



HAL
open science

La mise en fiction de la Shoah dans la Danse de Gengis Cohn de Romain GARY, Inglourious Basterds de Quentin TARANTINO et The Passenger de Mieczyslaw WEINBERG

Esther Grimalt

► **To cite this version:**

Esther Grimalt. La mise en fiction de la Shoah dans la Danse de Gengis Cohn de Romain GARY, Inglourious Basterds de Quentin TARANTINO et The Passenger de Mieczyslaw WEINBERG. Linguistique. Université d'Avignon, 2019. Français. NNT : 2019AVIG1195 . tel-02497033

HAL Id: tel-02497033

<https://theses.hal.science/tel-02497033>

Submitted on 3 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esther GRIMALT

**La Mise en fiction de la Shoah dans *La Danse de Gengis Cohn*
de Romain Gary, *Inglourious basterds* de Quentin Tarantino
et *The Passenger* de Mieczyslaw Weinberg**



Thèse de Doctorat de Lettres (Littérature comparée)
Préparée sous la direction de Monsieur Bernard URBANI
et soutenue publiquement le 12 juin 2019

Composition du Jury :

Madame Aurélie BARJONET, Maître de Conférences HDR (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines)

Madame Sophie NEZRI-DUFOUR, Maître de Conférences (Aix-Marseille Université)

Monsieur Thierry OZWALD, Maître de Conférences HDR (Université de Limoges)

Monsieur Bernard URBANI, Professeur émérite (Avignon Université)

Monsieur Karl ZIEGER, Professeur (Université de Lille)



AVIGNON UNIVERSITÉ
École Doctorale 537 Culture et Patrimoine
Laboratoire Identité Culturelle, Textes et Théâtralité

(EA 4277)

Esther GRIMALT

**La Mise en fiction de la Shoah dans *La Danse de Gengis Cohn*
de Romain Gary, *Inglourious basterds* de Quentin Tarantino
et *The Passenger* de Mieczyslaw Weinberg**



Thèse de Doctorat de Lettres (Littérature comparée)
Préparée sous la direction de Monsieur Bernard URBANI
et soutenue publiquement le 12 juin 2019

Composition du Jury :

Madame Aurélie BARJONET, Maître de Conférences HDR (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines)

Madame Sophie NEZRI-DUFOUR, Maître de Conférences (Aix-Marseille Université)

Monsieur Thierry OZWALD, Maître de Conférences HDR (Université de Limoges)

Monsieur Bernard URBANI, Professeur émérite (Avignon Université)

Monsieur Karl ZIEGER, Professeur (Université de Lille)

À mon père, Jean-Pierre Grimalt,

À mon beau-père, Patrick Jullien,

À mon premier directeur de thèse, Christian Petr,

Les belles personnes ne nous quittent jamais vraiment ...

Remerciements

Mes premiers remerciements vont, naturellement et chronologiquement, à mon premier Directeur de thèse, Monsieur Christian Petr, sans qui je n'aurais sans doute jamais initié ce parcours enrichissant et si particulier qu'est la rédaction d'une thèse de Doctorat. Après son décès, tout semblait remis en question et je remercie profondément Monsieur Urbani d'avoir eu l'humanité et le professionnalisme de prendre à sa charge les doctorants ainsi privés de directeur de thèse, dont je faisais partie, ce qui n'était pas une mince affaire.

Je remercie également Monsieur Urbani pour son suivi, ses lectures, ses propositions, ses conseils bienveillants et avisés, et son accueil toujours chaleureux.

Je remercie également le rabbin Delphine Horvilleur pour son acuité, son expertise, sa précision et sa bienveillance. Ma gratitude lui est également acquise pour sa disponibilité qui a rendu possible notre entrevue, malgré les contraintes d'emploi du temps.

Je remercie mon père de m'avoir enseigné, par son exemple, les voies de l'audace, du débat d'idées, et celles, indispensables, du doute. Toute ma gratitude va à ma mère ainsi que ma sœur Rachel, pour leurs relectures assidues, leurs remarques toujours pertinentes et leur enthousiasme communicatif. Je les remercie également ainsi que mes frères et sœurs, Mickaël, Nathalie, Samuel, mes beaux-frères : Joël, David, Clément et Gildas, mes belles-sœurs : Emma, Victoria, Olivia et Céline, ma belle-mère Dominique, mes neveux : Raphaël, Élixa, Joackim, Joanna, Josué, Naomi, Nathan, Jarod, Benjamin et Julia, mes oncles et tantes : Marlène, Jean-Pierre, Marcel, Angeline et Mireille ; la discrète, mais précieuse Clarisse ainsi que mes amis fidèles Justine V., Christian H. et Aurore F., pour leurs encouragements et leur soutien inébranlable, soutien sans lequel je ne serais sans doute pas là aujourd'hui.

Je remercie enfin de tout mon coeur, mon compagnon, Samuel Jullien, pour son soutien, son amour, sa confiance. Pour m'avoir supportée, dans tous les sens du terme, pendant ce long périple semé d'embûches que fut la thèse. Il est celui qui me permit d'avancer dans les moments de doute et de découragement, il est également celui qui me permit de croire à l'aboutissement de ce projet.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	4
PREMIÈRE PARTIE : DE LA RÉALITÉ À LA FICTION	15
CHAPITRE PREMIER : Les modalités de la représentation fictionnelle des bourreaux et de l'extermination	16
1. Les Avatars du bourreau	17
A. Hitler, mis en fiction par Quentin Tarantino, Romain Gary et Mieczyslaw Weinberg	17
B. La figure du bourreau dans <i>La Danse de Gengis Cohn</i>	25
C. La figure du bourreau dans <i>Inglourious « basterds »</i>	35
D. La figure du bourreau dans <i>The Passenger</i>	46
2. La représentation de l'extermination.	63
A. La représentation de la « Shoah par balles » dans les trois œuvres du corpus	64
B. Évocation et représentation d'Auschwitz dans <i>The Passenger</i> et dans <i>La Danse de Gengis Cohn</i>	67
DEUXIÈME CHAPITRE : L'insensibilité comme symptôme de l'adhésion à l'entreprise de mort nazie	75
1. Évocation de l'indifférence du monde dans <i>La Danse de Gengis Cohn</i>	76
2. Une indifférence coupable chez les personnages de Romain Gary et de Mieczyslaw Weinberg	80
TROISIÈME CHAPITRE : De l'impuissance au soulèvement	90
1. Une Résistance protéiforme	91
A. Résistance artistique, mentale et sentimentale dans <i>The Passenger</i>	91
B. L'humour et la danse comme armes d'une résistance culturelle dans <i>La Danse de Gengis Cohn</i>	102
C. Une Résistance allemande dans <i>Inglourious «basterds»</i>	109
2. La représentation de la vengeance	114
A. L'« enjuivement » ou la vengeance ironique de Gengis Cohn	114
B. La vengeance collective dans <i>Inglourious basterds</i>	121
C. Une vengeance « bienveillante » ?	136

DEUXIÈME PARTIE : ARTIFICES FICTIONNELS AU SERVICE DU SENS _____ 141

CHAPITRE PREMIER : L'utilisation de l'Allégorie, des contes et des mythes comme révélateurs _____ 142

- 1. Allégories et quête de sens _____ 143**
 - A. *The Passenger* : un violon ou le chant du cygne d'une culture oubliée _____ 143
 - B. Lily ou la dualité de l'humanité métaphorisée par Romain Gary _____ 148
- 2. Des contes revisités par Weinberg et Tarantino _____ 169**
 - A. Une réappropriation du conte de *Blanche-Neige* dans *The Passenger* _____ 169
 - B. Tarantino : *Cendrillon* ou un conte en négatif _____ 174
- 3. L'utilisation du Mythe et du « contre-mythe » _____ 184**
 - A. Les mythes du « Juif errant », de Judas et du Christ _____ 184
 - B. « The Bear Jew » : un « contre-mythe » tarantinien, et le mythe du « Golem » vu par Quentin Tarantino et Romain Gary _____ 199

DEUXIÈME CHAPITRE : La Mise en fiction de la Shoah et l'Au-delà 207

- 1. Le Dibbuk garyen ou la cohabitation des contraires _____ 208**
 - A. Une brève histoire du dibbuk _____ 208
 - B. Gengis Cohn ou la singularité du dibbuk garyen _____ 215
- 2. Spectres et Apparitions _____ 221**
 - A. Le spectre de Martha dans *The Passenger* _____ 221
 - B. Projection spectrale dans *Inglourious basterds* _____ 229

TROISIÈME PARTIE : L'UTILISATION DES PROCÉDÉS DE MISE EN ABYME _____ 234

- 1. Le chœur, spectateur et juge dans *The Passenger* _____ 235**
 - A. Le chœur féminin ou la voix des victimes _____ 236
 - B. Voix du deuil et voix de la justice : la symbolique de la représentation scénique du chœur masculin _____ 238
 - C. Le chœur mixte ou les voix indissociables de la Mémoire _____ 243
- 2. Matriochkas psychiques chez Romain Gary _____ 245**
 - A. La dislocation progressive du duo Schatz-dibbuk, ou l'autonomie relative de Cohn _____ 245
 - B. Ascension et déclin du personnage de l'auteur, ou les véritables dibbouks démasqués _____ 256
 - C. L'Art en question, ou l'ambiguïté des rapports entre l'art et l'horreur de la Shoah _____ 265
- 3. Le cinéma dans le cinéma chez Quentin Tarantino _____ 276**
 - A. Le cinéma, un des thèmes centraux d'*Inglourious basterds* _____ 277
 - B. Shosanna/Zoller, Tarantino/ Goebbels, deux visions opposées du cinéma _____ 281
 - C. Un cinéma cathartique, la revanche du Septième Art _____ 294
 - D. Le véritable Golem _____ 298

CONCLUSION GÉNÉRALE _____ **302**

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES _____ **311**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« *Un muet qui tente de parler à un sourd qui essaie d'entendre* »¹, c'est ainsi qu'un survivant de la Shoah a défini l'impossible tâche du témoin qui tente de partager son vécu avec une personne qui ne conçoit rien de ce qu'il a enduré. C'est, en partie, en raison de cette incapacité de transmettre par la parole l'ampleur de l'horreur qui s'est abattue sur les témoins, et l'impossibilité conjointe de l'appréhender pour l'interlocuteur, médusé, qui leur fait face, que la Shoah, comme tous les génocides, a gardé un caractère incommunicable. Dans l'immédiat après-guerre, outre l'impossibilité de concevoir ce que les survivants des camps avaient vécu, il y eut une volonté « *d'oublier le passé* » dans ces temps de paix retrouvés. Simone Veil précise à ce sujet :

*Personne n'avait envie d'entendre parler de la déportation, de ce que nous avons vu et vécu. Quant aux Juifs qui n'avaient pas été déportés [...] la plupart ne supportaient pas de nous entendre. D'autres préféraient ne pas savoir. Il est vrai que nous n'avions pas conscience de l'horreur de nos récits. C'est donc entre nous, les anciens déportés, que nous parlions du camp.*²

Malgré ce caractère incommunicable de l'expérience extrême à laquelle ils ont survécu, des rescapés se sont acquittés de cette « *dette sacrée* », telle que la définit Régine Waintrater, contractée auprès de ceux qui ne sont pas revenus, honorant ainsi ce devoir de témoigner, de dire au monde les horreurs qui advinrent dans cette période trouble de l'Histoire européenne. Les survivants devinrent ainsi les flambeaux de la mémoire et les gardiens du souvenir de ceux qui furent broyés par l'entreprise nazie. Une lutte contre l'oubli s'est donc engagée, contre l'oubli monstrueux qui constitue, selon Elie Wiesel, « *un danger et [une] insulte.* » Il poursuit : « *Oublier les morts serait les tuer une deuxième fois. Et si, les tueurs et leurs complices exceptés, nul n'est responsable de leur première mort, nous le sommes de la seconde.* »³ Et c'est ainsi que les témoins ont tenté de nommer

¹ Régine Waintrater, *Sortir du génocide témoignage et survivance*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p.242.

² Extrait du « Discours du 29 janvier 2007 de Mme Simone Veil, présidente de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, à l'occasion de la Journée internationale de commémoration dédiée à la mémoire des victimes de l'Holocauste à l'Organisation des Nations unies. » in Simone Veil, *Une vie*, « Annexes », Paris, Stock, 2007, p.394.

³ Elie Wiesel, *La Nuit*, « Préface à la nouvelle édition », Paris, Éditions de Minuit (dématérialisée : Kindle), 2015, empl.69-74.

l'innommable, et ce, malgré la conscience aiguë de l'échec inhérent à cette entreprise. Il s'agissait, comme le constate un survivant d'« *un récit dont ils sav[ai]ent d'avance qu'il sera toujours insuffisant, fait de mots dont il ne reste plus que des ruines.* »⁴ Élie Wiesel décrit avec beaucoup d'acuité le caractère irréalisable et pourtant indispensable du témoignage :

*Et pourtant, tout au fond de son être [le survivant] savait que dans cette situation-là, il est interdit de se taire, alors qu'il est difficile sinon impossible de parler. Il fallait donc persévérer. Et parler sans paroles. Et tenter de se fier au silence qui les habite, les enveloppe et les dépasse. Et tout cela avec le sentiment qu'une poignée de cendres là-bas à Birkenau, pèse plus que tous les récits sur ce lieu de malédiction. Car, malgré tous mes efforts pour dire l'indicible, « ce n'est toujours pas ça. »*⁵

Les témoins s'exprimèrent donc et ce n'est que plus tard que leurs voix furent, si ce n'est entendues, du moins écoutées. Floriane Schneider évoque le silence qui a perduré pendant trois décennies après les faits. Elle situe l'éveil des consciences françaises à l'année 1987, date du procès de Klaus Barbie, date également de la diffusion du film *Shoah* de Claude Lanzmann. Floriane Schneider rapporte les réactions de l'époque et souligne que « *l'ensemble de la presse, généraliste et spécialisée, parle d'une même voix pour dire l'importance de la mémoire et sa transmission* »⁶, elle poursuit en notant que la diffusion de ce film a permis de « *déchire[r] la trame confortable de l'oubli et de l'indifférence* »⁷. Les journaux titrent même que ce film « *min[e] [...] tous les volumes de l'indignité révisionniste* »⁸. Après le silence, le spectre de la Shoah faisait donc de nouveau surface, mû par l'espoir d'être, cette fois, enfin entendu.

La Shoah devint donc peu à peu un sujet incontournable. De ce fait, après le temps des témoins vint le temps de ceux qui, à l'instar de Claude Lanzmann, s'érigèrent comme des garants, certains diraient des censeurs, de la mémoire de la Shoah, animés par l'ambition de la protéger d'éventuelles reprises fictionnelles qui pourraient la souiller. L'injonction bien connue de l'irreprésentabilité de la Shoah était formulée. Peu d'œuvres trouvèrent grâce aux yeux du réalisateur de *Shoah*, ce

⁴ Régine Waintrater, *Sortir du génocide témoignage et survivance*, cité, p.242.

⁵ Elie Wiesel, *La Nuit*, « Préface à la nouvelle édition », cité, empl.69-74.

⁶ Floriane Schneider, *Shoah, dans l'atelier de la mémoire : France, 1987 à aujourd'hui*, Lormont, Le bord de l'eau, 2013, p.29.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

ne fut notamment pas le cas de *La Liste de Schindler* de Spielberg qui fut pourtant plébiscitée par les survivants et fut même le déclencheur des témoignages de deux d'entre eux, Léon Leyson et Roma Ligocka qui écrivirent leur histoire après avoir visionné le film. Preuve s'il en est de l'importance de la fiction qui peut, dans ce cas, libérer la parole de victimes bien réelles. L'injonction lanzmannienne, malgré son caractère inflexible, soulevait néanmoins une question de taille, celle de l'impossibilité constitutive de se représenter ce que les victimes avaient vécu en termes de privations, d'humiliations, d'horreur et de destruction dans ce qui fut une entreprise d'une inhumanité telle qu'elle dépassait l'imagination. Or, si l'on ne pouvait se représenter les tribulations que les victimes avaient endurées, comment pouvait-on raisonnablement imaginer les représenter ? Les écrivains rescapés eux-mêmes constataient l'impuissance des mots pour définir le traumatisme qu'ils avaient enduré. Anna Langfus nous fait sentir cette incapacité des mots à atteindre la réalité de ce qu'ils sont censés représenter : « *Où sont les cris que l'oreille perçoit, où sont les plaies et le sang, où sont la peur et le désespoir dans les yeux des victimes, où est la présence de la mort ? [...] Il n'y a pas de cris dans un livre. Il y a des mots.* »⁹.

Il est indéniable que ce qui se passa dans les camps de la mort, les exécutions qui se déroulèrent sur les routes ou dans les forêts dans ce que nous nommons aujourd'hui « la Shoah par balles », enfin la destruction des Juifs d'Europe, pour reprendre le titre de l'œuvre magistrale de Raul Hilberg, ne peut être réellement compris, perçu, appréhendé, ressenti dans leur chair, que par ceux qui ont eu le malheur d'être confrontés à cette tentative d'anéantissement. Élie Wiesel le souligne d'ailleurs de façon très claire : « *Tout au fond de lui-même, le témoin savait, et il le sait encore parfois, que son témoignage ne sera pas reçu. Seuls ceux qui ont connu Auschwitz savent ce que c'était. Les autres ne le sauront jamais.* » C'est un fait indiscutable.

Néanmoins, cette impossibilité justifie-t-elle que le traitement de cette période sombre de l'Histoire de l'humanité soit voué à ne figurer que dans les livres d'histoire ou dans les récits de témoins ? Faut-il, en raison de notre incapacité constitutive à nous représenter l'enfer que fut la Shoah, tenir les artistes à l'écart de

⁹ Citée in Régine Waintrater, *Sortir du génocide témoignage et survivance*, cité, p.54-55.

sa représentation fictionnelle ? Est-ce qu'enfin, le caractère innommable, indicible, irreprésentable des crimes commis par les nazis justifie de museler les artistes ? Peine perdue, justifiée ou non, cette volonté de conserver le caractère « intouchable » d'un événement d'une telle ampleur était vouée à l'échec, car elle niait de fait le caractère transgressif inhérent à l'acte de création. D'ailleurs l'artiste même s'il se veut rigoureux et ascétique dans son traitement d'un sujet d'une telle importance que ce « *meurtre six millions de fois recommencé* »¹⁰ qu'est la Shoah, ne peut cependant pas échapper à la nature artistique de son projet qui se distingue par essence d'une entreprise historique. Comme Thomas Mann le suggère :

*[...] Un écrivain [...] peut suivre la réalité dans ses moindres détails, utiliser avidement, docilement, jusqu'au plus petit indice, au profit de son œuvre. Cependant, pour lui (et il devrait en être ainsi pour tout le monde), entre la réalité et l'image qu'il en a donnée reste et restera toujours un abîme : la différence d'essence qui sépare à jamais le monde réel de celui de l'art.*¹¹

Naturellement, les artistes mus par des motivations plus ou moins respectables, et avec plus ou moins de brio, se sont progressivement emparé de ce sujet. Après un silence nécessaire, des œuvres ont commencé à émerger et il ne se passe pas une année sans qu'un artiste quelque part dans le monde ne crée une œuvre sur la Shoah, qu'il s'agisse de livres, de films, de pièces de théâtre ou de jeux vidéo. Ne nous leurrions pas, ces œuvres ne sont pas toutes dignes d'intérêt et certaines se servent de l'engouement du public pour la période de la Seconde Guerre mondiale afin de s'assurer une audience sans apporter quoi que ce soit de constructif ni de pertinent au débat. Toujours est-il que la question de l'irreprésentabilité de la Shoah semble bien lointaine. Représentable ou non, elle est, de fait, représentée. Et c'est fort de ce constat que l'interrogation qui fut à l'origine de notre sujet de thèse fût moins celle de la possibilité d'une représentation que ses modalités et la mise au jour des motivations qui animent les artistes qui ont fait le choix ambitieux de traiter d'un tel sujet de façon artistique. « *L'Holocauste a déjà suscité plus de recherches historiques que tout autre événement de l'histoire juive, mais je ne doute pas que l'image qui s'en dégage, loin d'être forgée sur l'enclume de l'historien, soit fondue dans le creuset du romancier* »¹², disait Yosef Yerushalmi. C'est donc ce creuset que nous souhaitons explorer. Convaincue que nous sommes, avec

¹⁰ Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire : histoires d'usurpation, extermination, littérature, théologie*, Paris, Bayard, 2007, p.124.

¹¹ Thomas Mann, *L'Artiste et la société*, « *Bilse et moi* (1906) » Paris, Grasset & Fasquelle, p.23.

¹² Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor : histoire juive et mémoire juive*, Paris, Gallimard, 1991.

Thomas Mann, que « *l'art est la vie à la lumière de la pensée* », notre ambition est donc de mettre au jour le regard singulier, la lumière particulière que les artistes jettent sur cet événement historique et desceller ainsi la pensée que cette création peut faire émerger sur un sujet d'une telle envergure.

Compte tenu du grand nombre d'œuvres traitant de ce sujet il était inenvisageable, voire voué à l'échec, de s'adonner à une thèse panoramique. Il nous fallut donc choisir parmi la multitude d'œuvres traitant de la Shoah celles qui permettraient de générer une analyse comparée intéressante. Fidèle à notre projet initial, il nous semblait fondamental de choisir des œuvres où la fiction était très présente puisque c'était bien l'analyse des ressorts fictionnels et leurs apports au thème historique de la Shoah qui nous intéressaient. Ce parti pris disqualifiait donc d'emblée tous les témoignages ou les récits trop calqués sur les faits. Il était primordial de trouver des œuvres qui, si elles accordaient une grande place à la fiction, ne faisaient pas pour autant de la Shoah un simple objet de fiction. Il était inenvisageable, pour nous, que la mémoire des hommes, femmes et enfants assassinés, bien réels, soit souillée par les œuvres de notre corpus. Enfin, nous ne voulions pas aborder d'œuvres qui avaient pris le parti d'opérer ce renversement, discutable, selon nous, qui consiste à adopter le point de vue du bourreau. Nous partageons, en effet, avec Pierre Emmanuel Dauzat une aversion certaine pour ce type de procédé qui tend à induire une confusion entre les victimes et les bourreaux. Les critères présidant au choix des œuvres de notre futur corpus étaient ainsi fixés.

Malgré notre profil littéraire, ce fut le film de Quentin Tarantino *Inglourious basterds* qui fut le premier à prendre place dans notre corpus. Cette uchronie vengeresse semblait singulière, complexe et suffisamment ancrée dans la fiction pour nourrir durablement notre réflexion. La découverte de la publication du scénario vint affermir notre projet, nous fonderions notre étude à la fois sur le scénario et sur l'analyse de sa mise en scène proposée par Tarantino. Nous avons, ensuite, découvert *La Danse de Gengis Cohn* de Romain Gary qui fut une véritable révélation. La prosopopée qui préside à l'écriture de ce roman, ce dibbuk, ce spectre yiddish qui s'adresse aux lecteurs, l'interpelle tout en tourmentant son bourreau nous a fascinés. Enfin, c'est grâce à la suggestion de notre premier directeur de thèse, Christian Petr, que nous nous sommes lancés dans la quête d'un « opéra sur la Shoah » avec un peu d'appréhension tout de même, car nous étions totalement

néophytes. Cette recherche fut la plus complexe, mais fut également très stimulante. Nous avons acquis la captation de *The Passenger* de Mieczyslaw Weinberg, sans savoir si elle remplirait les critères qui régissaient la sélection de nos œuvres. Après l'avoir visionné, sa place dans notre étude nous apparut comme une évidence. La mise en scène magistrale, le livret remarquable, tout comme la présence d'un personnage spectral, permirent de tisser les premiers liens avec les deux autres œuvres de cette étude comparée. Nous avons, en effet, constaté des points de convergence, en contrepoint desquels émergeait la singularité de chaque œuvre, donnant ainsi à voir leur richesse et leur complexité. La disparité apparente de ces trois œuvres qui appartiennent chacune à un genre différent : le roman, le film et l'opéra, n'a fait que renforcer notre ambition de faire émerger une analyse comparative cohérente et signifiante répondant au thème de la mise en fiction de la Shoah dans ces trois œuvres.

Compte tenu du caractère visuel de l'opéra et du film, nous nous sommes assigné la tâche de créer, par le truchement des outils informatiques à notre disposition, des « citations visuelles ». Ainsi notre étude sera illustrée par des vidéos contenues dans des QR codes. Ces vidéos pourront être des extraits des œuvres étudiées, d'autres œuvres, ou encore d'interviews de Romain Gary, autant de voix et d'images qui contribueront à nourrir et approfondir notre réflexion. Notons d'ailleurs que nous ferons appel, ponctuellement, à d'autres œuvres que celles du corpus afin de constituer et de mettre au jour les liens d'intertextualité qui nous semblent déterminants pour la bonne compréhension des œuvres que nous avons choisi d'étudier.

Notre ambition quant à la structure de notre étude était d'instaurer une réelle progression qui fixerait dans un premier temps les liens étroits que chaque œuvre entretient avec la réalité pour, peu à peu, s'affranchir respectueusement d'elle et s'immerger dans la fiction. Notre plan est donc, dans cet esprit, divisé en trois parties.

La première partie revendique le lien effectif qui existe entre les œuvres étudiées et la réalité tout en introduisant le glissement vers la fiction nécessaire à l'expression des artistes. Nous avons donc décidé de l'intituler : **De la Réalité à la fiction.**

Dans le premier chapitre **Les modalités de la représentation fictionnelle des bourreaux et de l'extermination**, nous explorerons les traces du réel laissées volontairement par les artistes dans leur œuvre prenant la Shoah pour thème. Nous constaterons que se côtoient les avatars de bourreaux réels et personnages fictifs par l'entremise desquels un certain mode opératoire ainsi que différentes facettes de la barbarie sont mis au jour par Gary, Tarantino et Medvedev/Weinberg. Notons sur ce point que si les deux œuvres de Gary et Medvedev proposent un va-et-vient entre le temps des faits, via l'utilisation d'analepses, et une période postérieure aux faits donnant à voir des bourreaux destitués, Tarantino propose, pour sa part, exclusivement une représentation des bourreaux dans l'exercice de leurs fonctions : pendant les faits. Dans un second temps, nous aborderons les modalités de la représentation de l'extermination. Cette mise en situation passe à la fois par des lieux emblématiques, comme le camp d'Auschwitz qui est donné à voir dans l'opéra et cité dans le roman de Gary, mais également au travers de la Shoah par balles, évoquée dans les trois œuvres du corpus, qui a pour particularité de transcender tout repère spatial. L'analyse de ces espaces funèbres permettra de commenter la représentation de la mise à mort des victimes par les trois artistes, dont nous verrons qu'ils conservent tous un respect certain et échappent à la tentation de sensationnalisme, au « goût de fosses communes », fustigé notamment par Pierre Emmanuel Dauzat.

Dans le second chapitre intitulé **L'insensibilité comme symptôme de l'adhésion à l'entreprise de mort nazie chez Romain Gary et Mieczyslaw Weinberg**, nous nous pencherons sur des personnages a priori secondaires qui se tiennent à la lisière de la culpabilité. Ni tout à fait coupables, ni tout à fait innocents, ils adoptent une posture ambiguë qui tend à les faire flotter au-dessus des événements. C'est notamment le cas de Walter, le mari de l'ex-SS dans *The Passenger*, et des personnages du comte et du baron dans *La Danse de Gengis Cohn*. Malgré les horreurs qu'ils constatent, ces personnages ne prennent pas parti, ils ne tranchent jamais et c'est ce qui, selon nous, les incrimine. Nous gageons que le fait de ne pas prendre parti revient à prendre parti. Conscients de l'horreur, ils ne la condamnent cependant pas et nous démontrerons que c'est cette attitude nauséabonde que les auteurs ont voulu dénoncer.

Après nous être intéressés aux sources du mal, les bourreaux, l'extermination et à ceux qui les cautionnent, nous nous intéresserons enfin à la représentation des victimes et à ses modalités, dans ce troisième chapitre que nous avons intitulé **De l'impuissance au soulèvement**. Nous révélerons que les artistes, par le biais de leurs œuvres, proposent une sorte de palette de la résistance venant enrichir la conception souvent étriquée que nous en avons, qui tend à la réduire bien souvent à la prise d'armes. Ainsi pourrons-nous évoquer une résistance artistique, humoristique, culturelle, sentimentale comme autant de nuances à la fois fortes et subtiles de la volonté de conservation de leur dignité qui animent les avatars des victimes. Les artistes leur restituent ainsi leur humanité et leur permettent de se dresser, à leur manière, contre « *tout ce qui exige de l'homme la soumission et la résignation* »¹³. Nous évoquerons ensuite le choix de Quentin Tarantino de donner à voir une résistance allemande, étouffant ainsi toute tentation de manichéisme. Enfin, nous nous attacherons à l'analyse de la représentation de la vengeance dans *La Danse de Gengis Cohn* et *Inglourious basterds* en exposant le caractère ironique de la vengeance du dibbuk garyen, mais également la vengeance collective qui se joue dans le film de Tarantino, vengeance contre l'inhumanité et le racisme à laquelle sont conviés symboliquement diverses minorités : Juifs, Amérindiens, Noirs, Femmes toutes victimes de la même bête immonde, de cette hydre dont toutes les têtes, distinctes en apparence, dépendent néanmoins du même socle de haine, d'intolérance et de barbarie.

Artifices fictionnels au service du sens est le titre que nous avons choisi pour la seconde partie de cette étude. Il marque bien la scission d'avec la première partie, les thèmes imposés par la réalité n'ont plus droit de cité, c'est ici à la liberté de l'artiste de s'exprimer et, selon nous, d'apporter par ce biais une dimension, une portée analytique, supplémentaire au thème historique abordé. Dans le premier chapitre **L'utilisation de l'allégorie, des contes et des mythes comme révélateurs**, nous nous attacherons dans un premier temps à démontrer l'apport de l'utilisation de l'allégorie chez Gary et Weinberg. Nous serons amenés à commenter le choix effectué par Weinberg de représenter un violoniste, nous révélerons la portée symbolique de cet instrument emblématique de la culture juive

¹³ Romain Gary, *Les Enchanteurs*, in Mireille Sacotte, *Romain Gary. Emile Ajar, Légendes du je*, Paris, Gallimard, 2009, p.818.

qui prendra valeur de représentant de la yiddishkeit qui fut anéantie par la volonté d'annihilation nazie. Ensuite, nous aborderons la portée allégorique du personnage de Lily, dans *La Danse de Gengis Cohn*, qui incarne la dualité de l'humanité, son potentiel de destruction et de création. Puis, nous évoquerons **Les contes revisités par Tarantino et Weinberg**, l'un reprenant *Cendrillon* de Perrault, et l'autre *Blanche Neige* des frères Grimm, tous deux dans l'optique de mettre au jour une vérité cachée : la rivalité fraternelle chez Tarantino, la jalousie chez Weinberg. Enfin, nous nous intéresserons à **l'utilisation des mythes chez Tarantino et Gary**. Nous aborderons les mythes du « Juif errant » et de Judas dans l'optique garyenne, qui y voit des vecteurs d'antisémitisme puis la figure du Christ comme le reflet de Gengis Cohn, et plus largement comme le symbole du martyr juif. Nous nous pencherons ensuite sur le mythe du golem, cet être vengeur et porteur de vérité qui se mue sous les traits de Gengis Cohn pour Gary et sous ceux des « basterds » chez Tarantino avant de mettre au jour un contre-mythe érigé par le réalisateur d'*Inglourious basterds* en la personne de Donny Donowitz, « The bear Jew » ou l'ours juif, qui est à l'origine de la mise à mort symbolique d'Hitler dans le film.

Dans notre deuxième chapitre intitulé **La mise en fiction de la Shoah et l'au-delà**, il sera enfin temps d'aborder le statut particulier du narrateur du roman de Gary : le dibbuk. Nous définirons cette entité spectrale et la situerons dans l'univers de la mystique juive. Nous proposerons ensuite un rapide panorama des utilisations de cette figure dans les œuvres d'An-Ski, d'Hannah Krall et dans leur mise en scène conjointe par Krzysztof Warlikowski afin de dégager la singularité de la représentation garyenne de ce personnage emblématique de la culture yiddish. Un dibbuk qui se veut un rappel constant des crimes commis par celui qu'il hante, un dibbuk comme une conscience externe qui vient rectifier les propos de son assassin, un dibbuk enfin comme une tentative d'imprégnation de la culpabilité dans l'âme de ce criminel qui n'éprouve aucun remords. Parallèlement à cette figure typiquement juive, nous évoquerons la dimension spectrale que la mise en scène de David Pountney confère au personnage de la passagère dans l'opéra. Nous verrons en quoi elle est l'incarnation du refoulé qui surgit dans le conscient de l'ex-SS qui croit reconnaître en elle une détenue qu'elle avait mise à mort à Auschwitz. Enfin, nous évoquerons l'apparence spectrale que prendra le visage de Shosanna projeté

dans le cinéma en feu en le mettant en lien avec la performance de Shimon Attie : « The Writting on the wall project ».

Le glissement du réel vers la fiction que nous avons opéré dans notre plan, arrive à son terme avec la dernière partie de cette étude qui s'intitule **L'utilisation des procédés de mise en abyme**. Ce n'est plus le rapport du réel avec la fiction ni même les procédés fictionnels en eux-mêmes qui nous intéressent, mais bien les procédés d'enchâssement de fiction dans la fiction qui mobiliseront notre attention. En effet, nous verrons que les trois artistes ont recours à ce procédé. Tout d'abord le metteur en scène de *The Passenger* qui, par sa réappropriation du rôle du chœur, induit visuellement l'idée de spectateurs qui, invisibles pour les autres personnages, sont néanmoins présents à Auschwitz. Plus que des spectateurs, il s'agit, selon nous, de réels observateurs commentant et jugeant les faits qui se déroulent sous leurs yeux. Nous verrons que le chœur, créé par Pountney via ses choix de mise en scène est tantôt féminin, tantôt masculin et tantôt mixte, et qu'il recouvre en fonction de ses apparitions des spécificités différentes. Notre analyse mettra au jour les implications de la mise en scène qui, selon nous, reflète la volonté de Pountney de faire de ce chœur le symbole des voix de la justice et de la mémoire : tantôt des témoins, tantôt un minyan chantant le kaddish des endeuillés, tantôt des historiens. Concernant *La Danse de Gengis Cohn*, nous nous attacherons à mettre au jour le procédé de mise en abyme magistral mis en place par Romain Gary dans son roman. Nous avons décidé de nommer cet effet : « matriochkas psychiques » en hommage aux origines russes de l'auteur. En effet, le système d'emboîtement de ces poupées qui contiennent ou sont contenues par d'autres poupées nous semble une analogie particulièrement pertinente concernant l'effet de « possession en chaîne » voulu par Gary. Ainsi, nous démontrerons que la possession de l'ancien SS Schatz par le dibbuk n'est que la première d'une longue série. En effet, dans un effet de mise en abyme vertigineux nous découvrirons que le dibbuk est lui-même hanté par le SS qui l'a tué, puis que les deux personnages sont également possédés par une plus grande présence, qui n'est autre que leur créateur Romain Gary, lui-même hanté par les deux dibbuks qui sont en fait les deux faces de son traumatisme. Puis, nous découvrirons la dernière matriochka, immense, qui contient toutes les autres : la magnifique et inhumaine Humanité qui hante à la fois l'auteur, le dibbuk et le SS. De plus, nous nous intéresserons à la vision que Gary donne de l'art lorsqu'il se

rapporte à l'horreur, et notamment à la Shoah ce qui constituera un nouvel élément de mise en abyme. Enfin, concernant l'utilisation des procédés de mise en abyme chez Quentin Tarantino, nous nous attacherons à l'analyse des deux films enchâssés dans *Inglourious basterds* : le film de propagande « La fierté de la nation » et le film qui signe la vengeance de Shosanna. En effet, ces deux films sont à la fois opposés et complémentaires, nous mettrons donc au jour leur proximité et leur divergence intrinsèque. La comparaison s'étendra également aux deux personnages que sont Zoller et Shosanna, elle se fondera notamment sur leur divergence de conception du septième art. Nous révélerons ensuite la volonté de Tarantino de critiquer la propagande, cet art enchaîné qui doit répondre aux attentes d'un chef politique. Cette distinction s'établira notamment au moyen d'une comparaison implicite entre le personnage de Goebbels (réalisateur et ministre de la propagande hitlérienne) et Quentin Tarantino, artiste libre, libre au point de tuer Hitler dans l'un de ses films. Nous révélerons ensuite qu'outre les vengeances des basterds et de Shosanna, une autre vengeance se joue, immense, elle semble contenir les autres, un peu comme chez Gary. Il s'agit de la vengeance du septième art qui se cristallise lors de la scène du cinéma en feu. Nous concluons notre réflexion et notre étude en revenant sur la figure du Golem. Nous proposerons une autre lecture de ce mythe : l'œuvre fictionnelle devenant un golem, bienveillant ou malveillant, dans les mains artistes de son créateur.

PREMIÈRE PARTIE :
DE LA RÉALITÉ À LA FICTION

CHAPITRE PREMIER :
Les modalités de la représentation fictionnelle
des bourreaux et de l'extermination

1. Les Avatars du bourreau

Il nous est nécessaire avant d'étudier les personnages purement fictionnels qui endossent, le temps de l'œuvre, le rôle des bourreaux dans *La Danse de Gengis Cohn*, *Inglourious basterds* et *The Passenger*, de nous arrêter sur la représentation fictionnelle des véritables bourreaux historiques. En ce sens, nous pouvons constater que les trois œuvres représentent ou font référence à Hitler.

A. Hitler, mis en fiction par Quentin Tarantino, Romain Gary et Mieczyslaw Weinberg

En effet, Hitler apparaît dans les trois œuvres soit physiquement, soit par évocation. Chez Quentin Tarantino il est à la fois représenté et évoqué. Ainsi, Hitler est d'abord convoqué par le scénariste et réalisateur via l'évocation d'Aldo Raine, le chef des mercenaires tueurs de nazis que sont les « *Inglourious basterds* », qui fait référence à celui qui est son ennemi et sa cible ultime en ces termes : *“Nazis ain't got no humanity. They're the foot soldiers of a Jew-hating mass-murdering maniac and they need to be destroyed.”*¹⁴ L'absence d'humanité des nazis et de leur leader est accentuée par le fait que Raine prive Hitler de son patronyme qu'il remplace par la description détaillée de ses méfaits qui finissent par se substituer à son identité, par en devenir l'essence. En révélant la nocivité du leader allemand, Raine opte pour une stratégie qui lui permet d'anticiper et d'étouffer l'éventuelle tentation de pitié qui pourrait naître chez ses hommes au moment de mettre à mort les nazis. Mais cela permet également à Tarantino de révéler l'immense mépris qu'Aldo Raine éprouve à l'encontre de son ennemi qui, au regard de ses idées et de son comportement extrêmes et meurtriers, a perdu, selon lui, le droit d'être traité comme un être humain et qui, de ce fait, ne mérite pas d'être nommé.

La première apparition du personnage de Hitler fait directement suite à cette description du dictateur par le chef des « *basterds* » et la corrobore. Ainsi, nous

¹⁴ Tarantino Quentin, « *Inglourious « basterds* » », Universal Studio, Canal Video, 2010. « Les nazis n'ont pas une trace d'humanité. Ce sont les fantassins d'un psychopathe tueur de masse, haineur de Juifs et nous nous devons de les détruire. » À noter que dans *Le Dictateur* Chaplin fait référence à l'avatar d'Hitler, le despote Hinkel, par le dénominateur suivant « *evil maniac* » utilisé par le banquier Epstein qui ne consent pas à lui faire un prêt pour ce motif. On peut donc voir une parenté d'évocation du dictateur entre les deux œuvres.

voyons le dictateur vraisemblablement hors de lui, les yeux exorbités, en train de frapper frénétiquement son bureau du plat de la main en criant « Nein, nein, nein, nein, nein ! ». Un des traits de la représentation tarantinienne de Hitler réside dans cette mise en lumière de la folie hystérique, démesurée, déplacée du dictateur.



Elle transparait d'abord par le biais des mouvements d'humeur exagérés du despote qui accompagne ses éruptions de gestes amples et brutaux qui contrastent avec le caractère statique des deux dignitaires qui lui font face. C'est le cas lors de sa première apparition que nous venons de signaler, mais également lors de la projection du film de propagande « La Fierté de la Nation » qui retrace la bataille « héroïque » menée par un tireur d'élite nazi contre des centaines de soldats américains, postés en Italie, qu'il a abattus en les visant du haut d'une tour. Le dictateur se fend, en effet, à l'occasion de la projection, d'un rire sardonique teinté de plaisir sadique totalement déplacé lorsque l'agonie des ennemis massacrés est donnée à voir dans le film, et ce au milieu de spectateurs stoïques, pour leur part.

Un Hitler, fou, hystérique ¹⁵, ingérable et barbare cela n'est pas sans nous rappeler la représentation qu'en a faite Chaplin via le personnage d'Hinkel, avatar d'Hitler, qu'il donne à voir dans *Le Dictateur*. La mégalomanie, qui est d'ailleurs un des traits fondamentaux de la représentation



chaplinesque du despote, n'est pas absente de l'œuvre de Tarantino qui place derrière Hitler un immense portrait du dictateur qu'est en train d'exécuter un peintre, scène de peinture également présente dans l'œuvre de Chaplin où un peintre et un sculpteur tentent en vain de capter l'essence du dictateur qui, volubile, ne reste pas plus de quelques secondes dans la salle de pose. Mais Tarantino, qui rend un hommage à son prédécesseur dans la représentation de son dictateur, ne se contente pas de prolonger la vision chaplinesque, il y ajoute de nouvelles notions qui donnent une tout autre dimension à la personnalité de son avatar d'Hitler. Par exemple, concernant la peinture, Tarantino, quant à lui, fait en sorte que le peintre prenne sur le vif le dictateur alors qu'il est en pleine réunion avec deux de ses hommes. Cette

¹⁵ Ces caractéristiques font partie de la réputation d'Hitler, l'image bien connue du « mangeur de tapis » en atteste, voir en ce sens Ron Rosenbaum et Philippe Bonnet, *Pourquoi Hitler?: [enquête sur l'origine du mal]*, Paris, J.C. Lattès, 1998. , p.42.

prise sur le vif est donc censée garantir une représentation proche de la réalité, mais ce qui est très intéressant c'est qu'elle souligne exactement le contraire : elle met en lumière la distance qui existe entre la réalité du dictateur et sa représentation, entre la vérité et la propagande. En effet, le portrait d'Hitler démesurément grand renvoie l'image d'un homme puissant, fort, sûr de lui, serein, maître de lui-même, alors même que le dictateur est en pleine crise de démente, de rage. D'ailleurs, il est intéressant de noter que cette représentation de l'hystérie du despote n'est pas innocente. En effet, Tarantino ne la met pas en scène uniquement pour souligner la folie du personnage et par voie de conséquence celle du personnage historique qu'il représente. Le réalisateur se libère de son modèle pour montrer Hitler sous un nouveau jour, en lien direct avec le projet de sa fiction, un dictateur nazi affaibli, apeuré, qui ne se contrôle plus précisément parce qu'il n'est plus maître ni de la situation ni de lui-même. Pour mieux appréhender cette représentation particulière du dictateur, il nous faut mettre en lumière les moments d'hystérie d'Hitler et en distinguer les déclencheurs. Le premier, déjà évoqué, où Hitler frappe violemment son bureau en criant « Non » à plusieurs reprises, est déclenché par la découverte par le dictateur de la peur qui se répand au sein de ses troupes, peur générée par la figure d'un des « basterds », connu par les nazis sous le surnom de « The Bear Jew » : l'Ours Juif. La tournure superstitieuse, presque mythique que prend la figure de l'Ours Juif, connu pour massacrer les nazis à coups de batte de baseball, ne fait qu'amplifier l'hystérie d'Hitler qui ne peut supporter l'idée que ses hommes voient en cet ennemi un Golem¹⁶ envoyé par les Juifs pour les protéger de leurs oppresseurs. L'hystérie souligne bien entendu le mécontentement profond du dictateur qui suivant sa logique de supériorité de la race aryenne ne peut souffrir que ses troupes d'élite soient effrayées par un seul homme, juif qui plus est, mais les implications de cette perte de contrôle vont plus loin. Le dictateur est en fait lui-même effrayé : il finit d'ailleurs par donner du crédit à la thèse du golem en exigeant dans une rage folle, comme preuve que les « basterds » sont bien des « êtres de chair et de sang », qu'on les lui amène. Après un couplet d'une violence extrême et

¹⁶ Le Golem est une figure traditionnelle de la mystique juive, il s'agit d'une créature de glaise animée par un rabbin et qui a pour objectif de défendre et protéger le peuple Juif. Nous reviendrons en détail sur les implications de cette analogie dans la seconde partie de cette étude dans le chapitre : « The Bear Jew » : un « Contre- mythe » Tarantinien, et le mythe du « golem » vu par Tarantino et Gary.

dérangeante ¹⁷ durant lequel l'avatar d'Hitler explique en des termes sordides et avec un plaisir non dissimulé le sort qu'il réserve aux « basterds » s'il les capture (« *les pendre nus par les pieds en haut de la tour Eiffel, puis jeter leurs corps dans les égouts pour que les rats de Paris s'en repaissent !* »), le dictateur édicte une nouvelle loi interdisant à ses soldats postés en France de prononcer le surnom de l'Ours Juif. Après avoir fixé un rendez-vous avec le soldat Butz, le dictateur, loin d'avoir été ragailardi par son accès de colère, finit par s'asseoir pesamment sur sa chaise, visiblement las et dépassé par les événements.

Si Tarantino, par le biais de son personnage Aldo Raine, déshumanise Hitler en le privant de nom et en le réduisant en la définition froide, concise et lucide de ses actes meurtriers, son projet n'est pas pour autant de faire de sa folie un alibi ni de l'extraire de l'humanité en lui donnant une sorte d'aura d'entité surnaturelle, monstrueuse voire démoniaque qui serait susceptible d'engendrer un intérêt ou une fascination pour sa personne voire même de l'exempter de toute responsabilité ¹⁸. Au contraire, il crée un Hitler monstrueux par ses actes et désespérément humain par sa faiblesse, par la peur qu'il ressent et qui finit par le diriger, il n'est non pas un « en-dehors-de l'humain », mais plus une incarnation du « pire de l'humain ». Nous le constatons dans la scène où Hitler rencontre le soldat Butz, « seul rescapé » ¹⁹ des « basterds ». En effet, nous ne voyons pas là un Hitler autoritaire qui attend un rapport militaire du jeune soldat, mais un despote qui adopte une posture de confident, assis sur le rebord de son bureau pour une plus grande proximité avec celui qu'il considère comme une victime. Le tyran attend le récit de celui qui a

¹⁷ Même le SS gradé qui lui fait face ne peut masquer son trouble, dans un silence où plane le malaise mué par la gêne il réajuste sa position sur sa chaise en jetant un regard inquiet à son collègue qui pour sa part reste comme figé, le regard fixé sur Hitler.

¹⁸ Ron Rosenbaum condamne cette sorte d'absolution du dictateur que devient sa folie hypothétique en ces termes " Ces portraits du dictateur en victime de parents indignes (l'alibi menendezien de Hitler, pourrait-on dire) ne sont en réalité que le prolongement de la tentative banale et irréfléchie consistant à promouvoir (ou à évacuer) un Hitler victime d'une maladie mentale, d'un dysfonctionnement ou d'un complexe – Hitler « déséquilibré », « psychopathe », « dément ». « fou criminel », Toutes descriptions tendant à blanchir, sinon à excuser, ses crimes en invoquant ce que les tribunaux appellent la « responsabilité atténuée », à savoir l'incapacité à distinguer le bien et le mal. Les images célèbres du « mangeur de tapis », du despote piquant des colères noires, perdant toute maîtrise de soi, et donc en proie à une sorte de folie, le donnent comme méritant davantage la pitié que l'insulte, un individu auquel une intervention thérapeutique aurait été d'un précieux secours." In *Pourquoi Hitler?: [enquête sur l'origine du mal]*, Paris, J.C. Lattès, 1998, p.42.

¹⁹ Il doit selon les recommandations des « basterds », expliquer qu'il fut le seul rescapé d'une embuscade et qu'il fut marqué comme preuve de leur cruauté envers les nazis, il a en réalité trahi son escadron pour garder la vie sauve, après quoi les « basterds » l'ont marqué d'une scarification d'une croix gammée sur le front afin qu'il ne puisse pas démentir son appartenance au parti nazi après la guerre.

échappé aux « basterds » dans une attitude de commisération inquiète là où l'on attendrait, dans de telles circonstances, une impassibilité digne d'un chef de guerre.

En contrepoint de la conduite que Raine impose au soldat Butz consistant à prévenir les nazis de ce qui les attend s'ils



tombent entre les mains des « basterds », Tarantino nous montre l'« explosion » d'un Hitler frénétique qui interdit au soldat de mentionner cette version des faits et exige de lui qu'il ne donne aucun détail sur cette affaire à quiconque. L'« explosion » d'Hitler qui entre dans une rage folle souligne le fait qu'il soit visiblement atteint psychologiquement par le coup qui vient de lui être asséné par les « basterds », il est donc inquiet, angoissé, apeuré, en un mot vulnérable. Et cette vulnérabilité est mise en lumière par Tarantino alors que son personnage-dictateur, demandant au soldat s'il a été marqué par les « basterds » comme les autres « survivants », observe, avec une attention particulière, où se mêlent horreur et fascination, la scarification en forme de croix gammée qui orne le front de Butz. Tarantino ajoute donc à la vision de folie hystérique, présente chez Chaplin, la notion de faiblesse qui vient déconstruire le mythe du surhomme que le dictateur a érigé et sur lequel il a fondé son idéologie. Le réalisateur va même jusqu'à transposer ce mythe sur ses ennemis, les « basterds », qui se voient dotés par les nazis d'une aura mystique, d'une toute-puissance et de pouvoirs ésotériques tels des héros antiques.

Nous sommes loin de la démonstration de force, de la volonté implacable d'un « génie du mal », ou de l'aura démoniaque que l'on prête souvent à sa voix. En plus d'inverser les pôles de puissance en mettant la peur du côté des nazis et en donnant le pouvoir aux « basterds », les héros éponymes de son film, Quentin Tarantino destitue Hitler de son aura, du statut d'incarnation du mal absolu qu'il a acquis dans l'inconscient collectif : il n'inspire plus la peur, il est pétri de peur. Le temps d'un film, Hitler n'est plus rien qu'un vieil homme affaibli et superstitieux. Et l'intelligence de Tarantino réside en ce qu'il destitue le despote en ne niant pas sa nocivité. Ce choix de représentation est d'autant plus pertinent qu'il permet à Tarantino d'éviter l'écueil de la magnification de la figure du dictateur tout en pointant sa responsabilité. Posture d'autant plus signifiante que les courants actuels tendent soit à hisser Hitler dans une sorte de sphère de supériorité par le mal, soit à

l'inverse d'en faire un pion passif et dépassé par les méfaits engendrés par son propre parti comme le souligne Ron Rosenbaum dans son magistral *Pourquoi Hitler ?* :

On pourrait presque dire que deux types culturels de discours sur Hitler se sont constitués. Alors que le spectre hitlérien est très largement devenu un symbole et une personnification du mal absolu dans la culture populaire, dans les écrits académiques et savants, la focalisation sur la personne de Hitler (souvent qualifiée de folklore « hitlerocentrique ») a été jugée peu à peu désuète et sans intérêt, regardée presque avec dédain comme une relique de la théorie historique du grand homme si vigoureusement dénoncée.²⁰

Tarantino échappe donc à cette dichotomie entre la « marionnette passive » et le « génie du mal » en destituant Hitler de son pouvoir, le montrant affaibli, apeuré et incapable de se contrôler, mais sans toutefois l'absoudre. Il le définit précisément comme un « tueur de masse, hâisseur de Juifs », et ainsi le réalisateur ne cesse de remettre en perspective les crimes odieux dont Hitler est l'artisan. D'ailleurs, la fin de la phrase d'Aldo Raine, « [...] et nous nous devons de les détruire », prend une résonance particulière, car elle résume un des projets de Tarantino, détruire symboliquement, le temps de son film, les nazis et plus particulièrement la figure d'Hitler, ce projet allant jusqu'à son terme puisque son Hitler coupable, faible, apeuré, acculé par la milice juive que sont les « basterds », finit massacré par l'Ours Juif qui lui crible le visage de balles « face caméra ».

Si Hitler est un personnage à part entière dans la fiction de Tarantino il se limite à des évocations dans les œuvres de Weinberg et de Gary. Ainsi, chez Weinberg on ne fait jamais référence à Hitler sous son nom, que ce soit dans le présent de la SS Lisa comme dans son passé rendu visible grâce aux diverses analepses présentes dans l'opéra, mais sous la dénomination de « führer » mettant ainsi l'accent sur son statut de « guide ». La première occurrence du terme « führer » apparaît lors d'une remémoration de Lisa, souvenir qui prend vie dans les cales du bateau qui la mène au Brésil, cales qui deviennent, sous l'impulsion de ce souvenir ravivé, le camp d'Auschwitz²¹. On voit alors la surveillante générale du

²⁰ Ron Rosenbaum et Philippe Bonnet, *Pourquoi Hitler?: [enquête sur l'origine du mal]*, Paris, J.C. Lattès, 1998, p.33.

²¹ Nous reviendrons en détails sur la portée de cette mise en scène lorsque nous nous intéressons plus précisément au personnage de Lisa qui est le bourreau fictionnel mis en scène par Weinberg, Medvedev et Pountney, respectivement compositeur, auteurs du livret et metteur en scène du présent opéra.

camp en train d'exhorter Lisa, encore débutante et donc hésitante, à être plus efficace et sûre d'elle-même en lui rappelant : « *Vous servez la patrie et le führer !* »²² La seconde occurrence intervient dans le présent, alors que contrainte d'avouer son passé nazi à son mari, Lisa se justifie en ces termes : « *C'était notre devoir, c'était un ordre. Je croyais dans le führer.* »²³ Enfin, une autre occurrence émane d'un SS affecté au camp d'Auschwitz, dans le passé de Lisa, qui déclare : « *Notre travail messieurs n'est pas toujours agréable, mais il nous fait honneur. Nous exécutons la volonté du führer* ». Ce même SS qui, galvanisé, espère tuer plus de Juifs, de Tziganes, d'homosexuels et d'opposants politiques pour arriver à un quota de 1 000 000 de morts se voit encouragé par la surveillante générale lui confirmant que « *Le führer [leur] donnera les moyens correspondants* »²⁴. Cette insistance sur le statut de guide d'Hitler, à qui on ne fait référence, ici, que sous cette dénomination, montre bien l'influence presque mystique de ce personnage sur ses sbires. D'ailleurs les termes, « servir », « croire », « exécuter la volonté », confèrent une dimension divine au dictateur auquel ils se réfèrent. De plus, ce statut de guide permet à Lisa et aux SS de se déresponsabiliser en ne se considérant que comme des exécuteurs d'une volonté supérieure, leur implication s'arrêtant à l'application des ordres et des principes dictés par cette idéologie prônée par leur maître. Argument contredit par le zèle dont fait preuve le SS qui réclame plus de morts et par l'inversion de l'impulsion qui réside dans le fait que ce zèle sera accompagné des moyens nécessaires à son application. Enfin, pour la Lisa représentée dans le présent (où le parti nazi a été défait), cette croyance aveugle sert de bouclier. En effet, pour atténuer sa responsabilité d'ancienne SS, elle prétend que son implication s'est limitée à l'exécution des ordres²⁵. Cependant, le fait, révélateur, que Lisa continue, après la chute de l'Allemagne nazie, d'appeler Hitler « le führer » finit de marquer sa déférence encore d'actualité pour le despote.

Enfin, concernant *La Danse de Gengis Cohn*, Gary fait mention d'Hitler à plusieurs reprises²⁶, dont une qui nous semble déterminante pour comprendre la

²² Alexander Medvedev, *The Passenger*, trad. Patrick Lang, Unitel et ORF, 2010, 160p. p75.

²³ *Ibid.*, p. 77.

²⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁵ Nous traiterons ce point de manière plus exhaustive dans la partie, du chapitre sur les bourreaux, consacrée à Lisa.

²⁶ Dans une logique d'exhaustivité avec pour ambition de ne dénaturer ni tronquer, autant que faire se peut, la pensée garyenne ni la complexité ou l'intrication de certaines des évocations d'Hitler avec des notions fondamentales que nous serons amenés à traiter dans le cours de cette étude, nous

conception garyenne de la figure d'Hitler. Cette occurrence prend la forme d'une métaphore *in absentia*, alors que Schatz le bourreau imaginé par Gary, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant, s' imagine un homme fort, leader charismatique d'une Allemagne nouvelle, sa victime, Gengis Cohn, décédé et revenu sous forme ectoplasmique pour hanter son assassin, l'observe : « *Il se lève. Je m'éloigne un peu et je le regarde l'extérieur, avec intérêt. Il frappe du pied, une mèche tombe sur le front, c'est tout à fait ça [...]* »²⁷ Outre l'effet comique visuel généré par la situation, nous nous trouvons en présence d'une des visions garyennes de l'hitlérisme et du fanatisme, représentés par les repères visuels qui permettent de reconnaître le despote : la mèche de cheveux et l'attitude nerveuse.

Ces signes extérieurs, cette enveloppe d'Hitler, enveloppe dépourvue d'âme qui se pose sur Schatz, contraste avec Gengis Cohn qui est l'âme d'un juif assassiné, désormais dépourvu de corps. Ici, au contraire, c'est le corps, l'enveloppe charnelle du dictateur qui se pose sur Schatz alors que lui viennent des rêves de grandeur et de despotisme, enveloppe qui lui donne les traits d'Hitler sans que l'âme de l'ex-SS ne soit remplacée par celle du despote. C'est donc bien l'ex-SS qui permet à la silhouette du dictateur défunt de se mouvoir à nouveau. Cela nous fait penser inmanquablement à une notion développée par l'auteur, sous le pseudonyme d'Émile Ajar, dans *L'Angoisse du Roi Salomon*, la notion de « prêt-à-porter » qu'il définit en ces termes :

*[...] le prêt-à-porter, c'est des vêtements déjà tout faits depuis longtemps et qu'on se reflète, la famille, papa, maman, notre Père-qui-êtes-au-ciel, qu'on appelait valeurs sûres à la bourse des valeurs [...]*²⁸

Dans le contexte de *La Danse de Gengis Cohn*, la peau de Hitler constitue, selon nous, ce « prêt-à-porter », ces idées haineuses, fanatiques, meurtrières qui survivent et se transmettent de génération en génération, idées qu'Hitler a endossées, idées à nouveau disponibles depuis sa mort et qui n'ont de cesse de chercher un nouveau porteur pour assurer leur subsistance.

nous bornerons, pour ce chapitre, à la seule des occurrences qui nous semble pertinente avec notre point.

²⁷ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1999, 352 p., (« Collection Folio », 2730), format dématérialisé (kindle), empl.1550.

²⁸ Romain Gary, *L'Angoisse du roi Salomon*, Paris, Éditions du Mercure de France, Kindle, 2013, empl.975-977.

Maintenant que nous avons pu analyser les différentes formes que prend l'évocation de Hitler dans les trois œuvres étudiées : un dictateur destitué, une idéologie prégnante et des idées nauséabondes immortelles, il est temps de nous pencher sur les personnages purement fictionnels qui ont été créés par les artistes comme avatars des bourreaux dans leurs œuvres.

B. La figure du bourreau dans *La Danse de Gengis Cohn*

Dans les trois œuvres qui nous intéressent, le bourreau est d'abord représenté par la figure du nazi, il y a donc une certaine unicité de thème, mais cette figure est toutefois protéiforme, ne serait-ce qu'au niveau du statut, les bourreaux pouvant être de hauts dignitaires comme de simples soldats. Il faut noter d'emblée une particularité d'*Inglourious basterds* : les bourreaux nous sont présentés pendant l'occupation, uniquement au moment des faits, donc en pleine action alors que dans *La Danse de Gengis Cohn* et *The Passenger*, il s'agit bien de bourreaux destitués, représentés après-guerre, qui sont néanmoins représentés ponctuellement en action, dans leur passé, grâce à des évocations et des analepses. Tout l'intérêt de l'étude qui suit repose sur la façon dont Romain Gary, Quentin Tarantino, Mieczyslaw Weinberg²⁹ et Alexander Medvedev, auteurs du livret de *The Passenger*, et David Pountney, metteur en scène de l'opéra, ont décidé de représenter les bourreaux dans leurs œuvres, à la fois au moment des faits, mais également, quand cela est mentionné, a posteriori.

Ainsi dans *La Danse de Gengis Cohn* la première figure du bourreau est un SS gradé, le colonel Schatz, qui a participé à la mise à mort de Moïche Cohn, alias Gengis Cohn. N'ayant pas été inquiété, étant même devenu commissaire de police après-guerre, il est hanté par ce juif exterminé par ses soins qui est devenu son dibbuk.³⁰ Il s'agit donc d'un homme de terrain, mais, et cela constitue une nuance subtile et essentielle, ce n'est pas un exécutant à proprement parler. C'est un gradé, c'est lui qui sur le terrain donne l'ordre qui est ensuite exécuté par les SS

²⁹ Mieczyslaw Weinberg est également le compositeur de l'Opéra, mais nos allusions à la composition musicale resteront très modestes comptes tenus de notre manque d'expertise en la matière.

³⁰Un Dibbuk, tel que l'écrit Romain Gary, ou dibbouk, graphie plus communément utilisée, est une sorte de spectre, ou d'esprit d'un défunt qui hante voire possède une personne vivante. Nous reviendrons en détails sur cette figure importante de la culture yiddish dans le chapitre dédié aux spectres et apparitions.

subalternes. Et c'est justement cette fonction de décideur qui est pointée du doigt par Romain Gary. En effet, les SS, qui sont ceux qui ont exécuté Cohn en appuyant sur la détente, ne sont mentionnés qu'à trois reprises dans le roman, et toujours en rapport avec leurs armes. Deux occurrences en font mention de façon directe : « *Au moment où nous creusions notre tombe, alors que les SS tenaient déjà les mitraillettes prêtes* »³¹ et « *les mitraillettes des SS braquées sur vous* »³², la dernière occurrence, quant à elle, fait mention de ces exécutants de façon métonymique : « *une seconde avant les rafales des mitraillettes* »³³. On constate une sorte de gradation : d'abord, les SS tiennent les mitraillettes, puis, l'autre occurrence évoque les « mitraillettes des SS » la mitrailleuse devenant le sujet et les SS devenant un simple complément d'objet. L'arme est finalement mentionnée sans son porteur et symbolise ainsi l'homme qui la tient. Les SS, réifiés, deviennent ainsi symboliquement une mitrailleuse placée dans les mains de Schatz qui l'active en criant le mot « Feuer ». Cela nous ramène d'ailleurs à la réflexion du philologue Victor Klemperer qui à partir du terme « aveuglement » très utilisé dans la LTI, la langue du Troisième Reich, explique que l'absence de réflexion mène à la mécanisation :

Réfléchir signifie à chaque fois s'arrêter, être freiné, cela pourrait même conduire à critiquer et finalement, à refuser d'obéir. L'essence de toute éducation militaire consiste à faire en sorte que toute une série de gestes et d'activités soit automatisée, que chaque soldat [...] obéisse exactement à l'ordre de son supérieur, comme une machine est mise en marche par la pression sur le bouton de démarrage. [...]

Sans disculper les SS qui obtempèrent, Romain Gary en utilisant cette gradation inculpe Schatz, il est celui qui tient l'arme, que sont devenus les SS, entre ses mains. Il est donc clairement désigné comme responsable de la tuerie qui implique Cohn et quarante hommes, femmes et enfants. Et le dibbuk, qu'il a créé, ne s'y trompe d'ailleurs pas, il ne décide pas de hanter ceux qui l'ont objectivement abattu, mais bien celui par la bouche duquel l'ordre d'exécution a été proféré.

Rappelons que l'intrigue de *La Danse de Gengis Cohn* se déroule à la fin des années soixante. Cette représentation de Schatz coupable de faits passés est possible grâce à l'utilisation de l'analepse par les deux personnages concernés, la

³¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1999, 352 p., (« Collection Folio », 2730), version dématérialisée (Kindle), empl.837.

³² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.171.

³³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.110

victime et le bourreau qui racontent la même histoire. Cette culpabilité évidente de Schatz lors des faits ne semble cependant pas si évidente pour lui. En effet, en 1967, soit plus de vingt ans après les faits, l'ex-SS n'hésite pas à se placer sur le même niveau que les victimes, essayant d'atteindre une sorte de communion dans la souffrance : « *Il n'a pas connu nos malheurs [...] Nous avons beaucoup souffert... Hein ?* » Le déictique « hein » s'adresse, de façon assez cynique, à Gengis Cohn, sa victime, la souffrance englobant la victime et le bourreau grâce au pronom personnel « nous » ainsi qu'au possessif « nos » qui fait référence aux « malheurs » que Schatz, qui en est l'instigateur, prétend pourtant avoir partagés avec Cohn. Cette utilisation du « nous », rappelle le concept de « *confusion du bourreau et de la victime* » mis en lumière et critiqué par Pierre-Emmanuel Dauzat en ces termes :

[...] Il s'en fallut de peu que l'un soit à la place de l'autre. Aussi prétend-on leur faire parler le même langage et les réconcilier dans le même temps : le passé, confondant ainsi subrepticement le passé à jamais décomposé des uns avec le passé opportunément recomposé des autres.³⁴

Cette idée d'englobement permet aussi au SS de nier sa responsabilité personnelle, de recomposer l'histoire comme le dit Dauzat. C'est ce qu'il fait notamment lorsque voyant que la stratégie de victimisation du bourreau ne prend pas, il tente un autre angle d'attaque en induisant une notion de culpabilité partagée. Ainsi, le « nous » qui représentait l'ensemble des victimes sans discrimination devient quelques lignes plus tard : « *Nous n'avons fait qu'obéir [...] Nous n'avons fait qu'exécuter les ordres.* »³⁵

Cet argument est très couramment recensé chez les bourreaux nazis³⁶, Boris Cyrulnik, en les opposant aux Justes parmi les nations, explique que cette excuse n'est pas valable et qu'un choix était possible. Il précise :

³⁴Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire : histoires d'usurpation, extermination, littérature, théologie*, Paris, Bayard, 2007, 186 p., p.38.

³⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité., empl.394.

³⁶ « *Je n'ai fait qu'obéir* », a répété Eichmann lors de son procès à Jérusalem (1961) pour crimes contre l'humanité. Il est difficile de comprendre le paradoxe d'un homme qui, en obéissant, sert le système qui se sert de lui. Comme un bon serviteur, il a mené à la mort des centaines de milliers de personnes, sans jamais se sentir coupable, puisqu'il ne faisait qu'obéir avec zèle et indifférence. Tout se vaut quand on est un rouage. On peut à la fois obéir au chef et décider ce qui convient pour faire marcher la machine. L'apparence d'Eichmann était celle d'« un petit fonctionnaire », mais ses décisions étaient celles d'un grand criminel. Ayant choisi ses chaînes, il a devancé les ordres afin

[...] le fait d'honorer les Justes a permis, en même temps, de faire remarquer que la plupart d'entre eux, en France, n'ont pas été tourmentés par l'armée allemande ni par la Gestapo française. Ce qui est une manière de dire qu'un choix était possible, même en pleine guerre. Il y avait un espace de liberté auquel la plupart des gens ont renoncé. La reconnaissance des Justes a permis de déclarer aux exécuteurs nazis : « vous êtes coupables, alors que vous dites que vous n'avez fait qu'obéir. Ceux qui n'ont pas obéi n'ont pas été punis. Votre soumission vous rend complice d'un crime contre l'humanité.³⁷

Mais, en plus d'être un piètre argument de défense, cette phrase a un côté pervers rendu visible par l'utilisation du « nous » qui induit ainsi le consentement des victimes qui n'auraient fait qu'obéir à leurs bourreaux. À cette entreprise malsaine s'ajoute dans la même idée de globalisation, l'indistinction des véritables coupables. En utilisant le pronom « on » pour désigner les nazis dont il fait partie, Schatz noie sa propre culpabilité dans la culpabilité collective, comme nous le voyons dans : « *Il y avait la guerre. Il y avait une idéologie... et puis **on** avait des ordres.* »³⁸ Le groupe désigné par le « on » dispense les membres qui le compose, car chacun peut ainsi se cacher à l'ombre de la masse indistincte coupable. Ce n'est pas « je » c'est « on » qui est coupable. La responsabilité individuelle est noyée dans la responsabilité collective au profit de chacun des membres du groupe qui se dédouane ainsi.

