

VINCENT LOWY

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

## Nuit sur la terre : La représentation des chambres à gaz à l'écran

*«Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fût nuit sur la terre.<sup>1</sup>»*

Dans le «Monde des Débats» du mois de mai dernier, le romancier Jorge Semprun livre pêle-mêle quelques réflexions sur la représentation artistique de la vie concentrationnaire. Dans un article intitulé *L'écriture ravive la mémoire*, il déclare notamment <sup>2</sup> :

*«Certains font de l'Holocauste un tabou. On en trouve une formulation extrême, fondamentaliste, chez Claude Lanzmann. Il est allé jusqu'à dire que si l'on trouvait un document sur les chambres à gaz, il*

*faudrait le détruire. C'est aberrant, parce que les «révisionnistes» ont précisément axé leur campagne sur cette question. Les chambres à gaz ont été détruites et aucun survivant n'est là pour en parler. (...) Cela explique l'interdit qui pèse sur lui, de nature en partie religieuse, proche de l'interdiction de la représentation dans la religion juive.»*

En 1994, à la sortie du film *La liste de Schindler*, Claude Lanzmann avait en effet affirmé <sup>3</sup> :

*«Et si j'avais trouvé un film existant - un film secret parce que c'était strictement interdit - tourné par un SS et montrant*

<sup>1</sup> Marcel PROUST, *Les plaisirs et les jours*, Paris, Éditions Gallimard, 1924, p. 11.

<sup>2</sup> Jorge SEMPRUN, *L'écriture ravive la mémoire*, *Le Monde des Débats*, mai 2000, p. 11.

<sup>3</sup> Claude LANZMANN, *Holocauste, la représentation impossible*, *Le Monde*, 03-03-1994, p. 7.

*comment 3000 juifs, hommes, femmes, enfants mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi.»*

Les propos tenus par Semprun au sujet de cette déclaration lui attirent, dans les pages de la même revue, une réponse vigoureuse du réalisateur de *Shoah*. L'article de Lanzmann, intitulé *Parler pour les morts*, commence par une attaque frontale <sup>4</sup> :

*«Semprun ne m'a pas compris, pas lu, je doute même qu'il ait vu Shoah, qu'il se soit véritablement laissé regarder par ce film ou qu'il ait voulu - c'est pareil - en être le spectateur. Je ne peux accepter d'être traité de fondamentaliste de l'Holocauste - pour moi, d'ailleurs, ce n'est pas l'Holocauste, c'est la Shoah. Je ne suis pas un pasdaran, un taliban, un ayatollah. J'ai dit dans une interview au Monde sur le film de Spielberg La liste de Schindler que si, par impossible, j'avais trouvé un petit film muet de quelques minutes montrant comment 3000 personnes, hommes, femmes enfants, mouraient ensemble asphyxiés dans une des grandes chambres à gaz de Birkenau, se livrant, pour respirer encore, l'épouvantable bataille que Filip Müller, dans Shoah précisément appelle le «combat de la mort», non seulement je ne l'aurais pas inclus dans mon film mais je l'aurais détruit. (...) On comprend ou on ne comprend pas, c'est tout. Semprun ne comprend pas. Il m'accuse de vouloir détruire les preuves parce qu'il s'inscrit*

*dans un univers de la preuve. Je n'ai pas réalisé Shoah, comme il semble le croire, pour répondre aux révisionnistes ou négationnistes : on ne discute pas avec ces gens-là, je n'ai jamais envisagé de le faire. Un chœur immense de voix dans mon film - juives, polonaises, allemandes - atteste de ce qui a été perpétré. C'est bien plus fort et plus irréfutable que des images d'archive que j'appelle des images sans imagination.»*

Cette controverse entre Semprun et Lanzmann ne fait que réactiver la vieille opposition entre mémoire de Buchenwald et mémoire d'Auschwitz : les deux intellectuels ne parlent absolument pas de la même chose. La mort dans les chambres à gaz et la survie dans les camps de concentration sont deux expériences distinctes et l'incompréhension entre les deux intellectuels repose sur cet élémentaire contresens. Mais derrière la brutalité de cette polémique se cache aussi un point de blocage majeur pour la mémoire du XXe siècle, un nœud de contradictions historiographiques dont il paraît vain d'attendre la moindre révélation : la représentation des chambres à gaz du national-socialisme où Juifs et Tsiganes ont été massivement décimés. Ces structures industrielles de mise à mort présentent en effet une singularité qui contraste radicalement avec toutes les formes de connaissance historique.

Certes, sur un plan strictement technique, le problème posé par l'existence des chambres à gaz se limite à l'examen des méthodes d'extermination massive utilisées par les fonctionnaires du national-socialisme : avec

<sup>4</sup> Claude LANZMANN, *Parler pour les morts*, *Le Monde des Débats*, mai 2000, p. 14.

<sup>5</sup> Cf. Jean-Claude PRESSAC, *Technique and operation of the gas chambers*, The Beate Klarsfeld Foundation, New-York, 1989 et *Les crématoires d'Auschwitz - La machinerie du meurtre de masse*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

<sup>6</sup> Saül FRIEDLÄNDER, *Reflets du nazisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 89.

<sup>7</sup> Albert SPEER, *Journal de Spandau*, cité par Saül FRIEDLÄNDER, *Op. cit.*, p. 70.

les fusillades à ciel ouvert, les privations et l'épidémie, l'utilisation de gaz empoisonnés n'est qu'un aspect de la machinerie nazie du meurtre de masse. Cette perspective d'interprétation restrictive fonde d'ailleurs l'argument du «point de détail» de Jean-Marie Le Pen tel qu'il est apparu dans les marges du débat historien à la fin des années 80.

Mais à d'autres égards, il s'agit d'un obstacle absolument insurmontable. Intellectuellement, la question du gavage des déportés est inabordable. Elle défie toutes les lois de la pensée humaine. Idéologiquement, le gavage industriel d'êtres humains singularise le national-socialisme allemand et rend hasardeux tout rapprochement théorique entre le régime hitlérien et les autres régimes liberticides de la première moitié du siècle. Historiquement enfin, les chambres à gaz provoquent une rupture dans l'aventure des civilisations modernes, rupture au-delà de laquelle les figures de la mémoire identitaire et du rapport à l'histoire ont pris une nouvelle importance.

C'est donc à de nombreux degrés de signification qu'il faut chercher la nature décisive de l'existence des chambres à gaz. Établie par une quantité impressionnante de témoignages, de recherches et d'authentifications, la réalité de ces lieux ne peut plus être remise en cause sans préjugé idéologique. Paradoxalement, c'est souvent de manière rationaliste (scientifique, archéologique ou philologique) que les divers négationnistes continuent de contester la réalité du gavage des Juifs, se nourrissant insatiablement des sophismes qu'ils ont eux-même déterminé. Mais cet esprit de sérieux n'a que les apparences de la rigueur et dissimule d'évidents écarts d'interprétation subjectifs, plus ou moins extravagants, perpétuant d'une certaine manière le culte hitlérien de la révision historique. Hélas, le cas insolite de Jean-Claude Pressac ne relève que de l'ex-

ception qui confirme la règle : cet ancien négationniste publie aujourd'hui des ouvrages destinés à établir et à diffuser les preuves des méthodes de gavage nazies<sup>5</sup>.

Mais l'existence des chambres à gaz concerne un autre champ de la connaissance et de façon tout à fait centrale : il s'agit du domaine de la représentation et des images.

Fondamentalement, les rapports entre le spectateur et les images obéissent à des conventions qui bannissent toute représentation directe des chambres à gaz à l'écran en fonction. Nous voyons d'ores et déjà, préalablement à toute analyse, qu'au blocage historique correspond un tabou représentationnel : il n'existe pas d'images d'un gavage dans une chambre à gaz, comme le rappellent les propos de Lanzmann. Nous sommes dans le territoire des images impossibles - et donc interdites.

