
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**, Etudiant en DEA, 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.; **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; **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), **Giuseppe BALZANO** (Belgique), **Carine BRACKE** (Secrétariat Fondation Auschwitz - Belgique).

VENTES ET ABBONEMENTS - 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

Abonnement annuel (2 numéros) - Annual rates (2 issues) :

Frais de port inclus / including postage

Europe : 30,49 euros - Autres / Others : 1340 FB (US \$34)

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 2001

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
MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN « <i>The Shoah as a Show-Business</i> ».	7
« <i>La Shoah version Show-biz</i> »...	13
IZIDORO BLIKSTEIN L'holocauste bessarabien : le salut des victimes et la permanence de l'antisémitisme	19
ISABELLE GAVILLET Les témoignages télévisuels des déportés homosexuels	23
HENRY GREENSPAN On Testimony, Legacy, and the Problem of Helplessness in History	43
VINCENT LOWY Les têtes parlantes : Analyse croisée de la pratique de l'interview dans les films de Marcel Ophuls et de Claude Lanzmann	53
RENZO STROSCIO Témoignages des survivants de l'Holocauste : une réflexion méthodologique	87
Appel du Secrétariat de Rédaction <i>Invitation from the Editorial Secretariat</i>	93
Liste des thèmes proposés pour exploration par les membres du Comité de Rédaction du Cahier International <i>List of the Research Themes proposed by the Members</i>	95

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

Après trois années de parution, le *Cahier International* continue de développer sa mission initiale à savoir l'enrichissement de la connaissance sur les témoignages des victimes des crimes et génocides nazis.

Les thèmes liés à la récolte des témoignages, tant d'un point de vue méthodologique qu'au point de vue de leur contenu sont approfondis par nos fidèles correspondants tels que Vincent Lowy, Henry Greenspan, Renzo Strocio et Izidoro Blikstein, qui ont collaboré à cette nouvelle édition du *Cahier*. Nous souhaitons également souligner la participation de nouveaux collaborateurs comme Michael André Bernstein qui nous livre une critique pertinente de *La Liste de Schindler* de Spielberg.

Comme nous pouvons le constater, un certain nombre de thèmes sont affinés au fil des parutions tandis que d'autres, non encore abordés dans le *Cahier*, nous ouvrent de nouvelles perspectives tel l'article d'Isabelle Gavillet qui évoque, dans ce numéro, les témoignages télévisuels des déportés homosexuels.

Ainsi, comme nous le souhaitons lors de son lancement, le *Cahier International* est devenu un véritable espace de discussion qui permet aux chercheurs d'échanger leurs expériences et de contribuer ainsi à une élaboration efficace de l'Histoire et de la mémoire des crimes et génocides nazis.

Brief Message from the President of the Auschwitz Foundation, Baron Paul HALTER

After three years of publication, the *International Journal* is still developing its first mission, which is the enrichment of our knowledge about the testimonies of the victims of the Nazi crimes and genocides.

As far as the methodological aspect and the contents are concerned, the themes related to the collection of testimonies are thoroughly gone into by our regular correspondents, such as Vincent Lowy, Henry Greenspan, Renzo Strocio and Izidoro Blikstein, who have contributed to this new issue of the *Journal*. We would also like to emphasize the involvement of new contributors, such as Michael André Bernstein, who relevantly reviews Steven Spielberg's movie, *Schindler's List*.

It is quite obvious that some themes have been progressively sharpened up, while others, that have not been discussed in the *Journal* yet, open us new prospects, such as Isabelle Gavillet's article, which deals in that issue with the broadcast testimonies of the homosexual deportees.

In conclusion, our initial wish has been fulfilled since the *International Journal* has become a place of debate, which allows the researchers to share their experiences and to contribute therefore in an efficient way to the elaboration of History, as well as the memory of the Nazi crimes and genocide.

MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN
 University of California, Berkeley
 Department of English

«The shoah as a Show-Business»

«Tact is the discrimination of differences».

Theodor Adorno, *Minima Moralia*.

There is little pleasure in being troubled by what so many have found deeply moving. Ever since its appearance, a chorus of impassioned voices have publicly testified to the profound impression Steven Spielberg's film made on them personally, and insisted on the movie's educational value for our society as a whole. Skepticism about the entire phenomenon of attributing such edifying power to a Hollywood movie must seem simultaneously blinkered and ungenerous : blinkered since it is bound to be condemned as elitist snobbery, and ungenerous since what it hesitates to applaud is so earnestly intended to be both individually uplifting and communally responsible. But the earnestness of its ambition, far from excusing the film's intellectual and moral blind-spots, only makes these all the more disturbing.

Schindler's List is not just an ambitious but flawed movie : it is a work that manipulates the emotions raised by the enormity of its historical theme in order to disguise the simplistic melodrama of its actual realization. The surprising thing, surely, is not that this film should demonstrate all the sentimental facileness of its director's other works, but that when applied to the Holocaust, the inappropriateness of these same techniques should not have raised more widespread and serious misgivings.

Perhaps the most succinct way to register the kinds of qualms with which I left the movie theater, is simply to ask why *Schindler's List* is so complicit with the Hollywood convention of showing catastrophe primarily from the point of view of the perpetrators. For long stretches, the film's energy derives

basically from the battle between Oskar Schindler and Amon Goeth, the commandant of the Plaszow concentration camp. The stakes of the contest are, of course, the lives of «their» Jews, who are depicted as a largely anonymous mass from whose midst an occasional figure emerges to show his «individuality» by the shuffling fervor of his gratitude for Schindler's aid. Repeatedly, *Schindler's List* seems to turn into an allegory about the nature of the German soul, with its «good» and «evil» aspects embodied by Schindler and Goeth, functioning as one another's symbolic doubles. And as though its commitment to «high seriousness» could be expressed only through the moral conventions of the Hollywood films of another era, throughout *Schindler's List* evil is directly connected with sexuality and physical pleasure. The contrast is not only between carousing Nazis and starving Jews (whose lethal hunger Spielberg wisely omits trying to represent, no doubt because it is technically beyond the resources of even the most adroit make-up experts); even Schindler's own enigmatic journey from cynical opportunist to heroic rescuer is portrayed as a gradual renunciation of any sensual interests. As his concern for the Jews under his protection increases, Schindler stops the rampant womanizing and extravagant living that had marked his earlier existence and rejoins his wife in what is represented as an essentially asexual union. (Emilie Schindler's rather different recollection of her husband is conveniently set aside, both in the film and in Thomas Keneally's novel from which Spielberg's screenplay was adapted). To underscore still further the movie's link between virtue and asceticism, the one Jew who is particularized at any length, Itzhak Stern, an accountant who becomes the agent of Schindler's moral awakening, is completely indifferent to everything carnal. So intent is *Schindler's List* on its didactic simplifications, that it

can only show morality as always absolute and homogenous. In the rarified universe of the movie, there is no hint of the «grey zone» about which Primo Levi wrote with such lucidity, no awareness of the agonizing choices and ethically intolerable alternatives that Jews were compelled by their tormentors to confront moment-by-moment as part of staying alive in the camps. Desperate with hunger and fear or not, the Jews in Spielberg's account have to continue to help one another at every turn and without exception, because, in a film whose representation of good and evil is so simplistic, only by being completely pure can they function as appropriate objects of our sympathy.

But life finds it extraordinarily hard not to be on the side of whatever pulses with energy, and the passivity of the film's Jews and the increasing sentimentalization of Schindler has the curious effect of making Amon Goeth the most compelling figure in *Schindler's List*. Ralph Fiennes plays Goeth brilliantly (as does Liam Neeson, Schindler himself, and Ben Kingsley, Itzhak Stern), and what we might call the viewer's «affective identification», the focus of his fascination and attention, is directed towards Goeth in much the same way as it fixes on Iago whenever he enters a scene in *Othello*. Moral lessons need moral density in order to move one at all, and it is the absence of that density that vitiates Spielberg's film in spite of, indeed, perhaps even as a direct result of, its zealous efforts to construct a morally unequivocal story.

It would be easy to put together a detailed catalogue of the film's most embarrassing moments, including lengthy set-pieces like Schindler's virtual apotheosis as a modern Christ figure in his sermon to the awestruck Jews looking up at him from the Brinnlitz factory floor (a direct crib from every Hollywood sand-and-sandals epic,

from *The Ten Commandments* and *Ben-Hur* to *Jesus Christ Superstar*), or the clumsy literalization of George Steiner's meditations on Nazism in the scene of an S.S. officer sitting down to play «either Mozart or Bach» in a room «cleansed» of its Jews only moments earlier during the savage annihilation of the Cracow ghetto. But such a catalogue would be curiously beside-the-point, if only because many of the film's passionate advocates have already noticed - and quickly excused - each of the lapses it contains. Indeed, virtually every laudatory discussion I have come across has been careful to register some criticism of the very scenes I have just mentioned, but without permitting that acknowledgment to temper its over-all praise beyond the briefest of hesitations. And to me, this readiness to suspend critical judgment, with its implicit premise that any work which aims to make accessible to a large audience even a portion of so crucial a story ought to be exempt from careful evaluation because of that intention, is one of the most disturbing of all the film's effects.

Part of the general reluctance to think critically about *Schindler's List* arises, I suspect, because in the face of suffering on as great a scale as the Holocaust, there is a general freezing up of normal intellectual discriminations. Yet exactly these moments of confrontation with the monstrous require more, not less, clarity, and demand a greater measure, rather than an abdication, of the ability to stay focused on fundamental distinctions. And if there is an elitist position in this whole discussion, then I believe it more accurately describes those who themselves recognize the film's evasions and simplifications but are willing to overlook them because of a hope that «*it will teach people about the Holocaust who otherwise would never take an interest in it*». It is this kind of condescension, the conviction that while

«we» may read Primo Levi or see Claude Lanzmann's *Shoah* for our knowledge of the Holocaust, «they» could never be expected to do so, that seems to me deeply arrogant. Hence, when as intelligent a reviewer as Bryan Cheyette, celebrates *Schindler's List* in *The Time Literary Supplement* because it is «*the best film on this subject within its particular set of conventions*», the hollowness of such praise is especially demoralizing. «Its particular set of conventions» is precisely what makes it impossible for *Schindler's List* to succeed in any more than the most trivial of ways, and by now the triviality of those conventions has rippled outward from the film, to debase the terms within which the Holocaust itself is discussed.

For the moment at least, the most audible public discourse on the fate of European Jewry under the Nazis is being framed by the context of Spielberg's movie. The worrisome question is how long this moment will last. There is a cultural version, as well as an economic one, of «Gresham's law»: «bad money drives out good», and in the ways a society takes up and defines the issues that engage its attention, the success of an appealingly facile articulation can marginalize, or even silence altogether, more complex and troubling expressions. This is also why to speak about a «Schindler's List Effect» is by now perhaps more useful than to focus exclusively on the film. Among the most vertiginous of these effects is the way the Holocaust is now at risk of being presented, if only in people's first exposure to subject, chiefly as the factual «basis» for Steven Spielberg's movie. The Mallarméan boast that «*everything in the world exists in order to end in a book*», has reached a truly abject incarnation in the contemporary idea that only what has been presented on screen can continue to have significance today, that for us either «*everything in the*

world exists in order to end up in a popular movie» or it will lose its hold on our interest altogether.

Spilberg himself, aided in this by both Democratic and Republican political leaders, as well as by an eager contingent of highschool teachers, has encouraged free, and often even mandatory, showings of his movie for students in ethnically mixed school districts throughout the country, because, in the film maker's words, «*this is a story about tolerance and remembrance, and it is for everyone...[it] represents racial hatred everywhere in the world*». At present, there appears to be wide-spread official support for the assumption that screening a film about the horrors inflicted on European Jews will improve relations between African-Americans and Jews in this country, especially in our urban high-school and universities. Spielberg has insisted repeatedly that his film is as pertinent to the Bosnian Muslims or African Americans, as it is to Jews, and in an inconsequential sense he is right, because in spite of all its scrupulous specificity in the matter of local props, settings, and details, *Schindler's List* is so conventional and formulaic at its imaginative core that it actually engages no real historical catastrophe - and hence excludes none either. This eagerness to interpret the Holocaust as a parable of universal suffering - when its very essence was deliberate, systematic, and, if such a word can be permitted in this context, «principled» denial of even minimum humanity to those it condemned to genocidal extermination - bespeaks a characteristic American urge to find a redemptive meaning in every event. (Hence, of course, Spielberg's decision to focus on a small group of Jews who survived and on the good German who aided them, rather than on all the millions who did not live and the millions of Germans and German sympathizers who did nothing to

help). But beyond the transparent grotesqueness of trying to extract an uplifting meaning from the Holocaust, the attempt to use it as a sort of emotional and moral object lesson to foster racial tolerance has been derisively challenged by many of those to whom these lessons are specifically directed.

Although it received the widest coverage in the national media, Castelmont High School in Oakland is not the only one in which a showing of *Schindler's List* clearly did not lead to any rapprochement in its student body. Instead, it helped trigger a bitter controversy, as different ethnic groups vied for whose history had been more traumatic. After more than sixty Castelmont students who had been taken for a required viewing of *Schindler's List* (on Martin Luther King Day !) were ejected from the movie theater because they continued to talk and laugh throughout some especially brutal scenes, the predictable but still disheartening accusations of Black anti-Semitism versus Jewish ignorance about the suffering of African-Americans reverberated throughout both communities. The whole notion that whatever hostility and misunderstanding exists between two ethnic groups living in the United States today could be diffused by showing that one of them had, in another time and country, suffered catastrophic persecution, appears both psychologically and historically wilfully naive. In spite of such pious wishes, there is no reason whatsoever to assume that the sight of Jews being brutalized by the Nazis will do anything to change the ways in which American Jews are perceived today. Indeed, such a project testifies to only two things : the longing for quick and painless solutions to complicated social problems, and a radical confusion between the box-office success of a movie and its capacity to make people re-evaluate their prejudices.

Predictably enough, when Spielberg himself visited Castelmont High, he enthusiastically endorsed a new program instituted as a result of the controversy that followed the initial screening of *Schindler's List*. The title of the new course is *The Human Holocaust: The African American Experience*. Clearly, in a culture as wedded as ours has become to the notion that victimhood endows one with special claims and rights, the scramble to attain that designation for one's own interest group is as heated as any other race for legitimacy and power.

But victimhood, as this conflict over ownership of the term «holocaust» makes clear, is not a fixed category, and there is something truly depressing in the clamor of competing voices to prove whose distress has been more persistent and devastating, and whose claims to compensatory rectification are therefore more worthy. But because any sense of identity as constituted primarily by victimization is an extraordinarily problematic basis for either an individual or a group to build upon, what we need to do is question the centrality of the category itself, not simply apply it with more ecumenical generosity. At the level of its explicit didacticism, *Schindler's List* is deeply complicit with the sentimentalization of victimhood as a guarantor of inner nobility, while at the

level of the «affective identification» that it triggers, the film is equally complicit with the fascination exercised upon our imagination by the spectacle of absolute evil and power. But there is no dialectic, no inner struggle between these two contradictory impulses in the film: they co-exist effortlessly because each is represented entirely within the most familiar movie-making conventions, and Spielberg's real talent has been to use the Holocaust as a plausible back-drop so that he can invoke both of these conventions simultaneously for their emotional charge while seeming to offer us something morally probing and original.

In my local video-store, there is now a shelf of films about both the Holocaust in particular and World War II in general. Its label reads simply: «Videos in the Category of *Schindler's List*». A small manifestation, no doubt, but one that seems to me an accurate gauge of the «Schindler's List Effect». Spielberg's movie does not merely, in Claude Lanzmann's devastating phrase, «fabricate archives», it is already beginning to affect the way our culture understands, historically orders, and even teaches how the Holocaust should be remembered, and effects like these require a sharp-eyed and unembarrassed resistance.

MICHAEL ANDRÉ BERNSTEIN

University of California, Berkeley

Department of English

«La Shoah version show-biz»*

«Avoir du tact, c'est être capable de percevoir les différences».

Theodor Adorno, *Minima moralia*.

Il y a peu de plaisir à être dérangé par ce que tant de personnes ont trouvé profondément émouvant. Depuis la sortie du film de Steven Spielberg, un ensemble de témoins passionnés ont dit publiquement la profonde impression que ce film leur a faite, à eux personnellement, et ils en ont souligné la valeur éducative pour notre société toute entière. Faire preuve de scepticisme face au phénomène global que constitue la reconnaissance d'une telle valeur édifiante à un film de Hollywood doit sembler être le fait d'un esprit à la fois borné et mesquin : borné, car une telle attitude ne peut qu'être condamnée comme snob et élitiste ; mesquin, parce que l'objet qu'on hésite à applaudir résulte d'une

volonté tellement sincère de produire quelque chose qui soit à la fois édifiant au niveau individuel et qui favorise le sens des responsabilités au niveau de la collectivité. Or, la sincérité de l'ambition, loin d'excuser les lacunes intellectuelles et morales du film, ne les rend que plus dérangeantes. *La liste de Schindler* n'est pas seulement un film ambitieux entaché d'imperfections : c'est une œuvre qui manipule les émotions provoquées par l'énormité de son sujet historique pour dissimuler le mélodrame simpliste qu'il est en réalité.

Ce qui est surprenant, assurément, ce n'est pas que ce film démontre toute la «facilité» sentimentale des autres films de ce metteur

* Nous tenons à remercier chaleureusement Monsieur Albert PERAULT, traducteur au *Conseil de Ministres de l'Union Européenne*, pour sa traduction en français de l'article de Michael André Bernstein.

en scène, mais que l'incongruité des mêmes techniques, appliquées à l'Holocauste, n'ait pas suscité de toutes parts, de plus sérieuses réserves.

Pour exprimer, succinctement, le type de malaise que j'éprouvais en sortant du cinéma, il suffit peut-être de poser la question suivante : pourquoi le film *La liste de Schindler* se conforme-t-il tant à la convention hollywoodienne qui consiste à montrer les catastrophes du point de vue de ceux qui en sont la cause ? Durant de longs passages, le film tire l'essentiel de sa force de la bataille que se livrent Oskar Schindler et Amon Goeth, le commandant du camp de concentration de Plaszow. L'enjeu de ce combat étant, cela va de soi, la vie de «leurs» Juifs, qui sont représentés comme une masse largement anonyme, d'où émerge de temps à autre une silhouette, qui manifeste son «individualité» par la ferveur maladroite de la reconnaissance qu'elle voue à Schindler pour l'aide qu'il lui apporte. A plusieurs reprises, on dirait que le film se transforme en une allégorie de l'âme allemande, dont Schindler et Goeth - chacun fonctionnant comme le double symbolique de l'autre - incarnent le «bon» et le «mauvais» aspect(s). De plus, comme si le parti pris du film pour un ton très sérieux ne pouvait s'exprimer qu'à travers les conventions morales qui caractérisaient les films de Hollywood d'un autre âge, d'un bout à l'autre de *La liste de Schindler*, il y a un lien direct entre le mal et la sexualité ou le plaisir physique. Il n'y a pas que le contraste entre les nazis qui font ripaille et les Juifs qui meurent de faim (Spielberg a d'ailleurs été bien avisé de ne pas chercher à représenter cette faim ravageuse, sans doute parce que cela est techniquement impossible, même pour le plus habile des experts en maquillage). Il y a aussi le parcours énigmatique de Schindler lui-même - opportuniste et cynique au départ, il devient un héros - qui est présenté comme

la renonciation progressive à tout plaisir des sens.

Au fur et à mesure que monte en lui un intérêt réel pour le sort des Juifs placés sous sa protection, Schindler met fin à la vie de débauche et de luxe qu'il avait menée jusque-là et il renoue avec son épouse une union qui est représentée comme étant essentiellement chaste. (C'est par commodité que Spielberg, dans son film, comme, d'ailleurs, Th. Keneally dans le roman dont est tiré le scénario du film, n'a pas tenu compte du souvenir assez différent qu'Emilie Schindler a gardé de son mari).

Pour souligner encore le lien que le film établit entre vertu et ascèse, le seul Juif qui soit un tant soit peu individualisé, Itzhak Stern, un comptable qui devient le catalyseur du réveil moral de Schindler, est complètement indifférent à tout ce qui a trait à la chair. Le film est voué à la simplification didactique à un point tel que la moralité ne peut y apparaître qu'absolue et homogène. Dans son univers raréfié, rien ne suggère la «zone grise» dont Primo Levi a parlé avec tant de lucidité ; il ne connaît pas les choix déchirants ni les alternatives, intolérables d'un point de vue éthique, auxquels les Juifs étaient à chaque instant confrontés par leurs bourreaux, s'ils voulaient rester en vie dans les camps. Qu'ils soient ou non minés par la faim et la peur, les Juifs mis en scène par Spielberg doivent continuer à s'entraider à chaque occasion et sans exception, parce que, dans un film qui représente le bien et le mal de façon aussi simpliste, seule la pureté intégrale les rend dignes de notre compassion.

Etant donné, toutefois, que, dans la vie, il est extraordinairement difficile de ne pas prendre le parti de tout ce qui bouillonne d'énergie, la passivité des Juifs dans le film et le sentimentalisme croissant de Schindler ont l'effet surprenant de faire d'Amon Goeth le personnage le plus intéressant de *La liste*

de *Schindler*. Ralph Fiennes l'interprète brillamment (tout comme Liam Neeson joue Schindler et Ben Kingsley Itzhak Stern) et ce qu'on pourrait appeler «l'identification affective» du spectateur, le centre de sa fascination et de son attention, se fixe sur Goeth, de la même manière que, dans *Othello*, l'intérêt se porte sur Iago à chaque fois qu'il entre en scène. Pour nous émouvoir, une leçon de morale doit avoir une densité, dont l'absence, ici, fausse le film de Spielberg, malgré, ou même, peut-être, à cause du zèle avec lequel il s'efforce de construire une histoire moralement dénuée de toute équivoque.

Il serait facile de dresser une liste détaillée des passages les plus embarrassants du film, notamment ces scènes toutes faites, assez longues, comme celle - que l'on peut pratiquement considérer comme l'apothéose de Schindler - où, incarnation moderne du Christ, il fait un sermon aux Juifs qui, depuis le carreau de l'usine de Brinnlitz, lèvent vers lui leurs regards extasiés (ce qui est un emprunt direct à tous les péplums bibliques de Hollywood, des *Dix commandements à Jésus Christ Superstar*, en passant par *Ben Hur*), ou bien la transposition maladroite des réflexions de George Steiner sur le nazisme dans la scène où un officier SS se met au piano pour jouer «soit Mozart soit Bach» dans une salle qui vient d'être «purifiée» de ses occupants juifs quelques instants plus tôt, lors du brutal anéantissement du ghetto de Cracovie. Toutefois, établir une telle liste serait étrangement vain, ne serait-ce que parce que de nombreux défenseurs passionnés du film ont déjà remarqué - et se sont empressés d'excuser - chacune des fautes de goût qu'il contient. De fait, les auteurs de la quasi-totalité des critiques élogieuses que j'ai pu lire ont pris le soin de consigner quelques reproches à propos des passages que je viens d'évoquer, mais sans que cela ne tempère leur enthousiasme plus qu'un ins-

tant. Et cette disposition à mettre entre parenthèse tout sens critique - ce qui laisse supposer que toute oeuvre qui a pour but de rendre accessible à un large public, ne fût-ce que partiellement, une histoire aussi importante, du fait même de cette intention, ne devrait pas être soumise à une évaluation approfondie - constitue à mes yeux l'un des effets les plus inquiétants de ce film.

Si tant de gens rechignent à exercer leur sens critique à propos de ce film, c'est en partie, me semble-t-il, parce qu'ils estiment que, face à une souffrance aussi grande que celle causée par l'Holocauste, les facultés ordinaires de jugement intellectuel sont toutes paralysées. Or, précisément, lorsqu'on est ainsi confronté à l'horreur, il faut davantage, et non pas moins, de clarté et l'on doit, plus que jamais, veiller, et non pas renoncer, à rester attentifs aux distinctions fondamentales. Et si quelqu'un fait preuve d'élitisme dans tout cela, je pense que ce sont plutôt ceux qui, tout en reconnaissant les écarts et les simplifications du film, sont disposés à les passer sous silence, dans l'espoir qu'«*il fera connaître l'holocauste à des gens qui, autrement, ne s'y seraient jamais intéressés*». C'est ce type de condescendance - la conviction que, si « nous » pouvons lire Primo Levi ou voir la *Shoah* de Claude Lanzman pour connaître l'Holocauste, on ne saurait s'attendre à ce qu'« ils » fassent de même - qui me semble particulièrement arrogant. Donc, lorsqu'un critique aussi intelligent que Bryan Cheyette fait l'éloge de *La liste de Schindler* dans le *Times Literary Supplement*, parce que «*c'est le meilleur film sur ce sujet dans son cadre conventionnel particulier*», la vacuité d'un tel éloge est particulièrement affligeante. Or, c'est précisément son «cadre conventionnel particulier» qui empêche *La liste de Schindler* de réussir autrement que de la manière la plus triviale, et maintenant la trivialité, dépassant le cadre du film, rabaisse le

niveau auquel se situe le débat sur l'Holocauste lui-même.

Pour le moment au moins, les propos qu'on entend le plus souvent sur le sort des Juifs européens pendant la période nazie s'inscrivent dans le cadre du film de Spielberg. Le plus inquiétant est de savoir combien de temps cela va durer. La loi que Gresham a énoncée pour l'économie - selon laquelle «le mauvais argent chasse le bon» - vaut également pour le domaine de la culture et, en ce qui concerne la manière dont une société choisit et définit les questions qui retiennent son attention, le succès rencontré par une présentation attrayante et facile d'une question donnée peut marginaliser cette dernière, voire même complètement réduire au silence les expressions plus complexes et plus dérangeantes de la même question.

C'est pourquoi, actuellement, il est peut-être plus utile de parler d'un «effet Schindler» que de se concentrer exclusivement sur le film. L'un des effets les plus troublants du film est que l'Holocauste risque maintenant d'être présenté essentiellement - ne fût-ce que pour les personnes qui sont ainsi confrontées au problème pour la première fois - comme la «base» factuelle du film de Spielberg. La formule présomptueuse de Mallarmé selon laquelle «*tout au monde n'existe que pour finir dans un livre*» a pris une forme vraiment abjecte dans l'idée contemporaine qui veut que seuls les événements qui ont été portés à l'écran peuvent garder un sens aujourd'hui ou que pour nous, ou bien «*toute chose au monde n'existe que pour finir dans un film grand public*», ou bien elle perdra tout intérêt à nos yeux.

Spielberg lui-même, aidé en cela par les dirigeants politiques tant démocrates que républicains, ainsi que par tout un contingent enthousiaste de professeurs de l'enseignement secondaire, a encouragé, dans tout le pays, l'organisation de projections gratuites,

et parfois obligatoires, de son film à l'intention des élèves de districts scolaires à composition ethnique mixte, parce que, selon les termes du réalisateur : «*il s'agit là d'une histoire qui traite de la tolérance et du souvenir et qui est destinée à tout le monde... [elle] représente la haine raciale partout dans le monde*». Actuellement, il semble que dans tous les milieux officiels on appuie l'idée que la projection d'un film sur les atrocités dont les Juifs européens ont été victimes va améliorer les relations entre les Américains d'origine africaine et les Juifs de ce pays, surtout dans les lycées et les universités des grandes villes. Spielberg a soutenu à maintes reprises que son film peut s'appliquer aussi bien aux Musulmans bosniaques et aux Noirs américains qu'aux Juifs et, d'une certaine manière, il a raison car, malgré toute la précision scrupuleuse qu'il accorde aux accessoires, aux décors et aux détails locaux, *La liste de Schindler* est un film tellement conventionnel, il est tellement évident, au plan de l'imagination, qu'il est le résultat de l'application d'une formule qu'il n'évoque vraiment aucune catastrophe historique réelle et, de ce fait, n'en exclut aucune non plus. Cette volonté d'interpréter l'Holocauste comme une parabole de la souffrance universelle - alors qu'au fond, c'était le refus délibéré, systématique et, si l'on peut se permettre d'utiliser cette expression dans un tel contexte, «par principe», de reconnaître la moindre parcelle d'humanité à ceux qu'ils condamnaient à l'extermination génocidaire - traduit une tendance typiquement américaine à voir dans tout événement une signification rédemptrice. (C'est pourquoi, assurément, Spielberg a préféré concentrer son attention sur un petit groupe de Juifs qui ont survécu et sur le bon Allemand qui les a aidés, plutôt que sur les millions de Juifs qui sont morts et sur les millions d'Allemands - y compris ceux qui éprouvaient de la compassion - qui n'ont rien fait

pour les aider). Mais, au-delà même de ce qu'il peut y avoir d'évidemment grotesque à vouloir tirer une signification édifiante de l'Holocauste, la tentative d'en faire une espèce de leçon de chose aux plans émotionnel et moral dans le but de susciter la tolérance raciale a été accueillie avec dérision par un grand nombre de ceux à qui cette leçon s'adresse tout particulièrement.

Bien qu'il ait défrayé la chronique aux Etats-Unis, le lycée de Castlemont, à Oakland, n'est pas le seul où la projection de *La liste de Schindler* n'a pas, de toute évidence, conduit à un rapprochement des différents groupes ethniques représentés parmi les élèves. Au lieu de cela, le film a déclenché entre eux une vive controverse sur la question de savoir lequel de ces groupes avait eu l'histoire la plus traumatisante. Plus de soixante élèves de Castlemont - qui avaient assisté à une projection obligatoire de *La liste de Schindler* (le jour dédié à Martin Luther King !) - furent expulsés du cinéma pour avoir bavardé et ri pendant des passages particulièrement éprouvants du film et, comme on pouvait s'y attendre, des accusations, affligeantes, fusèrent entre les deux communautés, les uns fustigeant l'antisémitisme noir, tandis que les autres déploieraient que les Juifs ignorent les souffrances des Américains d'origine africaine. L'idée même que l'on puisse faire disparaître l'hostilité et l'incompréhension opposant deux groupes ethniques qui vivent aux Etats-Unis aujourd'hui en leur montrant que l'un des deux a, à une autre époque et dans un autre pays, subi d'atroces persécutions, semble, tant d'un point de vue psychologique que d'un point de vue historique, obstinément naïf. En dépit de tels vœux pieux, il n'y a pas la moindre raison de penser que le spectacle de Juifs persécutés par les nazis va changer quoi que ce soit à la manière dont les Juifs américains sont perçus aujourd'hui. En fait, un tel projet ne

témoigne que de deux choses : d'une part, l'attente de solutions rapides et indolores à des problèmes sociaux compliqués et, d'autre part, une confusion totale entre le succès commercial d'un film et sa capacité à amener les gens à revoir leurs préjugés.

Comme on pouvait s'y attendre, lorsque Spielberg s'est rendu en personne au lycée de Castlemont, il a approuvé avec enthousiasme la présence au programme de l'établissement d'un nouveau cours dont l'inscription avait été décidée à la suite de la première projection de *La liste de Schindler* et intitulé «*L'Holocauste humain : l'expérience des Américains d'origine africaine*». A l'évidence, dans une société qui, comme la nôtre, est intimement convaincue que le statut de victime confère à ses détenteurs des droits spéciaux, la lutte pour faire reconnaître ce statut au bénéfice du groupe auquel on appartient est aussi acharnée que n'importe quelle autre lutte menée en quête de légitimité et de pouvoir.

Toutefois, comme le montre clairement cette bataille dont l'enjeu est la propriété du terme «holocauste», le statut de victime n'est pas une catégorie bien déterminée et il est vraiment affligeant d'entendre ces voix qui s'efforcent à qui mieux-mieux de prouver que leur groupe est celui dont la souffrance a duré le plus longtemps, a eu les conséquences les plus graves, et aussi, par conséquent, celui dont les demandes de compensations sont le plus dignes d'être prises en considération. Etant donné, toutefois, qu'il est extrêmement aléatoire, pour un individu comme pour un groupe, de prendre pour base une identité, quelle qu'elle soit, qui, pour l'essentiel, est perçue comme se réduisant à l'état de victime, nous devons nous interroger sérieusement sur le caractère essentiel ou non de cette catégorie au lieu de nous contenter de l'étendre généreusement à d'autres groupes. Avec son didactisme explicite, *La liste de Schindler* se rend pro-

fondément complice de ce type de sentimentalisme selon lequel l'état de victime est garant de la noblesse des sentiments, tandis que, pour ce qui est de « l'identification affective » qu'il provoque, le film est également complice de la fascination qu'exerce sur notre imagination le spectacle du mal et du pouvoir absolu. Or, il n'y a aucune dialectique, aucune lutte interne entre ces deux pulsions contradictoires : elles coexistent sans effort, parce que chacune d'elles est représentée selon les conventions cinématographiques les plus connues et le talent de Spielberg a consisté, en réalité, à faire de l'Holocauste une toile de fond plausible lui permettant de faire appel simultanément à ces deux conventions pour leur charge émotionnelle, tout en paraissant nous proposer

quelque chose qui soit à la fois moralement profond et original.