Ce glissement de la victimisation vers le refus de la responsabilité se poursuit avec les tentatives opérées par Schatz pour tenter de se dédouaner, d'abord en se cachant derrière l'obligation d'obtempérer :

Qu'est-ce qu'on me veut ? J'ai été un fonctionnaire zélé, obéissant. J'ai crié Feuer ! Parce que j'avais des ordres ! J'avais des ordres ! Des ordres, Cohn ! Je n'ai fait que mon devoir. Je désire être lavé de toutes les accusations une fois pour toutes.³⁹

Ou encore cette occurrence dotée d'un lapsus très signifiant : « *Quand j'ai crié Feuer ! ... J'avais des ordres, vous comprenez, j'avais des ordres, l'honneur de l'uniforme était en jeu... en jeu ...* »⁴⁰ En effet l'honneur était en jeu, car Schatz en donnant l'ordre de tirer sur quarante hommes, femmes et enfants désarmés, s'est déshonoré. Même s'il reçoit, sans doute, des ordres des hauts dignitaires, il n'en

de donner la victoire à son chef qui lui permettait de réaliser son propre rêve : anéantir les Juifs., in Boris Cyrulnik, Ivres paradis, bonheurs héroïques, Paris, Odile Jacob, 2016, 230 p., p.RR.

³⁷ Boris Cyrulnik, *Ivres paradis, bonheurs héroïques*, cité, pp.73-74.

³⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl. 191. (Nous avons pris le parti de mettre le pronom « on » en gras, pour plus de lisibilité.)

³⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1263-1266.

⁴⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.283.

reste pas moins un SS gradé et zélé (selon son propre aveu), qui décide et planifie la mise à mort sur le terrain. Ce n'est pas un simple subalterne, c'est un meneur d'hommes, c'est lui qui donne des ordres contrairement à ce qu'il veut faire croire, c'est lui qui a crié « *Feuer* » sans que personne ne l'y contraigne.

Le deuxième axe de sa stratégie pour se dédouaner consiste à trouver un tiers coupable. Stratégie qui n'est pas sans rappeler l'idéologie nazie, qui voyait dans la figure du « Juif » le motif de tous les problèmes du pays. Ici, il fait appel à un coupable pour le moins inattendu : il prétend que c'est la faute du pape Pie XII. Il se fonde sur un argument complètement fallacieux qui consiste à dire que si le Pape avait tenté quoi que ce soit pour le peuple juif, les SS n'auraient pas tué les Juifs.

*Ils ne se rendent même pas compte que ce n'était pas notre faute [...] que c'était le pape qui n'avait rien fait. Si le pape Pie XII avait dit un mot, nous aurions au moins eu une excuse pour ne pas tuer les Juifs. Un alibi... Tout ce qu'on voulait, c'était un alibi, pour ne pas les tuer. De mes propres mains, je ne les aurais pas tués ! Mais non, le pape ne nous a pas tendu la main. Alors, on n'avait pas d'excuses, on était obligés de les bousiller.*⁴¹

Ce serait donc le mutisme du pape Pie XII qui aurait contraint les nazis à « bousiller » les Juifs. Même si cela montre la mauvaise foi évidente de Schatz qui est prêt à tout tenter pour ne pas avoir à endosser la responsabilité d'un crime qu'il a pourtant commis, cela permet également à Romain Gary de souligner l'inertie coupable de l'Église⁴², et du mutisme à l'approbation il n'y a souvent qu'un pas ... Qui ne dit mot consent. Mais peut-être pointe-t-il aussi l'Église en ce qu'elle fut une sorte de « précédent »⁴³ de l'antisémitisme nazi, pour reprendre les mots

⁴¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.355-357.

⁴² Cette inertie est soulignée par Antoine Vitkine qui précise : « [...] lorsqu'il s'agira de s'opposer à l'euthanasie des malades mentaux incurables, voire de refuser l'enlèvement des crucifix dans les salles de classes bavaroises, les Églises le feront avec résolution et succès. Aux persécutions antisémites en revanche, les autorités religieuses – seul corps constitué, avec l'état-major de la Wehrmacht, à pouvoir prétendre s'opposer à Hitler sous le IIIe Reich – réagiront très timidement. Il est vrai que le Vatican, dont on sait l'ambiguïté face au nazisme, a refusé de mettre *Mein Kampf* à l'index, contrairement, par exemple, au *Mythe du XXe siècle* de Rosenberg, comme le révèlent les archives du Saint-Office rendues publiques en 2003. Ainsi, au sein des autorités religieuses, seules quelques voix se distinguent, comme celles du pasteur Becker, qui reproche à l'Église d'être incapable de réagir au racisme, à la brutalité [...] » In, Antoine Vitkine, *Mein Kampf, histoire d'un livre*, Paris, Flammarion (version dématérialisée kindle), 2014, empl.865-872.

⁴³ Raoul HILBERG classe les idéologies et actions antisémites perpétrées par l'Église dans un chapitre intitulé « *Les Précédents* », in Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, 1985, 2402 p., (« Collection folio Histoire »), p.23.

d'Hilberg. Les catholiques ayant asservi les Juifs du Moyen-âge, contraints à toutes sortes d'interdictions et devant porter des signes distinctifs : un chapeau jaune pour les hommes et un fichu jaune pour les femmes. Mais surtout en ce qu'elle a représenté le peuple juif comme un peuple déicide⁴⁴, ayant tué le Christ, en associant les Juifs à la figure du traître Judas, comme le souligne Pierre-Emmanuel Dauzat : « *Ainsi Judas devient-il l'incarnation du peuple juif à jamais souillé par le meurtre du Christ.* »⁴⁵ Ajoutons à cela l'attitude hautement antisémite de Luther, pour le protestantisme, qui dénonce déjà la « *domination des Juifs sur le monde [...] la criminalité juive [...] la peste juive* »⁴⁶, comme le fera plus tard Hitler. Un autre coupable est donc désigné par Schatz pour détourner l'attention de sa propre culpabilité. Coupable, à un degré différent certes, mais avéré tout de même, en ce que cette institution qu'est l'Église a colporté et diffusé comme calomnies à propos des Juifs.⁴⁷ Enfin, on pourrait penser que la tentative de justification de Schatz cache une sorte de remords ou de repentance, en effet, n'a-t-il pas été dénazifié, selon ses propres termes ? Et pourtant ne dit-il pas, comme le remarque Charlotte Wardi⁴⁸, « *Gott in Himmler* » en lieu et place de l'expression « *Gott in Himmel* » qui signifie, « *Mon Dieu !* ». Charlotte Wardi y voit une trace des « *calembours* » de l'ancien « *comique de cabaret* » qu'est Cohn et elle a raison. En effet, le jeu sur l'assonance des deux mots peut faire songer à une intervention de Cohn, mais cela signifie également, selon nous, que l'idéologie nazie, tout dénazifié qu'il se prétende, est toujours bien ancrée chez l'ex-SS. Car cette expression qui est un cri du cœur place en son centre, Himmler, un haut dignitaire nazi responsable de la planification de la solution finale, en quasi-juxtaposition avec « *Dieu* ». Le sacré est en quelque sorte encore lié à l'idéologie, au Parti, dans le for intérieur de Schatz. Face à ce SS qui prétend, dans son amour de ce qui est en règle et de la bureaucratie, qu'il a été

⁴⁴« *Et l'antisémitisme [...] s'est toujours arrangé pour faire croire que la haine qu'il porte aux uns n'est que l'effet, ou le reflet, de l'amour qu'il prétend porter à d'autres. Il y a eu l'époque où l'antisémitisme disait : « je ne hais pas tant les juifs que je n'adore la figure du Christ qu'ils ont si vicieusement outragée – c'était la thématique chrétienne du peuple déicide.* » in Bernard-Henri Lévy, *L'Esprit du judaïsme*, Paris, Bernard Grasset (or), Format Kindle, 2016, 437 p., empl.162.

⁴⁵Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas : de l'Évangile à l'Holocauste*, Paris, Bayard, 2006, 349 p., p.19.

⁴⁶ Raoul HILBERG, *La Destruction des Juifs d'Europe*, cité, p.44.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Charlotte Charlotte Wardi, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, 177 p., p. 65.

dénazifié et qu'il a d'ailleurs « *des papiers qui le prouvent.* », Gengis Cohn nous invite à la méfiance :

*Il voudrait faire croire qu'il n'est qu'un fantôme de nazi qui hante le subconscient juif. Tous les moyens lui sont bons pour échapper à son passé. J'espère que vous n'êtes pas dupes des ruses de Schatzchen, qui voudrait vous faire croire qu'il n'existe plus, qu'il est en moi. Il cherche à noyer le poisson, c'est un art très difficile, et même un très grand art, il faudrait un génie authentique pour me refouler.*⁴⁹

Et ce qui nous fait comprendre que les avertissements de Gengis Cohn sont fondés, c'est que nous remarquons que le changement de Schatz n'est qu'un masque. En effet, son antisémitisme, loin d'avoir disparu, ne fait que muter. Il s'agit désormais d'une peur du retour soulignée par la citation suivante, peur qui est combinée aux croyances ésotériques, à la paranoïa et à la crainte d'une vengeance juive (sur laquelle nous reviendrons dans un chapitre ultérieur) :

Comment, quel Juif ? Gueule-t-il. C'est toujours le même ! Ça sent l'art dégénéré, le Dibbuk, le Golem, le fantastique de Prague, ils reviennent !⁵⁰ Messieurs, je vous mets en garde : nous sommes tous tombés entre les pattes d'un saltimbanque de troisième ordre, du nom de Gengis Cohn, qui faisait jadis son numéro obscène dans les cabarets yiddish. Il est en train de danser sa horà sur nos figures !⁵¹

Nous citerons également l'occurrence suivante se référant à Cohn, visible aux seuls yeux de Schatz : « *Ce sale Juif est en train de saper notre fibre morale ! Hurlé Schatz* ». ⁵² Le hurlement accompagnant ses propos, montre le caractère hystérique de la haine que Schatz voue toujours aux Juifs, et notamment à Cohn. Mais cela souligne également les pouvoirs qu'il attribue aux Juifs, capables par-delà la mort d'avoir encore une action supposée néfaste sur la fibre morale allemande. À cela s'ajoute, une absence totale de remords, revendiquée sans vergogne par Schatz :

Un de ces quatre matins, je vais me fâcher, et je vais vous montrer que, malgré votre état intéressant, vous n'êtes pas intouchable ! Je vais vous foutre une de ces raclées... Comme ça, vous verrez que je n'ai aucun remords. Dur comme un roc !⁵³

Et enfin une nostalgie qui se manifeste lorsque Lily, l'Humanité (nous reviendrons plus longuement sur ce que Lily symbolise dans un chapitre dédié), cherche un homme providentiel. Et que Schatz, dans un monologue enflammé,

⁴⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn.*, cité, empl.864-866.

⁵⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1370. Ce qui souligne son obsession du retour des Juifs et sans doute de la vengeance probable qui l'accompagnerait.

⁵¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1006.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1213-1217.

explique qu'il lui faut quelqu'un de viril, brutal et non pas un de ces « *démocrates mous* » dont elle aurait « *soupié* », Gengis Cohn l'observe : « *Il se lève. Je m'éloigne un peu et je le regarde de l'extérieur, avec intérêt. Il frappe du pied, une mèche lui tombe sur le front, c'est tout à fait ça [...]* »⁵⁴

Outre l'aspect comique indéniable de cette évocation, cette scène nous montre bien que la nostalgie est telle chez Schatz, à ce moment-là, qu'elle s'incarne en lui, lui donnant les traits du führer auquel il s'identifie. Ce qui finit de nous convaincre qu'il n'a pas changé, qu'il est resté le même dans un contexte qui, lui, est différent.

La seconde figure du bourreau, dans *La Danse de Gengis Cohn*, est le « gratte-papier » Hübsch. Si Schatz était un bourreau destitué, Hübsch, lui, représente plutôt le bourreau en devenir. Et si Schatz était un homme de terrain, lui, représente son pendant ... le bureaucrate. Ainsi Hübsch est-il désigné par un surnom : le scribe, ce qui montre bien que sa tâche de bureaucrate le définit. D'ailleurs, les premiers aperçus que nous avons de lui le décrivent « *le nez dans ses papiers* » en train de « *gratter* » et l'on nous dit même que l'on ne voit de lui que la « *plume qui gratte, gratte ...* »⁵⁵. Romain Gary le décrit ensuite comme un « *fonctionnaire respectueux du règlement* »⁵⁶. Il est justement représenté comme un homme effrayant et potentiellement dangereux à cause de son respect excessif du règlement :

*Hübsch se lève et salue les deux hommes respectueusement. Il a dû tout traverser ainsi, respectueusement. Il y a en lui, quelque chose d'éternel et de sinistre qui sent l'Histoire obscurément. C'est l'homme des registres bien tenus et des inventaires scrupuleux. Depuis le premier massacre chemine à travers l'Histoire ce personnage bizarre, noir, irréprochable, honnête, une plume d'oie ou une tablette de scribe à la main et qui note que, tel jour, en tel endroit, le patrimoine de la tribu, de la nation, de la race, s'est enrichi de tant de peaux, de tant de souliers d'enfants, de tant de tresses de cheveux, de tant de couronnes en or. En yiddish, il y a une expression pour ça : l'intendance suit.*⁵⁷

Comme l'induit la citation ci-dessus, Hübsch n'est pas un simple personnage, il est une sorte d'allégorie du bureaucrate passé et futur, du bureaucrate éternel⁵⁸. Il représente cette « catégorie » de bourreau. Ceci est corroboré par le fait qu'Hübsch

⁵⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1556.

⁵⁵ *Ibid.*, empl. 379 ; 461.

⁵⁶ *Ibid.*, empl.388.

⁵⁷ *Ibid.*, empl.449-459.

⁵⁸ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'homme qui a établi l'acte de décès de Cohn est un homonyme de Hübsch dans le roman, cela semble souligner le caractère éternel de cette figure qui traverse les âges.

n'ait aucune personnalité. Aucun trait de son caractère n'est décrit, si ce n'est son respect, sa « disponibilité » (nous y reviendrons), et son obéissance aveugle soulignée par le « Jawohl » qui est le seul mot prononcé par le scribe (avant son monologue hystérique). D'ailleurs lorsque Schatz lui demande s'il a une idée sur l'enquête qui suscite chez le scribe un vif intérêt, en guise de réponse celui-ci « *se rassied, s'essuie le stylo dans les cheveux et baisse le nez. Il se met à gratter.* »⁵⁹

Il faut savoir que dans le roman de Gary le fanatisme est représenté par le sexe, la virilité. En fait, la Puissance, en termes de pouvoir, est représentée par la Puissance sexuelle. Lily, la criminelle recherchée, représente l'Humanité et sa quête d'absolu, la posséder sexuellement revient donc à un complexe de puissance, au fait de vouloir posséder le monde. Et c'est donc dans ce va-et-vient entre l'extrémisme et sa représentation que s'insinue chez le scribe, qui est pourtant un personnage passif, une énorme virilité qui se concrétise dans les faits par une « *érection* », une « *raideur* » qui survient lors de l'évocation des crimes de Lily qui interviennent après l'acte sexuel alors que les puissants ont été contentés, mais que l'Humanité reste sur sa faim. Cette correspondance entre puissance sexuelle et puissance extrémiste et dictatoriale est bien visible dans la constatation de Cohn :

Le scribe est pétrifié. Il est pris d'une raideur qui fait songer aux statues préhistoriques, aux grands cultes païens. Il y a en lui une immense virilité, qui aspire à marcher vers l'idéal, à s'assouvir, à conquérir, à réaliser... Il est tout entier transformé en une formidable érection : c'est un authentique bâtisseur. Le lorgnon sur son nez étincelle, le bouton de son col a sauté : il l'a dans la gorge. Je lui trouve soudain une étonnante ressemblance phallique avec Himmler : c'est tout à fait la même tête. Dans un éclair, je vois cent mille vrais durs dressés sous les oriflammes de Nuremberg, cent mille virilités déployées en train de hurler « Sieg Heil ! » et prêtes à foncer. Je suis épouvanté⁶⁰.

Il faut noter cependant que Hübsch ne peut être taxé de réelle nostalgie, ce qui impliquerait qu'il ait vécu la guerre. Cohn nous dit bien que le scribe est jeune et qu'« *[Il] ne [le] voi[t] pas.* » Il s'agit, selon lui, d'une « *question de génération [...]* »⁶¹ et également par le fait que Cohn dise être sûr « *qu'il n'[ait] jamais connu de femme.* », qui souligne donc par correspondance qu'il n'a pas encore trempé dans un parti extrémiste, ni été mêlé à quelque tuerie. Hübsch n'est donc pas un ancien SS, il est un « fanatique » en devenir, il est dans « *état effrayant de disponibilité* »,

⁵⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl. RR.

⁶⁰ *Ibid.*, empl.1022-1029.

⁶¹ *Ibid.*, empl.154.

dans l'attente d'un nouveau guide suprême qu'il pourrait suivre. Gengis Cohn le voyant si disponible, soulignera bien cet état de fait en allant vers lui et en lui disant en lui caressant la tête comme s'il s'adressait à un enfant : « *Bon petit. Tu auras ton Führer, va.* »⁶² Cette puissance qui s'empare physiquement de Hübsch donne à penser au renouveau de l'Allemagne, sans doute y a-t-il chez lui une nostalgie spirituelle, qui n'a rien à voir avec le vécu, la nostalgie de la "grandeur" de l'Allemagne, de sa barbarie. Mais Cohn nous l'indique aussi, un retour de l'antisémitisme, qui, tapi dans l'ombre, attend de trouver une forme acceptable pour ressurgir : « *Ses yeux qui brillent ainsi d'un éclat fanatique, on devine une lancinante nostalgie, un véritable Katzenjammer de l'âme, une aspiration dévorante, et je ne sais pourquoi, je vérifie que mon étoile jaune est bien à sa place, que je suis en règle.* »⁶³ Et Cohn d'ajouter : « *Ceci dit, je ne crois pas du tout à la renaissance du nazisme en Allemagne. Ils trouveront autre chose* »⁶⁴. Ce qui rejoint assez l'idée défendue par Alain Finkielkraut, dans son essai, *Le Juif imaginaire*, idée qui consiste à dire que l'antisémitisme, l'appel au meurtre des Juifs, a été rendu caduc par son application via la solution finale. Cette forme d'antisémitisme ostentatoire, renvoyant directement aux charniers, est devenue inaudible ou du moins réduite à une prise de parti pour Auschwitz⁶⁵. Il faut donc pour l'antisémite réinventer une autre forme de haine qui paraisse suffisamment nouvelle dans sa forme, le fond restant le même, pour qu'elle puisse être diffusée et semble suffisamment « acceptable » pour pouvoir renaître.

C'est donc en toute logique, après la « raideur » qui finit par constituer Hübsch, transformé en une « *formidable érection* », que la métaphore sexuelle arrive à son terme, signifié par l'expression « *Le scribe éclate enfin* »,⁶⁶ et ce n'est pas de la semence qui jaillit de la jouissance d'un Hübsch devenu phallique, mais bien de la haine et de l'horreur fantasmée, érotisée :

Viens ! Prends-moi ! Possède-moi ! Viole-moi ! Je ne me défendrai pas... je suis à toi des pieds à la tête ! Fais de moi ce que tu voudras ! Je veux être possédé jusqu'au trognon, jusqu'au tréfonds, je suis un fils du peuple ! Baise-moi ! Je suis à toi ! Je veux que tu me piétines, que tu me pulvérises, je veux que tu me réduises en miettes, en bouillie, je veux jouir d'une manière absolument inouïe ! Je ferais n'importe quoi pour te rendre heureuse ! Je te ferais tout ! Je serais très cochon ! Je te ferai des trucs

⁶² *Ibid.*, empl.1401.

⁶³ *Ibid.*, empl.553-567.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 216 p., p.21.

⁶⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1724.

! Je te ferais Oradour ! Je te ferais Auschwitz ! Je te ferais Hiroshima ! Tout, partout ! Après, tu seras encore plus belle. Je dirais oui à tout ! Oui ! Je... je.. Heil Hitler ! Sieg Heil !⁶⁷

On relève le caractère masochiste des paroles, « *viole-moi* » ou encore « *je veux que tu me piétines* », etc., qui achèvent de souligner le caractère passif du bureaucrate qui aspire à une domination totale de sa personne et dont la pensée se réduira à dire « *oui à tout* ». Mais paradoxalement, l'allégeance prêtée à l'être supérieur auquel il se soumet se traduit également par des actions concrètes horribles, qu'il promet de commettre, comme l'indique la gradation « *Oradour/Auschwitz/Hiroshima* ». Cela souligne bien l'implication et la responsabilité de ces gratte-papier qui se cachent derrière un règlement tout puissant qu'ils prétendent se contenter de suivre, dans l'horreur, notamment de la Shoah, mais également plus universellement dans les horreurs de l'Histoire. Enfin, Le « *Heil Hitler* » définit Hübsch comme le représentant des bureaucrates nazis du passé, mais l'allusion concomitante à « *Hiroshima* », événement meurtrier qui marque à la fois la fin de la Seconde Guerre mondiale et évoque métonymiquement la menace atomique qui planera sur tous les conflits d'envergure, lui ouvre les portes du futur. Romain Gary souligne ainsi le caractère éternel de cette engeance et de l'idéologie raciste qu'elle prône.

C. La figure du bourreau dans *Inglourious basterds*

Un point important est à noter qui constitue une différence majeure avec *La Danse de Gengis Cohn* et avec *The Passenger*, chez Tarantino l'action se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale, le bourreau n'est donc pas un SS destitué, mais en pleine possession de ses moyens : il est représenté dans l'exercice de ses fonctions. Le premier mouvement de la réflexion se concentrera sur le personnage du SS Hans Landa notamment par le biais de l'étude de la scène inaugurale du film qui est essentielle pour appréhender l'ambiguïté et la complexité du bourreau imaginé par Tarantino. Par la suite, nous élargirons notre réflexion à l'ensemble du film et aux bourreaux que l'on pourrait qualifier de secondaires (en termes de temps d'apparition) qui y sont représentés.

Ainsi, qui est Hans Landa, le colonel-SS que nous voyons apparaître dès la première scène du film ? Nous l'apprenons lorsqu'il se retrouve seul à seul avec

⁶⁷ *Ibid.*, empl.1735-1732.

Perrier LaPadite, le propriétaire de la ferme qu'il vient inspecter. Dans une volonté narcissique, le SS lui demande s'il sait qui il est, si sa réputation l'a précédé. Ce à quoi le fermier répond: *"I've heard that the Führer has put you in charge of rounding up the Jews left in France, who are either hiding or passing for gentile."*⁶⁸

Si l'on en croit cette définition que le SS confirme « *The Führer couldn't have said it better himself* », Le Führer lui-même n'aurait pas dit mieux, Landa est donc un homme de terrain, mais il n'est pas un simple gradé, il est un haut dignitaire mandaté par Hitler lui-même pour traquer les Juifs. Or lorsqu'après cela, Perrier LaPadite se risque à demander le motif de la visite du SS, d'autant que sa maison a déjà fait l'objet d'une fouille neuf mois auparavant, Landa lui répond ceci : *"I'm aware of that, I've read the reports on this area. But like in any enterprise when under new management there's always a slight duplication of efforts. Most of it being a complete waste of time but needs to be done nevertheless."*⁶⁹

Le Parti est considéré comme une entreprise par le SS, et le nouveau gérant de cette filiale de l'entreprise en France serait le colonel Landa, si l'on file la métaphore. Et naturellement, ce changement entraînerait une double vérification. Cette vision des choses est purement administrative et laisse poindre la facette de bureaucrate du SS. Le fait que le colonel-SS Landa ne soit armé que d'une chemise contenant le nécessaire de l'employé de bureau, constitué d'un encrier, d'une plume, de papier buvard et d'un registre tend à le démontrer. Il ne s'agirait, si l'on en croit Landa, que d'une simple vérification administrative qui ferait doublon avec celle effectuée neuf mois auparavant sous un autre commandement. Émerge donc une dichotomie entre la représentation que chacun se fait du SS Landa, qui est, comme le souligne Perrier LaPadite, un traqueur de Juifs, et ce que le SS nous donne à voir ici, un simple bureaucrate qui vient s'adonner à une vérification de routine. De plus, un bureaucrate par définition ne vient pas sur le terrain, il reste derrière son bureau, et inversement un homme de terrain ne règle pas les problèmes administratifs. Nous avons donc affaire à un double paradoxe que l'on peut interpréter de façon

⁶⁸« *J'ai entendu dire que le Führer vous a mandaté pour rassembler les Juifs qu'il reste en France, qu'ils soient cachés ou se camouflent en gentils.* » (Il faut entendre gentil dans son acception qui signifie : non-juifs). –Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, Universal Studio Canal Video, 2010. (Blu-ray).

⁶⁹ Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, cité. « *Je suis au courant, j'ai lu les rapports sur la région. Mais comme dans toute entreprise, un changement de direction entraîne toujours une légère duplication des efforts. C'est souvent une perte de temps, mais néanmoins, il faut le faire.* »

prosaïque comme la représentation de la volonté de contrôle de Landa, qui se veut omnipotent et tient à gérer chacune de ses missions de leurs balbutiements jusqu'à leur terme. Mais cela peut également signifier que Landa fait la synthèse des deux facettes du bourreau que sont l'administratif et l'exécutif. Ainsi contrairement à Gary qui choisit d'utiliser deux personnages distincts pour représenter tantôt l'homme de terrain tantôt le bureaucrate, Quentin Tarantino fait de Landa une synthèse des deux lui conférant ainsi la valeur de symbole du mode opératoire nazi. Hypothèse qui est corroborée par le fait que la scission entre les deux facettes du colonel-SS est donnée à voir dans le corps même de la scène inaugurale. Ainsi, alors que le SS laisse penser à Perrier LaPadite que l'entretien est terminé, une fois que celui-ci a confirmé les noms et les âges de chaque membre de la famille Dreyfus, il range sa panoplie de bureaucrate et demande un verre de lait avant de partir. C'est à ce moment-là que le visage de l'exécutif fait son apparition, nous n'utilisons pas le terme exécutant à dessein, car celui-ci le disculperait, cependant il est ici, le seul aux commandes. Le verre de lait demandé comme à son arrivée provoque cet effet de recommencement, le masque a changé, un nouvel interrogatoire d'une tout autre teneur va débiter. En effet, Landa commence par une question d'apparence désinvolte, mais qui sonne comme un avertissement : « *Are you aware of the nickname the people of France have given me ?* »⁷⁰. Perrier LaPadite, dans un premier temps, exprime son désintéret pour les rumeurs, mais le colonel le pousse à le formuler : « [...] *they call you the Jew hunter.* », ils vous appellent le chasseur de Juifs, lâche-t-il finalement. Il s'agit d'une répétition du cérémonial mis en place par le SS lors de son arrivée, au verre de lait s'ajoute la question fatidique « qui suis-je ? » et là nous n'avons plus affaire au bureaucrate mandaté par Hitler, mais au « *Jew hunter* », au chasseur de Juifs. Le SS compare d'ailleurs son ressenti à celui de Heydrich, qui contrairement à Landa, détestait le surnom que le peuple de Prague lui avait octroyé.⁷¹ Landa précise à ce sujet :

*Now I, on the other hand, love my unofficial title. Precisely because I've earned it. The feature that makes me such an effective hunter of the Jews is, as opposed to most German soldiers I can think like a Jew where they can only think like a German. More precisely like a German soldier.*⁷²

⁷⁰ « *Connaissez-vous le surnom que le peuple de France m'a donné ?* » Ibid.

⁷¹ Ibid. (ndlr : Le Boucher de Prague)

⁷² « *Pour ma part, j'adore mon surnom officieux. Précisément parce que je l'ai mérité. Ce qui fait de moi un chasseur de Juifs si efficace, c'est que contrairement à la majorité des soldats allemands je peux penser comme un Juif, alors qu'eux ne pensent que comme un allemand. Plus précisément comme un soldat allemand.* » In, Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, cité.

Cette amorce de discussion alors que tout semblait réglé est loin d'être anodine, d'autant que la question qui la précède "are you aware of" peut signifier "avez-vous connaissance de ? ", mais également "êtes-vous conscient de ? ". Et dans cette optique, demander à Perrier LaPadite s'il est conscient du surnom que les Français ont donné à Landa, revient à lui demander s'il est réellement conscient de la personne à qui il a affaire et donc suggérer que leur entrevue ne va pas se limiter à de la paperasse. En effet, cette personne qui lui fait face est le chasseur de Juif, qui aime son surnom, car il le mérite selon ses dires. Il aime donc la traque. Il commence alors à filer une métaphore animalière, où les Allemands sont comparés à des faucons pour l'instinct de prédation (« *the predatory instinct* ») qu'ils partageraient avec ces rapaces. Landa montre donc métaphoriquement les dents, il est un prédateur venu débusquer ses proies. Il assimile ensuite les Juifs aux rats, et explique conformément à ce qu'il a précisé précédemment qu'il peut penser comme eux, contrairement au soldat allemand moyen. Ainsi, si l'on suit sa logique, les soldats allemands, les faucons, s'ils devaient fouiller la maison fouilleraient naturellement les endroits où ils se cacheraient eux-mêmes et passeraient ainsi à côté de la cachette choisie par leurs victimes. À ce moment précis, Landa sous-entend que, lui, saurait où chercher, mais ne désigne pas d'emplacement nominativement : il dit simplement qu'il a été mandaté par Hitler justement parce qu'il est conscient de ce dont est capable un homme qui abandonne toute dignité. La tension est à son comble et Landa souhaite encore en profiter. Et c'est précisément à ce moment qu'il sort une pipe démesurée qui a pour premier effet d'insérer une touche de comique provoquée par le burlesque de la situation permettant ainsi de détendre l'atmosphère et de libérer quelque peu le spectateur sous tension depuis le début du film. Le second effet consiste à renforcer l'image de détective que Landa se donne en suggérant, par l'utilisation de cet accessoire, la figure de Sherlock Holmes ⁷³. Notons au passage qu'à la fin du film reniant son surnom, alors qu'il est en train de changer de camp, il se définira comme un « *detective, a damn good detective* ». Le « détective », nous aurions tendance à dire « le fin limier », qui serait plus proche du type de barbarie de Landa, sent bien, et

⁷³ Dans le scénario de Quentin Tarantino, (édité avant la sortie du film), notre intuition du rapport avec Sherlock Holmes est confirmée par la didascalie suivante : « *Étonnamment, il s'agit de la fameuse pipe calebasse, taillée dans une gourde en S jaune, rendue célèbre par Sherlock Holmes* » in Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, Paris, R. Laffont, 2009, p. 25.

c'est la raison de sa venue, que la vérité, le fermier ne l'a pas dite, et c'est sans doute le sens du patronyme et de la double majuscule **LaPadite**, tel qu'on le trouve dans le scénario.⁷⁴ Ainsi, il va d'abord proposer au fermier un choix qui n'en est pas un, que ses hommes fouillent la maison, sachant que lui-même a bien expliqué qu'il les ferait fouiller dans les lieux qu'ils avaient délaissés la première fois ; autrement dit qu'il va trouver les Dreyfus alors que Perrier LaPadite a menti en prétendant ne pas cacher de Juifs. Ce choix ayant pour répercussion certainement la mort. L'autre alternative est que Perrier ait quelque chose à dire au colonel qui rendrait la fouille de la maison inutile, attitude qui n'entraînera pas de punition, mais sera récompensée (*rewarded*) selon les mots du SS, par l'arrêt du harcèlement de sa famille par les Allemands. Son choix, Perrier LaPadite ne le verbalise pas il n'en a pas à vrai dire. Comme dans l'excipit d'un Sherlock Holmes c'est le limier Landa qui va mener la mise en scène jusqu'à son terme et résoudre l'énigme point par point, Perrier LaPadite ne faisant que confirmer ses dires, la mort dans l'âme, par des « yes » désincarnés. On voit d'ailleurs le visage de Landa se durcir, et parallèlement celui de Perrier LaPadite se décomposer grâce à un jeu de champ contre champ qui montre que chacun voit l'autre tel qu'il est réellement. Le piège se referme sur le fermier, l'instinct de prédation de Landa, décèle la faiblesse qui affleure sur le visage de sa proie acculée et peut donc se libérer dans toute sa férocité, dans toute sa vérité. Les questions posées sont au nombre de deux et sont plutôt des assertions, l'inversion sujet verbe n'étant pas respectée concernant le fait (« you're » et non pas « Are you »), mais parfaitement respectée concernant la reconnaissance ou non des faits par Perrier LaPadite. : “*You're sheltering enemies of the state, are you not?* ” Et : “*You're sheltering them underneath your floorboard, aren't you?*”⁷⁵

Nous constatons également la tournure plus familière de la seconde question, Landa n'a plus besoin d'enrober son discours de précautions langagières. (Are you not ; aren't you). En effet, il termine par un ordre, sans aucune tournure de politesse : « *Point out to me the areas where they're hiding.* »⁷⁶ Perrier LaPadite obéit. Et cela soulève une question importante. Landa savait que les Dreyfus, les

⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁵ « *Vous abritez des ennemis de l'état, n'est-ce pas ?* » Et « *Vous les cachez sous votre plancher, n'est-ce pas ?* » In, Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, cité.

⁷⁶ « *Désignez-moi l'endroit où ils se cachent.* » In, Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, cité.

Juifs qu'il recherche, se cachait sous le plancher. Alors, pourquoi faire mine de l'ignorer, pourquoi ne pas exterminer la famille sans autre forme de procès ? Et pourquoi demander au fermier de confirmer et de lui désigner l'endroit où se cache la famille, sinon parce que Landa jouit du pouvoir et du coup d'avance qu'il a sur LaPadite. Et qu'il en jouit au point de vouloir impliquer le fermier dans cette jouissance. En effet, nous voyons bien le procédé utilisé par Landa se dérouler tout au long de la scène. Il fait nommer les victimes par Perrier LaPadite, sous couvert de vérification administrative ; ensuite, il lui dit à demi-mot qu'il sait que les Juifs sont cachés ici et qu'il a une idée du lieu où ils se sont réfugiés, puis il fait confirmer à Perrier l'évidence afin de l'impliquer physiquement dans cette main qui désigne l'endroit exact où se cache la famille. Quand il tend le bras dans une souffrance psychique extrême, il sait qu'il désigne ceux qu'il a nommés quelques minutes auparavant. Il y a donc une mise en scène macabre, empreinte de cynisme et de sadisme qui est mise en place par le SS. Cette implication du fermier constitue peut-être pour le SS le châtement mérité par LaPadite. En lui faisant renier tout ce qu'il est, rappelons qu'il cache des Juifs, c'est un Juste, le SS l'implique dans le processus de mise à mort de la famille qu'il protégeait jusqu'alors et dans sa propre destruction mentale, dans son propre déshonneur.

Les nazis ont, en effet, dans la réalité, utilisé de tels procédés. Nous citerons par exemple les *Judenrat* les conseils Juifs, des « *appareils juifs mis sur pied dans les ghettos par les Allemands pour organiser la vie des Juifs et surtout faire transiter leurs directives* »⁷⁷ et par le biais desquels, selon Hanna Arendt, citée par l'historienne Annette Wieviorka, les Juifs « *[auraient] contribués à leur propre mort.* » Cette idée est défendable, mais n'oublions pas le système pervers qui entoure les Juifs dans cette période, comme Perrier LaPadite, ils sont acculés par la volonté nazie, et aveuglés par la dissimulation de leurs projets.

Une autre stratégie liée à cette idée de participation de la victime à sa destruction est adoptée par Landa. Il s'agit de la volonté de dissimulation qui fait pleinement partie du mode opératoire nazi, comme nous l'explique Régine Waintrater : « *Ce sont les nazis qui, les premiers, ont cherché à masquer la réalité de leur entreprise*

⁷⁷ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Pluriel, 2013, 186 p., p. 36.

par l'intermédiaire des mots. [...] Comment, par exemple, reconnaître le crématoire sous son nom officiel de centre international d'information [...] »⁷⁸

Et c'est exactement ce que Landa fait, il joue de l'euphémisation : ce n'est pas une descente, c'est une simple vérification administrative. Outre l'euphémisation, Landa dissimule ses desseins. Les nazis ont également joué ce jeu, exhortant les Juifs à prendre une valise remplie d'affaires pour leur convoi vers ce qu'ils croyaient être de simples camps de travail. Ou encore en masquant les chambres à gaz sous l'apparence de douches, notamment. Ici Landa fait preuve de la même perfidie : conscient de ce que les Juifs (dont il sait qu'ils sont là, malgré ce qu'il laisse paraître) sont susceptibles d'entendre leur conversion et d'être alertés, il demande à Perrier LaPadite qui est bilingue, de bien vouloir passer à l'anglais. C'est avec un cynisme abyssal que le SS explique à son interlocuteur, dans un français impeccable et soutenu, que ce changement est dû à son manque de maîtrise de la langue de Molière : « *Je suis au regret de vous informer que j'ai épuisé l'étendue de mon français. Continuer à le parler si peu convenablement ne ferait que me gêner.* »

Ce passage à l'anglais a d'abord un intérêt technique pour le réalisateur qu'est Quentin Tarantino. Le film est plurilingue, on y trouve de l'anglais, de l'allemand, du français et même de l'italien. Tout le début du film est en français, la lecture des sous-titres doit commencer à être pesante pour les spectateurs américains et anglophones, il faut donc trouver un prétexte pour repasser dans la langue dominante du film. Outre cet aspect technique, le changement de langue permet également au scénariste Tarantino de souligner la volonté de contrôle de la situation de son personnage, assuré grâce à cette ruse que le reste de la conversation va se dérouler sans réactions imprévues de la famille Dreyfus qui ne comprend pas l'anglais. De plus, cette feinte va amorcer la seconde phase de son plan.

La seconde dissimulation de ses intentions concerne encore la famille Dreyfus. Landa est parvenu à faire confirmer ses soupçons par Perrier LaPadite, qui, contraint et forcé, répond « yes » aux affirmations toutes fondées de Landa, en vue de protéger sa famille. Landa lui dit alors : *"I'm going to switch back to French*

⁷⁸ Régine Régine Waintrater, *Sortir du génocide, témoignage et survivance*, Paris, Payot & Rivages, 2011, 242 p., pp. 205-206.

*and I want you to follow my mascarade, is that clear?''*⁷⁹ La mise en scène imaginée par Landa est réellement macabre et cynique, il parle de nouveau en français et lance sur un ton très amical : « *Ah, mesdames, je vous remercie pour le temps que vous m'avez consacré, nous n'ennuierons pas votre famille plus longtemps. Donc Monsieur, Mesdemoiselles, je prends congé de vous et je vous dis adieu.* »

Le choix du mot « *mascarade* » n'est évidemment pas anodin. Le terme « *mesdames* » est appliqué aux trois SS qui entrent dans la maison dont la porte vient d'être ouverte par le colonel, trois SS qui représentent donc les trois filles de Perrier LaPadite. Les Dreyfus sont donc trompés croyant que ce sont les jeunes femmes qui rentrent chez elles et que leur supplice est sur le point de toucher à sa fin. C'est ce que veut induire le colonel Landa lorsqu'il dit « *Adieu* » s'adressant au plancher et faisant le geste de la main qui déclenche, comme Schatz chez Gary, l'arme dans sa main que sont les SS qui font feu et mettent à mort la famille⁸⁰. La fin de cette première scène permet de voir réellement la différence entre les apparences et la réalité. Le SS, au premier abord, sympathique est en fait un prédateur féroce. Et le terme *mascarade* montre bien que son savoir-vivre apparent n'est qu'un masque qui recouvre sa barbarie⁸¹.

Cette idée de masque de politesse qui recouvre la haine et la barbarie est commune aux trois figures de nazis proposées par Quentin Tarantino. Nous découvrons ainsi, comme nous l'avons vu, le masque que Landa utilise avec Perrier LaPadite et indirectement avec les Dreyfus. Mais il agit également de la sorte avec Bridget Von Hammersmarks, une célèbre actrice allemande dont il découvre qu'elle est une espionne à la solde des « *basterds* ». ⁸²

⁷⁹ « *Je vais revenir au français et je veux que vous rentriez dans mon jeu, est-ce clair ?* » Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, cité.

⁸⁰ Notons que Landa s'il est un donneur d'ordres comme le sont Schatz chez Romain Gary et Lisa dans *The Passenger*, comme nous allons le voir, il est également un exécutant. En effet lorsque Shosanna s'enfuit du soubassement de la maison des LaPadite, Landa n'hésite pas à prendre son pistolet pour finir le travail lui-même et la vise sans tirer (peut-être à dessein ou pour être parcequ'elle est trop loin). Ajoutons à cela le meurtre par strangulation de Bridget Von Hammersmarks sur lequel nous reviendrons dans le chapitre dédié au conte. Donc s'il tue par procuration à l'instar des deux autres bourreaux, il n'hésite cependant pas, dans certaines conditions, à se salir les mains.

⁸¹ Le Qr code proposé reprend les temps forts de la dualité des nazis dans *Inglourious basterds* et contient toutes les scènes analysées en ce sens.

⁸² Dans le corps de cette réflexion nous utiliserons le terme anglais dont l'orthographe modifiée reproduit l'accent d'Aldo : « *basterds* », nous serons amenés pour éviter trop de répétitions à utiliser

En effet, il la retrouve lors de la première du film « La Fierté de la nation » où elle se rend avec les bâtards pour perpétrer un attentat dans l'enceinte du cinéma, bondé de nazis et de hauts dignitaires, dont Hitler lui-même. Landa va à la rencontre de Bridget en la complimentant, puis demande à lui parler en privé. Très attentionné, il l'aide tel un gentleman à marcher malgré sa blessure à la jambe. On retrouve le même *modus operandi* que lors de l'entretien avec Perrier LaPadite. En effet, Landa sait que Bridget est une espionne, il a retrouvé sa chaussure et un mouchoir dédicacé par ses soins sur le lieu de l'affrontement entre les « basterds » et les nazis (lors de ce qui aurait dû être une simple soirée de mise en connexion des hommes d'Aldo l'apache avec l'actrice-espionne). Landa a tôt fait, grâce à ces indices laissés imprudemment sur les lieux du crime, de démasquer la belle actrice : il n'a donc aucun besoin d'être conforté dans sa certitude concernant sa duplicité. Cependant, il conçoit une mise en scène dans le but de faire participer la victime à sa propre destruction. En effet, il place sa veste sur le dossier de la chaise sur laquelle est assise Bridget et lui demande de bien vouloir sortir ce qui se trouve dans la poche de droite. Il s'agit de la fameuse chaussure : preuve de son lien avec les « basterds ». Landa pousse le vice et va même jusqu'à la lui faire essayer ⁸³. Et c'est à ce moment-là que le masque tombe et que brusquement, sans préavis, le colonel saute sur l'espionne et l'étrangle de ses propres mains ⁸⁴. L'attention avec laquelle il l'a aidée à marcher jusqu'au lieu où elle va mourir et la politesse dont il fait montre contraste donc réellement avec la barbarie, la haine et la violence qui sont « sa » vérité. Et la coupe de champagne qu'il lui tend, et qui lui permet de trinquer en allemand « à la fierté de la nation » prend alors clairement un double sens. Ce faisant, il trinque à la réussite du film éponyme, mais il suggère également ironiquement à Bridget Von Hammersmarks qu'elle représente, pour lui, par sa trahison, la honte de la nation. Sa haine est donc voilée par son apparente mondanité.



le terme « bâtards » qui en est la traduction française la plus proche du point de vue de la graphie, la traduction habituellement retenue étant « salopards ».

⁸³ Nous approfondirons l'analyse de cette scène dans le chapitre consacré au conte, évoquant une reprise de celui de *Cendrillon*.

⁸⁴ Dans ce contexte, il est intéressant de noter que le scénario fournit une tout autre version du prétexte choisi par Landa pour inciter l'actrice à le suivre : « Le Führer a appris que vous étiez ici, et il souhaiterait personnellement vous saluer », au lieu de rencontrer le Führer en personne elle rencontre ce qu'il représente, la violence, la haine, le meurtre. *Ibid.*

Une scène qui pourrait sembler anodine métaphorise d'ailleurs avec justesse la dualité de Landa. Lorsqu'il interroge Shosanna, alors cachée sous l'identité d'Emmanuelle Mimieux, en vue de l'accueil d'Hitler et de hauts dignitaires nazis dans son cinéma, pour la projection d'un film de propagande intitulé « La Fierté de la Nation », celui-ci insiste pour que la jeune fille commande un strudel, et qu'elle y goûte. Alors qu'elle s'apprête à plonger sa cuiller dans le gâteau, il pousse la maniaquerie du gourmet à lui conseiller d'attendre qu'il y ait la crème pour le goûter. Ce qui semble impliquer que pour lui la table est un art dont il faut respecter les règles. Mais Landa, qui a mystérieusement oublié la dernière question qu'il voulait poser à Shosanna, alors que son visage s'est durci pendant sa réflexion pour retrouver le fil de ses pensées⁸⁵, reprend son apparente jovialité, et prend congé de Shosanna, n'oubliant pas au passage d'écraser sa cigarette dans le strudel tant vanté précédemment. Cela montre bien que son savoir-vivre n'est qu'un vernis et qu'il méprise en fait cette forme de culture.

Dans *Inglourious basterds* nous trouvons deux autres nazis qui font preuve de ce vernis de politesse, de mondanité voire de sympathie qui cache en fait la barbarie. C'est le cas du Sergent Wermer Rachtman, capturé avec ses hommes par les « basterds ». Celui-ci, vient, très dignement, saluer militairement le lieutenant Aldo Raine, puis il l'écoute avec attention et respect. Lorsque l'américain lui demande de lui indiquer les endroits où se trouvent les autres nazis, sur une carte, celui-ci refuse, arguant ne pas vouloir mettre en danger la vie d'Allemands. Il ajoute : « *I respectfully refuse, sir* »⁸⁶ et il joint le geste à la parole en se mettant la main sur le cœur. Nous croyons donc avoir affaire à un humaniste, bien éduqué, pour qui l'honneur et les principes sont des valeurs à ne bafouer sous aucun prétexte, ni même sous la menace. Or, lorsqu'Aldo le prévient que s'il s'entête à refuser il sera exécuté par l'Ours Juif, le sergent comprend qu'il ne sera pas traité d'égal à égal (égard qu'il attendait comme un juste retour de son attitude courtoise). Il montre alors son vrai visage en rétorquant : « *Fuck you, and your Jew dogs* »⁸⁷. On est loin du respect proféré et de la correction apparente de la première phrase

⁸⁵ Rappelons que Landa dans sa première présentation auprès de LaPadite précise qu'il est mandaté également pour trouver les Juifs déguisés en gentils.

⁸⁶ « *Avec tout le respect que je vous dois, je refuse, monsieur.* » Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, cité.

⁸⁷ « *Allez vous faire foutre, toi, et tes chiens de Juifs.* » Quentin Tarantino, *Inglourious basterds*, cité.

prononcée par le SS. La vulgarité et l'antisémitisme sortent alors de ce visage déformé par la haine où plus une once de dignité n'est perceptible, le masque est tombé.

Il en va de même pour le simple soldat Fredrick Zoller, cinéphile accompli, qui tombe sous le charme d'Emmanuelle Mimieux, la propriétaire d'un cinéma parisien. Il fait donc en sorte de changer les plans de Goebbels pour la projection du film « la Fierté de la Nation » retraçant ses exploits militaires et de le faire diffuser dans le cinéma de celle qui est en réalité Shosanna Dreyfus. Ce personnage semble presque attachant et particulièrement inoffensif, mais son film retrace la façon dont, à lui seul, niché dans une tour, il a tué trois cents ennemis. Là encore, les apparences sont trompeuses. D'ailleurs Zoller joue de cela, venu frapper à la porte de la salle de projection dans l'espoir de pouvoir passer du temps avec celle qu'il croit être Emmanuelle Mimieux, il explique sa présence et donc son absence dans la salle de cinéma en ces termes : « *Ce film s'inspire de mes exploits militaires, et en l'occurrence mes exploits consistent dans le fait que j'ai tué beaucoup d'hommes. Par conséquent la partie du film projetée maintenant... je n'aime pas regarder cette partie.* »

Il induit donc une part d'humanité, qui pousse peut-être Shosanna à le sous-estimer, après avoir tenté de l'amadouer sans résultat, elle va s'adresser à lui avec sévérité pour le pousser à regagner sa place en oubliant qu'elle a un nazi en face d'elle : « *Vous êtes tellement habitué à ce que les nazis vous lèchent les bottes que vous avez oublié ce que signifie le mot non* », lui lance-t-elle. Elle hausse même le ton comme si elle s'adressait à un enfant capricieux : « *Non ! Vous ne pouvez pas rester ici ; maintenant, allez-vous-en !* » Et c'est ce refus, inhabituel, car opposé à un nazi en position de force, qui va faire tomber le masque du soldat Zoller. Il va ainsi enfoncer la porte que Shosanna est en train de fermer et la blesser. Sa prétendue répulsion à l'idée de se remémorer les morts qu'il a provoquées semble bien lointaine lorsqu'il dit : « *Je ne suis pas un homme à qui on peut dire allez-vous en ! Il y a trois cents cadavres en Italie, qui, s'ils le pouvaient, en témoigneraient.* »

Il est intéressant de souligner que les trois figures de la mascarade nazie sont respectivement un colonel, un sergent et un simple soldat. Ce qui semble suggérer que pour Tarantino, cette ambiguïté, cette hypocrisie est généralisée dans le camp

nazi, que chaque rouage du système nazi a également sa responsabilité dans les massacres et l'extermination. Cela révèle également une des grandes leçons que l'on a pu tirer de la Seconde Guerre mondiale à savoir que la culture n'empêche en rien la barbarie.

D. La figure du bourreau dans *The Passenger*

Comme pour Gengis Cohn, le bourreau représenté dans *The Passenger*, est un bourreau destitué, l'intrigue se déroulant après la guerre. Mais à la différence de l'œuvre de Gary, où le bourreau est à peine esquissé dans le cri « Feuer », ici l'on nous donne également à voir le bourreau en exercice pendant la guerre grâce à des analepses. Et à la différence des autres œuvres, le bourreau est une femme, Anna-Lisa Franz dite Lisa.⁸⁸

Nous allons tout d'abord étudier la représentation du bourreau en exercice donné à voir par un jeu d'analepses. Notons que l'intrigue générale se passe sur un bateau très éclairé et d'un blanc immaculé qui surplombe la scène : il représente le présent de Lisa. Les analepses qui ont trait à l'univers concentrationnaire se déroulent dans l'obscurité, sous le bateau, sur scène, où est représenté le camp d'extermination d'Auschwitz.

Lisa est donc représentée à Auschwitz qui, dans une mise en scène remarquable, se situe en dessous du paquebot, comme s'il s'agissait de la cale du navire sur lequel elle se trouve dans le présent. Il lui faut donc descendre un escalier pour accéder à son passé et sans doute cette mise en scène représente-t-elle le travail d'introspection (forcé) nécessaire pour retrouver ces souvenirs qu'elle a voulu refouler, étouffer ou dissimuler. De plus, on remarquera qu'Auschwitz-passé est noir, ce qui peut évoquer le souvenir enfoui, mais également de façon plus triviale l'horreur, et la noirceur des faits accomplis, notamment par Lisa. *A contrario*, le paquebot-présent est blanc, ce qui fait écho à la phrase que prononce le mari de Lisa, Walter : « *le temps a tout lavé* ». Dans la même idée de pureté, le bateau immaculé évoque, l'innocence, affichée et revendiquée par Lisa. Le noir et le blanc

⁸⁸ *The Passenger* étant un opéra, notre analyse se fondera majoritairement sur l'étude du livret écrit par Alexander Medvedev ainsi que sur la mise en scène de David Poutney. Cependant, quelques éléments d'analyse de la composition de Mieczyslaw Weinberg pourront être proposés modestement, à titre indicatif. Par ailleurs, des Qr codes contenant des extraits de l'opéra seront fournis dès qu'une analyse ayant trait à la mise en scène ou à la musique sera proposée.

permettent également d'identifier symboliquement le monde des vivants et le monde des morts.

Et nous descendons donc dans cet « enfer » tel que le nomme Lisa. Pour l'y retrouver en bonne place en tant que SS. Rappelons que ce qui a provoqué la réminiscence, c'est l'irruption sur le pont du bateau d'une femme ressemblant, selon Lisa, trait pour trait à Martha, une détenue d'Auschwitz, une de ses victimes.

Le premier trait important de la représentation de la SS est son caractère calculateur et intéressé. C'est, en effet, uniquement par intérêt qu'elle s'intéresse à Martha et lui donne des avantages, tels que des « médicaments » ou un « rendez-vous » amoureux avec Tadeusz, son fiancé également interné. Ce n'est donc pas par bonté d'âme qu'elle agit de la sorte, contrairement à ce qu'elle affirme à son mari afin de présenter son passé monstrueux sous un meilleur jour. Au moment des faits, nous ne décelons d'ailleurs aucune trace d'empathie ni d'humanité dans son geste, ainsi dit-elle : « *On doit avoir une personne de confiance dans son groupe. Ils lui obéissent mieux qu'à nous.* »⁸⁹ C'est donc par envie de gagner en autorité que Lisa choisit Martha, cette « jeune » Polonaise au caractère « bien trempé » comme elle les aime. Elle veut la transformer en sorte de kapo brutale et servile comme celle qui, représentée dans le baraquement des femmes trouve un mot clandestin et déclare : « *Surveillante ! Voyez ici : un bout de papier ! C'est moi qui l'ai découvert ! Moi, moi, Madame la surveillante ! Moi, moi !* »⁹⁰ C'est donc à cet état de déshonneur que Lisa veut soumettre Martha, faire d'elle une subalterne brutale et servile ayant le droit de vie et de mort sur ses camarades, la faisant ainsi trahir son groupe et passer du côté des bourreaux tout en restant une de leurs victimes. Mais la découverte de cette lettre par la kapo a une importance capitale, car elle va mettre en lumière le fait que Martha n'ait pas du tout l'intention de trahir son groupe. Alors que Lisa lui demande de traduire le mot qui est écrit en polonais (« le rapport est sorti, attendons liaison », un mot de la Résistance donc.), Martha au lieu de se contenter de traduire et de mettre Katia, qui le détenait en péril, invente un mot d'amour adressé à Tadek⁹¹ son bien-aimé. Lisa découvre ensuite la supercherie. Elle sait donc que son plan ne fonctionnera pas, que Martha ne sera

⁸⁹ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, Unitel et ORF, 2010, 160p. p., 2010, p.81.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁹¹ Diminutif du prénom Tadeusz, utilisé par Martha dans l'Opéra. Dans le corps de la présente analyse les deux formes du prénom seront utilisées afin de limiter l'effet de répétition.

jamais sa subordonnée, et ne sera jamais sa « personne de confiance ». C'est d'ailleurs l'un des griefs que Martha va payer très cher.

Lisa est également cruelle et insensible comme en atteste la scène suivante. En effet, un SS vient à la rencontre de Lisa alors qu'elle surveille les femmes qui trient les violons. Lorsqu'il lui demande si elle s'y connaît en violons, Lisa s'enquiert : « *Pourquoi as-tu besoin de violons ? Tu as bien d'autres jouets.* »⁹² Par « jouets », il faut sûrement entendre les armes, ou peut-être même les internés avec lesquels il peut s'amuser, si on se réfère à une phrase d'un autre SS avec lequel il avait une conversation précédemment : « *Mais ici c'est plus amusant que sur le front de l'Est. Après tout, tu peux tirer, mais personne ne tire sur toi.* »⁹³ La comparaison du violon avec ces autres « jouets » soulignant, peut-être, la « virtuosité » des SS dans le domaine de la violence, qui est devenu leur unique art. Et par la même occasion l'adhésion totale de Lisa à ces pratiques. Alors que Lisa badine sur l'étrange requête de son ami SS, celui-ci lui répond :

*Notre commandant est un grand mélomane, il a donné l'ordre de lui procurer le meilleur violon. Dans mon groupe, ils ont découvert un célèbre violoniste et lui ont donné l'ordre de travailler la valse préférée du commandant. Il doit jouer avant de partir en fumée. Ainsi, il servira encore à quelque chose.*⁹⁴

Le cynisme du SS ne gêne en rien Lisa qui, loin d'être choquée, propose immédiatement le violon le plus cher au SS, qui précise que le musicien viendra le chercher lui-même, car il refuse de « *marcher à travers le camp avec ça* »⁹⁵. Et c'est ainsi que va intervenir la scène des retrouvailles entre Martha et Tadek, car le violoniste n'est autre que Tadeusz. Scène qui va de nouveau mettre en lumière l'affreuse calculatrice qu'est Lisa, tout en ajoutant à sa panoplie un sadisme sans borne. En effet, Martha et Tadek se retrouvent seuls. La scène est très émouvante, mais elle est finalement interrompue par le retour de Lisa, qui demande au couple quels sont les rapports qui les unissent. Elle apprend qu'ils étaient fiancés « [...] *jadis, dans ce monde qui connaît encore des fiançailles* »⁹⁶ comme le souligne avec amertume Tadek. Alors la SS, fait mine de leur accorder une faveur : « *Eh bien ... Je brise tous les règlements pour vous ... pour vous seuls. [...]* Un autre SS, il vous

⁹² Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 87.

⁹³ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁶ Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 89.

enverrait au cachot. Mais moi, je veux vous aider. »⁹⁷ Ce masque de sympathie, ce masque humain, Lisa le porte depuis le début, car Martha dans la première scène de l'opéra se questionne déjà : « *Elle est si polie, si attentive. Qu'est-ce que cela signifie ? Peut-être cette Allemande est-elle une femme bonne ? Est-il possible qu'elle soit un être humain ?* »⁹⁸ Et cela nous rappelle inmanquablement le SS Landa qui, magnanime, accordait une « récompense » au fermier LaPadite. Comme la récompense de Landa, la faveur n'en est pas une. La SS s'empressant d'ajouter : « *J'espère que vous saurez bien apprécier cela et que vous m'en saurez gré à l'avenir.* »⁹⁹ Mais la perversité de la « faveur » qu'elle fait à Martha ne s'arrête pas à la simple contraction d'une dette envers la SS. Le fait que cette rencontre entre les deux amants soit une mise en scène macabre de Lisa n'est pas explicité, cependant plusieurs indices nous conduisent à le penser. Tout d'abord, elle est informée de la venue de Tadek par le SS, puis elle laisse Martha sans surveillance alors que celle-ci se plaignait « *Elle m'observe sans cesse* » lors de sa première apparition dans l'opéra. De plus, elle déchire le mot codé, traduit par Martha, juste à côté de son oreille, avec une haine décelable, et en jette les morceaux avec mépris en disant : « *Votre secret n'est plus un secret. Je vous fais cadeau de ce rendez-vous.* »¹⁰⁰ Il y a, ici, deux niveaux de lecture, celui de la victime qui croit que le secret mentionné concerne leur idylle et qui pense que le geste de déchirer le mot revient à en déchirer la traduction (c'est-à-dire sa version amoureuse), et donc à détruire toute preuve de leur idylle, interdite au camp. Il s'agirait donc, ici, d'un réel cadeau. Et celui du bourreau, Lisa, qui précisément et avec cynisme joue de l'ambiguïté de la situation et de l'ignorance de Martha concernant la découverte de son mensonge à propos du mot trouvé ce qui permet à la SS, en contrepoint de sa faveur, de sceller le premier acte de sa vengeance. Ainsi, laisse-t-elle les deux amoureux se voir, sachant pertinemment que Tadek est condamné à mourir le lendemain. Elle ranime donc la flamme et l'espoir chez Martha, afin que le désespoir de la détenue ne soit que plus total au moment de perdre définitivement son amant, et elle le fait de façon masquée.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Le deuxième acte de sa vengeance va consister à aller voir Tadek dans l'atelier où il travaille. Cette scène va permettre de faire émerger une autre facette de la personnalité de la SS : son narcissisme. Contrairement au SS Landa, dont le narcissisme se porte sur sa réputation de chasseur de Juifs, celui de Lisa est du pur narcissisme et a donc trait à son physique. En effet, la SS Lisa a pour habitude d'être considérée comme une belle femme, et sans doute la plus belle femme du camp, comme le confirme ce que disent les SS quand elle apparaît pour la première fois : « *Vous êtes aujourd'hui plus ravissante que jamais. Mademoiselle. [...] Cacher votre beauté, Mademoiselle Franz, serait un crime. [...] Vous n'avez pas le droit de cacher votre beauté dans un uniforme de soldat. [...] Pas même dans un uniforme SS !* »¹⁰¹

Cela souligne donc la beauté de Lisa, beauté qui est même considérée comme supérieure au prestige que représente, pour les SS, l'uniforme nazi ; uniforme qui en l'occurrence ne fait que cacher la beauté de la SS aux yeux de ses collègues. Lisa a donc pour habitude d'être regardée et désirée ; or lorsqu'elle va à la rencontre de Tadek, celui-ci est en train d'exécuter une gravure, une icône, ayant les traits de Martha. Au point que Lisa, la regardant, la qualifie de « *Madone du camp* ». C'est à partir de ce moment que va poindre la jalousie. La SS demande alors avec cynisme, pourquoi la gravure est représentée sans cheveux. En soulignant l'absence de ce qui est un des symboles de la beauté féminine, elle crée une comparaison avec elle-même, et sous-entend qu'elle, au contraire, a toujours ses cheveux et qu'elle est donc logiquement plus belle. Mais cela ne brise en rien l'admiration de Tadek qui explique qu'il l'a représentée telle qu'elle est maintenant. Même dégradée par les humiliations et les mauvais traitements, Martha reste la plus belle à ses yeux. C'est d'ailleurs ce qu'il lui dit lors de leurs retrouvailles alors qu'elle lui demande s'il a peur de son apparence « *Une horreur comme ça ! Toute en guenilles...sans cheveux...* » celui-ci répond : « *Tu es la plus belle du monde, du monde !* ». Ce n'est pas un hasard si cette dernière phrase est prononcée alors que Tadeusz « *caress[e] la tête tondue de Martha* »¹⁰², comme nous l'indique la didascalie. Le globe constitué par le crâne, désormais glabre de Martha est comparé au globe terrestre par Tadek, ce qui signifie ainsi l'importance de cette femme dans

¹⁰¹ Compilation des compliments des trois SS. In, Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 81.

¹⁰² Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p.88.

sa vie : elle est « son monde ». Dans l'atelier, Lisa, comme en écho à cette conversation, lâche cette phrase étrange qui cherche à imputer le motif de son apparence actuelle à la seule volonté de Martha : « *Elle pourrait se laisser pousser de nouveaux cheveux. Notez bien elle pourrait [...].* »¹⁰³ Comme si son apparence était due à un laisser-aller volontaire. Sans doute induit-elle ainsi que si Martha avait accepté d'être sa « personne de confiance » elle aurait eu le droit de laisser pousser à nouveau ses cheveux. Et sans doute son refus rend-il Martha encore plus belle aux yeux de Tadek. Toujours est-il que la jalousie se fait jour chez Lisa, qui souhaite rester l'unique « Madone du camp », et qui ne supporte pas qu'une femme, si dégradée physiquement, puisse encore la surpasser en beauté. C'est donc également la jalousie qui va motiver ses actes meurtriers.

Cela étant dit, Lisa propose un second rendez-vous à Tadek, sans doute dans le but de les piéger, pouvant ainsi associer Martha aux activités de résistance de son amant afin de l'incriminer. Elle est d'un cynisme absolu lorsqu'elle lui fait remarquer « *Ceci est ma dernière proposition. Réfléchis-y. Demain, il sera trop tard* »¹⁰⁴ : en effet, ce qu'elle lui offre c'est une chance de voir Martha une dernière fois avant de mourir. Malgré tout l'enrobage de bonnes intentions que la SS y met, Tadek n'est pas dupe, il voit clair dans le jeu de Lisa : « *Je ne veux pas lui faire courir de risque. [...] Si quelqu'un frappait Martha à cause de moi...* »¹⁰⁵ Et il ajoute : « *Je ne veux pas être votre débiteur, Anna-Lisa Franz.* »¹⁰⁶ Non seulement il souligne par ces mots qu'il est conscient que la sympathie apparente de sa geôlière n'est qu'une façon de leur nuire, mais en plus, il nomme clairement la SS, comme pour lui signifier qu'il l'a démasquée, qu'il voit qui elle est vraiment. D'ailleurs, Lisa dira à Walter concernant cet épisode : « *Il ne voulait pas que je lui fasse de complaisance, Walter. Il avait tout compris.* »¹⁰⁷

Et c'est alors que s'engage la troisième phase de la vengeance de Lisa, qui va trouver Martha et lui annonce qu'elle verra Tadeusz le lendemain. « *Eh bien ? Tu n'es pas contente ?* »¹⁰⁸ Ajoute-t-elle, espérant créer un réel espoir qu'elle

¹⁰³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

pourra détruire par la suite. Et alors que Martha répond qu'elle est contente, Lisa montre son vrai visage et cherche à la torturer mentalement en lui disant : « *Eh bien ! Sache, belle madone du camp, qu'il ne viendra pas ici demain. Tu lui es indifférente ! Je lui ai proposé de venir, mais il a refusé.* »¹⁰⁹ L'on voit bien ici la dimension de jalousie reflétée par l'utilisation de la métaphore « *Belle Madone du camp* » qui prend un tour sarcastique dans la bouche de la SS, mais l'on perçoit aussi la volonté de destruction totale de Lisa, qui ne supporte pas que l'amour entre ces deux êtres subsiste à Auschwitz. L'amour et la confiance de Martha en Tadek étant inébranlables, elle rétorque : « *S'il a refusé, c'est qu'il a ses raisons.* »¹¹⁰ Lisa est déçue, pour jouir complètement de sa vengeance il faut que Martha soit désespérée au point de remettre en question son amour pour Tadek.¹¹¹ Elle va donc essayer de provoquer une fois de plus la souffrance, et son masque de bonté va se craqueler davantage dans une jouissance de l'évocation raciste : « *Comment ? Laisser sa fiancée en plan ? [...] Il n'y a que les Polacks qui soient capables d'une chose pareille !* »¹¹² Ce qui en plus de conforter Martha dans l'amour et la confiance qu'elle porte à Tadeusz, fait émerger sa fierté lorsqu'elle déclare avec force : « *Que savez-vous donc de nous, madame la surveillante de camp de concentration ? Tadeusz a raison, Tadeusz à raison, Tadeusz a raison ... !*¹¹³ » Martha démasque donc, à son tour, Lisa. En la nommant par sa fonction « *surveillante de camp de concentration* », elle la lie à l'horreur des camps qui est à l'image de l'horreur des intentions de cette femme. Lisa, qui n'a plus aucune raison de se cacher, montre alors son vrai visage haineux, empoignant Martha et lui disant avant de la pousser avec haine et mépris : « *Toi, tu me paieras ça, et très bientôt, bientôt.* »¹¹⁴ Désormais, Lisa n'a plus besoin d'avancer masquée, elle va ainsi pouvoir exécuter la phase finale de son plan, en plein jour. Elle dit donc à Martha, alors que celle-ci s'avance parmi les femmes sélectionnées pour être tuées, et que la kapo la frappe : « *Non, ce n'est pas encore ton tour ! Ne sois pas si pressée. Tu y parviendras bien,*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Cette insistance pour détruire l'amour peut faire penser à *1984* de George Orwell où Julia et Winston brisés par leurs bourreaux finissent par renier leur amour, allant même jusqu'à souhaiter que les souffrances qu'on menace de leur infliger et qui constituent leur plus grande peur, soient infligées à l'autre. Et cette annihilation de l'amour constitue l'annihilation de l'être qui n'est plus qu'un corps vidé de toute substance. In, *1984*, Georges Orwell, London, Penguin books, 2008, 325p.