Pourtant, les pratiques cinématographiques déviantes relevées dans la chronique nazie sont assez nombreuses pour rendre crédible l'existence d'un film montrant une *action spéciale* : les tournages et projections dans le cadre d'exécutions ou d'interrogatoires accompagnés de torture sont fréquents sous le règne hitlérien. Ainsi, la Gestapo projette au menuisier Georg Elser, auteur de l'attentat raté du 8 novembre 1938, le film des funérailles des civils que sa bombe a tué en lieu et place de Hitler. Par ailleurs, nous savons qu'Hitler a fait enregistrer les tortures terribles et la pendaison des conjurés de l'attentat du 20 juillet 1944, autant pour effrayer les dignitaires du régime tentés par les projets de renversement que pour satisfaire ses instincts macabres : cinéphile d'un genre nouveau, Hitler pouvait regarder ces images insoutenables avec frénésie, plusieurs fois de suite<sup>6</sup> de même que selon Albert Speer, ce Néron moderne *visionnait les films de Londres en proie au feu, du brasier qui gagnait Varsovie, de l'explosion des convois militaires*<sup>7</sup>. Ces formes sadiques de l'utili-

sation du film s'apparentent à une corruption du rôle des images et de la fonction spectatorielle : le cinéma devient alors un outil de pression psychologique, de cruauté mentale. La caméra se transforme en objet de torture, en rupture définitive avec toutes les références humanistes des modes traditionnels de représentation. Le culte germanique de l'atteinte des profondeurs n'a peut-être pas connu, sur les écrans nazis, de régénération plus aboutie.

Mais Lanzmann rappelle aussi qu'un tel film n'aurait pu être tourné que clandestinement. Nous savons en effet que le crime de masse des nazis a été conçu dans l'idée du secret absolu. Et l'objet de cette discrétion était d'entraver toute forme de représentation directe ou indirecte de ce qui se déroulait. Le génocide juif est donc totalement imprégné d'un souci permanent : celui de l'invisibilité. Tout a été mis en œuvre pour que cette page soit arrachée du livre de l'histoire, comme avant elle l'avaient été celles du génocide arménien ou des fusillés pour l'exemple de 1917.

Ce combat contre la représentation fonctionne à plusieurs niveaux. En matière de terminologie, un langage euphémique et entièrement codé correspondait à la mise en œuvre de la déportation. Le premier chapitre du livre de Eugen Kogon, Hermann Langbein et Adalbert Rückerl<sup>8</sup> montre bien que le parcours du déporté était ponctué d'expressions anodines ou obscures, desti-

nées à masquer la réalité criminelle du système : de la bonne connaissance de ces termes de substitution, dont le plus fameux reste la *solution finale de la question juive*, dépend l'intelligibilité des méthodes nazies. Selon Kogon, *le décodage des termes employés par les nationaux-socialistes permet ainsi de prouver l'existence de meurtres en masse à partir des dossiers administratifs établis par les exécutants eux-mêmes*<sup>9</sup>.

Ainsi, la première caractéristique des chambres à gaz est de ne pas avoir de nom : le gazage (*Sonderbehandlung*, ou traitement spécial) des déportés se déroule dans des non-lieux, à peine mentionnés sous le nom d'installations spéciales (*Spezialeinrichtungen*)<sup>10</sup>. Ce vide terminologique ouvre directement sur l'indicible, l'impossibilité de formuler en termes connus l'expérience subie par les victimes.

La seconde caractéristique de ces lieux est de ne pas véhiculer d'image de référence. En effet, au terme de l'extermination et devant la certitude de la défaite allemande, les structures de gazage ont été pour la plupart démantelées et à la ténuité des traces écrites du génocide est venue s'ajouter la destruction physique des aménagements du système. Deuxième étape dans l'effacement des traces de la destruction, le dynamitage des chambres à gaz est la principale source de remise en cause historique de l'existence des chambres à gaz.

<sup>8</sup> Eugen KOGON, Hermann LANGBEIN, Adalbert RÜCKERL, *Les chambres à gaz, secret d'État*, Francfort, 1983 (Éditions de Minuit, 1984 pour la traduction française), p. 13-23

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>10</sup> Georges BENSOUSSAN, *Histoire de la Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 79.

<sup>8</sup> Eugen KOGON, Hermann LANGBEIN, Adalbert RÜCKERL, *Les chambres à gaz, secret d'État*, Francfort, 1983 (Éditions de Minuit, 1984 pour la traduction française), p. 13-23

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>10</sup> Georges BENSOUSSAN, *Histoire de la Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 79.

<sup>11</sup> Cf. Gérard Rabinovitch, *Questions sur la Shoah*, Paris, Éditions Milan, 2000, p. 37.

<sup>12</sup> Dans un supplément illustré du *Petit Journal* datant du 16 avril 1916, on peut ainsi lire un titre sensationnel : *Les Allemands brûlent leurs morts dans les hauts-fourneaux...*

En 1945, aux efforts des nazis pour effacer les traces de leurs crimes est venu suppléer la discrétion des médias alliés qui n'ont pas mis en avant le perfectionnisme des structures de gazage des camps de l'Est. Pourtant, nous savons que dès le début de l'extermination, les états-majors alliés étaient renseignés sur la destination de nombreux convois de déportés. Mais c'est au nom du *réalisme* qu'en juillet 1944, l'hypothèse de bombardements sur Birkenau fut écartée par le secrétaire américain à la Défense, alors que l'usine voisine d'IG Farben (Buna) était régulièrement pilonnée<sup>11</sup>. Et dans la logique de cette absence d'intervention, les Alliés ont minimisé l'importance des méthodes de gazage. Si l'inhumanité qui régnait dans les camps nazis a été abondamment soulignée par la presse, on a plutôt mis l'accent sur le fait que les nazis affamaient leurs prisonniers et brûlaient les cadavres : à ce titre, les premières images parues dans la presse alliée en décembre 1944 montrent des fours, des potences et des tas de cadavres. Elles ne montrent pas de chambres ou de camions à gaz. Après la capitulation de mai, les Alliés publient les *Documents officiels sur les camps d'extermination nazis*, tandis que les images déferlent d'un coup dans la presse populaire : des mensuels à sensation comme *Point de vue* ou *Le magazine de France* consacrent dès juin des numéros spéciaux aux *Atrocités nazies* : si le gazage des déportés y est bien mentionné, c'est sans véritable insistance. Puis les actualités cinématographiques montrent, pendant l'été 1945, les horreurs commises par les nazis dans leurs camps : on montre les déportés sur leurs châlits, les fours crématoires, les charniers et on insiste surtout sur les tas de cadavres. Là encore, comme dans la presse écrite, on montre des récipients de gaz mortel (les fameuses boîtes de gaz Zyklon B filmées par les soviétiques à Birkenau) sans pour autant mettre en avant le caractère inédit et massif de cette pratique.

Les grosses structures de gazage de Pologne orientale ayant été détruites, seules les petites installations des camps centraux et de l'Ouest, qui n'avaient aucun rapport avec l'extermination massive, sont visibles. Peu photogéniques, dépourvues de singularité au milieu des amoncellements de cadavres, ces mornes baraquements ne sont pas mis en avant par la presse populaire. Tout au plus, la photo d'un soldat américain devant la porte d'une chambre à gaz est-elle reproduite plusieurs fois, sans véritablement créer l'événement. À l'inverse, les photos des fours crématoires font instantanément le tour du monde. En quelque sorte, le four prend la place de la chambre à gaz dans la mémoire médiatique immédiate du crime nazi. Au-delà de la non-intervention américaine, quelles raisons pouvons nous trouver à cette substitution dont les conséquences pèsent encore sur l'écriture de l'histoire de cette période ?

La réputation incendiaire des Allemands date de l'époque de Bismarck et l'idée qu'ils brûlent leurs victimes est contenue dans de nombreuses représentations médiatiques entre 1870 et 1940<sup>12</sup> : l'opinion publique était donc préparée aux images des fours crématoires, qui étaient déjà assimilées par l'imaginaire populaire ; par ailleurs, l'absence d'image concrète des chambres à gaz entrave en 1945 toute mise en avant du gazage à un moment où photos et films font d'un coup figure de pièces à conviction médiatiques ; de plus, le fait que l'extermination avait eu lieu dans les territoires sous influence soviétique limite la connaissance et la fiabilité des informations en provenance de l'Est, dans un contexte de propagande débridée ; enfin, et c'est le plus important, il faut garder à l'esprit que la spécificité antisémite du crime nazi a volontairement été occultée par le pouvoir allié pour une multitude de raisons : or les Juifs constituaient l'écrasante majorité des victimes des gazages.