Au vidéo-club de mon quartier, il y a maintenant un rayon de films sur l'Holocauste et, plus généralement, sur la Deuxième guerre mondiale. Ce rayon est intitulé « *Films de la catégorie Liste de Schindler* ». Cela, me semble-t-il, est un signe. Un signe mineur, certes, mais tout de même un signe incontestable de « l'effet Schindler ». Le film de Spielberg ne se contente pas, selon la formule assassine de Claude Lanzmann, de « fabriquer des archives » : il a déjà commencé à influencer notre façon d'appréhender l'Holocauste, la place que nous lui donnons dans l'histoire. Plus encore, il nous enseigne la manière de nous en souvenir. Face à de tels effets, nous devons rester perspicaces et ne pas avoir honte de résister.

IZIDORO BLIKSTEIN

*Directeur de recherches sémiotiques
et linguistiques sur le témoignage audiovisuel
des survivants des camps de concentration
et d'extermination nazis
Centro de Estudos Judaicos
da Universidade de São Paulo
São Paulo - Brésil*

L'holocauste bessarabien : le salut des victimes et la permanence de l'antisémitisme.

Cet article est en quelque sorte une conclusion provisoire de nos études linguistiques et sémiotiques sur l'holocauste bessarabien, à partir surtout du témoignage de Michael STIVELMAN, l'un des rescapés des atrocités et de l'entreprise d'extermination perpétrées, en 1941-42, par les nazis et leurs alliés roumains dans les villages juifs de Bessarabie ¹.

Le récit de Stivelman - qui a fait l'objet d'analyses dans deux textes publiés précédemment dans le *Cahier International* ² -

a fourni des éléments qui nous ont conduit à formuler la thèse de la spécificité de l'holocauste bessarabien, un holocauste où l'on ne trouve pas les références du «décor» classique de l'industrie de la mort ; en fait, l'analyse des récits des victimes nous a permis de déduire que :

«... ces témoins n'ont connu ni Auschwitz, ni les chambres à gaz, ni les fours crématoires, et pourtant ils nous apprennent une leçon fondamentale pour comprendre le fonctionnement d'une politique d'extermina-

¹ Michael STIVELMAN, *A Marcha*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

² Izidoro BLIKSTEIN, «Secureni, Bessarabie : un «paradigme» de l'Holocauste» in *Cahier International. Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, n° 4, Bruxelles, décembre 1999, pp. 37-41, Izidoro BLIKSTEIN, «Un modèle particulier d'holocauste : la marche de Secureni (Bessarabie) vers... nulle part» in *Cahier International. Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, n° 5, Bruxelles, septembre, 2000, pp.53-56.

tion : en effet, «l'holocauste bessarabien» nous enseigne comment l'état totalitaire peut mettre en oeuvre — une fois qu'il y a les conditions préalables — n'importe quelle machine meurtrière, de l'entreprise la plus élaborée, comme les camps d'extermination, jusqu'aux méthodes «artisanales», comme les purs et simples déplacements d'une ville à l'autre, sans aucun but ou vraie destination».³

Pour confirmer la validité de notre thèse, nous avons procédé à un examen sémiotique de certains détails de la dernière partie du livre de Stivelman, quand il raconte justement comment sa mère et lui ont pu se sauver de la barbarie nazie. L'histoire de Stivelman présenterait donc - au moins en apparence, une structure narrative propre d'un film d'aventures où, après d'atroces souffrances, le héros rencontre le chemin du salut.

Effectivement, après avoir subi, pendant huit mois (juillet 41-février 42), toutes sortes de tourments physiques et moraux, accablés par la famine, l'épuisement et les maladies, dans un «périple» absurde dans les villages juifs de Bessarabie (Secureni, Britchon, Coslov, Naslavski, Vertigen, Cosauti, Otachi etc.), Stivelman et sa mère (son père avait été assassiné par les bourreaux roumains) commencent à parcourir le chemin vers le salut. En février 1942, ils arrivent à Verhovka, où ils sont accueillis avec générosité par une paysanne chrétienne, Marie, qui travaillait dans une ferme collective, le *kolkhoze*. Marie réussit à trouver du travail pour Stivelman dans ce *kolkhoze*. Peu à peu, il est accepté par les gens du village et du *kolkhoze*. Cet accueil permet à

Stivelman et à sa mère de se récupérer et de gagner des forces pour poursuivre la lutte en quête de la liberté. Intégré dans la structure de l'état communiste, Stivelman entre dans la résistance russe et devient *partisan*. De 42 à 48 il fait un nouveau «périple», mais cette fois-ci vers le salut : Russie, Roumanie, Autriche, France et, enfin, en septembre 48, le Brésil. L'arrivée au Brésil fut une véritable renaissance :

«Cette terre étrange, ces gens inconnus, cette langue incompréhensible, étaient maintenant les miennes. Je savais que j'étais finalement en train de recommencer la vie».⁴

Toutefois, comme nous l'avons déjà signalé, ce dénouement heureux ne doit pas éblouir le lecteur, puisque le récit de Stivelman n'est pas toujours constitué d'événements héroïques. C'est ainsi que l'hospitalité, l'affection de Marie et des autres paysans de Verhovka n'empêchent pas Stivelman de percevoir la présence de l'antisémitisme, parmi les russes et les roumains, dans les situations les plus banales et quotidiennes, comme nous pouvons le constater dans cet épisode vécu par l'auteur au *kolkhoze* :

«Dans les jours de congé, je menais la seule vache au pâturage, où je rencontrais des garçons plus jeunes que moi et qui travaillaient aussi comme des bergers. Peu à peu, je me suis intégré dans cette communauté des jeunes du village, avec qui je m'amusais dans les jeux et les divertissements, toujours pratiqués dans un certain esprit de compétition. Dans les courses de vitesse, on disputait pour voir qui était le plus rapide et on jouait aussi un football improvisé. Tous les jours, il y avait des compétitions de lutte libre, et moi, par crai-

³ Izidoro BLIKSTEIN, *Cahier* n° 5, p. 53.

⁴ Michael STIVELMAN, *op.cit.*, p. 225.

⁵ Michael STIVELMAN, *ibid.*, pp. 174-75.

⁶ Daniel Jonah GOLDHAGEN, *Os carrascos voluntários de Hitler : o povo alemão e o Holocausto (Hitler's willing executioners : ordinary Germans and the Holocaust)*, Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1997, p.22.

te de leur haine, j'évitais de les frapper, tout en leur donnant la liberté de me frapper. Par conséquent, ils se moquaient de moi, en disant que, quoique j'étais plus grand et plus fort, je ne savais pas lutter. J'étais battu, toujours, et j'ai été surnommé Misha boiusnik (Michael, le lâche). L'un d'eux m'appelait jid boiusnik (juif lâche)

Pendant l'été 1942, après avoir fini le travail au kolchose, je menais tous les jours la vache au pâturage. Et tous les jours, je devais écouter les moqueries et les insultes. Un jour, je me suis libéré de tout ce chagrin refoulé, tellement je me sentais offensé par les surnoms qu'ils me jetaient en pleine figure. Je leur ai demandé pour lutter avec le garçon le plus fort. Connaisseur de quelques techniques apprises pendant l'occupation russe en 1940-41, j'ai permis que toute ma haine se transformât en force contre mon adversaire, lequel j'ai tout de suite dominé. C'était lui qui m'insultait le plus, qui en éprouvait le plus de plaisir et le seul à m'appeler jid boiusnik. Lorsque je l'ai vu tombé par terre, le nez et les bras sanglants, j'étais effrayé : je me suis mis à lui demander des excuses, en faisant des signes de secours. Ses copains restèrent stupéfaits et révoltés devant cette scène, et ils me criaient des injures : maintenant, eux aussi, ils m'appelaient sale juif et ils me menaçaient de me livrer aux autorités roumaines...»⁵

Cette «scène» - que l'on peut trouver anecdotique par rapport à l'ensemble du récit, dans la mesure où l'auteur nous raconte avec des détails apparemment ordinaires ses rapports avec les jeunes du village (les jeux, les disputes, les bagarres) - arrive à un moment décisif de l'histoire et acquiert une pertinence extrême pour la thèse de l'holocauste bessarabien.

En effet, Stivelman n'est plus pourchassé par les nazis : il se trouve protégé à Verhovka, dans une ambiance moins menaçante et plus amicale, entouré de gestes de tendresse et de compassion. Et c'est justement à ce moment-

là que l'antisémitisme affleure, avec toute sa virulence, dans les expressions *juif lâche* et *sale juif*, prononcées dans une situation banale, ordinaire.

C'est ici que la méthode sémiotique peut, encore une fois, s'avérer utile pour l'interprétation de la véritable signification du discours. En fait, la sémiotique cherche à repérer les signes et les indices produits dans les situations spontanées, non préméditées, banales, voire ordinaires. La sémiotique arrive ainsi à détecter les présupposés et les sous-entendus qui soutiennent la signification profonde du discours. Il est évident, par exemple, que, dans la «scène» décrite, la crainte de Stivelman est due au fait qu'un juif ne peut jamais être un vainqueur. Nous pouvons déceler donc la fonction de l'antisémitisme : cette réaction discriminatoire et raciste est, en réalité, un outil nécessaire pour ceux qui, en dernière analyse, ne peuvent pas accepter l'altérité, puisque l'autre sera toujours perçu comme différent, l'ennemi envahisseur. L'antisémitisme, construit à partir du stéréotype du «juif», devient ainsi l'outil nécessaire pour expliquer la défaite, la frustration et le malheur. Cela peut donc «justifier» la nécessité de l'antisémitisme comme une condition préalable à l'existence de l'état totalitaire, comme l'a bien démontré D. J. GOLDHAGEN, dans son travail bouleversant sur les bourreaux volontaires de Hitler :

«... les bourreaux, des «allemands ordinaires», ont été poussés par l'antisémitisme, par un type particulier d'antisémitisme qui les a mené à en conclure : les juifs doivent mourir...»⁶

D'autre part, nous pouvons dire que, d'après les recherches entreprises par P. HOCKENOS à propos du néo-nazisme en Europe de l'Est, la permanence de l'antisémitisme comme un outil politique de domination totalitaire nous permet de comprendre l'existence d'une mentalité antisémite, même dans

des pays, comme la Roumanie, où la communauté juive n'existe pratiquement pas.⁷

Pour conclure, nous voudrions souligner que le témoignage de Michael STIVELMAN, dans la mesure où il décrit un holocauste «sans les camps et sans les chambres à gaz», peut nous ouvrir des perspectives nouvelles pour la compréhension de l'antisémitisme.

⁷ Paul HOCKENOS, *Free to hate*, Routledge, 1993.

ISABELLE GAVILLET

*Assistante d'enseignement et de recherche
Centre de Recherche sur les Médias
Université de Metz - France*

Les témoignages télévisuels des déportés homosexuels

Point n'est besoin d'être chercheur, historien ou archiviste pour constater que les homosexuels déportés sont les oubliés de l'histoire et, de fait, de l'historicité constituée par les médias. «*Si les sociétés progressent en s'écartant de la persécution, on n'a pas besoin d'explications pour l'aborder : la persécution est un trait caractéristique des sociétés barbares que la civilisation laisse derrière elle*»¹. Telle est, selon Robert Moore, la formule consacrée par les premiers historiens de la persécution et qui, plus qu'à toutes autres, sied aux victimes homosexuelles des exactions du nazisme. En effet, comme le souli-

gnent Michel Celse et Pierre Zaoui², on ne saurait, lorsqu'il est question de la déportation des homosexuels par les nazis, parler de *négation*, tant cette histoire a été sous-estimée, négligée et occultée par toute la prégnance d'une *dénégation*.

Évidemment, cet article n'a pas pour objectif de restituer à ceux qui n'existent encore que sous l'appellation de leur icône distinctive - le triangle rose - la place qui leur revient dans les manuels d'histoire. D'autres y contribuent, et de manière remarquable. En revanche, tenter d'analyser les témoignages télévisuels des homosexuels déportés par

¹ MOORE, Robert I., *La Persécution. Sa formation en Europe Xè-XIIIè siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 6.

² CELSE Michel, ZAOUÏ Pierre, «Négation, dénégation : la question des « triangles roses », in MESNARD, Philippe, *Consciences de la Shoah : Critique des discours et des représentations*, Paris, Kimé, 2000.

les nazis n'aurait aucun sens sans un recours à des sources historiques ou encore socio-logiques. Car il s'agit bien de mesurer l'engagement du média dans le processus de construction d'une mémoire collective largement empreinte du contexte dans lequel elle se forme.

Nous ne prétendons pas, dans cette première approche, dresser un tableau précis et tirer des conclusions définitives quant à la médiatisation télévisuelle des témoignages des déportés homosexuels. Il nous semble cependant que sur la base d'un matériel de départ, recueilli dans le cadre d'une recherche plus globale sur l'homosexualité à la télévision, il est possible de dégager quelques tendances représentatives de la place et de la configuration télévisuelle de la parole homosexuelle des déportés.

A un premier niveau de lecture, d'ordre quantitatif - dont nous établirons les limites méthodologiques -, se greffera un second niveau de lecture d'ordre qualitatif. Cela nous permettra, d'une part, d'évaluer la nature des discours télévisuels ayant trait au sujet, et, d'autre part, de comprendre ce qui se joue dans l'espace public au-delà de la déportation. La production télévisuelle y sera lue à travers le prisme des discours publicisés et de la société. Il s'agira, en somme, de replacer les triangles roses dans un processus de *dénégation* qui dépasse largement les frontières du télévisuel et qui pourtant s'y actualise. Quelques précisions s'imposent, concernant la méthode, qu'il

nous faut détailler avant d'entamer notre développement.

L'Inathèque de France, créé le 1er janvier 1995 est chargé de la mise en œuvre du *Dépôt légal* de la radio et de la télévision défini par la loi du 20 juin 1992. Il recense l'intégralité des grands programmes français de radio et de télévision ayant une part de production française et diffusés depuis le 1er janvier 1995. Muni d'une accréditation, le chercheur a la possibilité de visiter les archives manuscrites des programmes télévisés à travers la consultation de plusieurs bases de données qui couvrent la programmation de la télévision des origines à nos jours.

Ainsi, bénéficiant de plus de trois cents fiches descriptives collectées en 1997 lors d'une recherche sur l'homosexualité à la télévision³ de 1950 à 1997 -, en avons nous extrait celles dont le thème se rapportait à la persécution des homosexuels par les nazis. Ces fiches signalétiques comportent la chaîne, la date de diffusion, l'heure de diffusion, le générique, les descripteurs et un résumé plus ou moins précis des émissions. Nous avons pu sélectionner six fiches où il était ouvertement question de la persécution ou de la déportation des homosexuels par les nazis. Parmi ces six occurrences du thème, nous avons éliminé une fiche décrivant le témoignage de Dominique Fernandez qui expliquait qu'il avait mis vingt ans à rompre le silence au sujet de son homosexualité parce qu'il était hanté par la persécution nazie⁴. Il y était donc davantage question

³ GAVILLET Isabelle, *Penser l'immontrable. Essai de problématisation de l'homosexualité à la télévision*, Mémoire de D.E.A., Département de Communication de la Faculté des Lettres de Metz, Institut Européen du cinéma et de l'audiovisuel de Nancy II, 1997.

⁴ «Ces hommes qui s'aiment», *Question de temps*, 5 novembre 1979, Antenne 2.

⁵ «Dominique Fernandez», Journal de 20 heures, sujet de 2mn et 53 sec à propos du livre de D.Fernandez *L'Étoile Rose*, interview de l'auteur, édition du 1er décembre 1978, Antenne 2.

⁶ Une seule émission était commune aux deux types de recensement, sous forme textuelle et sous forme audiovisuelle. Il s'agit de *La Nuit Gay*, diffusée sur Canal + dans la nuit du 23 au 24 juin 1995.

des peurs engendrées chez les homosexuels suite aux exactions du nazisme que de déportation ou de témoignage d'éventuelles victimes. D'autres émissions concernant la parution du livre de Dominique Fernandez avait d'emblée été éliminées du corpus puisque le thème de la persécution n'y apparaissait pas⁵. Il nous restait donc cinq fiches d'émissions ayant trait aux témoignages des homosexuels déportés durant la Seconde Guerre mondiale.

Cette méthode, nous l'avions signalé, comporte des limites. D'abord, le fait que la recherche ait été menée à partir de descripteurs concernant l'homosexualité et non la persécution ou la déportation. Cependant, le terme «homosexualité» ayant été recherché dans la base de données à la fois dans le titre et dans le résumé des émissions, nous laisse supposer que le résultat du balayage correspond de façon assez fidèle à la couverture médiatique du sujet. Ensuite, nous pouvons supposer que les résumés ne restituent pas dans leur intégralité les propos tenus lors des émissions de télévision. De plus, les fiches descriptives étant soumises aux droits d'auteurs en vigueur à l'INA, les résumés que peut en collecter le chercheur dépendent, dans leur duplication, à la fois des capacités de retranscription manuscrite du demandeur et des «bonnes dispositions» du personnel de l'institut à accorder l'impression - sous forme abrégée - des documents archivés. Toujours est-il que l'ensemble du corpus ayant été constitué de la même manière, le faible nombre de témoignages télévisuels récoltés pourra se justifier par divers facteurs que nous tenterons d'explicitier.

À ses recherches menées sur la base d'archives papiers, nous avons croisé d'autres documents, audiovisuels cette fois, issus d'enregistrements personnels effectués depuis juin 1995 et concernant toujours la représentation de l'homosexualité à la télé-

vision. Là encore il ne saurait être question d'exhaustivité puisque la sélection dépendait pour partie des descripteurs de la presse magazine de télévision. Malgré le caractère aléatoire du corpus ainsi constitué, nous avons pu établir que quatre émissions - dans un matériel comportant plus de soixante émissions - avaient traité du thème de la déportation des homosexuels, et que trois d'entre elles avaient eu recours au(x) témoignage(s) de *triangle(s) rose(s)*. L'une de ces émissions, en effet, qui abordait frontalement la question des homosexuels victimes du nazisme, n'avait pas fait appel à des témoins. Nous verrons cependant que son analyse reste pertinente puisqu'elle convoque dans ses sources une figure incontournable de la déportation des homosexuels.

En définitive, sur un corpus de plus de trois cents émissions sur l'homosexualité de 1950 à 2001, nous avons recensé - avec les limites dont nous avons fait état - huit émissions entièrement ou partiellement consacrées aux *triangles roses*⁶. Le catalogue de ces émissions constituera la première partie de cet article, et nous verrons que le dénominateur commun à ces diffusions n'est autre que Pierre Seel, figure emblématique de la déportation homosexuelle. Mais puisque la production s'avère d'ores et déjà limitée, nous tenterons tout d'abord de réinscrire ces lacunes dans la succession des documents qui accompagnent à divers moments l'émergence de la parole des déportés homosexuels. Dans une seconde partie, nous essayerons de défaire le nœud d'une médiatisation télévisuelle encore largement empreinte de mépris. En l'espèce, revisitant les mécanismes de la répression sociale des homosexuels, nous tâcherons d'établir les responsabilités individuelles et collectives dans la dénégation des triangles roses ; nous verrons enfin de quelle manière la télévision peut contribuer à perpétuer

l'invisibilité de cette catégorie de victimes du nazisme à travers quelques éléments de l'analyse d'un débat diffusé sur la RTBF le 7 mai 2001.

1. Le(s) triangle(s) rose(s) sur les chaînes de télévision hertzienne de 1950 à 2001

Force est de constater, malgré toutes les réserves émises, le manque de visibilité télévisuelle des homosexuels victimes du nazisme. En effet, de 1950 à 1989, nous n'avons trouvé aucun indice d'une quelconque représentation de la parole de ce type de déportés. Et lorsque les premières images de témoignages apparaissent, elles attestent, semble-t-il définitivement, d'une présence médiatique lacunaire, sporadique et éphémère, incarnée dans la personne d'une même et unique figure, dont la mobilisation systématique symbolise à elle seule une absence. Absence de témoins, pour cause de parole confisquée ou interdite, absence de connais-

sance et de reconnaissance, pour cause de discrimination sociale. Mais au-delà des considérations d'ordre psychologique, historique ou sociologique, se dressent déjà des barrières à la représentation de cette minorité de détenus : leur faible proportion numérique, l'ambiguïté de leur statut de prisonnier, la lenteur et la rareté des témoignages, mais également les incohérences et les imprécisions qui parfois accompagnent leur médiatisation textuelle.

1.1. Une parole qui tarde à émerger

La mémoire textuelle

Dans un article où il périodise l'émergence des publications sur le thème de la déportation homosexuelle, Gert Hekma insiste sur l'intervalle de silence qui suivit la libération des camps : «*For many decades, next to nothing was published on the Nazi persecution of gay men for the simple reason that both German governments in cooperation with the occupying forces continued to per-*

⁷ HEKMA Gert, «The Nazi persecution of gays», University of Amsterdam, article disponible sur le site : <http://www.chez.com/triangles>.

⁸ CELSE Michel, ZAOUÏ Pierre, *op.cit.*, article disponible sur le site : <http://www.chez.com/triangles>, p. 6.

⁹ CELSE Michel, «La dénégation du triangle rose», propos recueillis par Blandine Grosjean, *Libération*, 30 avril 2001.

¹⁰ VINCINEAU Michel, «Quelques réflexions et interrogations sur le massacre des homosexuels par les nazis», chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles, extrait de l'article disponible sur le site <http://www.chez.com/triangles>.

¹¹ Concernant l'ouvrage de Jean Boisson, voici ce qu'écrivent les historiens : «*La seule étude spécifiquement consacrée à la déportation homosexuelle est l'ouvrage, à bien des égards calamiteux (cf.note 2), du journaliste Jean Boisson (Le triangle rose, La déportation des homosexuels (1933-1945), Laffont, 1988)*». Et de préciser dans la note 2 : «*[...] On ne saurait qu'être effarés par sa méthode pour le moins baroque de calculs, celle-ci ne reposant que sur des faits de discours, comme d'ailleurs l'ensemble de son propos, sans jamais s'interroger sur ce qu'il en advint, effectivement, dans les faits, pour ne citer qu'un exemple[...]. À coup sûr, ce type de mode de calculs ne peut être que pain béni pour tous les négationnistes et dénégationnistes*». *Art.cit.*, p. 6.

¹² «*(...) le travail des hommes de la Gestapo fut facilité par la police française qui leur livra les fichiers des homosexuels*» André Spitz, cité dans VINCINEAU Michel, *art.cit.*, p.1.

¹³ «*(...) l'opinion alsacienne, dans sa majorité, savait ce qui se préparait à quelques dizaines de kilomètres de chez elle, de l'autre côté du Rhin. La radio allemande déversait des slogans nazis sans ambiguïtés (...) j'ai su, en 1935, que l'on déportait les homosexuels allemands au même titre que les opposants politiques, les Juifs ou les prêtres. Des amis alsaciens l'avaient appris en Allemagne par d'autres amis homosexuels qui vivaient dans la terreur d'être dénoncés*» Camille Erreman, cité dans VINCINEAU Michel, *ibid.*, p.2.

secute gay men after the war until the late sixties. In the West, they used the laws of the Nazi's, in the East those from before the nazi-period, in both cases the infamous paragraph 175. Only since the seventies, books and articles began being published on the theme, for example Harry Wilde's *Das Schicksal der Verfolgten* (1969). Heinz Heger's *The Men with the Pink Triangle* (1972) which was made into a successful play, Richard Plant's *The Pink Triangle* [...]»⁷. En effet, à l'Est comme à l'Ouest, le paragraphe 175 était encore en application en Allemagne et ce jusqu'à la fin des années soixante. En France, selon Michel Celse et Pierre Zaoui, «on ne disposerait que de deux témoignages de déportés français, celui de Aimé Spitz (paru dans *Gai-Pied*, mai 1981) et celui de Pierre Seel (paru dans *Gai-Pied*, 26 mars 1983, et développé dans son autobiographie, «Moi Pierre Seel, déporté homosexuel», Calmann-Lévy, 1994), ainsi que du témoignage de Hans Heger, triangle rose autrichien, (*Les hommes au triangle rose, Persona*, 1981)»⁸. Dans un article récent du journal *Libération*, Michel Celse insiste encore sur l'impossibilité du témoignage au sortir de la guerre : «[...] Sur le plan pénal, les lois anti-homosexuelles, renforcées par les nazis, sont restées en vigueur jusqu'à la fin des années 60 en Allemagne, et, en France, Vichy avait promulgué ses textes. Le témoignage des homosexuels était socialement inaudible, impossible et dangereux [...]»⁹.

En dépit du travail d'historien incontestable auquel se livrent les deux chercheurs, une parenthèse nous semble ici indispensable puisque la lecture croisée de cet article avec celui de Michel Vincineau¹⁰ fait apparaître des imprécisions que nous pensons utile de souligner étant donnée l'importance accordée par les mêmes auteurs à la rigueur scientifique concernant les études sur les triangles roses¹¹. Ainsi, Vincineau cite l'extrait d'un témoignage paru dans le magazine *Gai-Pied*

du 15 mai 1981 rapportant les propos d'un certain André, et non plus Aimé Spitz¹². Vincineau fait également état du témoignage d'un autre rescapé, Camille Erremann¹³, paru dans l'édition du 26 mars 1983 de *Gai-Pied*.

Concernant les études historiques sur la question de la déportation, Celse et Zaoui précisent qu'il n'en existe aucune de sérieuse en langue française. Seules quelques lignes sont en effet consacrées au thème dans des ouvrages plus généraux tels que *L'État SS* d'Eugen Kogon. L'unique étude spécifiquement tournée vers la déportation homosexuelle est l'ouvrage de Jean Boisson, avec toutes les limites qu'elle comporte selon nos historiens (cf. note 10). À lire Celse et Zaoui, les principaux travaux historiques ayant trait aux persécutions nazies sous le Troisième Reich, sont allemands et américains. Ils citent, entre autres, le travail de référence de Rüdiger Lautmann, *Seminar Gesellschaft und Homosexualität* (Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1977); Günter Grau, *Homosexualität in der NS-Zeit - Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung* (Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main, 1993); Richard Plant pour *The Pink Triangle* (H. Holt & Co, New York, 1986); Hans-Georg Stümke et Rudi Finkler avec *Rosa Winkel, Rosa Listen - Homosexuelle und «Gesundes Volksempfinden» von Auschwitz bis heute* (Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1981); et enfin le travail de thèse de Burkhard Jelloneck, *Homosexuelle unter dem Hakenkreuz* (F. Schöningh, Paderborn, 1990).

Examinons à présent les citations de documents audiovisuels dans la presse et dans les articles. Si les études historiques, nous avons pu le constater, souffrent par endroit d'imprécisions, le savoir, en termes iconographiques, évolue lui aussi au gré des lacunes accumulées par ceux qui s'en récla-

ment les défenseurs. Dans leur introduction au site *internet* consacré aux triangles roses, les auteurs (anonymes) évoquent des témoignages ainsi qu'une pièce de théâtre dont la superficialité des références invite au questionnement. On peut y lire : «*En France, en 1982, Pierre Seel, confronté une nouvelle fois à l'homophobie des institutions, décide de «rompre le silence» et de témoigner de sa douloureuse expérience de déporté homosexuel. Trente ans après les faits, un Autrichien, Heinz Heger, décrit lui aussi «l'envers de la légende des camps» dans un livre qui remet en question la vision traditionnelle de la déportation. Quelques mois plus tôt, une pièce écrite par Martin Sherman, juif et homosexuel, avait abordé pour la première fois sur la scène d'un théâtre londonien les tortures infligées à ces deux minorités. Jouée à Broadway et à Paris, la pièce montre une réalité jusqu'alors écartée de l'iconographie officielle des camps de déportés*»¹⁴. Déjà, la source du témoignage de Pierre Seel en 1982, ici comme dans d'autres documents, n'est jamais mentionnée. La citation du témoignage de Heinz Heger reste quant à elle allusive. Enfin, puisque nous nous intéressons maintenant aux représentations des homosexuels déportés, il est encore à souligner que la pièce écrite par Martin Sherman n'est ni datée, ni titrée.

Pareil constat de partialité dans un article du *Monde* consacré à la projection du film *Paragraph 175* de Rob Epstein et Jeffrey Friedman : «*Nous avions vu Bent (la pièce de Peter Shaffer) nous avons entendu parler du triangle rose qui marquait les déportés homosexuels*»¹⁵. Pour l'anecdote, le même article, faisant référence aux réalisateurs américains, fera apparaître les noms de Ron Epstein (pour Rob), de Friedmann, (pour Friedman) et de Ron Friedman (pour Jeffrey Friedman)¹⁶.

Fi de la dyslexie accompagnant la médiatisation des documentaristes, *Paragraph 175*, diffusé lors de la sixième édition du Festival de films gays et lesbiens qui s'est tenu à Paris du 13 au 17 décembre 2000, pourrait bien annoncer l'avènement d'une nouvelle visibilité de la déportation homosexuelle. Réalisé en 1999 et produit aux Etats-Unis, ce film «*événement, [...] lève le voile sur les histoires occultées de milliers d'homosexuels internés dans les camps de concentration de l'Allemagne nazie. Des documents originaux uniques alterment avec des témoignages de survivants, évoquant avec amertume et ironie les traques, les persécutions et les crimes subis. Le paragraphe 175 du code pénal allemand prévoyait la prison pour les homosexuels. Heinz Dormer, témoin dans le film,*

¹⁴ «Les oubliés de l'histoire», in *Triangles Roses. La persécution des homosexuels sous le régime nazi*, rédigé par les auteurs du site <http://www.chez.com/triangles>

¹⁵ Friedman, Jeffrey, *Le Monde*, 13 décembre 2000, propos recueilli par Thomas SOTINEL, «Portrait sans fard d'une persécution».

¹⁶ Ajoutons encore, pour parfaire le tableau, que dans une fiche de l'INA résumant la diffusion du *Journal du cinéma* du 7 février 1996 sur Canal+, on peut lire «(...) Présentation d'une sélection de films de femmes et de films sur l'homosexualité dont celui de Roy Epstein, documentaire sur l'homosexualité au cinéma (...)».

¹⁷ Programme de la sixième édition du *Festival des films gays et lesbiens* (Forum des images, nouveau forum des Halles, porte St Eustache, Paris 1er), en partenariat avec Canal+, p. 20

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Le Monde*, art. cit.

²⁰ LICHT Daniel, «Les «triangles roses» privés de mémoire», *Libération*, 26 avril 1999.

²¹ «Le Genre idéal ?», *Technikart*, n° 38, décembre 1999.

²² «Le Triangle rose», *Du côté de chez Fred*, 9 février 1989, diffusée à 15h15, Antenne 2.

a ainsi passé 18 ans de sa vie dans les geôles ou dans les camps. Le gouvernement allemand lui a opposé toute demande de réparation... Pour la première fois, un film retrace l'histoire du triangle rose et de la résistance homosexuelle»¹⁷. Deux projections du documentaire ont été programmées, le samedi 16 décembre 2000 à 14h15 et le dimanche 17 décembre à 14h00. La première projection était suivie d'un débat : «Quelles raisons pour un silence ? La non-reconnaissance de la déportation des homosexuels pendant la Deuxième Guerre mondiale»¹⁸. L'origine du film, nous la trouvons explicitée dans l'article du *Monde* du 13 décembre 2000 : «En 1997, les réalisateurs furent contactés par un chercheur allemand Klaus Müller. Dans le cadre d'une recherche pour le Mémorial américain de l'Holocauste, Müller avait retrouvé les derniers survivants de cette époque. Selon le chercheur, ils sont douze, Epstein et Friedman ont réussi à en filmer six, dont l'un, Karl, refuse lors d'une brève séquence au début du film de faire revivre ses souffrances»¹⁹. Le film, qui sera projeté dans les salles françaises à partir de septembre 2001, est né de la volonté et du travail de recherche de citoyens allemands et américains. Son relais en France a été rendu possible par l'engagement de militants homosexuels issus du secteur de la communication.

En décembre 1999, déjà, un documentaire sur Pierre Seel devait être présenté au Festival du film gay et lesbien si l'on en croit les propos tenus par Hervé Hirigoyen, directeur du magazine *Le Chevalier rose* à Toulouse. En réaction au conservatisme des associations d'anciens déportés et résistants lors des cérémonies de commémoration de la déportation, il répondait, dans un communiqué aux médias gays : «S'il ne peut y avoir de gerbe spécifique, on peut en envisager une en dehors de la célébration». Ce dernier disait préférer «produire un film sur Pierre

Seel, seul survivant homosexuel reconnu comme tel parmi les déportés français». Patrick Cardon, directeur des éditions *Gay-Kitsch-Camp* à Lille, indiquait qu'il programmerait des films sur la chasse aux homosexuels pendant la guerre en décembre 1999, pendant le festival *Question de genre*²⁰. Or, dans la rubrique *Cinéma* du magazine *Technikart* de décembre 1999, dans un article relatant en détail la programmation du dit festival, aucune allusion n'est faite quant à l'éventuel film d'Hirigoyen²¹.