¹¹² Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p.93.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

*toi aussi. D'abord le châtement : pour tes crimes et ceux de Tadek, tu auras ton châtement. J'ai écrit un rapport, tu iras au bloc... dans ce bloc, tu sais ce que je veux dire... »*¹¹⁵ Mais changeant d'avis en cours de verbalisation du « châtement », elle trouve un nouveau plan machiavélique. En effet, elle semble faire une faveur à Martha, mais ce n'est qu'une torture de plus : « *D'ailleurs non... Non, tu iras d'abord au concert. Là, tu entendras Tadeusz. Ton amour, je l'ai épargné. Et ce sera mon dernier cadeau pour toi.* »¹¹⁶

Ainsi faisant passer pour un « cadeau » le fait qu'elle permette à Martha de voir Tadeusz juste avant de mourir (ce qui est déjà, en soi, assez cruel, car alors Martha sera pleinement consciente de ce qu'elle perd en mourant), la SS s'assure de surcroît, que Martha apprenne la mort de Tadeusz juste avant d'aller elle-même à la mort. Ainsi, elle ne pourra pas trouver de consolation dans l'idée que l'être aimé lui survivra. Nous constatons donc clairement la cruauté d'Anna Lisa Franz, qui n'ayant pas réussi à soumettre Martha la pousse vers la mort après l'avoir brisée par la mort de l'être aimé.

D'ailleurs dans cette logique d'exécution on peut remarquer que, comme les SS Landa et Schatz, Lisa qui est sur place, sur le terrain, ne se salit pas les mains de façon directe, mais est à l'origine de l'exécution qu'elle prend plaisir à regarder, comme l'indique l'avertissement proféré par Katia : « *Méfiez-vous, surtout d'elle. Elle tue, elle tue par surprise. Prenez garde à elle, elle tue, elle tue par d'autres mains.* »¹¹⁷ Ce qui met clairement en lumière la responsabilité de la SS même si elle ne porte pas le coup final de façon concrète : c'est elle qui est à l'origine du mal. De plus, on voit qu'elle tue grâce à un procédé de bureaucrate, son arme à elle c'est le « rapport » c'est par ce biais qu'elle signe l'arrêt de mort de Martha au sens propre comme au sens figuré.

Après avoir étudié la représentation de Lisa en tant que bourreau en action, nous allons examiner, à présent, sa représentation en tant que bourreau destitué. L'ex-SS à Auschwitz, Lisa, est sur un paquebot avec son mari Walter qui vient d'être nommé diplomate au Brésil ; ils quittent donc l'Allemagne, et ce dernier ignore le passé de sa femme. Alors qu'il évoque la guerre, il se ravise et dit : « *Des*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

pensées aussi sombres sur des temps de ténèbres ne te conviennent pas, tu étais presque encore une enfant à l'époque. »¹¹⁸ Ce motif de l'enfance montre bien que Walter considère sa femme comme un être intrinsèquement innocent, compte tenu du jeune âge de Lisa à cette époque qui semble la disculper d'office. Et Lisa acquiesce.

Après ce premier mensonge par omission, Lisa remarque une femme, qui ressemble trait pour trait à Martha, une Polonaise internée à Auschwitz. À la suite de cet incident, elle va être contrainte d'avouer son passé à son mari.

Nous descendons trois étapes de cette révélation que Lisa fait à Walter. Tout d'abord l'aveu. On peut constater que lorsqu'elle avoue avoir été SS à Auschwitz et qu'elle ajoute : « *C'était notre devoir, c'était un ordre. Je croyais dans le Führer* »¹¹⁹, les notes jouées par l'instrument soliste sont exactement celles chantées par la cantatrice. Il y a donc une harmonie entre l'orchestre et le chant. Et nous pouvons penser que cela souligne la sincérité des propos de Lisa. Car, l'expression : « *C'était notre devoir* » à l'inverse du : « *nous n'avons fait qu'obéir* » utilisé par Schatz, implique de façon concrète la personne dans des actes et une conduite qu'elle considérerait comme moraux.



Ce qui nous amène à la seconde phase de la révélation de Lisa : la justification. On retrouve la même harmonie entre les violons et le chant lorsque cette dernière explique à son mari son mutisme malgré son envie de tout lui avouer. Elle évoque, en ce sens, les longues nuits d'insomnies marquées par l'hésitation. Puis l'harmonie mélodique se délite peu à peu lorsque Lisa commence à se justifier : « *[...] je ne suis pas allée m'y présenter spontanément. J'y fus contrainte ... par des ordres...* »¹²⁰ La seconde partie de la phrase n'est plus en accord avec la mélodie, le violon joue d'ailleurs une autre partition à ce moment-là, comme pour souligner que la vérité est ailleurs. Cette intuition va se vérifier par la suite. Lorsqu'il s'agit d'une confession, le violon est en harmonie avec le chant de Lisa notamment lorsqu'elle répond à son mari qui demande qui est Martha : « *Martha est Polonaise, c'était une prisonnière. Elle était particulière... moi-même je ne sais*

¹¹⁸ Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p.75.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 78.

*pas pourquoi. Fierté et mépris, haine ... tout cela ensemble. Je voulais la soumettre.*¹²¹ » Mais lorsque, se rendant compte de ce qu'elle vient de dire, elle tente de se justifier en disant : « *Oh, tu ne dois pas penser que j'étais partie prenante dans les atrocités d'Auschwitz* ¹²² », non seulement le chant et la musique ne sont plus en harmonie, mais même le rythme des deux partitions est différent, Lisa créer son propre rythme indépendamment de l'orchestre, ce qui semble signifier qu'elle raconte sa version des faits qui est une construction de l'esprit bien éloignée de la vérité qui serait ici symboliquement représentée par l'orchestre. Une fois la phrase terminée, une espèce de fanfare militaro-clownesque se déchaîne rendant impossible la commisération avec l'ex-SS qui, à genoux, implore son mari de la croire, décrédibilisant son discours et mettant au jour la mascarade qu'il constitue. Cette emphase dans la pitié de soi, stratégie utilisée par Lisa pour attendrir son mari et mettre fin à cette discussion, ne prend pas. Walter relève sa femme, la fait asseoir sur le lit et lui demande de continuer.

La dissonance entre le discours de l'ex-SS et la vérité soulignée par la musique va s'accroître lorsqu'elle va prononcer la phrase suivante : « *Je n'ai jamais frappé personne. Cela, ils savaient l'apprécier, l'apprécier !* ¹²³ » Un violon plaintif, agonisant, se fait alors entendre en marge des paroles de l'ex-SS qui soulignent, pour leur part, sa prétendue bonté. Ce violon fait penser aux voix des victimes qui se font entendre pour contredire leur bourreau ; d'ailleurs ces plaintes s'accroissent et prennent de la force, semblant se muer en cris d'indignation jusqu'à un point d'orgue lorsque Lisa déclare : « *J'ai tant fait pour Martha : je lui ai procuré des médicaments ...un rendez-vous avec son amoureux, très secrètement, avec son chéri, je l'ai rendu possible !* » ¹²⁴ Ce mensonge étant insupportable puisqu'elle a tout fait pour les envoyer à la mort. Et l'on retrouve, de nouveau, le décalage entre la musique et le chant, quand, non contente d'avoir menti éhontément, elle s'appuie sur cet argument de rendez-vous amoureux pour se blanchir aux yeux de son mari et se montrer sous les traits paradoxaux d'une bienfaitrice.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 112.

Ensuite voyant que l'image de la bienfaitrice d'Auschwitz n'a pas le succès escompté, Lisa décide d'inverser le raisonnement, il ne s'agit plus, pour elle, de prouver qu'elle était animée d'intentions vertueuses au moment des faits, mais bien de transformer les victimes en bourreaux : « *Avec Martha, ce n'était pas facile. Ce n'est pas moi – c'est elle qui est venue à bout de moi avec son entêtement et son silence glacial.*¹²⁵ » Et l'ex-SS ne se contente pas d'incriminer Martha, elle généralise : « *Ils nous ont haïs, Walter, tous autant qu'ils sont.*¹²⁶ » Ceci est un trait commun avec Schatz qui, dans *La Danse de Gengis Cohn*, se dit « *martyris[é]* »¹²⁷, et s'écrit « *J'appelle ça de la persécution !* »¹²⁸ Lorsque Cohn s'approche de lui. Schatz ajoute d'ailleurs également une phrase qui correspond assez bien à la vision de Lisa, il se dit harcelé par : « *Un Juif particulièrement malintentionné, du genre qui ne pardonne pas... du genre... exterminé. Ce sont les plus coriaces. Ils n'ont pas de cœur.*¹²⁹ » Et ajoute pour aller jusqu'au bout de cette inversion des rôles :

*Moi, j'appelle ça de l'exhibitionnisme. Vous commencez à nous embêter, avec votre mauvaise conscience ! Il n'y a que dans les romans policiers que les coupables reviennent roder sur les lieux du crime.*¹³⁰

Comme le dit Raul Hilberg :

*L'un des principaux moyens dont dispose le criminel pour se donner bonne conscience est de couvrir sa victime d'un manteau d'infamie, de le représenter comme une chose qui doit être détruite.*¹³¹

C'est exactement ce que les deux bourreaux tentent de faire.

Enfin la dernière phase de l'aveu de Lisa, confirme cette notion d'inversion des rôles. Si la victime est devenue un bourreau alors le bourreau a toute licence pour pouvoir se présenter comme une victime. Ainsi Lisa déclare-t-elle « *Tu me tourmentes, est-ce donc nécessaire ? Pourquoi toujours des investigations ?*¹³² », comme un reproche formulé à l'encontre de son mari. La voix est faible, ses larmes feintes contrastent avec la force presque haineuse avec laquelle elle clame : « *Oui,*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.124-127.

¹²⁸ *Ibid.*, empl. 219.

¹²⁹ *Ibid.*, empl.250.

¹³⁰ *Ibid.*, empl.1107.

¹³¹ Raoul HILBERG, *La Destruction des Juifs d'Europe*, cité, p.39.

¹³² Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p.96.

oui, j'étais à Auschwitz »¹³³. Toutes ses jérémiades sont accompagnées d'un violon aux sonorités ironiques. Il ne s'agit pas d'un violon qui inspire de la tristesse. Même la complainte des violons sonne faux à l'image de la prétendue détresse de l'ex-SS dont l'unique objectif est de ne pas perdre son mari. D'ailleurs, l'absence totale de remords de cette femme qui a envoyé Martha, Tadeusz et sans doute bien d'autres à la mort est soulignée par la phrase (précédée de la didascalie : « *Provocante* ») : « *Oui, oui, j'étais à Auschwitz, mais je n'en suis pas une criminelle pour autant. J'étais une honnête Allemande. Je suis fière, car j'ai fait mon devoir !* »¹³⁴ »

Nous voyons donc clairement que Lisa porte un masque d'accablement qui tente, autant que faire se peut, de cacher sa réalité. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que juste après avoir aperçu Martha, n'ayant pas encore fait ses aveux, elle prétexte un mal de tête afin de regagner sa cabine. Une fois seule, son premier réflexe consiste à se déshabiller : elle pose son sac, enlève ses gants, son manteau et son chapeau, en d'autres termes, métaphoriquement elle ôte le costume qui la cache aux yeux de son mari et du monde, elle enlève son masque.



Puis, elle se place devant le miroir¹³⁵, juste après avoir prononcé dans son monologue les mots : « Peut-être m'a-t-elle reconnue »¹³⁶. Fait intéressant, elle s'adresse à elle-même en s'appelant par son nom de jeune fille « Anna-Lisa Franz »¹³⁷. Ce n'est donc plus la Lisa innocente qui nous fait face (et qui doit par ailleurs porter le patronyme de son mari Walter Kreschmer), le miroir nous révèle bel et bien celle qu'elle est vraiment une fois le masque tombé : la SS Anna-Lisa Franz. Il s'agit là de la première occurrence du miroir qui joue un rôle déterminant dans la découverte de la personnalité du bourreau destitué qu'est Lisa.

Cet accessoire symbolique apparaît une seconde fois après que son mari a demandé à Lisa « *Que lui arriva-t-il à cette Martha ?* »¹³⁸. Elle va se placer devant le miroir après une tentative de justification, qui est chantée sans la moindre

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Le Qr code compile les quatre occurrences du miroir dans la mise en scène de l'opéra.

¹³⁶ Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p.76.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 78.

musique. Une musique lancinante et triste commence alors à jaillir, Lisa ferme lentement les yeux et déclare : « *Pour un délit grave, elle a dû aller au bloc de la mort* »¹³⁹ elle ouvre les yeux, dans un regard vide et lointain et poursuit : « *Et ce fut la fin... Personne n'en est jamais sorti vivant.* »¹⁴⁰ La fonction du miroir est symbolique, il s'agit de replacer Lisa face à elle-même. Notons que la musique douce en accord avec le chant de la cantatrice, les lumières qui se baissent et masquent le décor, paquebot compris, montrent la sobriété de l'instant en opposition totale avec les moments où Lisa tente de se justifier où l'on assiste à une outrance et une dissonance musicale qui soulignent le mensonge, comme nous l'avons vu. C'est donc grâce à ces procédés que l'on comprend qu'il s'agit d'un moment de vérité, le seul, où la version de la SS et la vérité s'accordent parfaitement. D'ailleurs lorsqu'elle formule cette vérité même si son regard est lointain, elle se regarde en face dans le miroir, ou plus précisément regarde la vérité de son évocation en face. Et lorsqu'elle revient à elle, que son habitude de dissimulation refait surface, elle détourne le regard et ajoute « *J'avais de la peine pour elle* »¹⁴¹ une musique ironique, comme un rire jaillit alors comme pour décrédibiliser son discours, en soulignant l'hypocrisie retrouvée de la SS. De plus, le fait de fermer les yeux au moment où elle évoque un délit grave qui aurait conduit Martha à la mort souligne sa culpabilité et son refus de se voir telle qu'elle est. Ce qui est corroboré par le choix de la mise en scène, David Pountney ayant choisi de ne pas représenter le miroir, ou de le représenter par son absence, la cantatrice se tenant devant une console et agissant comme si elle avait un miroir devant elle. Sans doute le metteur en scène cherche-t-il à représenter ainsi, le refus de Lisa de se voir telle qu'elle est, et peut-être son refus d'affronter le néant qu'elle est devenue.

La troisième occurrence du miroir intervient après une prise de parole du mari de Lisa : « *Si la passagère est cette Martha, damnation ! c'en est fait de nous !* »¹⁴² De cette prise de parole on peut déduire le manque total de jugement de Walter envers le passé criminel de sa femme, pire encore la peur qu'il ressent n'est pas attisée par les morts que sa femme a semés dans son sillage, mais bien par les retombées négatives que cette vérité pourrait avoir sur sa réputation si elle venait à

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 79.

être révélée au grand jour. Le « nous » utilisé par Walter rassure Lisa, qui sait désormais que son mari ne l'abandonnera pas à son "triste sort". Elle montre alors son vrai visage, une musique de fanfare militaire avec laquelle son chant est en harmonie tant rythmique que mélodique l'accompagnant. La SS déclare avec force : « *Non ! non ! non ! ce n'est pas Martha ! Elle n'a pas pu survivre.*¹⁴³ » Et avec un rire cynique, le sourire aux lèvres, accompagné d'un geste qui souligne la naïveté de son mari, elle ajoute : « *Aucun n'est revenu du bloc de la mort, personne n'a pu en sortir.*¹⁴⁴ » Ce cynisme assumé est mis en valeur par un procédé de mise en scène : Lisa verse de l'eau dans une coupelle face au miroir et se lave les mains frénétiquement. Il y a là une correspondance avec Schatz dans *La Danse de Gengis Cohn* : « *[Schatz] est obsédé par la propreté. Il se lave les mains continuellement : c'est nerveux.* »¹⁴⁵, qui souligne, comme ici chez Lisa, à la fois l'obsession nazie pour la propreté, et le refus de la culpabilité, le besoin de « s'en laver les mains ». Mais en plus de la corrélation avec le bourreau imaginé par Gary, cette femme criminelle qui se lave compulsivement les mains nous fait immanquablement penser à une autre grande criminelle et manipulatrice de la littérature, Lady Macbeth. En effet, des phrases comme : « *Will these hands ne'er been clean ?* » Et : « *Out damnéd spot ! out, I say ! [...] What need we fear who knows it, when none can call our power to accompt ?* » Ou encore s'adressant à Macbeth : « *Wash your hands, put on your nignt-grown, look not so pale : I tell you yet again, Banquo's buried ; he cannot come out on's grave* »¹⁴⁶, entrent en résonance avec l'attitude de Lisa. Et c'est là que réside toute la question finalement : le sang ineffaçable qu'elle a sur les mains n'était pas un sujet de préoccupation pour Lisa, car personne ne pouvait venir lui demander des comptes, exceptée Martha qui se serait relevée de sa tombe. Or la présence de la passagère sur le pont du bateau semble faire émerger cette impossibilité au réel en révélant à la lumière obscure de cette apparition fantomatique le sang qui se trouve bel et bien sur les mains de Lisa : sa culpabilité. Mais l'ancienne SS n'est pas somnambule, elle est consciente et rassérénée par cette

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.52-62.

¹⁴⁶ « *Quoi, ces mains, ne seront-elles jamais propres ?* », « *Va-t'en, damnée tâche ! Va-t'en, je te dis ! Qu'est-ce que nous avons à craindre lorsque personne ne peut forcer notre pouvoir à rendre des comptes ?* », « *Lavez vos mains mettez votre robe de nuit ne soyez pas si pâle : je vous le répète Banquo est enterré il ne peut pas sortir de sa tombe* ». In William Shakespeare, Pierre Jean Jouve, G. Wilson Knight[et al.], *Macbeth*, Paris, GF-Flammarion, 1987., pp. 251-253.

idée que personne n'a pu s'en sortir et que Martha est donc logiquement morte. Elle continue ses ablutions en se lavant le visage et le cou. Elle se refait une beauté au sens propre comme au sens figuré. Alors qu'elle commence à se mettre du rouge à lèvres, elle croise son propre regard que le miroir lui renvoie et casse son rouge à lèvres en fermant les yeux avec force. Elle ne veut décidément pas se confronter à la réalité de son implication dans l'horreur d'Auschwitz.

La dernière occurrence du miroir va donner une tournure intéressante à la symbolique que cet objet prend dans la mise en scène de Pountney. C'est la première fois que le retour devant le miroir n'est pas provoqué par une phrase incluant le prénom de Martha, mais par les phrases suivantes de Walter qui tient sa femme enlacée dans ses bras comme pour la consoler d'un cauchemar : « *Nous ne retournerons jamais dans le passé. Le temps a tout lavé, le temps a tout lavé.*¹⁴⁷ » Il la rassure en lui confirmant que cela n'a pas d'importance pour lui, que ce qui est fait est fait et a été « lavé » par le temps. Comme si le crime n'était pas imprescriptible, comme si l'absolution était possible par le biais de l'oubli. Lisa est alors prise d'une folle envie de danser et d'être la plus belle. Ce qui montre que tout ce qui l'inquiétait était d'être dégradée aux yeux de son mari. D'ailleurs quand celui-ci demande ce qu'il en est de Martha, Lisa répond : « *Cette femme ne nous concerne pas ! Martha... que ce soit elle ou non... cela m'est égal à présent. Tu es là, toi, près de moi.*¹⁴⁸ » Et, fait très intéressant, après ces mots, elle quitte le miroir et se colle front contre front avec Walter, yeux contre yeux comme pour se voir dans le reflet des yeux de son mari qui est le seul miroir qui compte pour elle, et ce depuis le début. Ce qui donne un sens complémentaire au choix scénique de l'absence de miroir. Lisa peut se mirer dans les yeux de son mari en toute confiance, car elle sait maintenant que son mari-miroir voit les choses de la même façon qu'elle. Ce qui finit de confirmer l'absence totale de remords de l'ex-SS qui n'a qu'une seule peur, elle le dit à plusieurs reprises, celle de « perdre » son mari. Elle va même jusqu'à affirmer : « *Je n'ai pas peur des juristes – je n'ai peur que de toi. Je n'ai pas peur d'être condamnée – je n'ai peur que de toi. Juge-moi, mais je t'en*



¹⁴⁷ Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 96.

¹⁴⁸ *Ibid.*

*prie, reste avec moi.*¹⁴⁹ » Et cette idée de placer Walter comme seul juge qui ait une importance pour Lisa est corroborée par un élément de mise en scène. Lisa à Auschwitz se place derrière le butoir du terminus des trains, représenté par une construction en bois qui fait fortement penser à la barre d'un tribunal. Elle justifie son passé, notamment à propos du refus de Tadek d'accepter le second rendez-vous avec Martha qu'elle lui a proposé. Et c'est Walter, qui, du présent figuré par le pont du bateau sur lequel il se trouve surplombant Auschwitz, juge les actes passés de sa compagne. D'ailleurs, le nom complet de Lisa : « Anna-Lisa Franz », déclamé par Tadeusz semble l'appeler à la barre des accusés où elle déclare : « *Il ne voulait pas que je lui fasse de complaisance, Walter ! Il avait tout compris. Bien qu'il sût qu'il était condamné à mort, il a refusé. Tous, ils étaient aveuglés par la haine. Walter [...]*¹⁵⁰ » Elle ne se sent en rien coupable et son attitude n'est pas mue par une quelconque repentance, mais simplement par l'obligation d'avoir à se justifier et au sein même de cette obligation la volonté farouche de faire en sorte de conserver son mari et son statut social.

Notons, pour achever notre étude de la représentation des bourreaux dans *The Passenger*, l'occurrence d'une scène impliquant trois SS. En effet, dans l'enceinte du camp d'Auschwitz, sont représentés trois SS dans des postures oisives et désinvoltes. Ils semblent accablés d'ennui, sans leurs casquettes d'officiers, l'un d'entre eux a même une bouteille de bière à la main. Soulignons l'emploi de l'expression « *à mourir d'ennui* »¹⁵¹ utilisée par l'un d'entre eux pour qualifier leur besogne, qui révèle un cynisme absolu face aux personnes qui meurent réellement autour d'eux. Très vite au-delà de l'ennui évoqué apparaît le thème de la logistique. En effet selon l'un d'entre eux « *Tuer les ennemis du Reich, c'est très simple, mais que faire avec les cadavres.*¹⁵² » À l'évocation du mot cadavre, le SS est tourné bras tendus vers les internés, vivants, alignés face au mur, ce qui souligne que ces personnes ne sont considérées comme des cadavres en devenir. En fait, ils sont déjà morts pour les SS. Ce qui tourmente les bourreaux ce n'est pas de tuer ceux qu'ils ne considèrent pas comme des êtres humains, mais de gérer le « stock » de cadavres généré par les tueries. On voit ainsi se dessiner ce qu'Hannah Arendt appelait la

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵² *Ibid.*

banalité du mal, tuer est devenu une routine désencombrée de toute notion éthique et de toute compassion, tuer est devenu, pour eux, une simple tâche d'utilité publique qui consiste à débarrasser le Reich de ses ennemis.

Vient ensuite l'évocation des chiffres, cette idée de statistiques très appréciée par les nazis : l'un d'eux dit que vingt mille internés tués par jour ce n'est pas si simple, « *que faire des cadavres ?* » Et de l'évocation des chiffres, de la rentabilité de leur entreprise mise au jour, renaît la vocation fanatique et meurtrière, le second déclare ainsi en se levant :

*Notre travail n'est pas toujours très agréable, mais il nous fait honneur. Nous accomplissons la volonté du Führer. Nous nettoions la Terre pour le Reich, le grand Reich allemand ici, à Auschwitz, nous faisons l'histoire.*¹⁵³

Ragaillardis par cette évocation de mission quasi sacrée, les trois SS abandonnent leur posture décontractée, se redressent et se lèvent même frénétiquement à l'évocation de la « *volonté du Führer* ». Et le SS qui continue de déclamer son credo imprégné de propagande reste debout, alors qu'un regard de haine, fanatique, commence peu à peu à habiter le troisième. C'est d'ailleurs, lui, qui, enflammé, déclare avec un visage déformé par la haine : « *Seulement nous faisons cela trop lentement. Ce n'est pas vingt mille... mais cent, deux cent mille. Par jour, nous devrions en liquider un million.*¹⁵⁴ » Cette prise de parole, imaginée par Medvedev et Weinberg, démontre bien le zèle individuel des officiers-SS qui vont plus loin encore que la tâche horrible qui leur a été dévolue. Ce qui se retrouve aussi historiquement chez certains dignitaires nazis « *plus royalistes que le roi* » qui outrepassaient les recommandations en faisant du zèle.¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ « À titre d'exemple, alors que Hitler n'envisage pas de poursuite contre les femmes en cas de relations sexuelles entre Aryens et Juifs « Heydrich, plus royaliste que le roi, ne l'entend pas ainsi. Cette forme de discrimination entre hommes et femmes blesse, semble-t-il, son sens de l'équité (mais uniquement dans le cas où la femme est juive). C'est pourquoi, en 1937, il donne des instructions secrètes à la Kripo et à la Gestapo afin que toute condamnation prononcée contre un Allemand pour cause de relation avec une Juive entraîne automatiquement l'arrestation de sa partenaire et sa déportation discrète dans un camp de concentration. Lorsqu'était exigée d'eux, exceptionnellement, une certaine modération, les chefs nazis ne craignaient donc pas de contrecarrer les ordres de leur Führer. C'est intéressant si l'on songe que l'obéissance aux ordres, au nom de l'honneur militaire et du serment prêté, fut le seul argument invoqué après-guerre pour justifier tous leurs crimes » In Laurent Laurent Binet, *HHhH: roman*, Paris, Librairie Générale Française, 2012, 442 p., (« Le livre de poche », 32178), 443p., pp. 85-86.

Enfin vient la thématique de l'ordre, énoncé par le premier SS : « *Même pour éliminer nos ennemis il faut que l'ordre règne...*¹⁵⁶ »

Les trois SS se lèvent donc, rajustent leur tenue, remettent leur casquette d'officier sur leur chef et s'assoient l'un après l'autre dans une posture droite, irréprochable. L'ennui a laissé place au devoir, et à l'honneur qui y serait prétendument lié, alors même que comble de la lâcheté, ils tuent des personnes désarmées qui ne peuvent donc pas riposter, comme le soulignent le premier SS : « *tu peux tirer, mais personne ne tire sur toi* », ainsi que la mise en scène nous montrant des internés alignés mains en l'air face contre le mur. L'on constate bien ici l'inversion des valeurs qui faisant fi de l'honneur, valorise la folie meurtrière.

Les SS représentés, par les différents artistes dans les trois œuvres qui nous intéressent, sont représentés sous leurs aspects de bureaucrates et de bourreaux. Ils ne ressentent aucune culpabilité ni aucun remords face à l'horreur qu'ils engendrent, pire, ils éprouvent la satisfaction du travail bien fait. Dans les trois œuvres, ces avatars des bourreaux réels sont donc représentés sans complaisance, dans leur ambiguïté : civilisés, polis, bien éduqués de prime abord, et ce, pour mieux les démasquer et mettre ainsi en lumière l'implication de ces bureaucrates et exécutants de tous grades qui ont contribué de façon non négligeable par leur comportement, leurs prises de décisions (quoi qu'ils en disent) et leur zèle, à l'horreur que fut la Shoah. Horreur, celle de l'extermination, de l'anéantissement, et ici de sa représentation fictionnelle, à laquelle nous allons, à présent, nous intéresser.

2. *La représentation de l'extermination.*

L'extermination ou anéantissement, est évoqué dans les trois œuvres de façon polymorphe, à savoir, par la représentation ou l'évocation des camps d'extermination et de ce que l'on a appelé la « Shoah par balles ».

¹⁵⁶ Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p.80.

A. La représentation de la « Shoah par balles » dans les trois œuvres du corpus



La Shoah par balles est évoquée dans les trois œuvres. C'est d'abord de façon visuelle et directe qu'elle est représentée chez Quentin Tarantino, à l'issue d'un moment de tension très forte, l'interrogatoire de Perrier LaPadite. D'ailleurs la tension est soulignée par une musique angoissante qui va crescendo jusqu'à l'exécution et qui détonne avec l'apparente politesse des adieux du Colonel Landa.

Les victimes ne sont représentées que de leur vivant, on voit Shosanna, en chien de fusil, sous le plancher en train de presser sa main contre sa bouche pour masquer le son de sa respiration. Du reste de la famille, on ne voit apparaître, entre les lattes du plancher, que les yeux du frère de Shosanna, Amos, et de leur père, Jacob. Ces yeux sont montrés alors que l'on croit que l'entrevue est terminée, lorsque Landa range ses affaires de bureaucrate, et qu'il commence à évoquer son surnom : The Jew hunter, le chasseur de Juif. Ce n'est sans doute pas par hasard que Quentin Tarantino a choisi de représenter ces deux personnages juifs avec des yeux bleus, comme un pied de nez à la propagande nazie.

Pour ce qui est de la représentation de l'exécution, nous n'en voyons que les étincelles, les copeaux de bois du plancher qui volent et les impacts provoqués par les tirs des SS sur le parquet. La mort de la famille Dreyfus est simplement suggérée, par les projections de sang visibles sur le visage et les cheveux de Shosanna, unique survivante, alors qu'elle s'enfuit en pleurant. Cette scène de l'assassinat des Dreyfus, emblématique de l'assassinat des Juifs dans le film est donc dépeinte avec énormément de sobriété. Cette sobriété, peu coutumière du réalisateur, souligne sa volonté de respect des morts, des victimes réelles de la période historique qu'il représente dans son film. En effet, l'outrance du réalisateur en matière de violence, d'explosions et de sang est de notoriété publique et est omniprésente dans sa filmographie, tout comme d'ailleurs dans le reste du film. Nous pensons, par exemple, à la scène de l'assassinat de Hitler dans ce qui est, rappelons-le, une uchronie, et où l'on voit le visage du dictateur se faire cribler de balles à bout portant, face caméra. Tarantino a ainsi échappé au « goût de fosse

commune » (tel que décrit par Pierre -Emmanuel Dauzat) qui tente certains artistes¹⁵⁷ qui profitent que ce ne soient pas [leurs] morts qui soient concernés pour en « dispos[er] » à leur gré avec pour résultat une certaine « pornographie de la mort »¹⁵⁸, générée par le sensationnalisme et l'horreur gratuits qui placent le lecteur ou le spectateur en position malsaine de voyeur. Pour cette famille emblème du peuple juif, Tarantino agit donc avec sobriété, tout est suggéré, mais rien n'est montré.

La seconde scène de destruction concerne l'unique survivante de la famille Dreyfus. Shosanna qui, forcée par le soldat Zoller de l'accepter dans la salle de projection, échafaude une ruse alors que celui-ci devient de plus en plus hostile et entre dans un monologue ayant pour but de blâmer la jeune femme de sa conduite envers lui qui aurait été si bon à son égard. Elle ne le laisse pas dérouler son scénario et le surprend en lui demandant de fermer la porte, ajoutant « *on n'a pas beaucoup de temps* ». Elle fait mine, ainsi, de céder à ses avances. Pressée par le temps, parce que le film qu'elle a tourné en vue d'exprimer sa vengeance¹⁵⁹ avant de mettre le feu au cinéma va bientôt débiter, elle attrape son pistolet et lui tire trois balles dans le dos alors qu'il est tourné vers la porte pour la fermer. Shosanna n'avait pas prévu de tuer le soldat Zoller ainsi : il devait simplement faire partie de la masse impersonnelle de nazis qu'elle allait tuer dans le cinéma qu'elle devait brûler. Elle a tout tenté pour qu'il s'en aille, la gentillesse, la fermeté, mais elle a fini par le tuer parce qu'il devenait dangereux, il la menaçait elle et son plan : « *vous me manquez de respect, et ce à vos risques et périls* », lui dit-il d'ailleurs après avoir mentionné les trois cents hommes qu'il a tués et qui lui valent d'être immortalisé dans le film projeté au même moment. Jetant un œil à l'écran de cinéma pour compter les signaux de changement de bobine elle est attendrie par l'image du visage en gros plan de Fredrick Zoller projetée sur l'écran : il semble si fragile, si inoffensif, si humain et sans doute cela lui inspire-t-il des remords¹⁶⁰. À cela s'ajoute le fait que

¹⁵⁷ Dauzat, axe sa réflexion sur les littérateurs, nous nous permettons, ici, de l'élargir aux artistes.

¹⁵⁸ Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire*, Paris, Bayard, 186p., p.22-23.

¹⁵⁹ Nous n'entrons pas dans les détails ici, car ce sujet sera traité dans un chapitre dédié.

¹⁶⁰ Cette idée est corroborée par le scénario où la didascalie précise : « *Son regard remonte [...] au grand écran ... où l'on voit le beau FREDRICK ZOLLER en GROS PLAN SERRÉ. La jeune fille a le cœur brisé en voyant le visage sur le grand écran... Elle regarde son corps gisant par terre, le visage au sol, du sang s'écoule des trous qu'elle lui a fait dans le dos... Le corps de Fredrick bouge un peu il laisse échapper un GEMISSEMENT de douleur... Il est certes EN TRAIN DE MOURIR, mais pour l'instant Fredrick est encore VIVANT... Shosanna s'approche de lui...* » In Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité., p.244.

le SS pousse un gémissement, or Shosanna ne voulait pas faire souffrir Zoller, elle voulait simplement le mettre hors d'état de nuire, c'est donc dans un sursaut d'humanité, qui lui sera fatal, que Shosanna va au chevet de Fredrick, le retournant pour voir son visage. Le soldat nazi lui tire alors dessus à deux reprises, les impacts des balles la projetant contre le mur. Pour le coup fatal, il prend le temps de viser en bon tireur d'élite et savoure le moment où la balle touche sa victime. Ce sera son dernier geste avant de mourir. Dans le scénario, Tarantino précise la filiation entre cette scène et la scène d'exécution de la famille Dreyfus, il ne la traite donc pas comme se limitant au duel qu'elle a engagé avec Zoller : « *Au sol les yeux fermés, elle exhale son dernier souffle sur le sol poussiéreux de la cabine de projection. Comme sa famille avant elle, morte sous les balles nazies.*¹⁶¹ »

Ainsi, pour Tarantino il s'agit bien d'une nouvelle scène d'extermination des Juifs par les nazis. Il s'autorise néanmoins un peu plus d'outrance que pour le meurtre des Dreyfus, mais cela reste très sobre : on voit du sang couler des plaies de Shosanna, et on la voit expirer. Tarantino cède à cette légère outrance précisément parce que Shosanna, malgré sa position de symbole du peuple juif exterminé, reste sa création, qu'elle ne représente pas uniquement les morts, mais est conçue comme l'emblème de la vengeance juive¹⁶². Sa mort a donc également une portée symbolique.¹⁶³

La Shoah par balle est ensuite évoquée dans *La Danse de Gengis Cohn*. Nous avons vu que Moiche Cohn a été fusillé sous l'ordre de Schatz, nous allons à présent évoquer les conditions dans lesquelles il a été assassiné.

Lors de son exécution, Cohn n'était pas seul, il y avait quarante hommes, femmes et enfants avec lui, qui étaient contraints de creuser leurs propres tombes : « *On nous avait fait creuser notre trou parmi les ruines d'un immeuble détruit par l'aviation alliée, pour nous punir symboliquement [...]*¹⁶⁴ » On voit là encore le cynisme des nazis qui font payer aux Juifs des bombardements dont ils ne sont en rien la cause. Mais Gengis Cohn ajoute que les femmes qui tenaient des enfants étaient dispensées de creuser leur tombe et évoque l'horreur et le désespoir des

¹⁶¹ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p.248.

¹⁶² Nous détaillerons cette facette du personnage dans le chapitre dédié à la vengeance.

¹⁶³ Nous y reviendrons dans le chapitre dédié à la mise en abyme.

¹⁶⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.172.

mères juives qui poussèrent des « cris », « *une seconde avant les rafales des mitraillettes, lorsqu'elles comprirent enfin que leurs enfants ne seraient pas épargnés.* »¹⁶⁵ Gentlemen pour la forme, les nazis n'en sont pas moins des assassins redoutables qui n'ont de pitié pour personne pas même pour les enfants qu'ils considèrent comme de futurs ennemis du Reich. Ces cris d'horreurs ont d'ailleurs une répercussion directe sur Gengis Cohn qui explique que depuis ses cheveux se sont dressés sur sa tête :

*[...] frappés d'une sorte d'effet artistique pour l'éternité. Ce n'était pas tellement la peur qui m'avait ainsi fait dresser les cheveux sur la tête : c'était le bruit. Je n'ai jamais pu supporter le bruit et toutes ces mères avec leurs gosses dans les bras, ça faisait un tam-tam terrible. Je ne veux pas paraître antisémite, mais rien ne hurle comme une mère juive lorsqu'on tue ses enfants.*¹⁶⁶

Et il ajoute : « *Je n'avais même pas de boules de cire, sur moi, j'étais complètement désarmé.*¹⁶⁷ », il fait donc de l'humour noir, réduisant l'horreur de ces cris à une gêne auditive, à un problème qui aurait pu être résolu par le simple fait d'utiliser les boules de cire pour ne plus les entendre. Cela révèle également la lâcheté des nazis qui exécutent des personnes désarmées, qui voudraient défendre les mères et les enfants, mais qui sont condamnées à se contenter de se boucher les oreilles pour tenter vainement d'atténuer l'horreur de leur situation. , cela souligne aussi l'insensibilité absolue des nazis, de Schatz en premier lieu, qui malgré le désespoir absolu et les cris des mères continuent leur besogne inhumaine.

Concernant *The Passenger*, la Shoah par balles est mentionnée de façon unique et cynique par un SS qui explique, comme nous l'avons vu, que, malgré l'ennui, le travail dans le camp est plus amusant parce qu'on « *peut tirer, mais personne ne nous tire dessus.* »

B. Évocation et représentation d'Auschwitz dans *The Passenger* et dans *La Danse de Gengis Cohn*

Après la Shoah par balles, c'est le camp d'Auschwitz qui est évoqué. En effet Cohn nous explique qu'il a été à Auschwitz, il précise :

Personnellement, je ne suis pas resté dans ce camp illustre. Je m'en suis miraculeusement évadé en décembre 1943, Dieu soit loué. Mais je fus repris quelques

¹⁶⁵ *Ibid.*, empl. 111-113.

¹⁶⁶ *Ibid.*, empl. 177-179

¹⁶⁷ *Ibid.*, empl.179.

mois plus tard par un détachement de SS sous les ordres du Hauptjudenfresser Schatz [...] ¹⁶⁸

On perçoit une certaine ironie dans le terme « *miraculeusement* » qui laisse à penser que l'évasion n'en est pas une et qui signifie peut-être sa mort de façon euphémistique. De plus Cohn ne mentionne pas la fusillade et dit simplement avoir été « *repris* » par le détachement de SS de Schatz. Ce terme peut laisser penser qu'il a déjà été pris avant d'être repris, et l'ambiguïté de la parole du *dibbuk* peut laisser penser qu'il fait référence à sa capture en tant qu'ectoplasme, en tant que *dibbuk*. Cette possibilité est corroborée par les faits, comme nous le voyons lorsqu'il explique ce qui s'est passé après qu'ils ont creusé leurs tombes, et ont été fusillés : « [...] nous sommes ensuite demeurés en vrac sur le tas un bout de temps. Ce fut là que Schatzchen, sans le savoir à ce moment-là, m'a ramassé¹⁶⁹. » Cet usage du présent signifie que pour Gengis Cohn, il n'y a pas de rupture entre le moment de vie et le moment où, mort, il est réduit à la forme d'un simple ectoplasme. Et le « *un bout de temps* » peut très bien correspondre au « *je fus repris quelques mois plus tard* » évoqué plus haut. De plus, Schatz ne fait aucune mention de cette supposée tentative d'évasion, ce qui finit de nous convaincre de son caractère métaphorique.

En quoi cela est-il signifiant ? Nous voyons tout au long du roman de Gary que Gengis Cohn nourrit une obsession réelle pour son étoile jaune, ainsi dit-il : « [*Schatz*] ne dort plus et je suis obligé de passer la nuit assis sur son lit, avec mon étoile jaune à le regarder affectueusement.¹⁷⁰ » L'évocation de sa simple « présence » sur le lit aurait suffi à nous faire comprendre le désagrément engendré chez Schatz, mais Gengis, par le biais de Gary, souligne l'importance de cette étoile jaune. Autres occurrences : « [...] je me présente devant lui, un bon sourire aux lèvres, et je me mets à épousseter et polir mon étoile jaune avec le bout des doigts. [...] l'effet est [...] excellent. Le commissaire se fige¹⁷¹ [...] » Ou encore : « Je lui fais un geste rassurant, pour indiquer que je comprends. Je continue à caresser mon étoile du bout des doigts¹⁷² [...] » Et nous pouvons ainsi avancer que l'étoile est un accessoire utilisé par Cohn pour culpabiliser Schatz, en ce qu'elle est représentative des tribulations endurées par le peuple juif à cause notamment de cet

¹⁶⁸ *Ibid.*, empl.36-38.

¹⁶⁹ *Ibid.*, empl.177.

¹⁷⁰ *Ibid.*, empl.74-76.

¹⁷¹ *Ibid.*, empl.184-186.

¹⁷² *Ibid.*, empl.191-193.

accessoire qui les mettait au banc de l'humanité et les vouaient à la mort, et qui explique que Schatz, partie prenante de ces atrocités, ait pour réaction de se figer. Bien entendu, l'étoile est également symbolique en ce qu'elle est représentative de la judéité de Cohn, mais Schatz n'a nul besoin de cet accessoire pour se rappeler que Gengis Cohn est juif. Nous pouvons donc en déduire que cette étoile a une importance capitale dans les liens qui unissent la victime et le bourreau et qu'elle revêt une autre vérité qui explique sa redondance dans l'œuvre. Notre théorie consiste donc à dire que Gengis Cohn s'est retrouvé à Auschwitz à cause de son étoile. En effet, la dissimuler, comme l'explique Victor Klemperer, était passible de fortes sanctions :

Et ce qui brille de l'éclat phosphorique le plus empoisonné, c'est « l'étoile dissimulée ». Selon les ordonnances de la Gestapo, l'étoile doit être portée du côté du cœur, sans être dissimulée, sur la veste, le manteau de ville, le manteau de travail, elle doit être portée en tout lieu où il est possible de rencontrer des Aryens. Si [...] tu as ouvert ton manteau et que le revers est rabattu sur le côté du cœur [...] alors ton étoile est dissimulée, peut-être de manière involontaire et juste pour quelques secondes, peut être aussi de manière intentionnelle, pour pouvoir, une fois au moins, marcher dans les rues sans stigmat. Un fonctionnaire de la Gestapo part toujours du principe qu'il y a intention de dissimuler, et cela est passible du camp de concentration. [...] Trois mois après, au plus tard, la communauté reçoit un certificat réglementaire de décès en provenance de Ravensbrück ou d'Auschwitz. La cause de la mort y est indiquée avec précision, et elle change même régulièrement, ou elle est individualisée ; il s'agit tour à tour d'« insuffisance du myocarde » et de « fusillé lors d'une tentative de fuite ». Mais la véritable cause de la mort, c'est l'étoile dissimulée.¹⁷³

La cause officielle de la mort du Juif ayant dissimulé son étoile : « fusillé lors d'une tentative de fuite », entre en résonance avec le cas de Cohn qui se serait évadé d'Auschwitz, ce qui paraît presque impossible, et n'est, d'ailleurs, en aucun cas évoqué par Schatz qui aurait pu se servir de cet argument pour imputer à Cohn la responsabilité de sa mort. Ainsi, le terme « miraculeusement » prend tout son sens dans une reprise ironique des causes du décès invoquées par les bourreaux. De plus cela expliquerait l'obsession qu'à Cohn de perdre son étoile comme le montrent les occurrences suivantes : « [...] je ne sais pourquoi, je vérifie que mon étoile jaune est bien à sa place, que je suis en règle. ¹⁷⁴ » Ainsi que : « Je mets la main sur mon étoile jaune. Ouf ! elle est encore là. ¹⁷⁵ », « Je cherche aussitôt mon étoile jaune : on me l'a arrachée. Heureusement, elle est là, à mes pieds. Je la

¹⁷³ Victor Klemperer, Élisabeth Guillot, Sonia Combe [et al.], *LTI, la langue du IIIe Reich : carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, 2006, 375 p., (« Agora », 202), p.225-226.

¹⁷⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.565.

¹⁷⁵ *Ibid.*, empl.2586.

*ramasse et la remets en place. Tout va bien.*¹⁷⁶ », « *Mon étoile, où est mon étoile ? Ah bon, ça va.*¹⁷⁷ »

L'obsession que Cohn voue à son étoile peut être perçue comme un traumatisme consécutif de ce qu'il lui a en a coûté de dissimuler volontairement ou non, ce signe distinctif qui l'excluait du monde.

Enfin, pour achever l'étude de la représentation de l'extermination dans *La Danse de Gengis Cohn*, nous allons signaler les allusions que Cohn fait au sujet des chambres à gaz. Elles sont évoquées métonymiquement.

La première est une allusion verbale, alors que Schatz espère se débarrasser de lui grâce à un médicament, l'Ennoctal, qui lui a été injecté alors qu'il faisait une crise d'hystérie, Cohn, qui est euphorique disparaît peu à peu jusqu'à ce que l'ambulancier explique : « *L'effet est infiniment plus fort et plus durable que celui des gaz hilarants...* ». Cela lui sauve la vie : « *Il y a des mots qu'on ne dit pas deux fois à un Juif, et le mot « gaz » est de ceux-là*¹⁷⁸ », explique-t-il. Et c'est donc l'indignation provoquée par le mot « gaz », mot, qui, pour Cohn, est désormais irrémédiablement souillé par les chambres à gaz, qui permet au *dibbuk* de ne pas être expulsé. Le souvenir atroce de la mort infligée à des millions de Juifs, réveillant l'instinct de survie chez Cohn ainsi que la volonté de vengeance contre celui qui essaie de l'éliminer pour la seconde fois.

La seconde référence est, quant à elle, liée à l'odorat. En effet, Gengis Cohn danse avec Lily (l'Humanité¹⁷⁹), pour laquelle il éprouve encore, malgré tout, de l'amour. Celle-ci lui propose une valse, et alors qu'elle lui demande de la serrer plus fort et de plus près, il se sent défaillir : « *Une étrange douceur, une ivresse merveilleuse s'emparent de moi. Je chancelle. La tête me tourne.* »¹⁸⁰ On peut penser qu'il s'agit là de la volupté qu'il ressent à danser avec une si belle femme, qu'il aime tant, mais non. Il s'excuse, « *la lâche [...] porte les mains à son cou, [et] commence à suffoquer...* »¹⁸¹. Elle le rassure lui dit que c'est la valse qui lui monte

¹⁷⁶ *Ibid.*, empl.3626.

¹⁷⁷ *Ibid.*, empl.3758.

¹⁷⁸ *Ibid.*, empl.1791.

¹⁷⁹ Nous développerons davantage l'aspect métaphorique du personnage de Lily dans un chapitre dédié à l'Allégorie.

¹⁸⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2903-2907.

¹⁸¹ *Ibid.*

à la tête, mais il n'est pas dupe : « *Mais non, c'est d'elle que ça vient, c'est son parfum. Je le reconnais. -Le gaz... je murmure. Excusez-moi, mais vous sentez le gaz !*¹⁸² » Ce qui souligne symboliquement l'impossibilité de faire confiance à l'humanité depuis la Shoah et notamment défiance éveillée par le parfum qui suggère métonymiquement un des outils de mort utilisé par les SS et emblématique de l'extermination des Juifs par les nazis : les chambres à gaz.



Enfin dans *The Passenger*, Auschwitz n'est pas simplement évoqué, il est représenté. C'est d'ailleurs dans son enceinte que se situent tous les souvenirs de la SS Anna-Lisa Franz qui y était surveillante. Le camp est représenté sous le décor du bateau-présent, le passé-Auschwitz étant situé dans la cale. Le décor fixe d'Auschwitz représente l'intérieur de l'enceinte (et donc l'extérieur du camp), un décor mobile sur glissières, représentant l'intérieur des chambrées, vient s'y adjoindre lorsqu'il s'agit d'évoquer la vie à l'intérieur des baraquements.

Le décor extérieur est composé d'un mur concave en arc de cercle représentant le mur d'enceinte du camp. Ce demi-cercle est parcouru, en son centre, de deux arrêts de chemin de fer parallèles, qui créent deux ouvertures de chaque côté d'une estrade centrale sur laquelle se tiennent les SS pour faire l'appel notamment. À l'intérieur des extrémités gauche et droite de l'arc de cercle sont encastrés les fours crématoires. Le décor intérieur mobile vient se placer devant l'estrade SS, et masque ainsi les rails de chemin de fer. Il s'agit de couchettes superposées qui symbolisent le baraquement des chambrées. Notons que les butoirs des trains sont fixes et utilisés à des fins de mise en scène dans les deux représentations du camp.

S'ajoutent à ces deux décors principaux, des décors suggérés dans l'enceinte du camp grâce à l'utilisation de tréteaux mobiles ressemblant à des wagons. L'arrivée de deux tréteaux mobiles sur les deux rails de chemin de fer parallèles respectivement recouverts pour l'un, de violons dans leurs étuis, et pour l'autre de vêtements, suggère la salle de tri où les femmes, dont Martha, sont affectées. Dans une autre scène, le wagon présent sur les rails de gauche représente un établi recouvert d'outils de sculpteurs. Cela permet de suggérer l'atelier auquel Tadek est

¹⁸² *Ibid*

affecté. C'est donc dans ces différents décors que se déroule la remémoration de la SS, et donc qu'est représentée l'extermination.

Les internées sont des femmes, si l'on exclut Tadek, elles sont représentées le crâne rasé. Les différents stades de repousse du cheveu nous permettant de distinguer les nouvelles arrivantes des anciennes. Le tatouage sur l'avant-bras est également représenté, il a un rôle majeur dans la destruction puisqu'il permet à Anna-Lisa Franz et à une kapo de repérer les numéros des femmes qui sont condamnées et de les envoyer à la mort. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Martha se tient prête à partir et que la SS lui dit que ce n'est pas encore son tour, en lui signifiant sa mort prochaine actée par un rapport signé de sa main.

La mort par épuisement qui fait suite aux mauvais traitements et au travail éreintant est suggérée par une métaphore visuelle. Deux détenus poussant un chariot sur les rails vers le fond de la scène sont englobés par une lumière éblouissante qui suggère la mort en évoquant la lumière au bout du tunnel qui y est associée dans l'inconscient collectif. Le chariot réapparaît sur les autres rails avançant vers la scène, mais il ne reste qu'un seul pousseur, indice suggérant la mort du second.



Aucune représentation n'est faite dans *The Passenger*, des chambres à gaz, elles sont uniquement mentionnées par la périphrase « *Bloc de la mort* ». Les fours crématoires sont également évoqués, verbalement en premier lieu, par celui des trois SS qui est le plus fanatique. Il reproche aux victimes d'être « *un mauvais combustible* », car « *[elles] ne veulent pas brûler* »¹⁸³. Les reproches des SS ne se cantonnent donc pas aux vivants, les cadavres des victimes sont encore désignés comme coupables de ne leur donner « *rien que des tracas* » dans l'exécution de la mission macabre dont ils se sentent investis.

Contrairement aux chambres à gaz, en plus d'être évoqués les fours crématoires sont représentés, on voit notamment des détenus, dont on peut penser qu'il s'agit de *Sonderkommandos* ouvrir les grilles des fours et en extraire les cendres avec une pelle avant de les charger dans une brouette. L'extermination est donc représentée par l'entremise des moyens qui lui permettent d'être mise en

¹⁸³ Alexander Medvedev, trad. Patrick Lang, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 80.

œuvre, et par les cendres qui en résultent. La mort des individus est donc suggérée, mais jamais montrée de façon directe.

Il en va de même pour Tadek, qui, amené devant le commandant du camp pour jouer la valse préférée du dignitaire nazi, se met à interpréter la Chaconne de Bach¹⁸⁴. Après les premières notes alors que l'orchestre rejoint le violon soliste, le glas commence à sonner pour suggérer la mort prochaine de Tadek. Tadeusz est alors frappé à coups de matraque par les SS puis emmené. Nous ne verrons plus le personnage, nous ne verrons pas sa mort. Cependant, elle est suggérée par un acte hautement symbolique, alors qu'il est emmené un SS saisit son violon par le manche et le fracasse contre le sol, le laissant gisant. Alors, un autre SS vient avec force l'écraser afin de le détruire totalement. Ainsi Tadek, le musicien professionnel, représenté métonymiquement par son violon, a été d'abord brisé par l'expérience concentrationnaire pour enfin être détruit physiquement.

Dans les trois œuvres, l'extermination est pensée et donnée à voir dans le respect des victimes. Ainsi, pas de « *pornographie de la mort* » pour citer Dauzat, pas de voyeurisme ni de sensationnalisme, le calvaire enduré par des millions de personnes réelles n'est aucunement simulé par les personnages fictifs censés les représenter. Pour autant, il n'est pas minimisé, la Shoah par balles est bien représentée en désignant les mains de ceux qui l'ont perpétrée. Les chambres à gaz et les fours crématoires sont évoqués et ces derniers sont même matérialisés sur la scène de l'Opéra de Weinberg, leur fonction étant suggérée par les cendres qui en sont retirées sans qu'à aucun moment un cadavre ne soit donné à voir. Tous ces procédés permettent d'élever le débat, de rendre leur dignité aux victimes déshumanisées et anéanties par les nazis. De pointer du doigt les coupables et non les victimes¹⁸⁵ et de montrer l'ampleur de la « catastrophe » (traduction française du terme Shoah) qui a englouti en plus de millions de Tziganes, d'homosexuels, de

¹⁸⁴ Nous analyserons le choix de cette musique de substitution dans le chapitre ayant pour thème Vengeance et résistance.

¹⁸⁵ Nombreux sont les exemples mais nous pensons ici particulièrement à l'œuvre de Jean-François Steiner, *Treblinka*, dans laquelle il dépeint les Juifs comme un peuple s'étant « laissé mener à l'abattoir comme des moutons. » Ce que dénonce, entre autres, Pierre-Emmanuel Dauzat.

prisonniers politiques, et de Juifs, un peuple et la culture ancestrale qui l'animait : la yiddishkeit¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Nous y reviendrons en détails dans la seconde partie de cette étude, dans le chapitre dédié à l'utilisation de l'Allégorie.

DEUXIÈME CHAPITRE :
L'insensibilité comme symptôme de l'adhésion
à l'entreprise de mort nazie

1. Évocation de l'indifférence du monde dans *La Danse de Gengis Cohn*

*Tous le disent : le souvenir des coups et des sévices, aussi atroces soient-ils, s'atténue avec le temps. Ce qui ne s'atténue jamais en revanche, c'est le sentiment d'abandon de la part du monde.*¹⁸⁷

Ce sentiment¹⁸⁸ d'abandon si présent chez les survivants, décrit ici, par Régine Waintrater, les auteurs ont tenté de le retranscrire dans leurs œuvres. D'abord cet abandon, cette inertie et cette indifférence du Monde pendant les faits, comme décrits par Gary par la bouche de Gengis Cohn :

*[...] nous [les Juifs] avons l'oreille particulièrement fine, toute notre histoire est un long exercice de l'ouïe. L'oreille collée au mur du ghetto, nous avons guetté en vain le moindre écho de l'approche des sauveteurs, de l'aide extérieure. Personne n'est jamais venu, mais à force de tendre l'oreille, celle-ci s'est développée et nous sommes devenus un peuple de musiciens.*¹⁸⁹

Mais également par tant d'autres comme, par exemple, Leïb Rochman dans sa nouvelle, *Le Déluge* :

*Je tressaillais, je me cramponnais à la ville dans l'espoir d'éveiller une onde. Je savais que ma voix était engloutie. Elle ne portait pas. Seul résonnait un écho. Il en sera à jamais ainsi.*¹⁹⁰

Mais comme le souligne l'écrivain yiddish, l'indifférence ne se borne pas aux temps de guerre, elle perdure des années durant. Romain Gary décrit cet état de fait par le truchement de l'intrigue principale¹⁹¹ de son roman à savoir la série de crimes perpétrés dans la forêt de Geist par Lily. C'est donc par le biais de l'exposition de ces crimes que l'indifférence du Monde envers la Shoah surgit par contraste. En

¹⁸⁷ Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide, témoignage et survivance*, cité, p. 11.

¹⁸⁸ Ce sentiment est corroboré par les faits comme le souligne Serge Klarsfeld : « *N'oublions pas que, au moment où les Juifs sont exterminés dans l'Europe asservie par le nazisme, des bateaux chargés de Juifs, refoulés par les Anglais de Palestine, sombrent en Méditerranée ou en mer Noire ; que l'on ne bombarde pas les voies ferrées menant aux camps de concentration et que le Vatican, la plus éminente instance de la chrétienté, reste silencieux, même lorsque les nazis entraînent vers Auschwitz les familles juives de Rome. De 1942 à 1945, on n'assiste pas à un effort interallié organisé efficace pour sauver le peuple juif martyrisé. Les nazis s'en rendent parfaitement compte. Citons Joseph Goebbels, le ministre de la propagande du troisième Reich : « Il est curieux de constater que les pays dont l'opinion publique s'élève en faveur des Juifs refusent toujours de les accueillir. [...] »* In Serge Klarsfeld, *Le Combat d'une vie: 50 ans à traquer les nazis*, Paris, Librio, 2015, 66 p., p. 16.

¹⁸⁹ Romain GARY, *La Danse de Gengis Cohn*, cité., empl.3185-3187.

¹⁹⁰ Leïb Rochman, Rachel Ertel, *Le Déluge*, Libella, Nouvelles BUCHET.CHASTEL, 2017, p. 156.

¹⁹¹ Mais en réalité secondaire, la Shoah et l'inhumanité de l'Homme étant en fait la véritable intrigue principale comme nous le verrons plus tard dans cette étude.

effet, alors que le nombre de morts augmente dans ce qui semble être une série de crimes sexuels perpétrés par Lily et Florian, le sujet commence à devenir incontournable et à concerner tous les habitants de la région, à commencer par les enquêteurs dont Schatz, pourtant un ex-SS coutumier des massacres. Il semble même intrigué et choqué par l'affaire : « *C'est la première fois, dans mon expérience, dit-il solennellement, que quelqu'un se livre à un massacre collectif sans trace de motif, sans l'ombre d'une raison...* »¹⁹²

Guth, un collègue de Schatz surenchérit en précisant que « *c'est le crime du siècle.* » Le traitement exagéré de cette vague de crimes qui devient emblématique par son ampleur, quelque quarante morts, et la réaction des enquêteurs dont un a baigné dans un des plus grands massacres de l'Histoire, permet en filigrane de dénoncer l'indifférence totale du monde pour la Shoah¹⁹³ et donc pour le supplice de Cohn. Qualifier de « crime du siècle » cette série d'homicides alors même que quelque vingt ans auparavant les victimes se comptaient par millions est inimaginable d'indifférence et d'irrespect. Mais cette ébullition ne s'arrête pas au commissariat de police ainsi Schatz précise-t-il au baron : « *[...], mais je ne vous apprend rien. Le monde entier, hélas ! est au courant* »¹⁹⁴. L'exposition de la série de meurtres prend une telle ampleur que la presse s'en mêle, et en effet l'affaire finit par faire « *la une de tous les journaux* » en ces termes :

« *SÉRIE DE CRIMES SANS PRÉCÉDENT EN ALLEMAGNE !* »¹⁹⁵

Le crime contre l'humanité perpétré vingt ans auparavant n'effleure pas les esprits, même lorsque la presse tente de chercher un précédent à la série de crime qui sévit dans la région. Elle finit tout de même par trouver un crime, selon elle, équivalent, et compare ces meurtres à ceux d'un autre criminel en série, le vampire de Dusseldorf :

Monsieur le directeur général, je ne peux pas empêcher la presse mondiale de nous injurier. Ils nous ressortent toujours le vampire de Dusseldorf. C'est tout de même drôle qu'après quarante ans, chaque fois qu'ils veulent nous

¹⁹² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.165-166.

¹⁹³ Rappelons que le livre a été écrit en 1967, la Shoah est alors majoritairement oubliée par l'opinion publique.

¹⁹⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.534.

¹⁹⁵ *Ibid.*, empl.592.

*calomnier, nous autres Allemands, ils ne trouvent que le vampire de Dusseldorf. On aurait cru qu'ils auraient pu inventer autre chose depuis...*¹⁹⁶

Notons une indifférence totale pour la Shoah dont Schatz fait montre en ne la citant pas parmi les crimes marquants, ce qui prouve une fois de plus qu'il n'a aucun remords, mais également qu'il ne souhaite pas raviver le souvenir d'un crime qui pourrait lui être reproché. De plus cela permet de démontrer qu'il considère ses actions passées comme légitimes, car selon lui les crimes sexuels perpétrés en 1967 sont les seuls à rester inexplicables par l'absence de motif qui les justifierait. Au-delà de cette indifférence, nous voyons poindre le déni de tout ce qui entacherait l'Allemagne : le cas avéré du vampire de Dusseldorf étant réduit à une invention visant à calomnier le peuple allemand. Et au-delà de la personne de Schatz le monde aussi refuse, même a posteriori, de reconnaître l'importance des crimes nazis, ne les mentionnant pas et les niant pour ainsi dire lorsque les journaux s'emballent qualifiant les quarante meurtres de crimes sans précédent en Allemagne.

Face à cet état de fait Cohn souligne, amer et ironique : « *Il faut reconnaître que vingt-deux crimes en huit jours, il y a de quoi provoquer l'indignation du monde civilisé.* »¹⁹⁷ Indignation légitime pour les faits actuels qui ne fait que souligner l'indignation trop faible qui a gagné la presse mondiale au moment de l'assassinat de six millions de Juifs et de milliers de Tziganes, homosexuels et opposants politiques¹⁹⁸. Impression qui est renforcée par le constat désabusé de Cohn, alors que les journalistes assaillent Schatz pour lui poser des questions sur les crimes en cours dans la forêt de Geist : « *Je boude. Au fond, j'aimerais bien me faire photographe. Je n'ai jamais atteint la vraie célébrité. Un petit amuseur de troisième ordre.* »¹⁹⁹ Ce qui souligne une fois de plus l'indifférence à l'encontre de la Shoah, mais de plus l'ironie du sort qui fait que le meurtrier de Cohn soit

¹⁹⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.415.

¹⁹⁷ *Ibid.*, empl.517-522. (Notons que le nombre de morts varie au gré des découvertes de nouvelles victimes.)

¹⁹⁸ Citons à cet égard Serge Klarsfeld qui analyse les réactions post-génocide en ces termes : « *Pendant ce temps, tous les efforts des communautés juives dans le monde sont dirigés vers la lutte politique pour la création de l'État d'Israël et, plus tard, vers la lutte pour l'indépendance et la survie de cet état. Aussi pour mener à bien la répression du crime antijuif, une volonté juive collective fait-elle défaut en cette période d'affrontement entre les blocs idéologiques [ndlr : guerre froide], où les bourreaux nazis comprennent qu'ils peuvent relever la tête et où l'opinion publique se désintéresse rapidement de l'effroyable passé représenté par la Shoah.* » In *Le combat d'une vie, 50 ans à traquer les nazis*, cité, p.21.

¹⁹⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1597-1598.

« *harcelé de questions par les journalistes* »²⁰⁰ non pas pour faire éclater la vérité le concernant et dénoncer le scandale que constitue le fait d'avoir donné des fonctions d'agent de la paix à un assassin, un tortionnaire nazi, mais bien pour lui poser des questions sur l'enquête en cours qui attise toutes les curiosités.

C'est donc cette réaction saine des enquêteurs, de l'opinion publique, de la presse, en somme du monde, qui s'émeut et se choque du sort qui a été réservé aux quelque quarante victimes de Lily, qui permet de mettre en lumière l'absence de réaction, d'indignation, durant la Shoah et même a posteriori pendant de nombreuses années, période durant laquelle les atrocités ont été minimisées voire niées. Et c'est donc en donnant à voir une réaction normale face à un acte barbare que Romain Gary souligne l'anormalité du traitement qui a été fait de la Shoah au moment des faits et pendant les deux décennies qui ont suivi.

Cette indifférence fait émerger le thème de l'oubli, d'ailleurs, Cohn ne peut que constater qu'il fait partie de la masse des victimes oubliées. Aussi pointe-t-il du doigt le désintérêt de la jeunesse pour son cas. Ainsi, lorsqu'il sert à Schatz quelques-unes de ses prestations les plus féroces il est conscient que personne ne le remarque, il précise même : « [...] *ils ne me voient pas. C'est une question de génération, je suppose.* »²⁰¹ Et, désabusé, il comprend que son supplice n'intéresse personne aussi dit-il, non sans une pointe d'humour noir :

*Il y a une foule de journalistes dans la rue, mais je passe inaperçu : je ne suis pas d'actualité, le public est saturé, il m'a assez vu, on lui a assez cassé les oreilles avec ces histoires et il ne veut plus en entendre parler. Les jeunes, surtout, se fichent de moi comme de l'an 40. Les anciens combattants les ennuient, avec ces interminables rabâchages de leurs exploits passés. Ils nous appellent ironiquement : « les Juifs de papa. » Il leur faut du nouveau.*²⁰²

Ceci nous permet sans doute de comprendre un des aspects symboliques de la forme ectoplasmique de Cohn, s'il est un dibbuk visible uniquement par son bourreau c'est sans doute parce que le reste du monde l'a oublié. Son état reflète donc le caractère invisible de son calvaire et de sa trajectoire pour un monde qui ignore tout de lui et de son histoire. Et cet oubli du monde, Cohn tente même de le justifier par l'ampleur du crime qui est tel qu'on ne peut se le représenter :

²⁰⁰ *Ibid.*, empl.518.

²⁰¹ *Ibid.*, empl.194.

²⁰² *Ibid.*, empl.52.

*Ça se remarque davantage, ça frappe plus parce que quarante et un morts, ça peut se compter, on peut se le représenter. C'est figuratif. S'il y en avait cinquante millions, personne n'en parlerait plus depuis longtemps. Ce serait de l'abstraction pure.*²⁰³

Ce paradoxe qui consiste à dire que plus le nombre de morts est élevé, moins on peut se le représenter, car il semble irréel, est développé également par Albert Camus dans *La Peste* en ces termes : « *Et puisqu'un homme mort n'a de poids que si on l'a vu mort, cent millions de cadavres semés à travers l'histoire ne sont qu'une fumée pour l'imagination.*²⁰⁴ »

Mais le Monde est-il réellement innocent et excusable pour son indifférence ? Pour son manque de représentation de l'ampleur des faits ? L'impossibilité de se représenter six millions de cadavres justifie-t-elle de les ignorer ? Si le besoin d'oublier est parfois vital pour avancer, et si oublier la guerre et ses horreurs peut sembler nécessaire pour mieux se reconstruire, est-ce vraiment la seule motivation à cette indifférence et à cet oubli pour et envers les souffrances d'autrui ? Vraisemblablement non. Et c'est d'ailleurs ce qu'ont tenu à souligner Weinberg et Gary par le biais de personnages emblématiques de l'indifférence coupable auxquels nous allons nous intéresser désormais.

2. Une indifférence coupable chez les personnages de Romain Gary et de Mieczyslaw Weinberg

Nous allons nous pencher sur le personnage de Walter dans *The Passenger*. Comme nous l'avons vu, c'est en partance pour le Brésil, où il a été muté en tant que diplomate, que Walter découvre le passé de sa femme Anna-Lisa Franz qui était SS à Auschwitz. Cette découverte se fait par le biais de sa volonté de connaître la vérité.



