la Shoah

D'un point de vue purement quantitatif, il suffit d'un rapide coup d'œil sur l'évolution de la production de films consacrés à la Seconde Guerre mondiale pour constater un extraordinaire infléchissement. Très longtemps, la quasi totalité des films hollywoodiens s'intéressait aux grandes batailles sous forme de fresques épiques²¹ ou à la guerre dans le Pacifique²². En France, ce furent les figures héroïques de la Résistance qui concentrèrent l'attention²³ sur elles, mais il fut également question de la vie sous l'Occupation et de

19. Robert O. PAXTON, *La France de Vichy. 1940-1944* (1972), traduction de Claude Bertrand, Paris, Seuil, 1997 (2^e édition), coll. « Histoire », p. 26.

20. Annette WIEVIORKA, *Déportation et Génocide*, *op. cit.*, p. 19. Ce propos fait écho à l'entrée dans l'époque de « l'obsession » que décrit Henri Rousso dans *Le Syndrome de Vichy*, *op. cit.*

21. *Attaque* (1956) de Robert Aldrich, *Le Jour le plus long* (1962) produit par Darryl Zanuck, *Les Douze Salopards* (1967) de Robert Aldrich, *La Bataille d'Angleterre* (1969) de Guy Hamilton, *Patton* (1970) de Franklin J. Schaffner, *The Big Red One* (1980) de Samuel Fuller, etc.

22. *Les Sacrifiés* (1945) de John Ford, *Tant qu'il y aura des hommes* (1953) de Fred Zinnemann, *Le Pont de la rivière Kwai* (1957) de David Lean, *Duel dans le Pacifique* (1968) de John Boorman, *1941* (1979) de Steven Spielberg, *Pearl Harbor* (2001) de Michael Bay, etc.

23. *La Bataille du rail* (1946) de René Clément, *Le Silence de la mer* (1947) de Jean-Pierre Melville, *Week-end à Zuydcoote* (1964) d'Henri Verneuil, *Paris brûle-t-il ?* (1966) de René Clément, *L'Armée des ombres* (1969) de Jean-Pierre Melville, *Lucie Aubrac* (1997) de Claude Berri, etc.

la collaboration²⁴. Les films consacrés à l'univers concentrationnaire étaient ultra minoritaires (*La Dernière Étape* en 1948, *Kapo*, *L'Enclos*, *La Passagère* en 1961), et ceux consacrés à des personnages juifs encore plus rares. Mais depuis le début des années 1970, le rapport s'est diamétralement inversé. Les films de fiction se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale sont désormais en majorité centrés autour de personnages victimes de persécutions antisémites, et cette tendance ne cesse de s'accroître. Alors même qu'elle est bien loin d'être exhaustive, la liste est vertigineuse : outre les films cités précédemment pour la période 1965-1978, ajoutons *Le Dernier Métro* (1980) de François Truffaut, *Les Uns et les Autres* (1981) de Claude Lelouch, *Le Choix de Sophie* (1982) d'Alan Pakula, *La Passante du Sans-Souci* (1982) de Jacques Rouffio, *Au nom de tous les miens* (1983) de Robert Enrico, *Partir, revenir* (1985) de Claude Lelouch, *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle, *La Liste de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, *La Trêve* (1996) de Francesco Rosi, *Train de vie* (1998) de Radu Mihaileanu, *La vie est belle* (1998) de Roberto Benigni. Et l'on constate même une accélération depuis le début des années 2000 : *The Grey Zone* (2001) de Tim Blake Nelson, *Le Pianiste* (2002) de Roman Polanski, *Amen* (2002) de Costa Gavras, *Monsieur Batignole* (2002) de Gérard Jugnot, *1943, l'ultime révolte* (2002) de John Avnet, *Être sans destin* (2005) de Lajos Koltai, *The Black Book* (2006) de Paul Verhoven, *Un secret* (2007) de Claude Miller, *Marga* (2009) de Ludi Boeken, *Les Insurgés* (2009) d'Edward Zwick, *Inglorious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino, *La Rafle* (2010) de Roselyne Bosch, *Elle s'appelait Sarah* (2010) de Gilles Paquet-Brenner, etc.