1.2. Pierre Seel, figure récurrente du témoignage télévisuel des triangles roses

Si la figure de Pierre Seel est, depuis le début des années quatre-vingts, la seule référence publique en France, nous sommes en droit de nous demander ce qu'il en advient sur les écrans de télévision. Comment les producteurs d'images nous rendent-ils compte de la déportation des homosexuels ? Des enquêtes complémentaires sont-elles menées qui révéleraient d'autres survivants ? À partir des émissions que nous avons pu recensées, il apparaît que l'espace cathodique demeure dépendant de l'information telle qu'elle circule en ses marges.

Du côté de chez Fred

La première émission télévisée à aborder ce sujet, par le biais de l'expérience concentrationnaire vécue, serait *Du côté de chez Fred* en 1989²². À cette occasion, Frédéric Mitterrand avait convoqué Lila Spiegel (écrivain), Pierre Seel, Jean Boisson (journaliste), Jacques Vandemborghe et Jellonnek Burkhard (historiens). Pour ouvrir le débat, Frédéric Mitterrand donne une information anonyme : «un des policiers américains qui avaient sauvé le président Ford lors d'un attentat s'est vu renvoyé de la police pour homosexualité». Puis il enchaîne en expliquant que «le triangle rose était le signe distinctif des homosexuels dans les camps de

concentration». Il ajoute que «*la plupart de ceux qui en sont revenus n'ont pas témoigné, incapables de se libérer d'un sentiment de culpabilité*». Pierre Seel, âgé lors de cette émission de 66 ans, «*fut l'un d'entre eux et raconte l'enfer. Revenu, il se marie, fonde une famille et garde le secret pendant trente ans. Ce n'est qu'en 1981, lors d'un débat, que la «soutape éclate*». Jean Boisson, journaliste et auteur de *Le Triangle rose*, Jacques Vandemborghe et Jellonnek Burkhard vont s'efforcer d'éclaircir les raisons de ce drame. «*Durant le Troisième Reich, La Gestapo avait des fichiers sur les homosexuels ; malgré un certain libéralisme, les nazis voulaient construire une nouvelle sexualité basée sur la famille. L'homosexualité nuisait à l'essor démographique et au plan racial d'Hitler. Les homosexuels furent rapidement isolés dans des baraquements spéciaux et victimes des travaux les plus durs. Ils ont subi des expérimentations médicales, la castration étant la seule alternative à la mort. Les nazis pensaient que les homosexuels pouvaient être «guéris». Les homosexuels sont les oubliés de l'histoire. Maintenant des groupes manifestent et vont déposer des gerbes pour leur rendre hommage*». Puis Frédéric Mitterrand dresse un rapprochement avec certains autres pays (Russie, Iran, Cuba etc.). Et d'ajouter : «*Il y a une différence de degré, seuls les nazis ont décidé l'extermination finale*». Un document de Marc Ferro, extrait d'archives, illustre ensuite un film de propagande nazie de 1939 contre l'hom-

sexualité : *Comment reconnaître un homosexuel*. L'émission s'achève sur l'évocation d'un monument en Hollande à la mémoire des homosexuels morts en camps de concentration et sur l'extrait d'un film de Nestor Almendros, *Mauvaise conduite*, qui témoigne de la situation des homosexuels à Cuba.

La Marche du siècle

La seconde émission à faire état de la déportation homosexuelle serait *La Marche du siècle* du 10 octobre 1990²³. Autour du présentateur, Jean-Marie Cavada, huit invités vont intervenir sur des thèmes tels que l'homosexualité, le couple, la maternité, le mariage, le témoignage, la Russie, Moscou, la détention, la déportation, l'exécution, le catholicisme, l'adoption, les Etats-Unis, San Francisco et le sida. Parmi ce plateau d'invités nous retrouvons Patrick Poméon, Roger Stéphane, Alain Royer, Pierre Seel, Monseigneur Gaillot, Geneviève Pastre (écrivaine), Dominique Fernandez et Michael Pollak. Il nous paraît ici intéressant de préciser que lors d'une seconde édition de *La Marche* consacrée à l'homosexualité quelques années plus tard, aucune allusion ne sera faite quant à la déportation des homosexuels, bien que deux extraits de l'émission du 10 octobre 1990 y ait été insérés²⁴.

Perdu de vue

La troisième occurrence du sujet apparaît ensuite dans une séquence de l'émission

²³ «Homo, comme ils disent», *La Marche du siècle*, durée 1h 33mn 36sc, diffusée le 10 octobre 1990, FR3.

²⁴ «Est-ce ainsi que vivent les homos», *La Marche du siècle*, diffusée à 20h50 le 15 mai 1996 sur France 3. Les deux inserts dont il est question concernent le témoignage de P.Poméon quant à l'*avenue* de son homosexualité à sa femme et celui de R.Stéphane sur la nécessité de dire son homosexualité.

²⁵ *Perdu de vue*, émission du 3 janvier 1994, durée 2h 1mn 35 sc, TF1.

²⁶ *Aléas, Magazine de l'imprévisible*, édition du 15 juillet 1994, France 3.

²⁷ «Repression contre les homosexualités : état des lieux», Flash d'information, à 00H08, *La Nuit Gay*, 23 et 24 juin 1995, Canal +.

²⁸ SEEL Pierre, en collaboration avec Jean LE BITOUX, Jean, *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Perdu de vue du 3 janvier 1994 présentée par Jacques Pradel²⁵. L'animateur présente Pierre Seel, ancien déporté, qui «*recherche des témoins de son incarcération dans un camp de concentration pour obtenir le statut de victime de guerre*». Il raconte son arrestation pour homosexualité et tient à «*réhabiliter tous les homosexuels déportés*». Dans le public, l'historien Pierre Miquel rappelle ce point noir de l'histoire très brièvement.

Aléas

Le 15 juillet 1994, l'émission *Aléas, magazine de l'imprévisible* consacre l'un de ces quatre reportages à Pierre Seel, «*triangle rose pendant la guerre, torturé par les nazis*» et qui «*cherche à se faire reconnaître comme déporté politique*»²⁶.

La Nuit gay

Le 23 juin 1995, parmi neuf heures de programmation consacrées à l'homosexualité sur Canal+²⁷, un sujet sur les triangles roses est présenté par Elisabeth Lebovici lors d'un flash d'information. «*On commémorait le 30 avril dernier le cinquantième anniversaire de la libération des camps de la mort. Cette année, et pour la première fois, des représentants de l'association du mémorial de la déportation homosexuelle participaient aux cérémonies officielles*». Des images représentant le triangle rose ou des dessins de prisonniers dans des camps sont incrustées en banc titre. Une voix *off* déclare que la déportation des homosexuels par les nazis a été longtemps tue et que peu de documents sont disponibles pour se faire une idée précise de l'ampleur des exactions commises par les nazis à l'égard des homosexuels. Puis, à un dessin représentant un prisonnier, le crâne rasé avec un triangle à la place de la bouche, succède la couverture du livre autobiographique de Pierre Seel²⁸. La voix *off* précise que l'on peut estimer qu'entre dix mille et cent mille homosexuels, essentiellement allemands alsaciens et lorrains com-

pris -, autrichiens, hongrois et polonais, périrent du fait de la répression nazie. Des images d'un reportage filmé le 30 avril 1995 lors de la commémoration y succèdent. Sur un gros plan de la gerbe destinée aux victimes homosexuelles, un commentaire stipule que celle-ci n'a été déposée qu'une heure après le dépôt de la gerbe officielle et que la crypte ne fut pas accessible aux gays et aux lesbiennes venus se recueillir. Quelques images de heurts entre les représentants de la communauté homosexuelle et ceux du ministère des anciens combattants, résolument opposés au dépôt de la gerbe, donnent un aperçu du contexte dans lequel se déroule la cérémonie. Une interview d'un témoin de la cérémonie, âgé d'environ soixante-dix ans, contraste néanmoins le discours dominant : «*Que les homosexuels soient ici, moi je trouve cela très bien. Je pense qu'ils auraient pu peut-être à la rigueur être séparés un tant soit peu du cortège officiel, sans qu'il y ait une telle distance entre les deux. Je pense que quand on les envoyait au four crématoire, on leur laissait pas une heure de différence*». Le sujet s'achève sur des plans du monument homosexuel au cœur d'Amsterdam commémorant tous les homosexuels tyrannisés pour cause d'homosexualité. Et la voix *off* de conclure que ce mémorial, unique au monde, est devenu depuis 1987 le lieu de recueillement et de souvenir pour les homosexuels du monde entier.

Gay et pas froid aux yeux

Unique en son genre, le documentaire de Rosa von Praunheim, diffusé le 6 février 1998 sur Arte, *Gay et pas froid aux yeux*, dresse un tableau pour le moins complet de la condition homosexuelle à travers l'histoire. Sur un fond de mise en scène extravagante, des travestis et autres comédiens jouent et se jouent des exactions commises à l'encontre des hommes qui préfèrent les hommes. Dans cet esprit à la fois libertin et rigoureux, la persécution des homosexuels

est replacée dans un contexte historique précis et documenté. Le réalisateur nous transporte du Moyen-Âge au San Francisco d'aujourd'hui. La répression «moderne» y est illustrée depuis l'extension du paragraphe 175 en 1871 à l'ensemble du Reich lors de l'unification allemande. Sont passés en revue les travaux scientifiques de Ulrichs, le retentissement médiatique du procès d'Oscar Wilde, les efforts du sexologue Hirschfeld pour la dépénalisation de l'homosexualité, le procès Eulenburg, le «suicide» d'Ernst Röhm le 1er juillet 1934 et la persécution systématique des homosexuels qui suivit. «Après l'assassinat de Röhm en 1934, les nazis se mirent à persécuter les homosexuels de façon radicale. Cela commença par la propagande haineuse dans les journaux et les listes roses, pour finir par le triangle rose dans les camps de concentration. Le moindre geste à caractère homosexuel pouvait être puni de dix ans de travaux forcés. De 1933 à 1945, il y eut cent mille procédures contre des homosexuels qui pour moitié aboutirent à des condamnations. Au camp de concentration de Sachsenhausen en particulier, la mort des homosexuels était programmée. L'isolement en bataillons disciplinaires, la brutalité des gardiens et l'épuisement au travail contribuaient à une mortalité élevée. Au total, on estime que le nombre d'homosexuels morts dans les camps de concentration nazis se situe entre cinq mille et quinze mille»²⁹. À ces paroles succèdent des images de Pierre Seel, marchant dos à la caméra sur un parking, un sac en plastique à la main, et reconnaissable à son style vestimentaire invariablement identique (chapeau noir, manteau foncé, veste bleue marine, chemise bleu ciel et

écharpe rouge). Puis il s'assied sur un banc et, rempli d'humilité, il entame en langue allemande un monologue face à la caméra : «*Merci, s'il vous plaît, merci, merci beaucoup. On enlève le chapeau ?*». Il s'exécute et un gros plan de ses mains tenant le couvre-chef, puis de son visage nous installent dans l'intimité du témoin. «*Mon nom est Pierre Seel. Nous étions quinze hommes dans une toute petite pièce. J'étais dans la merde. C'était terrible, il y avait du sang partout. Je pensais à ma mère et à mon père. Le soir mon père est venu à la Gestapo pour demander où j'étais. Ils lui ont dit «Vous ne verrez plus votre fils, c'est un enculé». C'est comme cela que mon père l'a appris, et ma mère aussi plus tard. Le 13 mai, on nous a amenés au camp de Schirmeck à trente kilomètres de Strasbourg. Tous les détenus étaient rassemblés pour l'appel, à peu près trois cents hommes et femmes. Ils n'ont pas oublié les femmes, il y avait aussi des lesbiennes*». On le voit ensuite déposer un bouquet de fleurs devant une plaque triangulaire. Gros plan sur la plaque où l'on peut lire cette inscription : «*Tués par les coups, tués par le silence, aux victimes homosexuelles du nazisme*». S'agissant d'un monument allemand, nous savons qu'il existe deux plaques en forme de triangle à la mémoire des homosexuels déportés. L'une au camp de Mauthausen, et la seconde à Sachsenhausen, cette dernière n'ayant été dévoilée en présence du gouvernement allemand que le 27 janvier 1999 (ce qui ne coïncide pas avec la date de production du documentaire en 1997). Pierre Seel, debout face à un micro, prononce ensuite un discours dans la langue de Goethe devant une foule attentive : «*Mesdames, Messieurs, je*

²⁹ *Gay et pas froid aux yeux*, réalisé en 1997 par Rosa von Praunheim, diffusé sur Arte le 6 février 1998.

³⁰ Défilé annuel de la fierté homosexuelle, inauguré aux États-Unis en 1970 lors de la première commémoration des mouvements de révolte de *Stonewall* où des homosexuels américains se retournèrent contre la répression policière.

³¹ Jeune militant gay et chroniqueur dans l'émission *NPA (Nul part ailleurs)* sur Canal+.

pense à mon ami qui avait dix-neuf ans. On lit ici, «Tués par les coups, tués par le silence», et de fait, tel était notre sort. Mais son chemin à lui fut plus long encore. Il a été dévoré vivant par les chiens du camp de Schirmeck. Et cela, pardonnez-moi de vous le dire, je ne peux pas l'oublier. Je voudrais l'oublier, mais je ne peux pas. Merci». Les images nous ramènent sur le banc, où un insert du regard de Pierre Seel accentue l'éloquence de ses mots : *«J'ai écrit ce livre par provocation. Je voulais montrer que lorsqu'on n'est pas sincère avec soi-même, on ne peut pas être heureux. Il faut absolument dire la vérité et cette vérité je l'ai cachée pendant quarante ans, j'ai menti pendant quarante ans».* Après un plan de coupe représentant la couverture du livre de Pierre Seel, l'interviewer lui pose une première série de questions : *«Comment voyez-vous votre vie, votre avenir ? Que pensez-vous du fait que les jeunes homosexuels d'aujourd'hui sont plus libres ?».* Et le porte-parole des humiliés de la Seconde Guerre mondiale répond, en larmes : *«J'en suis très content pour eux, c'est une bonne chose. Je ne sais pas pourquoi mon ami et moi n'y avons pas eu droit. Je peux juste dire que je suis content qu'on les respecte, mais ce n'est pas suffisant. Je ne veux pas faire de politique, mais je me dis «le fascisme peut revenir», il faut faire attention».* Quelques fragments d'un reportage sur la *Gay Pride*³⁰ amènent le documentariste à interroger le rescapé sur ces événements festifs : *«Et que ressentez-vous par exemple en voyant une de ces grandes parades avec des dizaines de milliers de jeunes homosexuels ?».* Conclusion de Seel : *«D'un côté, je me dis «attention, il ne faut pas en faire trop, pas faire trop de bruit», et d'un autre côté, je me dis «ils ont raison, nous les homosexuels, on s'est trop longtemps cachés». C'est bien que tout le monde nous respecte».* La partie du documentaire consacrée à la déportation homosexuelle s'achève sur le bilan de l'après-guerre, autre-

ment dit, l'absence d'indemnisation pour les victimes, les pratiques de dénonciations socialement incorporées et l'application du paragraphe 175 jusqu'en 1969 en RFA : *«Le miracle se produisit le 9 mai 1969. Le Bundestag modifia le paragraphe 175, la majorité pénale fut fixée à vingt-et-un ans».*

C'est + gay

Plus proche du contexte actuel, l'émission *C'est + Gay* diffusée sur Canal + le 26 juin 2001 dédie l'une de ses séquences à la commémoration des victimes homosexuelles du nazisme. Dans un fond d'ambiance techno - studio sombre, fumée, métal, projecteurs, écrans de télévision suspendus sur lesquels défilent des triangles roses - Jean-Christian Régnier³¹, en jeans, polo bleu clair et les mains dans les poches, introduit le sujet : *«Bref, au moment où l'Allemagne a présenté ses excuses aux victimes homosexuelles du nazisme et où les gays allemands, soutenus par une bonne partie de la communauté juive, demandent la création d'un monument en mémoire de ces mêmes victimes, une des avancées marquantes cette année en France a été sans doute la reconnaissance de la déportation homosexuelle. Une commission historique a été ouverte et va avoir enfin accès aux archives. Et pour la première fois, les représentants de la communauté gay et lesbienne ont participé aux cérémonies officielles de la journée du souvenir. Et ça malgré l'hostilité toujours farouche des fédérations de déportés. Magnéto !».* Le «magnéto» en question nous livre quelques phrases extraites du discours prononcé par Lionel Jospin le 26 avril 2001 : *«[...]Il est important que notre pays reconnaisse pleinement les persécutions perpétrées durant l'occupation contre certaines minorités, les réfugiés espagnols, les tziganes ou les homosexuels [...]».* S'en suivent des fragments du documentaire de Rob Epstein et Jeffrey Friedman, Paragraph 175. Une voix off déclare : *«Une histoire oubliée, celle des*

déportés homosexuels, avec Paragraphe 175 qui donne enfin la parole aux survivants de l'horreur nazie». Pierre Seel, filmé dans une pièce sombre, une chambre probablement, explique : «Il y avait une hiérarchie, du plus fort au plus faible. Il est quand même certain, et ça maintenant, tout le monde pourra vous le dire, que les plus faibles c'était les homosexuels. C'était tout à fait en bas, par terre». Pierre Seel, toujours, interviewé à Paris, le 29 avril 2001 lors de la Journée du souvenir, irrité et brandissant le poing droit : «*Mon ami, dix-neuf ans, il a été condamné à mort. Il a été bouffé vivant par les chiens, devant moi, devant trois cents détenus. Personne n'a rien dit. Moi, j'ai sorti le livre quarante ans après. Je me suis marié pour oublier le cauchemar et pour me mettre dans l'image de la famille*». Suivent des images de Bertrand Delanoë, Maire de Paris, et ces mots : «*Aucune vérité ne doit faire peur. C'est ça l'histoire, c'est de regarder la vérité en face, de la dire*». Pour Jean-Pierre Masseret, Secrétaire d'État chargé des Anciens Combattants, «*L'important c'est qu'on se rassemble tous autour d'une même préoccupation. C'est cette journée de la déportation. Journée du souvenir pour toutes les souffrances du martyr de la déportation sans distinction aucune*». Autour d'une chorale composée d'homosexuels portant le triangle rose, Jean le Bitoux dresse un bilan : «*Nous déposons une gerbe homosexuelle depuis presque 25 ans dans une hostilité assez généralisée. Je constate que cette hostilité c'est un peu calmée, que, enfin, toutes les victimes du nazisme vont pouvoir collectivement se recueillir pour arriver à une histoire*

collective, pour se souvenir ensemble des horreurs de la guerre». Enfin, une gerbe arborant l'inscription «*À la mémoire de la déportation homosexuelle*» entre au mémorial de la déportation sous le regard bienveillant des autorités françaises. Dernières images, symbole : Geneviève Pastre, Jean le Bitoux et Pierre Seel se recueillent sous le drapeau national, devant un parterre de fleurs auquel l'ancien déporté ajoutera sa rose, premier hommage autorisé à un amour clandestin, meurtri et bafoué. Retour au plateau, Jean-Christian Régnier annonce la sortie en septembre 2001 de Paragraphe 175 sur les écrans français, «*[...]un documentaire qui donne la parole aux rares rescapés homosexuels des camps nazis*».

Ainsi semble s'achever, du point de vue télévisuel, des années de dénégation, d'invisibilité et de mépris. Il aurait suffi, veut-on croire, de l'abrogation de lois discriminatoires et de quelques discours officiels pour mettre un terme à des décennies de persécution et d'indifférence sociale généralisée. Il en va autrement dans les faits et Robert Moore nous rappelle que si la persécution, à l'encontre des homosexuels notamment, est devenue habituelle dès le XII^e siècle en Occident, «*[...] cela ne veut pas dire que les individus étaient soumis à la violence, mais qu'une violence délibérée, légitimée par la société, commença à être dirigée par des institutions gouvernementales, judiciaires et sociales établies contre des groupes d'individus définis par des caractéristiques générales telles que leur race, leur religion ou leur mode de vie ; et que l'appartenance à ces groupes en vint par elle-même à être consi-*

³² MOORE Robert I., *op. cit.* p.6. Nous avons ajouté des soulignements qui ne figuraient pas dans le texte initial.

³³ CELSE Michel, ZAOUÏ, Pierre, *art.cit.* p.3.

³⁴ VINCINEAU Michel, *art. cit.* p.1.

³⁵ FOUCAULT Michel, *L'Histoire de la sexualité.1. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1991, 1er éd. [1976], p.123.

³⁶ HEKMA Gert, *art. cit.* p.1.

dérée comme justifiant les attaques».³² Ce qui tend à supposer, nous concernant, que le manque de considération à l'égard des triangles roses dépasse les limites du fait politique partiel pour s'étendre à l'ensemble des discriminations socialement incorporées. Et nous verrons, par le biais d'une mise en contexte plus précise et à travers l'analyse d'une émission récente diffusée sur une chaîne belge, que l'origine de toutes les suspicions est bien à chercher du côté de l'altérité, altérité quant aux préférences sexuelles et altérité nationale.

2. Le masque de la tolérance

2.1. Une persécution socialement orchestrée

On aurait tort de penser que les pouvoirs institutionnels se sont livrés aux plus abominables sacrifices en dehors de toute approbation sociale. Il est à rappeler, d'abord, qu'en Allemagne particulièrement, «la chasse aux homosexuels» était un argument politique à gauche comme à droite. Celse et Zaoui font remarquer que *«L'engagement des communistes et des sociaux-démocrates contre le § 175 fut de courte durée. Rapidement, face à la montée du NSDAP, puis ensuite dans l'exil, les communistes comme les sociaux-démocrates n'hésitèrent pas à sacrifier leurs positions libérales au profit d'une propagande violemment homophobe jugée plus populaire. La figure de Röhm fournissait une cible idéale que la presse de gauche, notamment social-démocrate, attaqua sans discontinuer de 1931 à 1933, reprenant à son compte l'argumentaire homosexuel des nazis eux-mêmes pour dénoncer la duplicité du NSDAP [...]»*³³. De même, Vincineau met en avant le fait que les nazis avaient bénéficié, lors de leur ascension au pouvoir, de la répugnance de larges couches de la population allemande à l'égard des homosexuels. Et bien que *«les hit-*

lériens tenaient dans le plus profond mépris la morale dite bourgeoise», se sont bien les tabous ancestraux véhiculés par cette catégorie de population qui permirent au régime nazi de rassurer *«une partie du peuple allemand effrayé de la «décadence»»*³⁴. Dans cette perspective, le pouvoir – pouvoir de persécution envers les homosexuels qui trouve son paroxysme lors de l'avènement du nazisme – est à interpréter selon la définition qu'en a donné Michel Foucault. Le pouvoir n'est pas une institution, il existe dans chaque relation ; il ne se distribue pas du haut vers le bas, il vient du bas (famille, groupes sociaux...) ; les relations de pouvoir sont à la fois *intentionnelles et non subjectives*, le philosophe évoque *«des grandes stratégies anonymes, presque muettes, qui coordonnent des tactiques loquaces dont les «inventeurs» ou les responsables sont souvent sans hypocrisie»*³⁵. Et c'est certainement la règle de la *polyvalence tactique des discours*, mise à jour par Foucault qui peut nous permettre de comprendre comment les mêmes arguments, le même vocabulaire, ont pu être avancés par le parti social-démocrate comme par le parti national-socialiste.

Les témoignages, qui attestent de l'engrenage des mécanismes de persécution, sont nombreux qui démontrent à quel point le pouvoir était infiltré jusque dans les relations les plus intimes, y compris au sein même de la famille : *«More than a third of homosexual offenses in Berlin came to the attention of the police through non-involved private persons, mostly neighbours. Another third was discovered by the police itself while also family members or the workplace denounced supposed sex-criminals. There were in fact no spaces where a gay man could feel safe, not even at home»*³⁶. D'autres affirmations, relatant la condition des homosexuels en Allemagne en 1950, soit dans une période ultérieure à la domination nazie, confirme ce climat de suspicion naturalisée. Andreas

Meyer-Hanno, metteur en scène d'Opéra en atteste : «*Si on rentrait chez soi avec un homme adulte et qu'il ne repartait pas le soir, si ça ne plaisait pas aux voisins, ils appelaient la police des mœurs qui venait sonner à la porte. Et même sans aucune preuve d'agissement sexuel, on se retrouvait sur les listes roses. On vivait constamment dans une angoisse trouble, ce sentiment constant, la peur d'être rejeté, des voisins, à la maison, la famille, le travail*»³⁷.

2.2. Les vestiges de la domination masculine et nationale

Avant de noircir davantage un tableau qui tendrait par ailleurs à s'optimiser, quelques éléments d'évolution voient le jour dont il nous faut également tenir compte, mais dont la portée, nous le verrons, ne semble pas dépasser, pour l'heure, le cadre dans lequel ils émergent.

À Paris, nous l'avons déjà lu plus haut, une gerbe de fleurs a été déposée le 6 avril 2001 au Mémorial de la Déportation par les représentants du Mémorial de la déportation homosexuelle. La cérémonie, sur l'Île de la Cité, s'est déroulée en présence d'Anne Hidalgo, première adjointe au maire de Paris, de Christophe Girard, adjoint chargé de la culture, et de Pierre Seel, *dernier survivant* français des déportés homosexuels. Le dépôt de la gerbe ayant eu lieu après la cérémonie officielle, René Lallement, porte-parole de la Lesbian & Gay Pride, a déclaré qu'il s'agissait là d'une situation «transitoire». «*La Fondation de la mémoire, qui regroupe les associations de déportés,*

pilote les travaux d'une commission d'historiens sur la déportation homosexuelle et les résultats semblent encourageants. Cela s'est passé dans de bonnes conditions cette année, conditions fixées par le cabinet de M. Masseret [Secrétaire d'État à la défense chargé des anciens combattants] après notre rendez-vous du 6 avril»³⁸. À Lyon, une gerbe a été déposée au monument aux morts en présence d'une vingtaine d'homosexuels portant un triangle rose et avec l'accord de la mairie et des associations d'anciens combattants. Le recueillement, là encore, ne coïncidait pas avec la cérémonie officielle, la fédération nationale des déportés ayant eu, à l'encontre des homosexuels, des propos assez virulents l'année précédente. Autre exemple, celui de Montpellier, où les homosexuels venus honorer leurs disparus furent bloqués par la police jusqu'au départ des officiels.

En Allemagne, les événements paraissent progresser plus rapidement, sans doute pourrions-nous risquer l'hypothèse que cet état, au centre du panoptique de surveillance internationale, n'a plus grand chose à cacher des exactions commises durant la Seconde Guerre mondiale. En outre, le pays aura-t-il compris que le pardon est l'aboutissement d'un processus de reconnaissance des erreurs passées. Le 7 décembre 2000, la Chambre basse du Parlement fédéral allemand, le Bundestag, a officiellement présenté ses excuses à la communauté homosexuelle pour les persécutions subies sous le régime nazi et pour les condamnations appliquées en vertu du code pénal allemand jus-

³⁷ *Gay et pas froid aux yeux*, cf. note 30.

³⁸ LALLEMENT René, propos reproduits dans le quotidien en ligne *Têtu* du 30 avril 2001.

³⁹ *Têtu* en ligne, le 4 mai 2001.

⁴⁰ Manifestation homosexuelle européenne.

⁴¹ Information divulguée dans le quotidien *Têtu* en ligne, le 18 juin 2001.

⁴² Propos retranscrits dans le quotidien *Têtu* en ligne, le 18 juin 2001.

⁴³ LICHT Daniel, «Les «triangles roses» privés de mémoire», *Libération*, 26 avril 1999.

qu'en 1969. Les homosexuels, soutenus par de nombreux leaders juifs, dont Paul Spiegel, chef de la communauté juive d'Allemagne, réclament désormais un monument à la mémoire des homosexuels déportés. Le Mémorial devrait être construit au cœur de Berlin, à côté du Mémorial aux 6 millions de Juifs victimes de l'Holocauste actuellement en chantier devant le Reichstag. «*Selon une porte-parole de la ville, les autorités ne seraient pas opposées à cette idée*»³⁹. Les députés du parlement ont d'ailleurs élu maire de Berlin, samedi 16 juin 2001, Klaus Wowereit (SPD) qui avait ouvertement déclaré son homosexualité lors d'un congrès régional du SPD le 10 juin 2001.

Considérant les pratiques barbares de l'idéologie nazie, la mémoire occultée des victimes homosexuelles, les excuses publiques adressées par l'Allemagne à ses martyrs homosexuels, et le fait que les Pays-Bas ait dédié, à Amsterdam, un monument à la déportation homosexuelle, la Belgique présente cette année une résolution relative à la reconnaissance des victimes homosexuelles du nazisme. Le texte, déposé à la Chambre des Représentants, est porté par les efforts de trois Députés belges, Zoé Genot, Jacques Simonet et Yvan Mayeur.

Ces spectaculaires avancées, exhibées à coups de grands renforts médiatiques, non moins spectaculaires, ne doivent pas masquer pour autant d'autres réalités, nettement plus problématiques. Le 15 juin dernier, par exemple, la ville de Vienne s'est engagée à réparer et surveiller une exposition sur les persécutions des homosexuels sous le nazisme - présentée dans le cadre de l'Europride⁴⁰ et vandalisée dans la nuit du 14 au 15 juin 2001⁴¹. En effet, 11 des 14 colonnes d'informations relatant les persécutions des homosexuels y ont été renversées. L'exposition, qui se tenait sur la place des Héros, où Adolf Hitler avait proclamé l'annexion de l'Autriche par le Troisième Reich, a été saccagée avant même

son inauguration prévue le jeudi 15 juin 2001. Kurt Krickler, membre de l'association *Hosi*, une des plus importantes associations homosexuelles viennoises a confié à l'AFP (Agence France Presse) : «*Il s'agit certainement d'un acte de haine envers les homosexuels commis par des homophobes ou des néonazis*»⁴².

En France, si les autorités politiques prennent position dans le sens d'une reconnaissance du statut des déportés homosexuels, les associations nationales d'anciens combattants et des victimes de l'Holocauste n'entendent pas unanimement partager leur journée du souvenir avec les triangles roses. À Reims, la Journée de la déportation n'a accordé aucune place, le 25 avril 1999, aux homosexuels qui souhaitaient se recueillir. Le 10 mars, pourtant, *L'Union de Reims* avait révélé que l'association homosexuelle champenoise, *Ex-Aequo*, avait obtenu l'annulation de l'arrêté municipal d'avril 1997 qui l'interdisait de célébrer. Il aura fallu l'intervention des associations de déportés pour invalider la *permission* accordée aux homosexuels. «*Dans une missive abordant «le problème des associations d'homosexuels voulant déposer leur gerbe lors des cérémonies», le secrétaire général de la FNDIRP (Fédération nationale des déportés et internés résistants et patriotes) explique aux responsables départementaux les dangers d'une gerbe spécifique : «Admettre qu'une exception à la pratique d'une seule gerbe soit acceptée, équivaldrait, même si cette revendication était fondée par ailleurs, à instaurer une véritable concurrence entre les catégories de victimes [...]. Ce serait attentatoire au caractère même de la cérémonie nationale». En 1992, l'association gay et lesbienne lilloise Les Flamands roses s'était faite interpeller par la police pour cause d'hommage floral indésirable*»⁴³.

Si la France, par la voix de son Premier ministre, a reconnu pour la première fois aux homosexuels, le 26 avril 2001, le statut de victimes du nazisme, les mœurs ne sont quant à elles pas prêtes de changer. Les Flamands roses lillois, sur l'intervention de Marc Santré, adjoint vert à la mairie de Lille, ont pu cette année franchir les barrières qui les séparaient des déportés légitimes qui n'ont pas manqué de réagir. «*Un membre de la communauté juive désapprouve* : «Je ne suis pas sûr que leur présence se justifie. Pour moi, c'est un prétexte pour manifester, réclamer des droits». *Son voisin nuance* : «Ce ne sont pas des pestiférés. Ils sont venus honorer les morts, ils doivent avoir leur place. L'an dernier, on [la police] leur a tapé dessus, ce n'était pas normal»⁴⁴. Alors qu'une caméra de France 3 s'approche des Flamands roses, «*Une dame s'éloigne et gémit* : «Et en plus, c'est eux qui passent à la télé». [...] «Il n'y a pas eu de Français déportés en tant qu'homosexuels. Des triangles roses allemands, oui il y en a eu. Pas des Français. Or cette cérémonie n'est pas internationale, elle est nationale» *assure Michèle Deconinck, présidente d'une association de résistants déportés, ancienne déportée à Dora*»⁴⁵.