Ainsi perçoit-il le trouble causé chez sa femme par la présence de la passagère sur le pont du bateau. Lisa prétextant un mal de tête va d'ailleurs se réfugier dans sa cabine. Loin de s'accommoder du silence de sa femme, Walter va se faire inquisiteur essayant par tous les moyens

²⁰³ *Ibid.*, empl.998-1012

²⁰⁴ Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, coll. Folio, Format numérique (kindle), 2008, empl.481-483.

de la pousser à lui expliquer son trouble, à verbaliser son malaise, mais celle-ci s'obstinera dans son mutisme. Ce n'est que lorsqu'il menace : « *Dois-je lui poser la question à elle ?* »²⁰⁵, que sa femme, acculée, va lui faire sa confession. Cette inquisition poussée nous rend d'emblée Walter sympathique, il ne semble pas être indifférent et ne veut en aucun cas ignorer la vérité visiblement déplaisante que sa femme cherche à lui cacher. Et cette impression positive est confirmée lorsque Walter outré par la révélation de sa femme déclare :

*Un cauchemar ! Hélas ! Tous les projets de vie sont détruits... [...] Un honorable Allemand et avoir une SS pour femme ! Comment as-tu pu me tromper à ce point, me donner le change avec ton silence ? C'est incroyable, c'est monstrueux, monstrueux, monstrueux, monstrueux ! Monstrueux, monstrueux !*²⁰⁶

L'on se dit alors que Walter est scandalisé par le fait que sa femme ait été SS dans l'un des pires camps d'extermination nazie. Il semble même vouloir la quitter puisqu'il précise que tous les projets de vie sont détruits. Cette impression est d'ailleurs corroborée par l'utilisation du terme « *cauchemar* » et par la répétition du terme « *monstrueux* » auquel s'adjoint un geste du mari²⁰⁷ qui se défait violemment de l'étreinte de sa femme à genoux, accrochée à son bras, comme pour signifier qu'il condamne et se désolidarise des actions de cette femme qu'il ne connaissait pas sous ce jour monstrueux. D'ailleurs, alors que Lisa tente de se justifier quand son mari lui demande de tout lui raconter, il ajoute : « *Je n'y crois pas à ta compassion de surveillante.* »²⁰⁸, lui signifiant ainsi qu'il voit clair dans son jeu. Cependant, tout n'est pas si simple et les termes « *honorable Allemand* », que Walter utilise pour se définir et se désolidariser du passé nazi de sa femme, ne semblent pas recouvrir le même sens pour lui que pour nous. Pour lui, l'honorabilité n'est pas une valeur morale intrinsèque rattachée à des idées, des actes ou à des prises de position, mais une notion uniquement dépendante du regard d'autrui porté sur soi, l'honorabilité est pour lui un statut mondain qui se forge grâce à la persistance de son image, de son statut social, du regard positif que la société porte sur lui sans qu'il n'ait rien fait pour mériter cette marque de respect. Cette représentation de sa personne est d'ailleurs tout ce qui lui importe, il est complètement indifférent au sort des victimes de sa femme et ce qui lui paraît si

²⁰⁵ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 77.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp.77-78.

²⁰⁷ Dans la mise en scène de David Pountney.

²⁰⁸ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 78.

« *monstrueux* » dans ses révélations ce n'est pas que sa femme ait fait partie des bourreaux d'Auschwitz, mais bien les retombées que ce fait pourrait impliquer dans sa vie professionnelle et mondaine. Il imagine d'ailleurs déjà les gros titres des journaux :

*Demain, les journaux le claironneront au monde entier : « le diplomate ouest-allemand Kretschmer marié à la surveillante-SS Franz. Avant d'atteindre le pays de sa destination, il a été relevé de ses fonctions. » Une bien méchante plaisanterie.*²⁰⁹

Walter, égoïste, ne pense qu'à sa carrière. Avoir été marié à une SS ne le dégoûte en rien, ce qui l'effraie c'est de perdre son emploi et sa respectabilité. D'ailleurs peu à peu son vrai visage va nous être révélé, alors qu'il déclare « *Si la passagère est cette Martha, damnation c'en est fait de nous !* »²¹⁰ il nous montre bien qu'il ne condamne en rien sa femme, mais qu'il est simplement soucieux des répercussions néfastes que pourrait avoir cette affaire dans sa vie. D'ailleurs lorsque Lisa rétorque que c'est impossible, qu'il est inconcevable que Martha ait survécu au bloc de la Mort, on voit que Walter rasséréné propose un axe de justification à sa femme comme pour lui signifier que si Martha n'est pas la passagère, il ne lui tiendra pas rigueur de sa mise à mort : « *J'essaie de te comprendre : étais-tu un morceau de bois flottant qui a été aspiré par le tourbillon de l'eau ?* »²¹¹ » Cela nous confirme encore que Walter n'est pas dérangé par les horreurs que sa femme a commises à Auschwitz, il lui souffle même des excuses supplémentaires pour tenter de la dédouaner de sa responsabilité grâce à cette métaphore qui suggère sa passivité, son innocence elle qui, comme un morceau de bois, a été prise dans le tourbillon d'eau qui représente le système nazi. Ce pas vers sa femme ne sera que le premier, en effet lorsque le steward payé par Lisa pour prendre des renseignements sur la passagère lui révèle qu'elle est en fait « anglaise », Walter va se démasquer et révéler son vrai visage.

C'est sur une musique triomphante après un éclat de rire que Walter s'écrit « *Mein Gott !* », mon Dieu, exclamation suivie par une étreinte avec sa femme. Maintenant que son avenir politique et professionnel n'est plus en jeu, il n'est plus question de se désolidariser de Lisa. Il ajoute même : « *Que tout est donc simple !*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹¹ *Ibid.*

*Nous autres Allemands aimons nous torturer avec des doutes, avec des fantasmes de terreur et des secrets brumeux.*²¹² »

Faisant clairement fi du passé de sa femme, de l'horreur d'Auschwitz il clame que l'ensemble du problème est réglé puisque sa carrière est hors de danger. Tout ce qui le dérangeait dans cette révélation c'était le désordre que cela pourrait semer dans sa vie, en ce sens il est en accord total avec l'état d'esprit de Goethe qui disait dans ses *Annales*, préférer « *une injustice à un désordre* »²¹³. L'injustice résidant dans le fait que la meurtrière, Lisa, s'en sorte sans aucun compte à rendre. En effet, celle qui pouvait l'inculper est morte et ne semble, en tout cas, pas être la passagère. Il ajoute même dans un cynisme absolu : « *Des sentimentaux, voilà ce que nous sommes. Mais cette propriété nous rend plus purs.* »²¹⁴ »

Là aussi, le terme « *sentimentaux* » ne recouvre pas son sens habituel, de vrais sentimentaux auraient été horrifiés par le sort des victimes, or, ici, ce qui horrifie les deux personnages ce sont les conséquences de ces crimes, qu'ils ont commis ou auxquels ils ont souscrit, sur leur petite vie bien rangée. D'ailleurs, Walter ne se contente pas d'être indifférent au sort des victimes, il signifie également à sa femme dans la suite de sa phrase qu'il partage lui-même l'idéal nazi honorant la quête de pureté qui fut un des arguments brandis pour motiver les horreurs nazies. Il lui accorde ainsi tout son soutien et lui fait savoir que son passé n'entache en rien l'estime qu'il a pour elle qui semble même en être renforcée.

D'ailleurs dès lors que tout danger est écarté c'est dans une indifférence totale pour les horreurs commises que Walter reprend le cours de sa croisière et se met en tête d'aller danser avec sa femme comme si de rien était. Venu chercher Lisa pour qu'elle l'accompagne sur la piste de danse, il croise le steward qui précise, alors, que la passagère bien que citoyenne anglaise est en fait Polonaise. Après un sursaut de panique, Walter se reprend et relève sa femme qui pleurniche à ses pieds de façon théâtrale. Il se comporte alors de façon paternaliste avec cette SS, cette femme froide, calculatrice et sans pitié, qui mise face à la possibilité d'être rejetée par son mari pour sa conduite passée agit comme une petite fille fragile et victime d'une

²¹² *Ibid.*

²¹³ Cité par Antoine Vitkine, « *Mein Kampf* », *histoire d'un livre*, Numérique, kindle, 2014, empl.1271-1287.

²¹⁴ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 79.

immense injustice. Walter décide donc de donner le change comme le montre l'échange suivant :

Walter (ému) : Je te crois, je te crois, ma chérie. Et je puis même te comprendre.

Lisa (se calmant) : J'ai craint que tu ne me laisses seule.

Walter : Ma pauvre fille, tu as souffert et traversé bien des choses.

Lisa : Dois-je donc assumer la responsabilité de tout et de tous ?

Walter : Non tu n'y es pas obligée.²¹⁵

L'utilisation de la périphrase « *ma pauvre fille* » accentue l'impression d'une scène de consolation d'une enfant par son père, d'autant que la cruelle SS dans les bras de Walter adopte une voix faible et entrecoupée de sanglots telle une petite fille, voix qui se prête assez bien à son propos qui peut se résumer à l'assertion enfantine « ce n'est pas moi, ce sont les autres », ici ce ne serait pas elle qui serait responsable et l'on tenterait injustement de charger sur ses « frêles épaules » la responsabilité collective. Or, et nous le savons, c'est bien elle qui est responsable de la mort de Tadeusz, de Martha et des mauvais traitements à l'égard de nombreuses autres victimes, mais, se défaussant, elle est soutenue par son mari qui sur un ton paternaliste la reconforte. Ainsi, en position de force face à cette petite fille innocente, accusée à tort, pour laquelle Lisa se fait passer, Walter prend les choses en main, il détaille sur une musique quasi militaire son plan de bataille : profiter de l'éloignement de l'Allemagne pour se faire oublier et il ajoute : « *C'était la guerre, voilà. C'était il y a longtemps. Chacun a le droit d'oublier la guerre.* ²¹⁶ » Fait intéressant pour cette déclaration qui est censée mettre fin à toute culpabilité chez sa femme, le metteur en scène fait enlever ses lunettes à Walter comme pour suggérer que celui-ci refuse de regarder la vérité en face et sans doute souligner le fait qu'il nie les crimes de sa femme et du parti.

La guerre, si l'on en croit la définition du Larousse²¹⁷ est une lutte armée entre États. Or Auschwitz ne fait aucunement référence au front où se battent les soldats représentant les états, ce camp d'extermination symbolise avant tout l'enfermement, les mauvais traitements et l'anéantissement appliqués par des soldats nazis sur de civils juifs, homosexuels, Tziganes, et opposants politiques. Le déni et l'indifférence sont les conditions requises pour pouvoir régler une telle

²¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Éditions Larousse, « Définitions : guerre - Dictionnaire de français Larousse », [En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/guerre/38516>]. Consulté le 14 avril 2017.

question en deux assertions vagues qui reviennent à dire que le passé est révolu et que consécutivement ce qui s'y est déroulé n'a plus aucune importance. Indifférent au sort des victimes de Lisa et du Parti, Walter finit donc d'absoudre sa femme et de lui confirmer son soutien. Le fait que la passagère soit Martha ne lui pose plus aucun problème dès lors qu'expatriés ils n'auront à rendre aucun compte.

Le même type d'indifférence est également perceptible chez les personnages du Baron et du Comte chez Romain Gary. Lorsque Schatz se rend compte de l'implication de Lily dans les crimes de la forêt de Geist et des alentours la réaction du baron n'est pas celle d'un homme effondré apprenant une terrible vérité, au contraire Von Pritwitz montre bien son insensibilité à l'égard des victimes. En effet, les crimes ne provoquent en lui aucune espèce d'affect, en revanche l'idée que ces crimes sexuels puissent impliquer son déshonneur de mari le fait réagir avec la plus forte indignation. Il déclare d'ailleurs en ce sens : « *Quarante morts, je veux bien l'admettre, mais de là à tromper son mari... tout de même !* ²¹⁸ » Puis face à l'insistance de Schatz, il finit par « *gueule[r]* » :

*Je proteste avec la dernière énergie contre vos infâmes insinuations ! [...] Vous me parlez de cette affreuse tuerie, mais moi je vous parle de mon honneur ! On peut très bien tuer quelqu'un sans pour cela tromper son mari ! Vous n'avez pas le droit d'imaginer le pire. On peut avoir des principes, des opinions politiques et rester une honnête femme !*²¹⁹

La tournure burlesque des propos indignés du Baron inverse l'ordre de valeur classique en plaçant une simple affaire de tromperie quasi vaudevillesque (le fait que sa femme soit partie avec le garde-chasse), comme quelque chose de « *pire* » que ce qui s'apparente à une tragédie, à savoir le meurtre de vingt-deux personnes²²⁰. Cette tournure est risible par l'emphase avec laquelle cet homme s'évertue à défendre son honneur pour ne surtout pas être considéré comme un mari « *cocu* ». ²²¹ Mais cela montre aussi très crûment l'inhumanité du Baron, qui comme Walter dans *The Passenger*, considère l'assassinat de ces personnes comme anecdotique comparé à l'horreur que constituerait son déshonneur. L'honnête

²¹⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1384.

²¹⁹ *Ibid.*, empl.1308.

²²⁰ Le second niveau de lecture permet de souligner que Lily, l'Humanité, n'en est pas à son coup d'essai, le Baron reste donc insensible malgré le précédent monstrueux que constitue la Shoah, qu'il semble complètement occulter. Nous reviendrons en détails sur le second niveau de lecture dans le chapitre consacré à l'Allégorie.

²²¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.631.

femme pour le baron est donc celle qui reste fidèle à son mari, qui ne nuit pas à sa réputation. Lily malgré tous ses crimes reste donc innocente aux yeux de son mari dès lors qu'il ne s'estime pas trompé, tout comme Lisa reste innocente aux yeux de Walter dès lors que sa conduite passée, si horrible soit-elle, n'a aucune incidence sur sa carrière politique ni sur l'image de marque qu'il s'est forgée.

D'ailleurs dans son argumentation défensive nous pouvons constater un deuxième niveau d'indifférence qui consiste, pour le Baron, à minimiser les crimes de sa femme en les motivant par des idéaux. Ainsi dit-il :

*Je suis sûr qu'elle l'a fait pour des motifs élevés ! Qui sait, la raison d'État était peut-être en jeu. N'oubliez pas que pendant la guerre nous avons dû, nous aussi, accomplir quelques actes répréhensibles ! nous étions mus par des raisons idéologiques !*²²²

Von Pritwitz cherche donc à justifier la conduite de sa femme tout en justifiant la sienne pendant la Seconde Guerre mondiale. Il se sert ainsi de l'idéologie pour masquer sa responsabilité, or, l'idéologie à laquelle il fait référence est l'idéologie nazie, en se défendant et en s'en servant comme bouclier il admet donc qu'il soutenait le parti nazi et avoue par la même occasion que loin d'être simplement « retiré tranquillement dans [son] château » comme il le dira plus tard, il était partie prenante des exactions, ou du moins souscrivait sans réserve à l'idéal nazi. Cela explique qu'il ne ressente aucune honte à évoquer le nazisme comme circonstance atténuante de ses actions passées. Ainsi les crimes les plus odieux sont-ils absous par le Baron dès lors qu'ils sont motivés par un idéal, si monstrueux soit-il, l'idéal prévalant sur les vies humaines sacrifiées en son nom.

Mais l'indifférence atteint son apogée dans l'horreur quand le baron et le comte ne cherchant plus à justifier ou couvrir la conduite de Lily se laissent aller à s'indigner de l'existence de photographies des charniers de Buchenwald :

*[Baron] Tous les moyens leur sont bons pour nous déshonorer. Ils ne reculent devant aucune obscénité. Vous avez vu les photos de tous ces corps nus entassés les uns sur les autres à Buchenwald ? Quelle pornographie ! C'était d'une impudeur... d'une impudeur ! On n'a pas le droit de photographier des choses pareilles, et encore moins de les publier. Ils les ont même montrées au cinéma, vous savez. [...]*²²³

²²² *Ibid.*, empl.1084.

²²³ *Ibid.*, empl.1492-1504.

Cette indifférence explique sans doute le choix de Gary de faire de ses deux personnages respectivement un comte et un baron : des membres de l'aristocratie. Peut-être cela fait-il référence à une citation de Thomas Mann :

Eh bien, l'antisémitisme est l'aristocratie de la plèbe. Il se peut ramener à une formule très simple : « Je ne suis rien, il est vrai, veut-il dire, mais du moins je ne suis pas juif » par-là, l'imbécile se figure tout de même être quelqu'un.²²⁴

Citation, qui appliquée aux deux aristocrates, souligne l'antisémitisme qui les anime. D'ailleurs, le baron qui fait preuve d'une indécence totale en trébuchant sur les cadavres des victimes de Lily dans son propre parc et en continuant à nier leur existence se permet ici de faire une projection et va jusqu'à taxer les morts d'êtres impudiques à dessein, dans le seul but, selon lui, de le déshonorer. Pour ce faire, il inhébe totalement la réalité de l'extermination que représentent ces photographies et en souligne le prétendu contenu pornographique. Cela évoque une pensée assez répandue qui consiste à détourner le message contenu dans le verset biblique « *malheur à l'homme par qui le scandale arrive* »²²⁵, à savoir que le malheur ne vise plus celui qui est à l'origine du scandale par ses actes, mais, dans une distorsion flagrante, incrimine celui qui met en lumière le scandale. En ce sens, ce n'est pas le crime qui est scandaleux pour le Baron, mais les photographies le représentant qui le deviennent. Le problème n'est donc pas que ces gens aient été cruellement assassinés, mais ce qui dérange réellement le Baron c'est la nudité des corps qu'il considère comme obscène. Il s'agit d'un déplacement de l'attention qui permet de nier les faits tout en incriminant les victimes. Il n'y a plus d'extermination, donc il n'y a plus de responsabilité ni de culpabilité à endosser ; mais en revanche, il y a des corps nus à incriminer dans ce qu'ils se donnent en « spectacle » pour reprendre un terme utilisé par le Baron. D'ailleurs, le comte ajoute : « *Penser qu'il y avait même des jeunes filles de quatorze ans dans le tas, des petits seins à peine formés...* »

²²⁴ Thomas Mann, *L'Artiste et la société*, « Conférence sur l'antisémitisme (1937) », Paris, Grasset & Fasquelle, 1973, p. 216. Si nous avons été amenés à nous intéresser à l'œuvre de Thomas Mann, outre le thème de son ouvrage *L'Artiste et la société* qui est utile à notre réflexion, c'est parce qu'il est cité à plusieurs reprises dans l'œuvre de Gary, ce qui tend à prouver qu'il était connu de l'auteur et que sa pensée lui était familière, notons par exemple les quatre occurrences du nom de Thomas Mann dans *Europa* de Romain Gary, cité, (pp. 31/32, p. 150, p. 158, p. 197)

²²⁵ Nouveau Testament, Matthieu 18 :7.

L'indécence du comte est à son comble. Le fait qu'un homme d'âge mûr pose un regard libidineux sur le corps d'une adolescente est déjà sujet à caution, mais lorsque ce genre de pensée est suscitée par la contemplation d'une photographie d'un charnier cela tend à donner la nausée. Sous couvert de morale, de bienséance, le comte et le Baron dépassent toutes les limites de la décence et c'est en ce sens que Gengis Cohn fait allusion à Tartuffe en glissant : « *Cachez ce sein que je ne saurai voir* ». La pudibonderie d'apparat des deux hommes qui sont de fait en réalité obscènes et impitoyables n'échappe pas au dibbuk. Cohn souligne la stratégie d'inversion des deux hommes, qui soutiennent que Lily devrait être considérée comme la première victime, et les victimes, quant à elles, deviendraient coupables d'impudeur comme l'exprime sans vergogne le baron :

*Ces photos obscènes ont fini par faire plus de mal que la chose elle-même... Les exécutions, certes, étaient un crime contre les Juifs, mais la publication de ces photos, c'est un crime de lèse-humanité. Dans l'intérêt supérieur de notre espèce, il fallait passer cela sous silence.*²²⁶

Les morts sont donc désignés comme coupables de lèse-humanité, et sont donc, de fait, exclus de l'humanité. Et le baron va même plus loin en ajoutant ensuite que ces photos pornographiques, « *cette nudité en vrac* » pourraient donner des idées à la jeunesse, constituer une sorte « *d'encouragement dangereux* », finissant ainsi de tordre la réalité. À en croire Von Pritwitz ces photographies ne constituent plus des preuves historiques d'un massacre qui serviront aux générations futures à être éduquées, à savoir ce qui s'est passé et à s'écarter de cette voie, non, par leur contenu prétendument pornographique le Baron y voit un encouragement dangereux qui pourrait contribuer à dévergondner la jeunesse et qu'il faut, en conséquence, garder caché. C'est donc avec une indécence et une indifférence totale que les deux hommes incriminent ceux qui sont en réalité les victimes de l'humanité dans ce qu'elle peut produire d'horreurs afin de se dédouaner de leur souscription totale aux dites horreurs.

Gary, Weinberg et Medvedev, par le biais de cette représentation de personnages semblant de prime abord irréprochables, car ne faisant pas partie des bourreaux directs, mettent en lumière l'inertie coupable de ces personnes qui, face à l'horreur, et aux criminels, se contentent de fermer les yeux dans un mouvement

²²⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1507-1513.

d'aveuglement volontaire. Il ne s'agit pas de personnages paralysés par la peur tout en ayant conscience de l'anéantissement qui se déroulait sous leurs yeux. Ce n'est pas cette lâcheté bien humaine qui est pointée du doigt par les auteurs. Car alors, en toute honnêteté les lâches se contenteraient de dire qu'ils n'ont rien pu faire. Ici, l'indifférence des deux hommes ne cache pas ce type de couardise, mais bien la souscription totale des deux personnages à l'idéologie nazie. Ainsi continuent-ils à aimer, voire admirer davantage encore, leurs femmes criminelles, l'une étant la plus criminelle de toutes : l'Humanité, nous y reviendrons, l'autre étant une de ses composantes : une ex-SS. Et c'est cette culpabilité plus subtile et insidieuse que les auteurs veulent mettre en lumière, cette idée que l'indifférence n'est pas un moindre mal, mais qu'elle cache bien une tout autre vérité, loin d'être inoffensive elle cautionne les massacres et en impute la responsabilité aux victimes mêmes : il s'agit, en somme, d'une indifférence coupable.

TROISIÈME CHAPITRE :
De l'impuissance au soulèvement

1. Une Résistance protéiforme

A. Résistance artistique, mentale et sentimentale dans *The Passenger*

Nombreux sont ceux parmi les « pseudo-sceptiques » concernant la véracité de l'entreprise d'extermination menée par les nazis (et par les états qui leur étaient « soumis »), qui en plus de minimiser voire de nier l'historicité de la Shoah, se plaisent à présenter les victimes comme coupables d'une passivité qui les rendrait presque consentantes. Certains induisent cette idée sans pour autant souscrire au négationnisme : pensons à la fameuse phrase de Jean-François Steiner qui présentait, dans son roman *Treblinka*, le peuple juif comme des « moutons » s'étant laissés mener à « l'abattoir ».

Cette représentation fallacieuse des victimes les condamne en lieu et place de leurs assassins. Jugeant le passé au regard de savoirs historiques acquis a posteriori, elle omet que ce recul et ces connaissances sur lesquels elle fonde son jugement n'est en rien représentatif de la compréhension nécessairement partielle que pouvaient avoir les victimes au moment des faits. De plus, elle fait abstraction de la volonté de dissimulation des nazis qui avançaient masqués afin d'exterminer un maximum de ceux qu'ils considéraient comme des indésirables et à qui ils faisaient endosser la responsabilité de tous leurs maux. Enfin, elle réduit également le spectre des actes de résistance à la seule prise d'armes.

Les œuvres qui nous intéressent ne font pas partie de celles qui adoptent cette posture ; au contraire, nos auteurs s'attachent à redonner humanité et dignité aux victimes en les représentant de façon active, sans pour autant nier les tribulations endurées. Le premier motif qui souligne ce caractère actif des victimes est celui de la Résistance. Ainsi, dans *The Passenger*, Tadeusz, le fiancé de Martha, est un membre actif d'un réseau de Résistance. Nous le découvrons notamment par le biais de billets, l'un dont il est l'émetteur, à savoir : « Le rapport ... est sorti... attendons liaison »²²⁷ et l'autre dont il est l'un des destinataires comme nous l'indique la didascalie : « *Tadeusz lit un billet [...] « Votre rapport a été reçu à*

²²⁷ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 86.

*temps à Cracovie. Nous vous remercions pour ces précieuses indications. Sachez que Kiev est libérée ! Tenez bon, amis, et soyez prudents ! »*²²⁸

Le premier message est retrouvé dans le baraquement des femmes, en effet Tadeusz l'a transmis à Katia, une détenue qui est également membre de ce réseau. Ces deux figures d'une Résistance active au sein même d'un camp d'extermination sont emblématiques de la survivance de convictions fortes et d'une opposition claire à l'entreprise nazie. Le motif de la résistance ne se limite pas, pour autant, à l'appartenance à un groupe lié à la Résistance. En effet, la résistance réside parfois dans des actes, plus subtils, d'apparence moins flamboyante, mais qui pour autant constituent une réelle opposition à l'entreprise de déshumanisation nazie. Ainsi, Martha résiste-t-elle à sa manière en donnant une mauvaise traduction du message de Tadeusz²²⁹, trouvé par la kapo, rédigé en polonais, que Lisa lui ordonne de lire. Sans heurts, sans opposition apparente à l'ordre donné, Martha désobéit. D'ailleurs, le stratagème utilisé par Martha dans son refus de se soumettre est intéressant, elle prolonge le travail des Résistants qui ont émis ce message en amont sans prendre soin de dissimuler leurs intentions. C'est ainsi qu'elle code intuitivement le mot en le traduisant comme s'il s'agissait d'un message d'amour. À partir d'un message potentiellement dangereux, par le manque de dissimulation dont il fait preuve, Martha créer un message codé qui, sauvant provisoirement les émetteurs du message, la met en danger et la mènera d'ailleurs à sa perte lorsque la SS Anna-Lisa Franz se rendra compte de la duperie dont elle a été l'objet²³⁰.

Une autre occurrence du motif de la résistance de Martha mérite d'être évoquée. Elle intervient le jour de son anniversaire, à Auschwitz, Tadeusz a réussi, dans cet enfer, à lui faire parvenir des roses. Alors que ses codétenues lui souhaitent une liberté prochaine, Martha se lance dans une réflexion sur sa mort et la possibilité de la choisir. Ce faisant, elle tente de reprendre le contrôle de son destin dans cet

²²⁸ *Ibid.*, p. 90.

²²⁹ Elle ignore, alors, que le message provient de Tadeusz ce qui exclut toute prise de position affective.

²³⁰ Il est intéressant de noter que ce motif du message codé est symétrique à celui développé par Kressman Taylor dans sa nouvelle, *Inconnu à cette adresse*. Eisenstein se venge de son ex-ami gagné par l'idéologie nazie en insérant dans leur correspondance des messages codés qui ne recouvrent aucune réalité de Résistance, mais qui incriminent Schultz en laissant entendre qu'il serait un Résistant, allié des Juifs et des Américains. Ce stratagème permet à Eisenstein de se venger en faisant en sorte que les censeurs nazis s'intéressent à Schultz, et qu'ainsi, ironiquement, celui-ci soit broyé par le système ignoble qu'il défendait.

enfer où l'on ne fait que subir. Elle affirme ainsi son existence et sa dignité qui n'a pas encore été complètement détruite. En ce jour commémorant sa naissance, le début de sa vie, de façon naturelle dans un monde dont elle ne fait plus partie, dont on l'a extirpée, elle s'érige contre une mort qui n'est pas naturelle, qui n'est plus entre les mains du destin, mais dans celles de ses tortionnaires. En initiant cette question du choix personnel de sa mort, Martha résiste à cette fatalité qui gagne peu à peu les détenus de camps de concentration, qui les déshumanise en dévalorisant leur existence, et qui fait parfois d'eux ce que l'on appelle dans le langage des camps, des « musulmans »²³¹, des « êtres fatalistes vidés de toute ressource, anéantis n'ayant plus aucun ressort vital »²³².



Le chant de Martha est, comme nous le précise la didascalie qui le précède dans le livret, rédigé d'après les vers de Sándor Petöfi. Or ce poète hongrois « apparaît par excellence comme le poète de la liberté et de la révolution »²³³, ce n'est donc pas un hasard si les paroles de Martha lui sont empruntées, car ces deux thèmes résument clairement son propos que nous allons maintenant analyser.

La première partie de son chant s'appuie sur un postulat : Dieu lui accordant de mourir selon ses souhaits. C'est donc la mort à laquelle elle aspirerait si elle avait le choix, qu'elle nous décrit. C'est en quelque sorte, aussi, la mort paisible qui lui est refusée. Ainsi, selon ses souhaits, elle voudrait mourir à l'automne, entendons à l'« *automne* » de sa vie, donc dans l'ordre naturel des choses, quand son heure sera venue, l'automne symbolisant la déchéance du vivant. Elle ajoute : « *Je voudrais regarder la mort dans les yeux seulement quand elle sera assise à mes côtés.* »²³⁴ Elle sous-entend ainsi par l'utilisation du terme « *seulement* » que ce n'est pas le cas dans la réalité, en effet, la Mort, elle la côtoie au quotidien, elle l'entoure, elle a pris ses quartiers à Auschwitz. Dans l'ordre naturel des choses, elle n'aurait dû

²³¹ « Un aspect de la déshumanisation dans les camps nazis », [En ligne : <http://www.cercleshoah.org/spip.php?article537#nb1>]. Consulté le 22 avril 2017.

²³² *Ibid.*

²³³ Encyclopædia Universalis, « SÁNDOR PETÖFI », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sandor-petofi/>]. Consulté le 21 juin 2016.

²³⁴ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 92. (ndlr : Toutes les citations liées au chant de Martha font partie de la même page du livret.)

affronter l'imminence de sa mort qu'à la fin de sa vie, or, dans ce camp d'extermination, elle vit quotidiennement avec cette crainte qui lui colle à la peau.

Nous découvrons ensuite le thème de la liberté, grâce au motif du chant de l'oiseau, l'oiseau étant un des emblèmes de la liberté. En effet, Martha va même jusqu'à se substituer à l'oiseau : « *Comme le petit oiseau [...], je chante encore un chant d'adieu [...]* ». Le motif du chant est intéressant en ce qu'il implique de virtuosité, sa mort dans ces conditions lui semble douce au point de lui inspirer un chant qui jaillirait d'elle dans ses derniers instants, comme un chant de félicité. Cette liberté elle y aspire d'autant plus qu'elle en est totalement privée. Cette liberté de mourir naturellement est désormais fantasmée, car inaccessible.

À cela s'ajoute le thème de l'amour. La dernière chose que Martha veut ressentir avant de s'éteindre c'est l'amour de Tadeusz, son « *bien-aimé [...]* *audacieux et beau, [le] meilleur être qui soit sur toute la terre* », qui au lieu de lui fermer les yeux, comme il est de coutume lors d'un décès, lui « *ferm[e] [la] bouche avec [son] baiser ardent et passionné* ». Martha lie donc clairement la vie à l'esprit et non au corps, à la parole, au souffle qui émane de cette bouche que l'on vient clore. Elle semble clamer qu'en l'impossibilité de penser par soi-même et de s'exprimer réside la mort réelle. La mort idéale, que Dieu pourrait lui accorder, serait donc une mort paisible qui mettrait fin à une existence libre passée aux côtés de Tadeusz. La mort et par la même occasion la vie à laquelle elle met fin sont fantasmées et décrites de manière très poétique, portées par un chant très doux.

Le second postulat repose sur l'impossibilité de mourir selon son souhait, due au refus de Dieu d'accéder à sa requête. Sa voix devient forte et l'on sent naître en elle une détermination sans faille représentée par le fait qu'elle serre les poings dans la mise en scène de David Pountney. Dans cette hypothèse, Martha ne meurt plus à l'automne de sa vie, mais au « *printemps* », donc jeune, trop tôt, si l'on suit notre logique. Et elle meurt « *à la guerre* ». On retrouve, d'ailleurs, un champ lexical guerrier : « *à la guerre* », « *les cœurs des braves* », « *pour la victoire* », « *les cors résonnent* », « *guerrier* », « *rouge sang* ». L'oiseau, symbole de liberté ne chante plus un chant d'adieu, il est devenu un « *rossignol guerrier* », qui chante une liberté qui ne va plus de soi et qu'il faut donc reconquérir par la force. Et quant à la mort, Martha n'attend plus patiemment que celle-ci vienne s'asseoir à ses côtés :

« *Et puis la mort s'élève de mon cœur comme une branche chargée de fleurs rouge sang* », clame-t-elle avec force. Elle choisit sa mort, une mort guerrière : elle décide de mourir dignement en se battant, en résistant et ce n'est plus Tadeusz, l'être le meilleur de toute la terre, qui ferme sa bouche, c'est « *ce qu'il y a de meilleur dans le royaume des cieux* » : « *Toi, ma liberté magnifique, toi, liberté [...]* ».

Cette résistance est une résistance par l'esprit et par les mots qui restent sa seule arme et que la bouche, que la Liberté finit par clore, représente. La puissance de sa prise de position est soulignée par le fait qu'elle relègue Dieu au second plan, la Liberté devenant ce qu'il y a de meilleur dans le Royaume des cieux. Il y a donc une réelle rébellion contre la fatalité, contre l'ordre établi qui se joue dans la prise de position de Martha. Si elle en vient à fantasmer sa mort, tantôt douce et naturelle, tantôt guerrière et précoce, c'est qu'il n'y a plus aucun espoir de vie. Son existence est vouée à la mort, et c'est contre ce destin inéluctable et profondément injuste que Martha s'érige en déclarant avoir encore une possibilité de choix, celui de la liberté de résistance lui conférant une mort digne à opposer à ses tortionnaires. Sa résistance consiste donc à refuser que ses valeurs morales, son humanité soient piétinées par l'idéologie nazie, elle refuse de céder malgré les difficultés. Cette liberté recouvrée dans l'enfer par le biais de la résistance et du refus lui redonne sa dignité malgré les conditions inhumaines dans lesquelles ses bourreaux la maintiennent avant de l'anéantir. Son attitude nous fait immanquablement penser à une phrase de Primo Levi :

*Survivre sans avoir renoncé à rien de son propre monde moral, à moins d'interventions puissantes et directes de la chance, n'a été donné qu'à un tout petit nombre d'êtres supérieurs, de l'étoffe des saints et des martyrs.*²³⁵

Le champ lexical guerrier, qui souligne l'âpreté de cette lutte, nous montre bien que Martha fait partie de ces exceptions comme un martyr, elle s'est fixé comme but fondamental, malgré sa mort inéluctable, de ne pas être détruite dans ses convictions par le système qui s'efforce pourtant minute après minute de la broyer.

Dans le même ordre d'idées, s'ajoute à cette résistance personnelle une résistance du couple, formé par Tadek et Martha, qui, par leur amour indestructible, se dressent contre les tentatives de désolidarisation mises en œuvre par la SS Anna

²³⁵ Cité In, « Un aspect de la déshumanisation dans les camps nazis », cité.
[<http://www.cercleshoah.org/spip.php?article537#nb1>] consulté le 27/04/2017.

Lisa Franz. Ils ont beau être dégradés physiquement, humiliés quotidiennement, une seule chose demeure intacte et incorruptible, ce sentiment fort qu'ils éprouvent l'un pour l'autre²³⁶. Avec la ferme volonté de destruction de l'être via la destruction de l'amour qui le lie à l'être aimé, Lisa, acharnée, multiplie les tentatives visant à faire renier au couple son amour, à séparer les amants dont les sentiments semblent inaltérables. L'indestructibilité de l'amour de ces deux êtres est d'ailleurs représentée de manière symbolique grâce au motif idéalisé du mariage qui est développé dans l'opéra. C'est notamment le cas lors de leurs retrouvailles, lorsque les amants évoquent un souvenir, celui de s'être un jour retrouvés dans une église déserte, Martha demandant à Tadeusz : « *Joue pour moi, seulement pour moi [...] faisons comme si c'était notre mariage*²³⁷. » Ce motif du mariage est également symbolisé par le bouquet de roses envoyé clandestinement par Tadek le jour de l'anniversaire de Martha, qui peut représenter le bouquet de la mariée. Cette intuition est confirmée par le fait que lorsqu'une des détenues fait référence à ces roses en demandant à Martha d'où elles proviennent celle-ci répond que Tadeusz les lui a envoyées par le biais de « ses amis » et s'empresse de rajouter « rêveuse » : « *Oh, joue, je t'en prie, joue pour moi. Allez, joue pour moi, faisons comme si c'était notre mariage [...]* »²³⁸ comme en écho à ce souvenir heureux de promesses nuptiales. Dans le même ordre d'idées, la SS Lisa cruelle, découvrant les fleurs et soulignant le refus de Tadek d'accepter sa proposition de second rendez-vous avec Martha, s'empresse de dire : « *Laisser sa fiancée en plan ? Ne pas soutenir la mariée ? Il n'y a que les Polacks qui soient capables d'une chose pareille.* »²³⁹ Martha et Tadek, seulement fiancés, respectent donc pourtant le serment prêté par les mariés lors de leurs noces, celui de rester fidèles l'un à l'autre dans les temps de richesse comme de pauvreté, de santé comme de maladie, et en cela il n'y a pas de fidélité plus forte que celle qui continue de les animer à travers l'horreur d'Auschwitz.

²³⁶ Cette idée de résistance par l'amour, nous fait immanquablement penser à *1984* de George Orwell dans lequel le bourreau n'arrivant pas à détruire Winston Smith parce que celui-ci est mû par l'amour qu'il ressent pour Julia, qui le pousse à résister, à rester humain, va tout faire pour briser cet emblème de la résistance de Winston au système de Big Brother, par le biais de la torture notamment.

²³⁷ Alexander Medvedev Alexander, cité, p. 92.

²³⁸ *Ibid.*, p. 92.

²³⁹ *Ibid.*, p. 93.

Face à l'impossibilité de désunir les deux amants, la SS va utiliser le seul moyen de désolidarisation du couple efficace dans ces circonstances, celui contenu dans la dernière phrase du serment prononcé par les mariés : « *jusqu'à ce que la mort vous sépare* ». C'est dans cette optique qu'elle veut que la séparation soit effective, que Martha voie son fiancé emporté vers le bloc de la mort avant d'y être elle-même assassinée. Et c'est pourquoi elle décide de faire assister Martha au concert durant lequel Tadek doit jouer la valse préférée du commandant, prestation à l'issue de laquelle il sera exécuté. Machiavélique, Lisa sous-estime pourtant la force de la résistance par l'amour du couple. Cela nous mène à l'un des moments les plus intenses et émouvants de l'opéra, qui nous permettra de dévoiler un acte de résistance personnel de Tadek tout en menant à son terme la métaphore filée des noces de Tadeusz et Martha.

Ainsi, Tadeusz, en face du commandant, ne joue pas la valse exigée. Il ne suit pas la partition qu'on lui impose avant sa mort. Il respecte ses propres règles et joue *La Chaconne* de Bach. Arrêtons-nous un instant sur ce choix. Comme l'indique le musicologue Jean-Marc Onkelinx²⁴⁰, la



chaconne est écrite en ré mineur, ce qui est, selon ses termes, une tonalité sombre, celle notamment des requiem. Ce n'est donc pas par hasard que Weinberg choisit de faire interpréter à Tadeusz cette pièce de Bach, car elle est en lien direct avec sa situation personnelle, celle d'un homme condamné. Onkelinx ajoute :

*Bach déploie ici le fameux motif du destin [...] Fatidique et dramatique, il semble représenter, dans ce violon complètement tordu sur lui-même, l'essence de la tragédie humaine, proche des notions mortifères si souvent exprimées dans la musique religieuse de Bach. De nouveaux arpèges [...] en ré majeur, beaucoup plus tendus, comme un dur retour à la réalité, ramènent un ré mineur désespéré. Les dernières variations chercheront à dissiper ces relents tragiques, mais sans y parvenir vraiment. Dans une virtuosité au service de cette douleur, on croit entendre les plaintes de l'homme, son doute, mais aussi son aspiration à retrouver la partie centrale si paisible.*²⁴¹

Cette analyse de l'œuvre, qui nous est proposée, cadre parfaitement avec l'univers concentrationnaire ainsi qu'avec l'être qu'est Tadeusz qui voué au destin funeste que les nazis ont tracé pour lui, oscille entre douleur extrême et volonté de

²⁴⁰ « Chaconne - Jean-Marc Onkelinx - En avant la musique ! », [En ligne : <http://jmomusique.skynetblogs.be/archive/2009/06/27/chaconne.html>] Consulté le 23 avril 2017.

²⁴¹

dignité (qu'expriment bien les termes « tragédie humaine » « plaintes » et « aspiration » à retrouver la partie centrale de la pièce plus « paisible »). La paix, résidant peut être ici, dans le souvenir nostalgique d'un monde où Auschwitz n'existait pas, mais surtout dans cette dignité recouvrée par Tadeusz via son acte de résistance. Mais notons qu'au-delà de la portée personnelle de ce choix musical, la chaconne recèle également un sens concernant la notion de couple, représenté par Tadeusz et Martha. Ainsi, Jean-Sébastien Bach²⁴² a subi de nombreux deuils dans sa vie ; il perd ses parents à l'âge de dix ans, puis la moitié de ses enfants, soit dix enfants. *La Chaconne* est composée juste après qu'il a appris le décès de sa femme Maria Barbara alors qu'il vient de rentrer d'un voyage. Cette notion de perte de l'être aimé est fondamentale en ce qui concerne ce choix de musique appliqué à *The Passenger*, Tadek étant conscient que mourant, il va perdre Martha.

En ce sens, Mariah Helgeson explique concernant *La Chaconne* :

*You can tell from his music that the emotion is raw. It's so controlled, but so profound. This is a man who truly grieves. I mean, you'll hear the chaconne. It's a dance. But it's a grieving dance. I know, it seems like a paradox. But it's extremely moving and -of somebody who clearly has enormous felling. And, yet, it's very controlled.*²⁴³

Cette notion de “grieving dance”, de danse du deuil, est particulièrement intéressante du point de vue de l'Opéra. Il ne s'agit pas d'une musique lancinante et lente, d'une plainte qui se déverserait : *La Chaconne* est clairement un deuil affirmé avec force. C'est donc avec dignité, comme l'évoque la notion de tristesse contrôlée, mentionnée par Helgeson, que Tadeusz clame avec détermination non seulement l'amour qu'il porte à Martha, mais également la tristesse immense que leur séparation, induite par sa mise à mort, provoque en lui. Cette détermination fait qu'il résiste au commandant SS au nom de sa dignité, de cette liberté qu'il se réapproprie par ce geste, pour lui-même et au nom de son amour pour Martha, en choisissant la musique qui va accompagner sa mort, comme un geste de défi qui

²⁴² Mariah Helgeson et Digital Producer, « The Story Behind Bach's Monumental Chaconne », [En ligne: <http://www.onbeing.org/blog/the-story-behind-bachs-monumental-chaconne/7032>]. Consulté le 5 juin 2016.

²⁴³ « On peut dire de cette musique que c'est de l'émotion à l'état brut. C'est extrêmement contrôlé, mais c'est également très profond. Il s'agit d'un homme qui vit un deuil réel. Je veux dire, vous entendrez la chaconne. Il s'agit d'une danse. Mais il s'agit d'une danse de deuil. Je sais, cela peut sembler paradoxal. Mais c'est très dansant et à la fois – cela vient de quelqu'un qui ressent clairement une énorme émotion. Et pour autant cela reste extrêmement contrôlé. » Mariah Helgeson et Digital Producer, « The Story Behind Bach's Monumental Chaconne », [En ligne: <http://www.onbeing.org/blog/the-story-behind-bachs-monumental-chaconne/7032>]. Consulté le 5 juin 2016..

montre l'invulnérabilité de ses sentiments et qui prouve que son humanité n'a pas été complètement détruite par les sévices et les maltraitements nazies²⁴⁴. Lisa a échoué, elle n'est pas parvenue à anéantir Tadeusz ni le couple qu'il forme avec Martha. D'ailleurs ce choix d'une pièce de Bach dédiée à la mort de l'être aimé, que le violoniste semble jouer pour Martha alors qu'il était sommé d'interpréter une valse pour le commandant d'Auschwitz, rappelle la notion de mariage. Lorsque Martha demandait à Tadeusz de lui jouer un morceau dans une église vide, comme s'il s'agissait de leur mariage. Tadeusz n'aura pas l'occasion de jouer pour elle dans une église pour célébrer leur union, mais il joue pour elle à Auschwitz lieu emblématique de l'horreur démoniaque nazie, lieu on ne peut plus opposé à l'Église vide, sacrée par essence, lieu d'asile par excellence. Et en ce sens dans l'inversion des lieux, « église » / « Auschwitz » et des circonstances « mariage » / « mise à mort » nous pourrions avancer qu'il s'agit, ici, d'une noce funèbre scellée par Tadeusz qui souligne, ainsi, que la formule « jusqu'à ce que la mort vous sépare » ne s'applique pas à ce couple, car la mort ils l'ont côtoyée jour après jour dans cet enfer d'Auschwitz sans renier pour autant les liens qui les unissent. Alors que la mort vient aujourd'hui vers eux, comme un ultime pied de nez, Tadeusz scelle son union avec Martha par cet acte musical hautement symbolique qui sera son dernier geste. Il clame ainsi l'immortalité de son amour pour Martha, qui transcende l'horreur d'Auschwitz et la mort.

Un autre type de résistance, plus quotidien, moins flamboyant, consiste à refuser de se laisser détruire par l'horreur du système concentrationnaire. Pour ce faire, les détenues se raccrochent à l'espoir, et ont souvent des discussions légères. C'est là qu'émerge un des rôles du chœur²⁴⁵ qui vient rétablir l'équilibre entre l'espoir et le désespoir. Ainsi quand les détenues perdent tout espoir et contemplent leur mort prochaine inéluctable, le chœur les enjoint-il à ne pas totalement désespérer : *Supporter, supporter ... même dans cet enfer. [...] Supporter vaillamment toutes les douleurs, vaillamment tout ce*



²⁴⁴ Et en ceci il se distingue de Winston Smith, dans *1984*, qui, confronté à sa plus grande peur, renie son amour pour Julia allant même, jusqu'à demander que le supplice qui lui était destiné soit enduré par Julia. Demeurant après les faits, l'ombre de lui-même, un automate sans sentiments, une coquille vide.

²⁴⁵ Nous détaillerons les autres rôles du chœur et les modalités de son utilisation dans la troisième partie de cette étude consacrée à la Mise en abyme.

sang ...[...] *La nuit ne peut se prolonger éternellement, elle ne dure pas éternellement.*²⁴⁶ Et inversement, lorsque les détenues semblent avoir une discussion plus légère, empreinte d'une normalité étrangère à cet enfer qu'est Auschwitz, le chœur vient, comme en filigrane, rappeler l'horreur du néant où ces femmes sont parquées. Ainsi quand Martha rencontre Katia et qu'elles se présentent l'une à l'autre, le chœur clame-t-il en contrepoint de cet échange : « *De la prison, on sort vers la liberté. D'un camp, on peut revenir. Mais tes portes ne s'ouvrent que vers l'intérieur, vers l'intérieur, Auschwitz, Auschwitz.*²⁴⁷ » Ainsi le chœur souligne-t-il l'ambiguïté des sentiments des détenues qui sont engagées dans une oscillation constante entre espoir et désespoir, entre envie de vivre et conscience de la mort qui les entoure et qui les attend très certainement. Cela permet de souligner la lutte interne qui s'engage pour chacune de ces femmes, afin de ne pas se laisser submerger par des pensées mortifères pourtant bien légitimes dans un tel contexte. Dans un tel lieu, une simple pensée d'espoir demeure donc une résistance, tout d'abord contre le projet nazi d'anéantissement, mais également contre les propres idées noires des personnes internées qui risquent de les mener à leur perte.

L'un de ces moments de résistance par l'espoir le plus emblématique est celui où Yvette décide d'enseigner le français à Bronka, une détenue plus âgée qui la considère comme sa fille. Pour lui apprendre les rudiments du français, elle ne choisit pas de lui apprendre les banalités auxquelles nous aurions pu songer de type « bonjour... Je m'appelle... au revoir » ou autres, mais elle fait un choix qui nous montre bien la portée symbolique de résistance inhérente à cette initiative de se projeter dans un avenir où libre, Bronka viendrait rendre visite à Yvette à Dijon.

²⁴⁶ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 83. Notons que l'intervention du chœur n'est pas tronquée elle est restituée dans son intégralité, les coupes correspondent aux prises de paroles de détenues en contrepoint desquelles le chœur s'intercale.

²⁴⁷ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 87.

C'est ainsi qu'elle décide de lui apprendre le français grâce à la conjugaison du verbe « Vivre » au présent de l'indicatif aux trois premières personnes du singulier. Comme un ultime pied de nez à la mort qui l'entoure, Yvette affirme tour à tour « *je vis* »²⁴⁸ se désignant, « *tu vis* » désignant Bronka et « *elle vit* » désignant une autre détenue. Se faisant elle éloigne toute pulsion morbide et affirme qu'elles ne sont pas encore mortes, que même dégradées elles vivent encore, et ce, grâce à la parole, au partage avec les autres détenues et à la projection dans le futur.



Cette prise de position qui peut sembler anecdotique est, en fait, fondamentale, car cette pulsion de vie s'oppose à la pulsion de mort qui peut mener le détenu à devenir ce que l'on appelle « un musulman » dans le langage des camps, un juif fataliste²⁴⁹, ou comme le décrit Niederland cité par Régine Waintrater²⁵⁰

[Une personne qui] se trouve dans un état comparable à ce que l'on connaît du marasme infantile : en ne réagissant plus aux stimuli extérieurs et en retournant son agressivité contre lui, [le musulman] a basculé de la régression au service de la survie à l'état de mort psychique, jusqu'à ne plus « avoir d'histoire du tout ». Il a renoncé au monde extérieur, et même à sa propre survie. Dans le camp, le musulman est fui comme un pestiféré, parce qu'il préfigure le sort qui attend chaque détenu s'il se laisse envahir par la pulsion de mort.

Ces prises de position pour la vie, cette résistance par l'espoir²⁵¹, par l'affirmation de la vie, même si elle s'accompagne de temps de désespoir, est donc une lutte pour la survie contre cet état de mort-vivant qui guette tous les internés qui se laisseraient sombrer dans la dépression. Cette lutte est donc vitale et la conjugaison du verbe vivre devient ainsi une injonction contre l'abattement et contre la mort.

²⁴⁸ Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 93.

²⁴⁹ « Le langage des camps de concentration », [En ligne : <http://www.cercleshoah.org/spip.php?article72#nh1>]. Consulté le 21 juin 2016.

²⁵⁰ Régine Waintrater, *Sortir du génocide témoignage et survivance*, cité, p. 84.

²⁵¹ Espoir relatif, le verbe n'étant pas conjugué au futur, mais bien au présent.

B. L'humour et la danse comme armes d'une résistance culturelle dans *La Danse de Gengis Cohn*

Le thème de la résistance se retrouve également dans *La Danse de Gengis Cohn*. Il est représenté du vivant de Gengis Cohn, mais également durant son existence de *dibbuk*. De son vivant, Gengis Cohn a, en effet, été amené à résister. Nous avons vu précédemment que Gengis Cohn est désarmé et se sent impuissant face aux mitraillettes SS qui abattent sans distinction et sans pitié, hommes, femmes, mères et enfants. Cette impuissance physique à mettre un terme à ce massacre, Cohn l'exprime du point de vue de l'incapacité technique de mener une action qui aurait un impact : « *Il n'était pas question de sauter hors du trou et de se jeter sur les SS quitte à tomber en route, noblement : le trou était trop profond.*²⁵² » Ainsi à peine aurait-il pris l'initiative de tenter de s'extraire du trou qu'il aurait été repéré et exécuté.

Alors Cohn va opter pour un autre type de défense, non pas physique, mais spirituel : l'humour juif. Défini, à deux reprises, par Gary comme « *une façon de gueuler* », conception qu'il renforce grâce à une citation de Kafka : « *Le pouvoir des cris est si grand qu'il brisera les rigueurs décrétées contre l'homme...*²⁵³ » ce type d'humour est également perçu par l'auteur comme « *une espèce d'agression à main désarmée* »²⁵⁴. L'humour juif agit donc comme un cri d'indignation face à l'impuissance, comme la seule arme que l'homme désarmé peut opposer à ses assassins. Ainsi, dans un premier temps, Gengis veut, à l'instar de son « *voisin de tombeau* » Sioma Kapelusznik, faire une "khokhmé", un bon mot, avant de mourir. En effet à la question de la meilleure définition de la culture, celui-ci avait lancé un trait d'humour noir tout en creusant sa tombe : « *La culture, c'est lorsque les mères qui tiennent leurs enfants dans leurs bras sont dispensées de creuser leurs tombes avant d'être fusillées.*²⁵⁵ » Et ce rire que partagent les deux hommes face à la mort, c'est un peu de dignité qui leur est restituée. Mais Gengis Cohn naturellement en bon comique juif, tel qu'il se définit lui-même, ne souhaite pas se contenter de rire, il veut également trouver un bon mot à jeter à la face de la mort, mais il est pris de

²⁵² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.293.

²⁵³ *Ibid.*, empl.2437. (Pour les deux occurrences.)

²⁵⁴ *Ibid.*, empl.2956.

²⁵⁵ *Ibid.*, empl.2957.

cours. L'heure de l'exécution est déjà arrivée, il décide donc de se rabattre sur l'humour visuel, et en ce sens ce n'est pas un hasard si Gengis Cohn est comparé par Gary, lors de sa description, à Harpo Marx²⁵⁶ et ce ne sont pas seulement les cheveux hérissés qu'il a en commun avec l'humoriste. En effet, Harpo Marx est représenté comme muet²⁵⁷ dans les films des frères Marx, et son humour est donc complètement visuel. Rendu muet pour un temps par l'effroi et l'absence d'inspiration, Cohn va également utiliser l'humour visuel se rapprochant ainsi du comique juif :

*Je me suis servi d'abord d'un vieux geste insultant connu du monde entier. C'est même curieux que ce geste soit tellement universel. Il s'effectue avec le bras : la main gauche vient frapper la partie supérieure du bras droit, en même temps que l'avant-bras est replié violemment... c'est très expressif.*²⁵⁸

Puis il finit par montrer « [son] *cul nu aux représentants du Herrenvolk.* » L'action scabreuse associée à l'utilisation du terme Herrenvolk (race supérieure) donne à l'ensemble un caractère burlesque. En ce sens, le personnage de Gengis Cohn peut être rapproché d'Arlequin tel qu'il est représenté par Gary dans *Les Enchanteurs* :

*Il me fallut bien des années pour comprendre que le personnage d'Arlequin n'était pas seulement celui d'un drôle des foires, mais qu'il était un enfant du peuple, qu'il avait surgi de la souffrance la plus profonde pour répondre par ses lazzis au siècle de péché originel, d'art gothique glorifiant la douleur, de clous et d'épines – oui, qu'il était sorti du populaire pour déchirer d'un coup de pied le voile de ténèbres et faire la figue à tout ce qui exige de l'homme la soumission et la résignation.*²⁵⁹

Et cette parenté entre les deux personnages nous montre bien que nous aurions tort de considérer le geste de Cohn comme anecdotique, il s'agit d'une opposition ferme et catégorique au système nazi. Rappelons que Gary définit « l'humour des frères Marx » auxquels il compare Cohn, comme « *un humour agressif [...] une contre-attaque [...] un combat à l'arme blanche de l'humour* ». ²⁶⁰ Et c'est bien d'un combat qu'il s'agit pour Cohn, car par cette action, il ne s'oppose pas simplement au peloton d'exécution qui lui fait face, mitraillettes en joue, à Schatz qui donne

²⁵⁶ Romain GARY, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.175.

²⁵⁷ <http://www.telegraph.co.uk/comedy/comedians/harpo-marx-10-things-you-might-not-know/>

²⁵⁸ Romain GARY, *La Danse de Gengis Cohn*, op.cit., empl.296.

²⁵⁹ Romain Gary, Mireille Sacotte, *Les Enchanteurs*, in Romain Gary. *Emile Ajar, Légendes du je*, Quarto (Paris: Gallimard, 2009).p. 818.

²⁶⁰ Romain Gary, *Le Sens de ma vie*, Paris, Gallimard, 2014, p. 75.

l'ordre de tirer en retard, choqué par ce qu'il voit, mais il s'oppose également à Hitler. En effet, comme le rappelle Victor Klemperer :

Une des phrases du Führer parmi les plus répétées et les plus paraphrasées est celle où, menaçant, il affirme que l'envie de rire passera bientôt aux Juifs, phrase qui deviendra plus tard cette déclaration tout aussi souvent répétée selon laquelle elle leur a passé pour de bon.²⁶¹

Or Gary en attribuant cette action à Gengis Cohn signale avec force le mépris que le personnage nourrit pour ses assassins et le culot de Gengis qui adresse, par ce geste simple compréhensible de tous, un ultime pied de nez à Hitler. De ce fait, il souligne le fait que le dictateur se trompe, que malgré toutes les horreurs qui ont été perpétrées à l'encontre du peuple juif à travers les âges, et dans leur expression la plus forte à travers la Shoah, l'envie de rire ne leur a pas passé. Bien au contraire, leur rire a été la seule arme qui leur restait et ils s'en sont servi sans restriction. Et cela, Gengis le prouve, car son dernier geste avant de mourir est un geste d'humour. Et c'est d'ailleurs le sens de l'image récurrente utilisée par Gary dans le roman, de ce Juif khassid que l'on voit sur une photo se faire tirer la barbe par des SS hilares... que fait-il ? Il s'arme de son rire non pas joyeux, mais combatif qu'il oppose à la barbarie comme une ultime démonstration de ce que les choses de l'esprit, dont l'humour, sont irréductibles.

Gengis Cohn s'armera de son humour également après sa mort, mais il s'adonne également à une vengeance artistique. En effet, la résistance du *dibbuk* consiste en une danse, la horà, une danse juive typique. Cohn danse la horà pour empêcher Schatz de le refouler. C'est, notamment, le cas quand celui-ci tente d'exorciser son dibbuk par voie médicamenteuse. Ainsi, après une crise hystérique Schatz est calmé grâce à l'injection d'Ennoctal, Gengis se rend alors compte qu'il disparaît peu à peu et que s'il ne fait rien il va être éliminé. Il décide donc de danser sa horà :

Pour combattre l'effet de l'Ennoctal, pour ne pas m'assoupir, je me suis mis à danser comme un enragé, dans cette conscience allemande où j'étais tombé, la horà du souvenir, notre vieille horà. Ça m'a sauvé. [...] Je faisais un tel foin, là-dedans, qu'il était en proie à une angoisse, une terreur abjectes et galopait comme si on était tous à ses trousses, hommes, femmes et enfants [...]²⁶²

²⁶¹ Victor Klemperer, cité., p. 235.

²⁶² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1786-1811.

Cette horà contre l'expulsion, contre l'oubli, Gengis Cohn la danse également à l'encontre du personnage de l'écrivain représentant Romain Gary²⁶³. Ainsi lorsqu'il se rend compte que celui-ci veut se débarrasser de lui en même temps que de Schatz, il se met à danser. Alors que Schatz lui fait remarquer que ce n'est pas le moment de danser, leurs vies étant en jeu, Gengis continue de danser et répond :

Je ne danse pas [...]. Je piétine²⁶⁴. Et une-deux-trois ! Je remets ça. Au bout d'un certain temps, je me sens nettement mieux, et je voudrais bien savoir comment il se sent, lui. Ce ne doit pas aller très fort. La preuve, c'est que je n'ai plus peur du tout. Je retrouve mon assurance. J'y suis, j'y reste. Ce n'est pas que je m'y plaise, dans son subconscient de merde, mais où voulez-vous que j'aïlle ?²⁶⁵

Il s'agit donc d'une action de contre-attaque, tout comme le rire, d'une action agressive, Gengis piétinant ceux qui tentent de le tuer une seconde fois via l'oubli. Cette horà, ce piétinement, Gengis l'oppose aux deux personnages cités ou peut-être même au monde entier, quand il utilise le pronom « ils » sans antécédent qui plonge la phrase dans l'indistinction : « *Combien de temps suis-je resté ainsi évanoui comme s'ils étaient enfin parvenus à m'exorciser et à me chasser de leur conscience, ce haut lieu où je m'obstinais à danser ma horà ? Je ne saurais vous le dire.* »²⁶⁶

Cette résistance par la danse est ici un refus de l'oubli exprimé par un art typiquement yiddish, par une exaspération de l'identité que l'autre, que ce soit Schatz, l'écrivain ou le monde dans son entier, tente de refouler, de reléguer aux pages poussiéreuses des livres d'histoire. C'est une gesticulation, la musique n'étant pas là pour l'accompagner, ayant pour but de ne pas se faire oublier, de faire sentir sa présence : c'est une indignation faite mouvement.

Enfin, une autre occurrence de la danse nous est donnée à voir. Alors que Gengis sous le charme de Lily se met à danser la valse, il sent le parfum de gaz qui émane de la jeune femme qui tente de le tuer de nouveau. Sa réaction, une fois le mal identifié, est immédiate :

Je danse tout seul, à présent. Ce n'est plus la valse. C'est une très vieille danse de chez nous. [...] Je ne sais pas ce que j'ai, je ne peux plus m'arrêter. Les yeux me

²⁶³ Nous reviendrons sur ce personnage de l'écrivain dans le chapitre dédié à la mise en abyme dans les trois œuvres.

²⁶⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, Je piétine » en italique dans le texte.

²⁶⁵ *Ibid.*, empl.2147.

²⁶⁶ *Ibid.*, empl.3614.

*sortent de la tête, les violons vont à un train d'enfer, je me vois entouré d'un public de nazis en chemises brunes tous en train de battre la mesure [...]*²⁶⁷

Cette horà²⁶⁸, si elle est semblable dans les pas et dans les gestes de Gengis Cohn, est différente des précédentes, d'abord parce qu'elle est accompagnée de violons, mais surtout dans ses objectifs. Il ne s'agit plus d'une danse contre l'oubli, c'est une danse défensive, une danse de défense dans l'urgence, car, on voit qu'à la différence des deux autres horà elle n'est absolument pas contrôlée par Cohn. C'est une danse de résistance contre la répétition de l'horreur. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la danse identitaire de Cohn, la horà juive, est ici opposée à une valse, or la Chaconne interprétée au violon par Tadeusz dans *The Passenger* s'oppose également à une valse. La valse est la danse classique par excellence, à trois temps, elle est immuable, rigide et ne tolère aucun changement de rythme ni aucune originalité dans ses mouvements. Et elle agit ici, sans doute, comme un symbole de l'esprit organisé, respectueux des règles et des conventions du commandant nazi dont c'est la musique préférée et de Lily qui propose cette danse à Cohn. Tadeusz refuse donc symboliquement de se soumettre aux règles du commandant, en jouant sa propre partition, une chaconne, une danse moins régulière que la valse, plus personnelle en ce que celle de Bach implique comme message. Tout comme Gengis Cohn s'oppose à la valse imposée par Lily par sa horà juive défensive.

Plus précisément concernant *La Danse de Gengis Cohn*, il faut noter que la valse implique deux danseurs, et en l'occurrence il s'agit ici de Lily qui représente l'Humanité, le genre humain qui danse avec Cohn, symbole du Juif. C'est ici la ronde continue effectuée par les danseurs qui symbolise l'éternel recommencement des persécutions faites aux Juifs, et plus largement la répétition de l'Histoire dans son horreur. Et c'est cette prise de conscience que cela ne s'arrêtera jamais, que le « mieux » qui puisse arriver c'est que l'Humanité change de partenaire et trouve ainsi une autre victime, qui fait suffoquer Cohn. Et c'est pour cela que Gengis danse sa horà face à Lily, seul comme un geste de défi, comme une

²⁶⁷ *Ibid.*, empl.2912-2917.

²⁶⁸ Florian, *La Mort*, indique à Lily qui demande quelle est cette danse qu'il s'agit de la horà juive, in, *Ibid.*, empl.2917.

ultime défense contre ce retour de l'horreur. L'indignation est telle que c'est même la horà qui s'empare de Gengis Cohn pour s'exprimer à travers lui.

Toutes ces représentations de cette résistance protéiforme qui nous sont proposées dans les œuvres, se rapprochent clairement de la résistance de ceux que Boris Cyrulnik appelle les « refusants », qu'il définit ainsi :

Il y a une gradation entre ceux qui montent sur une barricade pour qu'on les voie mourir une arme à la main et ceux qui, sans un mot, simplement, n'obéissent pas. Ceux qui se donnent à voir prennent une fonction d'image. [...] Il n'y a pas de mise en scène chez les « refusants ». En silence, sans éclat, ils ne se soumettent pas. Ils préservent en eux-mêmes un espace de liberté dont ils ne parleront pas. Ils ne disent même pas « non », simplement ils n'obéissent pas.²⁶⁹

En effet qu'il s'agisse de Cohn, de Martha, de Tadeusz ou encore d'Yvette, leur résistance ne se manifeste pas sous la forme d'un fait d'arme héroïque ni d'un coup d'éclat qui causerait de lourds dommages à l'ennemi. Non, ici leur résistance consiste à ne pas céder, à ne pas se renier, à s'exprimer dans leur art que ce soit le violon, la danse ou l'humour. Et cette vision élargie de la résistance, terme que nous avons trop tendance à résumer à des actes guerriers, permet un éclaircissement essentiel. En effet, les auteurs en montrant cette résistance du quotidien s'opposent à l'image véhiculée notamment par Jean-François Steiner selon laquelle les Juifs auraient obéi comme des moutons qu'on mène à l'abattoir. Cette affirmation tendancieuse draine avec elle les pires déchets surgis des bas-fonds du négationnisme, comme l'ébauche Finkielkraut : *[La] légende tenace [...] de la passivité juive, mythe abject et pire que l'oubli [...] traite, en effet, les victimes du génocide en collaborateurs de leur destruction.²⁷⁰* Gary dans la même optique va plus loin, en faisant développer ironiquement ce raisonnement fallacieux jusqu'à son terme par Gengis Cohn :

D'ailleurs, tout le monde sait que les Juifs n'ont pas été assassinés. Ils sont morts volontairement. Je me tiens au courant de l'actualité, vous pensez, je n'ai que ça à faire, et je viens de trouver des choses tout à fait rassurantes là-dessus dans le livre d'un certain Jean-François Steiner, Treblinka : nous faisons la queue devant les chambres à gaz. Il y a eu à peine quelque révoltés, par-ci, par-là, in extremis, dans le ghetto de Varsovie, notamment, mais dans l'ensemble, il y a eu empressement, obéissance, volonté de disparaître. Il y a eu volonté de mourir. Ce fut un suicide collectif, voilà. Bientôt, quelqu'un dira toute la vérité sur notre cas. Un nouveau best-seller viendra démontrer que les nazis n'étaient qu'un instrument dans la main des Juifs qui voulaient mourir, en faisant en même temps une affaire. Ils ne pouvaient en

²⁶⁹ Boris Cyrulnik, *Ivres paradis et bonheurs héroïques*, cité, p. 61.

²⁷⁰ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cit, p. 56.

*effet pas se suicider de leurs propres mains, parce que les assurances n'auraient pas payé, et les survivants n'auraient pas pu toucher les dommages-intérêts.*²⁷¹

Et c'est ce raisonnement qui par sa simplicité a réussi à s'insinuer dans l'inconscient collectif, non pas dans sa forme extrême et négationniste, mais dans ce qu'elle croit constater une certaine passivité juive²⁷² durant la Shoah. Du présent nous jugeons le passé a posteriori : avec toutes les connaissances que nous avons sur les faits et que les victimes ne pouvaient pas détenir à l'époque, nous décrétons qu'elles se sont laissées mener à l'abattoir. Or comme le souligne Alain Finkielkraut²⁷³ les Juifs coutumiers des pogroms et des brimades cherchaient dans leur vécu le pire de ce qui pouvait leur arriver (pogroms, camps de travail...), mais il y eut « pire que le pire », les camps de la mort ça ne s'était jamais vu, personne ne pouvait anticiper cela. C'est en ce sens que Finkielkraut poursuit :

*Les Juifs qui il y a quarante ans subissaient Hitler, ont besoin d'avocats. Nous en sommes aujourd'hui, et pour longtemps encore, à justifier les victimes du massacre qui s'exerçait sur elles. Une tâche de réhabilitation nous incombe, sans dérobade possible : la mémoire juive n'est rien d'autre que le combat incessant que nous devons mener contre la mémoire majoritaire, afin d'arracher les morts du génocide au conformisme qui tend à s'emparer d'eux et les déguise, pour la postérité, en suppliciés consentants et ahuris.*²⁷⁴

Et c'est sans doute en cela, que consiste la volonté de Gary et Medvedev, lutter contre cette idée de sacrifice consenti, qui, jusque dans la mort cherche à enlever toute dignité aux Juifs, et aux autres victimes, tziganes et homosexuelles. Cette accusation de passivité se calquant ainsi sur l'entreprise nazie qui s'était efforcée de les en priver de leur vivant. Les auteurs réhabilitent ainsi la mémoire des victimes en expliquant que la résistance ne se réduit pas aux faits d'armes héroïques, mais peut émerger tout simplement d'une volonté d'affirmation de son identité, de l'envie de vivre, d'un geste de défi, d'une traduction inventée, d'un amour qui résiste à l'horreur, ou même d'un refus de se conformer au scénario prévu par les nazis. Cette résistance qui procure d'ailleurs aux victimes, comme le

²⁷¹ Romain GARY, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1255.