Si elle se manifeste par la multiplication effrénée de films produits, l'omniprésence du thème de la Shoah sur les écrans occidentaux se justifie également par le succès critique et commercial important de la plupart de ces œuvres. Tout d'abord, celles-ci dépassent régulièrement le million d'entrées en France et génèrent parfois des recettes honorables aux États-Unis. Ensuite, de manière quasi pavlovienne mais pas nécessairement injustifiée, elles se

24. *Jeux interdits* (1952) de René Clément, *La Traversée de Paris* (1956) de Claude Autant-Lara, *La Grande Vadrouille* (1966) de Gérard Oury, *Lacombe Lucien* (1974) de Louis Malle, *Le Vieux Fusil* (1975) de Robert Enrico, *Uranus* (1990) de Claude Berri, etc.

voient couronnées par des récompenses parmi les plus prestigieuses²⁵. Désormais, à part les œuvres de grands cinéastes capables de susciter l'intérêt comme Steven Spielberg (*Il faut sauver le soldat Ryan*) ou Clint Eastwood (*Mémoire de nos pères*, *Lettres d'Iwo Jima*), les films se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale qui ne mentionnent pas le sort des Juifs sont le plus souvent accueillis par l'indifférence (*Liberté, L'Arbre et la Forêt*²⁶), par le rejet de la critique, voire par des polémiques quelque peu absurdes comme celle qui a accompagné la sortie de *Katyn* d'Andrzej Wajda. Dans *Le Monde*, le critique Jean-Luc Douin reprocha à Wajda de ne pas évoquer dans son film le sort des Juifs polonais tout en s'appropriant les signifiants mémoriels de la Shoah (Auschwitz, l'ours en peluche qui est le symbole de l'extermination des enfants juifs pour le musée Yad Vashem à Jérusalem) : « Tout, sans cesse, nous ramène aux Juifs, sauf que le mot n'est jamais prononcé. Le Juif n'existe pas. La victime de la Seconde Guerre mondiale, c'est le Polonais²⁷. » Mais au nom de quoi, dans ce récit du massacre de plus de 4 400 officiers polonais par le NKVD (police politique soviétique) dans la forêt de Katyn au printemps 1940, Wajda eut-il dû nécessairement être tenu d'évoquer le sort spécifique des Juifs de Pologne ? Le magnétisme de la Shoah, c'est la mémoire cul par-dessus tête, absolument, parfaitement, symétriquement renversée. Hier, la Pologne sous domination communiste étouffait la mémoire juive. Le 16 avril 1967, lors de l'inauguration à Auschwitz du monument à la mémoire des victimes disparues dans le camp, les orateurs polonais passèrent sous silence le million de victimes juives assassinées dans le camp. Il s'agissait, selon Michel Borwicz, de « déjudaïser les chambres à gaz²⁸ ». Aujourd'hui, toute émanation de l'histoire ou de la culture polonaise

25. Pour ne s'en tenir qu'aux principaux exemples : *Le Dernier Métro* (3 384 045 entrées, 10 César), *Les Uns et les Autres* (3 234 549 entrées), *Au revoir les enfants* (3 610 324 entrées, lion d'or à Venise, 7 César), *La Liste de Schindler* (2 669 900 entrées, 96 millions de dollars au box-office américain, 7 Oscars), *La vie est belle* (4 721 003 entrées, Grand Prix du Jury à Cannes, 3 Oscars), *Le Pianiste* (1 775 310 entrées, palme d'or à Cannes, 7 César, 3 Oscars), *La Rafle* (2 851 122 entrées).

26. À propos de son film *Voyages* (1999), Emmanuel Finkiel confie : « Si *Voyages* n'avait pas eu cette aura liée à la Shoah, peut-être n'aurait-il pas été du tout remarqué. » (In Nathan RERA, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge profond, 2009, p. 29).

27. Jean-Luc DOUIN, « *Katyn* : film poignant et douloureux pour Wajda », *Le Monde*, 1^{er} avril 2009.

28. Michel BORWICZ, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie* (1954), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 14.

au cours de la Seconde Guerre mondiale dérive fatalement de son itinéraire initial, emportée par le puissant courant de la mémoire du génocide. L'exemple le plus récent est le livre de Yannick Haenel sur Jan Karski, presque entièrement consacré au thème de la Shoah alors que dans les mémoires de Karski, consacrés à son odysée au service de la résistance polonaise, cette question n'occupe qu'une toute petite partie²⁹.