De même que Claudine Drame parle de *désinformation* au sujet d'un montage français de juin 1945 intitulé *Camps de la mort*<sup>13</sup>, nous pourrions évoquer les nombreuses pratiques de manipulation médiatique qui marquent la façon dont la presse rend compte en 1945 de l'horreur des camps nazis<sup>14</sup>. Mais dans le contexte de cette étude, il suffit de relever que relativement aux méthodes de gazage de masse, la volonté de discrétion des nationaux-socialistes a été relayée par la presse alliée qui n'a pas mis en relief ce que l'usage des chambres à gaz avait eu de prépondérant : silence biologique, silence affectif, silence historique.

Sans doute, cette mise à distance constituait-elle un détournement d'attention par rapport à l'implication du pouvoir démocratique international de l'immédiat avant-guerre (qui avait fermé ses portes aux réfugiés juifs) et du temps de guerre (qui en juillet 1944 n'ont pas voulu tenir compte des alertes de l'Agence juive et refusé de bombarder les voies d'accès à Birkenau), mais aussi de nombreuses franges de la population des pays occupés qui n'étaient pas prêtes à affronter leur responsabilité dans la déportation des Juifs. Afficher la véritable nature du crime nazi au lendemain de la guerre, c'était à coup sûr franchir les limites immatérielles du refoulé historique, territoire d'oubli réconciliateur ménagé par les nouvelles formes de l'histoire officielle. Ainsi, l'on échappait d'un coup au terrible constat que l'utilisation des chambres à gaz révélait : ni plus ni moins qu'un saut de civilisa-

tion, l'émergence traumatisante d'un monde nouveau, comme le dit Myriam Revault d'Allonnes<sup>15</sup> :

... «monde du mourir» qui est aussi sinistrement un mode de vie : là où la culpabilité vaut pour l'innocence et vice-versa, où le crime n'appelle pas le châtement, où basculent de façon vertigineuse les repères de la cohérence et de l'incohérence, bref, là où « il n'y a pas de pourquois ».

À partir de ces silences personnels, publics et officiels, qui mêlent le deuil à la culpabilité, la reconstitution d'un discours conforme à la réalité s'est constitué sur le double plan des mots et de l'image. La représentation même des chambres à gaz pose dès lors le problème moins de leur existence que de leur importance : minimisée pendant longtemps, l'échelle extravagante du meurtre de masse hitlérien est aujourd'hui admise dans son principe comme dans ses proportions. Petit à petit, les témoignages directs des survivants des *Sonderkommandos* ont permis de reconstituer l'invraisemblable vérité. De façon concomitante, comme si les mots ne suffisaient pas à rendre compte de l'horreur mise à jour, l'image s'est superposée aux nouvelles figures de la vérité historique, avec tout ce que cela comporte de salutaire et de trompeur. Nous sommes bien au cœur d'une problématique toujours plus actuelle avec le passage des années : la façon que nous avons, collectivement, de regarder notre histoire, d'évaluer notre responsabilité et de préserver la mémoire historique.

<sup>13</sup> Claudine DRAME, *Fonctions de l'image d'actualité* dans Les cahiers de la Cinémathèque «*Les actualités filmées françaises*», n°66, juillet 1997, p. 36.

<sup>14</sup> Voir à ce sujet le passage sur les photographies fabriquées à l'ouverture des camps dans l'étude de Clément CHÉROUX, *Les chambres noires*, Bourse de recherche de la Mission du patrimoine photographique, 1999, 76 p.

<sup>15</sup> Myriam REVAULT D'ALLONNES, *Ce que l'homme fait à l'homme, Essai sur le mal politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 29.

<sup>16</sup> Pierre VIDAL-NAQUET, *Les assassins de la mémoire*, Paris, Le Seuil - Gallimard - La Découverte, 1987, p. 133.

Ainsi, il convient de s'interroger sur la représentation commune des chambres à gaz dans le cinéma populaire de ce demi-siècle. Il est utile de suivre à la trace l'apparition de la chambre à gaz au cinéma parce que ce moment de la conscience historique soulève ce qui fait la particularité même du cinéma : sa capacité de vulgarisation historique, la fonction de reconnaissance identitaire des images, la faculté du film à rendre le réel légendaire.

Mais plus encore, le rétablissement de cette évidence dans la réalité contemporaine s'est logiquement accompagné d'un renversement de perspective en termes de représentation : ce qui était au départ immontrable parce qu'idéologiquement problématique est devenu, à l'occasion d'une réévaluation historique, sujet de reconstitution cinématographique. Et logiquement encore, le négationnisme s'est développé sur les écarts de cette évolution, comme le suggérait déjà en 1982 Pierre Vidal-Naquet<sup>16</sup> :

«*Le révisionnisme est chose ancienne mais la crise révisionniste ne s'est produite, en Occident, qu'après la diffusion massive d'Holocauste, c'est à dire après la spectacularisation du génocide, sa transformation en pur langage et en objet de consommation.*»

Indissolublement liées, perception historique et représentation filmique progressent donc ensemble sur la pente du regard collectif. Notre analyse consistera donc à étudier de quelles façons les chambres à gaz ont petit à petit trouvé le chemin de la représentation en même temps que celui de la falsification.

Nous allons fonder notre étude sur une série de séquences qui figurent dans des films s'étendant sur un demi-siècle : *Dressed to kill* (1946) de Roy William Neill, *Nuit et Broillard* (1955) d'Alain Resnais, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *La liste de Schindler* (1993) de Steven Spielberg et *La vie*

*est belle* (1998) de Roberto Benigni. Ce corpus ne prétend aucunement à l'exhaustivité. Il s'agit de construire un discours analytique à partir de constructions filmiques variées, où l'on retrouve les incontournables références sur le génocide juif - ainsi qu'une curiosité, par laquelle notre inventaire commence justement.

## **La chambre à gaz comme sous-entendu : *Dressed to kill* (1946)**

Entre 1942 et 1946, la firme américaine *Universal* produit une série de treize films inspirés des récits de Conan Doyle mettant en scène Sherlock Holmes. Le célèbre détective y est incarné de façon semi-parodique par l'acteur anglais Basil Rathbone et Roy William Neill réalise ces bandes de série B, de qualité médiocre, qui n'ont pas laissé de grand souvenir dans la mémoire cinématographique.

Pourtant *Dressed to kill*, l'avant-dernier film de la série, réalisé et diffusé en 1946, présente un passage intéressant dans le contexte de cette recherche : ce film sorti en France sous le titre *La clef* comporte contre toute attente un renvoi direct aux chambres à gaz du national-socialisme.

Vers la fin du récit, Sherlock Holmes est capturé par ses ennemis qui l'emmenent en voiture dans un garage. Là, ils lui présentent une capsule circulaire qui dégage un gaz mortel lorsqu'on la branche sur le moteur de la voiture. Les brigands attachent alors le détective et font ronfler le moteur de la voiture qui ne tarde pas à dégager une épaisse et âcre fumée. Ils quittent le garage en laissant Sherlock Holmes pendu par les mains au plafond : celui-ci se dégage facilement de ses liens et retourne de façon acrobatique la situation en sa faveur. Il quitte à son tour les lieux en échappant au gaz mortel.

Cette séquence, qui ne dure que quelques minutes, ne présenterait pas de réel intérêt si l'adversaire de Holmes ne lui tenait pas les propos suivants, en parlant du gaz asphyxiant qu'il utilise :

«*Germans used it with gratifying results in removing their undesirables.*<sup>17</sup>»

Ainsi, alors que l'action et le dispositif scénique s'inscrivent dans les codes du serial beaucoup plus que dans la mémoire des chambres à gaz (effet de suspense, héros en danger, évasion spectaculaire...), cette réplique plonge d'un coup le spectateur dans un environnement historique bien particulier, faisant implicitement référence à l'élimination des victimes des nazis par le gaz. Au moment où cette phrase est prononcée, la musique d'accompagnement se fait d'ailleurs menaçante, comme si cette référence aux pratiques allemandes impliquait un surcroît de cruauté. Par ailleurs, l'acteur insiste sur le mot *undesirables* en prenant un air mystérieux.