²⁷² Finkielkraut pense que ce mythe de la passivité juive couvre la réalité de la passivité du monde face à l'horreur nazie : « À se demander comment les Juifs ont pu se laisser faire, on esquisse la question fondamentale : comment le reste du monde a-t-il pu laisser faire ? À interroger aussi passionnément le mutisme des condamnés, on se dérobe à l'autre silence : celui des populations qui assistaient au génocide, celui de L'Église, des gouvernements alliés, de leurs médias et de la Résistance elle-même fort peu pressée de venir en aide à des gens qui ne pouvaient absolument pas lui être utiles. » Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cité, p. 66.

²⁷³ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cité, pp. 59-60.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 57. Notons que des progrès ont été fait en termes de mémoire de la Shoah, depuis 1980, date de publication de ce livre, mais cette idée de passivité perdure.

souligne Romain Gary, le sentiment, alors même qu'elles meurent, « *d'avoir échappé à la mort* »²⁷⁵.

C. Une Résistance allemande dans *Inglourious basterds*

Dans *Inglourious « basterds »*, le motif de la résistance est traité de manière différente, car il ne s'agit pas d'une résistance juive ni d'une résistance des victimes au sens large, mais d'une résistance allemande. Ce choix n'est pas anodin, il a pour premier effet de ne pas se conformer à la vision simpliste et purement manichéenne qui définirait les alliés et les Juifs comme vertueux face aux perfides « Allemands ». La réalité étant bien plus complexe si l'on pense aux collaborateurs, au rôle controversé des Juifs devenus Kapo, et aux Allemands qui ont pris le parti des Juifs.²⁷⁶ Mais outre ce refus du manichéisme, Tarantino a un autre objectif qu'il verbalise alors qu'il est interviewé avec Brad Pitt par le critique de cinéma Elvis Mitchell²⁷⁷. Il évoque la première projection du film en Allemagne et le fait que le public allemand s'attendait à un nouveau film sur la Seconde Guerre mondiale focalisé sur les nazis. Il précise : « *They're used to watch these movies through the eyes of guilt.*²⁷⁸ » Mais ce qui a aboli cette notion de culpabilité ressentie par le public actuel allemand c'est la prise de parole d'Aldo l'Apache qui dit aux « basterds » : « *The germans will fear us* », les Allemands auront peur de nous, le public se rend alors compte que le rapport de force est inversé, que ce film est différent tant dans sa forme que dans ses objectifs. Tarantino explicite ce sentiment du public allemand en ces termes :

*German audience was thinking : wait man I'm actually watching a world war II movie that I'm allowed to enjoy. I'm actually allowed to laugh at it. [...] I'm actually not looking through the eyes of guilt. I'm actually into the story.*²⁷⁹

²⁷⁵ Gengis Cohn dit à propos du soulèvement du Ghetto de Varsovie : « C'est curieux ! Il y a des Juifs qui mourront avec le sentiment d'avoir échappé à la mort. » In Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2605.

²⁷⁶ À titre d'exemple Oskar Schindler, ou encore le frère de Göring, Albert qui s'est opposé aux nazis, et a sauvé des Juifs. Pour plus de détails le concernant consulter : P. SAINT-PAUL, *L'autre Göring*, « *Juste parmi les nations* », publié dans *Le Figaro*, section *International*, 13/3/2013

²⁷⁷ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, cité., Bonus, « table ronde avec Quentin Tarantino, Brad Pitt et Elvis Mitchell ».

²⁷⁸ Ils ont pris l'habitude de regarder ces films à travers le prisme de la culpabilité.

²⁷⁹ Le public allemand se disait alors : « Attends un peu, je suis en fait en train de regarder un film sur la seconde guerre mondiale, et j'ai le droit de l'apprécier. J'ai même, en fait, le droit de rire en le regardant. Je n'ai plus à le regarder à travers le prisme de la culpabilité. Je suis pris par l'intrigue »

Et c'était là la volonté de Tarantino résumée par l'excellent Christoph Waltz, l'acteur allemand qui joue le rôle de Hans Landa : *"I think that Quentin has killed the german nazi films for all time."*²⁸⁰ Ajoutons une précision importante, Tarantino change l'optique du film de guerre en montrant ce qui semble être une milice juive venue « tuer du nazi », mais ne diminue en rien l'horreur ni l'implication nazie, d'ailleurs Hans Landa est un des personnages de nazi les plus crédibles et effrayants que le cinéma ait portés en ce qu'il porte un masque humain derrière lequel il cache, lorsque cela lui est utile, la haine et la cruauté qui l'habitent. Notons que chez Tarantino les personnages allemands ne sont pas tous voués à être des monstres nazis. En effet, il met en scène deux résistants allemands représentés par l'actrice-espionne Bridget Von Hammersmarks et le sergent-SS Hugo Stiglitz.



Ce dernier, un sergent-SS, a rejoint les « basterds ». Pour expliquer sa trajectoire peu commune, Tarantino met en place une scène explicative dédiée à l'officier nazi. Cette scène reprend le style visuel des « comic books » américains, d'abord par l'apparition du nom « Hugo Stiglitz », dans un lettrage jaune et criard sur la personne de l'ex-sergent SS alors en arrêt sur image. La voix d'un narrateur fait son apparition c'est ce que l'on appelle « récitatif »²⁸¹ en bande dessinée et apparaissent, parallèlement à cette prise de parole, un enchaînement d'actions qui illustrent les propos du narrateur. Ainsi le narrateur explique-t-il qu'Hugo Stiglitz est bien connu des Allemands, car il a tué treize officiers de la Gestapo, les photos de Stiglitz et de ses « victimes » nous sont montrées via la une d'un journal. S'ensuit la représentation de trois des exécutions d'officiers de la Gestapo perpétrés par Stiglitz qui dans leur réalisation pourraient être rapprochées d'une séquence de bande dessinée, à savoir une suite de scènes qui forment un ensemble cohérent.

Les scènes sont courtes et très rythmées. On voit d'abord Stiglitz étrangler par derrière, un officier avec un fil de fer, les deux hommes sont face caméra. Les deux autres scènes jouent du champ/contrechamp, appelé plongée, contre plongée en

²⁸⁰ Je pense que Quentin a mis fin aux films focalisés sur les allemands nazis, pour toujours.

²⁸¹ « Les mots de la bande dessinée - la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image », [En ligne : <http://www.citebd.org/spip.php?article222>]. Consulté le 22 juin 2016.

termes bédésques²⁸² ; les deux officiers de la Gestapo sont représentés dans leurs lits respectifs. Pour le premier, on voit le visage de l'officier et son regard terrifié lorsqu'il découvre Stiglitz penché sur lui ; on voit ensuite le futur « bâtard » mettre un oreiller sur le visage du nazi et le larder de coups de couteau à travers l'oreiller. La seconde scène montre Stiglitz avant que l'on aperçoive l'officier endormi qu'il s'empresse de réveiller à l'aide de petites claques, ce qui souligne sa volonté de ne pas concéder une mort douce à l'officier nazi, il veut, au contraire, le châtier avec une mort douloureuse dont il aura pleinement conscience. Ainsi enfonce-t-il son poing dans la gorge du SS jusqu'à ce que celui-ci succombe. La position de surplomb adoptée par Stiglitz souligne sa domination sur les deux officiers de la Gestapo. Deux scènes suivent, accompagnées des commentaires du narrateur : la capture de Stiglitz (avec la volonté de l'état-major d'en faire un exemple) et son emprisonnement à Berlin dans l'attente de son châtement. Ici s'achève le parallèle avec la bande dessinée qui retraçait d'une certaine manière son curriculum vitae.

La brièveté des scènes, leur caractère très visuel, la violence crue qu'elles dépeignent (l'officier se faisant étrangler est finalement égorgé par le fil de fer qui fait jaillir du sang de son cou, l'oreiller se teintant de sang, des morceaux de chair accompagnent les coups de couteau, etc.), et l'exagération des sons notamment des coups et du bruit produit par les armes semblant faire référence aux onomatopées utilisées en bande dessinée, permettent d'établir un lien entre la mise en scène de cette séquence et l'atmosphère de bande dessinée dont Tarantino semble avoir voulu teinter la présentation de Stiglitz. Ce rapprochement est d'autant plus significatif que le nom en grandes lettres accroché sur l'image d'Hugo Stiglitz évoque une couverture de comics et semble donc donner une stature de « superhéros » au nazi repent. Il est clair que le public allemand a dû être agréablement surpris, voir un Allemand représenté comme un héros ce n'est pas habituel dans les films traitant de la Seconde Guerre mondiale. Et ce héros allemand est sans ambiguïté un héros parce qu'il tue des hauts dignitaires nazis. Cette posture de « superhéros » met en relief la représentation que les « bastards » se font du tueur de nazis allemand, représentation qui les pousse d'ailleurs à aller jusqu'à Berlin le

²⁸² En l'absence de terme existant j'utilise à dessein ce néologisme qui vaut ce qu'il vaut mais qui allégera la phrase en remplaçant avantageusement « vocabulaire utilisé dans la bande dessinée ».

libérer de ses geôliers en lui proposant de « passer pro »²⁸³, selon les termes utilisés par Aldo Raine.

L'autre figure de la Résistance allemande est Bridget Von Hammersmark, il s'agit d'une très célèbre actrice allemande qui ne se contente pas d'incarner d'autres personnages à l'écran, car elle porte également un masque dans la vie. Ainsi semble-t-elle être une actrice désinvolte qui, selon son propre aveu, aime « *fumer, boire et manger au restaurant* ». Elle semble également très accessible comme nous le voyons lors de sa première apparition où elle est représentée en train de jouer aux cartes avec des soldats allemands en permission. Elle ne semble pas être impliquée en politique et paraît apprécier la vie luxueuse que lui procure le système nazi.

Pourtant nous savons que l'actrice est une agente double qui travaille en collaboration avec Churchill. Elle est même bien plus qu'un simple agent double : en effet, c'est elle qui est à l'origine de l'élaboration de l'Opération Kino²⁸⁴. Cette opération est une action menée conjointement par les services secrets anglais et les « basterds » affiliés à l'OSS contre les nazis. L'idée étant de profiter de la projection du film « *La Fierté de la nation* » qui aura lieu dans un petit cinéma parisien qui sera alors rempli de hauts dignitaires nazis, dont trois figures principales, Goebbels, Göring et Bormann²⁸⁵, pour le "truffer" d'explosifs et ainsi faire subir une lourde perte à l'appareil nazi. Cette espionne allemande n'est donc pas un personnage de second ordre, elle est un des piliers de la résistance antinazis. Ce n'est donc pas un hasard si le jeu de cartes auquel Tarantino la fait participer avec les soldats nazis consiste pour chaque joueur à arborer une carte sur son front représentant un personnage réel ou fictif qu'il est censé incarner. Ce jeu pose la question suivante, « qui suis-je ? » C'est un jeu de rôle où la personne elle-même doit deviner quel personnage elle incarne. Et c'est finalement la question que nous nous posons en voyant Bridget Von Hammersmark jouer avec des nazis, qui est-elle ? Est-elle bien l'agent double à la solde des Anglais qu'elle prétend être ou est-elle en train de tendre un piège aux « basterds » ? D'autant, que le lieu de rendez-vous choisi par

²⁸³ “We all come here to see if you want to go pro”, Nous sommes tous venus pour voir si tu voulais passer pro.

²⁸⁴ Comme la scène de briefing de l'agent Hicox, à propos de l'opération Kino nous l'indique.

²⁸⁵ On ne sait pas au moment de l'élaboration de l'opération Kino qu'Hitler sera présent dans le cinéma.

la belle actrice, pour prendre contact avec les hommes d'Aldo l'Apache et Hicox l'agent anglais afin de régler les derniers détails de l'opération, est, par une « tragique coïncidence » (selon ses mots), rempli de nazis venant fêter la naissance du fils de Wilhelm, un soldat allemand. Mais cela suggère également que le reste du monde la juge selon les apparences, et ignore totalement qui elle est réellement. Le fait que le personnage mentionné sur sa carte soit Gengis Khan semble être un clin d'œil à la personnalité réelle de l'espionne, qui, sans être une exterminatrice conquérante, reste tout de même une stratège prête à tuer pour mener à bien sa mission. Et c'est d'ailleurs ce qu'elle fera avec le jeune Wilhelm qui ayant conclu avec Aldo un pacte de non-agression pour que l'Apache puisse récupérer Bridget, sera finalement abattu par l'actrice lorsqu'il prononcera ses derniers mots : « *Just take that fucking traitor and get her out of my sight.*²⁸⁶ »

Cette ambiguïté la rendra d'ailleurs suspecte aux yeux d'Aldo qui la soumettra à la question. Faisant pression sur la balle logée dans la jambe de la belle actrice pour la forcer à dire la vérité, il la questionne, utilisant sa douleur comme un révélateur fiable. Bridget lui explique alors que le plan était d'emmener Stiglitz, Wicki et Hicox à la première du film et de les faire passer pour une équipe de tournage allemande, grâce à leur maîtrise de la langue allemande. Elle précise, au passage, que le plan comporte un changement majeur : Hitler assistera à la première du film. Même dans cette situation inconfortable, c'est encore elle qui se ranime et motive les troupes quand elle apprend que les trois hommes ont quelques notions d'italien. Les Allemands n'ayant pas l'oreille pour l'italien, selon elle, elle est convaincue que la substitution des trois Allemands initialement prévus par Aldo, Donowitz et Hirschberg en une équipe de tournage italienne peut fonctionner.

Bridget Von Hammersmark est donc une femme allemande, une résistante déterminée, une meneuse d'hommes prête à tout pour mettre un terme au système nazi. Elle est en ce sens un rouage clé de la résistance et mourra d'ailleurs étranglée par Hans Landa qui l'aura démasquée.

Maintenant que les diverses facettes de la résistance ont été évoquées, il nous faut nous intéresser à un stade supérieur d'implication des personnages, et

²⁸⁶ « Attrape cette putain de traîtresse et emmène-la hors de ma vue ».

notamment des victimes, à savoir la vengeance, qui est largement représentée dans les œuvres qui nous intéressent.

2. La représentation de la vengeance

A. L'« enjuivement » ou la vengeance ironique de Gengis Cohn

La vengeance se décline sous plusieurs formes dans *La Danse de Gengis Cohn*, l'occurrence la plus flagrante est d'emblée le fait que Cohn soit devenu le dibbuk de Schatz. La cohabitation avec un Juif qu'il a lui-même exterminé constituant pour le nazi destitué Schatz un réel châtiment. Et Cohn entend bien en profiter, il joue donc de son nouveau statut pour se venger de Schatz. Pour comprendre sa stratégie, il faut nous arrêter un instant sur le nom d'artiste que Cohn a choisi, que Gary lui a attribué en somme, à savoir Gengis Cohn. Difficile de ne pas y voir la référence faite au tyran des steppes, Gengis Khan. Alors, pourquoi donner à une des victimes du nazisme le nom d'un exterminateur conquérant comme Gengis Khan ? Gary nous donne une ébauche de réponse dans un entretien radiophonique avec André Bourin. Il explique d'abord que Gengis Khan était appelé « *le fouet de Dieu* » et qu'il est connu de tous comme « *un sauvage, un barbare, un conquérant, un destructeur et un incendiaire.* » Or ici, l'épée de Khan devient l'« *Humour agressif, violent, explosif, terroriste* » dont Cohn fait preuve. Et c'est d'ailleurs une remarque que l'on peut faire, Cohn aurait pu profiter de son statut de dibbuk pour pousser Schatz à se blesser physiquement ou même le tuer exerçant ainsi sur lui une vengeance brutale, mais ce n'est pas le type de vengeance choisi par Cohn qui lui préfère une torture plus psychologique. Cohn, en tant que comique juif, ²⁸⁷ va donc



²⁸⁷ Gary dans son entretien avec André Bourin souligne que Cohn est un de ses avatars car Gengis désigne ses origines asiatiques par son père et Cohn ses origines juives par sa mère. Mais notons également que Gengis Cohn synthétise à lui seul deux figures importantes aux yeux de Gary, le saltimbanque et le Juif qui seront représentées dans *Les Enchanteurs* de façon distinctes, Gary s'identifiant à Fosco Zaga, le fils du Grand Saltimbanque Giuseppe Zaga, déclarant ainsi l'art romanesque comme un digne héritier de la commedia dell'arte.

mettre tout son art au service de sa vengeance qu'il envisage comme un spectacle dans le cabaret yiddish où il exerçait jadis, le Schwarze Schickse²⁸⁸ de Berlin :

*Dès qu'il m'aperçoit, mon ami Schatz se raidit. J'ai le sens de l'à-propos : je sais exactement choisir le moment où la khokhmé, le bon mot, ou l'effet visuel comique doit partir. Une seconde trop tôt ou trop tard et ça ne fait plus rire. Je puis donc vous assurer que je n'ai pas raté mon entrée.*²⁸⁹

Il considère d'ailleurs Schatz comme son dernier public, son dernier spectateur, comme nous l'indique la citation suivante :

*Je me tiens discrètement dans l'ombre, en prenant bien soin de ne pas me faire voir de mon ami²⁹⁰ – à la Gestapo, c'est ce qu'on appelait le moment de « répit psychologique », et on nous offrait même parfois un verre d'eau et une tartine de confiture - et j'écoute, les mains derrière le dos. Je ménage mon public, en quelque sorte. Schatz est mon unique, mon dernier spectateur et pour quelqu'un comme moi, qui ai toujours eu la vocation comique, le public, c'est sacré.*²⁹¹

Un public, certes, mais un public dont il faut se venger, le parallèle entre les effets de scène mis en place par le comique dans son spectacle et les pratiques de la Gestapo étant éloquent à cet égard.

Les différents modes de vengeance utilisés par Cohn sont donc régis par une mise en scène, il y a tout d'abord l'apparition à tout moment, et parfois dans les moments les moins opportuns, du spectre du comique Juif dans la vie de Schatz. Gengis explique d'ailleurs qu'il laisse toujours Schatz seul dans la salle de bain et qu'il s'efforce lorsqu'il est en compagnie galante de ne pas se manifester « *à contre temps* »²⁹², ce qui signifie donc qu'il se manifeste néanmoins dans ces moments d'intimité avec les femmes, mais qu'il a le « tact » de le faire en rythme. Il ne laisse donc que très peu de répit à l'ex-nazi. De plus, il crée une sorte de duo comique avec Schatz, à ses dépens, il profite donc de la moindre phrase de l'ex-SS pour l'illustrer par le geste, comme dans cette occurrence où Schatz voit l'influence de Cohn dans le délitement des mœurs des hommes qui l'entourent à l'évocation des crimes sexuels de Lily :

²⁸⁸ Schwarze est un terme allemand qui veut dire « noir » et Schickse est un terme yiddish qui peut signifier non-Juif ou bien trainée, garce ou salope d'après la traduction proposée par « Dominique Valentin - Ecrivain - Die Schickse », [En ligne : <http://www.dominiquevalentin.com/ecrivain/die-schickse.php>]. Consulté le 29 juin 2016.

²⁸⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, op.cit., empl.183.

²⁹⁰ Le terme est bien entendu, ici, antiphrasique.

²⁹¹ Romain Romain Gary, *op. cit.*, empl.232-244.

²⁹² *Ibid.*, empl.43-48.

*Messieurs, je vous mets en garde : nous sommes tous tombés entre les pattes d'un saltimbanque de troisième ordre, du nom de Gengis Cohn, qui faisait jadis son numéro obscène dans les cabarets yiddish. Il est en train de danser sa horà sur nos figures !
C'est plus fort que moi. J'effectue un très rapide passage dansant devant Schatzchen. Le commissaire reste bouche bée, le regard planté dans le vide.*²⁹³

Il souligne donc la paranoïa de l'ex-SS par le geste en s'adonnant lui-même à la danse vengeresse qu'il est censé exécuter et qui selon Schatz conduirait à la fascination lubrique ressentie par ces hommes face à la vague de crimes qui sévit. Cela laisse Schatz sans voix. Et cela le perturbe au point que son ahurissement, face aux actions du comique invisible de tous, devient perceptible et finit par convaincre les personnes qui le côtoient que le commissaire n'a plus toute sa tête.

Autre intervention qui donne à la vengeance de Cohn les allures d'un duo comique avec Schatz : le fait que le comique juif intervienne dans les discussions professionnelles de Schatz en glissant par la bouche du commissaire des khokhmé, des traits d'humour. Ainsi lorsque celui-ci décroche le téléphone, face au baron et au comte, et apprend qu'un nouveau cadavre à la mine réjouie a été trouvé, il dit :

*Ça fait vingt-quatre cadavres, tous parfaitement heureux. Mais calmez-vous, sergent, qui sait, ça peut vous arriver aussi... Ne désespérez pas.
-Hi ! hi ! hi ! Je pouffe. C'est moi qui lui ai soufflé cette khokhmé, et bien qu'il soit fâcheux d'en être réduit à rire de ses propres plaisanteries, je ne peux m'en empêcher. Mais comme ce petit rire strident et, avouons-le, un peu sifflant sort des lèvres de Schatz, les deux visiteurs sont légèrement surpris. Schatz rit encore une fois, de sa propre voix, pour essayer de donner le change. Je suis embêté. Je ne veux pas lui causer de nouveaux ennuis. Ceux que je lui donne déjà me suffisent amplement. Mais je ne peux pas m'empêcher. Vous savez comment nous sommes, nous autres : donnez-nous un doigt et nous prenons tout le bras. Mea culpa.*²⁹⁴

Et lorsque le Baron, le mari de Lily, accompagné du Comte, venu signaler la disparition de sa femme, est interrogé par Schatz sur la personnalité de Florian et lui dit que celui-ci est un eunuque, Cohn ne manque pas cette occasion de glisser un trait d'humour :

*Pourquoi la Baronne serait-elle partie avec un eunuque ?
-Justement... J'imagine que c'est parce qu'il est... inoffensif.
-Dans ce cas, on est aussi bien en restant avec son mari.
Je pouffe. Je suis content d'avoir placé cette khokhmé, dans la meilleure tradition du Schwarze Schickse. Schatz reste la bouche ouverte, effrayé par ce qu'il vient de dire. Les deux aristocrates sont indignés.*²⁹⁵

²⁹³ *Ibid.*, empl.1006-1009.

²⁹⁴ *Ibid.*, empl.798-805.

²⁹⁵ *Ibid.*, empl.913-919.

On retrouve ici le motif de la vengeance par le rire, le "mea culpa" qui n'en est pas un souligne que Gengis Cohn applique cette vengeance en toute conscience, mais cet humour est également une revanche contre les mots d'Hitler: l'envie de rire qui n'était pas passée à Cohn durant son exécution ne lui est toujours pas passée malgré la mort. Et l'on constate, clairement, que si Gengis n'attente en rien à la vie de Schatz, sa vengeance par le rire, par ses allusions grivoises notamment, est loin d'être inoffensive, car ce genre de traits d'humour dans des situations sérieuses de criminalités et de disparition ne font que jeter le discrédit sur Schatz, qui de l'extérieur semble être irrespectueux et désinvolte ce qui est inacceptable pour un fonctionnaire de police censé être le garant de l'ordre. S'ajoute à ces désagréments, la vengeance en lien direct avec le passé nazi de Schatz et les actes odieux qu'il a perpétrés et cautionnés. Ainsi concernant l'extermination de Gengis Cohn et de son groupe, Cohn décide de se venger ponctuellement et sa stratégie consiste à rejouer comme une « bande sonore » les cris des mères juives : « [...] *une seconde avant les rafales des mitraillettes, lorsqu'elles comprirent enfin que leurs enfants ne seraient pas épargnés. Ça fait au moins mille décibels, une mère juive, à ces moments-là.* »²⁹⁶ Et c'est à ces voix-là, selon Gengis, que Schatz est le plus « sensible », il précise d'ailleurs : « *Il faut voir mon ami se dresser alors sur son lit, le visage blême, les yeux exorbités. Il a horreur du bruit. Il fait une tête épouvantable.* » Il faut voir dans cette entreprise la volonté de se venger en faisant revivre à l'ex-SS les horreurs qu'il a commises, en le mettant en face de ce qu'il a fait, des vies innocentes qu'il a supprimées, même si, notons-le, Cohn souligne que ce qui dérange le SS c'est le « bruit ».

De manière plus générale, concernant toutes les morts juives provoquées par le régime nazi que Schatz a cautionné et dont il a été partie prenante, Gengis force Schatz à chanter le chant funèbre pour les morts : *El molorakhmin* le jour de l'anniversaire du soulèvement du ghetto de Varsovie et le contraint également à réciter le kaddish lorsque des tombes juives sont profanées.

Rappelons que le Kaddish est une doxologie, c'est-à-dire une prière qui vise à louer la grandeur de Dieu, qui est récitée lors du décès de la personne et à chaque

²⁹⁶ *Ibid.*, empl.102-113.

anniversaire de la mort du défunt. Delphine Horvilleur²⁹⁷ la qualifie de « prière ascenseur », car dans son acception mystique cette prière servirait à aider l'âme du défunt à s'élever plus rapidement vers les sphères célestes. Or cette prière doit traditionnellement être récitée par les fils du défunt et dans les mouvements plus libéraux par les proches du défunt. Après le génocide, des jours ont été aménagés pour que la communauté prenne sur elle la récitation du kaddish pour le nombre immense de défunts qui n'ont pas pu avoir d'enfants, ou dont la famille a été exterminée avec eux, se retrouvant ainsi privés de personnes habilitées à réciter le kaddish pour eux. En forçant Schatz à réciter le kaddish, Gengis Cohn le contraint à endosser la responsabilité de ce que par sa faute et par celle du régime qu'il soutenait, les morts tués par leurs soins n'aient plus personne pour réciter le kaddish pour eux. Gengis Cohn joue ainsi le rôle d'un rappel permanent des crimes de Schatz et du système nazi auquel il appartenait, d'un retour continu sur ce passé pour faire en sorte d'empêcher le nazi destitué de vivre au présent en parsemant son quotidien de bribes résiduelles constituées par sa simple présence, les cris des victimes et la récitation des prières funéraires. Gengis ayant par sa mort été privé d'avenir, il prive ainsi son bourreau de sa vie présente et de tout projet futur en lui infligeant une sorte de mort psychique qui l'oblige à errer dans les décors de son passé criminel.

Mais la récitation du kaddish implique aussi un autre aspect de la vengeance de Cohn, l'« enjuivement » de Schatz. Comme le dit Raul Hilberg lors de sa réflexion sur le concept de race chez les nazis : « *En fin de compte les nazis se souciaient fort peu du « nez juif » ; ce qui les préoccupait c'était « l'influence juive »* »²⁹⁸. En effet, dans cette optique, il semble que Cohn, avec un sens certain de l'ironie, veuille infliger post mortem l'« enjuivement » qui a été l'un des arguments présentés par Hitler pour motiver l'extermination des Juifs. Ainsi joue-t-il de toute son « influence » de dibbuk sur Schatz en l'initiant à la langue yiddish, le réveillant en pleine nuit pour lui donner quelques leçons. Cet apprentissage du yiddish n'est pas anodin, car comme le dit Rachel Ertel²⁹⁹ le yiddish est :

²⁹⁷ Je remercie, ici, Delphine Horvilleur, Rabbin au Mouvement Juif Libéral de France, qui lors de l'entrevue qu'elle m'a accordée le 8 mars 2016 a répondu avec gentillesse, précision et exhaustivité à toutes mes questions concernant la culture et la religion juive, et notamment à propos du Kaddish.

²⁹⁸ Raul Hilberg, cité., p. 117.

²⁹⁹ Citée par Annette Wieviorka, cité, p. 54.

[...] la seule langue qui a partagé le sort de ses locuteurs. Même si elle survit encore ici et là, chez quelques individus ou quelques groupes marginaux, elle est morte à Auschwitz, Majdanek, Treblinka et Sobibor avec le peuple qui la parlait. Les écrivains et les poètes yiddish sont donc les seuls qui parlent du fond de la mort du peuple, et du fond de la mort de leur langue. Ils sont les seuls à écrire dans la surdité du monde, avec la conscience d’être sans filiation, les seuls à écrire dans la langue de personnes. La mort d’une langue est irrémédiable. Si la littérature yiddish de l’Anéantissement n’est comparable à aucune autre, comme dit Elie Wiesel, ce n’est pas parce qu’elle est plus authentique, c’est parce qu’elle parle dans une double mort.

C’est donc dans l’optique de lui transmettre la culture juive dans le but de lui faire subir l’enjuivement tant redouté que Gengis donne ces leçons à Schatz, mais c’est également une nouvelle sorte de vengeance forçant un des coupables de la destruction de la yiddishkeit à parler précisément la langue qu’il a contribué à anéantir et à parler de surcroît dans la langue de ceux qu’il a voués à une mort horrible. L’apprentissage du yiddish est donc une façon de faire prendre conscience au SS Schatz de l’ampleur de la destruction menée par les nazis. Et cette idée d’hommage rendu à une culture défunte est corroborée par le fait que l’éducation inculquée par Cohn ne s’arrête pas à langue, mais embrasse plus largement la culture yiddish, sa cuisine, ses fêtes. Ainsi Schatz se met à cuisiner des plats typiquement juifs pour Cohn :

L’autre jour, il y eut un incident particulièrement amusant. C’était la fête de Hanukkah et Schatz, qui connaît nos fêtes sur le bout des doigts, m’avait cuisiné quelques-uns de mes plats kosher favoris. Il les avait rangés sur un plateau, avec un petit bouquet de violettes dans un verre, il s’était mis à genoux et était en train de me tendre le plateau, comme je l’exige de lui la veille du sabbat et des jours fériés. C’est, entre nous, un protocole amical bien établi et qu’il respecte scrupuleusement. Il a même, caché dans un tiroir, un calendrier juda ique qu’il consulte nerveusement par crainte d’oublier une de nos fêtes, et un livre de cuisine juive de tante Sarah.³⁰⁰

Même si Gengis exige l’élaboration de ces plats et la mise en scène qui l’accompagne la veille du shabbat, Schatz vient de lui-même proposer ces mets à Cohn, ce qui montre que l’influence juive du dibbuk agit sur lui. D’ailleurs, le fait qu’il connaisse toutes les fêtes juives s’il peut être attribué à l’éducation que Gengis lui inculque peut aussi expliquer la vengeance de Cohn. En effet s’il lui demande de respecter toutes les fêtes juives, c’est pour qu’il subisse l’« enjuivement » tant redouté, certes, mais c’est peut-être aussi pour le châtier, car il est avéré que les nazis choisissaient spécialement les jours de fêtes juives³⁰¹ pour mener à bien les

³⁰⁰ Romain Gary, *op. cit.* empl.96-100.

³⁰¹ Régine Waintrater, *Sortir du génocide témoignage et survivance*, cité, p. 109. : « Outre le rapport au temps, c’est le rapport à la durée qui a été changé, à la fois pendant la persécution et

rafles et les exécutions de masse de sorte que les Juifs se sont mis à redouter l'arrivée des différents moments importants de la vie juive. Les nazis ont voulu ainsi détruire la culture juive en associant aux moments de réjouissances des massacres et des déportations. Et c'est sans doute pour cela que Schatz se plie aux exigences despotiques de Gengis concernant les fêtes juives, pour ces raisons qu'il vérifie qu'il n'en a oublié aucune, car conscient de ce qu'elles représentent à la fois une culture et la volonté de destruction qui s'y est attachée, il sait que la vengeance de Gengis Cohn risque d'être terrible en cas d'oubli.

Toujours est-il que Schatz commence réellement à se sentir enjuivé, il imagine même que le Baron et le Comte qui lui font face sont des membres chargés par « la police politique » de vérifier « *s'il [est] exact que le commissaire de première classe Schatz s'[est] enjuivé.* » La paranoïa atteint son apogée lorsque croyant que Gengis l'a « complètement assimilé », qu'il est devenu « complètement juif » il se lève un matin : *[baisse] son pantalon, [sort] sa verge et [la regarde] longuement avec étonnement : il [est] surpris de ne pas être encore circoncis*³⁰².

Gengis pédagogue, ajoute :

*Je ne suis pas allé jusque-là et d'ailleurs le voudrais je que je ne le pourrais : je ne suis capable d'exercer sur lui qu'une influence psychologique, de l'aider moralement, c'est tout. J'y travaille, du reste, inlassablement : je veux montrer que l'assimilation est possible qu'il n'y a pas de « mauvais » Allemands irrécupérables. Je ne dis pas que l'ex-judenfresser Schatz peut être entièrement rééduqué, mais je peux affirmer sans me vanter et sans vouloir le flatter qu'il fait des progrès.*³⁰³

Et cette volonté de faire changer l'ex-SS et de le rééduquer prend la trajectoire exactement inverse de la pensée nazie³⁰⁴ qui consistait à dire « [...] *que le Juif ne pouvait changer, qu'un Juif restait toujours un Juif.* » Comme l'énonce Luther avant Hitler « *Ce que Dieu lui-même ne corrige point par de si terribles*

après. Sous la menace, le rapport à la temporalité habituelle se déforme, faisant du présent un infini et du passé, une chose irréelle, presque incroyable. Pendant la Shoah, les repères de durée appartenaient tous à un calendrier de la persécution, établi par les nazis, qui voulaient se substituer au calendrier humain, laïc, religieux ou national. Dans leur folie de démiurges pervers, ceux-ci veillaient souvent à faire coïncider les rafles ou exécutions de masse avec les grandes dates du calendrier juif, ce qui fait dire à Paula M. « Chaque fête, chaque vendredi, on avait peur de ce qui allait se passer. » »

³⁰² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, cité, empl.861-875.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Vision héritée de Luther et d'Ahlwardt In Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, cité, p. 50.

*coups, nous n'y pourrons rien corriger ni par les mots ni par les actes*³⁰⁵. » Le Juif est donc représenté comme irrécupérable. Or en essayant d'éduquer Schatz, sans pour autant clamer que cela soit possible, Cohn décide de lui donner une chance de se racheter. Nous constatons donc que la vengeance de Cohn n'obéit en rien à la loi du Talion, Cohn ne tue personne, il n'applique pas les principes nazis sur la personne de Schatz pour le punir. Il opte, au contraire, pour une stratégie de prise de conscience forcée comme s'il espérait réveiller l'humanité enfouie du nazi en l'astreignant à se souvenir de ses méfaits, en l'empêchant de vivre tant qu'il ne se rendra pas compte de la gravité de ses actes. Même si c'est peine perdue, Cohn ne veut pas s'abaisser au niveau de son bourreau en lui infligeant des souffrances physiques voire la mort. Il préfère se rappeler à son bon souvenir, et ainsi tenter de torturer le nazi avec ses propres méfaits.

B. La vengeance collective dans *Inglourious basterds*

La vengeance n'est pas conçue dans la même optique chez Quentin Tarantino, il s'agit d'une vengeance active et physique. Notons que deux entreprises de vengeance sont fomentées en parallèle dans *Inglourious basterds*, il s'agit de la vengeance des « basterds » et de celle de Shosanna. La vengeance est donc, tout d'abord, portée par un groupe, les « basterds », dont les membres sont liés par un objectif commun. En effet le lieutenant Aldo Raine qui est à l'origine du projet, décide de recruter pour son commando spécial, huit soldats Juifs-Américains. Ce groupe est mû par un seul objectif : tuer les nazis, comme il le clame lors du discours de recrutement des soldats : *Once we're in enemy territory, as a bushwhacking guerilla army, we're going to be doing one thing and one thing only. Killing Nazis.*³⁰⁶ Et Aldo souhaite être encore plus clair, il n'y aura pas de place pour les sentiments ni pour la pitié dans son commando :

*I don't know about you all, but I sure as hell didn't come down from the goddamn Smoky Mountains [...] and jump out of a fucking airplane to teach the Nazis lessons of humanity. Nazi ain't got no humanity. They're foot soldiers of a Jew-hating, mass-murdering maniac and they need to be destroyed. That's why any and every son of a bitch we find wearing a nazi uniform, they're going to die.*³⁰⁷

³⁰⁵ Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, cité, p. 50.

³⁰⁶ « Une fois que nous serons en territoire ennemis, comme une armée de guerilleros nous n'aurons qu'un seul et unique objectif : tuer des nazis. » Tarantino Quentin, cité

³⁰⁷ « Je sais pas vous, mais moi je suis sûrement pas descendu de mes montagnes natales [...] et j'ai pas sauté d'un putain d'avion pour donner des leçons d'humanité aux nazis. Les nazis n'ont aucune trace d'humanité. Ce sont les fantassins d'un tueur fou antisémite et il nous faut les détruire. C'est

Pas de prisonniers, pas de quartier pour ces ennemis qui ne sont capables d'aucune humanité, qui sont donc irrécupérables. Et cette vision des choses est assez inhabituelle et peut être perçue comme dérangement pour certaines personnes lorsqu'on considère que les « basterds » font partie des héros du film. En effet dans notre société, on idéalise souvent le héros en lui prêtant des valeurs presque chevaleresques de dignité, de respect entre autres, et cela rejaillit sur la représentation manichéenne qui nous est donnée des héros à travers les films de « superhéros » notamment. Ainsi la vengeance n'est presque jamais représentée³⁰⁸, c'est un sentiment trop vil pour habiter le héros. Pour aller encore plus loin, dans de nombreux films, le héros qui fait face à son ennemi, et c'est une tendance majoritaire, lui laisse souvent une seconde chance lors de l'affrontement final, croyant en sa rédemption. Et dans le même mouvement, l'ennemi profite de la magnanimité du héros pour le trahir en l'attaquant alors qu'il ne s'y attend plus. On notera d'ailleurs que dans l'immense majorité des cas l'ennemi n'est pas tué par le héros ou alors de façon indirecte (il peut tomber après avoir été poussé ou encore être tué par un élément extérieur, un mur qui s'effondre, etc.). Et lorsqu'il s'en sort, il est très souvent confié à la justice. Le héros n'est donc jamais criminel³⁰⁹, c'est un héros aux allures christique qui tend l'autre joue, pardonne à ses ennemis et ne tue point. Or, nous sommes ici, bien loin de cette représentation vertueuse du héros : les « basterds » sont conscients de l'horreur nazie et répondent à cette horreur par le seul moyen qui peut y mettre fin, selon eux, la mort. Aldo Raine, s'opposant en ce sens à Gengis Cohn, considère que les nazis ne peuvent pas être rééduqués, qu'ils sont allés trop loin pour l'être. La première phase de la vengeance des « basterds », vengeance des Juifs assassinés par les nazis, va donc tout simplement consister à trouver et tuer le maximum de nazis dans ce qu'Aldo compare à une guérilla. C'est en cela que l'on peut considérer les « basterds » comme des antihéros. D'ailleurs, le nom qu'ils ont choisi pour qualifier leur groupe : « bâtards sans gloire », montre bien que la tâche ingrate, et qui peut être jugée comme immorale, d'exécuter sans autre forme de procès tous ces nazis, justifie qu'ils n'aient droit à aucune gloire et seront considérés comme des « sales types » par beaucoup de personnes bien-

pourquoi chaque fils de pute portant l'uniforme nazi que nous rencontrerons sera voué à mourir. »
Ibid.

³⁰⁸ Notons tout de même que certains comics peuvent être outranciers dans leur représentation de la violence et moins manichéens que d'autres formats.

³⁰⁹ Il existe des exceptions mais cela reste une tendance minoritaire.

pensantes. Mais au-delà de cette volonté de mettre un terme au nazisme par la mise à mort des soldats du parti, Aldo mène également une guerre psychologique contre les nazis, ainsi précise-t-il :

*We will be cruel to the Germans. And Through our cruelty, they will know who we are. [...] And the Germans won't be able to help themselves but imagine the cruelty their brothers endured at our hands, and our boot heels and the edge of our knives. And the Germans will be sickened by us. And the Germans will talk about us. And the Germans will fear us. And the Germans will close their eyes at night and they're tortured by their subconscious for the evil they have done, it will be with thoughts of us, that they are tortured with.*³¹⁰

Cette stratégie de guérilla juive ne repose donc pas uniquement sur les faits d'armes, mais également sur la répercussion que cette vengeance peut avoir psychologiquement sur les nazis. En effet, les nazis trouvent avec les « basterds » un adversaire à leur taille qui leur reproche leur façon de traiter les Juifs dans une lutte inégale et déloyale. Et les « basterds » ont pour volonté de réveiller la culpabilité de leurs ennemis par le fait de proposer un châtiment terrestre à la hauteur et à l'encontre des criminels nazis, devenant ainsi le symbole de la vengeance juive. Cette vengeance portée par le groupe représente aussi la somme des vengeances personnelles des membres du groupe. Trois des personnages ont d'ailleurs des motivations qui leur sont propres et qui s'ajoutent à l'objectif commun de venger les Juifs, innocents, lâchement exécutés par les tortionnaires nazis. En effet, le lieutenant Aldo Raine, dit l'Apache, qui recrute les « basterds » et qui supervise leurs actions, a une énorme cicatrice qui orne son cou, aucune explication n'est donnée dans le film, mais le scénario nous renseigne à ce sujet et précise : « *Le lieutenant Aldo a un signe particulier, une trace de BRÛLURE DE CORDE autour du cou. Comme s'il avait jadis survécu à un LYNCHAGE.*³¹¹ » Sans pouvoir trop s'avancer sur les réels auteurs et les conditions de cet acte barbare, ce peu d'éléments nous permet d'émettre l'hypothèse que ce lynchage a été motivé par les origines d'Aldo, car rappelons-le, tous les « bâtards », à l'exception d'Aldo et

³¹⁰ « *Nous serons cruels envers les Allemands. Et à travers notre cruauté ils sauront à qui ils ont affaire. [...] Et les Allemands ne pourront pas s'empêcher d'imaginer les horreurs endurées par leurs frères entre nos mains, sous le talon de nos bottes et par la lame de nos couteaux. Et nous rendrons les Allemands malades. Et les Allemands parleront de nous. Et les Allemands nous craindront. Et quand les Allemands fermeront leurs yeux le soir venu, et qu'ils seront torturés par leur subconscient pour tout le mal qu'ils ont fait, ils le seront de notre fait, en pensant à nous en train de les torturer.* » Tarantino Quentin, cité.

³¹¹ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p. 33. (Les mots en majuscules le sont dans le scénario.)

de Stiglitz le nazi repent, sont juifs. Et s'il a bien été lynché par des racistes c'est sans doute à cause de ses origines amérindiennes, il y aurait donc une certaine logique dans le fait qu'Aldo s'en prenne au symbole même de la haine raciale et antijuive, le parti nazi, pour assouvir sa vengeance personnelle.

La seconde vengeance personnelle qui peut animer l'un des « basterds » en particulier, est celle du caporal-chef Wilhelm Wicki présenté en ces termes par Aldo : « *Wicki ici présent, un Juif autrichien, a foutu le camp de Salzberg tant que c'était encore possible. Il est devenu américain, a été appelé sous les drapeaux et est revenu pour vous en faire baver.* »³¹² Wicki a donc vu de ses yeux la montée du nazisme qui l'a poussé à fuir son pays juste à temps. Il est probable que des membres de sa famille ou des amis aient été moins chanceux que lui, et qu'il ait eu lui-même à subir des humiliations. Et c'est donc avec un esprit de revanche ancré dans un vécu douloureux qu'il revient en Europe où au lieu de fuir ses ennemis il leur fait face à armes égales, pour se venger lui et les siens et pour mettre un terme à cette barbarie.

Enfin, le cas du sergent Donny Donowitz est singulier. Les scènes que nous allons aborder pour le comprendre n'ont pas été tournées, mais elles font partie de la genèse du personnage et se retrouvent dans le scénario. Nous constatons d'abord que Donowitz semble avoir déserté l'armée américaine comme nous l'indique cet échange entre lui et son coiffeur aux États-Unis avant qu'il ne rejoigne les « basterds » :

DONNY- Ces enculés d'Allemands déclarent la chasse aux Juifs ouverte en Europe et moi je suis censé prendre l'avion pour les putains de Philippines et me battre contre une bande de Japonais – faut pas compter sur moi l'ami !
TÊTE- Tu sais il y a un mot pour ça Donny, ça s'appelle « trahison ».
*DONNY- Hé ta trahison tu peux te la carrer dans le fion. Si je dois buter mon prochain au nom de la liberté mon prochain il sera teuton.*³¹³

En plus de sa volonté affirmée de tuer les nazis, qu'il considère comme ses réels ennemis, Donny veut mener à bien une mission spéciale qu'il s'est assignée, résumée par cet échange avec le vendeur d'équipements sportifs auquel il achète

³¹² *Ibid.*, p. 44.

³¹³ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p. 52.

la batte de baseball qui lui servira d'arme : *M. Gorowitz -Tue donc un de ces enfoirés de nazis pour moi, veux-tu ? Donny : C'est l'idée, monsieur Gorowitz.*³¹⁴

Car en effet, la mission que Donny s'est assignée est de venger « [son] peuple d'Europe », et de faire participer la communauté juive américaine à cette vengeance. Ainsi, Donowitz fait le tour de son quartier à Boston et demande à chaque Juif y résidant s'il a de la famille en Europe dont il n'aurait plus de nouvelles. Il présente ensuite son projet sans en rien dissimuler comme nous le constatons lorsqu'il dialogue avec Mme Himmelstein qui s'interroge sur ses motivations :

DONNY -C'est parce que je vais en Europe. Et je vais faire les choses bien. [...] [à propos de la batte] Je vais m'en servir pour tabasser à mort tous les nazis que je trouverai sur mon chemin.

MME HIMMELSTEIN – Et en quoi est-ce que moi je peux t'être utile ?

*DONNY- Je fais le tour du quartier. S'il y a des êtres chers pour qui vous vous inquiétez, j'aimerais que vous inscriviez leur nom sur ma batte.*³¹⁵

Donny associe donc à son acte les Juifs américains qui ont perdu de la famille en Europe et, par leurs noms gravés³¹⁶, les disparus dont ils n'ont plus de nouvelles. Ainsi voit-on apparaître sur la batte, entre autres, les noms de Himmelstein, Eisenberg et ... Donowitz juste au-dessus de l'étoile de David. Ce qui indique qu'un membre au moins de la famille de Donny est à compter parmi les victimes du nazisme. La batte de baseball, symbole américain par excellence, représente donc la vengeance des Juifs américains qui ont perdu un ou plusieurs membres de leur famille. Et le fait d'avoir gravé le nom des disparus, de ceux qui sont certainement morts, leur permet de devenir symboliquement acteurs de la mise à mort de leurs tortionnaires. Les noms viennent percuter les nazis passés à tabac, joignant ainsi les exterminés à la vengeance et donnant par la même occasion une dimension éthique aux coups portés. Il ne s'agit plus de violence gratuite, mais d'une vengeance motivée et légitime. La vengeance des morts et des endeuillés. Notons que Mme Himmelstein avant de graver le nom sur la batte utilise une métaphore très



³¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 57.

³¹⁶ Dans le film tout ceci est passé sous silence mais l'on retrouve bien les noms gravés sur la batte de baseball.

intéressante qui mérite toute notre attention. Adhérant complètement au projet de Donowitz elle lui dit : « *Tends-moi ton épée Gédéon, je crois que je vais t'accompagner dans ce périple.*³¹⁷ » Il s'agit d'une référence biblique. Gédéon a été choisi par Dieu pour combattre Madian qui ravage le pays depuis sept ans poussant les Israélites à se cacher dans des grottes, et à creuser des tranchées.³¹⁸ Un ange s'adresse alors à lui : « *l'Éternel est avec toi vaillant héros !* »³¹⁹ Au lieu d'être galvanisé, Gédéon répond : « [...] *si l'Éternel est avec nous, pourquoi tout cela nous est-il arrivé ?* » Nous avons donc affaire à un héros lucide et ce qui est très intéressant dans l'optique d'*Inglourious basterds* c'est dans le verset suivant que nous trouvons la réponse que Dieu formule face au scepticisme de Gédéon : « *Va avec cette force que tu as [...] tu battras Madian comme un seul homme.*³²⁰ » Et c'est en fait ce que fait Donny, il prend l'initiative : et il va en France avec la force qu'il a et sa batte couverte des noms des disparus gravés par des Juifs endeuillés représente la vengeance d'une nation portée par la main d'un seul homme.

Mais la vengeance d'Aldo et de ses hommes va se transformer en un autre type d'action qui leur est proposé par les services secrets anglais, l'Opération Kino. Les « basterds » vont donc accepter de se joindre à cette mission consistant à faire sauter le cinéma rempli de nazis pour la première du film « *La fierté de la nation* ». Ils vont alors croiser le chemin de Landa, qui, comme nous l'avons vu, sait que Bridget Von Hammersmark est une traîtresse. Il va d'ailleurs démasquer les « basterds », pour le plaisir, grâce à leur très mauvaise maîtrise de l'italien. Le SS va ensuite faire capturer Aldo et Utivitch (un des « basterds ») et proposer un marché aux deux hommes. Le SS pense voler la vengeance des « basterds », car il a placé lui-même la charge explosive retrouvée sur Aldo, sous le siège d'Hitler afin de pouvoir négocier avec les Anglais. Mais malgré tous ses efforts, ce n'est pas lui qui aura la peau d'Hitler et ce n'est pas un hasard si c'est précisément Donny Donowitz qui mitraille le dictateur. Alors qu'il sort de la salle pour satisfaire un besoin naturel, le « basterd » repère la loge d'Hitler, le despote étant sorti dire quelques mots à sa garde. Il va donc chercher Hirschberg, son complice, et élabore son plan. Déguisé en serveur, faisant mine de proposer du champagne, il neutralise avec l'aide

³¹⁷ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p. 58.

³¹⁸ Bible, JUGES 6 : 1-2

³¹⁹ Bible, JUGES 6 : 12

³²⁰ Bible, JUGES 6 : 14-16.

d'Hirshberg les deux gardes à l'entrée de la loge où se trouvent Hitler et Goebbels. Et c'est lui qui abat le dictateur, et qui tire sur son cadavre jusqu'à le défigurer totalement.

Or, si nous reprenons la métaphore utilisée par Tarantino qui consiste à établir un parallèle entre Donowitz et Gédéon, il est intéressant de noter que l'un des actes notables de Gédéon est d'avoir renversé une idole, Baal, en détruisant l'autel qui lui était dédié³²¹. Or n'est-ce pas symbolique que ce soit ce Donny-Gédéon qui abatte Hitler ? En effets, de nombreuses sources soulignent qu'Hitler était devenu une sorte d'idole, citons, à titre d'exemple, les réflexions de Goebbels relevées par Antoine Vitkine :

Goebbels, docteur en philologie, est l'un des rares intellectuels du NSDAP. Il lit Mein Kampf dès juillet 1925. Il est plus qu'enthousiaste. Dans son journal, il confie : « Je viens de terminer le livre de Hitler, avec une excitation croissante. Qui est cet homme ? [...], Un demi-dieu ? Le Christ ou seulement saint Jean ? »³²²

Cette terminologie nous renseigne bien sur l'image du dictateur (« demi-dieu », « christ »), surtout lorsqu'elle apparaît dans le langage d'un docteur en philologie qui, de fait, emploie chaque mot à dessein. Antoine Vitkine ajoute un peu plus loin l'expression « *sauveur de l'Allemagne* » qui évoque l'idée d'un messie allemand. De plus, pour vendre *Mein Kampf*, le livre d'Hitler, son service de communication n'hésite pas à clamer :

Le livre de notre Führer contient pour le présent et pour l'avenir les principes définitifs des conceptions nationales-socialistes ; il est indispensable à tout Allemand et à quiconque veut pénétrer les arcanes de notre doctrine ; il constitue l'essence même du national-socialisme et il doit devenir désormais la bible du peuple allemand.³²³

L'utilisation du terme religieux « Bible » nazie ³²⁴ qui se répand d'ailleurs pour parler de *Mein Kampf*, le livre haineux du dictateur, finit de nous convaincre : Hitler est devenu une sorte d'idole cherchant à être honorée de façon religieuse, car c'est sa parole qui doit désormais guider le peuple allemand. Il est donc logique que

³²¹ JUGES 6 :25.

³²² Antoine Vitkine, *Mein Kampf, l'histoire d'un livre*, cité, empl.735-743.

³²³ *Ibid.*, empl.988.

³²⁴ Antoine Vitkine, *Ibid.*, dans lequel il précise que ces termes utilisés dans un premier temps pour dénigrer le livre d'Hitler ont été récupérés et réutilisés par les nazis à leur avantage. Et explique que le choix du format du livre, de l'utilisation d'un papier très fin que l'on retrouve dans certaines éditions de luxe avec reliures de cuir confirme cette volonté de substitution de l'ouvrage d'Hitler à la Bible.

la destitution de cette idole soit menée par celui qui est comparé à Gédéon, et c'est donc Donowitz qui met Hitler à bas, prouvant la mortalité du dictateur, il clame ainsi qu'Hitler n'est qu'un homme et non le dieu qu'il a prétendu être.

Si l'opération Kino permet la mise à mort du dictateur, elle permet également de lier en un même endroit et par un même objectif, sans que les protagonistes n'en soient conscients, la vengeance des « basterds » à celle de Shosanna. En effet, Shosanna nous est présentée, dans un premier temps, comme une personne qui veut survivre et non comme une personne qui veut assouvir sa vengeance. Elle est devenue gérante de cinéma³²⁵ et vit sous la fausse identité d'Emmanuelle Mimieux. Cependant quand Fredrick Zoller, sous son charme, fait en sorte que la première de son film ait lieu dans son cinéma, Shosanna décide d'agir et de profiter de la situation d'autant qu'Hitler sera présent. Son plan est simple, avec l'aide de Marcel, son amant, elle compte fermer toutes les issues de la salle de projection et mettre le feu à sa collection de films nitrate, hautement inflammables, afin de tuer tous les nazis qui s'y trouvent.

Notons d'ailleurs un détail très signifiant de la mise en scène de Tarantino. Alors qu'elle se prépare pour la première nazie, nous apercevons Shosanna appuyée de façon pensive contre le rebord d'une fenêtre ronde de type œil-de-bœuf. Son reflet se superpose à une affiche de cinéma du film *Frolëin Doktor* dont l'héroïne est interprétée



par Bridget Von Hammersmark. Les visages des deux femmes se confondent comme pour signifier que la vengeance de Shosanna va également impliquer la vengeance de l'agent double. Nous remarquons également que Shosanna est vêtue d'une robe rouge et d'un chapeau noir à voilette. Son maquillage consiste en l'application de crayon noir à l'intérieur de la paupière inférieure, d'un mascara noir, de blush rouge sur les joues et d'un rouge criard sur ses lèvres. Elle revêt donc les couleurs rouge et noir, qui sont précisément les couleurs du drapeau nazi. D'ailleurs, le drapeau est constamment visible en fond, derrière elle, lorsqu'elle se maquille et lorsqu'elle déroule le voile noir sur son visage. Ce voile peut suggérer

³²⁵ Le scénario nous présente une scène dans laquelle elle vient se réfugier chez Mme Mimieux qui accepte de lui apprendre les rudiments du métier de projectionniste.

le deuil qu'elle porte pour ses parents assassinés qu'elle va finalement parvenir à venger, mais il peut également évoquer le masque qu'elle arbore lors de cette soirée qu'elle va passer entourée de ses pires ennemis, tentant de se fondre dans la masse afin d'assurer la pérennité de son plan. Les couleurs arborées soulignent, tout comme le voile, sa volonté de dissimuler ses intentions en se faisant passer pour une Aryenne, mais peuvent également signifier le mode opératoire qu'elle a choisi d'utiliser pour mener à bien sa vengeance. Ainsi, Shosanna se reflète également dans un miroir situé à gauche de l'écran et se trouve superposée à un drapeau nazi. La correspondance des couleurs semble ainsi annoncer de son plan. En effet, un miroir a pour propriété de renvoyer à la personne qui s'y mire son image inversée, ainsi cette mise en scène suggère-t-elle peut-être que Shosanna ayant adopté les couleurs de son ennemi va également adopter ses pratiques. Et c'est ainsi que comme leurs victimes s'attendant à prendre une douche, les nazis s'attendent à regarder tranquillement un film. Comme pour elles, leur exécution consistera, selon le plan de Shosanna, en l'asphyxie par les fumées dégagées par le feu, et en la combustion de leurs cadavres. Shosanna applique donc une vengeance en miroir faisant endurer aux nazis l'horreur qu'ils ont fait vivre aux Juifs.

Pour qu'il n'y ait aucune confusion avec un simple accident, fréquent avec les films nitrate, elle décide, épaulée par Marcel, de monter un film qui signera sa vengeance et qu'ils substitueront à la dernière bobine de « La Fierté de la Nation ». D'ailleurs, la version prévue initialement, par le scénario, de la scène où elle lance la projection de son film, qui est la clé de sa vengeance, proposait que Shosanna soit atteinte par les balles de Fredrick Zoller avant d'avoir pu enclencher le changement de bobine. C'est donc en luttant avec la mort qu'elle cherche à tout prix à enclencher la projection de son film :

Notre jeune héroïne juive gît dans la cabine de projection dans une mare de sang, son sang, le corps criblé de balles, traversée de spasmes tant la douleur est insupportable, HANDICAPÉE AGONISANTE...LORSQUE...le petit signal sonore du premier projecteur retentit, informant à la projectionniste que c'est le moment de procéder au CHANGEMENT DE BOBINE. [...] Shosanna, en sang, estropiée, rétamée, dans un ultime effort SE RELÈVE... [...] [elle] ESCALADE le projecteur 35mm [...] [et] attend l'apparition du deuxième repère de changement de bobine, l'effort est atroce. [...] Shosanna se jette au sol tout en enclenchant le départ du deuxième projecteur.³²⁶

³²⁶ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, pp. 245-248.

Cet épisode, qui laissera place au changement de bobine enclenché juste avant l'apparition de Zoller dans la cabine de projection, montre bien la volonté de vengeance implacable dont fait preuve la jeune femme. Dans les deux versions, le film de Shosanna s'intercale après une réplique de Zoller dans « La fierté de la nation », qui clame triomphant face à trois cents cadavres : « *Who wants to send a message to Germany ?*³²⁷ » Le film de Shosanna débute alors, elle apparaît en gros plan s'adressant au public du cinéma : « *I have a message to Germany. That you are all going to die. And I want you to look deep into the face of the Jew who's going to do it.*³²⁸ »

Shosanna n'est plus Emmanuelle Mimieux, elle n'est plus la femme sophistiquée habillée aux couleurs nazies, et elle veut qu'il soit bien clair pour les nazis qu'ils vont tous mourir du fait d'une Juive. Sa vengeance personnelle est assouvie. Mais elle ajoute : « *My name is Shosanna Dreyfus and this is the face of jewish vengeance.*³²⁹ » À l'instar de Donny Donowitz, Shosanna devient donc aussi le symbole de la vengeance juive.

Mais elle n'agit pas seule, Marcel, son compagnon, l'accompagne à chaque étape de la vengeance. Ils s'aiment profondément et décident ensemble de mener cette action contre le nazisme, comme Tadeusz et Martha. Ils deviennent un emblème de la vengeance grâce à l'amour. Cependant Marcel, en raison de sa couleur de peau, subit le racisme des nazis. En effet, lorsque ceux-ci viennent visiter le cinéma, il est contraint de rester en coulisses ; et lorsque Landa, le SS, chef de la sécurité de la première du film, questionne Shosanna, dans le flot raciste de ses paroles, il fait mention de ceux qu'il appelle les « Nègres » et précise qu'il serait inacceptable que la réussite de la projection soit attribuée aux talents d'un « Nègre ». Ainsi c'est donc à Shosanna que sera dévolue la tâche de la projection du film. L'ironie de Tarantino consistant à faire en sorte que, motivé par son racisme, le nazi confie, sans le savoir, la projection du film de propagande à une Juive. Par cette référence raciste, et via sa participation active dans la vengeance



³²⁷ « *Qui veut envoyer un message à l'Allemagne ?* »

³²⁸ « *Je veux envoyer un message à l'Allemagne. Vous allez tous mourir. Et je veux que vous regardiez avec attention le visage de la Juive qui va vous tuer.* »

³²⁹ « *Mon nom est Shosanna Dreyfus, et ceci est le visage de la vengeance juive.* » (Nous reviendrons sur les autres implications de cette phrase dans le chapitre « Dibbuk et spectres »).

de Shosanna, Marcel devient le symbole des Noirs qui ont été brimés, réduits en esclavage et même tués en raison de leur couleur de peau et n'ont eu de cesse de subir le racisme des blancs. Cette référence raciste donne donc d'autant plus de poids à l'acte de Marcel, qui aide Shosanna à tourner son film, qui ferme toutes les issues de la salle et qui détient même le rôle le plus important de la vengeance celle de mettre le feu au cinéma. Il se place ainsi derrière l'écran de cinéma sur lequel sont diffusés les exploits de Zoller, un tas de films nitrates se trouve devant lui, et c'est lui qui, lorsque Shosanna le lui demande via le film qu'ils ont tourné, met le feu en jetant sa cigarette dans le tas avec un ultime regard d'amour adressé au visage immense de sa compagne projeté sur l'écran. Le couple amoureux que forment cette jeune femme juive et cet homme noir, symboles tous deux des minorités qu'ils représentent, détruit conjointement la propagande représentée par le film de Goebbels et les hauts dignitaires qui représentent la haine, l'inhumanité et la barbarie.



Nous comprenons donc que la vengeance ne se limite pas à Shosanna, Donowitz, aux « basterds » ni même au peuple juif. D'autres minorités exterminées ou maltraitées au cours de l'Histoire sont invitées à prendre part à cette vengeance cathartique. Ainsi, les Amérindiens, peuple exterminé par les colons américains, sont-ils inclus dans le processus de vengeance, tout d'abord par le biais d'Aldo l'Apache, qui est un de leurs descendants et donc leur représentant. Le choix du réalisateur de donner au leader du groupe des « basterds » une appartenance amérindienne, soulignée par le surnom qui fait d'ailleurs sa renommée auprès de ses ennemis, est très significatif. Pour comprendre toutes les implications de ce surnom qui lie Aldo à la fameuse tribu amérindienne, il nous semble important de mentionner, ici, le mythe de création amérindien qui préside à l'émergence de la figure d'Apache qui donnera son nom à la tribu que nous connaissons. Ce mythe nous est conté par Geronimo dans ses *Mémoires*, et nous prenons le parti de le transcrire pratiquement dans son intégralité afin d'en faire émerger toute la portée symbolique. Ainsi le chef apache nous renseigne-t-il :

Origine des Indiens Apaches

[...] Parmi les quelques êtres humains qui étaient encore en vie se trouvait une femme à qui avait été accordé le bonheur d'avoir de nombreux enfants, mais ils avaient tous été dévorés par les bêtes. Si, par quelque moyen, elle

arrivait à les soustraire aux autres bêtes, le dragon qui était le plus rusé et le plus malfaisant, venait lui-même et mangeait ses petits. Plusieurs années après, un fils de l'orage lui naquit et elle creusa pour le cacher un profond souterrain. Elle boucha l'entrée du souterrain et, au-dessus, fit un feu de camp. Cela masquait ainsi la cachette de l'enfant et le tenait au chaud. Chaque jour, elle éteignait le feu et descendait dans le souterrain où dormait l'enfant pour le nourrir de son lait. Puis, elle s'en retournait et refaisait le feu. Fréquemment, le dragon venait la questionner, mais elle disait : « Je n'ai plus d'enfants. Tu les as tous mangés. » Lorsque l'enfant fut plus grand, il ne restait pas toujours dans le souterrain, car il lui fallait quelquefois courir et jouer. Un jour, le dragon vit la trace de ses pas sur le sol. Cela rendit le vieux dragon furieux et perplexe, car il n'arrivait pas à trouver la cachette du jeune garçon. Il disait qu'il mangerait la mère si elle ne révélait pas la cachette de l'enfant. La pauvre mère était très émue : elle ne pouvait pas abandonner son enfant, mais elle connaissait le pouvoir et la ruse du dragon et vivait dans une peur constante. Peu après, le jeune garçon dit qu'il voulait aller chasser. Sa mère ne voulait pas donner son accord. Elle parla du dragon, des loups et des serpents, mais il dit : « Demain, j'irai. » À la demande du jeune garçon, son oncle (qui était alors le seul homme vivant) lui fit un petit arc et des flèches ils s'en allèrent tous deux à la chasse, le lendemain. Ils poursuivirent des daims, très haut dans la montagne et, finalement, le jeune garçon tua un mâle. Son oncle lui montra comment préparer le daim et cuire la viande. Ils firent cuire deux cuisses, l'une pour le jeune garçon, l'autre pour son oncle. Lorsque la viande fut cuite, ils la placèrent sur des buissons pour qu'elle refroidisse. C'est alors que l'énorme forme du dragon se dessina. L'enfant n'éprouva pas la moindre peur, mais son oncle était tellement terrifié qu'il ne pouvait plus parler ni bouger. Le dragon prit la part de viande du jeune garçon et s'éloigna. Il plaça la viande sur un autre buisson et s'assit à côté. Puis il dit : « Voilà l'enfant que je cherchais. Garçon, tu es beau et gras et quand j'aurai fini de manger cette venaison, je te mangerai. » Le jeune garçon répondit : « non, tu ne me mangeras pas et tu ne mangeras pas cette viande non plus. » Il se dirigea vers l'endroit où le dragon était assis et ramena la viande à sa place. Le dragon dit : « J'aime ton courage, mais tu n'es qu'un insensé. Que crois-tu pouvoir faire ? » « Eh bien, répondit le jeune garçon, je peux faire ce qu'il faut pour me protéger, comme tu pourras en juger. » Alors, le dragon reprit la viande, puis le garçon la reprit à son tour. Quatre fois en tout, le dragon reprit la viande et après que le jeune garçon eut repris pour la quatrième fois la viande, il dit : « Dragon, accepterais-tu de te battre avec moi ? » Le dragon répondit : « Oui, à la manière qui te plaira. » Le jeune garçon dit : « Je vais me placer à cent pas de toi et tu auras le droit de tirer quatre flèches sur moi, mais si aucune de tes flèches ne m'atteint, nous changerons de place et j'aurais le droit de tirer quatre flèches sur toi. » « Bien, dit le dragon, commençons. » Alors, le dragon prit son arc qui était fait d'un grand pin. Il prit quatre flèches dans son carquois : elles étaient faites de jeunes pins et chaque flèche mesurait six mètres de long. Il visa bien, mais, au moment où la flèche s'envolait, le jeune garçon émit un bruit particulier et bondit en l'air. Immédiatement, la flèche éclata en mille morceaux et l'on put voir le jeune garçon se tenant sur un brillant arc-en-ciel, juste au-dessus de l'endroit où le dragon avait visé. Bientôt l'arc-en-ciel disparut et le jeune garçon reprit sa place. Quatre fois, ce prodige se répéta puis le garçon dit : « Dragon, prends ma place. C'est à mon tour de tirer. » Le dragon dit : « Très bien. Ce ne sont pas tes misérables flèches qui arriveront à percer ma première couche de cornes et n'oublie pas que j'en ai encore trois autres en dessous – tire donc. » Le garçon tira une première flèche qui atteignit le dragon en plein cœur et une couche des grosses écailles de cornes tomba à terre. À la seconde flèche, une autre couche tomba, puis une autre et le cœur du dragon fut à découvert. Alors, le dragon trembla, mais il ne pouvait bouger. Avant de tirer sa quatrième flèche, le jeune garçon dit : « Oncle, tu es mort de peur. Tu n'as pas bougé. Viens ici ou le dragon va s'abattre sur toi. » Son oncle courut vers lui. Il décocha alors rapidement la dernière flèche qui perça le cœur du dragon.