Suite à l'inversion des pôles mémoriels, la symétrie totale des renversements accomplis est très impressionnante. Là où hier, même au sujet d'Auschwitz, la dimension juive du génocide était occultée par le filtre concentrationnaire universel, aujourd'hui, même à Buchenwald, la mémoire des camps de concentration s'incline devant celle du génocide. À titre de comparaison, prenons deux cérémonies de commémoration, situées aux deux extrémités du segment temporel qui nous sépare de l'immédiat après-guerre. Le 28 juin 1946, fut déposée à la mairie du XI^e arrondissement de Paris une urne contenant des cendres prélevées des restes d'un four crématoire d'Auschwitz. Les cendres furent ensuite transférées au cimetière du Père Lachaise. Dans le petit encadré quotidien « Prisonniers et déportés » annonçant la cérémonie dans *Le Figaro*, il est précisé qu'Auschwitz fit cinq millions de morts dont « 180 000 Français³⁰ ». Mais ni dans *Le Figaro*, ni dans *L'Humanité* quelques jours plus tard³¹, il n'est dit que l'écrasante majorité des victimes était juive. Le 4 juin 2009, le président des États-Unis, Barack Obama s'est rendu à Buchenwald, camp symbole de la mémoire de la résistance (notamment communiste). Les commentateurs du monde entier y ont vu un signal fort d'amitié envoyé à Israël, ainsi qu'une « dénonciation de ceux qui nient l'Holocauste³² ». On ne peut reprocher aux journalistes de commenter le discours d'un président qui évoque lui-même la Shoah, ni à ce président d'avoir l'idée de le faire sur un haut lieu de la barbarie nazie. On doit en revanche constater que s'est diffusée à cette occasion la confusion selon laquelle Buchenwald est un haut

29. Jan KARSKI, *Mon témoignage devant le monde. Histoire d'un état clandestin* (1944), Paris, Robert Laffont, 2010, chapitres XXIX et XXX.

30. *Le Figaro*, 28 juin 1946. Il y eut à Auschwitz environ 1 100 000 victimes, dont près d'un million de Juifs venant de toute l'Europe.

31. « À la mémoire des victimes d'Auschwitz », *L'Humanité*, 30 juin-1^{er} juillet 1946.

32. Corinne LESNES, *Le Monde*, 4 juin 2009.

lieu de la mémoire de la Shoah ! Le concentrationnaire est désormais mécaniquement subsumé sous la catégorie du génocidaire. Dans le troisième volet du feuilleton *Holocauste*, intitulé *La Solution finale*, il est question du prêtre catholique Bernhard Lichtenberg dont les sermons condamnaient la politique antisémite du III^e Reich. Lorsque Inga (Meryl Streep) se rend à l'église pour y trouver le père Lichtenberg, le prêtre qui le remplace lui apprend : « They took him to a place called Dachau. » Mais étrangement, dans la version française du feuilleton, cette phrase a été traduite par : « J'ai appris qu'ils l'avaient envoyé à Auschwitz. » Les quatre épisodes d'*Holocauste* ont été diffusés sur Antenne 2 du 13 février au 6 mars 1979. Il n'est pas impossible que, dans un contexte français très sensible à la menace négationniste, les traducteurs aient fait le choix de substituer le nom d'Auschwitz à celui de Dachau afin de marquer davantage les esprits et ce, paradoxalement, au mépris de la vérité historique³³. De plus, Auschwitz étant associé à l'extermination de masse, son impact est beaucoup plus fort et le spectateur français bénéficie bien malgré lui de la plus-value symbolique qu'induit toute association au souvenir du génocide.

Autre motif dont le signifié s'est peu à peu retourné sur lui-même, celui du four crématoire. Dans les décennies qui ont suivi la guerre, celui-ci était l'incarnation même du recouvrement concentrationnaire sous lequel se perdait la spécificité de l'extermination des Juifs. En mai 1945, dans un reportage des *Actualités françaises* consacré à Buchenwald, qui comporte quatre plans illustrant la découverte et le fonctionnement d'un four, le commentateur évoque d'une voix solennelle « ces fours crématoires, effroyables machines d'une usine à faire mourir³⁴ ». Il relaie ainsi la confusion très répandue consistant à croire que le four était un outil de mise à mort.