Cette citation pose de façon originale le problème de la temporalité filmique : alors que les aventures de Holmes se situent en principe dans l'Angleterre victorienne des dernières années du XIXe siècle, la phrase prononcée par ce personnage ne peut faire référence qu'à l'actualité présente du tournage de ce film : l'immédiat après-guerre. Nous savons que cette période est marquée par le souvenir et le jugement des crimes nazis : le procès de nombreux dignitaires hitlériens se déroule à Nuremberg de novembre 1945 à octobre 1946. C'est notamment à cette occasion que les pratiques de

gazage ont été mises en évidence, dans les limites de ce qui était publié et diffusé par la presse, et il paraît évident que la réplique en question s'inscrit dans le contexte de cette actualité. Ainsi, les différentes strates de la temporalité du film se confondent-elles dans un effet de renvoi gratuit et presque involontaire au génocide juif, ce que confirme le passé du verbe utilisé. En effet, alors que la phrase aurait pu sous une forme présentifiée renvoyer à des pratiques d'espionnage courantes (*Les Allemands l'utilisent avec de très bons résultats pour éliminer leurs indésirables...*), la mise au passé situe bien cette bribe de dialogue dans un contexte d'après-guerre.

Certes, le studio *Universal* s'est alors fait une spécialité de ces séries de grande consommation, où le monstre de Frankenstein, l'homme invisible, Dracula ou le loup-garou évoluent dans un monde déréalisé, totalement incohérent en termes de style et de décor : les personnages peuvent y être vêtus comme en 1900 et utiliser téléphones et voitures des années 40... Aucun souci de vraisemblance ne préside à la réalisation de ces séries et il est évident que la réplique qui nous intéresse révèle bien davantage la pauvreté d'imagination des dialoguistes du film que le moindre souci de témoignage ou de second degré. Il est donc inutile de s'interroger sur des motivations d'ordre contextuel, qui toucheraient à l'anti-germanisme anglais des années 1900 ou aux rumeurs sur les armes chimiques qui pouvaient à l'époque de Conan Doyle inquiéter les futurs combattants de 14-18...

<sup>17</sup> «*Les Allemands l'ont utilisé avec de très bons résultats pour éliminer leurs indésirables.*»

<sup>18</sup> Alain RESNAIS, cité par Annette INSDORF *L'Holocauste à l'écran, Cinéma'ction*, n° 32, mai 1985, p. 15.

<sup>19</sup> Thierry JOUSSE, *Un soir de novembre 1955 : Jean Cayrol récrit le commentaire de Nuit et Brouillard, Cahiers du Cinéma Hors-série Cent journées qui ont fait le cinéma*, janvier 1995, p. 77.

<sup>20</sup> Anne GRYNBERG, *Le passé est-il une maladie incurable ?* dans *Les nouveaux cahiers*, Paris, n° 84, printemps 1986, p. 55



Pourtant, bien qu'elle ne figure ici que pour provoquer le frisson du spectateur, cette mention n'a rien d'anodin : elle fonctionne comme un sous-entendu circonstanciel. Elle apparaît comme révélatrice d'un certain état d'esprit qui permettait au lendemain de la défaite allemande de se tenir à distance de l'horreur des pratiques nazies : retenir l'idée qu'il ne s'était agi que de cruauté extrême, de raffinement... Cette conception avait la vertu de minimiser les interrogations qui pouvaient se porter sur la nature et le nombre des victimes. En intégrant cette référence au présent, le film de Neill s'inscrit malgré lui dans la mémoire vivante mais silencieuse des chambres à gaz au lendemain de la guerre.

### La chambre à gaz comme pièce à conviction : *Nuit et Brouillard* (1955)

Réalisé en 1955 sous l'impulsion du Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale, le film *Nuit et Brouillard* constitue pour le plus grand nombre la référence fondamentale pour la connaissance des camps nazis. Pourtant, ce film ne parle pas tant des morts que des survivants et évoque en réalité bien mieux l'expérience concentrationnaire que les mécanismes de l'extermination. Commandé à Alain Resnais par le producteur Anatole Dauman, la vocation de ce film était de célébrer les dix ans de la libération des camps de concentration.

Resnais conçoit son film avec *l'idée (...) toujours présente, de ne pas ériger un monument aux morts, tourné vers le passé*<sup>18</sup>. Jean Cayrol, poète et ancien déporté, rédige le commentaire avec difficulté, avec l'aide de Chris Marker, co-réalisateur de Resnais sur *Les statues meurent aussi*<sup>19</sup>. Au terme du montage, le film fait 32 minutes et comporte une photo qui pose le problème de la participation des Français à la déportation

des Juifs. Cette photo, qui montre un gendarme français, est masquée par la commission de censure, ce qui permet la sortie du film qui connaît immédiatement un fort retentissement. Il deviendra le film étalon de la période 1945/1980 au sujet des crimes nazis. Abondamment diffusé dans les écoles, *Nuit et Brouillard* a connu une utilisation pédagogique qu'en dépit de ses approximations, aucun autre produit filmique n'a pu approcher depuis.

Pourtant, le film de Resnais reflète bien le silence officiel qui accompagne la mémoire du génocide juif dans les années d'après-guerre. Fidèle à l'écriture immédiate de l'histoire de la Seconde guerre mondiale, le film de Resnais évite scrupuleusement de faire mention de la spécificité antisémite des crimes nazis. Le terme *juif* n'apparaît qu'une seule fois dans le commentaire, dans le passage qui évoque la vie insouciant des futures victimes de la déportation :

«Pendant ce temps, Burger, ouvrier allemand, Stern, étudiant juif d'Amsterdam, Schmulski, marchand de Cracovie, Annette, lycéenne de Bordeaux, vivent leur vie de tous les jours...»

La grande différence entre la mémoire résistancialiste des camps et la mémoire du génocide juif réside justement dans cet écart d'interprétation : tous les déportés n'avaient pas le même statut et l'administration nazie réservait aux seuls Juifs et Tsiganes l'expérience du gazage. L'universitaire Anne Grynberg déclare à ce sujet, en reprenant les envolées du commentaire du film<sup>20</sup> :

«...les résistants parqués à Compiègne et les 3000 Espagnols qui devaient mourir pour construire l'escalier de Mauthausen *avaient, à mille kilomètres de chez eux, une place assignée* ; mais ce n'était pas exactement la même (que les Juifs).»

Cette faille qui figure dans le film de Resnais et qui reflète si bien l'état d'esprit des années

50 nous conduit à nous interroger sur l'importance de la chambre à gaz dans le film de Resnais.

Au premier abord, les chambres à gaz n'apparaissent dans *Nuit et Brouillard* que comme des lieux annexes, sans fonction centrale. Elles ne semblent pas bénéficier d'un traitement filmique particulier et font partie de la géographie du camp, pratiquement au même titre que les latrines. Le commentaire du film consacre aux chambres à gaz nettement moins d'importance qu'à l'infirmerie ; de même, la séquence à leur sujet est relativement courte et comporte un nombre de plans particulièrement réduit.

Toutefois, il serait injuste de dire que *Nuit et Brouillard* minimise la question du gazage. Alors que ce film est souvent attaqué pour ses imprécisions et pour les concessions qu'il fait aux demi-mensonges de l'histoire officielle, il nous paraît important de remettre en évidence le courage et la lucidité des propos tenus dix ans seulement après la fin du nazisme par Resnais et Cayrol. Les passages qui montrent des chambres à gaz en témoignent malgré leur brièveté et leur ton allusif.

Que comporte la séquence spécifiquement consacrée aux chambres à gaz ? Elle est découpée en deux segments : un passage d'images d'archives et un passage filmé au présent. On retrouve là toute la dualité du film et l'alternance si fondamentale que Resnais a choisi d'effectuer entre présent et passé, couleurs et noir et blanc. La première partie est naturellement très pauvre puisque fondée sur des archives inexistantes. À l'exception du plan qui montre les boîtes de Zyklon-B, les autres images d'archives n'ont pas de rapport avec les chambres à

gaz : ce sont pour la plupart des images rapportées des tueries exécutées par les *Einsatzgruppen* dans les territoires envahis par l'armée allemande au moment de l'opération Barbarossa et que le commentaire présente comme des photos prises avant une exécution. Ce type d'imprécisions, dont le film est truffé, constitue évidemment un élément assez discréditant pour *Nuit et Brouillard*.