Enfin, un article du *Monde* nous renseigne sur les réactions des deux organisations de déportés, face aux propos de Jean-Pierre Masseret, lors de la clôture de leur congrès le 5 mai 2001 à Strasbourg. Le Secrétaire d'État aurait été chahuté et hué selon le quotidien : «*Les membres de l'Association de déportés et internés et de leurs familles (Unafid) et la Fédération nationale des déportés, internés et résistants (FNDIR) refusent* d'accepter à leurs côtés les «triangles roses» des homosexuels victimes des nazis, dont le premier ministre Lionel Jospin

a récemment rappelé la persécution» (*Le Monde du 30 avril*). «Pourquoi avez-vous peur de la vérité historique ?», a lancé Jean-Pierre Masseret, sous les huées. «La Journée de la déportation, c'est un hommage à toutes les victimes, sans discrimination aucune». *Pour l'Unadif et la FNDIR, les homosexuels n'ont pas été victimes de déportations, mais «d'internement», en vertu du code pénal allemand qui réprimait l'homosexualité comme délit. Selon eux, seuls les homosexuels allemands et autrichiens ont été victimes de ces mesures de répression*»⁴⁶.

Les discours de légitimation des associations nationales de déportés ont tous en commun de s'appuyer sur des arguments socialement admis comme allant de soi. D'abord, il n'y a pas eu de déportés homosexuels français. Aux quelques Alsaciens ou Mosellans qui souhaiteraient bénéficier d'une reconnaissance nationale, il est aisé de répondre qu'ils n'étaient pas français et qu'ils n'ont pas résisté et combattu pour libérer leur patrie. Ensuite, s'il est prouvé que des homosexuels français ont été déportés, on avancera simplement le fait qu'ils l'ont été en tant que «droits communs». Autrement dit, ils étaient délinquants et leur commémoration serait burlesque. Enfin, dernière mais double contrainte : ils ne peuvent pas être intégrés aux cérémonies nationales parce qu'ils ne sont pas des patriotes, mais ils ne doivent pas déposer une gerbe spécifique car cela irait à l'encontre de l'homogénéité de la Journée du souvenir.

Cette forme particulière de domination symbolique, nous en avons trouvé un écho haut en couleurs lors d'une émission de débat consacrée aux triangles roses et diffusée sur une chaîne belge le 7 mai 2001. Dans

⁴⁴ SABÉLAN, Haydée, «À Lille, une sonnerie aux morts pour tous», Liberation.com, 30 avril 2001

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ «Des anciens déportés refusent le statut de victimes des nazis aux «triangles roses»», *Le Monde*, 8 mai 2001.

cette émission télévisée, comme dans toutes celles dont nous avons fait état jusqu'à présent, le témoignage de Pierre Seel est la seule représentation tangible des déportés homosexuels. Pourtant, le dispositif du débat ne permet pas à cette voix de faire entendre sa réalité.

2.3. Le témoignage en débat

L'Écran témoin, diffusée le 7 mai 2001 en direct à 20h 10 sur la RTBF1, et rediffusée le 8 mai 2001 dans l'après-midi sur la RTBF2, titrait son édition *Le Triangle Rose*. Autour de Paul Germain, animateur de l'émission, cinq invités allaient débattre du thème de la déportation homosexuelle : Pierre Seel, Michel Celse - germaniste et historien, auteur de «Négation, dénégation : la question des Triangles Roses» -, Michel Duponcelle - rédacteur en chef du magazine gay belge *Tels Quels* -, Daniel Masmaque - représentant de l'association gay *Ex Aequo* de Reims -, et Pedro Dureuil - secrétaire national de l'*Amicale de Dachau*, président des *Invalides de Guerre de la Province du Brabant Uni* -.

L'émission débute sur cette phrase de Paul Germain : «*Nous allons aborder un sujet rarement débattu, même dans les livres d'histoire, apparemment très peu, il s'agit de la déportation des homosexuels durant la Guerre et je vous présente Pierre Seel, vous avez publié un livre qui s'appelle tout simplement Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel [...]*». Déjà, l'émission revendique ses compétences, elle dépasse les tabous et se veut la gardienne d'une mémoire occultée par les livres d'histoire. Le présentateur fait un rapide tour de plateau qui nous découvre la totalité des invités dont les noms, qualités et fonctions sont déclinés. Le débat suivra en fait la diffusion d'un film de Marcel Bluwal, *Le plus beau pays du monde*, dont le réalisateur commentera le thème dans un reportage au cours de l'émission. Pierre Seel

entame la discussion en précisant les circonstances d'écriture de son livre, il revient sur son arrestation, le rôle qu'a pu jouer la police française dans sa déportation, ses expériences de résistance, sa convocation à la Gestapo, puis la prison, le camp, les tortures, l'exécution sauvage de son ami Jo, la libération provisoire pour bonne conduite, les six mois en camp de travail, l'enrôlement dans l'armée allemande, la remise aux Russes, l'après-guerre, le silence, le mariage, les enfants, et l'incapacité des Français à reconnaître son martyr. Si nous nous permettons de passer aussi vite sur les détails de la vie du déporté, c'est précisément parce que Paul Germain, qui l'interview, déroule un questionnaire soigneusement élaboré qui ne permet pas à Pierre Seel de sortir des limites d'une histoire déjà connue des réalisateurs du débat. Le vieil homme est constamment coupé dans ses digressions par des demandes de précisions concernant tel ou tel événement relaté dans son livre. La parole lui est par exemple confisquée alors qu'il entame une réflexion sur la culture judéo-chrétienne, la gêne des parents, la notion de tabou. Une seconde fois lorsqu'il évoque son mariage et l'ignorance de son épouse concernant les conditions de sa déportation. Puis lorsqu'il entre dans les détails de la fréquentation des lieux de drague homosexuels. Si l'ensemble de l'émission donne un aperçu relativement détaillé de la déportation homosexuelle, ce n'est pas à la parole de la victime que l'on a accordé le plus d'attention. Au plus, tient-elle lieu d'introduction au débat qui va suivre et dont les protagonistes n'auront que faire du témoignage de ce rescapé. Pierre Seel n'y interviendra qu'à deux reprises, la première parce qu'on lui demandera de raconter les tortures et l'exécution de son ami, la seconde, de sa propre initiative, et qui ne pèsera pas dans le débat, pour expliquer que les archives vont être ouvertes. En fait, la majorité du temps de parole est accor-

dée à Michel Celse, dont la qualité d'expert historique supplée les connaissances de l'ensemble des intervenants. Quant au débat, proprement dit, il confronte Michel Celse, Michel Duponcelle et Daniel Mesmaque à Pedro Dureuil qui refuse catégoriquement l'éventualité qu'il y ait eu des déportés belges homosexuels. Ce dernier n'ayant de cesse, tout au long de l'émission, de proclamer de façon intempestive que cela n'a pas pu exister en Belgique, et d'exhorter l'auditoire à admettre qu'il n'y a pas eu de triangles roses dans les camps, exceptés des Allemands. Lorsque Paul Germain lui demande s'il a vu des triangles roses au cours de son internement à Dachau, il répond sèchement : «*Oui, mais pas des Belges. Les Belges déportés, mais pas de triangle rose*». Et lorsqu'on lui demande de préciser s'il a vu d'autres homosexuels, il répond, invariablement : «*Oui, les Allemands bien sûr. Principalement des Allemands, pas d'autres nationalités ne portaient le triangle rose*». Interrogé sur les contacts qu'il pouvait avoir eus avec ces détenus il déclare : «*Il n'y en avait pas tellement, d'homosexuels, internés à Dachau. On avait rarement des contacts avec eux. Parce que la majorité du temps, on était au travail dans des commandos. On ne se tournait pas les pouces... on ne se tournait pas les pouces[...] Je crois qu'il ne faut pas faire d'amalgame. Les prisonniers politiques en Belgique ont été arrêtés pour des faits de résistance contre l'envahisseur qui voulait asservir la Belgique. Si des prisonniers politiques belges ont été internés, s'est parce qu'ils se sont battus pour la liberté, pour la démocratie. À ma connaissance on n'a pas arrêté en Belgique des homosexuels pour être envoyés dans les camps de concentration*». Les affirmations de Pedro Dureuil

peuvent surprendre les téléspectateurs autant qu'elles irritent les invités de l'Écran Témoin, elles étaient pourtant prévisibles et prévues lors de l'émission du 7 mai. En effet, lorsque sont insérés des interviews du député belge Yvan Mayeur et du réalisateur Marcel Bluwal, réalisées par Paul Germain avant l'émission, les premières questions qui leur sont posées concernent l'hostilité des fédérations d'anciens combattants et déportés envers la commémoration des triangles roses. La confrontation sur le plateau de l'émission était donc inévitable et aura eu pour conséquence, entre autres, de mettre le témoignage de Pierre Seel en balance. S'agissait-il de faire réagir l'opinion publique, d'instaurer un débat de société ? Nous ne sommes pas en mesure pour l'instant de répondre à la première partie de cette question, le courrier des téléspectateurs devant nous être communiqué prochainement. En revanche, concernant la couverture médiatique du débat, Martine Plénus - qui a préparé le dossier de l'émission - nous assure que cette diffusion n'a fait l'objet d'aucun commentaire dans la presse.

Conclusion

Difficile de prendre du recul sur une période toujours en cours, difficile encore de tracer des pistes sur ce qui restera ou sombrera dans l'oubli, mais à l'évidence ces vingt dernières années ont vu s'esquisser l'entrée des triangles roses dans l'espace télévisuel français (une étude sur l'Allemagne ou la Belgique resterait à faire). Mais la moindre proportion d'émissions consacrées au sujet et la vigueur de la pression sociale nous laissent dubitatifs quant aux stratégies discursives mises en œuvre. Pour donner corps à

⁴⁷ MEHL Dominique, *La Télévision de l'intimité*, Seuil, 1996, pp. 125-146. Selon l'auteur, «une grande partie des émissions promues par la télévision de l'intimité relèvent de cette logique, celle d'une parole privée mise au service d'un discours d'intérêt général. [...] Ce mélange de discours collectif et d'exhibition personnelle est fréquent sur les ondes, dès que sont abordées des questions liées aux mœurs ou à la santé». p.128.

une parole jusque-là inaudible, les professionnels de la *télévision de l'intimité*, décrite par Dominique Mehl, ont systématiquement convié le héraut de la déportation homosexuelle, unique vecteur du *message collectif*⁴⁷. Et malgré la détermination de Pierre Seel à faire reconnaître le destin de ses homologues, sa fragile - puisque singulière - présence, marque tout le paradoxe de ses revendications. Les émissions de télévision, qui se passent inlassablement le témoin médiatique de la déportation homosexuelle ne font-elles pas que légitimer une absence sociale en la ratifiant ?

Cette focalisation sur le rescapé n'est cependant pas imputable au seul média télévisuel et nous avons pu constater à quel point le savoir en la matière était marqué du sceau de l'incomplétude. Sans doute la figure de proue des triangles roses aura-t-elle davantage marqué les esprits par la publication de ses mémoires, inscription incontestable dans l'espace public.

Une autre limite de la télévision est à noter qui concerne sa volonté à prétendre toujours être le représentant d'une histoire

linéaire, dont chaque instant filmé marquerait une rupture d'avec une période passée, lointaine et en perpétuelle évolution. Deux attitudes contradictoires ont été distinguées : la première qui consiste à isoler les discours des détracteurs hors de leur contexte de formation, et la seconde qui tend à exagérer des événements qui n'ont de résonance que médiatique (les décrets gouvernementaux notamment). Dans les deux cas, on accorde peu de crédit à la parole du témoin qui n'a de valeur qu'illustrative ou spectaculaire. On pourra ainsi s'interroger sur la pertinence du dispositif de débat, la seule exception à cette reconstitution partielle de la mémoire étant le documentaire de Rosa von Praunheim.

Enfin, la majorité des émissions auxquelles nous avons fait référence intègrent le champ de représentation de l'homosexualité. Fait avéré ou problème de méthode, toujours est-il que sur huit émissions, six sont présentées, réalisées, produites, ou font intervenir en priorité des homosexuels. Or, nous savons qu'une vérité qui n'est proclamée que par ceux qui s'en estiment privé a peu de chance d'aboutir à un consensus social.

HENRY GREENSPAN

*Consulting Psychologist
And Lecturer in Social Science.
Residential College,
University of Michigan - U.S.A.*

On Testimony, Legacy, and the Problem of Helplessness in History

*«A certain dose of rhetoric is perhaps indispensable for the memory to persist...
[B]ut one must beware of oversimplifications».* Primo Levi¹

Introduction

This paper is about a dialogue : on one side, our own expectations about who Holocaust survivors are and what they have to convey ; on the other side, survivors' responses to those expectations. I begin, however, with a monologue : specifically, an excerpt from my play, REMNANTS.² I take the liberty of doing this because these lines do, indeed, help «set the stage» for what follows. The excerpt comes toward the end of the play

and is spoken by a woman who survived Birkenau and several other camps. She speaks directly to the audience :

Whenever I am introduced as «a survivor,» I am a little bit uncomfortable. I mean, what do people want ? What do they expect ?

In the beginning, until just the last few years, nobody wanted to hear from us. Everybody said, «This is to forget ! Life goes on ! Hush up your bad dreams !»

¹ Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, trans. Raymond Rosenthal (New York : Vintage, 1988), p. 20.

² REMNANTS was first produced for radio and broadcast on National Public Radio stations in the United States in 1991 and 1992. Its first professional Equity stage production was at the New Hope Performing Arts Festival in 1995. The full text of the monologue cited can be found in my article, «The Power and Limits of the Metaphor of Survivors' Testimony» in *Staging the Holocaust : The Shoah in Drama and Performance*, ed. Claude Schumacher (Cambridge, UK : Cambridge University Press, 1998), pp. 35-36.

Like—this may sound silly—but we heard in this country, «When you laugh, the whole world laughs with you. And when you cry, you cry alone». So that's exactly what we did. We said: «We're Americans too!» And we are. And we kept our memories to ourselves.

Now, today, everybody makes a big deal out of it. I mean, they don't just invite us to speak, but they turn us into some kind of heroes. They talk about the special wisdom we're supposed to have. And the precious legacy we're supposed to pass on. And all the tales and legends [questioning] we're supposed to be able to retell?

What is this, a Bar Mitzvah? A celebration of our Jewish roots? I mean, we, whose roots were totally destroyed, are supposed to have a precious legacy? And we, who can hardly speak at all, are supposed to tell you fabulous tales and legends?!

In the beginning people were silent. Today, they are stupid.

This woman knows very well, and makes clear in her wider reflections, that «stupidity» is not the problem. Rather, the issue is language—the seduction of certain rhetorics and the chain of images that they predictably evoke. It is that imagery (specifically survivors as bestowers of a certain kind of «legacy») as it has arisen during the past two decades, along with survivors' responses to the imagery, that is the focus of this

essay. The point is not simply to highlight certain ironies that the juxtaposition reveals. It is rather to offer a contribution to the wider conversation about our relationship with the Holocaust's history at this point in our own history, whether we anticipate its «lessons and legacies» to come from survivors or we seek them in other ways.

Celebratory Discourse

I begin, then, not with survivors but with us. The imagery of survivors as legacy-bestowers and storytellers is part of what I have called the «celebratory discourse» concerning survivors. Elsewhere, I have discussed that discourse at length, so here I only summarize key points³.

First, the celebratory discourse is a highly stylized way of evoking survivors. That is to say, the language is rhetorical and has the automatic, presumptive quality that makes rhetoric, rhetoric. As a single example: At the opening of the television coverage of the first World Gathering of Jewish Holocaust Survivors, held in Jerusalem in 1981, one of the commentators reflected about the survivors present:

These heroic people who are gathered here today have not come to resurrect the nightmares of the past. They have not come to mourn. They have come to celebrate life. To bear witness. And to pass it

³ The points summarized below are most fully elucidated in *On Listening to Holocaust Survivors* (Westport, CT: Praeger Publishers, 1998), especially Chapter 2, «The Context of Recounting,» and in my article, «Imagining Survivors: Testimony and the Rise of Holocaust Consciousness» in *The Americanization of the Holocaust*, ed. Hilene Flanzbaum (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), pp. 45-67.

⁴ PBS, «Holocaust—The Survivors Gather—June 15, 1981,» 15 June 1981.

⁵ See especially «Imagining Survivors» for a discussion of the new interest in «survivors» in the late 1970s and the relationship of that development to our perceptions of Holocaust survivors specifically. On the upsurge of interest in stories, storytelling, and oral history during the same period, see, for example, Jerome Bruner, *Acts of Meaning* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990). Throughout this discussion, I am referring most specifically to the cultural context of the United States. At the same time, it is my impression that versions of the celebratory discourse about survivors have also been adopted and generated elsewhere.

⁶ Here, I think especially about some of Lawrence Langer's writing, on which I have also relied over the years.

on to their children and their children's children. This is more valuable than all of the material assets they could pass on. *This is their true legacy.*⁴

As I have noted elsewhere, one could wonder how it is possible to «bear witness» *without* mourning and *without* resurrecting «the nightmares of the past». But the absence of content and context is really the point. For it is the *idea*—really, the archetype—of «bearing witness» that is being celebrated here and, as an archetype, no further explanation is required.

Second, the evocation of survivors as heroic witnesses and bestowers of testimonial legacies arose at a rather specific historical moment—the mid- and late 1970s, coinciding with the wider surge of popular interest in the Holocaust and in survivor testimony in particular. Although related to survivors' own aging—needless to say, young people are a lot less associated with legacies—the discourse is not primarily explained by that demographic. Indeed, far beyond the new attention to Holocaust survivors, there was a more general celebration of oral history, first-person testimony, and traditional storytelling as legacy during these years—the monologist's reference to *Roots* is precisely to the point—as there was also, during the same period, a new interest in «survivors» of a much wider range of misfortunes and crimes. I have argued that our ways of imagining and evoking Holocaust survivors cannot be understood apart from these broader cultural trends.⁵

Third, «celebratory discourse» is not the only way we have come to talk about survivors. I have discussed a popular «psychiatric discourse» which is invoked as least as often as the celebratory. Indeed, what is most interesting is the way the two rhetorics oscillate with each other, sometimes with quite striking effect. And so the same survivors who are hailed as heroic witnesses

and celebrants of life may be described, a moment later, as archetypal victims: injured, ghostly, silent, and alone. Likewise, the invaluable legacy passed from survivors to their children may become, when the rhetoric suddenly turns, a legacy of nightmares and trauma from which children of survivors only seek relief. With this in mind, I have disagreed with those who primarily emphasize the wishfully «redemptive» in popular depictions of survivors⁶. The psychiatric discourse in which only disability is real is no less prevalent, no less distorting of the reality of survivors' and their children's lives, and certainly no less patronizing. Thus, although I focus upon the celebratory discourse in this paper, it is important to remember that it does not stand alone.

Finally, there are clear thematic affinities between the elements of celebratory discourse, which is why certain images—legacies, stories, face-to-face transmission—are so often evoked together. Again in keeping with *Roots*, the grounding image is the traditional one of elders and initiates, with essential cultural knowledge bestowed by the older generation and received by the younger. The emphasis throughout is on permanence and continuity—the stories of the witnesses are handed down; they are preserved by those who come later who, some day, will hand them down in turn. Passing the legacy is typically presented as a life's culminating act—testimony becoming final testament. Many of these features are suggested by the image of a «tapestry» which is often part of celebratory discourse: the legacy may be complex but remains unbroken—not fragments, not remnants, but «whole cloth».

In the context of the contemporary culture from which celebratory discourse has emerged, what may be most striking is that this is a rhetoric that actually pertains to hardly anyone. Of course, traditional pass-

ing of cultural lore and legacy does go on ; but the images of continuity from one generation to the next, of elders and initiates, of a future predictably like the past, clearly do *not* apply in traditional ways—which is why those images are now so often objects of nostalgia. Agi Rubin,⁷ one of the survivors from whom we will hear more, notes the difference. «Our parents, our grandparents, where would it occur to them how to make this or do this for the future generation ? They just did it. It was part of life and everybody did the same.. But *we* have to think about it. And I don't mean only the survivors».

Why traditional images of legacy are invoked in the context of survivors is a more complicated question—of great interest to me, but one that would take us into a much lengthier analysis than this paper allows. Suffice it to say that it is not enough, in my view, simply to note that celebratory rhetoric, in some way, sentimentalizes survivors' experience. There are many ways to sentimentalize, but

*what is of interest here is that this is a very specific way. And it does seem accidental that those who have lost every solace that modernity affords would be compensated, rhetorically, with essentially pre-modern comforts : legacies, tapestries, a cycle of tales and legends. As though we imagined that at the end of our own worst cultural nightmare, we find some sort of restorative return.*⁸

But whether the motive is deeply sociological or simple generosity, there is also a certain logic in the association between survivors of massive destruction and the idea of legacy. If, most generally, leaving a legacy means that the impact of one's work or acts or purposes outlives oneself, then a legacy is one's own «survivor». There is a natural drama, and a natural justice, in imagining such a continuing «victory over death» among those who, historically, barely survived at all. From the perspective of survivors' themselves, to which I now turn, there may also be a natural ferocity to insure that victory, even when so much in their

⁷ In general, I use pseudonyms when I cite the survivors whom I have interviewed. Thus «Leon» and «Victor», whose reflections appear further on, are not the actual names of these survivors. Agi Rubin, however, is an exception. Since she and I have done a number of presentations together, a pseudonym no longer made sense.

⁸ This is what Christopher Lasch has wonderfully described as a «survivalist», essentially millennialist, perspective in contemporary evocations of extremity—»losing it all» is associated with getting it all back, and now in «purer» form. See especially his discussions in *The Culture of Narcissism : American Life in an Age of Diminished Expectations* (New York : Norton, 1979) and *The Minimal Self : Psychic Survival in Troubled Times* (New York : Norton, 1984). It might be noted that, well beyond Holocaust survivors, the groups and individuals most likely to be honored with a rhetoric of «legacy» are those who have come closest to not having one. Conversely, we seem least likely to highlight the «legacy» (by calling it that) of those whose continuing cultural impact seems assured. Thus we are used to a variety of coffee table books invoking the «spiritual legacy» or the «sacred legacy» or the «artistic legacy» of Native Americans. But—forgive me—a title like *The Spiritual Legacy of Connecticut's Episcopalians* (although certainly there is one) would come as some surprise. Once again, we tend to celebrate the «legacy» of those who have come closest to extinction, but the context does not need to be genocidal extremity. Other cultural «survivors» who have somehow garnered heirs—obscure blues musicians, out-of-the-mainstream jazz artists or folk performers—also have «legacy» albums and collections. But *The Legacy of the Beatles* or *Elvis Presley : The Legacy Album* would seem silly. They would seem, in fact, redundant.

⁹ «Sustained conversations» means several interviews with the same survivor extending over months or even years, which has been my own approach. I have argued that «it is a good sign that a dialogue of recounting is deepening when survivors themselves bring the discourses about survivors into the conversation» (*On Listening*, p. 170) ; that is, when survivors begin to talk about their perceptions of our perceptions of them. Thus, most of the survivors' comments about celebratory rhetoric cited here came only in my later interviews.

¹⁰ Survivors' constructions of their narrative voices through identifications with their own parents and teachers is discussed in some detail in *On Listening*, pp. 15-18 and Chapter 3, «A Gathering of Voices.»

experience speaks to how little *any* generation may be able to prepare the next for the madness that may occur—or weave it into tapestries once it has happened.

Survivors on «Legacy»

In fact, survivors' own relationship with the legacy discourse is complex. In the context of public occasions—gatherings, conferences, remembrance programs—they are as likely as anyone to invoke it. And certainly they are determined to defend the integrity of their memories themselves—from others' indifference, misunderstanding, and, at times, outright challenge—which can harden the language of eyewitness and testament; appropriately so, in my view.

Still, what remains after one has vowed to remember are all the questions that remembrance brings: To what listeners? In what form? With what effect? My own experience has been that in sustained conversations with survivors these questions invariably deepen.⁹ «Why am I talking about this? What do they want to know? What do *you* want to know? Does it do any good?» Thrust into the roles of teachers and guides—sought by some; accepted by more—survivors think about their own parents and teachers, and the guidance they could and could not provide when destruction came. Some survivors remember the viciousness of the attack on the very idea of «parental guidance»—the attack on mothers with children, the elderly, rabbis, community leaders, tradition itself. As they find their own voices as bestowers of legacies, they identify with these earlier voices, as we all identify with our parents and our teachers in such roles.¹⁰ And around the extraordinary moments of protection and wisdom that survivors may recall—episodes that suggest that life, indeed, can be «beautiful»—are all those other moments that confirmed, and were created to confirm,

parents' and teachers' unmitigated helplessness.

Not surprising, then, that the complexity of survivors' legacies emerges most clearly in the context that celebratory discourse most often highlights: the «passing of the legacy» between survivors and their children. Here the questions—What to retell? How to retell? And to what end?—are particularized by specific relationships and by the spectrum of hopes and fears that survivors, like all parents, carry. And here the stylized imagery seems most beside the point. Commenting on the way he has talked about the Holocaust with his own children, Leon notes:

It comes up from time to time. But there are none of those idyllic pictures—like they approach me in front of the fireplace burning, and say, «Tell me a story about the Holocaust». This never comes up this way. It is *never* done this way.

Like many survivors, Leon emphasizes that recounting—what he says and how he says it—emerges in the context of other conversations with his children, is different with each child, and depends on the particulars of that moment in their relationship. Far from being a deliberately constructed «testament,» it is contingent, mediated, and, in some ways, accidental, constituted by the often-described «bits and pieces» of past episodes as triggered by present circumstances. None of this lends itself to ritual. Agi notes: «It comes up when it comes up. Like I didn't tell them, 'Come on, child, I'll tell you a story—this was hometown, this was Auschwitz, this was my life!'»

Indeed, for some survivors, the very notion of identifying their legacy with their survivorhood is problematic. Here is part of Agi's response to legacy discourse, including its implications of the survivor's imminent demise:

But, you know, my wish is always, as I'm getting older—I mean, I'm not dying yet ! I hope I'm not dying yet !—but what did I achieve in my own little circle ? In my own family ? What was I able to leave for them ? What is the word I want to use ? The word they always use ? «Legacy». What is my «legacy» ? I don't know.

Do they look at me as a quote-unquote «survivor» ? Do they have compassion because now they understand what happened ? And so they understand *me* instead of I understanding *them* ? You know, it's a very bothering thought !

In this context, at least, being perceived as a «quote-unquote survivor» is what contributes *least* to Agi's sense of «legacy». Agi continues by thinking about her own parents' legacies :

But, on the other hand, every parent, every person who leaves a legacy in this life, it's a very little minor thing. I'm thinking of my own parents, especially my father, because unfortunately my mother I remember only vaguely.....

When I go to the synagogue, which I don't do that often, I always hear my father's voice. And I always recall, at certain prayers, how much joy he got out of singing that particular one....He enjoyed singing *En K'elohenu*. And he excelled ! You know, his voice just— !! And every time I sing that, I feel that this is why I enjoy it—because my father enjoyed it...

So, actually, what is a legacy ? It's very, it's one little thing if you are going to make it

a legacy. I can't. I can work on it, but it's up to you what you take out of it. How you translate it for yourself ¹¹.

For Agi, then, legacies are not so much bestowed as they emerge from a dialogue *between* the generations—a dialogue in which the young have the last word. Again Agi :

Whatever you receive as a legacy, you use it to your own advantage...From you own point of view...I give it to you one way. But you will use it in your own way. I might not even want it to be used in the same way, because my generation is different from the future. And from the past.

Each in their own way, most of the survivors with whom I have spoken would agree with Agi. Their legacies are less «final testaments» than a host of «little things,» as often accidental as intended. Between bestowers and recipients there is always a gap across which no specific lesson or legacy can be assured. For Agi, more is gained from these vicissitudes than is lost. Along with taking account of each generation's perspective, Agi is most able to articulate her *own* perspective, and most effectively remember, precisely within the thick context of actual relationships. Referring specifically to her Holocaust memories, she reflects :

I have to know what *your* interest is before I can talk about it. One thought sparks another, and then comes a third thought ! Otherwise it's like talking to the air, it's like talking to nobody. I need to know what *you* think so I can tell you what *I* think.

¹¹ I have cited this particular excerpt from Agi in several other contexts, and it strikes me that my doing so illustrates Agi's point. However important the reflection was to her (moderately so, I would say), it became essential to my own understanding. It is thus central in my «translated» legacy from Agi, exactly as she describes.

¹² I have argued that there was a great deal more survivor testimony immediately after liberation than is generally supposed. See «The Awakening of Memory : Survivor Testimony in the First Years after the Holocaust, and Today,» *Monna and Otto Weinmann Annual Lecture*, published as an occasional paper by the Center for Advanced Holocaust Studies of the United States Holocaust Memorial Museum (Washington, DC, 2000).

Agi, of course, is describing the richness and opportunity of all good conversation, whether between survivors and their listeners or between anyone else. This is not the usual model of testimony's transmission. Rather than survivors on one side and their listeners on the other—a giving of testimony followed by a getting of it—here, survivors and listeners are in the *same* conversation, out of which emerges recountable memory. What *is* outside but pressing in on *all* sides in is the continuing legacy, not of survivors, but of the Holocaust itself.

The legacy of survivors and the legacy of the Holocaust

It is not surprising that celebratory discourse does not capture the complexity of survivors' actual experiences with recounting and with legacy. Once again, stylizing and idealizing are what make rhetoric, rhetoric. And one could argue that this particular rhetoric was never meant to be descriptive but really serves a moral function: the insistence that survivors *should* have imperishable legacies; that something tangibly meaningful *must* be salvaged from the destruction. Obviously, there can be no argument with these as hopes. The problem comes in trying to imagine how they might be realized and in the question of how much celebratory discourse aids that effort or distracts from it.

Meanwhile, survivors contend not only with popular discourses but also with their own conceptions of what their survivorhood entails and obliges. And even if celebratory rhetoric does not well describe their efforts, there is no doubt that fashioning *some* memorial for the murdered, and *some* meaningful response for the living, has animated many survivors to the core.

Thus Leon was one of a large number of survivors who attempted to write about

their experiences in the first years after liberation¹². Twenty-years-old in 1945, Leon would never have described this testimony as his «legacy,» and such language was not part of the rhetoric of the time in any case. But there was no less urgency for that. Remembering both his own and others' early attempts to transmit the destruction, Leon recalled «the illusions under which we labored—that learning the reality of the Holocaust will maybe prevent another one from happening, will maybe cure mankind of this madness». When I asked him whom he had imagined as the audience for his own retelling, he reflected, «Truthfully, when I was young and naive, I thought the whole world». Since then, his hopes have been curtailed. He continued:

But it is a good indication of advanced age—of being jaded and cynical and maybe realism—that I feel defeated before I start. The world just doesn't care. My goal would be more modest: to impress Jewish generations to come on the Holocaust....Do I hope thereby to avoid a repetition of it? This is all futile! At last, at least they will not be caught unaware...as we were, when the Holocaust caught up with us

If this recounting to «generations to come» is now Leon's «legacy,» it is clearly a legacy by default. For Leon, it is the result of his not finding other listeners elsewhere.

Perhaps for this reason, Leon rarely does speak about his memories—either with his children or anyone else. As much as he wants his children to know about the destruction, the most important thing is that they *are* his children, with their particular needs and experiences which Leon cherishes. He reflects:

This is a source of great solace to me. That my private Hell won't be their portion also. That they won't be forever marked with the horror of these memo-

ries that I cannot escape...Maybe that's why I am permitting nature to take its course and not force-feed them. Because, one, I know that this would also be counter-productive. This would not be effective. And also that they will have to incorporate it into their own sense of values. Their way. Not necessarily my way. I am not holding myself up, especially by virtue of my experiences, as the standard against which everything has to be measured. If anything, it should be improved upon.

Like Agi, then, Leon knows that legacies are made in dialogue and that the ways his children incorporate what he has conveyed may strengthen rather than dilute it. But the more central point is that it was not «the next generation» for whom he had intended his Holocaust testimony in the first place. In the context of that much wider circle of listeners whom he had once imagined, whatever Leon recounts to his children is more or less beside the point.

If Leon's expectations have been reduced since liberation, Victor's have been virtually obliterated. One of the few survivors of the Treblinka death camp, Victor presents a vision of the world in which *everyone* struggles to survive, without mercy or regret. He noted :

Now, forty years later, I see a lot of races that are destroyed. It's the law of the jungle. The weaker has to give under. He has to be destroyed. And the stronger survives.

It's the law of the jungle, even by man....You got to be strong. You got to try to survive. It's all circumstances. This is a world of circumstances...The ant, the rat, the cow, the horse, and the man—a world of circumstances

In contrast with Leon's early hope that survivors might help cure mankind of the «madness,» Victor sees it as the norm.