33. En octobre 1978 paraît dans *L'Express* un entretien avec Louis Darquier de Pellepoix, ancien commissaire général aux Questions juives de Vichy, intitulé « À Auschwitz, on n'a gazé que des poux ». Selon Jacques Walter, cet article a été décisif dans l'achat d'*Holocauste* par Antenne 2. (*La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005, p. 41).

34. *Les Actualités françaises*, 18 mai 1945, sujet n° 11 « Les criminels ». Dans le même ordre d'idée, le journal *L'Avant-Garde* publie le 2 mars 1945 un article sur Majdanek. La légende d'une photographie de fours crématoires avec des ossements sur le sol indique : « C'est dans ces fours crématoires du camp de Majdanek que les malheureuses victimes trouvaient une mort atroce », cité in Clément CHÉROUX (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 105.

Si bien que les nombreux camps de concentration qui possèdent des fours crématoires apparaissent de fait comme de véritables camps d'extermination et les Juifs comme des victimes parmi d'autres : « Ce four crématoire devenu instrument homicide dans l'imaginaire des actualistes permet d'unifier plus encore l'imagerie des camps dont les clichés sont largement considérés comme interchangeable³⁵. » L'idée du four crématoire comme instrument criminel s'est imposée immédiatement, y compris chez les rescapés juifs d'Auschwitz-Birkenau. Dans les archives du ministère des Prisonniers, Déportés et Réfugiés se trouve un rapport de janvier 1945 consignnant le témoignage de deux femmes évadées du camp. Elles estiment qu'un million de Juifs sont morts à Birkenau d'épidémies, de typhus « et surtout brûlés vifs dans les 6 fours crématoires que comptait cette partie du camp et qui fonctionn[ai]ent sans arrêt nuit et jour³⁶ ». Selon elles, les gaz servaient à endormir les victimes et les fours à les assassiner. Idée que l'on retrouve formulée souvent, comme en témoigne ce courrier d'une rescapée de Birkenau : « Ils les laissaient deux secondes, le temps de les étourdir, puis après avec une fourche, ils les piquaient et les jetaient dans les fours crématoires, où ces pauvres femmes, jeunes filles, étaient brûlées vives³⁷. » L'évocation effroyable de victimes incinérées de leur vivant a durablement marqué les mémoires. La prévalence, sur le plan des représentations, des fours sur les chambres à gaz tient vraisemblablement au fait qu'il y a eu de très nombreuses images de fours, de restes de squelettes qui se trouvaient à l'intérieur et de cadavres carbonisés (par incendie ou au lance-flamme qu'on prenait à tort pour des victimes du crématoire). Par opposition, les nazis n'ont pas laissé de trace des chambres à gaz à l'Est et celle qui fut filmée à Dachau par les Américains (alors qu'elle ne fonctionna pas), ayant l'apparence banale d'une installation de douches collectives, ne pouvait rivaliser auprès du grand public avec le frisson provoqué par les multiples images de fours.

35. Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 168.

36. « Rapport fait par deux évadées d'Auschwitz, évadées par la Lorraine », Paris, 11 janvier 1945. AN F9/5565 (31/Aus-16).

37. Lettre de Colette Aftalion à son oncle Albert Jossua, le 27 mai 1945. AN F9/5565 (dossier BIRKENAU). S'il a pu y avoir, concernant Birkenau, des témoignages racontant comment des Juifs furent jetés vivants dans des fosses brûlantes ou des fours crématoires (Marie-Claude Vaillant-Couturier au procès de Nuremberg, Filip Muller dans *Shoah* de Claude Lanzmann), rappelons que la fonction de ceux-ci était uniquement de se débarrasser des cadavres.

C'est ainsi que, pendant plusieurs décennies, dans l'imaginaire du public, les fours crématoires, ces infrastructures très communes au sein du système concentrationnaire prirent le pas sur les véritables instruments (chambres à gaz, fusillades) et les victimes privilégiées (les Juifs) du projet d'extermination nazi.