Avec un énorme rugissement, le corps du dragon dégringola la montagne et après avoir glissé le long de quatre précipices, s'arrêta dans un cañon. Immédiatement, des nuages d'orage s'amoncelaient au-dessus des montagnes, des éclairs brillèrent, le tonnerre gronda et la pluie se mit à tomber. Quand l'orage eut cessé, ils purent voir, très loin, dans le cañon, en bas, les débris de l'énorme carcasse du dragon qui gisaient parmi les rochers. Et les os du dragon y sont encore. Le garçon s'appelait Apache.³³⁰ Usen³³¹ lui enseigna comment préparer les herbes qui guérissent, la chasse et la lutte. Il fut le premier chef des Indiens et portait des plumes d'aigle comme symbole de la justice, de la sagesse et du pouvoir. À lui et à son peuple qui fut créé par la suite, Usen donna comme territoire les terres de l'Ouest.³³²

Outre l'intérêt culturel de ce mythe qui donne un cadre à l'apparition des tribus apaches, il nous faut souligner l'apport de cette filiation au personnage d'Aldo et à son entreprise. Il est intéressant de noter d'emblée que le terme Apache signifie « ennemi » : Aldo devient donc l'ennemi par excellence des nazis et il est d'ailleurs connu sous ce nom par ses adversaires. Mais outre ce détail, ce sont bien les conditions de mise à bas du dragon par le jeune Apache qui entrent en résonance avec l'entreprise des « basterds ». En effet, notons qu'Apache est sans peur. Il fait face au dragon qui a mangé tous ses frères et prend l'initiative de l'affronter. Cela nous fait inmanquablement penser aux basterds sous le commandement d'Aldo, qui sont, excepté Stiglitz, tous Juifs. Comme Apache, ils viennent affronter la bête immonde qui a tué et tue encore leurs frères. De plus, les modalités de la mise à bas du dragon par le héros amérindien sont également très significatives. Tout d'abord, c'est lui qui décide de se battre contre le dragon, qui pour sa part avait simplement prévu de le manger, cette audace est payante, car c'est également lui qui fixe les règles du duel qui va l'opposer au monstre qui lui fait face. En ce sens, les basterds, cible par excellence des nazis, décident également de se battre contre leurs ennemis et imposent leurs propres règles dans la guérilla qu'ils mènent afin de vaincre les nazis. Dans le mythe amérindien, le duel consiste à être la cible du dragon qui tente à quatre reprises de toucher Apache avec une de ses flèches. Les tentatives étant infructueuses c'est au tour du dragon d'être la cible d'Apache, il se positionne là où se tenait le jeune héros et il est atteint par ses quatre flèches qui parviennent à faire tomber les quatre rangées d'écailles qui rendaient le dragon invulnérable : la bête est donc abattue. C'est donc en inversant les rôles, en appliquant à l'ennemi ce qui

³³⁰ « Apache » signifie ennemi.

³³¹ Usen est l'équivalent apache de la notion de Dieu

³³² GERONIMO, S. M., BARRET, *Mémoires de Geronimo*, Paris, La découverte & Syros, 2001, pp. 44-45.

lui a été appliqué, en faisant de l'archer la cible, qu'Apache parvient à terrasser le dragon. Et n'est-ce pas finalement ce que font les « basterds », Aldo l'Apache en tête ? Ils inversent les rôles, ils ne sont plus ceux qui sont traqués, ils traquent. Ils ne sont plus ceux qui sont tués, ils tuent. Ajoutons à cela la pratique du scalp qui permet aux basterds de priver les nazis de leurs cheveux, ou encore la pratique de la scarification qui leur permet de marquer ceux qu'ils laissent en vie. Pratiques qui évoquent celles utilisées par les nazis dans les camps de concentration pour déshumaniser les internés : la tonte et le tatouage. Notons néanmoins qu'il ne s'agit pas d'une simple application de la loi du talion, les scalps ont une portée symbolique, et la scarification ne tend pas à déshumaniser le nazi qui l'arbore, mais bien à l'empêcher de nier son implication dans les crimes auxquels il a participé, il s'agit d'une marque visible du mal qui l'habite. Le choix de Tarantino de donner ce surnom d'Apache à son personnage emblématique Aldo Raine, en plus de convoquer et de faire renaître ainsi le mythe d'Apache permet de mettre en perspective et d'éclairer le mode opératoire des « basterds » tout en convoquant les victimes du génocide amérindien les liant ainsi à la vengeance implacable des « bâtards ». Ces pratiques en plus de suggérer l'inversion des pôles de puissance permettent donc d'inviter symboliquement le peuple amérindien à participer à cette vengeance collective. Aldo l'Apache réclamant cent scalps³³³ nazis à chaque « bâtard » qui doit s'acquitter de cette dette envers lui dès lors qu'il accepte d'être sous son commandement, permet ainsi au peuple amérindien qui a connu un génocide de se venger symboliquement en s'incarnant dans les basterds qui scalpent ces symboles du racisme, de l'intolérance et de la barbarie que sont les nazis. De plus, la référence aux Amérindiens est également présente dans la vengeance de Shosanna lorsque celle-ci se maquille pour la soirée de la Première. Elle commence par se tracer du bout du doigt d'un geste affirmé un trait rouge sur chaque joue ce qui évoque inmanquablement les peintures de guerres. Ces pratiques typiquement amérindiennes permettent d'associer ce peuple à la vengeance des « basterds » ainsi qu'à celle de Shosanna : donc à la vengeance juive, et de reconnaître ainsi leurs tribulations qui, si elles ne sont pas le fait des nazis, sont le fait du même dragon,

³³³ Il est intéressant de noter que Romain Gary utilise également l'image du scalp pour qualifier la danse de Gengis Cohn, sa horà juive et donc la vengeance juive : « *[les Juifs] nous piétinent, ils dansent sur notre nom une danse de scalp, asiatique, barbare, et vengeresse, sous les ordres du chef de leur Gestapo, Gengis Cohn !* » In Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1410-1412.

de la même bête immonde : l'idéologie raciste, intolérante par définition, barbare par essence.

Enfin, le choix d'un personnage féminin n'est pas anodin, s'il permet, par le biais de l'attrance que Zoller ressent pour Shosanna, d'expliquer la tenue d'une première nazie dans un petit cinéma, nous pourrions y voir également la vengeance de ce genre brimé à travers les âges. Laissons-en ce sens, la parole à Claire Brisset qui expose dans *Le Livre noir de la condition des femmes* :

Au début de ce troisième millénaire, des femmes sont encore menacées dans leur vie même parce qu'elles sont des femmes. Le premier des droits fondamentaux commence donc par le droit de vivre, sans discrimination liée au sexe. En Asie, la vie d'une fille vaut moins que celle de son frère : on les empêche de venir au monde, ou on les laisse mourir, faute de soins ou d'une alimentation appropriée. Dans certains pays en guerre, réduites à leur fonction reproductrice, on les assassine ou on les viole pour attenter à la survie du collectif. Au nom d'une conception archaïque de l'honneur des hommes, des femmes sont assassinées, brûlées ou lapidées dans les pays musulmans où l'islam le plus dur est au pouvoir [...]. En Amérique centrale, les assassinats de femmes sont devenus assez fréquents pour avoir justifié l'invention d'un mot nouveau : le féminicide. Elles sont les premières victimes de sociétés ravagées par la guerre, la pauvreté et la corruption.³³⁴

Des femmes mutilées, parce que nées femmes : pensons aux femmes aux pieds bandés ou aux excisions qui ont encore cours dans certaines régions du monde. Des femmes également massacrées à cause de leur sexe : pensons à la politique de l'enfant unique en Chine qui a engendré un gynécide ou celui qui est encore perpétré en Inde à l'heure où nous écrivons ces lignes.³³⁵ Le choix de Tarantino d'un personnage de vengeresse revêt donc une réelle portée symbolique. Les Femmes sont ainsi conviées, au même titre que les Juifs, les Amérindiens et les Noirs, à participer à cette vengeance collective des opprimés contre la barbarie de l'humanité, par l'entremise du personnage féminin Shosanna. Le temps du film, elles mettent à bas ce qui les nie, les soumet, les dénigre et les maltraite. Et la représentation de Bridget Von Hammersmark, cette espionne aguerrie, et de Shosanna cette « héroïne » telle que la décrit Tarantino, de ces femmes libres qui

³³⁴ Claire Brisset, « Sécurité. Dès l'enfance... » in *Le Livre noir de la condition des femmes*, Christine Ockrent et Sandrine Treiner (dir), Paris, XO Éditions., 2006, p. 15.

³³⁵ « Cent millions de victimes du « gynécide » », [En ligne : http://www.lesechos.fr/08/03/2010/LesEchos/20630-072-ECH_cent-millions-de-victimes-du-gynecide--.htm]. Consulté le 24 juin 2016.

décident de mettre fin au nazisme malgré tous les risques encourus, est une sorte de pied de nez à tous ceux qui ont qualifié leur genre de « sexe faible ».

Ainsi, la vengeance juive à l'encontre des nazis portée initialement par quelques personnages, devient-elle symbolique et universelle, représentant en transparence, au travers du prisme des personnages juifs représentés, les Amérindiens, les Noirs et les Femmes qui sont autant de symboles des victimes de la haine. Nous avons donc affaire à une alliance symbolique, une lutte conjointe des victimes contre tous les systèmes qui visent à humilier, détruire, ou broyer l'être humain en reniant toute humanité chez un groupe donné. Tarantino met donc en scène une coalition guerrière porte-étendard des opprimés qui lutte contre la haine, le racisme et la volonté de destruction.

C. Une vengeance « bienveillante » ?

Pour clore notre réflexion sur la représentation de la vengeance dans les trois œuvres étudiées, nous nous devons d'évoquer une alternative offerte à la vengeance psychologique et physique. Elle nous est proposée dans *La Danse de Gengis Cohn* par le biais de l'histoire de l'oncle de Cohn que l'on découvre au détour de ce que Florian, la Mort, considère comme une histoire drôle :

*Au cours d'un pogrom, la femme de Cohn est violée sous les yeux de son mari par les cosaques. D'abord, ce sont les soldats qui lui passent dessus, puis leur officier survient et se l'envoie aussi. Alors, Cohn dit : « vous ne pouvez pas demander d'abord la permission, vous, un officier ? »*³³⁶

Cohn s'empresse de rire, peut-être pour ne pas en pleurer, et ajoute :

*Cette histoire de cosaque que vous m'avez racontée... vous avez dit Cohn ? Ce n'était pas Leïba Cohn, de Kitvhenev ? C'était mon oncle, et ça devrait être lui parce qu'il m'avait raconté la même histoire. C'était sa femme que les cosaques avaient violée sous ses yeux. Elle avait eu un enfant après cette aventure et mon oncle, qui était lui aussi très rancunier, s'était cruellement vengé des goïms russes. Il avait traité l'enfant comme son propre fils et en avait fait un Juif.*³³⁷

Il ne s'agit pas uniquement d'une surenchère dans l'humour noir, comme la tournure de la phrase le laisse penser, car il nous est bien précisé que cette phrase ne provoque pas le rire, mais bien l'écœurement de Florian qui tempête : « *Quel salopard, alors ! On n'a pas idée de faire ça un enfant.* » Cohn lui répond : « *Oui,*

³³⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2422-2424.

³³⁷ *Ibid.*, empl.2439-2444.

nous sommes une race impitoyable. » Le fait d'élever un enfant du viol comme son propre enfant, qui est en soi une bonne action et permet de ne pas faire retomber sur l'enfant innocent l'acte odieux de son géniteur, est ici comparé à un acte de cruelle vengeance motivé par la rancune, et considéré comme un « acte impitoyable » dès lors que le parent adoptif est juif. Cette vision déformée trace les contours d'une idée que nous pourrions résumer en ces termes : la vengeance par la bienveillance.

Ce motif apparaît déjà chez Gary dans *L'Angoisse du roi Salomon*³³⁸, où pendant la guerre, Salomon, un Juif sentant le vent tourner, propose à sa compagne, Cora, de quitter Paris. Celle-ci refuse et il se terre donc quatre ans durant dans une cave dans le but de ne pas la perdre et d'échapper aux nazis. Mais Cora ne vient jamais le voir et finit même par s'enticher d'un chasseur de Juifs. C'est dans ces conditions, de nombreuses années plus tard, que l'ex-compagne de Salomon lui reproche sa magnanimité à son égard qu'elle considère comme de la cruauté :

*Je ne savais pas au début que Maurice travaillait pour la Gestapo. Quand on aime un homme, on ne sait jamais rien de lui [...]. Il tenait un bar et il y avait des Allemands qui venaient, comme partout. Je n'avais d'yeux que pour lui et tu ne vois jamais vraiment un mec quand tu ne vois que lui. On lui avait tiré dessus deux fois, mais je croyais que c'étaient des histoires de marché noir. En 43, j'ai appris qu'il s'occupait des Juifs, mais tout le monde s'occupait des Juifs alors, c'était légal. Mais même lorsque je l'ai su, je n'ai rien dit, pour monsieur Salomon. Et pourtant je te jure que j'aurais fait n'importe quoi pour Maurice. [...] Salomon ne peut pas comprendre, dit mademoiselle Cora. C'est quelqu'un de très dur. Quand il aime, il est sans pitié. Lorsqu'il a appris que j'étais dans la misère, il m'a tout de suite fait une rente pour se venger.*³³⁹

Salomon s'occupe de mademoiselle Cora. Lorsqu'elle est inquiétée après la guerre pour ses relations avec un membre de la Gestapo il intervient en sa faveur, et lorsqu'elle se trouve dans la misère comme elle le souligne, il lui verse une rente. Tout en vouant une rancune tenace à celle qu'il aimait profondément et qui l'a trahi, il n'applique pas la loi du Talion, au contraire, il reste magnanime, il ne s'abaisse pas au niveau de ses ennemis et décide d'aider malgré tout mademoiselle Cora. Cette attitude est perçue comme la pire des vengeances. Car en faisant preuve de

³³⁸ Il y a un verset dans l'Ancien testament (ou Premier testament) qui nous éclaire en ce sens en soulignant la vengeance impliquée par ce comportement qui garantit à celui qui l'exerce d'éviter toute souillure, il se trouve dans les *Proverbes*, dont la rédaction est attribuée au Roi Salomon (coïncidence ?) : « Si ton ennemi a faim, donne-lui du pain à manger ; S'il a soif, donne-lui de l'eau à boire. Car ce sont des charbons ardents que tu amasses sur sa tête, Et l'Éternel te le rendra. » Proverbes 25 : 21-23.

³³⁹ Romain Gary, *L'Angoisse du roi Salomon*, Editions du Mercure de France, Kindle, 2013., format Kindle, 1987, empl.2732-2738.

bonté, malgré la gravité de la trahison, Salomon met au jour l'ignominie de l'acte de cette femme qui a trahi un homme bon et souligne dans le même mouvement la différence intrinsèque qui les sépare, l'un étant loyal et bon l'autre infidèle et opportuniste.

Nous trouvons une autre occurrence de ce motif chez George Steiner³⁴⁰. En effet, dans *Le Transport de A.H*, roman uchronique qui se fonde sur l'idée de la survivance de Hitler (ne s'étant pas suicidé se cache en Amérique du Sud), un groupe de miliciens juifs débusque et capture le dictateur devenu un vieillard, et entament un périple pour le ramener vers la civilisation afin qu'il soit jugé. Une discussion s'engage alors entre deux membres du groupe sur la façon de faire payer ses crimes à Hitler. D'abord le plus jeune des deux, Isaac Amsel, seul membre du groupe à n'avoir pas connu la Shoah de façon directe, développe son argument de vengeance radicale :

*Ils le jugeront en Haute cours. La Cour suprême. Et il sera pendu. Après le petit déjeuner. Ce n'est pas ce que je ferais. Moi, je sais ce que je ferais, j'y ai drôlement pensé. Ça ne serait pas du tout leur manière propre et tranquille. Parce qu'on ne sent rien comme ça. J'ai lu des trucs là-dessus. Un seul coup de marteau et en plus le marteau est dans un chiffon. Moi, je veux qu'il savoure le déroulement de la chose. Ça durerait très longtemps. Pas d'un seul coup, hop, et terminé, ça non. Je le laisserais attendre le coup suivant, oui, c'est ça que je ferais, et j'écouterais ses hurlements. Je l'enchaînerais à un poteau sur un tas de bois. Si haut qu'il surplomberait la ville entière. Et je ferais courir une traînée de poudre ou une mèche de cent kilomètres de long, serpentant dans chaque rue et venant s'enrouler autour de la grand-place. Et puis j'y mettrais le feu. Il verrait la flamme s'approcher. Il l'aurait sous les yeux pendant des heures. S'approchant de plus en plus. Et au moment où elle atteindrait le bûcher, je bondirais hors de la foule et la piétinerais. Je l'éteindrais en la piétinant de mon propre talon. Et puis on rallumerait de nouveau la mèche tout au début.*³⁴¹

Lui qui n'a pas connu la guerre envisage une vengeance sadique à l'image du crime perpétré par les nazis, il souhaite que Hitler souffre psychologiquement avant de souffrir dans sa chair. Mais Gédéon, plus âgé, ayant perdu sa fille assassinée par les nazis s'empresse de rappeler Isaac à l'ordre. Et il énonce la vengeance qu'il entrevoit, pour sa part, envers Hitler, qui suit le principe paradoxal de l'absence de vengeance, que l'on pourrait qualifier de vengeance par la bienveillance :

Je le laisserais aller où il voudra, mais à l'intérieur des frontières d'Israël. Avec ses seuls vêtements sur le dos. Chaque fois qu'il aurait besoin de nourriture, d'eau ou d'abri, il lui faudrait mendier en disant son nom. Tout le monde serait au courant, bien sûr. Mais je le forcerais à répéter chaque fois bien haut : « je suis Adolf Hitler.

³⁴⁰ A ne pas confondre avec Jean-François Steiner l'auteur de Tréblinka fustigé par Gary, dont nous avons parlé.

³⁴¹ Georges Steiner, *Le transport de A. H. : roman*, Paris, Julliard, 1981, 251 p., p. 84.

Je suis Adolf Hitler. Je vous en prie, donnez-moi un peu de pain, un peu d'eau. Laissez-moi m'abriter sous votre toit. » Je l'obligerais à dire cela d'une voix forte.³⁴²

Cette vengeance qui ne semble pas en être une, Hitler restant en vie et n'ayant à endurer aucun mauvais traitement, n'est cependant pas sans conséquence sur le coupable. En effet, elle renforcerait sa culpabilité et ses remords s'il était capable d'en éprouver. Mais cela souligne surtout la supériorité de la victime qui ne s'abaisse pas à succomber à la tentation de sanglantes représailles à l'encontre de son agresseur pourtant brutal et inhumain. Au lieu de s'avilir par le recours à la loi du Talion, s'abaissant à utiliser les méthodes de ses bourreaux, la victime, ici, s'élève au-dessus de tout cela, en clamant par la même occasion l'inaltérabilité d'une certaine conception de l'humanité qui n'a pas été impactée malgré les atrocités endurées. La victoire réside donc dans le fait de se savoir supérieur à ces monstres et la véritable vengeance consisterait, de plus, à ne pas fournir d'excuse aux bourreaux en se vengeant basement ce qui aurait pour résultante de relativiser et de faire tomber dans l'oubli le crime ignoble, car victimes et bourreaux pourraient être considérés comme quittes par l'opinion publique.³⁴³ D'ailleurs, en ce sens, citons une occurrence de cette idée dans *La Danse de Gengis Cohn*. Cohn et Schatz sont dans la forêt de Geist, lieu où le dibbuk a été abattu, sa tombe, son « trou juif »³⁴⁴ comme il l'appelle, est toujours là. Schatz décide alors de s'allonger dans la tombe en lieu et place de sa victime. Cohn observe, gêné :

Schatz demeurait immobile au fond du trou, serrant des mottes d'herbe juive dans ses mains, j'étais assez gêné par cette offre expiatoire, par ces rôles soudain inversés. Je ne pouvais rien pour lui : il n'y avait personne pour crier Feuer ! et je n'avais pas de mitraillette. De toute façon, je n'aurais pas tiré. Je me demande parfois si je ne suis pas un peu méchant.³⁴⁵

Cette idée d'offre « expiatoire » exprime bien l'attente qui sous-tend cette tentative du SS : celle d'accéder, par la vengeance exercée par sa victime à son encontre, à une sorte d'absolution. Et par l'hypothèse, avancée par Cohn, de sa

³⁴² Georges Steiner, *Le Transport de A.H.*, cité, p. 84.

³⁴³ A ce propos, toujours concernant Hitler, Gédéon ajoute en ce sens : « *Il ne peut pas y avoir de vengeance, de réparation. [...] Tu ne sais pas. Tu crois que c'est un jeu, dix partout. [...] Si nous le pendons, l'Histoire tirera un trait. Les comptes seront en règle. On oubliera encore plus vite.* » et « *C'est pour ça que je veux qu'aucun de nous ne le touche. Le torturer, le pendre, ça serait prétendre qu'il peut payer pour un de ses gestes, qu'on peut en effacer peut-être un millionième.* » George Steiner, *Le Transport de A.H.*, cité, p. 84-89.

³⁴⁴ Comment ne pas penser au « trou juif » de Madame Rosa dans *La Vie devant soi*.

³⁴⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1848-1851.

prétendue « méchanceté » antiphastique, car définie par le fait d'épargner une vie, nous découvrons également le châtement que constitue le fait de refuser à son bourreau de s'abaisser à agir comme lui, d'« égaliser le score ».

Le recours à la loi du Talion s'avère, en effet, inutile, et irréaliste, car comme le souligne le survivant Léon Leyson, la vengeance est elle-même rendue caduque par l'immensité du crime qui ne peut être vengé³⁴⁶ :

Certains travailleurs juifs songeaient à la vengeance. On en voyait qui prenaient les bottes des soldats et leur lançaient leurs sabots de bois en échange. Je n'y participais pas. Il n'était pas possible d'« égaliser le score » avec les nazis, quoi qu'on fasse. La seule chose que je voulais, c'était me rappeler à jamais la vision de ces soldats, autrefois fiers, se traînant maintenant devant moi, accablés par leur sombre défaite.³⁴⁷

D'ailleurs, dans la réalité, cette vengeance n'a jamais eu cours, si l'on excepte quelques cas isolés³⁴⁸, et, comme l'écrit Serge Klarsfeld : « *Aucun peuple, je crois, victime d'une souffrance immense comme le fut le peuple juif aux mains des nazis, n'aurait laissé la vengeance prendre aussi peu de place dans son cœur.* »³⁴⁹

Cette absence de vengeance dans le réel explique donc certainement la volonté de transposer ce sentiment dans l'imaginaire et de lui donner libre cours dans le but d'une libération des frustrations par l'entremise de la catharsis.³⁵⁰ Mais la fiction permet également, comme nous l'avons vu, d'élever le débat en soulignant les risques et l'absurdité d'une vengeance, par définition, impossible.

³⁴⁶ Annette Wieviorka nous indique qu'il y eut quelques actes isolés mais que l'immense majorité des survivants n'était pas animée par une volonté de vengeance. Elle ajoute : « *Mais le poète Bialik que cita un député de la Knesset lors d'un débat sur les relations entre Israël et l'Allemagne avait écrit : « le diable lui-même n'est pas capable d'imaginer une vengeance qui puisse racheter le sang d'un petit enfant.* » montrant bien, comme Léon Leyson, qu'aucune vengeance ne pourrait être à la hauteur des atrocités perpétrées par les nazis. Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cité, p. 19-20.

³⁴⁷ Léon Leyson, Marilyn J. Harran, Elisabeth B. Leyson[et al.], *L'Enfant de Schindler*, Paris, France, Pocket Jeunesse, 2016, 200 p., p. 140.

³⁴⁸ Voir en ce sens Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cité, pp. 19-20.

³⁴⁹ Serge Klarsfeld, *Le Combat d'une vie : 50 ans à traquer les nazis*, cité, p. 13.

³⁵⁰ Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à la mise en abyme.

DEUXIÈME PARTIE :
ARTIFICES FICTIONNELS AU
SERVICE DU SENS

CHAPITRE PREMIER :
L'utilisation de l'Allégorie, des contes et des
mythes comme révélateurs

Nous avons donc mis au jour, dans la première partie de cette étude, la faculté des artistes que sont Romain Gary, Quentin Tarantino et Mieczyslaw Weinberg à rendre compte de l'horreur de la réalité tout en conservant une marge d'expression par le biais de la fiction afin de mettre en exergue les traits fondamentaux de leur vision. Nous allons désormais nous pencher sur les artifices purement fictionnels, qui permettent à ces créateurs de retrouver une distance artistique nécessaire à l'expression libre de leur point de vue et de leur volonté d'imagination. Pour ce faire, nous allons dans un premier temps analyser les différentes allégories proposées dans les œuvres, puis nous intéresser à l'utilisation des contes et des mythes qui acquièrent une résonance particulière dans le contexte de la Shoah, pour enfin nous focaliser sur l'impact de l'utilisation de personnages et d'apparitions d'outre-tombe dans le roman, le film et l'opéra étudiés.

1. Allégories et quête de sens

Il nous faut préciser ici que cette analyse des allégories dans les œuvres du corpus ne concernera que les œuvres de Mieczyslaw Weinberg et Romain Gary. Une allégorie est pourtant présente dans *Inglourious basterds* de Quentin Tarantino, mais elle est si intimement liée avec le thème de la mise en abyme que nous choisissons, ici, volontairement, de la soustraire à cette partie pour qu'elle prenne tout son sens et toute son envergure dans la troisième et dernière partie de cette étude.

Nous allons donc nous intéresser aux allégories marquantes présentes dans *The Passenger* et la *Danse de Gengis Cohn*.

A. *The Passenger* : un violon ou le chant du cygne d'une culture oubliée

Dans la première partie de notre étude consacrée à la représentation de l'extermination, nous avons évoqué la scène qui suggère la mort de Tadeusz, le violoniste résistant, qui s'oppose au système nazi en refusant de jouer la valse préférée du commandant du camp pour lui substituer *La Chaconne* de Bach. Or, cette scène a une portée symbolique d'une tout autre envergure que nous allons nous attacher à mettre au jour à présent. Outre son rôle métaphorique représentant la mise à mort du musicien par la destruction de son instrument, nous avançons que le

violon a une existence propre et une signification particulière, nous allons donc décrypter le sens de ce symbole.

En effet dans la version originale de la nouvelle de Zofia Posmysz sur laquelle se fonde l'opéra, Tadeusz n'est pas musicien, il s'agit d'un ajout voulu par Weinberg et Medvedev.³⁵¹ Pour Dimitri Chostakovitch, qui donne cette information en avant-propos du livret, cela permet d'introduire le thème de l'art dans l'opéra.

Cette notion d'art qui paraît d'emblée si anodine peut être en effet une des pistes à suivre. En ce sens, le violon brisé par la botte SS, s'il symbolise l'art par le biais métonymique de sa fonction musicale, prend un sens fort. Celui de la réduction au silence de l'art par les horreurs nazies. C'est d'ailleurs un des thèmes centraux qui apparaît à toute personne qui s'intéresse à la représentation de la Shoah, cette impossibilité postulée, de la coexistence de l'art et de la barbarie, de la représentation et de l'innommable.

Si cette façon de suggérer le thème de l'art est, en soi, une explication convaincante de l'ajout d'un personnage musicien dans l'Opéra, elle n'est pas la seule interprétation que l'on puisse proposer concernant le choix du compositeur. En effet, nous pouvons avancer une autre hypothèse en postulant que Weinberg souhaite, par ce moyen, suggérer la destruction des Juifs d'Europe, métonymiquement, par la destruction de l'instrument emblématique de la culture yiddish, le violon. D'autant que la nouvelle de Zofia Posmysz centre son intrigue sur des prisonniers politiques polonais, Martha et Tadeusz, et que dans l'opéra, fidèle à la nouvelle, la seule occurrence du destin juif se réduit à l'intervention d'une internée juive, Hannah, qui, lorsque Martha lui dit avec espoir « [...] nous partirons ensemble [du camp vers la liberté] » lui répond sans aucune illusion : « Non, Martha, non. Je meurs... Je suis juive, juive. Et cette étoile sur moi, et cette étoile sur moi est le signe de la mort. »³⁵² Ainsi, Weinberg souhaiterait, grâce à cette métaphore, combler l'insuffisance de la représentation de l'extermination juive de la nouvelle par l'ajout du symbole du violon. Notons d'ailleurs que le père, éminent violoniste, la mère et la sœur de Weinberg, ont été assassinés dans le camp de travail de Travniki. Peut-être alors, Weinberg utilise-t-il le personnage du violoniste réputé

³⁵¹ « À propos de l'Opéra « La passagère » » de Chostakovitch, In Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 70.

³⁵² Alexander Medvedev, livret de l'Opéra *The Passenger*, cité, p. 83.

en ayant pour double ambition de rendre hommage à son père et de représenter par ce symbole la mort d'un peuple, la mort de la culture juive d'Europe de l'Est.

Il est clair que l'on ne conçoit pas toujours, outre le nombre impressionnant des victimes de la communauté juive, la destruction culturelle que fut la Shoah. En effet, les survivants lors de leur libération se sont retrouvés privés de tout repère, car tout ce qui définissait leur vie d'avant-guerre avait été détruit. Annette Wieviorka aborde d'ailleurs cette perte, dans son livre, *L'Ère du témoin*, en évoquant une notion importante : la Yiddishkeit :

Le massacre n'est plus simplement destruction de telle communauté, mort de tel personnage. Il est abolition totale d'une collectivité, d'une culture, d'un mode de vie, ce qu'on appelle la Yiddishkeit. Tout ce qui permet à l'homme de se repérer : sa langue, son histoire, son territoire, son réseau de sociabilité, et qui constitue habituellement les cadres de la mémoire, a été effacé.³⁵³

Le parti nazi était animé d'une volonté farouche et implacable d'annihiler tout ce qui se rapportait à la vie juive et Alain Finkielkraut explique que cette entreprise macabre a été une réussite :

[...] malgré le chiffre monstrueux de leurs victimes, les Allemands ont échoué numériquement : la déroute ne leur a pas laissé le temps de mener à bien la solution finale, mais leur réussite a été qualitative : ils ont effacé du monde une culture singulière, celle de la Yiddishkeit. »³⁵⁴

Annette Wieviorka cite Richard Marienstras qui par le biais d'une analogie tente de nous faire prendre conscience de l'ampleur de la destruction dont sa culture et son peuple ont été les cibles et les victimes :

Qu'un Français [...] essaie d'imaginer – mais peut-il imaginer cela jusqu'au bout ? – La France rayée de la carte et lui se retrouvant avec une poignée de francophones parmi des hommes très ignorants de ce que fut la collectivité à laquelle il appartenait et dont la langue, les mœurs, le paysage, l'histoire, la cuisine, les institutions, la religion, l'économie définissaient les modalités concrètes de son appartenance au genre humain : quel serait alors son goût de vivre [...]³⁵⁵

Les répercussions de cette problématique de la perte d'une culture, d'un mode de vie, ne se limitent pas aux survivants, les enfants de la seconde génération se voient dépouillés de leur identité, ils ne savent plus ce qui fait d'eux des Juifs,

³⁵³ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cité, p. 46-47.

³⁵⁴ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, p. 49-50.

³⁵⁵ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cité, p. 46-47.

car aucune culture ou langue commune ne vient mettre des mots sur cette identité. D'autant que beaucoup d'entre eux ont été élevés comme n'importe quel enfant du pays d'accueil. Et c'est de cette dichotomie entre l'absence concrète de la culture juive et le fait de savoir pour autant qu'ils sont juifs, car leurs grands-parents ou d'autres membres de la famille ont été tués pour ce motif précis, que naît l'impression que décrit Finkielkraut d'être un « *Juif imaginaire* », un « *Luftmensch* » dans le sens d'« *un Juif en état d'apesanteur, délesté de ce qui aurait pu être son univers symbolique, son lieu particulier, ou l'un au moins de ses domiciles : la vie juive.* »³⁵⁶ D'ailleurs, la définition qu'il donne de la Yiddishkeit montre la richesse de cette culture perdue qui ne se borne pas au judaïsme : « *Avec le yiddish, ce n'est pas une langue qui a été assassinée, c'est un univers culturel : une manière d'être au monde qui soit juive sans être automatiquement religieuse.* »³⁵⁷ Il est intéressant, en ce sens, de comparer les fins des deux versions yiddish et française de *La Nuit* d'Élie Wiesel, comme nous le fait remarquer Annette Wieviorka. Elle souligne, en effet, que dans la version yiddish de *La Nuit*, la première version donc, publiée sous le titre « *Un di Velt hot geshvign* » *Et le Monde se taisait*, lorsqu'Élie Wiesel se voit pour la première fois dans un miroir depuis sa sortie de Buchenwald, il constate son allure squelettique et brise le miroir dans un acte qui peut être interprété comme une volonté de survivre et d'avancer. Dans la version française postérieure, il termine son ouvrage par ces quelques mots face au miroir : « *Du fond du miroir un cadavre me contemplait. Son regard dans mes yeux ne me quitte plus.* »³⁵⁸ L'analyse de cette différence d'excipit dans les deux œuvres proposées par Annette Wieviorka est la suivante, la fin yiddish est optimiste et combative, celle française est d'un « *absolu pessimisme.* » Elle propose donc : « *Wiesel ne paierait-il pas son entrée dans la littérature française de la mort de sa langue, une langue dans laquelle il n'écrira plus de livres, mais à laquelle il restera pourtant attaché.* »³⁵⁹ Nous pourrions ajouter que l'antithèse du cadavre, mort par définition, qui contemple pourtant Élie Wiesel permet de décrire son état de maigreur extrême, mais cela peut aussi suggérer que le cadavre, grâce à la tournure impersonnelle, recouvre une autre vérité. On peut ainsi penser que Wiesel se sent

³⁵⁶ Alain Finkielkraut, *Le Juif imaginaire*, cité, p. 50.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Elie Wiesel cité par Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cité, p. 58-60.

³⁵⁹ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cité, p. 68.

hanté, au-delà de sa langue, par celui qu'il était avant la Shoah, par sa culture et son mode de vie d'alors détruits à Auschwitz, qui, le contemplant du passé, ne peuvent plus avoir d'autre existence que dans ses souvenirs, parce qu'aucun retour n'est possible, car ce pan du monde a été annihilé, et, car le monde les a oubliés. Morts pour le monde, mais toujours vivaces pour lui, cette culture, ce mode de vie et ce peuple qui forment la yiddishkeit le hantent. Et sans doute dix ans après la première version de son livre Wiesel constate-t-il la mort effective de cette culture qui lui tenait à cœur, lui qui écrivait en yiddish, et se rend-il compte par la même occasion qu'une partie de lui-même est morte en camp de concentration et qu'il doit vivre avec cela, que le temps ne peut rien effacer d'une expérience aussi extrême et que rien de ce qu'il a perdu, notamment culturellement, ne pourra lui être restitué autrement que dans ses souvenirs.

Mais revenons à l'opéra. Alors que Tadeusz est empoigné par les SS puis conduit vers la mort et n'est plus, dans ces conditions, en capacité d'interpréter sa pièce de Bach, Weinberg fait pourtant poursuivre la mélodie au violon. Les notes s'échappent donc presque miraculeusement de cet instrument, emblématique de la yiddishkeit. Elles ne sont plus émises par un archer,³⁶⁰ symbole du violoniste qui dompte l'instrument, comme pour suggérer que le violon joue de façon autonome, qu'il fait jaillir lui-même ces notes de ses entrailles de bois. Et cela produit une sorte de requiem pour ce monde englouti par la volonté de destruction implacable nazie, cette sensation étant accentuée par le glas qui se mêle progressivement aux notes de musique. D'autant que l'instrument, après avoir été écrasé par un SS, semble agoniser, les notes baissant en intensité avant de se muer en un dernier soupir comme si Weinberg voulait symboliser par la destruction de cet instrument en plus du meurtre de Tadeusz l'extermination d'un peuple, l'anéantissement d'une époque et d'une civilisation : la yiddishkeit. Et comme l'expose Laurent Jenny :



³⁶⁰ Elles sont jouées selon la méthode de la corde pincée.

« Métaphoriser c'est « transposer les innomés nommément » trouver par le détour du nom d'autre chose la coïncidence avec l'évènement désigné [...] la métaphore conjure l'innomé de la chose [...] en sorte que l'innommable reste présent à l'esprit en même temps que le nom métaphorique autorise l'identification de la chose »³⁶¹

Et c'est exactement ce que cette métaphore du violon accomplit, dans un simple geste de destruction d'un instrument de musique, c'est tout un peuple et une culture qui sont anéantis, dans l'étouffement du son majestueux du violon c'est une langue unique qui disparaît sous la botte de la barbarie et de l'inhumanité. Parmi la myriade de victimes malheureusement rendues indistinctes par la volonté d'éradication et l'ampleur de l'entreprise de mort nazie, c'est tout un monde, un pan de civilisation qui s'effondre avec la yiddishkeit et qui ne pourra plus jamais être rendu à la vie, provoquant un appauvrissement irrémédiable de l'Humanité. Cette idée de perte pour l'Humanité nous amène à nous questionner sur le concept même d'Humanité, concept allégorisé par Romain Gary sous les traits de son personnage Lily, auquel nous allons à présent accorder toute notre attention.

B. Lily ou la dualité de l'humanité métaphorisée par Romain Gary

Lily, que nous avons brièvement évoquée dans la première partie de ce travail, n'est pas un simple personnage de *La Danse de Gengis Cohn*. Elle incarne, en effet, une autre dimension que celle induite par le premier niveau de lecture que nous avons évoqué jusqu'ici et qui la réduisait à une criminelle d'une grande beauté. En effet, Lily est allégorique et Romain Gary veut absolument que cette facette de son personnage soit connue de tous, car il précise cette portée allégorique du personnage de Lily dans la Préface à la nouvelle édition de *La Danse de Gengis Cohn* en ces termes : « Lily, notre rêveuse humanité [...] »³⁶² C'est pourquoi nous allons nous attarder sur ce personnage, les modalités de sa représentation dans l'œuvre de Romain Gary, sa portée sémantique ainsi que ses répercussions sur la mise en fiction de la Shoah.

³⁶¹ Cité par Rachel Ertel In *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Editions du Seuil, (« La Librairie du XXe siècle »), (format dématérialisé kindle), 1993, (215p.), empl.252.

³⁶² Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, "Préface à la nouvelle édition de *La Danse de Gengis Cohn* », Paris, Éditions de l'Herne (85), 2005, 362 p., p. 282.

Ainsi, Lily nous est d'emblée présentée comme une aristocrate (une baronne), une femme « bien née », pétrie de culture comme nous l'indique le Baron, son mari :

*C'est un être d'une sensibilité exquise, une nature d'élite. Nous recevions chez nous les plus grands écrivains, les musiciens... La culture ! Elle ne vivait que pour la culture.*³⁶³

Le Baron, outré par les accusations qui pèsent sur sa femme, n'hésite pas à opter pour un ton encore plus emphatique pour décrire le raffinement et l'élévation qui caractérisent, selon lui, sa femme :

*D'une érudition extraordinaire! Wagner! Beethoven! Schiller! Hölderlin! Rilke! Voilà ses seuls amants. Elle inspirait nos plus grands poètes ! Des odes ! Des stances ! Des élégies ! Des sonnets ! Ils ont tous chanté sa beauté, sa grandeur, sa noblesse, son âme immortelle ! On la donnait en exemple à la jeunesse des écoles ! Elle inspirait, bien sûr, de grands amours, mais cela se situait toujours au niveau de l'esprit ! Je vous dis, Lily n'avait qu'un rêve, qu'une aspiration, qu'un besoin... La culture...*³⁶⁴

Cette représentation de l'Humanité assoiffée de culture est très intéressante puisqu'elle contraste avec une autre facette du personnage allégorique qu'il nous est donné de voir ici : sa barbarie, sa cruauté. En effet, si l'on peut lui concéder au personnage une certaine naïveté visible dans le fait qu'elle espère à chaque tentative obtenir satisfaction, Lily n'en reste pas moins d'une cruauté sans bornes. Ainsi, lorsque le jardinier Johann subjugué, voire hypnotisé, par sa beauté vient s'immoler devant elle, *Lily bat des mains comme une gosse*³⁶⁵, comme s'il s'agissait d'une attraction. Puis alors qu'elle pleure en regardant la fumée noire qui constitue le dernier reliquat du jardinier, Florian tente de la consoler en lui disant : « *Il ne faut pas pleurer, ma chérie. Il paraît qu'on ne souffre pas, qu'on éprouve même une véritable volupté... ne pleure pas.* »³⁶⁶ Mais en réalité, le « chagrin » de Lily n'est pas causé par l'horreur de l'acte kamikaze du pauvre jardinier, ni même par sa mort douloureuse, mais bien par la fugacité de son agonie ; ainsi explique-t-elle : « *C'est déjà fini ! Si vite ! Oh ! Florian, pourquoi ça dure toujours si peu de temps ?* »³⁶⁷

³⁶³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.829.

³⁶⁴ *Ibid.*, empl.849-834.

³⁶⁵ *Ibid.*, empl 3424-3435.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

L'on comprend donc que Lily, la vertueuse femme du Baron, éprise de culture et de poésie n'en reste pas moins une personnalité à tendance sadique se délectant de la souffrance d'autrui, provoquée par ses soins, qui, à son goût, ne dure jamais assez. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Lily forme un couple avec Florian qui est une allégorie de la Mort³⁶⁸. Il convient, d'ailleurs, de relever, ici, la ressemblance morphologique troublante qui existe entre le prénom du personnage choisi par Gary pour incarner l'Humanité, Lily, et celui de l'ante-Ève, connue sous le nom de Lilith qui est un personnage phare de la démonologie du judaïsme. Outre la proximité des deux prénoms, Lily comme Lilith incarnent à la fois la séduction et la mort. Lilith qui, dans la tradition juive, est la première compagne d'Adam, créée en même temps que lui et qui fut chassée de l'Éden. Elle peut être considérée comme une « protoféministe », comme le souligne Delphine Horvilleur³⁶⁹, car elle n'hésita pas à se rebeller et à se battre avec Adam, attitude qui signa d'ailleurs son éviction du fameux jardin. À la suite de quoi elle devint une sorte de démon connu comme « *le personnage du désir féminin, la tentatrice [...] [venant] hanter les rêves des hommes*³⁷⁰ », un démon redoutable qui est connu pour menacer les femmes en couche, ou qui viennent d'accoucher, ainsi que leur progéniture. Beauté enivrante pour les hommes et potentielle meurtrière pour leurs compagnes et leur descendance qui soulignent donc que séduction et mort sont intimement liées, voire entremêlées, pour finir de former la personnalité de ce démon de la mystique juive. De même, Lily est connue pour sa beauté, et sa cruauté, que nous pourrions résumer par l'expression beauté-fatale. Elle enivre les sens des hommes pour qui elle devient une obsession et lorsque l'acte est consommé et qu'elle n'a pas atteint la jouissance, ce qui est systématique, elle les fait tuer par Florian qui représente la Mort. La dualité de Lilith est donc ici représentée chez Gary par le biais des deux personnages que sont Lily et Florian, Lily représentant la beauté et la cruauté conceptuelle, la perversion des idées, la volonté de voir souffrir, et Florian représentant la Mort et son accomplissement physique, brutal, réel. Une alliance macabre qui finit par former un couple fusionnel. Gengis résume cette alliance métaphorique entre l'Humanité et la Mort, cette association qui transcende le temps en ces termes : « *Je*

³⁶⁸Romain Gary le précise in Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, "Préface à la nouvelle édition de La Danse de Gengis Cohn", Paris, Éditions de l'Herne (85), 2005, 362 p., p.282.

³⁶⁹ Delphine Horvilleur, Extrait de l'entrevue qui nous a été accordée par le rabbin Delphine Horvilleur dans les locaux du MJLF à Paris le 08 mars 2016.

³⁷⁰ *Ibid.*,

suis simplement heureux de savoir que Lily va bien et que Florian veille toujours sur elle. Ils forment un très beau couple, et, tant que l'humanité durera, ce couple sera inséparable. »³⁷¹ Ce caractère de durabilité souligne bien la passion éprouvée par l'Humanité pour la Mort et la destruction, qui forment donc un couple et sont représentées comme indissociables. D'ailleurs dans l'optique de la Shoah, Lily, cette Humanité inhumaine par essence, soutient totalement le projet hitlérien ainsi : « *Chaque fois qu'elle voyait une usine nouvelle se dresser fièrement au-dessus de l'horizon, ses yeux brillaient, elle pâlisait, elle était tout émue ! Elle voulait un Reich solide bâti pour mille ans.* »³⁷²

Faut-il entendre « usine » ici au sens premier du terme, ou plutôt comme un euphémisme caractérisant les camps de la mort ? Une autre citation semble nous le confirmer : « *La Ruhr, avec sa forêt de fières cheminées pleines de promesses, la mettait dans tous ses états.* »³⁷³ Cheminées qui, dans le contexte de ce roman, nous ramènent par association d'idées aux fours crématoires érigés par l'Allemagne nazie. Le caractère phallique de ces constructions n'est qu'une des composantes de l'émoi³⁷⁴, extrêmement déplacé et dérangeant, qu'éprouve la baronne face au Reich et à ses « usines » de mort. Nous nous trouvons donc face à un personnage complexe par sa dualité faite d'élévation et de barbarie, qui n'est pas sans nous rappeler le raffinement barbare de Hans Landa dans *Inglourious basterds*, évoqué dans la première partie de notre étude. Mais compte tenu de la portée allégorique du personnage de Lily, cette dualité s'avère d'autant plus porteuse de sens.

En effet, cette oscillation constante de l'Humanité entre la beauté, l'art et la barbarie permet à Gary d'introduire une distinction entre imaginaire et réalité. Selon lui, si l'Humanité est capable du meilleur c'est grâce à sa mystification par l'homme :

*L'approche spirituelle et idéaliste de la nature de l'homme a toujours été, en effet, la première de nos nourritures essentielles, notre unique inspiration et notre seul principe d'espérance. C'est encore la seule force qui puisse aujourd'hui nous empêcher de sombrer dans le totalitarisme et le matérialisme.*³⁷⁵

³⁷¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.810-812.

³⁷² *Ibid.*, empl.1355.

³⁷³ *Ibid.*, empl.1364.

³⁷⁴ Démontré par les ses répercussions physiques évidentes sur Lily, yeux brillants, pâleur soudaine, émotion et l'expression « dans tous ses états ».

³⁷⁵ Romain Gary, *Ode à l'homme qui fut la France : et autres textes autour du général de Gaulle*, Paris, Gallimard, (« Folio », 3371), 2000, 161 p., p. 44.

En d'autres termes, il existe une conception fantasmée de l'Humanité qui pousse l'homme à se dépasser et à vouloir conserver les notions de dignité, de bonté qu'il accorde à cette entité inventée par ses soins, et qu'il s'approprie donc, car il fait lui-même partie de cette humanité. Pourquoi cette Humanité, bonne par essence, est-elle considérée comme fantasmée ? Tout simplement parce que les faits, notamment historiques, n'ont de cesse de contredire cette vision et de mettre en exergue l'autre face, plus réaliste, plus sombre, de l'Humanité, à savoir son caractère barbare et sanguinaire. Ce constat pourrait être considéré comme du cynisme, dépeignant les misérables représentants de l'espèce humaine en train de s'inventer une version améliorée d'eux-mêmes pour échapper à leur pitoyable condition ; mais, là n'est pas l'intention de Romain Gary, qui, sans renoncer à une lucidité sans faille sur l'horreur dont est capable l'humanité, ne veut cependant pas renoncer à une possibilité, si improbable soit-elle, de prise de conscience et de changement. De cette résistance face à l'horreur de la réalité, Gary extrait le concept de « bêtise sacrée »³⁷⁶. Cet acharnement de l'homme à saisir « *tous les hameçons de l'espoir* » il l'attribue à Rainier qui, dans sa nouvelle *Les Oiseaux vont mourir au Pérou* et son roman *Les Clowns lyriques*, est représenté comme un combattant antifasciste acharné. Cette métamorphose de l'Humanité doit passer par sa mystification, car comme il le fait dire à son personnage Jean Danthès dans *Europa*, la démystification de l'homme n'engendre que le chaos :

*Dès que l'homme se coupe des mythes au nom du réalisme, il n'est plus que de la barbaque... La démystification poussée jusqu'au bout d'une rigoureuse logique, c'est sans limites, et cela peut-être aussi bien le cannibalisme...*³⁷⁷

Et en ce sens, le totalitarisme, *fascisme ou stalinisme* n'est rien d'autre que *l'assassinat sanglant du rêve*³⁷⁸ réduisant précisément l'homme à de la « barbaque », ce contre quoi il nous faut nous prémunir en conservant, à défaut de

³⁷⁶ « Ce fut à ce moment que ce qu'il appelait sa bêtise invincible le reprit, et bien qu'il en fût entièrement conscient, bien qu'il eût l'habitude de voir toujours tout s'effriter dans ses mains, c'était ainsi, et il n'y avait rien à faire : il y avait en lui quelque chose qui refusait d'abandonner et qui continuait à mordre à tous les hameçons de l'espoir. [...] Une sorte de bêtise sacrée était en lui. Une candeur qu'aucune défaite ni aucun cynisme n'était jamais parvenu à tuer, une force d'illusion qui l'avait mené des champs de bataille d'Espagne au maquis du Vercors et à la Sierra Madre de Cuba et vers deux ou trois femmes qui viennent toujours vous réamorcer aux grands moments de renoncement, alors que tout paraît enfin perdu. » In Romain Gary, *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Paris, Gallimard, (« Collection Folio », 668), Format dématérialisé Kindle, 2013, empl.119-129.

³⁷⁷ Romain Gary, *Europa*, Paris, Gallimard, (Folio 3273), 1999, 496p., p. 87-88.

³⁷⁸ Romain Gary, *Europa*, cité, p. 233.

métamorphose de l'Humanité, une certaine « *marge humaine* », ce que Gary définit comme la préservation d'« *une marge de sécurité où il y aurait toujours assez de place pour un certain minimum de l'humain qui nous garderait à la fois de nos erreurs et de nos vérités.* »³⁷⁹

Ce constat ne fait que souligner l'impact de la Shoah et des crimes notamment nazis et communistes sur notre vision de l'humanité et sur l'amenuisement de cette marge³⁸⁰. Une prise de conscience qui semble sans retour, mais qu'il nous faut combattre en luttant pour un modèle d'humanité meilleur. Remystifier l'Humanité c'est lui redonner un sens, une grandeur des valeurs qui furent balayées par le Paroxysme de l'Inhumanité que fut l'entreprise nazie, c'est souligner qu'il y a une dignité humaine inaliénable, valeur bafouée et rendue stérile jusqu'ici par le précédent nazi. L'entreprise de Romain Gary loin d'être naïve, loin d'être facile également est cependant ambitieuse, il nous donne une clé pour sortir du marasme moral né des ruines de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, cette possibilité semble presque inaccessible, comme l'indique la citation placée en exergue des *Oiseaux vont mourir au Pérou* :

*L'homme-, mais bien sûr, mais comment donc nous sommes parfaitement d'accord : un jour il se fera ! un peu de patience, un peu de persévérance : on n'est plus à dix mille ans près. Il faut savoir attendre, mes bons amis, et surtout voir grand, apprendre à compter en âges géologiques, avoir de l'imagination : alors là, l'homme ça devient possible, probable même : il suffira d'être encore là quand il se présentera. Pour l'instant, il n'y a que des traces, des rêves, des pressentiments... Pour l'instant, l'homme n'est qu'un pionnier de lui-même. Gloire à nos illustres pionniers !*³⁸¹

On perçoit donc bien le fossé qui se creuse entre la réalité de l'Humanité et l'espoir d'une métamorphose, d'une sorte d'évolution au fil des âges de cette entité qui pourrait alors tendre vers une version plus humaine, plus féminine d'elle-même. Et Gary conçoit cette lutte comme le creuset de la civilisation occidentale : « [...] *la civilisation occidentale était née, de cette tâche, au fond impossible à accomplir* :

³⁷⁹ Romain Gary, Jean-François Hangouët et Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, (« Collection folio », 4296), 2006, p. 20.

³⁸⁰ « *Notre époque est arrivée un tel degré dans le totalitaire, non seulement au sens politique, au sens de l'effort économique, au sens du travail et de la misère, de la peur et du désarroi, au sens des menaces qui pèsent sur nous et qui sont totales—qu'il m'a paru important de hurler, avec toute la force dont je suis capable, que nous devons être guidés, quels que soient nos systèmes idéologiques, quels que soient les difficultés de notre marche en avant, quelles que soient nos tâches essentielles, par le souci de préserver [cette] marge de sécurité [...]* » In *L'Affaire homme*, ibid.

³⁸¹ Romain Gary, *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, cité, empl.26-32.

combler l'écart qui sépare la misérable réalité humaine, du mythe de l'homme que celui-ci, par amour de soi, se sera plu à édifier. »³⁸²

C'est d'ailleurs dans cette lutte, entre représentation réaliste et imaginaire de l'Humanité, lutte semée de doutes et d'éclairs d'une lucidité par trop déprimante par son horreur que s'engage le personnage de Gengis Cohn. Il oscille, lui aussi, entre lucidité sur le potentiel ravageur de Lily :

Je connais Lily et je connais Florian, et nul ne sait mieux que moi ce dont ils sont capables. [...] C'est aussi, incontestablement, une belle histoire d'amour, et qui n'a pas fini de faire couler au moins autant d'art que de sang [...]»³⁸³

Ou encore : « *Je ne veux plus penser à elle. J'y suis passé. À d'autres.* »³⁸⁴ Et sur son caractère insatiable : « *À d'autres, qu'il la laisse courir [Schatz]. Les Allemands ont fait pour elle tout ce qu'ils ont pu. Ça ne l'a pas assouvie, elle en veut plus que jamais.* »³⁸⁵

Tout comme sa dégradation morale symbolisée en ces termes : *Il ne reste plus trace autour d'elle de toute cette panoplie légendaire dont mon imagination l'avait un instant entourée. Une pauvre fille avec son maquereau, entre deux passes.*³⁸⁶

Gengis Cohn oscille, donc, entre cette vision lucide de l'Humanité et sa vision fantasmée :

Je ne puis m'empêcher d'éprouver une certaine sympathie pour le Baron, lorsqu'il fait avec tant de conviction et de lyrisme le portrait de Lily. Il a raison. Elle est très belle. Elle est aussi irrésistible. Moi qui vous parle, par exemple, je l'aime encore. Je suis prêt à tout lui pardonner. Lorsqu'il s'agit de Lily, je perds tous mes moyens comiques. Je verse dans le sentimentalisme, dans le lyrisme bêtant. Je n'arrête pas de lui trouver des excuses. Je mets tout sur le dos des nazis, des communistes, des individus, j'accuse les Allemands, les Français, les Américains, les Chinois. Je lui fabrique des alibis. Je suis toujours prêt à témoigner qu'elle n'était pas sur les lieux du crime, mais dans un musée, dans une cathédrale, avec Schweitzer, en train de soigner les lépreux, ou avec Fleming, en train de découvrir la pénicilline.»³⁸⁷

Et il n'aura de cesse, jusqu'à la fin du roman, de suivre le conseil de Rabbi Zur à propos de l'humanité :

³⁸² Romain Gary, *Ode à l'homme qui fut la France : et autres textes autour du général de Gaulle*, cité, p. 12.

³⁸³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.898-900.

³⁸⁴ *Ibid.*, empl.1447.

³⁸⁵ *Ibid.*, empl.1563.

³⁸⁶ *Ibid.*, empl.2003.

³⁸⁷ *Ibid.*, empl.898-908.

*Rabbi Zur, de Bialystok, me disait toujours : « Moshé, il ne suffit même pas d'être aveugle pour la voir comme il faut. Il faut encore savoir l'imaginer. C'est un rare talent, Moshelé, donné seulement aux meilleurs. Les autres ne savent que fermer les yeux. » Rabbi Zur avait raison. Si personne ne rêve de l'humanité, l'humanité ne sera jamais créée.*³⁸⁸

Ce qui le distingue donc du Baron qui se contente de fermer les yeux sur tous les méfaits de sa femme. Gengis, lui, est conscient des horreurs qu'elle a engendrées, mais relève néanmoins ses bonnes actions y voyant le signe d'une possibilité de changement. Nous retrouvons, ici, la plus grande ambition de Romain Gary qui consiste en la fécondation de la réalité par l'imagination afin de faire naître l'humanité des bribes de ce fantasme qui peu à peu s'amoncellent dans le réel et l'inconscient collectif comme un objectif à atteindre. Il se joint ainsi à Malraux pour qualifier la culture, comme œuvre d'imagination, d'« *anti-néant* »- et quel fut le néant d'Auschwitz pour faire dire à Adorno qu'aucune poésie n'était plus possible après son avènement ! Romain Gary plaide donc pour des œuvres d'imagination qui éveillent les consciences et « fécondent » le réel. Une culture comme preuve que l'Homme est capable de créer et pas uniquement de détruire. La culture donc comme une aspiration supérieure qui rendrait intolérable la barbarie quotidienne :

*La culture est ce qui créerait l'âme humaine, si Dieu n'existait pas - ou peut-être l'a-t-elle créée. La culture, c'est le moment où l'art abstrait commence à peser dans la conscience d'un jeune bourgeois français sur le destin des peuples colonisés. C'est l'œuvre de Renoir exigeant la fin des taudis, dont la sensibilité du peintre ne s'était jamais émue. La culture c'est ce qui, dans Giotto, se met à lutter aujourd'hui contre la sous-alimentation dans le monde, c'est ce qui, chez Rembrandt, chez Vermeer, chez Cézanne, rend à ceux qui ne manquent de rien la situation des masses dans un pays sous-développé incompatible avec l'œuvre de Rembrandt, de Vermeer ou de Cézanne. La culture est ce qui détermine dans les sociétés le changement de tout ce qui rend la culture indiscernable et privilégiée, c'est un épanouissement du rythme respiratoire qui ne s'accommode d'aucun étouffement – au Chili, en Tchécoslovaquie ou dans le Goulag. Nous retrouvons ici ce que Malraux entendait par la « métamorphose de l'art » : la culture est un changement des œuvres par le progrès qu'elle exige [...] La culture force l'art à poignarder dans le dos la réalité douloureuse qui l'a inspirée.*³⁸⁹

Dans le roman, pour Rabbi Zur, l'Humanité n'est pas encore créée : il s'agit, bien entendu, de l'Humanité telle qu'elle devrait être, ce qui n'est pas sans nous rappeler la chute d'un poème d'Edward Bond, nous montrant une *vieille vieille vieille* femme dont l'apparence décharnée et tout en haillons reflète les souffrances, les

³⁸⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2667.

³⁸⁹ Romain Gary, *Ode à l'homme qui fut la France : et autres textes autour du général de Gaulle*, cité, p. 94.

« interrogatoires », « les camps de mort », « les exécutions » et dont les larmes se changent en pierres, Bond conclut donc son poème par ces mots :

*Je lui dis vieille femme il ne faut pas pleurer
Aujourd'hui n'est point un jour de deuil
Elle me dit mon fils si je pleure
C'est que je ne suis pas encore née.*³⁹⁰

La vision garyenne pourrait se traduire par l'idée développée par Edward Bond : « *On ne naît pas humain, [...] on le devient... peut-être* »³⁹¹ et plus encore par la dichotomie que George Bas en fait découler :

*Le post-humain n'est qu'une impertinence aveugle, puisque notre époque, encore plus que d'autres, s'est caractérisée par la destruction de l'humain, lequel est toujours et constamment à recréer, et que notre seul « choix » n'est toujours que celui de devenir humains ou de demeurer inhumains.*³⁹²

Ce caractère de non-existence, d'incomplétude de l'Humanité nous ramène au personnage de Lily que Romain Gary décrit en ces termes : *LILY, notre rêveuse Humanité, cette éternelle inassouvie*.³⁹³ Et cet inassouvissement se décline dans le roman sous la forme d'un inaccomplissement sexuel, représentant Lily comme une femme « froide ».

Il nous faut avant de développer davantage cette idée d'inassouvissement nous attarder sur une notion fondamentale de l'œuvre garyenne pour la bonne compréhension de l'analyse.

Dans *Le Sens de ma vie*, Romain Gary affirme :

*On ne comprendra absolument jamais rien à mon œuvre si l'on ne comprend pas le fait très simple que ce sont d'abord des livres d'amour et presque toujours d'amour de la féminité. Même si j'écris un livre dans lequel la féminité n'apparaît pas, elle y figure comme un manque, comme un trou.*³⁹⁴

³⁹⁰ Poème cité et traduit de l'anglais par Elisabeth Angel-Perez In Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, (« Angle ouvert », 2), 2006, p. 123.

³⁹¹ Phrase citée in Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, cité, p. 95.

³⁹² Phrase citée par Elisabeth Angel-Perez, *Ibid.*

³⁹³ Jean-François Hangouët et Paul Audi, *Romain Gary*, « Préface à la nouvelle édition de La Danse de Gengis Cohn », cité, p.282.

³⁹⁴ Romain Gary, *Le sens de ma vie: entretien*, cité, p. 100.

Avant d'analyser en quoi Lily correspond intrinsèquement au type de personnages qui représente le manque de féminité, nous allons nous attacher à retranscrire la vision garyenne de la notion de féminité si centrale dans son oeuvre. La féminité pour Romain Gary n'a, en réalité, que très peu de rapports avec la notion de genre. Notons par exemple qu'il cite comme première voix féminine de l'Histoire³⁹⁵ la voix de Jésus Christ³⁹⁶, qui par définition relève du genre masculin. Il ne s'agit donc pas de supériorité morale d'un sexe par rapport à un autre, mais bien de certaines valeurs considérées comme féminines qui peuvent être présentes chez des sujets physiquement masculins ou féminins.

Cette classification des valeurs est d'ailleurs à rapprocher de la réflexion cabalistique étudiée par Charles Mopsik notamment dans *Le Sexe des âmes*³⁹⁷. Ainsi, pour Gary : « *La tendresse, les valeurs de tendresse, de compassion, d'amour, sont des valeurs féminines [...]* »³⁹⁸ qu'il oppose aux valeurs masculines « *sanglantes* »³⁹⁹ par essence.

Or Lily ne peut être rattachée à ces notions de tendresse, de compassion et d'amour, car ses pratiques s'y opposent totalement. Son caractère criminel et sa cruauté l'excluent d'emblée de cette catégorie. Elle est également comparée à une prostituée dans le roman et Florian à son « *maquereau* ». Son attitude de « *nymphomane* » ne peut contredire cette impression : en effet, elle couche avec une myriade d'hommes que Florian finit par exécuter parce qu'ils ne la satisfont pas sexuellement.

Il est intéressant de noter que dans *Les Clowns lyriques*, un personnage nommé La Marne tient ces propos éclairants : *Une pute [...] c'est-à-dire, quelque chose de viril et de masculin. Il s'en détourna avec dégoût.*⁴⁰⁰ Il serait contraire à

³⁹⁵ *Ibid.*, p.100.

³⁹⁶ Cette notion de féminité attribuée au Christ est en quelque sorte historique, Charles Mopsik constate ainsi à certaines époques : « *l'apparition d'une féminisation de la figure du Christ appelée « Jésus notre mère »* » en se fondant sur les travaux de Carolin Walker Bynum. In Charles MOPSIK, *Le Sexe des âmes: aléas de la différence sexuelle dans la cabale*, Editions de l'éclat, Paris-Tel Aviv, 2007, p.16.

³⁹⁷ Charles MOPSIK, *Le Sexe des âmes*, cité, p.42. Si la conception de classement des valeurs par genre est la même notons cependant une divergence substantielle puisque certaines des valeurs féminines selon Gary sont considérées comme masculines par les cabalistes, Gary adopte donc un système de pensée commun à celui des cabalistes mais élabore sa propre échelle de valeurs.

³⁹⁸ ROMAIN GARY, *Le sens de ma vie*, cité, p.99.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, 1989, (« Collection Folio », 2084), p. 32.

l'esprit de Romain Gary de stigmatiser les prostituées qui sont représentées avec beaucoup de bienveillance dans son oeuvre⁴⁰¹. Il ne s'agit donc pas d'une critique de la prostitution, mais bien d'une dénonciation d'une corruption morale comme le révèle un dialogue entre La Marne et Rainier dans *Les Clowns lyriques* :

[...]
-Je te parle d'amour, pas de cul, dit Rainier.
-Non, mais dis donc ! protesta la pute.
-On parle pas de vous, la rassura La Marne. Chez vous, c'est pas idéologique.
[...]
- Dommage qu'elle soit une prostituée, grommela La Marne.
-Dis donc, vous ! Hurla la fille. Faites attention à qui vous parlez.
-Excusez-moi, Mademoiselle, l'implora La Marne. Je ne pensais pas du tout à vous, je vous assure. Je pensais à l'humanité en général.⁴⁰²

C'est donc une prostitution morale par le biais de l'idéologie qui est décriée par Gary, et il en va de même pour la « nymphomanie » de Lily. Gary n'est pas du genre à stigmatiser les pratiques sexuelles. Dans *La Promesse de l'aube*, il écrit à ce sujet :

*[Je] n'ai jamais pu accepter de voir dans le comportement sexuel des êtres le critère du bien et du mal, [J'] ai toujours placé la dignité humaine bien au-dessus de la ceinture, au niveau du cœur et de l'esprit, de l'âme, où nos plus infâmes prostitutions se sont toujours situées [...]*⁴⁰³

Et de façon plus précise encore, le caractère hautement sexiste du terme « nymphomane » le répugne fondamentalement :

*S'il s'agissait d'un homme, on aurait dit qu'il était un « coureur d'aventures », un « Don Juan », mais comme il s'agit d'une femme, on dit : « c'est une nymphomane. » Toute l'ignominie d'une civilisation bâtie sur la domination, le monopole et l'exclusivité masculine se trouve dans ce « nymphomane ».*⁴⁰⁴

Pourquoi donc utiliser ce terme, maintes fois répété dans le roman pour caractériser Lily ? Pour répondre à cette question, il nous faut comprendre le sens que recouvre ce terme pour Romain Gary. Loin de représenter la liberté sexuelle féminine habituellement stigmatisée par ce terme, ce vocable, utilisé par Gary, recouvre une tout autre réalité bien plus coercitive. Avant de présenter l'analyse psychologique

⁴⁰¹ Madame Rosa et Madame Lola dans *La Vie devant soi* en sont des exemples parlants.

⁴⁰² Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, cité, p. 38-39.

⁴⁰³ Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, in Mireille Sacotte, *Romain Gary. Emile Ajar, Légendes du je*, Paris, Gallimard, 2009, p. 466.

⁴⁰⁴ Jean-François Hangouët et Paul Audi, ouvrage collectif, *Romain Gary*, ici, Romain Gary « *Ces femmes que j'aime* », Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p. 270.

garyenne de la nymphomanie, mentionnons un extrait qui lie directement Lily à cette pathologie et qui la lie dans le même élan à autre personnage garyen touché par la nymphomanie, Adriana dans *Les Oiseaux vont mourir au Pérou* :

Cette jeune femme qui ignore l'accomplissement sexuel et ne cesse de le poursuivre est une victime typique des siècles de répression, de castration de la sensibilité féminine. L'histoire m'a été inspirée par une situation que j'ai vécue, que j'ai rencontrée tôt dans ma vie et qui n'a cessé de me hanter, puisque j'en ai tiré une autre œuvre et un autre personnage, celui de Lily, dans La Danse de Gengis Cohn.⁴⁰⁵

L'on retrouve ainsi cette idée que la nymphomanie liée à la « frigidité » représente un manque de féminité, une « *castration de la sensibilité féminine* ». Ce qui corrobore l'analyse d'une Lily par trop masculine dans ses valeurs. La preuve de la parenté des deux personnages étant faite, nous pouvons attribuer à Lily la définition suivante du mal qui la touche, ici attribuée à Adriana :

*J'ai voulu prendre un sujet pathologique, un cas presque clinique de folie, de folie qui communément n'apparaît pas comme folie, qui est cataloguée, sauf par les professionnels de la médecine, les psychiatres, sous le terme un peu facile de **nymphomanie**. **En réalité, dans ce cas-là, il s'agit d'une véritable forme de schizophrénie**, de folie où la femme a des crises durant lesquelles elle ne se contrôle pas. Lorsqu'on dit en France ou ailleurs dans le monde : « c'est une nymphomane », on le dit sur le mode sarcastique et méprisant comme s'il s'agissait presque de quelque chose de comique, du choix que la femme fait de sa vie alors **qu'il s'agit d'une fatalité, pathologique, mais d'une fatalité tout de même**. [...] Les explications de son état ne m'intéressaient pas. Ce que j'ai voulu montrer, c'est le contraire, **c'est montrer comment une certaine forme de folie peut ne pas être aperçue, perçue et comprise comme telle par les autres. Et la femme prend une sorte de caractère mythologique et mystérieux**. Elle apparaît comme une personnalité étrange, mais l'on mettrait longtemps à s'apercevoir qu'au fond il s'agit d'une folle [...] Toute l'histoire est criblée de fous qui n'apparaissent pas comme tels et qui menaient les peuples au massacre. Exemple, Hitler, dans notre domaine, est définitivement un cas clinique de fou. Et j'ai voulu traiter ce thème clinique sur un mode poétique et presque mythologique, **en montrant comment cette femme, cette créature prend une sorte de dimension presque légendaire et n'apparaît pas aux yeux des gens qui la rencontrent rapidement comme folle**. Cette folie, cela donne souvent chez une femme très belle un charme particulier, une attirance plus grande.⁴⁰⁶*

Gary voit donc dans la nymphomanie une folie et une fatalité. Ramenée à l'Humanité il y a une sorte de pitié qui émane de cette constatation qui consiste à dire qu'elle ne peut s'empêcher de coucher avec ces hommes et qu'elle ne peut

⁴⁰⁵ Jean-François Hangouët et Paul Audi, ouvrage collectif, *Romain Gary*, Romain Gary : « *Ces femmes que j'aime* », cité, p. 270.