Dans la séquence en couleurs, la chambre à gaz que montre Resnais se situe dans un baraquement en bois qui nous permet de reconnaître la configuration du camp de Lublin/Majdanek, où périrent environ 50 000 Juifs<sup>21</sup>. Ce camp comporte trois petites chambres dont deux ont successivement été alimentées par du monoxyde de carbone et du Zyklon-B. Le fait que celle qui figure dans *Nuit et Brouillard* soit bleuie par le gaz toxique et comporte à la fois une installation de production de monoxyde de carbone nous indique qu'il s'agit d'une de ces deux chambres mixtes. Dans cet espace de petite taille, Resnais réalise un plan tout à fait démonstratif, mettant en évidence le mécanisme exterminateur en liant dans un même mouvement de caméra la machinerie et l'intérieur de la chambre. Aux esprits pointilleux - ou malveillants - qui remarqueraient que cette installation fonctionne au monoxyde de carbone alors que le commentaire et les images d'archives évoquent le Zyklon-B, on pourrait justement répondre que cette chambre a connu les deux types de gazage.

En choisissant de s'attarder par de longs mouvements panoramiques sur les aspérités des parois, Resnais montre les tuyauteries, les portes à oeillette, les lucarnes, le béton

<sup>21</sup> Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 1045.

<sup>22</sup> Le premier ouvrage négationniste date de 1950 : il s'agit du *Mensonge d'Ulysse* de Paul Rassinier.

déchiqueté du plafond. Sur ces images, le texte de Cayrol est tout à fait explicite :

« *Tuer à la main prend du temps. On commande des boîtes de gaz zyklon. Rien ne distinguait la chambre à gaz d'un block ordinaire. A l'intérieur, une salle de douches fausse accueillait les nouveaux venus. On fermait les portes. On observait. Le seul signe - mais il faut le savoir - c'est ce plafond labouré par les ongles. Même le béton se déchirait.* »

Ce passage est immédiatement suivie par les images des monceaux de cadavres qui ont été filmés à la libération des camps. En particulier, le plan ultime de cette chambre à gaz montre l'angle du plafond et des murs ; elle est suivie par une image d'archive qui montre le visage décomposé et insoutenable d'une victime.

Il est important de souligner cet effet de suite, de passage ou de contiguïté causale entre la représentation des chambres, constituée d'images en couleurs, images vides, quasiment abstraites, et les images en noir et blanc, saturées de cadavres atrocement enchevêtrés, qui seront infligées au spectateur dans la dernière partie du film : il s'agit de créer un contraste brutal, insoutenable, entre deux types d'images dont le rapport instaure précisément un effet d'enchaînement. Il n'échappe à personne qu'elles ont une relation directe de cause à effet : il est évident qu'à la jonction elliptique de ces deux plans, le gazage a eu lieu.

La seconde et dernière occurrence de chambre à gaz dans *Nuit et Brouillard* est constituée par le travelling final du film qui aboutit à un amas peu identifiable de décombres : ce sont les ruines des crématoires (II ou III) d'Auschwitz Birkenau, qui ont été dynamités à la fin de 1944. Bien que cette conclusion ne soit pas tout à fait lisible par ceux qui ne se sont jamais rendus dans la ville-abattoir de Birkenau, elle place mal-

gré tout le film de Resnais dans le cadre d'une réflexion sur le crime de masse.

Le film de Resnais, dont les images d'archives sont difficilement soutenables et pourtant si aisées à intégrer, s'inscrit dans l'exigence d'une vérité irréfutable, rendue nécessaire par la naissance des thèses négationnistes<sup>22</sup>. Ce qui frappe aujourd'hui dans *Nuit et Brouillard*, c'est le rapport entre l'intérêt historiographique que ce film comporte et l'utilisation qui en a été faite. Bien souvent, ce film est cité comme une référence au sujet du judéocide, alors que ce problème y est scrupuleusement éludé. C'est principalement son antériorité qui vaut au film de Resnais son autorité : il a permis à de nombreux Allemands de la génération d'après-guerre de se faire une idée de la véritable nature des crimes nazis ; de même, il a révélé aux enfants des victimes que le cinéma pouvait développer des formes d'analyse partielles de leur histoire ; il a initié le lent mouvement de résurgence des témoignages de déportés.

### **La chambre à gaz comme sanctuaire : *Shoah* (1985)**

D'image en image, nous en arrivons enfin à la mise en évidence du gazage des Juifs à l'intérieur d'un véritable discours cinématographique structuré. Après les années de consensus arrivent les années de dissensus : de nouvelles formes d'analyse de l'histoire se mettent en place. Le procès d'Adolf Eichmann (1961) et la guerre des Six-Jours (1967) modifient profondément le rapport des Israéliens à leur histoire ; les mouvements contestataires de 1968 fragilisent les grandes figures du pouvoir traditionnel ; l'arrivée à l'âge adulte de la première génération d'après-guerre : tous ces facteurs contribuent à l'institutionnalisation du génocide juif, achevée dans les années 80. Devenu

objet d'histoire, le judéocide devient aussi un objet de passion et de polémiques.

C'est pendant l'été 1974 que l'intellectuel français Claude Lanzmann, proche de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, entame la conception de *Shoah*, qui s'étendra sur onze ans. Tournée dans quatorze pays, en Pologne, en Israël, aux États-Unis, en Allemagne ou en Grèce, l'enquête monumentale de Lanzmann s'achève en 1985. Au bout de six ans de recherches et dix campagnes de tournage, il aura mis cinq ans à établir un montage satisfaisant : il ne reste que neuf heures trente minutes de film, sur les trois cent cinquante heures d'origine.

*Shoah* présente la particularité de faire la somme de l'expérience exterminatrice en prenant les discours habituels à contre-pied, aussi bien sur le plan historique que filmique. Ainsi, Lanzmann refuse toute image d'archives, toute représentation indirecte, en fondant son approche sur l'idée qu'il n'existe pas de représentation possible de la destruction du peuple juif parce qu'il n'existe pas de compréhension recevable. Il déclare ainsi inlassablement :

*«... Si on commence à poser la question du pourquoi, si on entre dans la chaîne des raisons, on entre aussi dans l'univers infini des justifications. Il n'y a pas compréhension à pareil meurtre de masse»<sup>23</sup>.*

*Il y a une obscénité absolue du projet de comprendre»<sup>24</sup>.* «

Or, le cinéma est justement la traduction en récit organisé d'un univers de justifications. Ces propos de Lanzmann montrent bien comment la problématique de *Shoah* touche au cœur de la représentation des chambres à gaz à l'écran.

Dans *Shoah*, l'exécution par gazage en chambre ou en camion est décrite aussi bien par les bourreaux que par les témoins, à l'aide de notes administratives ou d'images tournées sur les lieux tels qu'ils se présentent aujourd'hui. Nous le savons, le réalisateur de *Shoah* considère que les chambres à gaz sont des lieux impénétrables, impropres à toute forme de représentation directe. Pourtant, il fait traverser au spectateur le Krematorium du camp du camp-souche d'Auschwitz. Ce ne sont pas ces images qui attirent le regard de Lanzmann : il préfère montrer les espaces naturels, visuellement neutres, une forêt à Chelmno ou une gare de campagne à Sobibor, en favorisant la résurgence du souvenir plutôt que la représentation frontale et directe.

Ce que *Shoah* met en évidence, c'est la réalité du gazage. La majeure partie du film est consacrée aux descriptions des méthodes employées par les nazis, à la visite ou à la description des lieux de l'extermination par gaz, au témoignage des *Sonderkommandos*. Démontrer l'existence de telles pratiques est probablement la raison d'être du projet de Lanzmann, le principe central et constructeur de *Shoah*.