Even in the family, the «law of the jungle» prevailed. Reflecting, as he often did, about his own aging, Victor noted :

When a man feels closer to death, what's the difference how a man ends ? This way or that way ?...An old man, full of wrinkles on his face, the feet do not work anymore, the hands do not work anymore, everything stops to work in him. When it comes to this, he is something surplus. Even to his closest, he is something surplus. He is useless. He starts to become a burden. To his closest. That's life. That's part of life.

It is hardly surprising that, within this vision, Victor is not concerned about «leaving a legacy»—neither for his children nor for anyone else. Indeed, his is a world devoid of *any* intergenerational memory. When I asked him what he hoped his children might remember from him or about him, he answered :

I don't think, by them, I want anything to be remembered. I don't think this would do any good. My life is short. Their life is short....

When we go, we go with all the history. And if it goes with all the history, you just divide between the living and the dead. And when one is dead, if he will be remembered, or if he will not be remembered, is just the same....I will go my way. They will go theirs. And death will take care of everything.

For Victor, then, the whole world is simply divided between «survivors» (meaning, everyone living) and the dead ; and all are outside memory, blame, or care. In this

¹³ Primo Levi, *The Reawakening*, trans. Stuart Woolf (New York : Summit Books, 1986), pp. 182-3.

voice, at least, Victor accepts that chilling universe as our rightful inheritance and home.

Victor takes us about as far as we can get from the image of survivors' «bearing witness» to «celebrate life» and passing it hopefully to «children and children's children». He reminds us that, beyond whatever constitutes survivors' legacies, is the legacy of the Holocaust itself: the way it lives on as precedent and as more than precedent.

For Victor, remembrance in any usual sense is premised on living after; and remembrance with any hope of effect is premised on believing in a different world than the one that gave rise to the Holocaust itself. But Victor is not convinced that he, or we, do live after. For him, the destruction marks a begin-

ning and not an end. Like Primo Levi, then, Victor is immersed in what Levi called «the incurable nature of the offense» that continues to «swarm around us in a thousand ways, against the very will of all»¹³.

How does one «remember» what has not been cured and what still swarms around us? Certainly not by relegating «the legacy» to a family affair between survivors and their children or by celebrating it as witness shorn of grief, terror, and, in effect, remembrance itself. Here again, I would argue for a model that is more like a conversation than a transmission—a «knowing *with*» survivors more than a «knowing *from*» them—and to that extent, perhaps, a more implicating conversation than may typically arise.

VINCENT LOWY

*Docteur en Sciences de l'Information
et de la Communication
Université de Nancy 2 - France*

Les têtes parlantes : Analyse croisée de la pratique de l'interview dans les films de Marcel Ophuls et de Claude Lanzmann

Méthodologie

L'historien Henri Rouso a écrit un jour ¹:

« Bien qu'à priori mieux outillées, les œuvres historiennes sont souvent en retard ou devancées par d'autres représentations explicites du passé, comme dans le cas, flagrant, du cinéma. Grâce à la force de l'image et à la réceptivité plus large, plus forte, plus immédiate de leur audience, certains cinéastes (...) ont bouleversé la vision que la société française se faisait de la dernière guerre. Le chagrin et la pitié de Marcel Ophuls ou Shoah de Claude

Lanzmann en sont deux exemples éclatants».

Marcel Ophuls et Claude Lanzmann ont en effet une place à part dans la mémoire cinématographique du XXe siècle et particulièrement dans l'historicisation du crime nazi. Leur grande période d'activité et d'influence s'étend sur deux décennies, de 1970 à 1990 et coïncide précisément avec l'institutionnalisation du génocide juif. En effet, après trente ans de silence et de retenue des témoignages, la mise à mort systématique des juifs d'Europe accomplie par le régime national-socialiste entre 1941 et 1945 s'est imposée comme une des grandes références pour

¹ Henri ROUSSO, « Pour une histoire de la mémoire collective : l'après Vichy » dans *Les cahiers de l'IHTP*, numéro 18, juin 1991, p. 169.

le monde contemporain. L'entretien filmé est en particulier devenu le mode privilégié de la transmission testimoniale. De vertigineux réservoirs de témoignages sont aujourd'hui constitués à l'Holocauste Memorial de Washington, au Musée de l'Héritage Juif à New York, au Simon Wiesenthal Center à Los Angeles, à l'université de Yale ou au Yad Vashem à Jérusalem. L'émergence de cette priorité mémorielle a correspondu à une mise en images de l'histoire mais aussi à une volonté de ritualiser le rapport au passé. Par rapport au traumatisme collectif que constitue le génocide juif, des procédures ont été déterminées et sont aujourd'hui régulièrement appliquées, dans les différentes réserves de témoignages constituées. Il ne faut pas ignorer une dimension déterminante de cette mutation mémorielle : le témoignage filmé, c'est avant tout de l'image. Les documents filmiques ainsi produits engendrent un nouveau type de prospective historiographique, toute entière vouée à l'écoute des témoins. L'entretien filmé des survivants de l'extermination repose sur une base contractuelle tacite que décrit très bien Régine Waintrater² :

«Le témoignage est une cocréation fondée sur un contrat entre le témoin et celui qui recueille son témoignage, désigné sous le terme de « témoignaire ». Ce contrat, que j'ai appelé le pacte testimonial, peut se lire ainsi : pendant une courte période déterminée à l'avance, le témoignaire va accompagner le témoin dans son voyage de mémoire, et faire tout ce qui est en son pouvoir pour le protéger. De quoi le témoignaire doit-il protéger le témoin ? De la peur de parler mais aussi de toute norme

testimoniale qui risquerait de l'enfermer à nouveau dans une exigence étrangère à lui-même. Au silence parfois trop respectueux a succédé une explosion de parole où l'idéologie du « tout dire » et du « tout entendre » a remplacé l'indicible. Il semble que l'injonction de parler s'inscrit contre celle de faire silence, formation réactionnelle d'un groupe culpabilisé de n'avoir pas su accueillir la parole des survivants. La parole érigée en valeur suprême se voit parée de toutes les vertus réparatrices, sous couvert d'une idéologie cathartique souvent mal comprise. L'urgence de l'histoire, qui fait que les derniers témoins vont bientôt disparaître, ajoute encore à cette frénésie testimoniale».

Nul ne peut ignorer le rôle joué par Marcel Ophuls et Claude Lanzmann dans la mutation qui a conduit à l'émergence de cet objet historiographique inassimilable. En prenant des exemples généraux puisés dans *Shoah* ainsi que dans les films d'Ophuls qui se rapportent à la période nazie, nous voulons démontrer que la pratique et le régime de l'interview filmée initiés par Ophuls et Lanzmann, ont préfiguré et impulsé l'affluence des témoignages filmés que l'on connaît depuis vingt ans au sujet du génocide juif. La conclusion du phénomène de latence collective qui a présidé à la mise en œuvre de ces travaux de compilation s'est exprimée dans leurs films, avant de parvenir à la surface du discours médiatique. En inscrivant instinctivement leurs œuvres dans le cadre testimonial décrit par Régine Waintrater, les deux cinéastes ont déterminé à eux deux les nouvelles formes de la mise en mémoire du passé.

² Régine WAINTRATER, «Le pacte testimonial» dans *Devoir de mémoire : entre passion et oubli*, Revue française de psychanalyse, P.U.F., Tome LXIV, janvier-mars 2000, p. 206.

³ Cfr. *Le Monde*, 19/09/1967.

⁴ Cfr. Emmanuel BERL, «L'espoir nous est rendu» dans *Le nouveau Candide*, 11/09/1967.

L'interview chez Ophuls : la matrice de la reconstitution historique

Le 2 septembre 1967, la seconde chaîne de télévision française diffuse *La faiblesse des bons*, première partie d'une série de deux émissions consacrées aux circonstances qui ont accompagné et provoqué la signature de l'accord de Munich : *Munich ou la paix pour cent ans*. En milieu de soirée, Marcel Ophuls, réalisateur du document pour le magazine *Zoom* (Harris/Sédouy), apparaît à l'écran en interrogeant un témoin tchèque installé en Haute-Bavière, qui lui décrit le calvaire de ces Allemands de Bohême, chassés de Tchécoslovaquie par Benes en 1946 après avoir activement préparé l'invasion de leur pays par Hitler en 1939. Sans que rien ne le laisse alors présager, ce cinéaste-interviewer, polyglotte et spirituel, vient de faire son entrée sur le territoire alors sanctuarisé de l'histoire en images, un territoire qu'il va bouleverser en quelques années. *Munich ou la paix pour cent ans* provoque des réactions enthousiastes. Jacques Siclier parle dans *Le Monde* d'un document « *d'une importance exceptionnelle* »³ et Emmanuel Berl publie une critique élogieuse dans *Le nouveau Candide* ⁴ :

« *La TV a très bien marqué le contrepoint du drame sudète et du drame européen. Elle a élaboré un document auquel les historiens devront dorénavant se référer. (...) Une telle émission rend de l'espoir, j'avais grand besoin qu'il me soit rendu.* »

Ce document a en effet une importance particulière, et pas seulement parce qu'il préfigure par ses méthodes et son style le film décisif et censuré de 1971 *Le chagrin et la pitié*, initialement produit par la même équipe pour le même magazine : l'émission permet à Ophuls de fonder un nouveau style de commentaire historique, elliptique, nerveux, démystificateur ; plus encore, elle projette

pour la première fois les téléspectateurs français dans le souvenir de l'hitlérisme (c'est la première fois qu'Adolf Hitler apparaît en son synchrone à la télévision française) sans faire la moindre concession à l'historiographie gaulliste, qui fait alors office de modèle unique. *Munich ou la paix pour cent ans* soulève le voile d'une période (la Seconde Guerre mondiale et ses motifs) et les arguments d'un discours (la transmission de la mémoire) qui vont devenir pour le cinéaste un terrain de prédilection et d'introspection permanente.

Ce qui frappe aujourd'hui lorsqu'on regarde cette émission, c'est la modernité de sa construction interne : avec un à propos constant, Ophuls effectue un travail de montage percutant, construisant un authentique récit filmique au fil de la reconstitution événementielle et chronologique du drame. Des blocs de sens non hiérarchisés, formant une continuité hétérogène, se succèdent à l'écran, sur le ton d'un commentaire impertinent qui alterne mode mineur et mode majeur, sans esprit de mise en cause mais avec une solide volonté de mettre à jour toutes les nuances de l'historicité problématique du nazisme. C'est en effet comme le suggère Berl un document auquel les historiens pourront se référer : premier de son espèce, *Munich ou la paix pour cent ans* ouvre les digues du refoulé historique. Mais si Ophuls utilise à profusion des images d'archives ou des extraits de films hollywoodiens, c'est surtout son usage de l'interview qui marque le spectateur : le film est composé aux trois cinquièmes d'entretiens (2 heures environ), laissant aux images d'archives et d'actualité une fonction illustrative ou de liaison entre les séquences. La fluidité du film est soutenue de bout en bout par la confrontation des témoignages, méthode que reprendra le cinéaste dans tous ses films ultérieurs. Et tout comme il le fera dans l'ensemble de ses films qui traitent de

la période du nazisme, Ophuls met l'accent sur le témoignage des témoins actifs et des bourreaux, beaucoup plus que sur celui des victimes. C'est cette dimension rééquilibrante entre différents agents symboliques qui donne à la plupart de ses enquêtes leur piquant et leur justesse. Dans *Le chagrin et la pitié*, ce sont les interviews de Georges Lamirand, de René de Chambrun (gendre de Pierre Laval), d'Helmuth Tausend et de Christian de La Mazière qui créent l'événement historiographique, beaucoup plus que celles de Pierre Mendès France ou Emmanuel d'Astier de la Vigerie, quelle que soient leur qualité. De même, dans *Munich ou la paix pour cent ans*, ce sont les témoins pro-allemands ou allemands, comme le traducteur de Hitler, Paul Schmidt, qui passionnent le téléspectateur et non les antimunichois Lady Asquith ou Pierre Cot : c'est dans les failles défensives du discours de ces témoins que se situent les modulations idéologiques qui donnent de l'épaisseur à l'enquête. Tout comme il le fera dans tous ses films jusqu'à *Veillées d'armes* (1994), Ophuls affronte les mauvais démons de son temps, face à la caméra, avec un dynamisme fait de culot et de rouerie, que l'on chercherait en vain dans la production télévisuelle française des années soixante, époque bénie où l'impertinence n'était pas devenue un exercice de style.

Dans son émission sur l'accord de Munich, c'est principalement l'ancien ministre des Affaires étrangères Georges Bonnet, artisan secret de l'accord de Munich, qui fait les frais de cette absence de componction. De l'aveu d'Ophuls⁵, Bonnet se défendait particulièrement bien. Le cinéaste-interviewer utilise une série de procédés très efficaces, destinés à désamorcer une mauvaise foi évi-

dente, procédés qui seront régulièrement réutilisés par le cinéaste. Il met ainsi au point un système de recoupement négatif qui consiste à juxtaposer des témoignages contradictoires pour faire émerger un sens supplémentaire, qui neutralise les mensonges grossiers de l'ancien ministre. Il en va ainsi de la séquence où Erich Kordt (ancien chef de cabinet de Ribbentrop) démontre longuement qu'Hitler a lancé la construction de la ligne Siegfried en mai 1938, que cette construction était à peine entamée en septembre et qu'à ce moment-là, les barrages mis en chantier auraient constitué une entrave au déploiement des forces allemandes. Et Bonnet de déclarer benoîtement :

«En 1936, [Hitler] fait une ligne Siegfried devant nos frontières, ligne considérée comme infranchissable par nos éléments militaires. Ensuite il annexe l'Autriche, là aussi, il n'a pas le droit, c'est contraire à ses engagements. (...) Lorsque j'arrive au ministère en 1938, nos armements sont au plus bas et c'est le moment où l'on nous demande de faire la guerre».

Destiné à justifier la politique pro-hitlérienne de la France, ce mensonge a été préalablement réfuté par l'intervention de Kordt et Ophuls n'a plus qu'à le faire tomber de la bouche de Bonnet comme un fruit mûr. Insérés dans une autre continuité, les propos de Bonnet auraient facilement pu être pris pour argent comptant par un public peu averti.

Autre procédé mis en œuvre : la contradiction par le montage. Ophuls insère des plans de coupe dans le flot continu du discours de l'ancien ministre pour contredire les propos tenus, comme lorsque Bonnet déclare avec aplomb au milieu du film :

⁵ Marcel OPHULS, entretien avec l'auteur.

⁶ Annette INSDORF, «L'Holocauste à l'écran», *CinémAction*, n° 32, mai 1985, p. 178.

⁷ Marcel OPHULS, *Le chagrin et la Pitié*, Paris, Éditions Alain Moreau, 1980, pp. 225-226.

«Ce qui est certain, vous n'avez qu'à regarder les photographies de cette époque [septembre 1938], vous verrez, ces photographies sont nombreuses, que nous avons un visage extrêmement triste et tendu, que nous ne sommes pas souriants, mais graves et inquiets».

Il ne reste plus à Ophuls qu'à insérer en banc-titre, sur la dernière partie de cette affirmation, une photo qui montre Daladier et Bonnet au Bourget prendre place dans leur voiture officielle, un immense sourire auréolant le visage du ministre des Affaires étrangères. Un zoom avant sur le Bonnet hilare du 30 septembre dénonce encore davantage le mensonge ainsi mis en évidence. Ce type d'effets est très bien analysé par Annette Insdorf dans un article sur *The memory of Justice* ⁶ :

«Pour Ophuls, toute opinion est partielle. Sa façon de couper un plan procède souvent d'une technique de mise en échec, car il oppose immédiatement à une déclaration un témoignage ou des images prouvant son contraire».

Ophuls peut également placer des propos anodins à un endroit stratégique du film, pour leur donner un rôle dévastateur qu'ils n'auraient pas à une autre place. C'est le cas des propos suivants, qui concluent le film, toujours tenus par Georges Bonnet :

«Et bien voici des photographies qui sont pleines d'intérêt et de souvenirs pour moi, par exemple celle-ci, où je suis à la conférence de Lausanne, avec Herriot et MacDonald, et où je vois Chamberlain, von Papen... Celle-là où je sors de l'Élysée, avec Daladier et Paul Reynaud... Celle-là encore où je visite l'exposition de 1937 avec Madame Roosevelt, celle-là également où je suis au terrain d'aviation, en train de partir pour Londres où nous devons rencontrer les ministres anglais... Toutes ces photographies évoquent pour

moi des souvenirs qui sont, en général, très agréables».

La légèreté mondaine dont fait ici preuve Bonnet tranche avec les commentaires graves qui marquent la dernière partie du film, relative aux conséquences de l'accord du 30 septembre. En particulier, ce témoignage d'un témoin tchèque, le Dr Wehle, qui met en perspective les répercussions de la conférence de Munich, quelques minutes avant la conclusion involontaire de Bonnet :

«[En tant que juif, tchèque, et membre du parti communiste], je pense que Munich, c'était un grand malheur. Non un malheur, mais un crime, non seulement contre la Tchécoslovaquie mais contre toute l'Europe. Parce que je pense que sans Munich, Hitler n'aurait pas pu mener la guerre mondiale. Tous les morts sont une conséquence de Munich, moi j'ai vécu six années dans les camps de concentration, j'ai perdu toute ma famille, mes parents, ma fiancée dans les chambres à gaz et ça a été seulement possible par Munich».

Le relais symbolique entre ces deux déclarations paraît exorbitant et accable en quelque sorte Bonnet en tant qu'agent actif du triomphe nazi. La volonté d'Ophuls de dévaluer le témoin paraît évidente et

l'ancien ministre ne s'y est pas trompé, comme le rapporte le cinéaste ⁷ :

«Georges Bonnet avait été très choqué par ma façon d'agir. (...) Il avait pris quatre colonnes dans *Le Monde* pour nous faire part de ses sentiments. À la fin du film, après des actualités montrant les troupes allemandes pénétrant en Tchécoslovaquie, j'avais utilisé les commentaires nostalgiques de l'ancien ministre des Affaires étrangères tandis que, par-dessus son épaule, la caméra le filmait feuilletant un album de souvenirs photographiques le montrant aux côtés de Mme

Roosevelt, de la duchesse de Windsor et de Neville Chamberlain. Ces réflexions intimes se noyaient peu à peu dans une belle chanson du grand Charles Trenet, « C'est la vie qui va toujours, vive la vie, vive l'amour ». Et la musique se terminait avec le déroulant du générique de fin, tandis que M. Bonnet hochait la tête en refermant l'album devant nous et murmurait « Et tout ça, voyez-vous, ce sont restés pour moi de bien jolis souvenirs ! » Moi, j'ai trouvé que cela faisait une bien belle fin de film ! Lui pas ! Dans *Le Monde*, il a écrit que je l'avais « cité hors contexte » (sic !), que, contrairement à M. Joseph Pasteur qui avait fait l'interview avec moi, je n'étais pas un gentleman. Puis, il est allé dire la même chose à M. Claude Contamine, de l'O.R.T.F., qui l'a si bien écouté que cette émission de trois heures et demie a disparu à tout jamais dans les catacombes de la maison ».

Les rapports tumultueux d'Ophuls avec les élites politiques et audiovisuelles de son temps sont inaugurés par cette anecdote : le scandale suscité par *Le chagrin et la pitié* va se construire sur le même type de rapport au passé. Et c'est aussi essentiellement par l'interview qu'Ophuls tracera le portrait de la France lâche et composite des années d'Occupation, que son portrait de Bonnet avait esquissé dans *Munich ou la paix pour cent ans*. Il est évident que les raisons de son éloignement professionnel tiennent à l'exploration systématique de la mauvaise conscience française que ses films ont institué, au travail mémoriel qu'ils ont impulsé. Malgré la variété de ses réalisations antérieures et postérieures au *Chagrin et la pitié*, son nom reste attaché à l'aura sul-

lueuse de cet unique film, aux heures honorables de la mémoire historique française. Lui-même explique que sa condition d'apatride explique le manque de reconnaissance que les Français lui vouent, alors que ses films figurent dans des palmarès prestigieux outre-Atlantique⁸ :

« Il est évident que les gens ont été dérangés qu'un juif allemand naturalisé français se permette d'évoquer le comportement des Français sous l'occupation. Si mon père avait choisi de venir en Angleterre au lieu de venir en France en 1933, nous serions tous Lords aujourd'hui, comme les Korda ! »

Il faut concevoir qu'en 1967, l'antisémitisme français des années 1938-1944 est un tabou absolu dans une société anesthésiée par le consensus gaulliste. Or, certaines interviews relayées par *Munich ou la paix pour cent ans* enfreignent la règle du silence et plongent les téléspectateurs français dans la nasse de leurs mauvais souvenirs. Prenons ainsi l'exemple de l'échange qui oppose indirectement le leader communiste Jacques Duclos à Bonnet sur la question de la rencontre du 6 décembre 1938 : ce jour-là, Français et Allemands signent à Paris un accord de non-agression, lors d'une réception dont les deux ministres juifs du gouvernement Georges Mandel et Jean Zay sont privés⁹. Dans ce passage, les interventions sont montées en succession directe comme dans le cadre d'une conversation. Sur des images où l'on voit Ribbentrop entouré de Bonnet et d'Alexis Léger, Jacques Duclos résume la situation :

« Il y a eu ce grand dîner d'apparat en l'honneur de von Ribbentrop et comme il

⁸ Marcel OPHULS, entretien avec l'auteur.

⁹ Nous savons aujourd'hui que lors de cette réunion, Georges Bonnet a profité de sa rencontre avec Ribbentrop pour lui confier que la France ne veut plus de réfugiés juifs et songe même à en déporter 10 000 à Madagascar. Cfr. Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 340.

y avait deux ministres israélites membres du gouvernement, Jean Zay et Georges Mandel, qui d'ailleurs tous deux ont été victimes des nazis ou de leurs complices français... et bien, on ne les invita pas. Bon, on peut me dire que l'un était ministre de l'Éducation nationale et qu'il n'avait rien à voir avec la diplomatie, que l'autre était ministre des Colonies et qu'il n'avait rien à voir avec la diplomatie, s'il vous plaît !»

Bonnet déclare à son tour, répliquant indirectement à Duclos :

- « On a estimé qu'il fallait faire pour Ribbentrop ministre des Affaires étrangères d'Allemagne les mêmes invitations que l'on faisait pour tous les ministres des Affaires étrangères venant en France. Ces invitations comprenaient un certain nombre de ministres parmi lesquels ne se trouvaient pas le ministre des Colonies, ni le ministre de l'Éducation nationale. Ce n'était pas du tout parce qu'ils étaient israélites qu'on n'invitait pas messieurs Mandel et Jean Zay mais parce qu'ils étaient des ministres dont on n'invitait jamais les titulaires en pareil cas quand il s'agissait d'un ministre des Affaires étrangères».

- (voix de Joseph Pasteur) C'était un heureux hasard en la circonstance...

- Pardon, je n'ai pas entendu...

- Je dis : c'était un heureux hasard en la circonstance...

- (souriant) C'était un heureux hasard en la circonstance...

Immédiatement, Jacques Duclos de répondre, comme s'il ripostait directement aux propos de Bonnet :

« Ce sont des propos qui ne valent pas, en réalité, on s'inclinait devant les courants antisémites des hitlériens, voilà le fond de l'affaire, et on assistait à ce spectacle étran-

ge et humiliant : le gouvernement français tenait discrètement à l'écart deux ministres juifs du cabinet pour ne pas déplaire à von Ribbentrop».

Le talent de débatteurs de Bonnet et Duclos donne à cette séquence une qualité narrative qui correspond parfaitement au besoin qu'a Ophuls de créer des instants de pur débat, qui sont aussi de vrais moments de télévision. Mais surtout, ce passage démontre que c'est l'interview, et non la démonstration narrative ou l'instrumentalisation des archives par le commentaire, qui fonde pour Ophuls toute approche de la matière historique, jusque dans ses remises en question les plus sensibles. Naturellement, c'est dans *Le chagrin et la pitié* que cette perspective de reconstruction aboutit vraiment, là encore par l'utilisation de l'interview. Pourtant, l'immense changement méthodologique accompli par Ophuls pour ce film repose sur un changement de regard essentiel par rapport à son émission sur la crise des Sudètes : c'est dans le choix des témoignages que le cinéaste va affiner sa méthode, en focalisant son enquête non plus seulement sur des acteurs idéologiques marqués, témoins directs et prestigieux, mais sur des figures d'en bas, acteurs populaires et circonstanciels du grand drame européen, ceux que la télévision actuelle qualifie abusivement d'anonymes. Tous les spectateurs se souviennent à ce propos de l'entretien conduit avec un commerçant de Clermont-Ferrand au sujet du climat d'antisémitisme qui régnait dans sa ville sous l'Occupation :

Commentaire de Marcel Ophuls - *Dès l'automne 40, Vichy se hâte de publier les décrets juifs. Dans les petites annonces du Moniteur, un commerçant de Clermont-Ferrand avertit son aimable clientèle qu'il est français de vieille souche : « Chez Marius, 22 rue des Gras - J'ai l'honneur d'informer ma fidèle clientèle que, contrairement à des affirmations anonymes, je*

suis d'une famille française du département du Nord. Je suis né à Dunkerque en 1893, ai fait la guerre de 1914-1918 ainsi que mes trois frères».

(devanture d'une mercerie)

Marcel Ophuls - «*Monsieur, c'est vous Marius ?*

Marius Klein - *C'est moi Marius.*

M.O. - *Vous portez de nombreuses décorations.*

M. K. - *Ben, monsieur, je suis de 14-18.*

M.O. - *Et tout ça, ce sont des décorations de 14-18 ?*

M. K. - *De 14-18 !*

M.O. - *Vous avez été un homme très courageux.*

M. K. - *C'est-à-dire... j'ai fait comme les autres.*

M.O. - *Oui.*

M. K. - *J'ai fait mon devoir, c'est tout.*

M.O. - *Au moment de la démobilisation de la deuxième guerre...*

M. K. - *Oui ?*

M.O. - *C'est-à-dire au moment de la défaite, comment avez-vous réagi ?*

M. K. - *Ah ben, écoutez, ça nous a pas bien fait plaisir. Nous, en tant qu'anciens combattants 14-18, la défaite nous a touché énormément.*

M.O. - *Oui. Il y avait beaucoup de magasins juifs ici, dans cette ville, je crois ?*

M. K. - *Oui.*

M.O. - *Alors, vous avez dû voir pas mal de choses ?*

M. K. - *Et bien, c'est-à-dire, oui. Ils ont été... Ils sont partis, n'est-ce pas, ils se sont exilés.*

M.O. - *Ils se sont exilés ! Mais il n'y a pas eu d'arrestations ?*

M. K. - *Oh si ! Oh si ! Un peu partout.*

M.O. - *Vous les avez vues ?*

M. K. - *Hélas, oui.*

M.O. - *Oui. Dites-moi, au moment de la parution de ce qu'on appelle les décrets juifs, il paraît que vous avez fait paraître une annonce à ce moment-là...*

M. K. - *C'est exact.*

M.O. - *C'est une annonce dans Le Moniteur.*

M. K. - *Ah ben, vous êtes bien renseigné, monsieur : c'est exact ! Figurez-vous, monsieur, nous étions quatre frères. C'est la réponse que j'y ai faite parce qu'ils nous disaient juifs. J'ai mon nom à consonance juive puisque je m'appelle Klein. Mais je suis catholique quand même. Alors, justement, j'ai eu des inquiétudes. On m'a inquiété à ce sujet. Alors j'ai répondu, ayant eu quatre frères mobilisés, que... ma foi, j'étais français.*

M.O. - *C'est-à-dire que vous avez tenu, vis-à-vis de votre clientèle à ce moment-là, à dire que vous n'étiez pas juif.*

M. K. - *C'est exact.*

M.O. - *Pour quel motif ?*

M. K. - *Mais parce qu'il avait paru que j'étais juif, et puis qu'on arrêtait les juifs, et puis qu'on était tous contre les juifs, comprenez-vous ?*

¹⁰ La phrase interrompue *Ils ont été...* est à ce titre un vrai moment de rupture testimoniale, qui révèle la pesanteur de la censure mémorielle.

¹¹ Marc FERRO, «De l'interview chez Ophuls, Harris et Sédouy» texte paru en 1973 dans *Téléciné* et remanié pour l'édition du livre *Cinéma et Histoire*, Editions Denoël/Gonthier, Paris, 1977, pp. 162-166.

M.O. - *Oui.*

M. K. - *Mais j'ai dit : il n'y a pas de raison, je ne peux pas m'intituler juif du fait que je suis catholique, comprenez-vous ? Alors c'est là, comme vous dites si bien, que j'ai fait paraître une annonce. Ayant eu quatre frères en guerre, dont un a été tué et les trois autres prisonniers...*

M.O. - *Enfin, il y a des tas de juifs qui ont eu aussi des frères tués pendant la guerre de 14 ! Non ?*

M. K. - *Écoutez, je n'ai jamais fait de racisme. Alors, qu'on soit juif, qu'on soit mahométan, je voyais qu'une chose : celui qui faisait son devoir, hein, je le considérais comme français, comme moi, comme les autres.*

M.O. - *C'est ça.*

M. K. - *Comprenez-vous ?*

M.O. - *Bien ! Merci !*»

Cet entretien, qui apparaît aujourd'hui assez anodin, constitue un acte de rupture profond avec les discours tenus par la télévision historique des années soixante. Il faut y voir un moment fondamental dans la généalogie de la mise en images de l'histoire. Ce n'est pas tant la charge révélatrice et accusatrice qui importe, c'est la capacité du discours à surmonter l'ordre hiérarchisé de la mythologie résistancialiste, à recomposer la complexité du terrain idéologique, à provoquer une véritable *chute dans le temps*, par un effet de prise directe avec le quotidien de l'occupation. Ophuls favorise l'arrivée d'éléments nouveaux dans la vulgarisation historique sur la période de Vichy : dans l'évocation de la déportation des juifs¹⁰ la mise en évidence métonymique de la complicité d'une partie de la population française, majorité silencieuse qui par l'aveu même d'un de ses membres (*on était tous contre les juifs*) passe symboliquement du statut de témoin/victime à celui d'acteur. Pourtant, le propos

d'Ophuls n'était pas de montrer que les Français s'étaient mal conduits, comme on l'a trop souvent dit au sujet du film : bien au-delà de ce poncif (qui n'a aucun sens pour un cinéaste qui ne croit qu'à la responsabilité individuelle), il s'agissait de montrer que la mémoire historique doit exister hors de toute vérité révélée, hors de toute mythologie collective mais par la prise de conscience qu'une multitude de destins agissent sur l'histoire à égalité, qu'ils soient héroïques ou veules. Et c'est l'interview filmée qui restitue le mieux cette complexité.

Reprises et systématisées par André Harris et Alain de Sédouy dans leur série télévisée *Français, si vous saviez*, ces méthodes de confrontation des témoins avec la réalité de leur histoire ont provoqué une forte émotion dans l'opinion ultra-réactive des années soixante-dix. Il était désormais possible de formuler l'histoire commune dans sa complexité, non par le recyclage des archives mais par la révélation du témoignage. Ophuls va payer cher cet affranchissement puisque, tout comme son père en 1940, il va devoir quitter la France pour continuer à travailler, alors que le modèle documentaire didactique fondé sur des schémas pré-scénarisés, qui dominait dans les années soixante et dont *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais donne le meilleur aperçu, continuera d'être illustré tout au long des années suivantes.

Mais Ophuls a ouvert la porte : il a mis en évidence l'idée que l'écriture historique des crimes nazis s'effectuerait désormais par la quête de témoignages. Ce dévoilement apparaît immédiatement à l'historien Marc Ferro, qui en fait le sujet d'un article fondamental intitulé *L'interview chez Ophuls, Harris et Sédouy*¹¹, paru en 1973 dans le prolongement de la distribution en salles du *Chagrin et la pitié*. Dans cet article, Ferro limite la portée du film à l'anti-gaullisme viscéral d'Ophuls, à une «démarche antipolitique» de

démystification de l'action publique. Mais surtout, il distingue trois grandes fonctions appliquées par Ophuls à la pratique de l'entretien : un effet de confrontation du témoin avec son passé ; un effet de parallélisme entre la mémoire du témoin et la réalité de son passé ; un effet de substitution au commentaire, ce dernier étant remplacé par le son synchrone des actualités et les questions posées par les interviewers. Il faudrait sans doute relativiser ce dernier point : si les films d'Ophuls marquent la fin du règne du commentaire, *Voice of God* qui a marqué le documentaire des années d'après guerre, particulièrement en France où les textes de Jacques Prévert, de Raymond Queneau ou de Jean Rouch sont de véritables constructions poétiques, le déroulement des séquences du *Chagrin et la pitié* est tout de même rythmé par la voix de Marcel Ophuls. Ce sont surtout les deux autres points soulevés par Ferro qui nous semblent cruciaux : dans cette contradiction entre passé et présent, comportement et discours, mythe et réalité se logent les potentialités de la reconstruction historique. Le double pouvoir de l'interview, destructrice de légende et constructrice de mémoire, s'inscrit dans cette divulgation capitale : les témoignages auront désormais plus d'importance que les archives dans le discours cinématographique sur l'histoire. Ferro affirme ainsi ¹² :

«Ainsi en apparence, l'historien s'efface devant les témoins, devant la société, devant le témoignage du passé. En l'absence de cette médiation [le commentaire], l'explication historique apparaît terriblement authentique, comme dotée d'un sup-

plément de vérité. Ce procédé d'écriture donne au film sa force, que le spectateur soit en accord ou en désaccord avec son orientation : alors que traditionnellement dans un film, la force des images prime celle du texte, cette fois l'inverse se produit, grâce à un nouveau système de relations entre le texte, le discours oral, le discours de l'image».