Or, depuis l'inversion des pôles dans les années 1970, le motif du four crématoire produit exactement l'effet contraire. Il ne noie plus le génocide des Juifs dans la vision erronée d'une extermination généralisée à l'ensemble de l'univers concentrationnaire, mais à l'inverse, il fait de n'importe quel four crématoire dans n'importe quel camp de concentration le porteur potentiel de la mémoire de la Shoah. En janvier 1946, Julien Green publiait dans *Le Figaro* le portrait d'une jeune rescapée de Birkenau qui reprenait à son compte la fausse idée du gaz somnifère et du four homicide : « Et alors, quels cris ! C'était de la flamme qu'on avait peur, pas de la mort³⁸. » Dans sa description, la jeune femme repliait la mise à mort sur le seul moment de la crémation : « Échapper à la flamme », « Ils l'ont brûlée ». Aujourd'hui, c'est exactement la même ellipse du gazage et la même condensation de tout le processus d'extermination dans l'unique phase de crémation qui est à l'œuvre, mais attirées dans le champ magnétique du souvenir de la Shoah. Dans le vocabulaire de nombreux rescapés juifs, le four crématoire vaut métonymiquement pour l'assassinat dans son entier. Jacques Starker, qui fut interné à Pithiviers, à Beaune-la-Rolande puis à Drancy et dont la mère fut tuée à Auschwitz, dit au sujet de cette dernière : « Elle est partie le 5, elle a été brûlée le 7 août³⁹. » Peter Novick cite l'exemple de ces Juifs américains qui, inquiets de la montée de l'antisémitisme dans les années 1970, déclaraient qu'ils « ne voulaient plus se laisser conduire aux fours⁴⁰ ». Il ne s'agit plus ici d'une méconnaissance du rôle homicide de la chambre à gaz ni de l'identité des victimes. Bien au contraire, il s'agit là d'une ellipse par évidence. Il est néanmoins significatif que malgré les controverses avec les auteurs négationnistes qui, au tournant des années 1980, ont mis le motif de la chambre à gaz sur

38. Julien GREEN, « La jeune fille aux joues roses », *Le Figaro*, 3 janvier 1946.

39. Interview réalisée par la Fondation de l'histoire audiovisuelle des Survivants de la Shoah, Paris, France, 13 juin 1997, n°32 473, chap. 3 (16 mn 15 sec.).

40. Peter NOVICK, *L'Holocauste dans la vie américaine*, op. cit., p. 250.

le devant de la scène médiatique, l’empreinte tenace du four crématoire s’est maintenue. La trace mnésique laissée par les images l’emporte encore souvent sur la connaissance des faits et la demande naturelle de représentation, d’illustration, de visualisation, a entraîné dans l’imaginaire collectif la substitution des innombrables cadavres concentrationnaires et des fours crématoires à l’invisibilité des victimes juives tuées par le gaz et incinérées. Puissance du visible et plus-value symbolique : le magnétisme de la Shoah puise à ces deux sources, l’appel de l’image d’une part, et l’idée, d’autre part, que la Shoah étant le crime le plus absolu de l’histoire, tout autre phénomène criminel doit s’y soumettre, voire s’y fondre.

En guise de conclusion, nous voudrions attirer l’attention sur la dimension performative et les effets insoupçonnés de l’acte de nomination. Le simple fait d’avoir choisi le nom « Shoah » pour signifier l’événement a eu, au moins dans le paysage intellectuel français, des conséquences considérables. Lorsque Claude Lanzmann accomplit ce geste très fort d’aller chercher un vocable hébraïque inconnu en France pour désigner à la fois son film et l’événement historique auquel il réfère, il vise à arracher, de la manière la plus précise qui soit, la vérité de l’extermination au fourre-tout de la mémoire : son film parle de Juifs (exclusivement), assassinés dans des centres de mise à mort (et non des camps de concentration), sans qu’il subsiste d’eux la moindre trace (contrairement aux charniers filmés par les caméras alliées) et dont les porte-paroles sont d’anciens membres des *Sonderkommandos* ou des *Totenjuden*, présents au cœur du processus d’extermination (et non des survivants juifs des parties concentrationnaires d’Auschwitz-Birkenau). Le mot « Shoah » vient alors trancher dans la chair molle de l’imprécision qui était en train de s’emparer du mot « Holocauste⁴¹ ». Mais après vingt-cinq années de moulinette médiatique, force est de constater que le terme Shoah lui-même, du fait de son étrangeté et de ses résonances métaphysiques,

41. Aux États-Unis, le terme *Holocaust* désigne souvent tout ensemble le système concentrationnaire et le génocide des Juifs. Lorsqu’il fut question d’ériger le mémorial de l’Holocauste à Washington, on hésita à le dédier aux six millions de Juifs exterminés ou plus globalement aux onze millions de victimes des « camps » nazis. (Peter Novick, *L’Holocauste dans la vie américaine*, op. cit., p. 303).

s'est mis à rayonner très au-delà de son champ initial. Tout ce qui, de près ou de loin, a rapport à l'histoire des Juifs peut se voir enrôler sous la bannière Shoah⁴².