Ce qui caractérise la perception topographique des lieux de l'extermination telle que la conçoit Lanzmann, c'est l'existence d'un effet de seuil, qui enlève à ces espaces toute réversibilité. Cela explique l'entêtement du réalisateur à re-situer certaines limites et frontières, bordures d'un territoire soudainement signifiant :

*«- Ici, si moi je suis là, je suis dans l'enceinte du camp, c'est bien cela ? À l'intérieur du camp ?*

<sup>23</sup> *Télérama*, 28-01-1998

<sup>24</sup> Claude LANZMANN, Rencontre publique au C.H.R.D., Lyon, 25-02-1999

<sup>25</sup> Claude LANZMANN, *Shoah*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 64<sup>26</sup> Claude LANZMANN, *Shoah*, op. cit., p. 234-235

<sup>27</sup> *Le Monde*, 28/29-06-1993

- Exactement.
- Et puis ici, là, là je suis à quinze mètres de la gare, déjà je suis en dehors du camp ? Tout ça, c'est la partie polonaise et puis ça, c'est la mort <sup>25</sup> ?»

Dans *Shoah*, l'espace prend les attributs du temps, il devient irréversible : c'est sans doute là que réside le secret de la géométrie de ce film.

À un autre moment, Lanzmann interroge longuement le témoin Filip Müller, qui est justement un des seuls rescapés des *Sonderkommandos*. Dans un moment de découragement, cet homme-frontière est rentré dans la chambre pour se faire gazer avec les victimes :

«- 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 :

- Déjà dans la chambre à gaz ? Tu étais déjà dedans ?

- 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 <sup>26</sup>.»

Tout le sens du projet de Lanzmann paraît résider dans ces quelques mots simples et clairs : l'importance de la survie, la mort comme seul alentour, le sens de l'acte de témoignage. En montrant les chambres à gaz in situ, en faisant remonter les souvenirs des *Sonderkommandos* à la surface du discours historique, en bâtissant son film en spirale autour des non-lieux de la mémoire, Lanzmann désigne ce que le crime nazi comporte d'irrémissible : priver un peuple entier de sépulture. Nous touchons là la dimension semi-religieuse du film, qui consiste à rétablir les étapes d'un parcours funéraire. Il s'agit d'un changement d'optique considérable dans l'écriture cinéma-

tographique des crimes nazis : Lanzmann restitue enfin dans sa plénitude la dimension essentiellement antisémite du meurtre de masse effectué par les nazis et leurs supplétifs, en y attribuant des motifs identitaires qui n'étaient pas avancés jusque là.

Cette évolution est illustrée par la singularité terminologique que le film véhicule avec lui, puisque le terme de «Shoah» est désormais requis pour désigner le génocide juif. L'utilisation de ce mot hébreu, qui renvoie au livre des Psaumes et aux Prophéties d'Isaïe, date en réalité du début des années 50 : indistinctement orthographié *Shoah*, *Choa* ou *Shoa*, ce terme signifie à la fois désolation, désastre et calamité. Mais c'est le film de Lanzmann qui a consacré cette locution, tout au moins en Europe et en Israël, pour remplacer le terme absolument impropre d'*Holocauste*. Pour la première fois sans doute de l'histoire contemporaine, c'est un film qui a donné son nom à un événement important qui en était dépourvu. Le terme de «Shoah» inscrit bien la réflexion sur le génocide juif dans une perspective religieuse : ce film-sanctuaire restaure la dignité des victimes, par la revitalisation des témoignages et le retour sur les lieux.

### La chambre à gaz comme happy-end : *La liste de Schindler* (1993)

Voici ce que déclarait Claude Lanzmann en 1993 :

«Je ne vois pas comment on peut faire de la fiction avec l'extermination des juifs, l'idée même d'une fiction ! L'image des juifs entrant dans une chambre à gaz ! Ce serait insupportable pour les survivants, les morts, les victimes ! Impossible ! Un crime <sup>27</sup> !»

Quelques mois après, *La liste de Schindler* sort sur les écrans. Forme la plus complexe de

la représentation du génocide juif à l'écran, le film de Spielberg trébuche néanmoins sur le problème de la reconstitution des chambres à gaz. Spielberg fait le pari de faire rentrer le spectateur dans la chambre à gaz, avec les déportés. Mais au dernier moment, après un effet de suspense intenable, l'eau surgit des pommeaux de douche et les victimes sont sauvées. Alors qu'*Holocaust* (1979), le feuilleton de Marvin Chomsky, traitait de cet aspect de la Solution finale sans créer trop de problèmes d'interprétation (on y voyait les Juifs rentrer dans la chambre à gaz avec une résignation contestable mais la caméra ne franchissait pas le seuil fatal), c'est paradoxalement le film le plus novateur qui se montre le moins clair. La séquence des douches a marqué les esprits. On y trouve en effet tous les ingrédients qui font la réussite du cinéma de Spielberg : reconstitution spectaculaire, effet de suspense insoutenable, frisson devant des représentations conventionnelles du danger et soulagement libérateur.

Pourtant, cette scène démontre la légèreté de l'approche de Spielberg en même temps que son habileté : son film présente un très sérieux défaut de conception narrative puisque si l'on prend *La liste de Schindler* au pied de la lettre, les chambres à gaz n'ont pas existé.

À quel moment évoque-t-on le problème du gazage dans le film ? À deux reprises. La première se situe dans le block des femmes du camp de Plaszow. Une jeune fille raconte ce qui arrive aux Juifs quand ils arrivent en camp de concentration. Voici les dialogues de ce passage :

«- Ensuite, ils les ont conduits à travers un long couloir, dans des bunkers avec des étoiles de David sur les portes et des écriteaux disant «Bain et salle d'inhalation». Les SS leur ont donné du savon, ils leur ont dit de respirer car c'était bon pour la désinfection. Et ils les ont gazés.(...)»

- Moi, je n'y crois pas. Tu sais, c'est ridicule.
- Mais je n'ai pas dit que j'y croyais, j'ai dit qu'on me l'a raconté.
- Qui ça ?
- Quelqu'un qui le tenait de quelqu'un qui a été là bas.»

Le second passage du film à faire mention de l'usage des chambres à gaz, c'est naturellement la scène des douches. Alors qu'en rappel de la scène initiale dont les dialogues figurent ci-dessus, les ouvrières de Schindler s'attendent à être gazées, elles se font doucher.

Ainsi, cet enchaînement permet à un spectateur qui ignorerait tout des événements de cette période de déduire de ces deux scènes que les craintes interrogatives qui figurent dans la première sont démenties par la seconde.

Sans risquer la moindre tentative de glose hasardeuse, nous pouvons dire qu'il y a sans doute des raisons inconscientes et intimes pour justifier le vide représentationnel de *La liste de Schindler*. Cette lacune filmique s'explique aussi par la fidélité littérale avec laquelle Spielberg adapte, de son propre aveu<sup>28</sup>, l'histoire des déportés rachetés par Schindler aux nazis. Pourtant, Spielberg donne une importance au passage des

<sup>28</sup> *Le Monde*, 22-02-1994

<sup>29</sup> Thomas KENEALLY, *La liste de Schindler*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 306.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 300.

<sup>31</sup> *Le nouvel Observateur*, 17-04-1994

<sup>32</sup> Serge DANÉY, *Le travelling de Kapo*, *Trafic*, n° 4, automne 1992

ouvrières de Schindler dans les douches de Birkenau que le roman de Keneally ne comporte absolument pas :

«Elles pataugèrent dans la boue jusqu'à la salle d'épouillage et de douches où des femmes SS, matraque en main, leur donnèrent l'ordre de se déshabiller. Mila Pfefferberg, qui comme la plupart des prisonniers des camps, avait entendu parler des pommes de douche dont sortaient des gaz mortels, poussa un soupir de soulagement quand l'eau glacée se mit à couler<sup>29</sup>.»

L'initiative de dilater cette scène et d'en faire un objet de suspense appartient donc à Spielberg, qui donne ainsi à son film un morceau de bravoure destiné à marquer le spectateur. Un peu plus tôt dans le récit de Keneally, d'autres déportés se retrouvent à Gröss-Rosen. Ils subissent aussi un passage en salle de douches et l'auteur écrit, de façon anodine :

«Qu'est ce qui allait en sortir ? Eau ou gaz ? Ce fut de l'eau<sup>30</sup>»

Seule cette mention se rapproche un tant soit peu de l'optique choisie par Spielberg, mais sans cet aspect spectaculaire qui distingue le film du livre. Alors qu'un journaliste français lui fait remarquer qu'aucun réalisateur ne s'était risqué avant lui à montrer l'intérieur d'une chambre à gaz remplie de déportés, Spielberg répond :

«... Je ne savais pas que c'est la première fois... Mais puisque c'est ainsi que les choses se sont passées pour ces femmes de *La liste...*, pourquoi ne pas le raconter ? Et comme c'est l'eau qui sort des tuyaux et non le gaz dans ce cas précis, j'ai tenu à montrer les cheminées des fours afin de ne pas prêter le flanc aux révisionnistes. Je n'y étais pas obligé<sup>31</sup> ».