Ainsi, les images d'archives n'auraient plus qu'une importance annexe, délaissant la charge attestatoire primordiale qu'elles revêtaient dans les films traditionnels de vulgarisation : l'entretien allait devenir la véritable matrice de la reconstruction historique. Cette inflexion est largement due à Marcel Ophuls, qui a intuitivement révolutionné le film historique avec ce qu'il appelle ses *têtes parlantes* ¹³, en imposant à ses témoins un cadrage sans compromis, une mise en condition qui neutralise toute forme de détournement du discours. L'encadrement du témoignage engendre littéralement la construction de sens ophulsienne, comme le dit très bien François Niney ¹⁴ :

«Comme dit Montaigne, «la parole est à moitié à celui qui parle et à moitié à celui qui écoute». Les films de Marcel Ophuls sont entièrement bâtis sur la vertu et la perversion de la parole, la parole qui se cherche ou qui se refuse, qui explique ou dénie, qui explique ou trahit, accuse ou excuse ce dont on parle tout comme celui qui parle. Il y en a qui en savent plus qu'ils ne disent (...) et il y a ceux qui, en parlant, découvrent qu'ils en disent plus que ce qu'ils ne voulaient ou croyaient être capables de dire».

¹² *Ibid.*, p. 163.

¹³ Marcel OPHULS, *op. cit.*, p. 249.

¹⁴ François NINEY, «La machine à re-monter le temps» dans *Retour de mémoire. Bulletin des Rencontres cinématographiques de la Seine-Saint-Denis*, novembre 2000, p. 39.

¹⁵ Claude LANZMANN, *Le Monde*, 29/06/1993.

¹⁶ Claude LANZMANN, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, p. 19.

Avant chaque entretien, Ophuls pose ses conditions : il avertit ses témoins que leur témoignage sera juxtaposé à d'autres déclarations contradictoires ; qu'ils n'auront pas la possibilité de voir le film avant sa sortie ou d'intervenir dans le choix des passages utilisés ; qu'il jugera de la place et du choix de leurs réponses en fonction de ses seules opinions et impression. En exerçant ce type de contraintes, qui tranchent avec la bienveillance et la componction des interviewers traditionnels, en faisant jouer toute l'ironie et la dérision dont il est capable, en renonçant à toute présence dans le choix de ses témoins, Ophuls a permis à l'*inexprimé* de la culpabilité française de trouver un terrain de germination discursive.

L'interview chez Lanzmann : le moment générationnel du discours

Quelques mois après la parution de l'article de Marc Ferro, Claude Lanzmann commence la réalisation d'une grande enquête filmée sur le génocide juif, sans probablement savoir qu'elle va s'étendre sur onze ans et infléchir durablement la perception globale de cet événement. Le travail de Lanzmann est essentiellement fondé sur une collecte d'entretiens, recueillis dans quatorze pays, en Pologne, en Israël, aux États-Unis, en Allemagne ou en Grèce, sur un total de dix campagnes de tournage ; Lanzmann a mis cinq ans à établir un montage satisfaisant : pour la sortie de ce film dans sa version définitive en 1985, il ne reste que neuf heures trente minutes de film, sur les trois cent cinquante heures d'entretien tournées à l'origine.

Sur le plan historiographique, tout le monde s'accorde aujourd'hui sur le fait que le film de Lanzmann a eu une importance primordiale dans l'institutionnalisation du génocide juif. *Shoah* est l'événement qui

dans le développement à la fois analytique et médiatique du discours sur le judéocide a déterminé des perspectives désormais intangibles. Le choix opéré par le cinéaste, en particulier dans le tri de ses interlocuteurs, est d'affirmer la spécificité exterminatrice et antisémite du crime nazi, en insistant sur le sort final des victimes. Lanzmann définit son entreprise comme un phénomène de mortification : son combat contre l'abstraction le conduit à rejeter toute forme de représentation directe. Par l'intermédiaire des témoins qu'il interroge, il se fait le porte-parole des victimes elles-mêmes. Ce parti pris ancre son discours dans les limites de celui de la communauté juive et de ses traditions. Ainsi, Lanzmann déclare ¹⁵ :

«Shoah est une oeuvre talmudique ; le Talmud interdit la représentation. Shoah est une expérience allégorique du voyage des Juifs européens vers la mort. De leurs derniers instants. C'est une résurrection».

Pour exprimer cette composante allégorique, Lanzmann a mis en avant le terme *Shoah*, aujourd'hui couramment admis pour remplacer l'expression impropre et anglo-saxonne *Holocaust*. L'utilisation de ce mot hébreu, qui renvoie au livre des Psaumes et aux Prophéties d'Isaïe, date en réalité du début des années cinquante : indistinctement orthographié *Shoah*, *Choa* ou *Shoa*, ce terme signifie à la fois désolation, désastre et calamité. Pour la première fois sans doute, c'est un film qui a permis de nommer un événement historique. Cette locution, qui ancre l'histoire du génocide juif dans une perspective religieuse, est en effet devenue *impérissable* ¹⁶. Inutile de s'attarder sur la portée métaphysique d'une telle postérité : tout en faisant émerger les différents étagements du discours sur le crime nazi, Lanzmann a porté le génocide juif dans toute sa singularité vers la nomination. Et cette désignation coïncide avec un glissement logique vers l'intransmissible et donc

l'interdit. Dans le discours public de Lanzmann, l'interdit devient une obsession injonctive, voire une interdiction. Comme il le dit lui-même, *Shoah* est construit «*contre sa propre impossibilité*¹⁷».

L'interview, ou plutôt l'interrogatoire, est le substrat même de la démarche de Lanzmann, tuf originel sur lequel vont s'implanter les multiples marques d'historicité colportées par le film. Sur le plan de l'écriture, cela exige une capacité d'orienter la collecte des témoignages vers l'intransmissible, qui est le siège du deuil le plus intime. Ainsi, Lanzmann s'est lancé à la recherche des membres survivants des *Sonderkommandos*, *juifs du travail* qui se consacraient dans les camps d'extermination à la crémation des corps des victimes : il les a retrouvés et interviewés, pour la plupart juifs tchèques, slovaques et polonais devenus israéliens¹⁸. Témoins directs qui ont approché le cœur de l'extermination, ces hommes n'ont pas une vision tiède ou distanciée des événements qu'ils racontent. Nous avons affaire à des *hommes-frontière*, dont le rapport à la réalité est en permanence installé dans un déséquilibre conducteur. La parole de ces témoins s'inscrit dans le cadre d'un traumatisme personnel intense que l'interviewer fait coïncider avec le traumatisme historique. Et l'attitude même de Lanzmann reflète cette exigence et dépasse les limites qu'engage traditionnellement l'exercice. Ainsi, dans son rapport aux victimes, aux témoins et

aux bourreaux, Lanzmann devient lui-même par contamination un témoin direct de l'extermination, un agent historique déterminant. Lanzmann y parvient en tentant d'aller toujours au plus près de la défaillance de ses interlocuteurs. C'est ce qu'explique Anne-Marie Houdebine-Gravaud¹⁹ :

«*La façon qu'a Lanzmann d'interroger les Juifs du travail jusqu'au plus intime d'eux-mêmes, là où la parole a défailli, de quêter près d'eux, jusque dans leur corps, leur émotion, une parole vraie sans les lâcher dans l'horreur où il les accompagne, restituée à chacun sa part singulière, subjective, sa part d'Histoire*».

Ainsi, par l'interview, Lanzmann entame un processus langagier, qui s'apparente effectivement au travail psychanalytique et qui par ses enjeux et par la spécificité même de la diffusion médiatique brise le cadre de toute expérience cinématographique. Nous sommes dès lors en présence d'un objet filmique inabordable, inépuisable, et d'une certaine manière inutilisable (en particulier sur le plan pédagogique). *Shoah* se dérobe en effet à toute latéralisation du discours historique : les propos tenus par les témoins plongent le spectateur au cœur de l'interdit représentationnel que véhiculent les films qui utilisent les archives (Resnais ou Rossif) et ceux qui pratiquent la reconstitution romanesque (Spielberg ou Benigni). En choisissant d'orienter ses questions sur les

¹⁷ Claude LANZMANN, *Shoah, Le film - Des psychologues expliquent*, op. cit., p. 200.

¹⁸ «*On m'a beaucoup reproché qu'il n'y ait pas de Français dans Shoah, c'est parce que les seuls protagonistes juifs de Shoah sont des gens des commandos spéciaux qui travaillaient aux chambres à gaz et je n'ai pas trouvé de Français pour ça, j'en ai bien trouvé un à Paris mais il était incapable de prononcer quoi que ce soit, il était devenu quasiment fou.*», Claude LANZMANN, Rencontre publique au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (69), 25/02/1999.

¹⁹ Anne-Marie HOUDEBINE-GRAVAUD, «L'écriture Shoah» dans *Shoah, le film, Des psychologues écrivent*, Paris, Jacques Grancher, 1990, p. 95.

²⁰ Claude LANZMANN, rencontre publique au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (69), 25/02/1999.

²¹ Claude LANZMANN, rencontre publique au Lycée Maine de Biran (24), 16-01-2000.

aspects techniques de la mise en œuvre du génocide, en entravant par principe toute mise en perspective morale, Lanzmann pratique une sorte de verrouillage discursif qui contraint le spectateur à affronter la mécanique exterminatrice sous ses aspects les plus concrets. Les questions qu'il pose à Rudolf Vrba, héros de la résistance slovaque célèbre pour son évasion d'Auschwitz, ne concernent en rien ses exploits : elles se limitent à la description événementielle de l'arrivée des déportés et d'une tentative de révolte dans le camp de Birkenau. Dès que Vrba aborde les motifs de son évasion, son intervention prend fin. De même, dès que le nazi Suchomel commence à évoquer les circonstances de son procès, Lanzmann lui coupe la parole :

«Monsieur Suchomel, nous ne parlons pas de vous mais seulement de Treblinka car votre témoignage est capital et vous pouvez expliquer ce qu'était Treblinka».

De l'aveu même de son auteur, *Shoah* est un film épique²⁰, où les petites choses des parcours individuels n'ont pas de prise, un film dont tout ce qui est affaire de survie est rapidement évacué. Lanzmann déclarait il y a peu à des lycéens qui lui demandaient s'il avait rencontré Primo Levi²¹ :

«Non, Shoah n'est pas un film sur les survivants. Il filme les revenants des Sonderkommandos. Shoah est un film sur la mort».

Et ce film sur la mort est entièrement construit sur la parole de témoins qui ont globalement un rapport *physique* avec la mort des juifs d'Europe. Tout comme Ophüls mais par des méthodes absolument inverses, Lanzmann pratique par l'entretien une chute dans la matérialité du crime nazi. Les témoins que Lanzmann interroge dans *Shoah* se répartissent en trois groupes symboliques, qui attestent tous de cette matérialité : les victimes, les témoins et les bourreaux. Dans la première catégorie, on

trouve les anciens *Sonderkommandos* ou *Waldkommandos*, les rescapés des camps et des ghettos : Simon Srebnik, Michaël Podchlebnik, Motke Zaïdl, Itzhak Dugin, Richard Glazar, Paula Biren, Abraham Bomba, Rudolf Vrba, Inge Deutschkron, Filip Müller, Moshe Mordo, Armando Aaron, Ruth Elias, Itzhak Zuckermann, Simha Rottem (quinze intervenants). Dans le groupe des témoins, on trouve différents agents passifs ou actifs de l'extermination, essentiellement des Polonais, dont certains ne sont pas présentés : Pana Pietyra, Pan Filipowicz, Pan Falborski, Czeslaw Borowi, Henrik Gawkowski, Jan Piwonski, Mme Michelsohn, Jan Karski, des paysans polonais, des habitants de Chelmno, des cheminots de Treblinka (huit intervenants nommés). Enfin, le troisième ensemble comprend différents responsables allemands de l'engrenage exterminateur : Franz Suchomel, Joseph Oberhauser, Franz Schalling, Walter Stier, Franz Grassler (cinq intervenants plus ou moins conciliants). Il faut ajouter à ces trois ensembles un quatrième groupe, constitué de figures variées, qui occupent une fonction exceptionnelle dans l'économie générale du récit : Hanna Zaïdl, fille d'une victime à qui est confiée en quelque sorte l'introduction du film ; deux témoins *du dehors*, extérieurs à la connaissance directe des événements : l'historien Raul Hilberg qui incarne la seule instance historienne du récit, le procureur M. Spiess, qui évoque les débuts chaotiques de l'extermination des juifs, en tant qu'acteur de la réparation judiciaire entamée dans les années d'après-guerre ; enfin, Gertrude Schneider et sa mère, survivantes du Ghetto qui ne rapportent pas leurs souvenirs mais chantent une chanson traditionnelle en yiddish, à la conclusion du film. Les deux tiers du film sont consacrés aux témoignages des survivants des *Sonderkommandos* et aux victimes au sens large : combattants de la résistance concentrationnaire, juifs du travail, simples survi-

vants, rescapés des ghettos... La majeure partie du tiers restant est consacrée aux témoins polonais. Les six témoins nazis apportent des précisions importantes (Suchomel) mais leur parole ne constitue souvent qu'un contrepoint aux propos de l'historien (l'échange indirect entre Hilberg et Grassler au sujet d'Adam Czerniakow) ou des témoins (Schalling par rapport à Podchlebnik). La structure spiralee du film permet à ces différents agents d'intervenir successivement sans hiérarchie, créant un entrelacs de témoignages de statuts différents, impossible à dénouer, qui contribue à rendre le contenu langagier de *Shoah* à la fois insécable et perpétuellement présentifié. Jean-Jacques Moscovitz résume très bien cela²² :

« Avec Shoah (...), le textuel des propos, dans sa latence, sa lenteur, son tissage, son mouvement indique continûment [la] violence [des événements]. Trois langages se nouent sans jamais se rencontrer : celui des juifs, celui des Polonais, celui des nazis. Leurs propos ne s'enchaînent pas mais constituent un contre-croisement nodal. Non seulement la pudeur est respectée mais elle est produite. Le spectateur lui-même se retrouve « en acte » ; et en tant que vivant, il devient contemporain du moment où s'est produite l'horreur, à Treblinka, à Sobibor, à Auschwitz, à Chelmmo-sur-Ner... »

L'absence de toute image d'archives ou de toute représentation indirecte de la réalité (à l'exception des maquettes des crématoires filmées au musée d'Auschwitz) renforce enco-

re cette impression d'une parole continue, composite alternance de voix qui portent toutes à la fois le souffle d'un même récit. Le discours (ou le non-discours) des différents témoins questionnés par Lanzmann n'a qu'un objet : la mort des juifs d'Europe. Spontanés ou non, tous les protocoles d'entretien appliqués par Lanzmann à ses différents témoins convergent vers cette révélation, qu'il s'agisse de la brutalité utilisée pour contraindre Bomba ou Müller à continuer de témoigner, des sarcasmes qui ponctuent le discours des témoins polonais ou de la rouerie requise pour forcer Suchomel à témoigner. Naturellement, l'interrogation des victimes est le principal enjeu de la recherche lanzmannienne, ne serait-ce qu'en termes proportionnels : trois victimes pour un bourreau. Nous avons vu que la principale nouveauté apportée par la méthode d'Ophuls, Harris et Sédouy dans les années soixante-dix avait été de créer une sorte d'obligation de témoignage, et d'instituer à ce titre une référence discursive. Or cette référence s'appliquait essentiellement aux responsables, majeurs ou mineurs, des différentes défaillances qui ont conduit à la possibilité du nazisme en France. En rupture absolue avec cette absence d'audibilité des victimes, la démarche de Lanzmann est de faire émerger le témoignage des juifs victimes du nazisme, à la fois en tant que juifs et en tant que victimes. C'est tout le sens de l'intervention d'Hanna Zaidl, qui déclare au début du film :

« C'est une très longue histoire. Je sais que lorsque j'étais une toute petite fille, j'avais très peu de contacts avec mon père.

²² Jean-Jacques MOSCOVITZ, «Savoir et non-savoir en question» dans *Shoah, le film, Des psychanalystes écrivent*, op. cit., p. 56.

²³ Il s'agit ici de résumer en quelques phrases les trente années de latence - et la rupture générationnelle - qui ont conduit au surgissement des témoignages, c'est à dire à la formulation de l'expérience exterminatrice par les rescapés eux-mêmes. Dans *Shoah*, c'est la seule référence indirecte (hors-interview) à un contexte de production de discours.

²⁴ Claude LANZMANN, «L'obscénité du pourquoi» dans *L'événement du jeudi*, 24/09/1998.

D'abord, il travaillait à l'extérieur, je le voyais assez peu, et puis c'était un homme silencieux, il ne me parlait pas. Et puis, lorsque j'ai grandi, que j'ai eu la force d'être face à lui, je l'ai questionné, encore questionné, toujours questionné, jusqu'à ce que je réussisse à lui arracher toutes ces bribes de vérité qu'il n'arrivait pas à me dire, parce que, en réalité, il commençait à me répondre par des moitiés de phrases, il fallait vraiment que je lui arrache les détails, et finalement, c'est lorsque M. Lanzmann est arrivé, c'est pour la première fois que j'ai entendu, je crois, l'histoire dans sa totalité».

Cette déclaration, dont chaque mot a une importance capitale²³, résume avec brièveté le sens du projet de Lanzmann : permettre aux victimes de se souvenir en tant que telles et non pas en tant que témoins, de surmonter l'inassimilable ressouvenance pour permettre à la transmission de s'effectuer, par la formulation de l'informulé. Dès lors, il s'agit pour l'auteur d'approcher au plus près des interdits qui agissent au sein de la communauté des survivants, d'affronter le *noir soleil aveuglant de l'Holocauste*²⁴. C'est pourquoi deux grandes directions orientent le questionnement lanzmannien : la judéité des victimes et la mécanique du processus exterminateur. Ces deux perspectives sont inséparables dans l'esprit du cinéaste et chaque question en rend compte. Un rapide passage de son entretien avec le SS Suchomel rend compte de ce double clivage :

Franz Suchomel - *«C'était effroyable. Enterrer les leurs et voir de leurs yeux... La chair des cadavres leur restait dans les mains. Alors Wirth y est allé lui-même, avec quelques Allemands... et il a fait tailler de longues courroies qu'on passait autour du torse des cadavres pour les haler.*

Claude Lanzmann - *Qui a fait cela ?*

F. S. - *Des Allemands.*

C.L. - *Wirth ?*

F. S. - *Des Allemands et des juifs.*

C.L. - *Des Allemands et des juifs ! Mais des juifs aussi ?*

F. S. - *Des juifs aussi.*

C.L. - *Oui. Mais que faisaient les Allemands ?*

F. S. - *Ils forçaient les juifs...*

C.L. - *Ils les battaient...*

F. S. - *...ou ils participaient eux-mêmes au déblaiement.*

C.L. - *Quels Allemands ont fait cela ?*

F. S. - *Des hommes de notre garde qui avaient été détachés là-haut.*

C.L. - *Les Allemands eux-mêmes ?*

F. S. - *Ils y ont été obligés.*

C.L. - *Ils commandaient !*

F. S. - *Ils commandaient. Et étaient commandés... et commandaient aussi.*

C.L. - *Pour moi, ce sont les juifs qui l'ont fait.*

F.S. - *En pareil cas, les Allemands devaient mettre la main à la pâte».*

Ici, l'interviewer intervient dans la matière même du discours adverse, pour neutraliser un mensonge manifeste, destiné à atténuer la cruauté des tortionnaires allemands : alors qu'il n'était pas présent à Treblinka et ne peut se prévaloir d'aucune connaissance directe, Lanzmann rectifie les déclarations de son témoin et conclut même l'échange en imposant sa vision de la scène, mollement réfutée par Suchomel. Le caractère impulsif des interventions de Lanzmann montre bien sa détermination à instaurer un lien direct entre victime et judéité : les Allemands ne pouvaient être que des bourreaux et les juifs des victimes. Pour comprendre cette insistance, il faut replacer cet entretien dans son contexte.

La judéité des victimes du nazisme est aujourd'hui devenue une évidence mais nous avons vu en évoquant les premiers films télévisés de Marcel Ophuls que la France des Trente glorieuses n'était pas convaincue de la nécessité de formuler les termes du génocide juif et des mises au clair que sa mémoire engage, y compris après le séisme de 1968. Le décret de grâce signé par le président Georges Pompidou en faveur de Paul Touvier, qui avait été auparavant condamné à mort par contumace, suffit à révéler la pesanteur de cette période de normalisation. La démarche de Lanzmann était, au moment où il choisit ses témoins et où il pose ses questions, fondée sur l'idée de restituer la place de victime absolue qui revenait aux communautés juives. Sur la lancée des méthodes initialement introduites par Ophuls, Lanzmann a compris que cette restitution ne pouvait se produire que par l'interview, par la recomposition des événements et des expériences directes que relaient les témoins - et non par la reconstitution fictionnelle. Lanzmann transforme l'entretien en véritable moment générationnel du discours, c'est à dire en passage de relais entre un sujet *savant* et un sujet *parlant*.

Il faut ici effectuer un rapide coup de projecteur sur le tournant des années quatre-vingt : pendant que Lanzmann réalise *Shoah*, des évolutions déterminantes se produisent. Si les témoignages se multiplient en librairie²⁵, c'est surtout le cinéma populaire qui s'empare du génocide juif, qui devient d'un coup un sujet dramatique comme les autres - ou comme le dira Serge Daney, *une histoire américaine de plus*²⁶. La diffusion retentissante du feuilleton américain *Holocauste*

(1978 - Etats-Unis), récit de Gerald Green adapté par Marvin Chomsky, modifie la perception commune de ces événements. Les spectateurs du monde entier ont suivi dans cette série de quatre épisodes l'épopée tragique d'une famille juive plongée dans l'enfer de la Solution finale ; c'est en Allemagne que selon Ian Kershaw, la réception du film de Chomsky a créé la plus forte impression²⁷ :

« En 1979, le passage à la télévision allemande du film américain *Holocauste* (...) avait davantage fait que les innombrables travaux d'érudition déjà publiés à l'époque pour raviver les cicatrices d'un pays qui, depuis des décennies, ne voulait plus contempler l'extermination des Juifs dans toute son horreur ni réfléchir au rôle des dirigeants nazis et a fortiori des Allemands ordinaires, dans ces atrocités. « Une nation sous le choc », tel est le sous-titre de l'un des livres sur la réception du film qui avaient paru à l'époque ».

En effet, les problèmes posés par l'adaptation du discours historique au format singulier de l'écriture filmique renouvellent en profondeur le regard sur le passé et remettent en question les modèles opérés par la reconstitution historique : pour un nouveau public, de nouveaux langages suscitent de nouveaux modes de réception du message historique. L'effet de publicité massive occasionné par le format du feuilleton et la spécificité de la diffusion télévisuelle a sans aucun doute accru l'impact d'*Holocauste*, ouvrant la voie à plusieurs types de produits de ce genre, comme *Playing for time*, diffusé en 1980, dont le récit se déroule à Auschwitz et décrit le parcours d'une musi-

²⁵ Ainsi, au printemps de 1980 paraissent coup sur coup les ouvrages de Vladimir POZNER *Descente aux enfers, récits de déportés et de SS d'Auschwitz* (Julliard), de Walter KEMPOWSKI *Allemands, le saviez-vous ?* (Encre) et de Claudine VEGH *Je ne lui ai pas dit au revoir* (Gallimard), qui sont tous des recueils de témoignages directs.

²⁶ Serge DANNEY, *Le travelling de Kapo, Trafic*, n° 4, automne 1992, p. 5.

²⁷ Ian KERSHAW, *Qu'est ce que le nazisme ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. XII-XIII.

cienne qui parvient à survivre grâce à sa compassion et à son talent de chanteuse. Mais surtout, le téléfilm de Chomsky a suscité une réaction particulière parmi les survivants de la tyrannie nazie : les témoignages ont commencé à émerger, comme si *Holocauste* avait posé les termes d'une dualité critique entre l'authenticité de l'expérience vécue et les accommodements de la scénarisation. Alors que Chomsky décrit avec lourdeur les étapes du mécanisme exterminateur (on voit ainsi Himmler assister à une démonstration des *Einsatzgruppen* et décréter au bord d'une fosse qu'il faut trouver un moyen de liquider les juifs plus rapidement et discrètement), la nécessité de témoigner de la réalité du processus s'est en quelque sorte imposée, coïncidant avec un changement de perception manifeste et essentiel : désormais, les juifs remplacent les Allemands au cœur du discours sur le crime nazi. Il faut sans doute rappeler qu'avec l'arrivée des années quatre-vingt commence l'extinction des témoins directs les plus âgés de la période nazie : comme le suggérait Régine Waintrater, les survivants entrent dans une phase de raréfaction qui instaure la nécessité de collecter des témoignages, pour mettre enfin à jour le déroulement détaillé du crime nazi. Mais ceci entraîne une autre conséquence, liée au besoin d'exorciser l'impunité dont jouissent bon nombre des responsables de ce crime : le besoin de justice survient et s'exerce au travers de mises en cause publiques, puis par l'arrivée à leur terme de longues procédures. Témoignage et condamnation iront désormais de pair, l'un entraînant l'autre dans son sillage, pour aboutir à l'institutionnalisation du génocide juif des années 1985-1990.

Le film de Lanzmann est réalisé dans ce contexte particulièrement chargé. Il est évident que l'importance que Lanzmann accorde au statut de l'interview résulte aussi des différentes exigences qui surgissent avec

cette inflexion narrative : parachevant le travail d'Ophuls, Lanzmann parvient à imposer l'entretien filmé comme principal outil de connaissance historique par le film, au moment où la reconstitution romanesque s'apprête à remplacer l'utilisation récurrente des archives. Ce qui renforce dans *Shoah* la primauté du témoignage sur la reconstitution, c'est la capacité de l'interview à franchir les tabous fondamentaux de la mise en images. En particulier, Lanzmann s'attarde en détail sur l'interdit central de l'extermination, la chambre à gaz, là où la caméra de Chomsky défaille, bien avant celle de Spielberg. La chambre à gaz est le cœur symbolique de la radicalité exterminatrice : à ce titre, le coiffeur Abraham Bomba et l'ancien membre des *Sonderkommandos* Filip Müller sont sans aucun doute les témoins centraux du film de Lanzmann. Tout au long de *Shoah*, Bomba et Müller rapportent une somme de témoignages absolument insoutenables, qui défient toute représentation filmique. Et à deux reprises, ces témoins fléchissent sous le poids de ce qu'ils relatent, mettant ainsi en évidence le caractère littéralement unique de leur récit. Ces passages véhiculent une tension narrative souvent éprouvante pour le spectateur. Ils s'expriment hors des conventions dramatiques cinématographiques et rompent le confort spectatorial. On peut même considérer qu'ils rendent compte d'un effet de seuil, d'une limite au-delà de laquelle l'ordre de la reproduction, de la description ou de l'évocation ne suffisent à rendre compte d'une réalité vertigineuse. Filmé dans une boutique de Tel-Aviv où il rejoue les gestes de coiffeur qu'il effectuait au seuil des chambres à gaz, Abraham Bomba interromp son récit pendant de longues minutes :

Abraham Bomba - «*Lorsque sa femme et sa sœur sont entrés dans la chambre à gaz...* [interruption du récit, le témoin reste muet pendant de longues minutes, en

coupant machinalement les cheveux d'un client]

Claude Lanzmann - *Continuez, Abe. Vous le devez, il le faut.*

A. B. - [très long silence] ... *trop affreux...*

C.L. - *Je vous en prie, nous devons le faire, vous le savez.*

A. B. - *Je ne pourrai pas...*

C.L. - *Il le faut, je sais que c'est très dur, je le sais, pardonnez-moi.*

A. B. - [très long silence] *Ne prolongez pas cela.*

C.L. - *Je vous en prie, continuez.*

A. B. - *Je vous l'ai dit, ce sera très dur... Ils mettaient ça dans des sacs et c'était expédié en Allemagne... Bon, continuez.*

C.L. - *Oui. Qu'a t'il répondu quand sa femme et sa sœur sont entrées ?*

A.B. - *Il tentait de leur parler, mais à l'une comme à l'autre, il était impossible de dire que c'est le dernier instant de leur vie...»* [reprise du récit]

Ici, Bomba rompt le déroulement naturel de l'entretien en demandant son interruption. Lanzmann intervient et parvient à relancer le mécanisme discursif, à renouer les fils du récit. Bomba, submergé par le reflux de ses souvenirs, peine à retrouver le schéma de langage dans lequel il s'était installé avant son interruption (la phrase *et c'était expédié en Allemagne* est prononcée en yiddish, elle constitue un contournement de sens par rapport au trauma que constitue l'action principale du récit de Bomba) mais surmonte après un terrible effet de *silenciation*, le gouffre incommensurable ouvert par la ressouvenance. Par extension, cette métho-

de pose un problème cinématographique, qui consiste à continuer à filmer quelqu'un de bouleversé qui demande, sous l'œil de la caméra, qu'un terme soit mis à l'entretien : un exercice de violence consciente que le spectateur perçoit comme une forme de sadisme. Mais dans l'esprit de Lanzmann, l'épanchement du discours capital de Bomba prime sur les exigences du confort spectatorial. Un peu avant la fin du film, c'est Filip Müller qui reproduit ce craquement langagier, en sollicitant après une longue suspension du discours la fin de l'entretien :

Filip Müller - *«La violence culmina quand ils voulurent les forcer à se dévêtir. Quelques-uns obéirent, une poignée seulement. La plupart refusèrent d'exécuter cet ordre. Et soudain, ce fut comme un chœur. Un chœur... Ils commencèrent tous à chanter. LE chant emplit le vestiaire entier, l'hymne national tchèque puis la Hatikva retentirent. Cela m'a terriblement ému, ce... ce... [interruption du récit] Arrêtez, je vous en prie ! [silence] C'est à mes compatriotes que cela arrivait et j'ai réalisé que ma vie n'avait plus aucune valeur. A quoi bon vivre ? Pour quoi ? Alors je suis rentré avec eux dans la chambre à gaz et j'ai résolu de mourir. Un petit groupe de femmes s'est approché. Elles m'ont regardé et m'ont dit :*

C.L. - *Déjà dans la chambre à gaz ? Tu étais déjà dedans ?*

F.M. - *Oui. L'une d'elles me dit : « Tu veux donc mourir. Mais ça n'a aucun sens. Ta mort ne nous rendra pas la vie. Ce n'est pas un acte. Tu dois sortir d'ici, tu dois témoigner de notre souffrance, et de l'injustice qui nous a été faite ».*

²⁸ Francine BEDDOCK, «Le temps de voir, le temps de dire» dans *Shoah, le film, Des psychologues écrivent*, op. cit., p. 71.

²⁹ Anne-Marie HOUDEBINE-GRAVAUD, op. cit., p. 139.

Contrairement à ce qui s'était produit avec Bomba, Lanzmann n'intervient pas et laisse son témoin reprendre de lui-même le cours de son récit. Müller opère alors un affaissement discursif qui conduit directement le spectateur à la formule fondamentale du projet lanzmannien : la phrase *Tu dois sortir d'ici, tu dois témoigner de notre souffrance, et de l'injustice qui nous a été faite* est naturellement le sésame qui permet au spectateur de sortir de *Shoah*, de trouver l'issue de ce film labyrinthique.

Dans ces deux passages, l'instance du regard de la caméra accable le spectateur qui tout comme le témoin exige intérieurement la suspension de la narration : Lanzmann film sur les visages décomposés de Bomba et Müller la brutale impossibilité qui leur est révélée d'échapper à la poursuite de leur récit, de neutraliser la vision qui les hante. Francine Beddock affirme très justement ²⁸ :

«La plupart des visages des survivants expriment le silence. Ils sont habités par le silence, celui qui ne trompe pas pour dire que les mots manquent. Le silence interrompt la parole, il a recours aux sanglots, au souffle retenu, au murmure, à cette sensorialité primordiale de l'être pendant laquelle, pendant un instant, le sujet disparaît dans la coupure de son énoncé et de son énonciation».