⁴⁰⁶ Jean-François Hangouët et Paul Audi, ouvrage collectif, *Romain Gary, entretien avec Romain Gary* : « *Quand je mets en scène* », Dossier de presse du film *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, (1967), cité, p. 183-184. (Ndlr : les termes en gras le sont de notre fait).

s'empêcher d'être systématiquement frustrée. Et que cette folie la pousse à poursuivre encore et encore sa quête d'assouvissement, et ce en vain. Mais dans l'évocation de la figure d'Hitler en lien avec la folie, il y a donc aussi une constatation pessimiste de la nature de l'Humanité-Lily sur laquelle nous reviendrons.

Pour comprendre toutes les implications de la pathologie attribuée par Gary à l'Humanité, il est temps de faire toute la lumière sur ce que représente la métaphore sexuelle filée tout au long du roman, qui en est le centre névralgique.

Lily est donc atteinte de frigidité, que nous pourrions qualifier d'impuissance féminine, cette impuissance, littéralement, manque de puissance, l'Humanité-Lily cherche à la combler par le biais de la puissance sexuelle masculine, métaphoriquement : la Puissance, la volonté de domination qui est une valeur masculine par excellence si l'on suit le système de classement élaboré par Gary. Ainsi le Baron le dit lui-même : *Lily, bien entendu, a eu tort de lui faire confiance. [...] Mais que voulez-vous, elle a toujours rêvé de grandeur, de puissance...*⁴⁰⁷ Pour combler ce manque de Puissance, telle une nymphomane, elle enchaîne donc les relations physiques, mais reste toujours sur sa faim et ne parvient pas à la jouissance, à l'épanouissement, demeurant ainsi frustrée et reprenant sa poursuite effrénée. Or, cet inassouvissement lui permet également de continuer d'y croire, de cultiver l'espoir d'un assouvissement éventuel, espoir sans doute vain, mais néanmoins nécessaire à sa survie, comme l'induit cette citation de Gary attribuée à Fosco Zaga son personnage et son double dans *Les Enchanteurs* :

*Il faut croire qu'une puissance bienveillante et indulgente au rêve veillait sur moi et me donnait la force de résister, car tous ceux qui donnent à rêver savent que les songes ne gardent leur beauté, leur attrait et leur puissance que par la grâce de l'inassouvissement.*⁴⁰⁸

Cette idée est intéressante, en effet, quel est au juste la nature de cet assouvissement recherché par Lily ?

La première hypothèse que nous pouvons avancer concernant la frigidité de Lily est la suivante : l'Humanité est inassouvie, car elle ne parvient pas à jouir. La

⁴⁰⁷ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1317.

⁴⁰⁸ Romain Gary, *Les Enchanteurs*, In Mireille Sacotte, *Romain Gary. Emile Ajar, Légendes du je*, cité, p. 946.

jouissance pourrait ici être interprétée comme l'accès à la complétude, par le fait d'atteindre enfin cette féminité jusqu'alors inaccessible. C'est une façon pour Gary de souligner qu'aucune civilisation à ce jour n'est parvenue à ce niveau de bienveillance, de sagesse et de tendresse, ces valeurs féminines qui seraient si profitables à l'humanité. En d'autres termes, le genre humain ne parvient pas à se hisser à la hauteur de la représentation idéalisée de l'Humanité que l'homme a érigée en absolu. La véritable Humanité, au sens de « genre humain », telle que représentée par Gary est, dans les faits, monstrueuse ; et la beauté physique de Lily n'est que le reflet de l'idéalisation de ce genre humain « humanisant », « humanitaire » qui flotte comme une possibilité, comme une naissance rendue envisageable par l'espoir un peu fou qui anime la quête éternelle de Lily.

Mais une autre hypothèse tout aussi cohérente se présente à nous dans la suite de la citation attribuée à Fosco Zaga : « *Plus tard, je fus ébloui par la phrase de Nietzsche : « l'assouvissement, c'est la mort [...] »* »⁴⁰⁹ Nous pourrions voir dans cette notion de mort, le fait que la quête d'assouvissement soit un moteur de vie, donnant un sens à l'existence de Lily, en l'occurrence, et qu'obtenir ce qu'elle recherche symboliserait la mort. L'assouvissement ne sera donc jamais à la hauteur des attentes qui l'ont engendré et provoquerait ainsi une telle déception qu'elle serait comparable à la mort de tout espoir. Cette idée de concomitance de la mort et de l'assouvissement se retrouve également dans une citation de Florian dans *La Danse de Gengis Cohn*, alors qu'il s'adresse à Lily :

*Sais-tu quelle est la prière que les Indiens guaranis du Matto Grosso mettent dans ta bouche ? Écoute ça : « J'ai dévoré trop de cadavres, je suis repue et épuisée. Père, fais que je jouisse ! [...] Je me suis trompé dans ma citation [...] Je disais donc que les derniers mots de la prière qu'ils t'attribuent ne sont pas « Père, fais que je jouisse », mais « Père, fais que je finisse ». Ce qui, du reste, revient exactement au même.*⁴¹⁰

Ici, l'assouvissement est synonyme du verbe : finir. En d'autres termes, la jouissance de Lily ne serait possible que par le biais d'une destruction totale, plus précisément d'une autodestruction totale. La quête de l'Humanité serait ainsi guidée par une soif de sang exponentielle qui ne pourrait se terminer qu'en apothéose pour Lily, c'est-à-dire se solder par la destruction de la race humaine par elle-même. Et

⁴⁰⁹ Romain Gary, *Les Enchanteurs*, op.cit., p. 946.

⁴¹⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2032-2043.

cette destruction Gary la voit se profiler par le biais du nucléaire. Cette hantise est retranscrite via Cohn qui constate que les six millions de morts qu'il représente ne sont plus à la hauteur des exigences de Lily :

Je suis obligé de reconnaître que je manque de capital. Lily est au-dessus de mes moyens. C'est une très grande dame, une princesse, elle a le droit de se montrer exigeante. Je ne fais plus l'affaire. Je suis victime de l'inflation. Je me sens soudain ruiné, diminué. Tout ce que j'ai si péniblement économisé au cours des siècles ne suffit plus. Aujourd'hui, elle peut avoir cent, cent cinquante millions en appuyant simplement sur un bouton.⁴¹¹

Voici les deux destins possibles de l'humanité, esquissés par Gary, l'idéaliste et le réaliste, la naissance d'une humanité accomplie et la fin de l'humanité par l'assouvissement exponentiel de sa soif de sang. Ces deux tentations antinomiques ne s'excluent pourtant pas : mieux, elles coexistent. Et cette coexistence en tant que visions possibles de l'humanité reflète la dualité de Lily et permet d'éclaircir certains points de l'œuvre et de sa signification.

Ainsi, si l'on regarde de plus près le pedigree des amants de Lily l'on peut croire à une certaine incohérence. Comment expliquer en effet que se côtoient dans cette liste, par exemple, Jésus Christ et Hitler ? Connaissant l'admiration que Romain Gary voue à Jésus en tant qu'homme, peut-on réellement considérer que ces personnages historiques appartiennent au même ordre de valeur ? Certes, l'on pourrait avancer qu'ils appartiennent tous deux à l'humanité ... mais cette assertion serait limitée, car même s'ils appartiennent bien au genre humain, ils ne semblent pas comparables en tant qu'amants de l'Humanité. Peuvent-ils être mis sur un pied d'égalité ? Pour résoudre cette interrogation, il nous faut recourir à cette idée de coexistence contre nature des deux formes d'assouvissement de l'Humanité : la métamorphose ou la destruction.

Les amants de Lily peuvent ainsi être classés en deux groupes. D'abord les personnages qui aiment réellement l'Humanité au sens le plus noble du terme aimer, et qui la conçoivent de façon fantasmée comme un possible règne de la féminité sur terre. Appartiennent à ce groupe des idéalistes que nous pourrions qualifier

⁴¹¹ *Ibid.*, empl.1107-1131.

d'humanistes⁴¹², comme Jésus Christ⁴¹³, Gengis Cohn et le personnage Romain Gary⁴¹⁴ qui « cultivent » cette conception idéalisée, méliorative dont ils parent l'Humanité sans pour autant se fourvoyer sur son compte.⁴¹⁵

La seconde catégorie regroupe les extrémistes, qui sous couvert d'idéaux, voire d'idéologie, manipulent les peuples les menant à leur destruction en ayant pour seule ambition d'instaurer le chaos. Ils nourrissent de noirs desseins ancrés dans le Réel, considérant le genre humain comme de la « barbaque ». Ce qui inclut dans ce groupe tous les Puissants guidés par leurs valeurs masculines, mus par une idéologie forte et destructrice, ainsi que tous leurs sbires. Nous citerons en l'occurrence Hitler, qui est représenté comme l'un des amants passés de Lily comme le souligne Gary par le biais de Florian :

*Elle est très généreuse de sa personne, dit Florian. Parfois elle se donne sans même prendre le temps de regarder à qui elle a affaire. Hitler, par exemple. Franchement, je ne l'aurais pas crue capable de ça.*⁴¹⁶

Ou encore évoqué comme une réincarnation, une renaissance possible de l'idéal nazi, incarnée le temps d'un instant par Schatz :

*Il lui faut un homme providentiel capable de la mater, de la culbuter, de prendre les choses en main et de faire son bonheur. Elle n'est pas contre la brutalité, elle aime qu'un homme soit un homme. Elle en a assez des vermisses, des moucheron, des demi-portions... elle en a soupé de ces démocrates mous dont la colonne vertébrale se plie à la moindre bourrasque comme un parapluie... Il se lève. Je m'éloigne un peu et je le regarde l'extérieur, avec intérêts. Il frappe du pied, une mèche tombe sur le front, c'est tout à fait ça [...]*⁴¹⁷

L'acte sexuel brutal définit bien le manque de tendresse et donc de féminité comme valeur positive. Cette masculinité exacerbée, cette Puissance et ce besoin de domination qui sont inhérents aux amants du second groupe, finit de marquer la

⁴¹² En tant que porteur d'une conception de l' : « [...] humain humaniste et humanisant, tendrement tolérant et humainement impossible », in *Les clowns lyriques*, cité, p.110.

⁴¹³ Lors de son sacrifice, car lorsqu'il apparaît deux-mille ans plus tard, comme personnage dans le roman il a appris de ses erreurs et constate, effaré, que l'humanité n'a rien retenu de sa leçon de féminité et continue d'être barbare.

⁴¹⁴ Nous reviendrons sur ce personnage de l'auteur dans la partie consacrée à la Mise en abyme.

⁴¹⁵ Le Baron pourrait faire partie de cette catégorie en tant que mari de Lily, mais et c'est sans doute là aussi un trait d'humour de Gary, en bon mari il ne couche pas avec sa femme. Ses rapports avec elle ne sont que spirituels, il peut être considéré comme humaniste mais un humaniste touché par un aveuglement volontaire, refusant de voir les côtés sombres de l'humanité, les niant même en se réfugiant dans l'art, dans l'abstraction. Il est en fait une version extrémiste de l'idéaliste humaniste tel que nous le décrivons.

⁴¹⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2411.

⁴¹⁷ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1550-1557.

différence avec les idéalistes, humanistes du premier groupe qui, malgré leur totale connaissance des méfaits dont elle est capable, éprouvent néanmoins de la tendresse et de l'admiration pour ce que l'Humanité-Lily pourrait être. Cette distinction établie, nous pouvons avancer que l'Humanité est représentée comme une sorte de trinité dont Lily serait le membre central. Nous pourrions définir cette trinité en ces termes :

Extrémistes - Lily - Idéalistes humanistes

Les interactions entre ces différentes composantes donnant une idée plus approfondie de la notion d'Humanité selon Romain Gary. Lily serait donc la notion d'Humanité qui se nourrit, pour le meilleur ou pour le pire, de l'une ou l'autre des conceptions qui la constituent, représentées par l'idée que les extrémistes et les idéalistes se font d'elle. Les extrémistes la méprisant et ayant pour unique objectif de la posséder et de la souiller, et les idéalistes humanistes, l'aimant tendrement et n'ayant pour seule ambition que de la faire naître. Ainsi Lily se tourne vers l'extrémisme dans l'espoir de s'accomplir par la voie de l'idéologie, vers cette belle idée qui serait susceptible de la combler, mais sa réalisation se solde systématiquement par un désastre : l'Humanité est frustrée et chaque tentative implique un massacre. Romain Gary évoque, d'ailleurs, ce gouffre qui existe entre l'idéologie et sa réalisation en ces termes :

Le communisme est une idée. Elle est très belle. On n'a pas le droit de juger une idée sur ce qu'elle devient quand elle se concrétise. Elle n'est pas faite pour ça. Une idée se casse toujours la gueule quand elle touche terre. Elle se couvre toujours de merde et de sang quand elle dégringole de la tête aux mains. Une idée ne peut être jugée par aucun des crimes que l'on commet en son nom, elle ne saurait être trouvée dans aucun des modèles qu'elle inspire.⁴¹⁸

Et l'auteur de *La Danse de Gengis Cohn* est très clair : ce n'est pas l'idée en elle-même qui est criminelle, mais c'est bien ce que l'Humanité en fait, dans le Réel, en la pervertissant et en la rendant monstrueuse et dévastatrice. Concernant le nazisme, l'idée en elle-même était déjà pervertie, l'Humanité n'a fait qu'accentuer son horreur en lui donnant du crédit et en la mettant en œuvre. Et en ce sens, Florian

⁴¹⁸ Romain Gary, *Les Clowns lyriques*, cité, p. 28-29.

est outré que Lily se soit donnée à Hitler. Il précise même : « *Il n'y avait qu'à le regarder pour savoir que c'était un impuissant* »⁴¹⁹.

Ce qu'il faut voir dans cette précision, c'est que sans le concours de l'Humanité, le crédit qu'elle lui a apporté, la position dans le gouvernement, l'aide de tous ces hommes qui ont suivi le tyran dans son délire meurtrier, les nations qui ont fermé les yeux, etc., bref, sans le consentement de l'Humanité, pour filer encore la métaphore sexuelle, Hitler aurait éprouvé plus de difficultés dans la mise en place et l'exécution de ses sombres projets. Ce qui ne dédouane en rien le dictateur, mais qui néanmoins met en lumière l'importance de l'implication de l'Humanité dans ses crimes odieux.

Outre le choix, fait par l'humanité à intervalles réguliers, de se donner à diverses idéologies et donc de s'offrir aux extrémistes, l'autre voie proposée à Lily serait de s'élever au-dessus de sa condition, de changer, de rejeter la masculinité de ses actes au profit d'une sincère féminité. Malheureusement lorsqu'elle choisit l'humanisme il reste le plus souvent à l'état de concept et ne se concrétise pour ainsi dire jamais dans le réel. Les quelques tentatives recensées jusqu'à nos jours n'ont pas empêché l'Humanité de récidiver dans l'horreur, mais ont été plutôt comparables à de simples rouages d'une stratégie pour faire oublier au monde ses méfaits. D'ailleurs, cette transformation ne dépasse malheureusement pas le cadre de l'art ou elle reste enfermée sans aucune possibilité de contamination du réel. Cela ne reste que du maquillage, comme nous l'indique la citation suivante :

*Le voilà qui sort de sa poche un bâton de rouge et un poudrier, et les tend à Lily. Elle se refait une beauté. J'ai soudain la sensation d'assister à une grande activité artistique dans le monde. Des musées se mettent à regorger de trésors, on fait une rétrospective de 800 tableaux de Picasso, de Vermeer, on garde le Louvre ouvert même la nuit, les villes allemandes paient n'importe quel prix les chefs-d'œuvre pour se remettre d'aplomb, la ville de Düsseldorf acquiert même le portrait du poète exterminé Max Jacob et l'accroche à ses murs : l'Allemagne se rachète.*⁴²⁰

Et pour aller encore plus loin, Lily se targue d'avoir fait beaucoup pour l'art par le biais de ses exécutions. Ce qui met en exergue le fait que ce n'est pas l'art qui féconde la réalité comme le voudrait Gary, mais bien l'inverse dans une sorte d'éloge de la beauté de la souffrance dont le Christ crucifié serait le parangon,

⁴¹⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2411.

⁴²⁰ *Ibid.*, empl.1935-1938.

comme le souligne Lily : « *Tu es un peu inculte Florian. S'Il n'avait pas souffert, quelle perte pour l'humanité ! Tu ne comprends rien à l'Esthétique.* »⁴²¹

Ce à quoi Gengis Cohn donne foi en ajoutant avec l'ironie qui lui est coutumière :

*Elle a raison. Si vous n'aviez pas fait ce malheur, tous les deux, il y a deux mille ans, quelle perte sèche pour la culture. Pas une icône vous rendez-vous compte ? Pas d'art byzantin, pas de Renaissance, rien. Pas de fraternité, pas d'amour universel. On frémit à l'idée de ce qui se serait passé si elle ne m'avait pas crucifié.*⁴²²

Dans ses moments d'élévation, l'Humanité-Lily n'est donc pas repentante ni même consciente de l'horreur de ses actes. Elle n'hésite d'ailleurs pas dans un mouvement d'une indécence criante à s'approprier le mérite de toute la beauté engendrée par l'art qui s'est nourri des atrocités qu'elle a commises. Elle est donc représentée par Romain Gary comme insouciante et étrangère à toute réelle remise en question pourtant nécessaire à sa métamorphose et son élévation effective. C'est en suivant ce schéma et sa métaphorisation sexuelle que l'on peut considérer que dans l'esprit garyen les extrémistes -les pseudo-porteurs d'idéologies et tous ceux qui se rallient à eux- ne font, en fait, que « baiser » l'humanité, et que l'Humanité qui s'offre à ces charlatans maléfiques en leur accordant du crédit et du pouvoir « baise » à son tour les victimes que ces idéologies laissent dans leurs sillages ainsi que les idéalistes qui croyaient en elle. C'est dans ce système de vases communicants que Gary suggère en plus de la notion de crimes contre l'Humanité perpétrés tantôt par les nazis, tantôt par leurs innombrables prédécesseurs et successeurs en inhumanité, l'importance de la notion de crimes de l'Humanité. Même si Lily est représentée comme étant pathologiquement encline à se faire bernier, elle est, néanmoins, coupable par son absence de compassion, frisant l'indifférence, pour les victimes de ses étreintes avec les extrémistes et d'autant plus par son manque de mémoire (« [...] *elle a la mémoire courte*⁴²³ ») qui permet à ce genre d'horreurs de se répéter sans qu'elle n'en tire aucune leçon ni ne ressente aucune once de honte ni de culpabilité.

⁴²¹ *Ibid.*, empl.2829-2832.

⁴²² *Ibid.*, empl.2832-2836.

⁴²³ *Ibid.*, emp.1038.

Mais finalement, les extrémistes ne parviennent pas plus que les idéalistes à faire « jouir » l'Humanité, à leur façon, en faisant advenir la destruction totale de la race humaine. Comme le souligne un journaliste français qui interview le baron dans le roman : « *Il n'y a pas de femme froide, Monsieur, il n'y a que des hommes impuissants !* »⁴²⁴ Même le nazisme qui fut la concrétisation la plus extrême de la haine et de la barbarie n'est pas parvenu à ce niveau de destruction et comme le constate Gengis Cohn : « [...] *la dernière fois, malgré toute leur puissance déployée, les surmâles n'y sont pas arrivés [...] ils se sont retirés vaincus, brisés, diminués.* »⁴²⁵

Comme l'ont très bien exprimé Jean-Marie Rouart et Anne Morange, Romain Gary, *loin de considérer le nazisme comme une particularité allemande [...] en fait une province noire de l'âme humaine.*⁴²⁶ Tel est bien l'objectif de Romain Gary par le biais de sa représentation de Lily, à savoir pointer la responsabilité de l'Humanité et donc pointer notre culpabilité collective dans ses méfaits. Car, si Gary n'hésite pas, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette réflexion, à désigner l'Allemagne nazie et ses sbires comme responsables de la Shoah, il n'oublie pas que la barbarie est inhérente à l'Homme, et que la culpabilité qui en découle n'épargne donc aucun d'entre nous, ainsi explique-t-il dans son entrevue avec K. A. Jelenski :

*À ce moment, je me suis senti plus que juif, et je vais vous dire là quelque chose d'affreux. Être juif ou nègre ne suffit pas à vous protéger des Allemands, des nazis. Le nazisme n'était pas seulement politique : **c'était quelque chose d'humain.** Heureusement encore que les Allemands étaient antisémites... mais ce n'est qu'un très précaire alibi pour nous tous.*⁴²⁷

Toutes les barbaries des siècles ne sont donc pas à comptabiliser comme une addition de folies meurtrières passagères ayant tantôt gagné l'Allemagne, la Russie ou toute autre nation, mais simplement une continuité d'accès de « haine scorpionnesque »⁴²⁸ exercée par l'Humanité contre elle-même. Et c'est sans doute là

⁴²⁴ *Ibid.*, emp.1680.

⁴²⁵ *Ibid.*, emp.1040.

⁴²⁶ Romain Gary, « Jean-Marie Rouart et Anne Morange : « Une chevalerie », in Jean-François Hangouët et Paul Audi (dir), cité, p. 258.

⁴²⁷ Romain Gary, « Entretien de K. A. Jelenski avec R. Gary, « Un Picaro moderne. » » (1967), cité, p. 12.

⁴²⁸ Nous empruntons cet adjectif à Gary, qui dans *Tulipe* expose : « [...] *cette haine scorpionnesque des hommes qui, pour se débarrasser de leur espoir humain toujours déçu et toujours renaissant,*

que réside la vraie tragédie, en ceci que l'Humanité poursuit son règne sanglant quoiqu'il en coûte massacre après massacre sans parvenir à une réelle Apocalypse ni à une Épiphanie, dans une sorte de constante médiocrité teintée de chefs d'œuvres et de barbarie.

Et nous, les Hommes, sommes condamnés à assister sans cesse à ces désillusions meurtrières sans pouvoir y mettre fin définitivement. C'est dans ce contexte que la réflexion de Maurice Blanchot, sur laquelle nous terminerons notre analyse de l'Humanité vue par Gary, prend tout son sens :

*Que l'homme puisse être détruit, cela n'est certes pas rassurant ; mais que, malgré cela et à cause de cela, en ce mouvement même, l'homme reste indestructible, voilà ce qui est vraiment accablant, parce que nous n'avons plus aucune chance de nous voir jamais débarrassés de nous, ni de notre responsabilité.*⁴²⁹

Après avoir mis en lumière l'intérêt de l'utilisation de l'allégorie par les artistes dans leurs œuvres, la plus-value sémantique qu'elle constitue, nous hissant vers un sens plus profond en abordant des concepts plus subtils (comme la yiddishkeit et l'Humanité qui transparaissent en filigrane dans les œuvres de Romain Gary et de Weinberg), nous allons désormais nous attacher à mettre au jour l'intérêt et la portée de la réappropriation par nos trois artistes des contes et des mythes.

sont obligés d'en finir avec eux-mêmes. » qui nous semble tout à fait adapté au cas de l'Humanité-Lily. (Paris, Gallimard, 1999, coll. Folio, p. 162.)

⁴²⁹ Extrait de *L'Entretien infini* de Maurice Blanchot, cité in Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible: les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, cité, p. 44.

2. Des contes revisités par Weinberg et Tarantino

A. Une réappropriation du conte de *Blanche-Neige* dans *The Passenger*

Nous allons, tout d'abord, nous pencher sur la reprise du conte « Blanche-Neige » des frères Grimm dans l'Opéra *The Passenger*.

Nous avons d'ores et déjà pu apercevoir la relation étroite qui liait Lisa avec son miroir dans le texte de Medvedev ainsi que dans sa mise en scène par David Pountney. Nous avons proposé plusieurs analyses de la signification symbolique de cet objet en rapport avec l'ex-SS. Il nous incombe désormais d'en proposer une nouvelle. En effet, ce rapport si étroit qui lie cette femme et cet objet ne peut que nous rappeler le conte des frères Grimm, *Blanche-Neige*. Bien entendu, nous avons affaire à une version revisitée que nous allons analyser.

Outre le miroir, dans lequel, nous l'avons vu, n'a de cesse de s'admirer et auquel n'a de cesse de se confronter Anna Lisa Franz, d'autres indices nous permettent de la relier au conte des frères Grimm. Ainsi dans *Blanche-Neige*, la marâtre qui serait comparable, ici, à la SS Franz est décrite en ces termes : « *C'était une femme d'une grande beauté, mais fière et arrogante. Il lui était insupportable de ne pas être la plus belle.* »⁴³⁰ Or, Anna Lisa Franz nous est également présentée comme une belle femme. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de notre étude, elle est même considérée par les autres SS comme une si belle femme que l'uniforme nazi (sacré par essence pour ces soldats de la mort qui ont une telle foi en leur entreprise macabre), semble « *cache[r] [sa] beauté* »⁴³¹. C'est avec un cynisme sans borne (compte tenu du lieu de mort où cette phrase est proférée) que cette dissimulation est comparée par les SS à un « *crime* »⁴³².

Les hommes SS qui la complimentent, alors, sont autant de miroirs qui la flattent et lui disent qu'elle est la plus belle femme d'Auschwitz. Elle ne se contente pas d'apprécier le compliment et désire ardemment être perçue comme la plus belle des femmes alentour. Ainsi, à la fin de l'opéra confie-t-elle à Walter, très clairement

⁴³⁰ Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, trad. Suzanne Kabok, illustrateur: Benjamin Lacombe, *Blanche neige*, Toulouse, Milan Jeunesse, 2011, p. 9.

⁴³¹ Alexander Medvedev, Livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p. 81.

⁴³² *Ibid.*

: « *Je veux être la plus belle au bal, ce soir. [...] Je veux que tous les hommes t'envient.* »⁴³³ Autrement dit, elle souhaite que tous les hommes l'admirent pour sa beauté et en viennent à jalouser son mari, attitude hautement narcissique et quelque peu malsaine. Mais cela n'est pas un crime, il faut remonter à l'époque d'Auschwitz pour percevoir en quoi cet alter ego de la marâtre de Blanche-Neige a pu nourrir sa cruauté de ce narcissisme sans borne.

En effet, une personne lui résiste : Tadeusz ne la considère pas comme la plus belle femme du camp. Au contraire, il perçoit sa félonie et la noirceur de ses intentions qui finissent de la rendre hideuse à ses yeux et motivent son mépris à son égard, ce qui est insupportable pour Lisa. Pire encore que la non-reconnaissance de la beauté de Lisa, Tadeusz lui préfère une femme, Martha, qu'il ne considère pas seulement comme la plus belle femme d'Auschwitz, mais bien comme « *La plus belle femme du monde, du monde !* »,⁴³⁴ car son amour la rend telle à ses yeux. Cette femme, dégradée par les conditions inhumaines dans lesquelles elle survit, la tête rasée, etc. la surpasse donc en beauté. Elle est selon les termes teintés d'ironie de la SS « *La Madone du camp* ». Ainsi, le miroir que devient Tadeusz, en ce qu'il renvoie à Lisa le reflet de ses actions, lui fait bien comprendre, en toute sincérité, qu'elle n'est pas la plus belle, loin de là, que Martha la dépasse en beauté tant extérieure qu'intérieure, dernier critère avec lequel Lisa ne pourra jamais rivaliser tant elle est monstrueuse et tant Tadeusz est lucide sur ce point. Alors la SS va tout comme la reine-sorcière-marâtre de Blanche neige, « *[devenir] verte de jalousie* »⁴³⁵. Elle va poursuivre Martha de sa haine qui n'a d'autre fondement que sa beauté et l'amour que Tadeusz lui porte. Comme dans le conte, Lisa ne se salit pas les mains lorsqu'elle assassine, elle fait un rapport pour que d'autres mains se chargent de sa sale besogne. Elle en rédige un qui condamne Martha à mort. Mais avant cette rédaction elle met en place des tentatives pour la détruire, stratagèmes qui pourraient être rapprochés des tentatives d'empoisonnement de la marâtre dans le conte Grimm.

Dans l'oeuvre des frères Grimm, les tentatives sont au nombre de trois : tout d'abord des lacets multicolores d'un corset que la marâtre déguisée en vieille

⁴³³ Alexander Medvedev, Livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p. 97.

⁴³⁴ *Ibid.*, cité, p.88.

⁴³⁵ Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Blanche neige*, cité, p. 13.

femme nouent trop fortement et qui causent le malaise de Blanche-Neige (qui est finalement sauvée par les nains), puis le peigne empoisonné qui est planté dans le cuir chevelu de la jeune fille par la sorcière et qui est retiré in extremis (une fois de plus par les nains) et enfin la pomme semi-empoisonnée, dont la moitié blanche est croquée sans encombre par la marâtre grimée en vieille femme, et dont la moitié rouge provoque la mort de Blanche-Neige. Elle sera sauvée par le Prince venu demander l'hospitalité pour la nuit chez les nains. Subjugué par la beauté de la jeune fille dans son cercueil de verre, il demande aux nains de le lui céder, car il ne se sent plus capable de vivre sans pouvoir la contempler. Les nains émus par cet amour acceptent. En ramenant Blanche-Neige au palais avec lui, le cercueil de verre dans lequel elle se trouve subit un choc causé par les cahots de la route, permettant ainsi au morceau de pomme empoisonné de s'extraire de la gorge de Blanche-Neige, la ramenant à la vie.

Dans *The Passenger*, tout ne se passe pas aussi bien que dans *Blanche-Neige* pour la victime, mais les tentatives de Lisa que nous pouvons relever sont au nombre de trois, tout comme dans le conte. La première, qui semble motivée par de bonnes intentions, est la tentative, déjà mentionnée, du rendez-vous offert. Tadeusz et Martha viennent de se retrouver loin de la surveillance des SS (ce qui induit une certaine préméditation de Lisa) et, découverts ensemble par la surveillante du camp, ils ne sont pas sanctionnés. Au contraire, Lisa prend connaissance du lien de fiançailles qui les unit, et leur affirme qu'ils ne subiront aucune réprimande relative à leur rencontre avant d'ajouter : « *Votre secret n'est plus un secret je vous fais cadeau de ce rendez-vous.* »⁴³⁶ Et ce faisant, nous l'avons mentionné dans la première partie, elle déchire le message codé par Martha pour protéger les Résistants du camp, devant l'oreille de la jeune femme. Il s'agit donc du premier acte de sa vengeance et donc d'un cadeau empoisonné. Elle attise de nouveau la flamme qui unit les deux amants pour mieux la détruire et donc les détruire.

Le second acte, qui correspond au second cadeau empoisonné, est proposé à Tadeusz : « *Et si je vous faisais cadeau d'un autre rendez-vous ?* »,⁴³⁷ lui lance-t-elle. Celui-ci refuse sentant bien que la parole de la SS n'est pas fiable et dissimule un piège qui est en train de lui être tendu. Il refuse ce cadeau effrayé à l'idée que

⁴³⁶ Alexander Medvedev, Livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p.89.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 90.

« *quelqu'un [ne frappe] Martha à cause de [lui]... »*.⁴³⁸ Perspicace, il ne veut pas être le débiteur de la SS qu'il sait malveillante. Bredouille, Lisa ne manquera cependant pas de tenter de tourner ce refus à son avantage pour l'ériger en un nouveau moyen de torturer Martha. Lisa, perfide, confirme donc à Martha le second rendez-vous. Martha n'ose pas y croire et n'a pas le temps de savourer sa joie que Lisa lui révèle son mensonge : Tadeusz a refusé et il ne veut pas la voir (« *Sache, belle madone du camp, qu'il ne viendra pas ici demain. Tu lui es indifférente »*).⁴³⁹ Tentative nulle, puisque, confiante et aimante, Martha se rallie à l'avis de son bien-aimé et ne tombe pas dans le piège tendu par Lisa, évitant ainsi de succomber au sentiment de désespoir que l'ex-SS tentait de susciter en elle.

Le dernier cadeau empoisonné est fatal. Lisa annonce à Martha qu'elle ira au bloc, donc à la mort, à cause d'un rapport qu'elle a écrit de sa main. Par ailleurs, elle s'empresse d'ajouter quelques phrases en faisant mine de lui accorder une dernière faveur : « *Non, tu iras d'abord au concert. Là, tu entendras Tadeusz. Ton amour, je l'ai épargné. Et ce sera mon dernier cadeau pour toi.* »⁴⁴⁰ La SS est pleinement consciente de la mort prochaine de Tadeusz qu'elle a condamné, elle va donc faire mourir le bien-aimé de Martha sous ses yeux avant que celle-ci ne le suive dans la mort en étant envoyée, à son tour, au bloc.

Malheureusement, contrairement au conte de fées qui est « *optimiste, si terrifiants que puissent être certains passages de l'histoire* » et où la « *conclusion est toujours heureuse* »⁴⁴¹, *The Passenger* dont le fondement historique dépasse tout ce que la main d'un conteur aurait pu écrire, ne se solde pas par le châtement de l'être monstrueux ni par le retour à la vie de l'héroïne empoisonnée. En effet, contrairement à la marâtre qui, invitée aux noces de Blanche-Neige, se voit vouée au supplice des pantoufles de fer garnies de charbons ardents, châtement réservé aux sorcières et qui la mène à la mort après une danse macabre, Lisa, elle, s'en tire sans aucune condamnation. Indemne, elle ne va pas même subir le mépris de son mari, dont l'amour, au contraire, semble s'être renforcé. Elle finit même par remporter son concours de beauté imaginaire, puisque, sur le navire qui l'emmène

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Alexander Medvedev, Livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p. 93.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁴¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 60.

des années plus tard vers le Brésil, Walter ne perd pas une occasion de lui rappeler : « *Tu es ravissante mon petit ange* » tout comme⁴⁴² un passager en quête d'une valse avec Lisa ne se privera pas de dire à Walter : « *Vous avez une très belle femme.* »⁴⁴³, le miroir la trouve finalement de nouveau la plus belle.

Que nous apporte donc ce rapprochement avec le conte ? Il permet tout d'abord de mettre en lumière l'implication personnelle d'Anna Lisa Franz dans les crimes nazis. En effet, ajoutés à son idéologie, ses propres travers humains ont nourri sa cruauté et contribué à motiver ses actes. Et au-delà de la figure de cette SS fictionnelle, cela permet de pointer du doigt la responsabilité personnelle des bourreaux qui bafouant leur humanité, se sont souvent laissés aller à torturer, dénoncer et assassiner pour des intérêts personnels parfois bien plus prégnants que leurs prétendues « obligations » idéologiques. Le conte permet également de souligner l'innocence de la victime qui n'a en rien mérité le sort qui lui est réservé. Cela permet également de dénoncer le sentiment de jalousie qui a conduit une grande nation comme l'Allemagne à confier son sort à Hitler sous le prétexte fallacieux que les Juifs occupaient des emplois qui devaient selon cette logique abjecte revenir aux Allemands « de souche », et suivant cette logique abjecte que les Juifs occupaient des postes trop influents, foulant une terre qui n'étaient soi-disant pas la leur. Jalousie et mise en concurrence qui sont avec la haine le fondement du nationalisme, ce « *cancer du patriotisme*⁴⁴⁴ », et qui furent le terreau de l'infamie nazie.

Enfin, paradoxalement, ce rapprochement avec le conte permet également de mettre en exergue la réalité de la Shoah. En effet, la fin tragique de l'opéra contrevient aux règles du conte et nous rappelle que même si nous préférierions tous que cette part de l'Histoire ne soit qu'un conte imaginé par un auteur inspiré, zélé et jusqu'au-boutiste, il s'agit malheureusement de la réalité. De ce fait, nous ne pouvons pas nous en défaire aussi facilement que les enfants des contes c'est-à-dire en fermant les yeux et en nous endormant paisiblement, sûrs que les menaces

⁴⁴² Medvedev Alexander, Livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p.97. Notons le cynisme absolu de Walter qui conscient du passé criminel de sa femme l'appelle néanmoins « *mon petit ange* ».

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Romain Gary, « Entretien de Richard Liscia avec Romain Gary : « le judaïsme n'est pas une question de sang » », in Paul audi et Jean François Hongouët (dir), cité, p. 201.

n'étaient que fictives. Non, nous nous devons d'ouvrir les yeux sur cette réalité pour empêcher la menace de ressurgir sous une autre forme et pour nous garder d'alimenter le potentiel bourreau présent en chacun de nous.

B. Tarantino : *Cendrillon* ou un conte en négatif

Dans le même ordre d'idée que dans *The Passenger* nous retrouvons chez Quentin Tarantino un conte revisité, celui de *Cendrillon*, mais il s'agit, plus généralement, d'une logique de conte qui régit le film et qui donne tout son sens à la reprise du motif grimmien que nous analyserons par la suite. En effet, comme le note Jean Narboni dans son article « *Un barbare en antinazi* » consacré à *Inglourious « basterds »* :

*C'est eux [les « mauvais » critiques] qui, lisant « Il était une fois... », se limitent à n'y voir qu'une référence à Sergio Leone parce que Tarantino l'adore. Mais lui, en bon écrivain qu'il veut être, parle d'autre chose. *Inglourious basterds*, insiste-t-il, est une fantaisie, une fable, un conte noir, très noir. Des preuves ? L'indétermination quant au lieu (dans un film traitant pourtant d'un moment d'histoire connu, et signé par un auteur maniaque de précision) : quelque part dans « une » France, le village inventé de Nadine, la taverne « la Louisiane », un terrain d'exercice des « basterds », un cinéma dans Paris, une route de campagne. Des personnages désignés par des pseudonymes : le chasseur de Juifs, Aldo l'apache, l'Ours juif, le minus... du roman familial avec famille d'adoption nantie dont on ne sait si elle est vraie ou imaginaire : Shosanna Dreyfus devenue Emmanuelle Mimieux et recevant un cinéma en héritage.⁴⁴⁵*

Avant de revenir sur la notion très intéressante citée par Narboni de « conte noir » tel que Tarantino définit son film, nous voulons quelque peu nuancer les propos du critique. Le film est découpé en chapitres, dont le premier, s'intitule « *Once upon a time ... In nazi-occupied France. 1941.* », selon nous, si la première partie de la phrase, « Il était une fois... », lie définitivement ce chapitre au genre du conte, l'indistinction revendiquée par Jean Narboni n'est apparente que dans sa démonstration. D'abord, « In nazi-occupied France », sauf erreur de notre part, ne se traduirait pas par « Dans « une » France occupée par les nazis » [qui se traduirait plutôt par In a nazi-occupied France], mais bien dans la France occupée par les nazis, à laquelle s'adjoint d'ailleurs la date, repère spatio-temporel par excellence de « 1941 ». Les pseudonymes cités sont systématiquement liés aux vrais noms de ces personnages, respectivement, Hans Landa, Aldo Raine, Donny Donowitz,

⁴⁴⁵ Jean Narboni, « Un Barbare antinazi », in *Quentin Tarantino, un cinéma déchaîné*, Edition numérique, Amomis, 2013, empl. 2715.

Utivitch, et perdent donc la valeur de symbole dénué d'identité propre que leur conférait l'auteur et qui lui permettait de les lier au genre du conte. Enfin, le scénario nous renseigne sur le fait que Mme Mimieux ait donné le gîte et le couvert à Shosanna à condition qu'elle suive la formation au métier de projectionniste prodiguée par ses soins afin de justifier sa présence dans son cinéma et à ses côtés. Précisant que le cinéma lui est bien revenu par la suite ⁴⁴⁶.

Pourquoi ces précisions nous paraissent-elles nécessaires ? Parce que, selon nous, tout le projet de Tarantino est résumé dans ce titre du premier chapitre de son film : *“Once upon a time ... In nazi-occupied France. 1941.”*

Si Quentin Tarantino avait voulu placer la totalité de son film sous l'égide du conte, il se serait bien gardé de mentionner une date et un fait historique à la suite de son introduction de conte. L'antinomie apparente de ce titre est loin d'être anodine. Elle permet d'inverser le système de valeur habituel, plaçant la réalité dans le cadre du conte et faisant de la fiction la réalité, le temps du film.

Ainsi, ce chapitre placé sous la tutelle du conte est celui où s'ouvre la scène psychologiquement insoutenable et réaliste de l'interrogatoire de Perrier LaPadite suivi de l'exécution de la famille Dreyfus qui en découle. Il s'agit donc d'un chapitre-conte dont tous les protagonistes sont nommés, donnés à voir, torturé pour l'un d'entre eux, exécutés pour la quasi-totalité de la famille Dreyfus et étrangement épargnée pour Shosanna par un représentant du mal, Hans Landa. Ce qui va, bien entendu à l'encontre des règles du genre. Le reste du film n'est pas gouverné par ce genre comme l'indiquent les titres des quatre chapitres qui suivent « Chapter two : Inglourious « basterds », « Chapter three : German night in Paris », « Chapter four : Operation Kino », « Chapter five : Revenge of the giant face ». Ces chapitres donnent d'ailleurs à voir toutes les étapes des vengeances parallèles du groupe des « basterds » et de Shosanna, revanches fictives et paradoxalement éloignées du thème du conte pour constituer la réalité du film.

Pour soutenir notre hypothèse selon laquelle la reprise et l'utilisation par Tarantino des marqueurs du conte lui permettraient de refouler la réalité dans un cadre qui la rendrait plus acceptable (car l'horreur appartiendrait au domaine du conte), il nous faut mentionner l'autre occurrence de ces marqueurs dans la scène qui représente également un moment de vérité insoutenable.

⁴⁴⁶ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p. 67-70.

En effet, le thème du conte est de nouveau suggéré, de manière plus subtile cette fois, par Tarantino. Comme le constate Jean Narboni :

Et s'il fallait une preuve indiscutable de la dimension du conte de son film, de conte viré au noir, Tarantino la donne dans sa version fatale de Cendrillon où le colonel Landa, faux prince charmant et vrai meurtrier, passe avec délicatesse au pied de Bridget Von Hammersmark la chaussure qui lui va à merveille, avant de bondir sur elle comme un fauve pour l'étrangler.⁴⁴⁷

Pour ajouter foi à cette constatation du critique, nous citerons les différents indices qui permettent de corroborer cette thèse de la reprise du thème de Cendrillon par Tarantino.



Le premier indice qui nous permet de relier l'exécution de Bridget Von Hammersmark au conte de Cendrillon est le thème de la chaussure perdue. En effet, lors du désastre de la mise en relation de l'espionne avec les « basterds », dans la cave de l'auberge « La Louisiane », qui s'est soldé par un massacre, Bridget, blessée à la jambe par une balle de revolver, abandonne une de ses chaussures sur les lieux de la tuerie. Un mouchoir dédicacé au nom d'un des soldats allemands présent dans l'auberge, et venu fêter la naissance de son fils, permet à Landa, le faux Prince charmant, pour reprendre les termes de Narboni, de lier la chaussure à la belle actrice et donc de lier Bridget à la fusillade et aux « basterds ». Comme dans le conte, la chaussure permet l'identification de la jeune femme qui se cachait, pour le cas de Cendrillon sous des habits de princesse, pour celui de la redoutable et intelligente espionne Von Hammersmark sous sa couverture de starlette de cinéma désinvolte, superficielle et hédoniste.

Dans le conte comme dans le film, les deux jeunes femmes sont donc démasquées grâce à la fameuse chaussure retrouvée.

Le baiser du Prince intervient tout d'abord sous une forme anticipée chez Tarantino par l'entremise du fameux mouchoir embrassé précédemment par les lèvres maquillées de l'actrice et que le chasseur Landa embrasse à son tour lorsqu'il retrouve cet indice crucial sur les lieux de la fusillade. Ce faisant, il semble se congratuler de sa découverte et jouir du coup d'avance qu'il obtient par ce biais sur l'actrice-espionne. Cet ersatz de baiser scelle le destin de Bridget qui devient la proie du SS, mais il ne scelle pas le conte : il amorce simplement son dénouement

⁴⁴⁷Jean Narboni, *Quentin Tarantino, un cinéma déchaîné*, « Un Barbare antinazi », *Ibid.*, empl.2736.

funeste en ce qu'il permet au SS d'élaborer un plan pour piéger Bridget Von Hammersmark et pouvoir ainsi se délecter de sa découverte face à l'actrice.

Intervient ensuite, ce qui montre bien le caractère déstructuré de la reprise du conte par Tarantino, la scène du bal, revisitée également. Landa, très bien vêtu, descend les marches d'un immense escalier pour rejoindre la magnifique Bridget vêtue d'une robe digne d'une princesse.



S'engage alors une valse qui est suggérée par le « travelling circulaire » s'effectuant autour des deux personnages et qui donne l'impression qu'ils dansent ensemble. Cette danse, loin d'être romantique, est rythmée par les investigations soutenues de Landa concernant le plâtre qui orne la jambe opposée à celle correspondant à la chaussure manquante qu'il ne mentionne d'ailleurs pas. La valse n'est pas arrêtée par le douzième coup de minuit, comme dans la version de Perrault dans laquelle Cendrillon s'échappe pour ne pas être révélée telle qu'elle est réellement, mais par le rire sardonique du SS, conscient de la vraie nature de la jeune femme, qui explose devant l'explication incongrue que l'actrice lui fournit pour justifier sa blessure. Ce rire horrifiant n'est qu'une prémisse de la torture que Landa souhaite faire endurer à Bridget en la démasquant. Ce rire permet à l'inquiétude de s'insinuer dans le psychisme de l'actrice. Elle finit par suivre Landa qui est exagérément prévenant avec celle qu'il compte pourtant assassiner, preuve encore de son cynisme.



Arrive enfin la scène de la chaussure. Contrairement au conte, la chaussure retrouvée, même si elle est considérée comme « à la mode » par Landa, est néanmoins bien moins belle que celle que porte l'actrice le soir de la représentation du film de propagande *La Fierté de la Nation*. Ceci peut s'expliquer par le fait que dans le conte la chaussure magnifique révèle la beauté cachée tant physique qu'intérieure d'une Cendrillon habillée en haillons. Or ici, la chaussure révèle à Landa la terne vérité (selon ses critères), la trahison de cette citoyenne allemande qui s'est liée à l'ennemi contre sa nation pourtant coupable. La chaussure révèle une Bridget dont l'image de strass et de paillettes, de fierté de la nation en tant qu'actrice reconnue, est dégradée aux yeux du SS par la vérité c'est-à-dire une Bridget qui n'est pour lui qu'une vile traîtresse. Le baiser réel, quant à lui, est remplacé par une pulsion qui relève autant de l'Éros que du

Thanatos : en effet, le SS se jette littéralement sur l'actrice la renversant de sa chaise pour l'étrangler sauvagement à mains nues dans une position quelque peu équivoque.

À propos du conte de Cendrillon, Bruno Bettelheim suggère cette interprétation :

*Cendrillon parle des souffrances de la rivalité fraternelle, de désirs qui deviennent réalité, de l'humble qui est élevé, du vrai mérite qui est reconnu même s'il est caché sous des haillons, de la vertu récompensée et de la méchanceté punie...c'est une histoire sans détour !*⁴⁴⁸

Cette idée de rivalité fraternelle est intéressante si on la transpose dans le film de Tarantino, car Landa et Bridget peuvent être considérés comme des « frères », en tant que membres d'une même patrie, ils choisissent cependant deux voies opposées.⁴⁴⁹

De plus, il est intéressant en ce sens de noter ce choix de Tarantino de faire référence à Cendrillon dans son film. Comme l'indique Bruno Bettelheim, ce prénom « insiste sur le fait que l'héroïne vit parmi les cendres »⁴⁵⁰. Il la compare à une vestale en soulignant : « La pureté de la prêtresse qui était responsable du feu sacré, et du feu en général, qui purifie [et] suscite des évocations qui se rattachent également aux cendres »⁴⁵¹, et en ce sens le personnage de Bridget Von Hammersmark, Cendrillon transposée, semble en effet un élément purificateur en tant que représentation d'une Allemande antinazie et de sa volonté de détruire par le feu le cancer qui a gagné sa nation. D'autre part, les cendres, dans *Cendrillon*, sont, entre autres, représentatives du « deuil »⁴⁵², et dans la version de Perrault

⁴⁴⁸ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, cité, p. 358.

⁴⁴⁹ Dans l'optique de la rivalité fraternelle qui anime le geste de Landa tuant, en la personne de Bridget, son frère allemand il est intéressant de faire encore un détour par la Bible. Cette rivalité fraternelle, soulignée par Bettelheim et que nous appliquons ici au film de Tarantino, nous évoque inmanquablement le premier cas de fratricide motivé par la rivalité : celui commis par Caïn sur son frère Abel. Notons qu'après l'assassinat d'Abel, Caïn est maudit, condamné à « errer et trembler sur la terre », « loin du sol qui a ouvert sa bouche pour recevoir de [sa] main le sang de [son] frère ». Il est ensuite marqué par Dieu qui lui appose un signe distinctif afin de lui éviter d'être tué par les autres hommes. En effet, Landa, meurtrier de celle avec qui il est lié par un lien de fraternité allemande, est lui-même voué à l'expatriation, car, opportuniste, il a conclu une alliance avec ses ennemis anglais et américains. Il est finalement marqué par les basterds d'un signe gravé sur son front, la scarification de la croix gammée, qui si elle lui évite la mort, comme dans le mythe biblique, devient également le stigmate des meurtres qu'il a commis et le condamne à « errer et trembler » parmi les hommes aux yeux desquels son infamie sera toujours visible. [Les extraits cités sont issus de la Bible, Genèse, 4 : 11.]

⁴⁵⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, cité, p. 377.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 379.

⁴⁵² *Ibid.*

Cendrillon⁴⁵³ décide elle-même de vivre à côté des cendres, en ce sens cette version du conte pourrait être interprétée dans le contexte du film comme la prise de position pour les morts juifs, tziganes, homosexuels, opposants politiques qui ont, pour la plupart, été réduits en cendres par les nazis, l'actrice-espionne se rangeant de leur côté dans sa quête de justice et de purification.

Malheureusement, comme pour l'opéra, la justice du conte ne s'applique pas au film, l'espionne antinazie, donc du bon côté, est néanmoins tuée sauvagement par la méchanceté incarnée par Landa. Et le geste du SS est intéressant, car il semble gratuit. En effet, Landa a déjà échafaudé un plan. Conscient de l'attentat qui se prépare contre les dignitaires nazis, y compris Hitler, par l'entremise des « basterds », il décide de se rallier à ses anciens ennemis en l'échange de sa non-intervention pour empêcher l'explosion du cinéma. Il choisit donc de changer de camp par opportunisme afin d'obtenir ainsi la reconnaissance de ses exploits « héroïques » par les Américains. En ce sens, Bridget Von Hammersmark aurait été une alliée. Seulement, loin d'être dupe, elle voyait Landa tel qu'il était et se serait sans doute opposée à cette possibilité. Conscient de ce risque, Landa, en plus du plaisir pervers qu'il éprouve dans l'exécution de sa danse macabre avec l'actrice, décide, par précaution, dans un dernier geste de fidélité à sa vraie nature, de la supprimer alors que cet acte n'a plus de sens.

C'est encore une analyse du conte de Cendrillon par Bettelheim qui nous permet d'y voir plus clair. En effet, le critique précise que les enfants se sentant coupables de jalousie fraternelle, et de mauvaises actions (à tort ou à raison) :

*[...] ont peur d'être découverts tels qu'ils sont (dans leur esprit) et de subir le sort de Cendrillon. Mais comme ils veulent que les autres [...] croient en leur innocence, ils sont heureux de savoir que tout le monde croit en celle de Cendrillon.*⁴⁵⁴

Et si l'on calque ce sentiment sur le SS coupable, lui, on peut imaginer que sa rivalité fraternelle l'a poussé à tuer Bridget-Cendrillon parce qu'elle est le reflet en miroir de la trahison qu'il s'apprête à commettre, non pas par conviction, mais par pur opportunisme. Il exorcise ainsi la peur d'être pris et tué soit comme un criminel opportuniste, soit comme un vulgaire espion, en tuant de ses mains son

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 389.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 359.

alter ego positif, espionne engagée et ayant de vraies motivations dans sa prise de position, Bridget Von Hammersmark.

Si Tarantino ne permet pas à Bridget d'obtenir la fin heureuse que le conte induit de fait pour son héroïne il n'épargne cependant pas le SS d'une forme de châtement. Ainsi comme une réparation du réel, dans lequel l'immense majorité des criminels nazis s'en est sortie indemne et n'a pas été inquiétée, Tarantino par le biais de la lame d'Aldo Raine affuble le SS d'une marque indélébile de son appartenance à l'engeance nazie, d'une preuve de sa réelle et profonde identité monstrueuse : une énorme croix gammée scarifiée sur le front du criminel absous par les États-Unis ayant accepté son pacte. Gravure qu'Aldo considère en ces termes : « *Tu veux que je te dise Utivitch, je crois que ça pourrait bien être mon chef d'œuvre.* »⁴⁵⁵

Ainsi, le conte est présent dans le film à deux moments précis, le premier, l'exécution des Dreyfus où le conte est mentionné par l'amorce « *Once upon a time* », et le second lors de la méticuleuse traque de Landa visant à mettre à mort l'actrice-espionne Bridget Von Hammersmark (Cendrillon). Deux moments de vérité, donc, sur la cruauté nazie sont ainsi relégués subtilement au domaine de l'imaginaire alors même que le reste du film, imaginaire par essence, est présenté comme vrai dans l'espace-temps du film.

Serait-ce là un mouvement fallacieux et trompeur d'un Tarantino à la limite du négationnisme, montrant le vrai dans un cadre imaginaire et vice-versa ? Nous ne le croyons pas, selon nous, son but est, au contraire, de rendre l'horreur plus visible grâce à ce procédé : on se croit dans un conte, on aimerait que ce soit un conte, mais l'issue fatale systématique de cette représentation pour les victimes indique le contraire.

Narboni, citant Tarantino parle de « *conte viré au noir* », nous proposons, pour notre part, l'idée de « *conte en négatif* », au sens photographique du terme, car l'inversion contextuelle de la réalité représentée ne fait que souligner par contraste l'horreur du réel.

⁴⁵⁵ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p. 257.

Nous aurions tous aimé qu'Hitler et ceux qui l'ont suivi dans son entreprise de mort soient arrêtés ou neutralisés, que les attentats dont il fut la cible aboutissent et mettent ainsi un terme à son règne de chaos et de destruction, mais, ce n'est malheureusement pas le cas : contrairement à ses victimes il fut maître de sa mort. Et c'est justement le sentiment de déception qui domine lorsque le film se termine. Nous aurions aimé croire à cette réalité alternative, uchronique, proposée par Tarantino, mais le réel n'a de cesse de la démentir et l'on sort de ce film avec une sorte de « gueule de bois » qui ne fait qu'accentuer notre impuissance et notre consternation concernant le déroulement réel des faits.

Loin de l'angélisme qui caractérise souvent les héros dans leur représentation, qui est illusoire, Romain Gary, qui fut membre de l'escadrille Lorraine, s'il manifeste un certain antimilitarisme dans ses romans, ne cède pas à cette illusion en précisant dans *Le Sens de ma vie* :

*[...] Je dois beaucoup à l'armée du point de vue de la formation de mon caractère, de la camaraderie et des possibilités de lutter contre le nazisme, contre le totalitarisme, parce que **je me demande bien comment on peut lutter contre l'ennemi que représentent ces entités ennemies de l'homme autrement que par la force des armes.***⁴⁵⁶

Ainsi ceux qui critiquent les « *basterds* » de Tarantino font preuve de cet angélisme-là, qui consiste à dire que l'on peut lutter contre un ennemi barbare et totalitaire par la force du raisonnement et que se battre contre eux avec les mêmes armes relève de la barbarie. Nous pouvons concéder à ceux qui adoptent cette posture vis-à-vis d'*Inglourious basterds* que Tarantino nous montre en effet une lutte armée à la violence outrancière contre les nazis, que certains pourront considérer comme barbare : les scalps, les massacres à coups de batte de baseball et l'exécution de Hitler face caméra contribuant à cet effet. Mais nous nous opposons aux conclusions qu'ils en tirent à savoir que Tarantino fait naître chez le spectateur une sorte de sentiment de légitimation de la barbarie quand elle est pratiquée par les membres de ce qui est considéré comme « le bon camp ». Ce n'est évidemment pas le but du réalisateur. L'entreprise de Quentin Tarantino était mue par une motivation première : permettre à la population allemande actuelle de visionner enfin un film qui traite de la Seconde Guerre mondiale sans pour autant

⁴⁵⁶ Romain Gary, *Le sens de ma vie : entretien*, cité, p. 49.

qu'elle ne se sente sans arrêt pointée du doigt (alors que la population actuelle n'est en rien responsable des massacres passés). Il ne voulait pas qu'elle appréhende ce film « through the eyes of guilt »⁴⁵⁷, à travers les yeux de la culpabilité. C'est une des premières explications des massacres assumés des nazis et de Hitler dans le film, exorciser cette culpabilité par la mise en scène cathartique de la mise à mort du nazisme symbolisé par ces personnages. Et s'il est vrai qu'il y a une notion de plaisir, de victoire, pour les spectateurs, y compris allemands (que l'on peut comprendre), à voir ainsi les coupables de l'époque châtiés par le biais de la fiction, le but du réalisateur n'est pas de nourrir un plaisir malsain : celui d'assister à une exécution. Dans sa démonstration visant à contrer l'argument de la barbarie de l'attitude des « basterds » et de l'idée que les victimes, et le spectateur, par identification avec elles, deviennent à leur tour des bourreaux, idée avancée par certains critiques pour fustiger le film, Jean Narboni souligne :

En montrant les brutalités revendiquées par les basterds sur les nazis en réponse à leurs crimes, et en suscitant chez le spectateur un plaisir à ce spectacle, en flattant donc son goût de la vengeance violente, Tarantino le ravalerait (au même titre que les juifs dans le film) au rang des bourreaux. Pour objecter à cette accusation, il faut d'abord souligner que le cinéaste n'est nullement aveugle sur les effets détestables que peut produire le spectacle de la violence. Lui, dont on raconte que quand il voit un film, son implication est telle qu'il la manifeste bruyamment et sans aucune retenue, prend soin de montrer avec dégoût, dans la scène finale, les réactions du Führer et de Goebbels tressautant et gloussant de joie, leur émotion répugnante à la vue d'un film à la gloire d'un héros national allemand, tireur d'élite qui avait abattu de son perchoir des dizaines d'ennemis.⁴⁵⁸

Tarantino ne fait donc pas l'éloge de la jouissance sadique face à la démonstration de violence présente dans son film, il critique même cette attitude. Ses détracteurs semblent, pour leur part, confondre fiction et réalité : les véritables actes barbares sont ceux, avérés, perpétrés par les véritables nazis et non leur condamnation au moyen d'un procédé cathartique par définition fictionnel. En effet, Tarantino donne une résonance à la violence qu'il met en scène. Outre le caractère cru et dérangeant, pour les spectateurs sensibles, des scènes fictionnelles par essence d'exécution de nazis, l'on ressent une satisfaction quant à la portée symbolique du geste, comme l'enfant face au châtiment, souvent cruel, réservé au

⁴⁵⁷ Interview de Quentin Tarantino et de Brad Pitt dans le contenu additionnel du Blu-ray, In Tarantino Quentin, *Inglourious basterds*, Universal Studio Canal Video, 2010.

⁴⁵⁸ Jean Narboni, « Un barbare anti-nazi », in *Quentin Tarantino un cinéma déchaîné*, cité, empl.2579-2589.

méchant dans le conte : la satisfaction liée au sentiment qu'une certaine justice a été symboliquement rendue.

D'ailleurs, le caractère hautement violent de la revanche fictionnelle des « basterds » ne fait que souligner en miroir l'horreur et l'outrance des crimes nazis, pour leur part bien réels, perpétrés sans mobile valable et sur des personnes n'ayant rien fait pour mériter leur sort que d'être ce qu'ils étaient : en somme d'être considérés comme différents. Et c'est bien là, à notre sens, l'un des buts⁴⁵⁹ de la conception tarantinienne de ce film. Loin d'atténuer l'horreur nazie, le réalisateur ne fait que l'accentuer en nous montrant ce qui aurait pu advenir, mais qui n'est pas advenu. Fixant bien ainsi la barrière infranchissable entre réalité et fiction. Il nous montre par l'intermédiaire de son procédé d'encerclement des moments de réalité par les indices du conte à quel point la réalité qui advint dépassa l'imagination et la fiction en degré d'horreur de brutalité et de malveillance. Cela souligne, par contraste, l'impunité presque totale qui succéda à cet événement paroxystique dans sa violence, son ampleur et son absolutisme que fut la Shoah, impunité qui s'explique, en partie, par l'impossibilité définitoire de rendre Justice tant les victimes et les bourreaux furent nombreux, si ce n'est symboliquement et partiellement comme s'y attachèrent, bien heureusement, les procès de Nuremberg et de Jérusalem. Par définition, aucune décision de justice ne saurait être à la hauteur des crimes commis, mais définir ces crimes, pointer du doigt les coupables en prouvant leur implication comme le permit le procès de Nuremberg et donner la parole aux victimes, ce qui fut rendu possible grâce au procès de Jérusalem, étaient néanmoins des actions symboliquement très importantes et nécessaires, bien que vouées à l'insuffisance et à l'incomplétude. C'est pourquoi l'entreprise fictionnelle tarantinienne permet de créer symboliquement les conditions de ce châtement impossible et à la fois nécessaire et, dans cette optique, il ne nous semble pas criminel de plébisciter cette vengeance fictionnelle qui n'a d'existence que le temps du film. Ce ne sont pas des hommes qui sont exécutés par les « basterds », mais bien des personnages, des symboles, de simples reflets des véritables criminels qui, eux, ont exterminé des êtres de chair et de sang. Et cette posture du réalisateur et

⁴⁵⁹Nous évoquerons l'autre but fondamental de Tarantino dans la représentation de la vengeance dans la dernière partie de cette étude consacrée à la mise en abyme.

d'autant moins blâmable qu'elle ne fait qu'accentuer, par contraste, l'impunité qui régna en maître dans le réel et qui est, elle, révoltante et insupportable.

Tarantino, Weinberg, Medvedev et Pountney ont donc eu recours au conte pour suggérer l'horreur de la Shoah d'une manière plus subtile en soulevant des interrogations plus profondes, comme le rôle que le sentiment de jalousie a pu jouer dans ce massacre industriel, ou l'idée que l'horreur de la réalité est telle qu'elle dépasse l'imagination au point que l'on souhaiterait que ce ne soit qu'un conte pour effrayer les enfants et les avertir des dangers qui les menacent. Mais cette horreur est, malheureusement, bien réelle et aucune œuvre d'imagination, si uchronique soit-elle, ne peut nous la faire oublier.

Mais les artistes ne se sont pas contentés d'extraire le conte de son contexte usuel et de l'insérer dans leur projet artistique, ils se sont également attaqués aux mythes et aux légendes qui, comme nous allons le voir, leur permettent d'investir un autre champ sémantique par le biais de la suggestion et de l'association d'idées.

3. L'utilisation du mythe et du « contre-mythe »

A. Les mythes du « Juif errant », de Judas et du Christ

Dans *La Danse de Gengis Cohn*, le dibbuk se compare à la figure du Juif errant. Avant de commenter cette analogie établie par Gary, il convient de rappeler les implications de ce mythe. Pour ce faire, nous nous fonderons sur un article publié par Véronique Klauber⁴⁶⁰ dans lequel elle distingue plusieurs phases d'élaboration et de mutation du fameux mythe. Elle évoque tout d'abord la naissance du mythe au XIII^e siècle, où le Juif errant est représenté comme l'ancien portier de Ponce Pilate qui témoigne de la Passion aux pèlerins. Il est décrit comme : « [...] un homme éternellement triste, converti et pieux qui atten[d] en Arménie le retour du Christ ». Il s'agit de la version la plus inoffensive du mythe, qui au fil des réécritures va se muer en une fable antisémite. D'ailleurs, la version qui suit prend une dimension plus mythique puisque le fameux Juif errant devient un être immortel, il est, en fait, associé à l'idée du « peuple déicide ». Il est représenté sous

⁴⁶⁰ Véronique Klauber, « Le Mythe du Juif errant », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 avril 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-du-juif-errant/>

les traits d'un cordonnier ayant « *refusé un instant de repos au Christ portant la croix* », refus qui a pour conséquence sa condamnation à ne jamais trouver le repos. Le Juif errant devient ainsi une sorte d'être éthéré qui parcourt le monde, son enveloppe charnelle étant renouvelée tous les siècles, il a en sa possession cinq sous qu'il doit dépenser et qui se renouvellent également tous les siècles.

Véronique Klauber souligne que cette version du mythe est concomitante à l'essor de l'antisémitisme théologique, désignant le peuple juif comme un peuple considéré comme déicide, car ayant, selon cette vision archaïque des faits, provoqué la mort du Christ. L'argent qui est donné à dépenser au Juif errant susmentionné le lie d'ailleurs par association d'idées à la figure de Judas Iscariote, considéré universellement comme le parangon de la trahison, et comme le responsable de la mise à mort du Christ selon la tradition chrétienne. Figure sur laquelle nous reviendrons.

Le mythe a ensuite muté une nouvelle fois vers une version plus universelle et moins haineuse. Dans sa version du XVIII^e siècle, le Juif errant devient, en effet, « *le représentant universel de la destinée humaine, le voyageur en chemin vers la rédemption.* », pour enfin être repris par les Romantiques étant associé dans les diverses œuvres qui le contiennent aux figures de Caïn, Prométhée, Faust, ou encore de Satan respectivement un meurtrier fratricide, un homme qui défie et trompe les dieux, un homme qui conclut un pacte avec le diable et enfin le diable lui-même.

Cela étant dit, l'on voit se dessiner un peu plus clairement les motivations de la démarche garyenne dans l'analogie qu'il fait de son personnage avec le Juif errant. Ce personnage mythique semble être dans la plupart des cas méprisé : dans ses versions les plus connotées, il est en quelque sorte maudit pour un prétendu péché qu'il aurait commis envers le Christ. Mais Gary va plus loin. Lorsque Gengis Cohn se compare au Juif errant, il le fait en se voyant comme une évolution, un degré ultime du mythe ainsi déclare-t-il :

À la légende du Juif errant, j'ai donné un prolongement inattendu : celui du Juif immanent, omniprésent, latent, assimilé, intimement mélangé à chaque atome d'air et de terre allemands. Je vous l'ai dit : ils m'ont naturalisé. Il ne me manque que des ailes et un petit derrière rose pour être un ange. Vous connaissez d'ailleurs tous cette expression que l'on murmure dans les bierenstube autour de Buchenwald, lorsque le silence tombe soudain dans une conversation : « Un Juif passe. »⁴⁶¹

⁴⁶¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.75-80.