Le plan auquel Spielberg fait référence montre en effet une file de déportés se dirigeant vers un bâtiment imposant surmonté

d'une cheminée qui vomit de la fumée. Ces gens accèdent à cet endroit par un escalier descendant qu'ils empruntent docilement et le mouvement panoramique vertical qui nous montre ensuite la cheminée nous fait clairement comprendre que c'est par là qu'ils en ressortent. Mais cette justification d'une confondante naïveté montre bien les limites de l'approche du cinéaste, qui correspond à l'effet d'américanisation du génocide juif qui marque les années 90. Comme le prophétisait Serge Daney, dans un article de la revue *Trafic* en 1992<sup>32</sup>, cette période allait devenir *une histoire américaine de plus* :

«Il y aurait des figurants trop gras, des performances d'acteur, un humanisme à tout crin, des scènes d'action et du mélo. Et l'on compatirait.»

Spielberg s'inscrit donc dans une démarche médiane : il présuppose que les chambres à gaz sont une certitude pour le spectateur. Contrairement à tous ses prédécesseurs, il ne se place pas dans une problématique de mise en évidence. Ce qui importe, c'est de consigner l'aventure des Juifs dans un déroulement narratif efficace, tout en gardant un œil sur la formulation des preuves.

Naturellement, Lanzmann s'élève vigoureusement contre les méthodes du cinéaste américain :

«Le mal, dans ce film, passe au second plan et il n'est plus qu'un décor. Le personnage de Schindler est utilisé comme un biais, une latéralité pour reconstituer l'Holocauste par la fiction. Or cette représentation pour moi est inacceptable, parce qu'il me paraît impossible de prétendre rendre ainsi la vérité de ce qui fut un aveuglant soleil noir. Spielberg a d'ailleurs commis une faute morale en montrant les femmes dans une chambre à gaz reconstituée d'Auschwitz, et en osant créer autour un suspense cinématographique : sortira-t-il de l'eau ou du gaz des pommeaux ? On ne doit pas toucher à cela, c'est une trans-

*gression. Incontestablement, Spielberg offre aussi aux spectateurs, avec Schindler, une possibilité d'identification et de jouissance*<sup>33</sup>.»

Pour Lanzmann, la notion de jouissance devant des images cruelles disqualifiait déjà le film de Resnais, qui montrait des tas de cadavres avec complaisance : ce type de réflexe spectatorial entrave selon lui toute approche de la réalité du génocide.

À la clarté minimaliste de Resnais et aux témoignages recueillis par Lanzmann succède donc l'approche oblique de Spielberg, qui esquive l'essentiel sous prétexte de respecter l'histoire authentique des Juifs de Schindler. Il y a dans *La liste de Schindler* une image absente, cette image impossible, matérialisée par un effet de montage par Resnais et amplement décrite dans le film de Lanzmann : l'image du gazage.

Mais cette absence dans le film de Spielberg vient aussi du fossé qui sépare dans la dimension interprétative du cinéma hollywoodien, ce que l'on voit de ce que l'on sait. Dans la démarche de Lanzmann, voir et savoir relèvent d'un même mouvement de l'esprit. C'est la raison pour laquelle *Shoah* exprime si bien la nature du judéocide : ceux qui témoignent *savent* et s'ils savent, c'est parce qu'ils ont *vu*. Lanzmann déclare à ce sujet : «*Il faut voir et savoir, savoir et voir, indissolublement. C'est un déchirant travail*<sup>34</sup>.» Or pour Spielberg, *voir* et *savoir* ne coïncident pas. Dans le cinéma hollywoodien de grand spectacle, cet écart se creuse irrémédiablement, en particulier depuis le perfectionnement des images numériques,

qui empêche désormais le spectateur d'être certain de la nature de ce qu'il voit.

*Shoah* était un film sur les morts, un film sur l'absence, *fait avec rien sur du rien*<sup>35</sup>. *La liste de Schindler* est un film sur les vivants. Il y a malgré tout une certaine logique dans le fait de ne pas montrer le gazage des Juifs dans ce film : pas de chambre à gaz pour les miraculés de la *Solution finale*.

### La chambre à gaz comme mythologie : *La vie est belle* (1998)

Avec le film de Spielberg sont apparues des notions totalement absentes de la représentation institutionnelle du génocide juif telle qu'elle s'est constituée au tournant des années 80 : le happy end et la transfiguration des héros, la rédemption des Allemands, l'espérance... De même, Roberto Benigni montre dans *La vie est belle* que le fait de représenter les camps de concentration comme un espace fictionnel de reconstitution historique ne pose plus de problème d'interprétation.

Ce film raconte l'histoire d'une famille de Juifs italiens conduits en déportation. L'humour de cette comédie est fondée sur le décalage entre les mensonges d'un père qui veut cacher à son fils la réalité de l'expérience fasciste et le quotidien de l'Italie mussolinienne et d'un camp de concentration nazi.

Le film a remporté un succès tout à fait considérable en Italie et a valu à Benigni d'être nommé Juif d'honneur par les institutions juives italiennes. Son retentissement

<sup>33</sup> *Le nouvel Observateur*, 17-02-1994

<sup>34</sup> Claude LANZMANN, préface du livre de Filip MÜLLER, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1980, p. 19

<sup>35</sup> Claude LANZMANN, Rencontre publique au C.H.R.D., Lyon, 25-02-1999

<sup>36</sup> Ce qui, d'un certain point de vue représente une régression puisque l'on retrouve ainsi un des traits du film anti-nazi originel de la fin des années 30, dans lesquels le non-dit se justifiait par la contemporanéité de l'hitlérisme.



eu Europe et aux États-Unis en fait le véritable film romanesque populaire sur le génocide juif, beaucoup plus consensuel que le film de Spielberg dans la mesure où les nationaux-socialistes n'y font l'objet d'aucune représentation complexe<sup>36</sup>. Film familial et d'une certaine manière démagogique, *La vie est belle* recourt au postulat institué par *La liste de Schindler* : l'émotion utilisée comme un moyen de vulgarisation idéologique, matrice de connaissance historique. Mais contrairement à Spielberg, le cinéaste italien ne cherche pas à être crédible : c'est la grande force de son film. Toute forme de vraisemblance y paraît abolie, aussi bien sur le plan de la cohérence narrative que sur celui de la reconstitution. Ainsi, le camp de *La vie est belle* est un lieu entièrement imaginaire : il s'agit d'une prison-caserne aux murs aveugles, sorte de briqueterie où le soleil tombe à pic, lieu d'une verticalité formelle qui rompt avec l'horizontalité attribuée jusqu'ici à ce type d'endroits.

La représentation de chambres à gaz dans le film de Benigni obéit aux mêmes principes de mise à distance allégorique et de refus de la vraisemblance que la reconstitution du camp. Deux occurrences viennent là encore illustrer la présence du gazage de masse dans le système concentrationnaire nazi.

La première montre les déportés en train de se préparer dans la salle de déshabillage : parcourue de façon assez rapide, celle-ci ne ressemble à rien d'autre qu'à un vestiaire. Ici, Benigni fait appel, comme Spielberg dans la séquence où les déportés se font raser la tête à Birkenau, aux connaissances supposées du spectateur : la méthode nazie qui consiste à faire croire aux victimes qu'elles vont prendre une douche marque donc le discours cinématographique avec insistance, comme si cette image de la supercherie se substituait aussi à celle de l'exécution.

Mais un peu plus, tard, c'est de façon beaucoup moins réaliste que l'on retrouve les victimes après l'épreuve du *traitement spécial* : alors que tard le soir, Guido, le personnage incarné par Benigni parcourt le camp avec son enfant endormi dans ses bras, il arrive devant une montagne de cadavres. Stupéfait par le spectacle qui apparaît ainsi devant lui, il s'éloigne prudemment en prenant soin de vérifier que son fils est bien resté endormi et n'a rien saisi de l'horreur de cette montagne de cadavres.