Aucune forme de construction filmique n'aurait pu mieux exprimer la rupture épistémologique que constitue l'expérience exterminatrice : seul l'entretien filmé parvient à restituer intégralement l'effondrement du discours historique que le nazisme a provoqué en matière d'écriture de l'histoire. Mais ces passages décrivent également les présupposés psychologiques qui ont présidé à la tenue de ces entretiens : Lanzmann et les rescapés de l'horreur nazie ont mis en place un cadre audiovisuel qu'il est impossible de briser. En refusant d'accorder la pause que ses témoins réclament, Lanzmann

sait parfaitement que toute reprise du discours, toute suspension du *filimage*, ruinerait les chances de surgissement de la vérité. Il est difficile de ne pas évoquer ici la composante psychanalytique du rapport qu'entretient Lanzmann avec ses témoins, au-delà de toute perspective maïeuticienne. Anne-Marie Houdebine-Gravaud évoque cette parenté méthodologique ²⁹ :

«L'exigence de Lanzmann, son acharnement dans les interviews ont été parfois qualifiés de cruels, voire de sadiques. Je ne les entends pas ainsi. Au contraire, j'aimerais mettre l'accent sur le courage qu'il y a à ne pas lâcher une question quand le sujet interrogé est à même de la tenir, de la soutenir. La pitié serait mépris et non écoute de pair. L'analyse (la cure psychanalytique) nous en donne maint témoignage».

Il faut évidemment prendre ce type de rapprochement avec précaution mais il est indéniable que l'utilisation de l'entretien filmé par Lanzmann repose sur l'exigence qui fonde le travail psychanalytique même. En particulier, le protocole imposé par Lanzmann dans ces deux interviews semble spontanément calqué sur les procédures rigoureuses de l'entretien psychanalytique : forte mise en condition, recadrage permanent du discours sur l'essentiel, phénomène d'autoscopie provoqué par la conscience d'être enregistré, impossibilité de suspendre l'entretien et volonté d'atteindre les couches de l'informulé. Lanzmann se comporte à cet égard avec une autorité qui est précisément celle qu'autoriserait le statut d'analyste. Alors qu'il force Bomba à reprendre le cours de son récit, pressentant que sa défaillance ne peut être surmontée sans aide interlocutrice, Lanzmann reste muet au moment où la parole de Müller défaille : instinctivement, Lanzmann comprend que son intervention ne sera pas nécessaire. Les incursions de Lanzmann dans le discours de ses témoins dévoilent son intelligence narrative. Mais si

L'on souligne souvent la façon qu'il a de relancer l'écoulement d'une parole qui se tarit, on évoque moins souvent l'efficacité des ruptures de ton qu'il impose dans le discours adverse. Notons en particulier le passage au cours duquel il interroge l'ancien *Waldkommando* Michaël Podchlebnik. Celui-ci se trouve en Israël, dans son appartement, entouré par sa famille, et évoque son incrédulité d'être en vie, alors qu'il a vécu cette expérience *comme un mort*. Lanzmann lui demande alors :

«*Pourquoi est-ce que [vous souriez] tout le temps ?*»

En posant cette question, Lanzmann rompt le cours de l'entretien et provoque le locuteur, brutalement rappelé à l'instant de l'interview. Podchlebnik est mis en cause dans son attitude actuelle, avec cette dureté incongrue qui semble inépuisable chez Lanzmann. Par rapport à l'entretien solitaire conduit *in situ* avec Simon Srebnik dans la séquence qui précède immédiatement celle-ci, nous pouvons constater que Lanzmann a considérablement ouvert le champ de ses interventions : alors qu'il n'intervient pour ainsi dire pas du tout dans le discours de Srebnik, il conduit l'interview de Podchlebnik de manière très directive (cinq questions en quelques secondes), menée sur un ton impérieux qui exige l'auto-analyse tout autant que la remémoration. La consécution de ces deux séquences montre tout l'éventail des modalités empruntées par le cinéaste-interviewer, qui assume ainsi le coefficient psy-

chanalytique ou tout au moins thérapeutique qu'il donne à l'interlocution.

A cet égard, de nombreux spectateurs ont reproché à Claude Lanzmann d'apparaître à l'écran et de signer ainsi de sa présence physique le déroulement de son enquête. Il se défend vigoureusement de tout narcissisme en justifiant ses apparitions par le hasard et la nécessité, plutôt que par une volonté délibérée³⁰ :

«*Il n'y a pas un seul gros plan de moi dans Shoah, pas non plus un seul plan de coupe sur mon visage³¹. Je n'apparais à l'écran que pendant les interviews avec les paysans polonais, quand je me trouve auprès de l'interprète (n'oubliez pas que j'ai tourné tout Shoah avec une seule caméra) ou avec les nazis, ceux qui ont été filmés par une caméra cachée ! Shoah dure neuf heures et demie. Si on s'amusait à minuter ma présence, on découvrirait que je suis à l'écran pendant à peine plus d'une heure !*»

Pourtant, la présence de Lanzmann permet parfois au spectateur de prendre la mesure du rapport que le cinéaste entretient avec ses témoins : il est ainsi caractéristique de noter que le cinéaste reste le plus souvent discret avec les anciennes victimes, alors qu'il est physiquement très présent avec les témoins polonais. Comme le fait Lanzmann, on peut naturellement justifier cet état de fait par des raisons techniques, les tournages en extérieur imposant beaucoup plus de mobilité que le cadrage sévèrement ajusté de l'interview en intérieur. Mais la présence de

³⁰ Claude LANZMANN, «L'obsécinité du pourquoi» dans *L'événement du jeudi*, 24/09/1998.

³¹ Il y a en revanche de nombreux plans de coupe sur le cinéaste dans son film *Un vivant qui passe (Auschwitz 1943 - Theresienstadt 1944)* (1998), montage d'une interview non utilisée dans *Shoah*, ce qui prouve au passage que certains plans de ce genre ont bien été tournés par Lanzmann.

³² Jean-François FORGES, «Shoah : histoire et mémoire» dans *Les temps modernes*, mars/avril/mai 2000, numéro 608, p. 38.

³³ On retrouve cette même placidité dans la conclusion pleine d'amertume que le cinéaste lit face au fonctionnaire antisémite de la Croix-Rouge qu'il interviewe dans *Un vivant qui passe*.

Lanzmann à l'écran apporte également la marque identifiable d'une conscience interlocutrice, qui permet au spectateur de relier entre eux les fils du récit - et d'éprouver, comme le suggère Jean-François Forges, un complément d'humanité³² :

« Il y a un geste de Lanzmann sur lequel je voudrais arrêter l'image. C'est pendant un des entretiens avec Suchomel. Celui-ci parle du froid de « loup » de l'hiver de Treblinka, - 10, - 20, et des hommes, des femmes, des enfants nus, dans le boyau montant vers la chambre à gaz. Le plan commence sur Suchomel. Panoramique à gauche sur Lanzmann. Lanzmann regarde le plan de Treblinka. Plusieurs secondes de silence. Lanzmann dit : « Pouvez-vous... » Il s'arrête de parler et on le voit faire brièvement le geste familier de soulever ses lunettes et de se prendre entre les doigts le haut du nez, entre les yeux, comme on fait pour se décontracter, pour s'apaiser un peu. Puis il continue sa question : « Pouvez vous décrire très exactement ce boyau ? Comment était-ce ? » Et on se dit que cet homme supporte de faire Shoah, il supporte de parler à Suchomel, il supporte de découvrir, peu à peu, les pires détails de cette histoire, et les souffrances, et les larmes. C'est difficile pour lui comme pour nous. Par ce geste nous reconnaissons un frère humain. Parce que nous sommes moins seuls, nous pouvons supporter le cheminement insupportable du film ».

Il est très instructif d'analyser le comportement de Lanzmann face aux témoins nazis, attitude dérégulée faite de courtoisie, d'indignation intériorisée et de fausse naïveté. Un membre de son équipe, fils de déporté, lui a notamment reproché la patience dont il fait preuve avec certains anciens bourreaux : il est manifeste qu'à l'écran, Lanzmann est très offensif dans les entretiens conduits en extérieur avec les témoins polonais, alors que

les protocoles suivis pour les interviews des retraités nazis se rapprochent de ceux qui opèrent pour les victimes. Au fil des interviews de Franz Suchomel ou Franz Grassler, Lanzmann manifeste une certaine impassibilité dans l'ironie³³, adoptant parfois la neutralité d'une voix blanche. Il n'est pas impossible de retrouver là une des tentations permanentes de Lanzmann : contrarier les attentes du spectateur, qui réclamerait plutôt de la sollicitude pour les anciens déportés et de la brutalité avec les tortionnaires. De la même manière, quel est le sens du plan qui montre, vers la fin du film, Jan Karski commencer à raconter son histoire, s'étouffer en sanglotant et quitter le champ de la caméra en disant : *Non, non... ?* La prise suivante nous montre le même plan, avec le même témoin qui commence cette fois-ci son récit sans défaillance. L'ajout de cette introduction narrativement inutile montre à quel point Lanzmann entend soumettre le spectateur à l'épreuve du chagrin de ses témoins, comme si les craquements du discours attestaient de leur vérité. Naturellement, la parole des anciens bourreaux n'est pas soumise à ce type de nécessités : la conduite de l'interview des nazis, à l'exception de quelques accidents discursifs sans signification, est fondée sur ce paradoxe. C'est une des nombreuses marques de complexité narrative qui ont permis à *Shoah* de démontrer qu'il était possible de reconstituer un pan entier de l'histoire européenne par l'interview filmée, en saisissant dans leur ténuité même les subtiles désarticulations du langage.

Ophuls/Lanzmann : deux méthodes pour deux héritages

Malgré toutes les différences de style et de tempérament sur lesquelles nous allons revenir, Marcel Ophuls et Claude Lanzmann

ont un indéniable point commun : leur carrière a été marquée par la réalisation d'un film déterminant, qui a dépassé de loin son contexte de production. *Le chagrin et la pitié* et *Shoah* ont été des œuvres décisives, qui ont eu des répercussions aussi inattendues que durables. Pour leurs auteurs, ce sont aussi des œuvres écrasantes, qui relèguent le reste de leur production à l'arrière-plan du tout-venant documentaire. Ainsi, l'importance du *Chagrin et la pitié* nuit incontestablement à son auteur, qui est devenu avec les années l'homme d'un seul film, d'autant plus injustement que les polémiques au sujet du film l'ont souvent emporté sur l'analyse de son contenu lui-même. De nombreux autres films d'Ophuls présentent un intérêt équivalent, sans connaître la notoriété qu'ils méritent, et surtout pas dans le milieu historien. De même, Claude Lanzmann a été dévoré par son œuvre et ses prises de position les plus récentes montrent bien les limites que lui impose l'abîme vertigineux ouvert par son film dans la conscience médiatique contemporaine - et cela d'autant plus que, contrairement à Ophuls, le reste de son œuvre de cinéaste est tout à fait négligeable.

Au-delà de cette conjonction qui n'a rien de fortuit, il peut sembler acrobatique de comparer deux œuvres aussi dissemblables. Les deux cinéastes ont engagé des travaux filmiques de mise en images du passé radicalement opposés. Première différence fondamentale : l'usage des archives. Une des constantes de l'œuvre d'Ophuls est de confier aux images d'archives les plus variées un triple rôle de ponctuation, d'illustration et d'attestation. Ophuls est particulièrement

gourmand d'images : faisant valoir sa liberté absolue d'auteur, il déclare que son statut de réalisateur l'autorise à faire régner dans la narrativité de ses films un joyeux désordre, à «montrer aux spectateurs des extraits des films que j'aime et à leur faire écouter les chansons que j'aime³⁴». Ophuls défend une approche ludique du matériau filmique, ce dont témoignent ces quelques lignes³⁵ :

«Quand je visite les cinémathèques, je me conduis comme un gosse devant une vitrine de jouets. Tout me semble excitant, significatif, essentiel. Il me faut de tout, et j'ai les yeux bien plus gros que le ventre. En déroulant à toute vitesse une bobine d'actualités des années 40 sur la visionneuse, pour arriver à un reportage signalé sur les cartes d'indexation sur le recrutement des volontaires français pour le front de l'Est, par exemple, on pouvait très facilement voir défiler au pas de course un chapitre sur la réouverture de Longchamp. Alors, j'arrêtais la machine, revenais en arrière, et annonçais au vendeur : «Ça, il me le faut aussi !» Cela amusait beaucoup les archivistes, mais donnait bien du souci aux producteurs. Mais pourquoi donc un concours de beauté à Deauville, mêlant grandes toilettes et uniformes de la Wehrmacht, serait-il moins caractéristique d'une époque ou moins utile au film qu'un bureau de recrutement militaire ou un discours politique ? C'est pourquoi je crois qu'un auteur de films documentaires devrait essayer de tout voir lui-même, et ne pas sélectionner ses images sur la base de listes de sujets abstraits établis par d'autres. Toujours le même principe : laisser venir la réalité à soi,

³⁴ Marcel OPHULS, rencontre publique au Cinéma Le Méliès (93), 17/12/2000.

³⁵ Marcel OPHULS, *op. cit.*, pp. 249-251.

³⁶ Claude LANZMANN, «Holocauste, la représentation impossible» dans *Le Monde*, 03/03/1994.

³⁷ Claude LANZMANN, «L'obscénité du pourquoi» dans *L'événement du jeudi*, 24/09/1998.

³⁸ Marcel OPHULS, «Le dernier des *Good Guys*» dans *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 91.

se livrer au hasard des impressions aussi longtemps que possible, au risque même de passer pour un farceur, pour ne pas laisser le champ libre aux idées toutes faites dans la structure finale».

Or, pour Lanzmann, la démarche de reconstruction du passé est justement fondée sur l'absence des images d'archives : tout entier voué à la représentation de l'extermination, le travail de Lanzmann ne peut s'inscrire dans la reproduction documentaire puisque l'extermination des juifs d'Europe véhicule avec elle son absence de preuves filmiques et photographiques – et ainsi l'impossibilité de sa représentation. Claude Lanzmann déclare qu'il n'utilise pas d'images d'archives parce que ce n'est pas sa façon *«de travailler, de penser et aussi parce qu'il n'en existe pas»*³⁶. C'est une défense cohérente mais on pourrait lui objecter que, s'il y a peu d'images exploitables des *Sonderkommandos* d'Auschwitz, il en existe de très nettes qui montrent l'état du ghetto de Varsovie ou le style des maisons de la communauté juive de Pologne, amplement décrits dans *Shoah*. Mais le réalisateur insiste³⁷ :

«J'ai passé mon temps à expliquer pourquoi il n'y a pas d'images d'archives dans Shoah ! La raison principale est qu'il n'y en a pas ! Pas une seule archive des camps d'extermination ! Pas une photo de Belzec, où 600 000 juifs ont été gazés, ni de Sobibor, ni de Chelmno, ni de Treblinka, à part un bulldozer filmé de très loin... Les photos qu'a utilisées Alain Resnais dans Nuit et Brouillard sont les photos des camps de concentration en Allemagne (...) des photos de détenus morts de malnutrition, du typhus et de toute la désorganisation de la fin de la guerre. Mais il n'y a aucun film et a fortiori aucune photographie des cadavres des camps d'extermination, pour la simple raison que les victimes étaient tuées dans les deux heures

qui suivaient leur arrivée et réduites en cendres».

A la lecture de cette réaffirmation méthodologique, il apparaît que les pratiques des deux cinéastes s'opposent radicalement et que rien ne saurait les concilier. Les deux hommes ont parfaitement conscience de leur antagonisme et Ophuls se plaît à raconter l'anecdote suivante³⁸ :

«L'autre jour à Sarajevo, mon cameraman et ami Pierre Boffety me racontait que son autre grand ami, Claude Lanzmann, l'avait récemment convoqué chez lui et l'avait interviewé pendant plus de trois heures sur ses «conceptions du métier», seulement pour le rappeler le lendemain en lui disant : «J'ai réfléchi, si vous vous entendez bien avec Marcel, vous ne vous entendrez pas du tout avec moi !»

Tout comme les personnalités de leurs auteurs, les films d'Ophuls et Lanzmann ne présentent guère de points communs. La seule restriction qu'il faille ici apporter concerne *Hôtel Terminus* (1988), le seul film d'Ophuls qui se rapproche réellement de *Shoah*. Dans ce film-enquête consacré au parcours d'un fonctionnaire exemplaire des forces d'occupation nazies, à l'exception de quelques passages ponctuels (l'évocation de la débâcle de juin 1940), la part des archives est sans aucun doute plus réduite que dans aucun autre long-métrage d'Ophuls – et avec cette raréfaction, c'est à la fois le ton et le style du film qui s'en trouvent infléchis. L'utilisation de l'interview elle-même se rapproche bien plus de ce qu'a pu faire Lanzmann dans *Shoah* que des premiers téléfilms du cinéaste ou même de *Veillées d'armes*. Or, *Hôtel Terminus* est de tous les films d'Ophuls qui évoquent le nazisme celui qui approche le plus frontalement le phénomène exterminateur. Il s'inscrit fortement dans l'actualité suscitée par l'œuvre de Lanzmann (qui témoigne d'ailleurs à la fin du film au sujet de Jacques Vergès), mais

aussi dans l'actualité judiciaire française : sept semaines de procès de Klaus Barbie, couronnées par la condamnation de l'accusé le 4 juillet 1987 à la réclusion criminelle à perpétuité, ont contribué à dissiper définitivement l'imprécision que la France entretenait au sujet des années d'occupation. Si la remise en mémoire du rôle de Barbie a revivifié les mythes gaullistes de la résistance, elle a également plongé l'opinion dans le trouble, annonçant les années déléterès liées au crépuscule du miterrandisme - et la délivrance occasionnée par les propos de Jacques Chirac en 1995. Le film d'Ophuls est une des étapes de ce processus d'éclaircissement : bien que le film ne soit pas produit par la France mais par la télévision américaine, son retentissement dans l'Hexagone place une nouvelle fois le réalisateur au cœur de la mémoire française. Du *Chagrin et la pitié* à *Hôtel Terminus*, l'œuvre d'Ophuls est incontestablement un des agents majeurs de cette transition d'une conscience de la mémoire à une conscience de l'histoire, apaisement paradoxalement symbolisé par les interrogations sur l'opportunité de libérer Maurice Papon au nom de l'humanité, interrogations qui émanent pour certaines des plus illustres représentants de la communauté juive française. Nous voyons donc qu'*Hôtel Terminus* et *Shoah* appartiennent à des moments historiques assez proches : ils sortent sur les écrans à quelques années d'intervalle et engagent le même type d'analyse sur le contexte de leur sortie. Par des moyens radicalement opposés, ils contribuent au même besoin de révélation et de mise en cause. Et de fait, ces films ont plus d'un point commun : leur récit adopte le style et

la construction d'une enquête, suivant sur plusieurs continents la trajectoire compliquée de quelques témoins essentiels. Et il n'est pas impossible qu'Ophuls ait subi l'influence de Lanzmann lors de la réalisation d'*Hôtel Terminus* : alors que le travail d'Ophuls avait quinze ans auparavant rendu celui de Lanzmann possible, en faisant de l'entretien filmé le ressort essentiel de l'écriture historique en images, les deux hommes se croisent à nouveau à l'occasion d'un moment déterminant pour l'institutionnalisation du génocide juif. Ophuls raconte que certains passages de *Shoah* ont eu de l'importance pour lui, au sujet de ses apparitions devant la caméra notamment ³⁹ :

« Dans ce combat, j'ai été très encouragé par la séquence la plus émouvante de Shoah, celle où le petit chef de gare polonais fond en larmes et Claude Lanzmann pour le consoler lui met le bras autour de son épaule. La présence de mon personnage est une façon d'assumer ma subjectivité et les responsabilités que cela comporte ».

Ophuls et Lanzmann ont en effet cet autre point commun : ils apparaissent dans le champ de la caméra ; en tant que conscience interlocutrice, ils incarnent une individualité relais entre leurs témoins et les spectateurs. Dans les premiers téléfilms d'Ophuls, dans lesquels il n'est pas le seul interviewer, on constate que les autres intervenants (Joseph Pasteur, Jacques-Olivier Chatard ou André Harris...) se dispensent le plus possible d'apparaître, alors qu'Ophuls s'invite volontiers à l'écran : il fait d'ailleurs très vite pratiquer des plans de coupe sur lui, qui servent au montage des entretiens. Et dans son film *The memory of Justice* (1976),

³⁹ Marcel OPHULS, entretien réalisé par François NINEY et Frédéric BORGIA le 11/08/2000.

⁴⁰ Claude LANZMANN, rencontre publique au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (69), 25/02/1999.

⁴¹ Marcel OPHULS, rencontre publique au Cinéma Le Méliès (93), 17/12/2000.

⁴² Marcel OPHULS, dans *Veillées d'armes*.

il se met en scène, livrant au spectateur des scènes de sa vie privée et familiale, alors que le film porte sur le procès de Nuremberg. Ophuls illustre donc la grande histoire par les aléas de son destin individuel, les cas de conscience que lui pose son statut de cinéaste. Il introduit dès lors dans le tissu narratif une composante stylistique absolument étrangère au travail de Lanzmann : une capacité de décalage et même de dérapage. Nous avons vu qu'à l'inverse, Lanzmann conteste toute mise en scène de soi et revendique toujours la plus grande sobriété de style, une austérité proche de l'esprit de sérieux que fuit Ophuls. Et par cette nuance fondamentale sur la représentation de soi, il devient possible d'identifier les clivages décisifs qui séparent les deux cinéastes et qui s'inscrivent profondément dans leurs deux parcours.

Ophuls et Lanzmann ont pratiquement le même âge et s'ils apportent sur les événements liés au national-socialisme un regard intense et soutenu, et s'ils le font en tant que juifs, ils n'ont pas été exposés eux-mêmes à la déportation. Ainsi, l'auteur de *Shoah* déclare-t-il⁴⁰ :

«Je n'ai pas été déporté, il n'y a pas eu de déportés dans ma famille, enfin, j'aurais pu l'être, j'ai bien eu ma carte d'identité avec le tampon Juif, mais j'ai eu très vite des faux-papiers».

De même, Ophuls avoue en parlant de sa famille, faisant avec humour référence à la «*Survivors of the Shoah - Visual History Foundation*» de Steven Spielberg⁴¹ :

«Nous n'étions tout de même pas des Survivants de la Shoah...»

Ophuls et Lanzmann ont néanmoins éprouvé la clandestinité, comme tous les juifs européens de la période nazie. Lanzmann a passé les années d'Occupation autour de Clermont-Ferrand, dans les maquis d'Auvergne, ce qui lui a valu d'être médaillé de la Résistance ; de son côté, Marcel Ophuls

a connu l'exil, quittant la France en 1940, grâce à l'aide de Louis Jouvet et de quelques amis de son père. C'est à Hollywood, où Max Ophuls s'est intégré aux filières d'entraide des émigrés européens, que le futur cinéaste a découvert l'atmosphère fascinante des plateaux de tournage américains : il a notamment eu l'occasion d'incarner un jeune hitlérien dans *Prelude to war*, le premier épisode de la série de Frank Capra *Why we fight* (1943). Nous voyons d'ores et déjà que si les deux hommes ont été concrètement marqués par l'occupation de la France, c'est de manière très différente - et leur œuvre reflète cette différence. Au cours de ses tribulations, Ophuls a côtoyé les grands réalisateurs de l'*entertainment* hollywoodien et il en a gardé une âme de saltimbanque, un tempérament d'équilibriste frondeur que le parcours erratique de son père a renforcé : Marcel Ophuls revendique ce *Showmanship* et réalise ses films, quel que soit leur sujet, en vertu de cette marque originelle. Il y a chez Ophuls un rapport à l'image, aux vertus illustratives et informatives de l'illusion, qui le situe dans une tradition anglo-saxonne du détournement, de la parodie. En revanche, Lanzmann revendique un statut d'intellectuel officiel, en se distinguant tout au long des années soixante dans le sillage de Jean-Paul Sartre par son anticolonialisme farouche. Alternant activités de clerc et carrière de romancier, il a succédé à Simone de Beauvoir à la direction de la revue *Les temps modernes*. Ses films évoquent le problème juif avec récurrence, dans une perspective résolument sioniste, comme *Pourquoi Israël* (1972), destiné à expliquer aux anticolonialistes français le soutien sans failles de leur compagnon à l'État hébreu ; *Tsahal* (1994) est un monument élevé à la gloire de l'armée israélienne et démontre avec partialité et outrance la nécessité qu'ont les Israéliens de défendre leur nation. Ce type de discours n'a jamais été abordé par Ophuls, éternel modéré qui

se déclare plutôt *social-démocrate mendésiste, marxiste tendance Groucho* ⁴². L'indifférence d'Ophuls envers Israël s'inscrit dans la tradition des juifs bundistes d'Europe centrale, dont il garde l'humour grinçant et l'humanisme désenchanté. Par ailleurs, Ophuls a centré son œuvre sur les notions de mémoire, de culpabilité, notamment au travers du cas de la France. Il apparaît que Lanzmann ne s'est jamais intéressé à tout cela, à la mémoire en général et à celle de la France en particulier, ce qui dans sa démarche est assez logique : il ne travaille pas dans la durée humaine mais dans l'immémorial, dans l'intemporel - et de même, il ne s'intéresse qu'à des espaces symboliques, espaces que symbolisent les non-lieux de la mémoire que sont les camps d'extermination, mais aussi les pays presque légendaires que deviennent dans son discours la Pologne et surtout Israël. Et dans cette perspective, l'existence et la survie d'Israël font partie de la même histoire que celle du génocide juif, bien que le cinéaste s'en défende ⁴³. Mais il y a aussi une volonté de la part de Lanzmann de projeter le génocide dans une radicalité narrative qui exclut toute référence à la spatio-temporalité historique, à tout l'événementiel extra-génocidaire qui fonde en réalité l'œuvre d'Ophuls. Lanzmann affirme ainsi ⁴⁴ :

«Shoah, ce n'est pas le procès Barbie, ce n'est pas le procès Papon, ce n'est pas l'origine de la déportation, c'est l'arrivée, la mort, l'extermination. Et il n'y a pas de Français dans Shoah parce que c'était trop proche de moi, j'avais besoin que cela soit

ailleurs, ayant repoussé pendant longtemps ces événements loin de moi, à une distance stellaire ou comme on dit en latin : in illo tempore».

A l'inverse, la démarche ophulsienne consiste à cerner les contours du génocide, sans jamais rendre compte de sa matérialité, et cela par une forte implication dans le présent, par l'utilisation de méthodes semi-journalistiques. Exact inverse des films d'Ophuls, *Shoah* n'est pas un film sur la culpabilité mais sur les circonstances du crime lui-même : il ne véhicule pas de jugement moral sur le comportement individuel de tel ou tel mais trace un ensemble de représentations concrètes sur les circonstances du génocide, dans les camps nazis mais aussi dans les ghettos. Alors que les films d'Ophuls posent le problème en termes politiques et civils, celui de Lanzmann ouvre le champ du filmable sur la dimension métaphysique du crime nazi.

Mais ces différences idéologiques ne doivent pas masquer les éléments concordants qui composent la parenté méthodologique entre Ophuls et Lanzmann. Alors que l'utilisation ou non des archives précède toute analyse comparatiste de ces deux œuvres, l'importance de l'interview comme centre de gravité du discours ouvre de nouvelles perspectives. En effet, les deux hommes ont pris le parti de multiplier les entretiens, en sillonnant le monde à la recherche de leurs témoins. Ils proposent aux spectateurs une grande quantité de témoignages, qui étendent la durée de leurs films au-delà des standards

⁴³ Mise en avant par de grandes personnalités institutionnelles israéliennes, comme Shimon Peres, qui déclare qu'à ses yeux, Israël [est] *la seule compensation, si compensation il pouvait y avoir, de l'Holocauste* (cf. Shimon PERES, «Écrire l'histoire à l'encre verte» dans *Le Monde diplomatique*, n° 530, mai 1998, p. 4.), cette idée est contestée par Claude LANZMANN (cf. *Le Monde*, 03/03/1994.)

⁴⁴ Claude LANZMANN, rencontre publique au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (69), 25/02/1999.

⁴⁵ Marcel OPHULS, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁶ Marcel OPHULS, *op. cit.*, pp. 263-264.

habituels du documentaire historique. Ainsi, *Shoah* dure plus de neuf heures et *The memory of Justice* ou *Hôtel Terminus* plus de quatre heures et demie - et ces films sont constitués aux trois quarts d'entretiens. La première conséquence spectatorielle de ces formats démesurés est qu'il est pratiquement impossible de visionner ces œuvres en une seule séance. Mais c'est aussi un défi vis-à-vis des diffuseurs, comme l'explique Ophuls⁴⁵ :

« On sait très bien qu'un film de quatre heures sera plus difficile à rentabiliser qu'un film de deux heures et que par conséquent, les directeurs des programmes et donc les producteurs n'en voudront pas ; mais à partir du moment où l'on sait, ou où l'on croit savoir - que le film, dans sa complexité, ne peut se structurer et ne peut devenir un récit que s'il dure trois heures et demie ou quatre heures, c'est cette donnée que l'on doit respecter ».

Lanzmann ne tient pas d'autre discours au sujet de *Shoah*, qui est la démonstration extrême de ce principe même.

Par ailleurs, les deux cinéastes conduisent les entretiens de façon très personnalisée, très vivante. Ils n'hésitent pas à contrer leurs témoins, à introduire des notations personnelles et subjectives dans leurs interventions. Mais alors que Lanzmann prépare soigneusement ses entretiens, particulièrement avec les anciens *Sonderkommandos* qu'il a longuement rencontrés et convaincus bien avant le tournage des entretiens, Ophuls réserve ses questions pour le tournage, entretenant volontiers avec ses témoins une distance pleine de précaution journalistique. Pour lui, l'interview n'est qu'un aspect de son métier de cinéaste⁴⁶ :

« Le texte des questions n'est jamais préparé à l'avance. Au début, en 66, quand j'ai commencé à réaliser des reportages pour l'O.R.T.F., je préparais souvent toute une série de questions que je notais dans un

*calepin. J'ai vite laissé tombé, car je me suis aperçu qu'une bonne préparation consiste à connaître le dossier suffisamment pour être capable de l'aborder par n'importe quel bout. Pour qu'un entretien filmé soit réussi, il devrait ressembler le plus possible à une conversation. Pour mettre l'interlocuteur en confiance, il ne faut pas essayer de jouer ni au procureur ni au psychanalyste. Il est plus utile de lui donner l'impression qu'on connaît la question, plutôt que les questions ! Pour être naturelle et fructueuse, une question devrait, le plus souvent, se placer dans le contexte de la réponse précédente ou en tout cas en donner l'apparence. Rien n'est plus refroidissant pour l'interlocuteur, et plus tard pour le spectateur que de sentir que l'enquêteur suit sa petite idée sans écouter véritablement ce qu'on lui dit. Cela étant, il n'y a surtout pas lieu de surestimer l'art de l'interview. A de rares exceptions près, les gens vous parlent parce qu'ils veulent bien vous parler. Alors qu'on les prenne par un bout ou par un autre, cela n'a pas toujours une très grande importance. Monter un film comme *Le chagrin et la pitié*, transformer soixante heures de pellicule en récit cohérent, je crois que c'est très difficile et qu'il n'y a pas beaucoup de monde qui sache le faire. Mais interroger les gens en cours de tournage, c'est à la portée de n'importe qui. Il n'y a pas lieu de pavoiser pour ça ! »*

En revanche, il est évident que Lanzmann surinvestit la pratique du questionnement, transformant un exercice routinier en triomphe du langage sur la mort : il y a dans la pratique interlocutrice de Lanzmann une authentique conscience d'intermédiaire, conscience d'une mission qui s'effectue sans hésitation apparente, quels que soient les moyens techniques ou psychologiques employés. Cette conscience s'exprime à l'écran

lorsque Lanzmann refuse d'interrompre le filmage de ses témoins, comme nous l'avons vu. Elle se retrouve aussi dans l'utilisation d'un procédé volontairement déloyal, dont le SS Suchomel est la principale victime : l'usage de la caméra cachée. La pulsation granuleuse du visage de Suchomel reste dans la mémoire du spectateur comme l'image ténébreuse de l'ange exterminateur par excellence. Pourtant, pour obtenir cette confession, Claude Lanzmann et son équipe se sont livrés à des camouflages sans gloire, comme le rapporte Bernard Auboui, l'ingénieur du son de *Shoah*⁴⁷ :

«*Le filmage proprement dit a été une invraisemblable collection de faux-semblants. Mon assistant faisait croire qu'il enregistrait le son avec une perche pour détourner l'attention des dignitaires nazis, qui avaient accepté de témoigner uniquement par la parole. Claude les filmait en cachette grâce à un objectif planqué dans son nœud de cravate*⁴⁸. *Son assistante avait également une caméra dans son sac à main. Nous étions, l'opérateur Dominique Chapuis et moi-même, cachés dans la rue, derrière les vitres teintées d'une camionnette banalisée, Nous recevions le son et l'image par haute fréquence. Un système de disques rouges, jaunes ou bleus permettaient à l'assistante de voir par la fenêtre si l'émission était bonne. Un jour, la fille d'un témoin enregistré à son insu a entendu la voix de son père qui sortait de la camionnette. Nous avons été arrêtés. Claude a dû parlementer quinze jours pour nous sortir de là*».