Tout récemment, la saturation de la mémoire a trouvé à s'exprimer sur le mode de la comédie. Dans *Deux vies plus une* (2007) d'Idit Cebula, une jeune institutrice qui s'apprête à publier son premier roman s' imagine l'effet que produirait sur sa mère son éditeur, un *goy*, si elle l'invitait à manger chez elle le soir de shabbat. Elle se le représente alors en bout de table, penaud, habillé en dignitaire nazi, alors que les membres de sa famille portent tous une étoile jaune. *Le Nom des gens* (2010) de Michel Leclerc comporte une scène assez voisine. En vue d'un dîner intimidant avec les parents de son nouvel ami, la jeune Bahia prononce à la chaîne tous les mots tabous qu'elle devra éviter pendant le repas : « Chambre à gaz ! Déportation ! Juif ! Nazi ! ». Mais au cours de la soirée, elle se décompose peu à peu en s'entendant raconter qu'elle a été « aide-soignante à Villejuif » et « monitrice dans des camps ». Et lorsqu'on lui demande comment elle a préparé le plat dont tout le monde se régale, elle répond : « C'est très simple, au four ». Il semble que la langue française soit propice à ces « dérives sémantiques » qui entraînent derrière elles des pans entiers de notre imaginaire historique⁴³. Le cinéaste Emmanuel Finkiel raconte qu'au moment de la sortie de *Voyages*, il a été surpris de constater à quel point les critiques ont focalisé leur attention sur cette question de la Shoah. Il décrit à ce propos un sentiment de dépossession vis-à-vis de son propre long-métrage dans lequel il a développé des thèmes bien plus variés que le seul et unique sujet de l'extermination des Juifs auquel

42. Pire, le ridicule est pleinement consommé lorsque des injonctions inspirées du lexique mémoriel de la Shoah et sans le moindre rapport avec elle sont recyclées sans vergogne. Le 18 juin 2010, à l'occasion du 70^e anniversaire de l'appel du général de Gaulle, on pouvait entendre sur France Inter pendant les plages réservées aux annonceurs : « Place au devoir de mémoire ». Puis des enfants commentaient l'action du Général et des résistants. En fin de compte, nous apprenions que cette petite pause de trente secondes intitulée « Devoir de mémoire » nous avait été offerte par La France Mutualiste, organisme de retraite et d'épargne...

43. Annette Wieviorka parle de « dérive sémantique » au sujet de l'expression « un déporté » qui, au fil des décennies, en est venue à désigner uniquement les internés des camps de concentration nazis. Le français serait la seule langue dans laquelle ce terme ait connu un tel accaparement (*Déportation et génocide, op. cit.*, p. 29). Georges Bensoussan déplore quant à lui certains « dérapages sémantiques ». Celui qui « conduit à qualifier de génocide tout massacre finit par ramener le génocide à n'être qu'un massacre de plus dans l'histoire » (*Génocide pour mémoire*, Paris, éditions du Félin, 1989, p. 217).

le film est inévitablement réduit. En somme, *Voyages* lui a échappé, aspiré, hameçonné, assigné à résidence mémorielle par l'attraction irrésistible du magnétisme de la Shoah. Finkiel s'interroge sur « l'omniprésence du mot "Shoah" » lorsque les gens parlent de *Voyages* alors que ce terme « a dû être évoqué seulement deux fois en deux ans de fabrication du film⁴⁴ ». Le cinéaste a d'ailleurs reçu le prix Mémoire de la Shoah, décerné en 2000 par la Fondation du judaïsme français : « Ce jour-là, ce fut pour moi l'évidence : mon film disparaissait en quelque sorte derrière la Shoah ! ».

44. Entretien publié in Nathan RERA, *De Paris à Drancy, op. cit.*, p. 18. L'artiste Christian Boltanski est un peu dans la même situation. Il n'emploie jamais le mot « Shoah » à propos de son œuvre, là où les critiques d'art et le public semblent n'y voir que ça ! Son exposition organisée par le Grand Palais à l'occasion de *Monumenta 2010* n'a pas échappé à la règle, avec ses immenses entassements de vêtements.