Celle-ci est représentée de façon stylisée : pour le spectateur comme pour Guido, il ne s'agit au premier coup d'œil que d'un énorme tas de vêtements, qui rappelle ceux que l'on trouvait au Canada d'Auschwitz, où l'on regroupait tous les effets personnels des déportés. Puis au travers de la brume nocturne, on finit par distinguer la véritable nature de cet amas abstrait : il s'agit d'un tas de cadavres. Mais ces derniers ressemblent à des figurines, ce qui renvoie machinalement le spectateur à un passage de *Shoah*, où un survivant des fosses de Ponary raconte comment il fallait désigner les cadavres remis à jour :

*«Les Allemands avaient même ajouté qu'il était interdit d'employer le mot «mort» ou le mot «victime», parce que c'était exactement comme un billot de bois, que c'était de la merde, que ça n'avait absolument aucune importance, c'était rien.*

*Celui qui disait le mot «mort» ou «victime» recevait des coups. Les Allemands nous imposaient de dire, concernant les corps, qu'il s'agissait de Figures, c'est-à-dire de... marionnettes, de poupées, ou de Schmattes, c'est-à-dire de chiffons.»*

Alors que le reste de son film fait bien souvent preuve de pesanteur et de facilité, Benigni fait ici preuve d'une extrême habileté en choisissant de représenter les victimes du gazage avec schématisation : il évite tout réalisme morbide et complaisant en

utilisant la métaphore identifiable et familière du tas de cadavres, à laquelle nous renvoient toutes les images d'entassement concentrationnaire ; il donne à la représentation du crime de masse une qualité onirique incon nue jusqu'ici ; par un subtil jeu des renvois et des citations, il suggère la mort de masse sans la montrer, en s'inscrivant dans le décalage des interdits figuratifs auquel Spielberg s'est heurté avec si peu de bonheur.

Dans ce passage du réalisme à l'onirisme s'opère un renversement référentiel de grande importance : le film de Spielberg introduisait déjà l'idée que le doute au sujet de la réalité des méthodes de gazage n'était plus d'actualité ; celui de Benigni va plus loin encore et procède de façon semi-métaphorique en faisant appel aux certitudes du spectateur. Le génocide juif est donc devenu un objet de mémoire familier : les cinéastes n'ont plus besoin de montrer des pommeaux de douche, des bouts de tuyauterie ou des lourdes portes à œilleton pour évoquer le gazage de masse. *La vie est belle* consacre ainsi l'entrée de la chambre à gaz dans la légende historique. Le cœur du crime nazi est devenu un espace filmique implicite : de Resnais à Benigni, le cinéma a fait passer son image interdite de la valeur-preuve à la valeur-mythe.

D'autres mises en image auraient pu trouver leur place dans cette petite nomenclature de la chambre à gaz cinématographique : elles n'auraient pas eu le même relief, qu'il s'agisse de figures gratuites ou lourdement allusives (dans le film de Brian Singer *Un élève doué* (1998), un ancien nazi réfugié aux États-Unis tente de faire rentrer son

chat dans le four de sa cuisinière à gaz !)... Mais au delà de ces choix, il nous paraît important de comprendre que la migration des images, fussent-elles mentales, suit le mouvement de la mémoire des peuples. Le problème posé par l'image manquante du gazage de masse dépasse les enjeux décoratifs de la reconstitution historique : ce blanc figuratif nous renvoie à notre « *résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe.* »<sup>37</sup> « Dans le passage de la preuve à la légende que nous avons mis en évidence, nous voyons que dans une logique de mythologie populaire, le cinéma romanesque finit par tenir lieu de vérité historique : de Resnais à Benigni, les cinéastes accordent chaque fois moins d'importance aux remises en cause renvoyées par l'écho du tout-à-l'égoût historien. Il faut admettre qu'aucune preuve, et surtout pas celle suspecte par excellence du celluloid, ne suffirait à faire taire les négationnistes de tout poil, dans la mesure où leurs allégations ne sont pas fondées sur l'ordre de la connaissance mais sur celui de la croyance, par définition hostile aux formes du savoir.

Le primat de l'imagination sur la preuve semble aller dans le sens de ce que Lanzmann suggère en réponse aux accusations de Semprun. Pourtant, ce que Lanzmann veut suppléer à l'image d'archives, c'est le témoignage direct et non la reconstitution fictionnelle. Pour lui, seule la parole des témoins peut rendre compte de la vérité criminelle de ces lieux et nul bout de film ne suffirait à restituer le sens de la transgression qui a été commise. La démarche de Lanzmann s'inscrit dans un refus des

<sup>37</sup> Roland BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Éditions Gallimard/Cahiers du Cinéma, 1980, p. 136.

<sup>38</sup> Jean-Jacques DELFOUR, *La pellicule maudite*, *L'Arche*, n° 508, juin 2000, pp. 14-17.

<sup>9</sup> L'acharnement teinté d'impuissance des attaques de Lanzmann et de ses épigones des *Temps modernes* contre le film de Benigni en témoigne.

<sup>40</sup> Georges BENSOUSSAN, *Auschwitz en héritage*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 1998, p. 74.

<sup>41</sup> Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *L'émotif de San-Francisco*, *Revue Vertigo*, n° 3, *L'infilmable*, 1988, p. 9

images en même temps que de la compréhension, représentation et justification étant pour lui indissolublement liées. C'est précisément ce qu'explique Jean-Jacques Delfour dans un article intitulé *La pellicule maudite*, paru en juin 2000 dans le mensuel *L'Arche* en réaction à la querelle Semprun-Lanzmann<sup>38</sup> :

«Lanzmann détruirait cette bande filmée parce qu'elle contient et légitime la position du nazi ; la regarder impliquerait nécessairement d'habiter cette position du spectateur, extérieur aux victimes, donc d'adhérer filmiquement, perceptivement, à la position nazie elle-même, puis d'en fixer l'image dans la mémoire. En effet, les victimes y seraient vues comme à travers une vitre d'aquarium, c'est à dire à une distance telle que la mise à mort n'est rien d'autre qu'une information. (...) La structure de l'image institue filmiquement une position de voyeurisme sadique. (...) Cette formule est l'index chargé d'exciter l'attention et de susciter la pulsion scopique et non pas une invitation à réfléchir.»

Ainsi, la reconstitution de Spielberg véhicule le même potentiel de jouissance et de complaisance que les images-preuve de Resnais : documentaire tribunal et grand-guignol hollywoodien suscitent le même frisson morbide. En opposition, les témoignages recueillis par Lanzmann créent un accès exclusif au savoir sur la destruction des juifs parce qu'elles donnent le point de vue irremplaçable des victimes. Ce sont deux visions

du monde qui s'opposent : la parole contre l'image, c'est à dire le sacré contre le profane.

Les propos de Semprun et Lanzmann s'inscrivent avec retard dans le contexte de la sortie du film de Spielberg, qui opposait la monstration, argument de Semprun en faveur de la représentation probatoire, à la nomination, argument de Lanzmann en faveur du témoignage direct. Mais comme notre analyse l'a montré, la grande évolution de ces dernières années reste la porte ouverte par le film de Benigni sur un nouveau type de représentation du génocide juif, métaphorique et implicite. *La vie est belle* dépasse le clivage preuve/témoignage, par un effet de vulgarisation absolue. Assurément, c'est la vision profane qui l'emporte, mais en intégrant par naïveté le discours sacré, en neutralisant toute forme de contre-discours<sup>39</sup>. Après le temps des silences, des aveux et des échappatoires, c'est l'arrivée de la chambre à gaz comme interdit dans l'espace conventionnel de la banalité historique. Fuyant à la fois monstration et nomination, la chambre à gaz en action semble définitivement échapper à toute forme de récit filmique, justement parce qu'elle «pulvérise la catégorie classique de l'Histoire entendue comme un récit.<sup>40</sup>» Cette représentation impossible ne quittera sans doute pas les territoires de l'infilmable, notion absolue qui se définit toujours un peu par «la résistance des matériaux.<sup>41</sup>». Mille fois censurée, c'est l'image-palimpseste de la mémoire du XXe siècle.