Certes, les témoignages de Suchomel ont une importance capitale dans l'économie du récit de *Shoah* comme pour la cohérence de la démarche lanzmannienne. Néanmoins, il est évident que jamais Marcel Ophuls ne se serait lancé dans de tels bricolages, contraires à l'esprit de ses films et à son rapport à l'histoire. En effet, dans ses interviews, Ophuls privilégie une forme d'humanisme qui favorise la valeur testimoniale du discours : alors que Lanzmann présente ses témoins comme des victimes ou des bourreaux, posant le principe de leur statut comme préalable et orientation générale de l'entretien, Ophuls neutralise ces nuances en prenant le témoin comme source d'informations, avec un esprit de loyauté équitablement distribué. Reprenons ainsi les souvenirs du cinéaste au sujet de la séquence du commerçant clermontois Marius Klein⁴⁹ :

«*... Pendant que l'opérateur tournait des plans de foule quelques mètres plus loin, je me trouvai brusquement nez à nez avec M. Klein. Le soleil baissait rapidement. Il fallait faire vite. En vingt secondes, je bredouillai quelques mots en guise d'explication, du genre «On fait un film sur la vie à Clermont-Ferrand et sur l'histoire de la ville...». Ce n'était d'ailleurs pas faux, mais j'avoue que ça manquait un peu de précision. Je rameutai l'équipe. A peine le temps de tendre la perche du micro et l'interview commençait :*

- Monsieur, c'est vous Marius ?
- C'est moi Marius.
- Vous portez de nombreuses décorations.
- Ben, monsieur, je suis de 14-18...

⁴⁷ Bernard AUBOUI, «Ingénieur du son» dans *Le nouveau cinéma*, n° 8, mai 2000, p. 89.

⁴⁸ Il faut prendre ce détail farfelu avec beaucoup de précaution puisque Lanzmann a toujours prétendu n'avoir tourné *Shoah* qu'avec une seule caméra, et a *fortiori* sans recourir à ce type de technologie miniaturisée.

⁴⁹ Marcel OPHULS, *op. cit.*, p. 232.

⁵⁰ Marcel OPHULS, *op. cit.*, pp. 269-273.

L'interview fut réalisée en moins de cinq minutes, et utilisée pratiquement telle quelle, presque sans coupures. De par mon métier, au cours des dix dernières années, je me suis souvent trouvé nez à nez avec des tortionnaires, des fanatiques et avec des criminels de guerre. À côté de tels échantillons de la gent humaine, le petit commerçant de Clermont, rétrospectivement, me semble bien inoffensif. Pourtant, jamais je ne me suis senti aussi mal dans ma peau, aussi dérouter par mon interlocuteur du moment, aussi gêné par mon propre rôle que pendant ces cinq minutes».

Malgré tout ce qui a été dit sur les intentions d'Ophuls, nous pensons que c'est à tort que l'on situe dans la pratique de l'interview la fameuse subjectivité ophulsienne - et qu'il faudrait bien davantage attribuer à Lanzmann. Si dans le montage et l'illustration sonore, Ophuls est un incontestable dynamiteur du film documentaire, opérant une subversion permanente des codes filmiques, Ophuls se contente d'être lui-même dans l'interview et joue le jeu de la discussion à bâtons rompus, contrairement aux interviewers du journalisme officiel. Ce style donne au sujet interviewé toute latitude de réaction. C'est sans aucun doute cette décripation, ce relâchement qui dans les années soixante ont été pris pour de la subjectivité, alors qu'il ne s'agit que de laisser le discours venir à soi, monter à la surface de la transmission médiatique, quel que soit le témoin et quel qu'ait pu être son rôle dans le passé. C'est ainsi qu'Ophuls ne pourrait concevoir le type de dispositif mis en place par Lanzmann pour filmer Suchomel, tout nazi que soit ce dernier. Toutes ces nuances sont formulées dans l'admirable réponse d'Ophuls à la question d'un étudiant américain : *Faut-il fusiller Albert Speer au lieu de le filmer ?*⁵⁰ :

«Un journaliste ne peut trouver aucune information s'il fusille ses sources ! (...) Si

je manipule trop [les gens qui sont décrits dans mes films], si je les censure, si je fais un commentaire explicite de ce qu'ils cherchent à me communiquer, et à vous communiquer, je ne les laisse pas vivre leur propre vie sur l'écran, j'étouffe tout effet d'inquiétude ou de surprise qu'ils pourraient avoir sur moi, et, par extension, sur vous ; j'interviens sur ce que leur expérience pourrait nous apprendre, et je mets un point final à notre expérience éducative, la vôtre et la mienne. Fusiller les gens serait la forme extrême, irréversible et brutale d'une telle manipulation anti-créatrice. Sans compter que Speer a purgé sa peine de vingt ans à Spandau. Et qui suis-je pour remettre en question l'équité d'un tribunal international, civilisé et légitime, qui était censé représenter le consensus de la société à l'époque, et qui, tout bien considéré, a probablement rempli honnêtement et convenablement sa tâche ? En tout cas, mon film ne prétend jamais se substituer à un jugement légal. Et je ne suis pas procureur et moins encore exécutif d'une justice expéditive. (...) La raison pour laquelle je n'ai pas tiré sur Speer, en dernière analyse, explique aussi pourquoi je n'utilise pas le commentaire comme technique narrative, pourquoi je ne crois pas à la théorie du montage, et pourquoi je fais des films de quatre heures et demie. (...) Je ne suis pas sûr, à vrai dire, qu'Albert Speer soit aujourd'hui encore, en quelque sens que ce soit, mon ennemi. Mais il a été, il n'y a pas si longtemps, mon ennemi mortel, et il incarne encore, tout à fait consciemment et volontairement, l'ennemi accompli de notre époque et une menace pour l'avenir, par ce qu'il est devenu, par ce qu'il a cru bon de devenir dans le passé. Et c'est cela, si étonnant que cela puisse paraître, qu'il essaie de nous communiquer, de nous enseigner. Et il faudrait que nous allions tuer un tel professeur ? Cela ferait de nous des étudiants bien pares-

seux, des recalés bien pitoyables au collège de la vie».

Nous trouvons ici un nouveau clivage important entre les deux cinéastes : la démarche de Lanzmann ne se situe pas dans les limites étroites du témoignage mais elle engage, pour les victimes comme pour les bourreaux, le surgissement de la vérité. Cette dialectique, qui justifie les moyens brutaux ou sournois employés par le cinéaste, lui permet de surévaluer le discours historique, de lui attribuer en quelque sorte la charge révélatrice d'une parole unique et ultime. Et dans ces circonstances, Lanzmann laisse refluer tout ce qu'il éprouve envers ses témoins, la caméra tenant seule le compte de ses paradoxes. Le cinéaste déclare ainsi au sujet de Suchomel⁵¹ :

«J'ai voulu le filmer. Pour qu'il parle. Le tuer avec la caméra. La haine ne suffit pas. Ce qui est important, c'est la précision, les détails. La haine, elle est dans la précision».

Plus encore qu'avec les témoins polonais (qui sont l'objet de comportements plus nuancés), les sentiments du réalisateur vis-à-vis des instigateurs du crime nazi troublent ainsi à plusieurs reprises les échanges : chaque marque d'incrédulité ou d'ironie fait partager au spectateur la conviction lanzmannienne que Suchomel est encore son ennemi. L'expression *tuer avec la caméra* démontre la proximité qui existe dans le discours lanzmannien entre la mort et l'image : les mots enregistrés deviennent des armes absolues, brandies par le cinéaste, pour abattre symboliquement les responsables nazis, qu'ils témoignent ouvertement, semi-ouvertement ou bien qu'ils refusent de témoigner. Il y a dans la cosmogonie lanzmannienne une

névrose filmique, une volonté invariable de s'ouvrir aux morts, de s'échapper en compagnie des victimes et des bourreaux dans une intemporalité fondée sur le langage.

Dans *Hôtel Terminus*, Ophuls conduit son enquête parmi des ombres fuyantes, en montrant avec récurrence comment les anciens nazis refusent de témoigner et deviennent en quelque sorte des anti-témoins. Souvenons-nous des petits sketches au cours desquels le cinéaste cherche un ancien nazi dans un jardin potager en regardant sous les salades ou relate par l'imitation ses coups de fils infructueux aux bourreaux en retraite : cette insistance atteste de l'authentique blessure que représente pour le cinéaste chaque refus de témoigner. Mais cette blessure historique et personnelle est tout aussi vive lorsque le témoignage s'avère frauduleux, ce qu'illustre un passage d'*Hôtel Terminus* : Ophuls y interroge un ami de Klaus Barbie à Lima, Alvaro De Castro. L'interview se déroule dans l'hôtel d'Ophuls, où s'est rendu De Castro. Celui-ci s'aventure avec confusion sur le terrain de la Seconde guerre mondiale, son témoignage s'enlise et Ophuls lui coupe sèchement la parole :

*«Est-ce que vous savez que je suis juif ?
Barbie vous a-t-il appris à reconnaître un juif ?»*

Le ton agressif brusquement employé par Ophuls nous renvoie directement à sa propre condition - et au-delà, à la conscience de l'extermination, au slogan de l'exposition juive de 1942 cité par les actualités du *Chagrin et la pitié* : *Apprenez à distinguer un juif d'un Français !* Il y a ici un effet de claquement du discours qui rompt l'encadrement de l'entretien, une volonté de réduire

⁵¹ *Télérama*, 28/02/1998.

⁵² Max GALLO, «Le nazisme, 9 novembre 1923 : le putsch de Munich» dans *Dix leçons sur le nazisme*, Paris, Librairie Fayard, 1976, pp. 33-34.

l'interlocuteur, d'asphyxier la parole adverse parce qu'à travers elle s'exprime l'insaisissable exterminateur.

On ne trouve qu'un seul effet de ce type dans *Shoah*, un film pourtant dépourvu d'anti-témoins, dans lequel le refus de témoigner ne fait pas partie de la partie visible de l'édifice définitif. Cette exception est la seule qui permette de saisir la portée de ce qu'implique pour Lanzmann le refus de témoigner. Elle se déroule dans une brasserie de Munich, où travaille un des anciens bourreaux de Belzec. L'ayant aperçu, Lanzmann engage une interview *sauvage* :

Claude Lanzmann - «*Dites-moi, combien de litres de bière débitez-vous par jour ?* [Oberhausen se dissimule autant que possible et reste muet] *Vous ne pouvez-pas répondre ?*

Joseph Oberhausen. - *J'ai mes raisons.*

C.L. - *Pourquoi non ? Combien de litres débitez-vous par jour ?*

Un autre serveur - *Allez, dis-le-lui...*

J.O. - *Lui dire quoi ?*

L'autre serveur - *A peu près ! Dis-lui à peu près !*

J.O. - *Quatre, cinq hectolitres...*

C.L. - *Combien ?*

J.O. - *Quatre, cinq hectolitres.*

C.L. - *Quatre, cinq hectolitres, c'est beaucoup. Et vous travaillez ici depuis longtemps ?*

J.O. - *Vingt ans environ.*

C.L. - *Vingt ans. Mais pourquoi dissimuler...*

J.O. - *J'ai mes raisons.*

C.L. - *...votre visage.*

J.O. - *J'ai mes raisons.*

C.L. - *Quelles raisons ? Mais pourquoi, dites-moi ? Reconnaissez-vous cet homme ? Non ? Christian Wirth ?*

Monsieur Oberhauser ! Vous vous rappelez Belzec ? Vous avez des souvenirs de Belzec ? Non ? Et les fosses qui débordaient ? Vous n'avez pas de souvenirs ?»

Il ne faut pas sous-estimer l'importance de ce passage, le seul peut-être qui échappe à l'étanchéité de la cohérence filmique de *Shoah*. Si l'on observe globalement les lieux où Lanzmann filme ses entretiens, on constate que la Pologne est dévolue aux témoins du crime, Israël, Corfou et les Etats-Unis à ses anciennes victimes - et l'Allemagne aux nazis. Le principal passage d'un espace à l'autre concerne Simon Srebnik, ancien *Waldkommando* de Chelmno, dont le témoignage constitue le socle du film. Toutes les autres interviews respectent cette tripartition, jusqu'à l'évocation finale du ghetto de Varsovie, qui prend place au musée du Kibboutz Lohame Hageettaot en Israël. L'Allemagne proprement dite est représentée par deux séquences, qui se répondent : le témoignage d'Inge Deutschkron, juive de Berlin qui déclare : *Ce n'est plus mon pays* ; celui de Joseph Oberhausen, qui répète imperturbablement *J'ai mes raisons* en fuyant l'objectif de la caméra. Or, Berlin et Munich ont deux rôles tout à fait distincts dans l'histoire contemporaine allemande. Derrière cette séquence se cache la temporalité du nazisme depuis ses origines : c'est à Munich que l'aventure hitlérienne a commencé, «*c'est à Munich déjà qu'en 1919, âgé de trente ans, [Adolf Hitler] a rempli pour la première fois une fonction politique, c'est à Munich qu'il s'est mêlé, sur le terrain de la lutte sociale et idéologique, à une action collective, qu'il est devenu le chef d'un groupe*». ⁵² Ainsi, dans cette seule mise en perspective historiographique, l'arrière-plan événementiel prend le pas sur l'acte de témoignage, qui n'est pas engagé : beaucoup plus que le paisible pavillon du disert Suchomel, cette brasserie de Munich devient le lieu original de

l'horreur exterminatrice, justement parce que la parole n'y est pas révélée. Lanzmann affronte le bourreau allemand en deux temps : latéralement, en déplaçant le sujet de son interview (*Combien de litres débitez-vous par jour ?*) puis frontalement, en formulant l'abjecte réalité de Belzec (*Et les fosses qui débordaient ?*), telle que Suchomel vient de la décrire pour le spectateur, en citant nommément Oberhauser. Il va de soi que par l'escamotage du témoignage, cette courte séquence fait figure d'exception dans *Sboah*, sur le triple plan narratif, méthodologique et symbolique. Alors que Varsovie et Berlin sont citées par des victimes juives et ainsi présentées comme des lieux où se déroulait déjà l'extermination⁵³, la brasserie de Munich devient le lieu hyperbolique de l'aveuglement criminel : seul lien avec l'actuel de l'espace lanzmannien, cette brasserie est le centre noir de l'absence de témoignage et s'oppose puissamment dans l'architecture du film aux sites inactuels que sont les non-lieux de la mémoire décrits par le cinéaste, lieux du crime de masse qui sont devenus des lieux de parole.

Au terme de cette comparaison, il apparaît que la ligne de force essentielle qui sépare Marcel Ophuls de Claude Lanzmann concerne l'utilisation du témoignage comme document : interview-enquête contre interview-analyse. Pour Ophuls, le travail dévorant de la reconstruction historique inclut l'interview dans l'éventail des procédés qui constituent la quête de preuves. L'organisation du récit est la priorité ophulsienne : il y a chez Ophuls un besoin de raconter des histoires, une urgence narrati-

ve pleine de nostalgie. Double nostalgie en l'occurrence, celle de l'œuvre de son père Max Ophuls et celle de ses premiers films, comme *Peau de banane* (1963), qui représentent un peu l'état édénique de son cinéma. Mais dans cette perspective, l'entretien renvoie le spectateur d'Ophuls à la narrativité du matériau historique, à la capacité hypothétique d'une modélisation de la parole sur le réel. Ophuls travaille en artisan, il ne prétend pas reconstruire le passé et goûte assez peu les interprétations historiennes de ses films - et toute la psycho-histoire que représente pour lui une lecture uniquement fondée sur les témoignages. Bien que son œuvre soit bâtie sur le témoignage et qu'il ait eu dans ce domaine une incontestable antériorité sur Lanzmann, Ophuls a besoin de ceindre le discours testimonial par le recadrage de l'image, par la mise en place des formes d'aveuglement volontaire que l'image colporte. Paradoxalement, il ne croit pas à l'histoire révélée par l'entretien⁵⁴ :

«Lorsque je me trouve devant tel ou tel individu, je l'écoute plus ou moins bien, je l'interroge. Je ne suis pas un enquêteur traquant la vérité ! Cinéma vérité, cinéma du Réel sont pour moi des appellations un peu prétentieuses et autosatisfaisantes puisque je suis convaincu que le cinéma, de toutes façons, repose sur l'illusion».

Lanzmann ne travaille en revanche que dans la quête de vérité. Pour lui, le but de tout entretien est de parvenir à la révélation primordiale que l'inessentiel discursif dissimule. En refusant la mise en images de l'extermination, Lanzmann confie au discours la charge de fonder la reconstitution

⁵³ Claude LANZMANN, Rencontre publique au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (69), 25/02/1999.

⁵⁴ Marcel OPHULS, entretien réalisé par François NINEY et Frédéric BORGIA le 11/08/2000.

⁵⁵ Claude LANZMANN, *Le Monde*, 19/01/2001.

⁵⁶ Marcel OPHULS, «Le dernier des *Good Guys*» dans *Positif*, n° 400, juin 1994, p. 94.

mentale de la réalité du génocide juif. Alors que le texte filmique d'Ophuls est solidement ancré dans l'extériorité de la mise en images, celui de Lanzmann s'écrit par le travail de la confession, la force régénératrice des mots. Bien souvent, en tant qu'interviewer, Lanzmann exige plus de précision dans la formulation des témoignages (au détriment parfois de sa traductrice qu'il accuse parfois à demi-mots d'atténuer dans ses traductions les allusions antisémites formulées par les témoins polonais). En s'adressant à Suchomel et pour que celui-ci soit plus concret dans la description matérielle des installations de Treblinka, Lanzmann laisse échapper un mot étonnant :

Franz Suchomel - *«Et au sommet de la colline se trouvait la chambre à gaz. Il fallait monter.*

Claude Lanzmann - *Le boyau était appelé le Chemin du ciel, non ?*

F. S. - *Les juifs l'avaient surnommé l'Ascension, et aussi le Dernier chemin. Je n'ai entendu que ces deux expressions.*

C.L. - *J'ai besoin d'imaginer. Ils pénètrent dans le boyau et qu'arrive t-il ?»*

«*J'ai besoin d'imaginer...*» C'est le sens même de la vision lanzmannienne de l'extermination : la parole ouvre le champ de la reconstruction mentale, alors que l'image l'entrave. C'est pourquoi, à l'inverse d'Ophuls, Lanzmann pose le problème de la visibilité historique en termes de vérité⁵⁵ :

«*La question n'est pas celle du document, (...) c'est celle de la vérité. Klee a dit : «L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible». C'est le contraire même de l'actuel culte de l'image pour l'image.*»

Cette différence de priorité méthodologique repose comme nous avons tenté de le démontrer sur de solides antagonismes stylistiques. Mais dans l'utilisation qu'ils font de l'entretien, Ophuls et Lanzmann répercutent également un sérieux différentiel de rapport

à l'histoire : ce sont bien deux mémoires qui se mettent en scène elles-mêmes, par l'intermédiaire du relais testimonial. Et ces deux mémoires reposent sur deux héritages bien distincts, qu'Ophuls décrit avec acuité, en livrant son opinion sur les anathèmes lanzmanniens :

«*Comment résister à la tentation d'écrire tout le mal que je pense de l'article de Claude L. dans Le Monde au sujet de La liste de Schindler, film que je ne suis d'ailleurs nullement pressé de voir, mais dont les extraits vus à la télé et les photos semblent annoncer un film follement talentueux et intelligent. Je suis un fervent admirateur de Shoah, mais cette façon pudibonde, élitiste et tristement rive-gaucharde de vouloir interdire l'Holocauste au cinéma de fiction pour toute l'éternité me semble suspecte, entachée de provincialisme littéraire. J'ai eu envie de téléphoner sur-le-champ à L. pour lui dire ceci : «On voit bien que tu n'y connais rien au cinéma. Tu commences par écrire que tu trouves les autres films de Spielberg formidables, pour expliquer ensuite pourquoi celui-ci te semble mauvais, alors que tout porte à croire que c'est justement le contraire». Finalement, on a les maîtres que les hasards de la vie placent sur notre chemin. Lorsque j'expliquais autrefois que les différences entre Shoah et Hôtel terminus étaient celles de Sartre et celles de Capra-Lubitsch, il s'agissait d'une boutade à l'usage des attachés de presse. Je m'aperçois aujourd'hui que c'est une différence fondamentale, tout à fait sérieuse, dont on n'a pas à rougir.»⁵⁶*

Le rapport de ces deux cinéastes à l'entretien est avant tout un rapport au passé, à la temporalité que leur mémoire engage : horizontalité de l'histoire-récit pour Ophuls (interview-enquête), verticalité de l'histoire-sacré pour Lanzmann (interview-analyse). Conciliant les deux versants adverses de la

connaissance du monde (illusion/vérité), leurs œuvres présentent une complémentarité vigoureuse, fertile pour l'historien comme pour le cinéphile. Par la description toujours inachevée du génocide juif et des mécanismes criminels qui l'ont rendu possible, les films inconciliables et pourtant si proches d'Ophuls et de Lanzmann gardent l'ampleur d'un chant tendu, voyage abyssal dans la mémoire du XXe siècle.

RENZO STROSCIO ¹

*Membre du Département Sociologie et Médias
Université de Fribourg - Suisse*

Témoignages des survivants de l'Holocauste : Une réflexion méthodologique

Dans l'avancement de notre étude sur le témoignage des survivants et leur expérience libératoire, il nous a semblé important d'apporter quelques points complémentaires et ainsi pouvoir justifier au mieux notre choix méthodologique.²

Une méthodologie qualitative

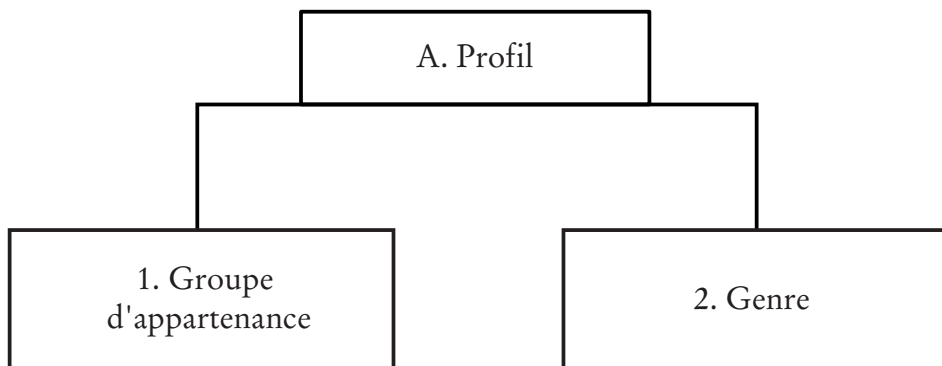
Bien que nous ayons encore peu de cas - qui rappelons-le sont au nombre de six - nous avons comme matériel de base des enregistrements vidéos. Le contenu de ces vidéos sont des récits de témoins survivants de l'Holocauste racontant leur expérience ; ces entretiens que nous pouvons qualifier d'«entretiens en profondeur». Pour arriver à un résultat pertinent, il nous faudra de

toute manière amplifier le nombre de cas. Toutefois, il ne s'agit pas d'étudier la totalité des témoignages. Cette totalité, que nous pouvons qualifier d'«univers représentatif», nous permettrait, en effet, d'arriver à un résultat statistique mais ce n'est pas ce que nous recherchons. Par conséquent, nous avons choisi une méthodologie dite qualitative qui nous permet d'étudier, non pas la quantité, mais toutes formes possibles et positions sociales dans le vécu de la libération des témoins. Ainsi, après une première analyse des entretiens, nous avons élu trois dimensions qui nous ont semblé les plus pertinentes à notre étude, avec pour chacune d'entre elle des variables distinctes.

- Le profil sociologique
- Les conditions de libération
- L'expression - Le discours

¹ Renzo STROSCIO est actuellement engagé dans un projet de recherche pour l'Université de Grenade (Espagne). Ce projet traite de l'émigration et le rôle des organisations non-gouvernementales (ONG) en Andalousie, le cas analysé est la ville de Cordoue. Ce travail est réalisé auprès de IESA - Instituto de Estudios Sociales de Andalucía à Cordoue.

² Cet article est une deuxième analyse et s'inscrit dans la continuité d'une publication précédente : Renzo STROSCIO, «Témoignages des survivants de l'Holocauste : l'expérience de la libération» dans *Cahier International. Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis*, n°6, mars 2001, pp. 91-94.



Le profil sociologique

Pour analyser le profil sociologique du témoin, il nous a fallu, en premier lieu, déterminer des valeurs.

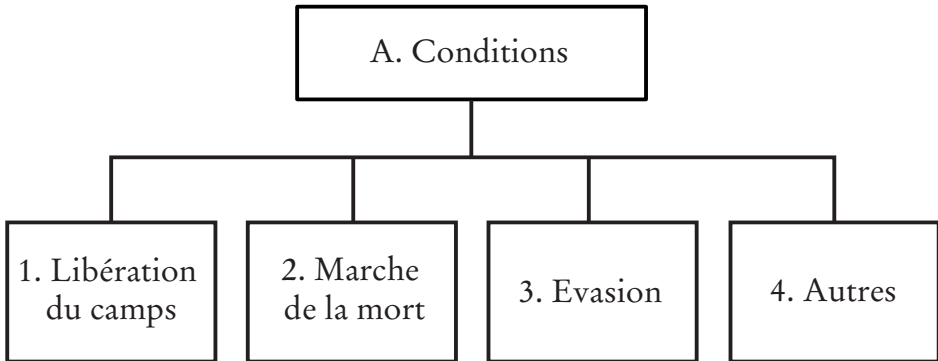
Deux valeurs nous ont semblé les plus pertinentes :

1. *Le groupe d'appartenance*
2. *Le genre*

Pour le premier groupe (1), deux critères fondamentaux nous ont permis de constituer les différents collectifs. En premier lieu il s'agit, à la base, d'une série de motivations qui a renforcé la propre distinction avec le pouvoir nazi. Cette distinction a eu pour conséquence une persécution globale, pourtant

avec des motifs et des causes distinctes. Ainsi, pour les juifs et les tziganes, bien que leur position sociale soit totalement distinctes, il a été question de minorité ethnique. Pour les homosexuels, il s'agit de l'appartenance à une classe sociale, même marginale. Pour les opposants au régime, une vision idéologique différente et pour les prisonniers militaires, leur position nationaliste et /ou militaire.

Utilisé dans la plupart des études sociologiques, le genre (groupe 2) est une valeur importante. Ainsi, pour notre étude, nous pensons qu'il peut exister des différences pertinentes dans le vécu de la libération si l'on est un homme ou si l'on est une femme.



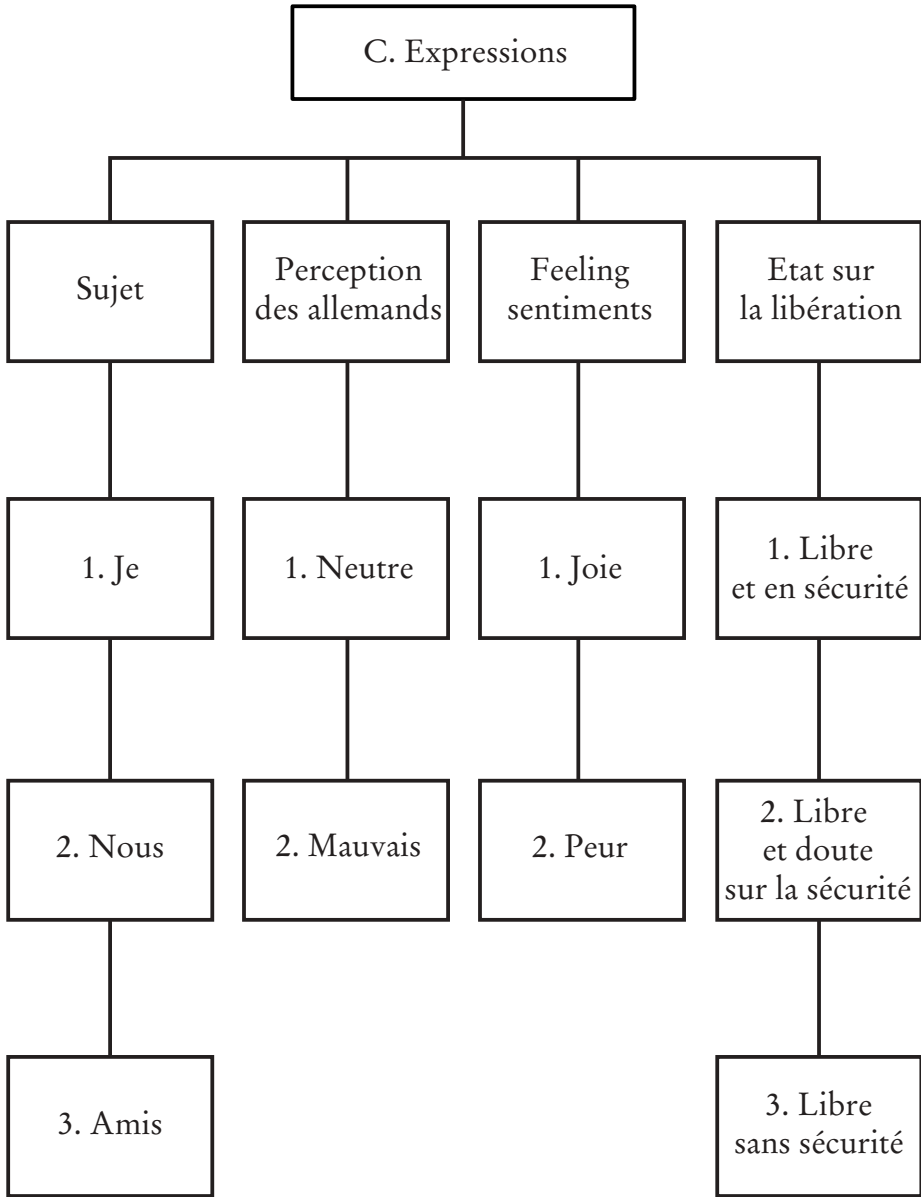
Les conditions de libération

Rappelons que le thème de notre recherche est centré sur la libération des survivants des camps de concentration et d’extermination nazis. Cette dimension purement objective s’impose par elle-même. Nous ne pouvons la négliger car elle provient exactement de l’expérience de chacun des témoins et explique exactement le vécu de la libération.

Ce qui veut dire que pour les conditions de libération, nous avons trouvé trois formes distinctes de libération :

1. *La libération du camps*
2. *Les marches de la mort*
3. *L’évasion*

Toutefois, nous avons ouvert une quatrième valeur (*4. Autres*) au cas où une autre forme de libération viendrait à apparaître.



L'expression - le discours

Comme pour le profil sociologique et les conditions de libération, cette dimension nous offre des éléments d'analyse importants et intéressants. En effet, c'est à travers celle-ci que nous pouvons comprendre au mieux le vécu de la libération et ainsi la logique de chacune d'entre elle.

Quatre valeurs ont été choisies.

1. *Le sujet* : nous indique si l'expérience au moment de la libération du témoin est individuelle ou groupale mais aussi et surtout si le conflit en tant que tel se construit autour du témoin en tant que victime individuelle ou plutôt a une répression globale.
2. *La perception des Allemands* : cette perception neutre ou mauvaise est caractérisée au moment de la libération mais peut nous indiquer en outre quelle était la relation du témoin avec ses oppresseurs au moment de l'internement.
3. *Les feelings, les sentiments* : il existe deux alternatives qui reviennent le plus souvent, caractérisées par des expressions qui indiquent la joie ou la peur. Ces expressions

sont subjectives, données par le témoin qui décrivent la sensation et l'émotion au moment de la libération.

4. *Etat sur la libération* : cette dernière valeur est essentielle car elle traite de la libération elle-même. D'après les six témoignages, nous avons relevé trois variables pertinentes qui reflètent l'état sur la libération.

1. Libre et en sécurité
2. Libre et doute sur la sécurité
3. Libre sans sécurité.

Rappelons qu'au moment de la libération des témoins, il existe toujours un chaos général bien que le conflit soit officiellement achevé.

Pour conclure nous pouvons dire qu'il y a différentes possibilités relatives à la libération et pour en connaître l'explication, il nous faudra construire l'instrument méthodologique et ainsi connaître les alternatives possibles.

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 usages et traitements 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 RUDOLF) ; 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 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).