L'ironie de Gengis Cohn permet de souligner la tromperie qui se dissimulait dans les termes utilisés par les nazis, car l'assimilation et la naturalisation qui sont des parts du processus pour obtenir une nationalité, pour être accepté dans le pays dont on veut être un citoyen à part entière, revêtent ici leur véritable sens dans la logique aryenne à savoir qu'un Juif, par essence, ne peut être citoyen ni ne peut être considéré comme l'égal des membres de la soi-disant « herrenvolk ». Ajoutons à cela le fait que la judéité soit considérée comme un virus ce qui justifierait sa destruction afin de garantir la « pureté » de la race aryenne. Ron Rosenbaum souligne cet aspect du Juif considéré comme virus par l'idéologie nazie dans son excellente enquête *Pourquoi Hitler* :

Dès 1919. Hitler écrit que « l'effet de la juiverie sera la tuberculose raciale des nations ». Or un médecin soignant une maladie infectieuse ne cherche pas à réformer ni à éduquer les bacilles, il s'applique à les détruire pour le bien du patient. Pour le bien de la race aryenne, si les Juifs sont des bacilles tuberculeux, de tels bacilles doivent donc être détruits. Comparaison rendue encore plus explicite par Hitler en février 1942, alors que le programme d'extermination avait pris de la vitesse : « La découverte du virus juif est une des plus grandes révolutions qui aient été faites dans l'histoire du monde. Le combat que nous menons est de la même espèce qu'au siècle passé celui de Pasteur et de Koch. Que de maladies peuvent être imputées au virus juif ! Nous ne retrouverons la santé qu'en exterminant les Juifs. »⁴⁶²

Or Gengis souligne malicieusement l'effet inverse de l'effet escompté provoqué par le massacre des Juifs : en ayant voulu se débarrasser de cette prétendue infection, les nazis auraient conféré à Cohn une forme élevée d'évolution, une nature immanente qui selon les termes du dibbuk, lui ont permis d'être un constituant de la terre que foulent les Allemands et de l'air même qu'ils respirent. Selon Gary, les Juifs par leur extermination ne sont devenus que plus présents, ineffaçables, constitutifs même de l'Allemagne à laquelle ils sont désormais liés à jamais, tant par l'empreinte de leur mort que dans l'inconscient collectif. En d'autres termes, l'ironie réside dans le fait que craignant l'« enjuivement », l'Allemagne nazie en exterminant les Juifs s'est vue, selon Cohn, « enjuivée » physiquement, terre et air, mais également psychiquement, car le lien mortel qui unit Juifs et Allemands depuis la Shoah est indéfectible, on ne peut raisonnablement plus songer à l'un sans songer à l'autre.

⁴⁶² Ron Rosenbaum, trad. Philippe Bonnet, *Pourquoi Hitler?: enquête sur l'origine du mal*, Paris, J.C. Lattès, 1998, p.351-352.

Cette évocation du mythe du Juif errant permet à Romain Gary, par sa proximité avec le mythe de Judas, d'aborder la subversion de ces mythes à des fins antisémites. En effet si Gengis Cohn se compare au Juif errant, il prend également les traits de Judas. Cela arrive notamment via un réflexe d'autodéfense contre l'Humanité qui cherche à le « fraterniser »⁴⁶³ :

*Je me mets immédiatement en position historique d'autodéfense, l'œil est traître, l'oreille en feuille de chou, le nez bossu et recourbé, la patte velue, le dos servile, la lippe libidineuse, conforme des pieds à la tête à tous les chefs-d'œuvre d'art sacré, et je place la main droite sur mon étoile jaune. Je leur fais mon meilleur numéro de Schwarze Schickse, celui de Judas-traitre, ils ne vont quand même pas renoncer à vingt siècles de chef-d'œuvre et d'amour chrétien uniquement pour m'avoir avec eux ?*⁴⁶⁴



Gengis Cohn se conforme donc ainsi à la représentation millénaire que l'on a créée à partir de la figure de Judas Iscariote, qui, comme le remarque Pierre Emmanuel Dauzat, s'il « n'est cité que six fois dans les évangiles, et totalement passé sous silence dans les épîtres de Paul pourtant assez prompt à dénoncer la scélératesse des Juifs, [...] est tôt devenu une légende. »⁴⁶⁵

Et cette surreprésentation légendaire de Judas véhiculée par l'Église puis par les artistes, et qui se focalise, selon sa démonstration⁴⁶⁶, davantage sur l'acte de trahison de Judas que sur l'amour symbolisé par l'acte de Jésus, s'est muée, selon Dauzat, via l'antisémitisme inhérent à ce mythe, en un moyen de stigmatisation⁴⁶⁷ d'un peuple entier par les antisémites et plus particulièrement par les nazis. Ainsi précise-t-il :

Du texte lacunaire des Évangiles, on est inexorablement passé d'un personnage inachevé à la légende puis au mythe, et aux mythes : celui de Judas et du juif éternel [...], mais si Judas est un nom, un adjectif, un homme, un

⁴⁶³ Par souci de cohérence nous ne faisons qu'évoquer ici, ce concept de fraternité et taisons l'autre occurrence de cette métamorphose en Judas et ses implications que nous développerons comme il se doit dans la partie consacrée à la Mise en abyme.

⁴⁶⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.3454-3463.

⁴⁶⁵ Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas : de l'Évangile à l'Holocauste*, Paris, Bayard, 2006, p.43.

⁴⁶⁶ « Que Judas demeure presque « indemne », la corde au cou, éviscéré après son suicide, stigmatisé, à tort ou à raison, dans les bluettes modernes qui paraissent chaque année, fût-ce pour le « racheter », est loin d'être un phénomène rassurant. On oublie la vérité de l'Amour incarné, on garde la fiction de la Haine, du coup l'amour devient une fiction et la haine une réalité. Et l'on omet de s'interroger sur la question que cette haine nichée au cœur de la Passion et de l'économie du salut pose à cette religion qui se dit d'amour et se vit dans l'ambivalence. » in *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶⁷ La caricature représentée dans le QR code est issue de l'exposition antisémite Le Juif et la France qui s'est tenue à Paris en 1941. Elle atteste de la réalité de cette récupération antisémite du mythe exposée par Dauzat.

type, un mythe, il est aussi maintes phases de l'histoire où il a été un peuple. Les nazis en ont fait, de nouveau, le héros éponyme du peuple juif, ne manquant jamais de dénoncer la main de Judas dans les pages de l'organe du parti, le Völkischer Beobachter. À cet égard, le mythe a incontestablement changé de statut. Car s'il était possible, avant, de s'interroger sur sa pertinence et la diversité de ses usages, l'extermination des Juifs d'Europe a provoqué une rupture ineffaçable. Avec l'holocauste, le monde a connu une période où le mythe a pris une dimension nouvelle, s'est incarné pour le pire, comme probablement aucun autre mythe. Sa participation à la « causalité diabolique », pour reprendre les mots de Léon Poliakov, interdit dorénavant de l'évoquer aussi innocemment qu'autrefois.⁴⁶⁸

Il dénonce ainsi le fait qu'à cause de la diffusion et de la distorsion de ce mythe, « l'on garde, même si l'on feint de l'oublier, un nom juif à la notion de trahison⁴⁶⁹ et de vénalité. »⁴⁷⁰ Dauzat, note l'intérêt de la représentation garyenne de Judas, car elle permet, selon lui, la réappropriation de la figure de Judas par les Juifs dans la pure tradition yiddish et en ce qu'elle donne à voir une extension de cette tradition dans : « [...] la fusion de Judas et de Jésus dans la même souffrance⁴⁷¹ [...] » qu'elle propose.

Il nous faut expliquer cette notion de fusion, énoncée par Dauzat, elle n'est pas si évidente. Comme souvent chez Gary il s'agit plutôt du principe de vases communicants, d'associations d'idées, ou de ce que nous pourrions qualifier de jeu de miroirs. Ainsi, Gengis est rapproché par Gary de la figure de Judas en ce qu'il est en fait une victime de cette figure devenue, par une malhonnêteté intellectuelle criante, un symbole du peuple juif prétendument souillé par la mort du Christ. Il est donc la victime de cette image qui lui colle littéralement à la peau, si littéralement qu'il prend les traits du traître caricatural.

Gengis Cohn peut être considéré comme un « additionné » pour reprendre un terme cher à Gary, à la fois stade ultime du Juif errant et Judas. Mais il se trouve également une ressemblance criante avec Jésus Christ. En effet, dans le livre le

⁴⁶⁸ Pierre-Emmanuel Dauzat, *Judas : de l'Évangile à l'Holocauste*, cité, p. 21.

⁴⁶⁹ Dauzat fait d'ailleurs une constatation intéressante s'il en est : « Curieusement le nom de Judas, pour le pire ou le meilleur, reste associé à la trahison. C'est vrai dans le registre de la littérature vulgaire comme dans celui de la recherche savante : les historiens allemands, même pour parler des dénonciations à la police nazie sous le IIIe Reich, continuent de parler impudemment de Judasfrauen, en bon français de « Judasses ». Même pour dénoncer un Juif, un « Judas » sous le régime nazi, un dénonciateur est un Judas. » in *Ibid.*, p. 60.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 290.

personnage de Jésus Christ fait son apparition deux mille ans après son calvaire, il vient selon ses termes « *voir ce que ça a donné* ». Et alors que Gengis Cohn tombe « nez à nez » avec cet homme qu'il ne reconnaît pas tout de suite il « [...] découvre avec stupeur que c'est [s]on portrait tout craché, trait pour trait. »⁴⁷² Après une observation plus minutieuse, il reconnaît le Christ et dit : « *Je le reconnais enfin. Je suis ému. J'ai toujours eu beaucoup de respect pour Lui. C'était un vrai Juif.* »⁴⁷³ Gary ne se lasse pas de souligner par ce biais la judéité avérée de Jésus Christ. Si les Pères de l'Église et les antisémites, les uns dans un premier temps pour asseoir la scission d'avec le judaïsme et pouvoir ainsi fonder leur propre religion le christianisme, les autres dans le seul but de calomnier les Juifs, se sont engouffrés dans la reconnaissance de la judéité de Judas, ils ont par ailleurs quelque peu oublié de souligner la judéité de sa prétendue victime, du messie chrétien, à savoir Jésus Christ. Gary en le soulignant ne se contente pas de remettre les choses au clair et de constater l'ineptie qui réside dans le fait d'accabler un Juif, en tant que représentant du peuple juif, pour le meurtre du Christ et de glorifier dans le même mouvement le sacrifice du Christ, d'en faire un dieu, pourtant juif, mais en passant sous silence son appartenance au même peuple que celui stigmatisé via la figure de Judas. Il établit donc une communauté de souffrance entre Jésus Christ et Gengis Cohn, et la « fusion » évoquée par Dauzat ne réside pas tellement dans une fusion du Christ avec Judas en tant que tel, mais bien avec les Juifs qui ont souffert de cette association à l'image du traître qui leur a été imposée et qui a engendré nombre de persécutions envers leur peuple. Des persécutions qui ont, pour une grande partie, été perpétrées au nom de la mort du Christ, dans une inversion totale du message d'amour prôné par le messie chrétien. Cette posture est d'autant plus incompréhensible qu'elle se focalise sur la mort du Christ et éclipse volontairement sa résurrection qui est pourtant la pierre angulaire de la croyance chrétienne.

De ce fait, Gary désigne le véritable auteur du meurtre du Christ, symbole du peuple juif, ce ne sont pas les Juifs ni même Judas qui sont les assassins, mais bien l'Humanité. Et le Christ revenu sur terre pour « *voir ce que ça a donné* »⁴⁷⁴ constate que rien n'a changé, un « *comité d'accueil* » l'attend même avec une

⁴⁷² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.3560.

⁴⁷³ *Ibid.*, empl.3564.

⁴⁷⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl. 3570.

nouvelle croix. Jésus s'exclame, effaré : « *c'est à croire qu'ils la tenaient prête en attendant mon retour* »⁴⁷⁵, les hommes sont déterminés, ils souhaitent le crucifier de nouveau, mais le Christ garyen s'insurge et réagit en se défendant, car il sait pertinemment que ce sera encore « pour rien ».⁴⁷⁶ Il confie, d'ailleurs, à Gengis Cohn qu'il sait pour Auschwitz et précise :

*C'est même pourquoi je refuse catégoriquement d'essayer encore une fois de les sauver. Trop, c'est trop. Ils ne changeront jamais. Tout ce que cela donnerait, c'est encore quelques commandes pour les musées.*⁴⁷⁷

Ainsi, le Christ et Cohn sont tous deux des victimes de l'Humanité dans ce qu'elle a de plus meurtrier, et s'il persistait encore un doute sur la culpabilité de l'Humanité un autre passage du roman vient l'estomper. Lily ne se souvient plus d'avoir tué le Christ. Florian tente de lui rappeler cette crucifixion qu'il considère comme son chef-d'œuvre et sa plus belle affaire : la mort d'un seul ayant fructifié en engendrant la mort de milliers d'hommes, en son nom, comme il le souligne s'adressant à Lily :

*Il y a eu une très belle Crucifixion, beaucoup imitée, par exemple. On en parle encore, et dans des termes très flatteurs pour toi. Des croisades admirables, des bûchers, des inquisitions, des révolutions exemplaires... Tout ça pour tes beaux yeux.*⁴⁷⁸

À force d'obstination et d'indignation Florian parvient à raviver la mémoire de Lily qui se souvient enfin de cette fameuse crucifixion, mais, qui, loin de s'en vouloir ou même de regretter la souffrance du Christ, s'exclame avec enthousiasme : « *Elle était admirable, cette crucifixion, Florian j'en veux encore une. [...] j'en veux une autre comme ça.* »⁴⁷⁹

Cela soulève une nouvelle fois la notion de comparaison au Christ et de seconde exécution du messie qui est également présente dans un moment très fort de l'opéra de Weinberg dans lequel le désespoir des détenues atteint son paroxysme :

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*, empl.3581-3589.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, empl.3594.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, empl.2207-2209.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, empl.2867.

Krzystina :

*Dieu s'est détourné de nous. Dis, pourquoi a-t-il pardonné à ses tortionnaires ? peut-on pardonner à des assassins ? [...]
Pourquoi dois-je me taire ? Pourquoi ? Dieu, le Seigneur ne m'exauce pas !
Il ne m'exauce pas. Bronka, peut-être que Dieu est devenu homme à nouveau
et qu'il est mort, assassiné, ici, à Auschwitz ?*⁴⁸⁰

Une communauté de destin se trace de nouveau avec le Christ, image de l'innocent assassiné par excellence. Mais émerge également au détour de cette réflexion l'idée de la mort de Dieu, de la mort de la foi et donc de tout espoir. Conception que nous retrouvons également dans *Le Déluge* de Leïb Rochman, dans sa traduction française par Rachel Ertel :

*Le champ morbide expirait le dernier souffle des flammes de Sodome et Gomorrhe. Là-bas, Dieu avait brûlé les pêcheurs de la terre, ici c'étaient les pêcheurs qui avaient brûlé Dieu, avaient tranché ses ailes.*⁴⁸¹

On ne se refait pas. L'Humanité est une criminelle récidiviste qui ne tire pas leçon de ses erreurs et qui a l'oubli facile. Cette culpabilité de Lily dans le meurtre du Christ, symbole de la féminité telle que nous l'avons définie, et sa culpabilité dans le meurtre de Gengis Cohn, symbole du peuple juif exterminé pendant la Shoah, lie les deux entités dans une communauté de souffrance. Cette association va même plus loin. En effet, Romain Gary place dans la bouche d'un Gengis Cohn effaré, par le fait que Lily ne garde aucun souvenir de la crucifixion du Christ, la phrase suivante : « *On frémit à l'idée de ce qui se serait passé si elle ne m'avait pas crucifié. La barbarie !* »⁴⁸² Ce qui montre bien que les deux calvaires sont intimement liés dans l'esprit garyen : Cohn ne ressemble pas seulement trait pour trait au Christ, il est le Christ. Ce qui implique une réelle corrélation entre les deux exécutions, celle du Christ et celle du peuple juif, lien qui est mis en lumière dans le passage suivant qui évoque l'application avec laquelle Lily a crucifié le Christ :

*Elle n'avait rien négligé, je vous assure. Chaque clou était planté dans l'œuvre avec un soin amoureux du détail, chaque plaie annonçait déjà Giotto et Cimabué. Le sang coulait à peine, comme ces sources presque invisibles qui deviendront plus tard des fleuves majestueux. Chaque os était désarticulé, on pressentait déjà le génie du gothique. L'exécution manquait peut-être un peu d'ampleur, on sentait qu'un jour ou l'autre, il allait falloir élargir l'œuvre, lui donner des proportions épiques... On a dû attendre vingt siècles, mais on y est arrivé.*⁴⁸³

⁴⁸⁰ Alexander Medvedev, *The Passenger*, cité, p. 84.

⁴⁸¹ Leïb Rochman, trad. Rachel Ertel, *Le Déluge*, Buchet.Chastel, Paris, 2017, p. 107.

⁴⁸² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2836.

⁴⁸³ *Ibid.*, empl. 2841-2845.

Preuve supplémentaire de la conception garyenne d'une filiation entre le meurtre du Christ et la Shoah, la crucifixion semble être une esquisse particulièrement remarquable de la véritable œuvre magistrale en gestation : l'anéantissement des Juifs d'Europe.

Il est intéressant de noter, à cet égard, que cette association de la figure du Christ au destin juif est une pensée que Gary a en commun avec Marc Chagall. Le fait que Gary mentionne à deux reprises le nom du peintre dans son roman n'est donc pas anodin. En effet, ce faisant nous pensons que l'auteur de *La Danse de Gengis Cohn* revendique la parenté de son art avec celui de Chagall, et donc s'inscrit à l'instar du peintre dans ce que les nazis considéraient comme de « l'art dégénéré ». Notons, en ce sens, que les tableaux de Chagall furent à compter parmi les œuvres retirées des musées allemands et figurèrent même lors de l'exposition nazie sur l'art dégénéré ⁴⁸⁴ de 1937. L'auteur et le peintre partagent également une appartenance juive et des origines russes, ce qui tend à les lier encore davantage. Gary, par cette évocation de Chagall, redonne ses lettres de noblesse à l'art moderne ainsi qu'à l'art yiddish qui sont deux des composantes de l'art chagallien. Cette conception de l'art fut victime du nazisme. Ces œuvres furent mises à l'index dans le meilleur des cas, ou vouées à la destruction, car l'idéologie nazie mettait en avant leur potentiel de contamination et les considérait comme « nuisibles » contrairement à l'art antique ou « purement » allemand dont les œuvres étaient les seules admises sous le Troisième Reich. Au-delà de la portée contestataire de cette évocation de Marc Chagall, qui permet donc à Gary de rendre hommage à l'art yiddish et moderne, nous pouvons y voir une indication laissée par l'auteur pour suggérer sa proximité avec la pensée du peintre. Là où Gary nous guide encore pour mettre au jour l'importance fondamentale de sa filiation avec le peintre au regard de son roman, c'est lorsqu'il convoque d'autres peintres afin de fustiger leur représentation de la crucifixion, que l'auteur perçoit comme une exaltation de la souffrance du Christ faisant naître un plaisir malsain chez ceux qui la créaient et ceux qui la contemplent, ainsi fait-il dire à Gengis Cohn :

Imaginez – une simple supposition – que le Christ renaisse soudain de Ses cendres et se trouve nez à nez avec nos splendeurs d'art sacré et avec la beauté enivrante de toutes les crucifixions de la Renaissance. Il serait indigné, insulté, jusqu'à la dernière goutte de son sang. Tirer de sa souffrance atroce de telles

⁴⁸⁴ Angela Lampe, *Marc Chagall*, Paris, Centre Pompidou Monographies, 2018, p. 46.

*beautés, utiliser son agonie pour donner du plaisir, ce n'est pas très chrétien.
Il y a du Sade, là-dedans [...] ⁴⁸⁵*

Et alors que le Christ revenu sur terre est en pleine discussion avec son alter ego, Gengis Cohn, apparaissent « *les binettes sinistres de Michel-Ange, de Leonardo, de Cimabué, de Raphaël, et tutti frutti, tous les pinceaux à la main et les trognes fendues par des sourires ignobles.* »⁴⁸⁶ Ces peintres, relégués de façon burlesque au statut de paparazzi avides par Gary, attendent du Christ qu'il soit crucifié de nouveau, qu'il pose pour eux, afin d'immortaliser une seconde fois sa souffrance. Chagall quant à lui est évoqué comme le représentant de « l'art dégénéré » qui vient torturer Schatz par ses peintures comme nous le constatons dans la citation suivante :

Schatz se voit pris dans un véritable musée des horreurs. La réalité est déformée par des mains impies, comme si quelque affreux Chagall s'était emparé d'elle. Un khassid du ghetto de Vitebsk, assis sur les classeurs, et qui a la tête de Gengis Cohn, joue du violon, cependant qu'une vache, tous pis dehors, vole au-dessus du portrait officiel du président Luebke. ⁴⁸⁷

Ainsi que dans cette seconde occurrence :

Schatz, qui entendait depuis quelques instants des voix sifflantes, désincarnées, dépossédées qui paraissaient jaillir de tous les côtés à la fois, respire enfin. La crise est passée. Même le maudit violoniste a disparu du toit et à la place du rabbin et du chandelier à sept branches dans la main de Chagall il voit à présent le visage familier du caporal Henke [...] ⁴⁸⁸

Outre cette revanche de l'art dégénéré sur le nazisme, qui vient après les faits torturer le représentant des bourreaux qu'est Schatz, l'évocation de Chagall par le biais de son nom et de l'apparition d'éléments constitutifs de ses œuvres sans cependant mentionner d'œuvre en particulier a aiguisé notre curiosité. Une question a donc animé notre quête : pourquoi Gary évoque-t-il Chagall dans son œuvre ? La tentation fut donc grande d'aller chercher dans l'œuvre de Chagall le lien invisible que Gary avait tissé avec lui dans son roman, et c'est ainsi que nous avons constaté qu'à l'instar des peintres critiqués, Chagall avait également peint des crucifixions.

⁴⁸⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.474-477.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, empl.3596.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, empl.1328.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, empl. 1644.

C'est donc par le biais de ces peintures que nous avons mis au jour la parenté de la conception garyenne et chagallienne de la figure du Christ.

En effet, Chagall a peint une série de crucifixions qui mettent en exergue le calvaire du peuple juif en faisant de la Passion du Christ le symbole de leur anéantissement. Ainsi, Laurence Sigal-Klagsbald nous renseigne-t-elle à ce sujet :

Les crucifixions de cette période reflètent chez Chagall l'influence de publications contemporaines sur les racines juives de Jésus. Mais le peintre fut aussi animé par la conviction selon laquelle pour convaincre les chrétiens de la réalité de la persécution des Juifs par les nazis, il fallait s'adresser à eux en employant leur propre langage symbolique. Ce tableau [La Crucifixion blanche] leur signifie qu'en assassinant des Juifs, leur Sauveur serait tué à nouveau. En 1959, Chagall expliqua que Jésus était « une expression de l'humain, de la tristesse de la douleur juive. [...] J'aurais peut-être pu peindre un autre prophète, mais après 2000 ans, l'Humanité s'est « attachée » à la figure de Jésus. Pour moi en tant que juif, c'est plus facile [...] d'exprimer ainsi au monde la vérité artistique de notre souffrance et notre état d'esprit. »

489

Pour souligner encore la portée symbolique de cette œuvre de Chagall et son lien intime avec la pensée garyenne, citons à nouveau la conservatrice du musée d'art et d'histoire du judaïsme qui nous livre son analyse de la *Crucifixion blanche* :



*La Crucifixion blanche (1938) diffusa cette iconographie [Jésus comme Juif victime des nazis] auprès du public. La tête de Jésus y est couverte d'un tissu et ses reins d'un châle de prière. Le I. N. R. I. est transcrit en araméen et le halo de la Menorah au pied de la croix est placé directement sous celui du Christ, ces détails mettant l'accent sur sa judéité. Autour de lui, Chagall a peint des pogroms et des réfugiés. À droite, un nazi – désigné à l'origine par une svastika inversée sur son brassard et le drapeau, au-dessus – donne l'assaut à une arche sainte en feu, pendant que des objets de la synagogue vandalisée et des rouleaux de la Torah fumants jonchent le sol. Plus bas, des juifs – dont l'un tient une Torah – s'enfuient en tous sens. À gauche, les réfugiés d'un pogrom tentent vainement de s'échapper en bateau. Des Russes arrivent à leur secours, mais les moyens qu'ils utilisent sont sans effet. Dans les cieux, les patriarches et Rachel se lamentent devant une telle dévastation. Ces figures et les rouleaux de la Torah relient Jésus, non seulement au judaïsme, mais aussi à l'Ancien Testament.*⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Marc Chagall et Laurence Sigal-Klagsbald, *Chagall et la Bible*, Paris, Skira Flammarion : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2011, p. 68.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

L'Apocalypse en lilas est plus évocatrice encore, au regard de notre thème. Notons tout d'abord que le Christ chagallien est de nouveau représenté portant les phylactères. La couronne d'épines placée ironiquement par les Romains sur la tête du Christ pour signifier ses prétentions, par son ascendance, au trône d'Israël est donc ici remplacée symboliquement par cet élément liturgique du judaïsme, les tephillin. Il s'agit d'un boîtier, contenant des parchemins sur lesquels sont retranscrits des passages de l'Exode et du Deutéronome, doté de lanières de cuir permettant de le fixer au niveau du front et dont une est enroulée autour du bras gauche du croyant. Cet élément atteste une fois de plus de l'appartenance de ce Christ au judaïsme. Concernant cette œuvre, au pied du Christ en croix, nous apercevons un nazi penché sur des Juifs que Singal-Klasbarg⁴⁹¹ identifie comme les prisonniers d'un camp de concentration. Parmi ces Juifs internés est représentée une crucifixion. Cette crucifixion qui est un reflet ou plutôt un écho de la Crucifixion du Christ⁴⁹² permet de mettre en lumière la communauté de destin du Christ et du peuple juif par le biais de cette reprise du motif du crucifié appliqué aux deux entités. De plus, au milieu des scènes de massacres sur la droite du tableau, une autre crucifixion apparaît. L'historienne de l'art perçoit dans l'indignation du Christ chagallien une volonté de sauver les Juifs en empêchant le nazi de les tuer, peut-être, ajoutons-nous, le Christ crucifié tente-t-il d'empêcher que les Juifs ne subissent son sort ? Peine perdue, le peuple juif a été, lui aussi, crucifié, comme l'induit le motif du supplicié qui prend, ici, valeur de symbole. Elle ajoute enfin que « le caractère réaliste » des détails de cette œuvre peinte en 1945 « prouve la vive impression que firent sur [Chagall] les révélations à propos des camps »⁴⁹³. L'Apocalypse qui donne son nom à ce tableau de Chagall, semble ne plus recouvrir son sens habituel du retour du Messie chrétien venu mettre bon ordre au chaos qu'est devenu le monde en son absence, mais bien, signifier l'instauration du chaos par la répétition du calvaire que le Christ a subi. Tribulations qui sont, cette fois, appliquées en miroir au peuple juif tout entier. Le Christ est ainsi symboliquement crucifié une seconde fois, car son sacrifice n'a servi à rien,



⁴⁹¹ Marc Chagall et Laurence Sigal-Klagsbald, *Chagall et la Bible*, cité, p.71.

⁴⁹² Comme nous l'explique Angela Lampe : « [Chagall] a déclaré vouloir frapper les consciences chrétiennes avec cette image du Christ juif et leur signifier que le martyr juif est une réplique du sacrifice de Jésus, tout en rappelant qu'il était lui-même juif. » in Marc Chagall, cité, p.15.

⁴⁹³ Marc Chagall et Laurence Sigal-Klagsbald, *Chagall et la Bible*, cité, p.71

comme le Christ garyen l'avait pressenti. Son enseignement pacifiste et humaniste n'a pas été suivi, il n'a donc pas donné lieu à un changement de l'être humain, il n'a pas empêché l'homme d'être inhumain, comme il n'a pas pu empêcher la répétition de l'horreur, la crucifixion du peuple juif : La Shoah.

Gary en convoquant des artistes dans son œuvre instaure un système de correspondance qui permet d'établir un dialogue avec d'autres œuvres par le biais de la critique, de l'hommage ou de la mise en avant de la parenté qui les unit à son roman⁴⁹⁴. Ici, par l'évocation de Chagall, Romain Gary renforce sa conception de la figure du Christ comme symbole du martyr juif en la liant à la conception Chagalienne qui vient l'appuyer, lui donner une dimension supplémentaire : une dimension visuelle.

Outre sa filiation avec l'œuvre de Chagall, le rapprochement initié par Gary entre Gengis Cohn, représentant du peuple juif exterminé, et le Christ, lui permet également de souligner la disproportion de traitement du supplice, lorsque le calvaire d'un seul homme suscite encore l'indignation deux mille ans après les faits et que celui enduré par six millions de personnes est ignoré ou renvoyé, si peu de temps après les faits, à un passé révolu, dont on ne veut plus parler, comme le souligne Cohn :

[...] je ne suis pas d'actualité, le public est saturé, il m'a assez vu, on lui a assez cassé les oreilles avec ces histoires et il ne veut plus en entendre parler. Les jeunes, surtout, se fichent de moi comme de l'an 40. Les anciens combattants les ennuiant, avec ces interminables rabâchages de leurs exploits passés. Ils nous appellent ironiquement : « les Juifs de papa. » Il leur faut du nouveau.⁴⁹⁵

Le Christ, idéaliste, est mort pour l'Humanité, pour racheter ses crimes, Gengis Cohn est mort par les mains de cette même humanité demeurée inhumaine, car elle le considérait comme le vecteur de tous ses maux. Le Christ et Cohn peuvent donc être considérés comme des boucs émissaires en ce qu'ils ont payé de leurs vies innocentes l'iniquité de l'Humanité coupable. Une distinction de taille s'impose néanmoins, l'un s'est sacrifié volontairement d'après la tradition chrétienne, les

⁴⁹⁴ Nous serons amenés à mettre au jour une autre correspondance qui permet une mise en résonance avec une œuvre des Marx Brothers dans la troisième partie de notre étude.

⁴⁹⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.52.

autres en revanche, ont été assassinés. Et d'ailleurs, le dernier reflet du miroir dans lequel se reflète Cohn est celui du « bouc » qu'il considère comme un « frère »⁴⁹⁶.

Difficile de ne pas voir se dessiner, dans l'évocation de cet animal-frère, la figure du bouc émissaire. Cette association est, d'ailleurs, corroborée par la narration que Cohn nous donne d'un récit légendaire magnifiant la sagesse de Rabbi Zur, que nous allons citer ici, car le tronquer enlèverait tout le caractère yiddish de cette légende qui se réclame, par son style, des écrits cabalistiques relatant les hauts faits de rabbins devenus légendaires. Ce passage permettant de faire apparaître la figure du bouc émissaire est donc également un moyen pour Gary de rendre hommage à la culture juive, à sa tradition de narration et de mémoire :

Ce conseil ne se trouve pas dans le Livre, c'est Rabbi Zur lui-même qui l'a imaginé. Un jour, un pauvre bûcheron nommé Motelé était venu le trouver. « Rébé, lui dit-il, je n'en peux plus. J'ai une femme acariâtre, onze enfants, trois tantes, une belle-mère qui en vaut dix et notre pauvreté est telle que nous sommes obligés de vivre tous dans une seule pièce. Je ne peux plus supporter cette vie. Si tu ne trouves pas une solution, je vais me tuer. »

Rabbi Zur réfléchit longuement.

-Eh bien, dit-il, je vais t'indiquer un remède. Tu vas prendre un bouc et tu vas le faire vivre avec vous dans votre unique pièce.

-Arakhmonès ! hurle le malheureux. Rabbi Zur est devenu fou ! Comment, je partage déjà cette maudite pièce avec une femme acariâtre, onze enfants, trois tantes et une belle-mère qui en vaut vingt, et tu veux que j'y mette encore un bouc ? Non, mais, sans blague, ça ne va pas ?

-Fais ce que je te dis.

À Bialystok, on obéissait toujours à Rabbi Zur. Il s'était rendu célèbre par toutes les bêtises qu'il avait faites dans sa vie et qui lui avaient permis de parvenir à la sagesse. Motelé obéit. Mais tous les jours il venait implorer le rébé.

-Ce bouc me rend fou ! se lamentait-il. Il pisse partout, il casse tout, il pue, je n'en peux plus !

Cela continua pendant quinze jours et, finalement, Motelé se précipita dans la maison de Rabbi Zur en s'arrachant les cheveux.

-Je vais me pendre ! Je ne vivrai pas un jour de plus avec ce bouc ! Fais quelque chose !

Rabbi Zur réfléchit longuement.

Eh bien, dit-il à la fin, jette-moi ce bouc dehors, voilà.

Motelé chassa le bouc et vécut heureux et reconnaissant à Rabbi Zur jusqu'à sa mort.⁴⁹⁷

Le bouc qui permet à Motelé de supporter sa belle-mère, personnage emblématique de la littérature juive, en particulier de la littérature yiddish, et qui par son départ apaise toutes les tensions laissant ceux qu'il quitte apaisés et heureux, ne peut être que le bouc émissaire. Les conflits précédant son arrivée sont réglés par son départ parce qu'il a été chargé de toutes les responsabilités, de la culpabilité

⁴⁹⁶ *Ibid.*, empl.3737.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, empl.2232-2251.

de chacun. Il est devenu, lui, le seul coupable du malheur qui s'abattait sur la maison de Motélé.

La figure de Gengis Cohn est donc traitée comme à travers un prisme révélateur de toutes les nuances qui la compose, le traître, le Juif assassiné (le Christ), le bouc émissaire. Et cette sorte de rayon incident qui permet à cette figure complexe de se multiplier, de se décomposer en autant de facettes nous montre l'image du Juif telle que la société l'a créée au fil des siècles, qui n'est pas sans nous rappeler une réflexion du narrateur d'*Europa* :

[...] chacun de nous a deux existences : celle dont il est lui-même conscient et responsable, et une autre, plus obscure et mystérieuse, plus dangereuse aussi, qui nous échappe entièrement et qui nous est imposée par l'imagination souvent hostile et malveillante des autres. Des gens, dont nous ne connaissons rien et qui nous connaissent à peine, nous inventent à leur guise et nous interprètent, si bien que nous nous trouvons, souvent sans le savoir, estimés ou méprisés, accusés ou jugés, sans que nous puissions nous défendre et nous justifier. On devient matériau entre des mains inconnues : quelqu'un nous assemble et nous défait, nous esquisse, nous efface et nous donne un tout autre visage, et seuls quelques ragots nous parviennent parfois et nous révèlent l'existence de ce double dont nous ignorons tout, si ce n'est le tort qu'il nous fait.⁴⁹⁸

Cette image déformée est rétablie dans sa vérité par Romain Gary par le biais du jeu de miroir qu'il met en place dans son roman pour définir le personnage de Cohn. Le Juif n'est pas le Judas-traître, cette figure odieuse où l'on a tenté de l'enfermer, il est même tout aussi bien, Gary nous le rappelle, le Christ, ce Messie que notre société de tradition chrétienne a érigé en exemple. Plus encore, il est le bouc émissaire, par définition innocent, mais éternellement condamné, sur lequel nos sociétés se sont plu à déverser leurs mécontentements et leur haine au cours de l'Histoire. Et Gary ne s'arrête pas en si bon chemin, le Juif est aussi le Noir, et le bouc devient d'ailleurs un « bouc noir »⁴⁹⁹ ; il est changeant au grès des saisons, mais toujours représentant des minorités accablées, lorsque l'Humanité change de cible, le bouc change de peau. Et l'on peut expliquer ce mouvement de Gary d'associer la détresse noire à celle des Juifs en ce que malgré Auschwitz, au sortir de la guerre, l'Humanité n'a pas changé et demeure inhumaine, aux États-Unis cette fois, en ce qu'elle s'évertue à considérer les Noirs comme des sous-hommes et en

⁴⁹⁸ Romain Gary, *Europa*, Paris, Gallimard, 1999, p. 27.

⁴⁹⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.3309.

ce qu'elle applique contre ces Hommes des lois raciales et une ségrégation monstrueuses.

Gengis Cohn loin de se limiter à l'image de bouffon burlesque qui lui colle à la peau, est une figure complexe qui lorsqu'elle est analysée dans son ensemble, lorsque sont mis côte à côte tous ses reflets, devient universelle. Protéiforme, elle est également le porte-étendard de tous les boucs émissaires sur lesquels s'est déchaînée et se déchaîne encore l'inhumanité de l'Homme. Mais loin d'opposer l'universel au particulier, elle permet également de dénoncer toute l'abjection de ce que fut le « mythe »⁵⁰⁰ du Juif colporté par l'Église, puis par les antisémites, fable odieuse qui contribua à l'avènement de l'horreur que fut la Shoah.

B. « The Bear Jew » : un « contre-mythe » tarantinien, et le mythe du « Golem » vu par Quentin Tarantino et Romain Gary

Régine Waintrater souligne que face aux mythes abjects colportés depuis des siècles sur eux, les Juifs se sont efforcés d'élaborer des contre-mythes :

La tentative d'anéantissement n'est pas seulement physique : elle porte aussi sur l'histoire du groupe, à coups de mythes qui véhiculent des idées destinées à réduire la victime à une entité méprisable, indigne d'appartenir à l'espèce humaine. Ce sont les valeurs et l'identité du groupe persécuté qui sont ici visées, dans le but de détruire chez chacun de ses membres l'estime de soi et de semer le doute sur la légitimité à exister en tant que groupe, et partant, en tant qu'individu. Ce travail de sape s'effectue par le truchement de mythes colportés qui sont donnés pour autant de vérités premières. Ainsi l'Allemagne nazie s'est-elle attachée à façonner l'image du Juif en reprenant et systématisant les mythes forgés par des années de persécution. Face à ces attaques massives, le groupe persécuté va développer lui aussi des contre-mythes pour se protéger de la destruction symbolique : les Juifs, accusés d'être une « mafia », vont développer le mythe de la solidarité [...] ⁵⁰¹

Ce besoin compréhensible des Juifs de réhabiliter leur identité souillée par ces mythes odieux qui, loin de se limiter à des historiettes, se sont très souvent mués en persécutions se retrouve également dans l'entreprise artistique de Quentin Tarantino. C'est d'ailleurs notamment contre ce « mythe du Juif » que le réalisateur érige l'un de ses personnages les plus emblématiques, « The Bear Jew », L'Ours Juif.

⁵⁰⁰ Ici au sens le plus mensonger du terme.

⁵⁰¹ Régine Waintrater, *Sortir du génocide témoignage et survivance*, cité, p.127.

En effet, à l'idée largement répandue par la propagande nazie que l'aryen est supérieur physiquement aux êtres considérés comme membres de races inférieures par les nazis, notamment les Juifs, Tarantino oppose le contre-mythe du « Bear Jew ». Jouant du mysticisme irrationnel des nazis qui ont d'ailleurs puisé dans un terreau mythique le terme aryen et le symbole de la croix gammée qui a, à jamais, souillé le svastika dont il s'inspire, le réalisateur confère à son personnage une dimension mythique par le biais de la mise en scène qui l'entoure.



Le « Bear Jew » apparaît de façon progressive dans le film⁵⁰² lorsque le sergent Rachtman refuse de coopérer avec les « basterds » en leur révélant la position des postes allemands alentour et l'armement dont ils disposent. Tarantino a entouré le personnage de l'Ours Juif d'une véritable mise en scène ayant pour objectif de faire monter la terreur chez les nazis, et ainsi conférer à son personnage une stature légendaire. En effet, tout commence par l'ouïe, avec le son de la batte qui percute un mur à intervalles réguliers, son qui est amplifié par la réverbération générée par le tunnel dans lequel se trouve Donny Donowitz, ce qui a pour effet supplémentaire de suggérer la tanière de l'ours donnant encore plus corps à l'évocation de son surnom qui ne tarde pas à fuser « It's sergent Donny Donowitz, you might know him better by his nickname. THE BEAR JEW »⁵⁰³. L'application qu'Aldo l'Apache (Brad Pitt) met dans la prononciation lente et appuyée du surnom du basterd tend à rendre son évocation d'autant plus effrayante. S'ensuit alors la seconde tentative d'Aldo d'extirper les renseignements à Rachtman, maintenant que l'évocation de la menace qui l'attend, s'il s'obstine dans son refus, a fait son effet. Les coups de batte cessent, Aldo tient à vérifier que le nazi est bien conscient de ce qui risque de lui arriver, mais teste également la propagation dans les rangs allemands de la réputation, de la légende de l'Ours Juif qu'ils ont créée, lui et les autres « basterds ». Pour ce faire, il demande à Rachtman « What did you hear ? »⁵⁰⁴, ce à quoi le sergent nazi répond : « Beats soldiers with a club. »⁵⁰⁵ Devant ce manque de précision presque euphémistique, Aldo

⁵⁰² La mise en scène qui entoure l'Ours juif est absente dans le scénario qui est plus expéditif, l'Ours Juif est à l'extérieur, visible par le sergent nazi, en train de « frapp[er] des cailloux à coups de batte de baseball » in Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p. 49.

⁵⁰³ « C'est le sergent Donny Donowitz, son surnom t'es peut-être plus familier ... L'Ours juif. »

⁵⁰⁴ « Qu'as-tu entendu dire ? »

⁵⁰⁵ « Il frappe les soldats allemands avec une matraque. »

s'empresse de donner un peu plus de réalité à cette évocation en précisant le mode opératoire de l'Ours juif dans des termes bien plus crus : « He bashes their brains with a baseball bat what he does.⁵⁰⁶ » Devant le refus bien moins respectueux, cette fois, du sergent qui éructe d'une formule ordurière et antisémite, que nous avons déjà commentée, les «basterds» rient et semblent heureux d'avoir fait surgir la bête qu'ils étaient venus chasser. Alors Aldo appelle Donny et celui-ci répond d'un simple « Yeah ? » qui prend une tournure bien plus terrifiante que son contenu ne le suggère, car sa voix amplifiée par la voûte du tunnel qui la répercute donne vie à l'ours juif qui jusqu'ici n'était représenté métonymiquement que par le son des coups de batte et par son évocation par Aldo Raine. L'abstraction du mythe évoqué devient subitement palpable, concrète. Aldo lui donne le feu vert pour tuer ce nazi démasqué. Reprennent alors les coups de batte de baseball contre les parois du tunnel, ils vont en s'accroissant en vitesse et en force permettant ainsi de mesurer le caractère imminent de sa sortie par le son qui semble se rapprocher alors que l'Ours Juif s'avance dans l'obscurité de son tunnel. Après toute cette mise en scène via l'ouïe qui permet au sergent nazi d'imaginer ce qui l'attend, le sens de la vue va donner, littéralement, corps au mythe. Une musique épique accompagne le surgissement du Bear Jew massif, musculeux et grand, ce qui est renforcé par la position à genoux du sergent nazi et par le caractère exigü du tunnel qui tend à rendre Donowitz encore plus imposant et impressionnant qu'il ne l'est. Il porte à son cou, comme des trophées, les plaques militaires des nazis qu'il a déjà tués et cela renforce l'impression de confiance en soi et de détermination qui émanent de lui. La courte prise de parole qui précède l'exécution du nazi consiste à bien mettre au jour les visions divergentes du monde qui opposent les deux hommes, ainsi, désignant, de sa batte, la croix de fer qui orne l'uniforme du nazi, il demande au sergent Rachtman : « *Did you get that for killing Jews ?* », L'as-tu obtenue pour avoir tué des Juifs ?, ce que ne dément pas l'officier SS, mais qu'il exprime d'une tout autre manière : avec fierté, il reprend Donowitz en substituant à sa définition le terme « Bravery », « Bravoure ». Là, où à l'instar de Donowitz nous voyons un acte lâche, l'assassinat de personnes juives non armées par des militaires nazis, lui, voit un acte de courage, de bravoure, qui lui a d'ailleurs valu une haute distinction militaire. Cette dichotomie entre les deux hommes et leur sens des réalités permet

⁵⁰⁶ « *Il explose leur cerveau avec une batte de baseball, voilà ce qu'il fait.* »

de souligner, encore, la barbarie du sergent Rachtman et permet ainsi au réalisateur d'éviter au spectateur d'éprouver une quelconque compassion pour celui qui va être exécuté, étouffant ainsi toute tentation d'identification avec celui qui est en fait le symbole du véritable bourreau.

Après l'exécution, afin que la légende, que le mythe du Bear Jew se propage, un nazi, généralement celui qui assiste à l'exécution de son frère d'armes, craint de finir comme lui, et donne aux « basterds » ce qu'ils demandent. Ce geste de collaboration lui assure d'être épargné, mais, néanmoins, ne l'empêche pas d'être gratifié d'une croix gammée scarifiée sur le front qui témoignera dans le futur de son appartenance au parti nazi et de sa participation active aux exactions commises. Laissé vivant, malgré cette contrepartie, il pourra dès son retour témoigner de la barbarie des « basterds » et semer ainsi la peur, à distance, dans l'esprit des nazis. C'est ainsi que l'Ours Juif acquiert sa stature légendaire, mythique, et c'est ainsi qu'il est associé au mythe du défenseur juif par excellence : Le Golem.

En effet, dans *Inglourious basterds*, nous assistons à une scène où nous voyons un Hitler hystérique se plaindre de ce que ses soldats considèrent cet ennemi comme une entité mystique : le Golem. Et lorsque les gradés qui font face au führer nazi démentent, sans conviction, cette possibilité, le tyran se met à y donner crédit en soulignant le caractère insaisissable du Bear Jew, et des « basterds » en général, qui leur confère une aura mystique : « *Ils échappent à toute capture tels des fantômes. Ils apparaissent et disparaissent* ⁵⁰⁷ *à leur gré. Si ce sont des êtres de chair et de sang qu'on me les amène !* »⁵⁰⁸.

De même, Gengis Cohn, chez Gary, est-il comparé par Schatz à un Golem en ces termes :

*-Ce sale Juif est en train de saper notre fibre morale ! Hurle Schatz.
-Quel Juif ? Fait le Baron. [...]
Comment, quel Juif ? gueule-t-il. C'est toujours le même ! Ça sent l'art
dégénéré, le Dibbuk, le Golem, le fantastique de Prague, ils reviennent !* ⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Cette capacité du Golem de se rendre invisible et de réapparaître à sa guise est soulignée comme l'une des caractéristiques inhérentes à la créature de glaise par Elie Wiesel, (, *Le Golem*, Monaco, Éditions du Rocher/Bibliophane, 1998, p. 78.)

⁵⁰⁸ Compte tenu de notre peu de maîtrise de la langue allemande, nous nous en remettons, ici, aux sous-titres officiels proposés dans le Blu-Ray.

⁵⁰⁹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.998-1012.

Pour comprendre toutes les implications de ces comparaisons, il nous faut revenir un instant sur la figure du Golem. Lors de notre entrevue, Delphine Horvilleur⁵¹⁰, rabbin au Mouvement Juif Libéral de France, a défini ce qu'était le Golem en ces termes :

*En fait littéralement, dans la Bible le « golem » c'est la glaise qui n'a pas encore sa forme définitive, donc, dans la Bible, l'origine du mot golem c'est une glaise en construction c'est-à-dire de la matière encore brute. Mais à partir de là, la littérature rabbinique puis la littérature juive se sont emparées de cette idée pour considérer que les hommes ont ce pouvoir incroyable de créer des êtres vivants. [...] **La possibilité de créer un être qui éventuellement même va pouvoir venir à leur défense agir pour eux dans le monde.** Ce qui est intéressant, c'est qu'à partir de ces histoires talmudiques qui sont méditées au deuxième siècle de notre ère, mais qui remontent même à plus loin, la littérature juive beaucoup plus tard va se construire une mythologie et des légendes de sauveurs, sans doute comme un symptôme d'une impuissance dans laquelle les juifs se sont trouvés dans l'Histoire. Il n'y avait pas de possibilité pour eux de se défendre et il fallait donc rêver à un super héros. De la même manière que ce sont des Juifs qui ont inventé superman ... C'est exactement la même histoire en fait. C'est qu'à un moment donné quand on est dans le ghetto, dans une situation d'impuissance, on rêve à un super héros et plutôt que de le créer de toute pièce ils vont ancrer ce super héros dans des histoires talmudiques de possibilités de créer un être humain et c'est la célèbre histoire du golem de Prague par exemple, qui est peut-être la plus célèbre d'entre elles. On dit qu'un rabbin, un célèbre rabbin de Prague aurait créé un homme puissant et qu'il aurait écrit sur son front [emet] ce qui veut dire « la vérité » et il lui a suffi d'effacer la première lettre le « aleph » pour que cela donne le mot [met] qui signifie « mort » et c'est à ce moment-là que le golem s'est effondré et est redevenu de la glaise.⁵¹¹*

Un être créé par les rabbins, donc, comme un défenseur du peuple juif, un rempart à l'impuissance inhérente aux persécutions incompréhensibles dont ils sont victimes. Et, comme le précise Élie Wiesel, l'invocation d'un Golem dans la mystique juive survient systématiquement après une diffamation à l'encontre du peuple juif : « *En fait [...] les histoires du « Golem d'Argile » [...] débutent souvent de la même façon : un juif est injustement accusé de crimes imaginaires⁵¹². Elles se concluent de la même façon : le Golem intervient pour remettre les choses en ordre.* »⁵¹³ Précisons également que le Golem est convoqué pour représenter et défendre la communauté entière⁵¹⁴ et comment ne pas percevoir l'entreprise de

⁵¹⁰ Qu'elle soit ici remerciée, pour sa disponibilité, son acuité et sa bienveillance.

⁵¹¹ Extrait de notre entretien qui s'est tenu le 08 mars 2016 dans les locaux du MJLF à Paris.

⁵¹² Concernant le Golem invoqué par le Maharal de Prague, il est créé alors que les Juifs sont accusés fallacieusement, de perpétrer des crimes rituels et de s'abreuver du sang des enfants chrétiens, et ce afin de justifier le massacre de cette communauté par ceux-là même qui les accusent : les chrétiens. Voir en ce sens *Le Golem* d'Elie Wiesel.

⁵¹³ *Ibid.*, p.48.

⁵¹⁴ Il existe des versions du mythe où le Golem est utilisé par la femme du rabbin à des fins personnelles, comme aide domestique, et il est alors immédiatement détruit par le rabbin.

Donny Donowitz, d'inscrire sur sa batte tous les noms des victimes et des familles laissées sans nouvelles, comme une mise en lumière de ce caractère de vengeur d'une communauté ? De plus, Donny Donowitz s'inscrit dans la lignée du Golem de Prague en ce que ce dernier est défini par Wiesel en ces termes : « *Ce « Golem d'argile » répondrait à la terreur par la terreur, à la violence injuste par la violence légitime. Tout comme les malfaiteurs il se tiendrait en éveil durant la nuit, mais cette fois-ci, dans le but de déjouer leurs complots* »⁵¹⁵, définition qui correspond tout à fait aux ambitions de Donny et des « basterds ».

Voilà le Golem tarantinien, un être imposant et effrayant qui vient châtier au nom de tout un peuple l'opresseur. Un être multiple également en ce que le personnage d'Hitler attribue cette figure au groupe des « basterds » ce qui est souligné par l'utilisation de la troisième personne du pluriel pour qualifier le Golem. Et ceci est corroboré par le fait que le traquenard psychologique que tendent les « basterds » à Rachtman le pousse à jaillir dans toute sa vérité, à faire sortir la bête immonde de sa carapace d'éducation. De même que les quelques mots que le Bear Jew prononce [Did you get that for killing Jews ?] sont prononcés afin de rétablir la vérité, terme qui orne le front du Golem originel : le nazi Rachtman et le parti en général ne sont que des assassins et non des héros de guerre. Cette idée du Golem comme porteur de vérité, découle du fait que ce terme « *emet* », vérité, soit celui qui, dans cette version du mythe, anime le Golem, permette de lui donner vie. Nous nous attachons à cette version du mythe puisqu'elle est l'une des plus fameuses et selon nous, la plus à même de retranscrire le rôle des Golems métaphoriques, créés par Tarantino et Gary⁵¹⁶. Cet attribut de la vérité lié au golem par l'inscription de ce mot dans sa « chair » entraîne une dualité, qui n'est pas sans nous rappeler notre dibbuk. En ce sens, la réflexion brillante d'Ada Ackerman nous éclaire sur le caractère antithétique constitutif de la figure du Golem, la cohabitation de principes opposés dans le même être :

Ce qui est assez frappant quand on regarde cette technique de l'inscription du « *emet* », donc vérité, qui, pour être annulé suppose qu'on enlève la première lettre, le aleph, l'unité, pour arriver au mot « *met* », mort, ce qui est intéressant c'est que, du coup, on a d'emblée dans le Golem une ambiguïté, une ambiguïté constitutive, parce qu'il porte à la fois la vie et la mort, la vérité et, peut-être, quelque chose qui n'est pas de l'ordre de la vérité puisqu'il est une copie. Et

⁵¹⁵ Elie Wiesel, *Le Golem*, cité, p.48.

⁵¹⁶ Elle est d'ailleurs celle retenue par Gary, qui fait référence au « *Golem, le fantastique de Prague* » cf note ⁴³⁷.

donc je crois que ça pose tout de suite des questions philosophiques absolument passionnantes.⁵¹⁷

Gengis Cohn, lui aussi, dans un certain sens est porteur à la fois de vie et de mort. Incarné dans un être vivant porteur de mort, un ancien nazi, il est lui-même mort, mais porteur de vie, la mémoire de son peuple. Et même s'il n'est qu'une copie, qu'un personnage, il est porteur de vérité. En effet, comme le souligne Pierre-Emmanuel Dauzat à propos de *La Danse de Gengis Cohn* :

*Le génie de Gary est d'avoir imaginé un bourreau dont la parole est sans cesse corrigée par sa victime, quitte à lui faire parler une langue qu'il ignore, le yiddish, pour dire des choses qu'il ne saurait dire en tant que bourreau germanophone.*⁵¹⁸

Cette idée de rectification de la parole du bourreau par sa victime fait jaillir l'un des rôles qui anime ce Golem, ce porteur de vie et de mort invoqué par Gary qu'est Gengis Cohn : son aptitude à mettre en lumière la vérité et défaire le mensonge, du « *passé opportunément recomposé* » de son bourreau.

Les Golems tarantinien et garyen sont donc des personnages juifs vengeurs de leur peuple, mais servent également de révélateur. Révélateurs de l'ignominie, parfois masquée, des bourreaux qu'ils combattent physiquement ou psychologiquement, révélateurs également de la vérité sur l'entreprise nazie dont ils ont été victimes à différents degrés, et qu'ils viennent ici châtier et démasquer.

Une idée évoquée par Elie Wiesel via le narrateur de son roman *Le Golem* donne une profondeur supplémentaire à cette figure mythique et donc à son appropriation par les auteurs qui nous intéressent. Wiesel souligne que le Golem manque cruellement à son peuple et se lamente du choix inconsidéré du Maharal de détruire sa créature, il affirme ainsi :

Ah ! si seulement le Golem était parmi nous ... Mon sommeil serait plus paisible. Pourquoi le Maharal a-t-il cru bon de le soustraire à nous ? croyait-il vraiment que la souffrance et l'injustice étaient révolues ? Que nous n'aurions désormais plus besoin de protecteur, de bouclier ? Dites-moi, je vous prie : notre Maharal qui savait tout, ne savait-il pas qu'après lui l'exil deviendrait encore plus éprouvant et plus cruel ? Que son fardeau serait plus lourd, plus sanglant ? Il aurait pu nous laisser le Golem ; il aurait dû . [...] le

⁵¹⁷ « Le Golem », [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/grande-traversee-frankenstein-bienvenue-dans-le-monde-des-creatures-artificielles/le-golem>]. Consulté le 31 décembre 2017.

⁵¹⁸ Pierre-Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire : histoires d'usurpation, extermination, littérature, théologie*, Paris, Bayard, 2007, 186 p., p. 56.

« Golem d'argile » était immortel ; comme est immortelle la haine qu'il avait pour tâche de combattre. Aujourd'hui comme par le passé quelqu'un va devoir s'interposer entre la haine et nous. Le « Golem d'argile » pourrait-il ressusciter ? Lui seul empêcherait le sang de couler ; lui seul parviendrait à désarmer les assassins et à vaincre le mal.⁵¹⁹

Ce point permet de mettre en exergue un des buts des auteurs concernant leur utilisation de cette créature de la mythologie juive. Tout l'intérêt de ces golems, créés par évocations par les auteurs qui nous intéressent, réside dans le fait que cette convocation du défenseur des Juifs dans le cadre d'une fiction sur la Shoah ne fait que mettre en exergue l'absence de ce sauveur dans la crise paroxystique qu'a connue ce peuple durant la Seconde Guerre mondiale. Nul Golem n'a en effet été généré par un rabbin expert, aucune aide n'est venue endiguer l'extermination qui a pu continuer à une cadence industrielle, sans rencontrer le moindre obstacle. Et la fiction s'attache, ici, à réparer le réel en dotant, artificiellement, symboliquement, le peuple juif d'un golem qui massacre les assassins des Juifs, et ce, pendant les faits, pour Tarantino et d'un Golem a posteriori, qui harcèle psychiquement son assassin chez Gary. Golems donc qui viennent défendre et venger un peuple, et souligner ainsi l'absence inacceptable de défenseur et de justice dans le réel.

Les auteurs et artistes qui nous intéressent ont donc eu recours aux artifices fictionnels tels les contes, les mythes et les allégories pour faire passer, infuser en quelque sorte dans leurs œuvres, des vérités plus profondes, un sens supplémentaire. Mais ils ne se sont pas arrêtés là, nous allons le voir, ils ont également convoqué des personnages d'outre-tombe, magie noire rendue possible par le biais de la fiction, qui permet d'éclairer d'un jour nouveau leurs œuvres et le thème qu'elles explorent. C'est à ces revenants que nous allons désormais consacrer notre étude.

⁵¹⁹ Elie Wiesel, *Le Golem*, cité, p. 13-17.

DEUXIÈME CHAPITRE :
La Mise en fiction de la Shoah et l’Au-delà

1. Le Dibbuk garyen ou la cohabitation des contraires

A. Une brève histoire du dibbouk

Pour faciliter la compréhension des analyses qui précèdent, nous avons défini succinctement la figure du dibbouk en ce qu'elle est l'âme d'une personne décédée qui migre dans le corps d'une personne vivante. Il est temps maintenant de donner une définition plus précise de ce phénomène décrit dans la culture juive.

Lors de notre entrevue, alors que nous l'interrogeons sur la figure du Dibbouk, le rabbin Delphine Horvilleur nous a confié qu'il y avait une véritable question de la migration des âmes dans le judaïsme. Cette migration s'appelle le « gilgoul, c'est-à-dire la réincarnation, la façon dont les âmes voyagent à travers le temps ». Elle a précisé :

*Il y a [...] dans une partie de la littérature ésotérique juive une conscience de la migration d'âmes qui peut donner lieu à des phénomènes ; en fait le terme exact dans la littérature cabalistique c'est une « **imprégnation** » qui a donné le mot anglais « pregnant ». Donc on est imprégné de la présence d'un fantôme ou d'un esprit. Et la littérature rabbinique n'appelle pas cela le dibbouk, elle appelle cela « **hibbour** » ce qui signifie littéralement en hébreu [...] « imprégné », c'est-à-dire qu'on a comme un fœtus en soi, enfin, quelque chose qui nous remplit, qui n'est pas nous. Donc là c'est vraiment une possession⁵²⁰*

Ce qui lui permet de mettre en exergue la singularité de la figure du dibbouk qui est une variante yiddish de cette imprégnation et qui en modifie le sens. Ainsi l'étymologie de ce terme nous renseigne-t-il sur la différence fondamentale qui existe entre les deux entités, cabalistique et yiddish :

[Le mot dibbouk] est une déformation « yiddishisée » d'un terme hébraïque, d'une racine hébraïque, qui est la racine Davak (le verbe c'est libbok ou davak, dovek), enfin en hébreu vous savez ce sont des racines consonantiques donc on peut poser des voyelles différemment autour des racines, et la racine D V K, eh bien, c'est la racine qui signifie « coller » comme de la colle, « approcher très très près », « se greffer sur » et donc c'est cette idée que le dibbouk serait une présence qui vous colle aux basques, c'est une présence étrangère qui en fait vous habite. [...]. C'est comme une possession à ceci près que le terme hébraïque, et c'est assez intéressant, ne dit pas « posséder », [mais implique que] ça reste extérieur à vous, c'est quelque chose qui vous colle.⁵²¹

⁵²⁰ Extrait de notre entrevue avec Delphine Horvilleur qui s'est tenue le 08 mars 2016 dans les locaux du MJLF à Paris.

⁵²¹ *Ibid.*

Il ne s'agit donc pas d'une possession, mais comme le souligne Delphine Horvilleur, plus d'une notion qui s'apparenterait à une « cohabitation » forcée. Ce qui n'exclut pas que le dibbouk puisse épisodiquement prendre le contrôle de son hôte, mais qui, en tout cas, souligne que l'hôte occupé loin d'être totalement inhibé est toujours présent à lui-même. Il nous faut préciser que traditionnellement le dibbouk est un des « *personnages emblématiques* » de la culture ashkénaze au même titre que la « *belle-mère ou l'idiot du village* » et en tant que « *personnage emblème, il surgit de temps en temps et ça vient expliquer les actes étranges de certaines personnes. C'est un élément [...] parfois maléfique, mais parfois porteur d'un effet comique* [notamment] *si le dibbouk agit à votre place.* »⁵²² Il a donc valeur d'avertissement et est par ailleurs parfois vecteur d'un comique de situation. Cela souligne par contraste la particularité du dibbuk garyen, singularité que nous allons mettre en exergue en la situant parmi un corpus d'œuvres traitant du dibbouk qui nous permettra de mieux le situer. Pour ce faire, nous allons dresser un rapide panorama de diverses utilisations de la figure du dibbouk au XXe siècle afin de l'insérer dans une tradition évocatrice.

Nous commencerons par citer la magistrale œuvre, datant de 1915, écrite par Shlomo An-Ski, *Le Dibbouk : entre deux mondes*. L'ensemble de la pièce en trois actes est gouverné par le mysticisme et est clairement ancrée dans la culture yiddish tant par ses décors (une école rabbinique, un cimetière juif, le tribunal de la Torah), son contenu que par sa temporalité. Elle rapporte l'histoire de Léa et Khonen qui furent liés par un pacte conclut avant leur naissance par leurs pères : si leurs premiers-nés respectifs étaient une fille et un garçon, ils seraient promis l'un à l'autre. Khonen, arrivé à l'âge adulte, est passionné par l'étude de la cabale au point d'en devenir inquiétant pour les autres étudiants de l'école rabbinique. Son credo : « *Le chemin qui n'est pas nouveau est pour moi trop étroit.* »⁵²³ Alors qu'il souhaite ardemment se lier à Léa, celle-ci est donnée à un autre, nouvelle qui entraîne la mort foudroyante du jeune homme qui devient, dès lors, le dibbouk de Léa. Le père de la jeune fille fait appel au rabbin pour exorciser sa fille avant ses noces et cela entraîne une enquête sur les raisons qui ont poussé le dibbouk à s'incarner en Léa. Le père de Khonen est alors réveillé d'entre les morts par une

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Shlomo An-Ski, *Le Dibbouk : entre deux mondes*, Limoges, Éditions le Bruit des Autres, 2004, p. 90.

invocation et les pouvoirs du bâton du rabbi Azriel qui frappe à plusieurs reprises sur sa tombe. Le mort circonscrit par un cercle tracé au sol dont il ne peut s'échapper lui confie la promesse oubliée qui a poussé son fils vers la mort. Le rabbin condamne Sender, le père de Léa, à réciter le Kaddish pour les deux hommes comme s'il s'agissait de sa famille. Mais Nissan, le père du jeune homme, sans que le rabbi n'y prête attention, ne consent pas à pardonner : ce qui aurait permis à ce père mort et endeuillé de faire revenir son fils à la raison en le poussant à quitter le corps de Léa. L'issue de la pièce est tragique, Léa est exorcisée, mais son fiancé arrive en retard ce qui empêche le rituel d'être effectif. La jeune fille est désespérée d'avoir perdu Khonen, mais celui-ci lui explique que même s'il a quitté son corps il occupe désormais son âme, finalement les deux amants sont réunis par la mort suggérée par une flamme qui décroît. Chez An-Ski l'incarnation du dibbouk est un acte de purification de l'âme errante comme l'explique le personnage du messager :

Tu dis vrai, petite, les âmes des morts restent et reviennent sur la terre, mais elles ne sont pas simples vents de l'esprit : elles s'incarnent plusieurs fois jusqu'à se purifier. L'âme de qui a péché peut prendre un corps d'oiseau, ou de poisson, de n'importe quel animal, ou même d'un végétal ... L'âme qui n'est pas assez forte pour se purifier seule guettera le Juste qui viendra la racheter. Mais telle âme entrera dans l'enfant qui vient de naître, et se relèvera d'elle-même au cours d'une nouvelle vie ... [...] Et puis... Et puis, il y a aussi des âmes qui errent sans pouvoir se reposer. Elles entreront dans un corps, un corps d'adulte, un corps qui a déjà son âme. Et ainsi elles y seront dibbouk. C'est par ce moyen qu'elles épuiseront leur vie sur la terre, et se purifieront.⁵²⁴

La figure de Khonen s'y reflète partiellement dans ce qu'elle doit s'absoudre d'avoir, par soif de connaissances, été trop loin dans l'exploration de la cabale. Il est reproché à Khonen d'avoir eu la tentation d'égaliser Dieu à l'instar de Satan, auquel sa quête est comparée par le Rabbi Azriel.

Selon Delphine Horvilleur, l'âme doit s'incarner pour s'élever. En effet, le judaïsme contrairement au christianisme désincarné par essence, où l'on croit en esprit, a besoin de matérialiser sa croyance par les actes, de l'incarner via les rituels :

[...] le judaïsme ne se conçoit que dans la chair. L'approche du divin passe par le rite et donc par une pratique éminemment incarnée, c'est le sens même, par exemple de la circoncision, que les chrétiens abandonnent comme étant circoncis en esprit, d'une certaine manière, pour rentrer dans l'alliance. Alors que pour les Juifs cela passe toujours par le corps il y a cette idée que le

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 60.

*support de toute religiosité, de toute pratique, de tout culte, est charnel. Dans le judaïsme, il y a quelque chose qui ne peut pas sans corps. Donc la problématique qui se pose pour ces âmes est la suivante : si elles veulent avancer dans leur parcours elles ne pourront pas le faire si elles ne trouvent pas à s'incarner d'une manière ou d'une autre. Quel que ce soit ce qui est en jeu, une réalisation, une correction, une purification [...] il y a quelque chose en jeu dans l'incarnation nécessaire. Ça ne peut pas être du pur esprit, en aucune circonstance. Et c'est pour cela, dans certains textes de la mystique juive, que les âmes veulent absolument s'incarner. Il y a de nombreux débats à propos du pourquoi une âme voudrait s'incarner, finalement pourquoi est-ce qu'elle voudrait être réduite à un petit morceau de chair vulnérable et qui va vieillir et mourir et puer et se putréfier ?... La réponse c'est toujours que sans l'incarnation rien n'est possible. Le passage par la matière est nécessaire pour une élévation, c'est comme s'il fallait descendre pour mieux grimper.*⁵²⁵

Dans la pensée religieuse juive, les âmes errantes, pour trouver le repos ou régler ce qui les empêche de quitter le monde des vivants, se doivent de s'incarner sans quoi elles seront vouées à errer pour l'éternité. Et c'est sans doute en partie ce qui motive Khonen, mais il est également mû par le sentiment d'injustice provoqué par la promesse rompue et surtout par un amour exclusif qui devient finalement le refuge de cette âme égarée, ainsi dit-il :

*LÉA (VOIX DE KHONEN) – [...] Je n'ai de lieu nulle part, malgré l'étendue de la terre et des ciels ! De tout l'infini des mondes, je n'ai de séjour que dans ce corps. Par pitié, ne me prive pas de mon unique repos !*⁵²⁶

Cette première occurrence moderne du dibbouk est antérieure à la Shoah et devrait de ce fait n'en porter aucun stigmaté, cependant dans son adaptation de cette pièce, Krzysztof Warlikowski, metteur en scène Polonais qui s'évertue à bousculer son pays en faisant voler en éclat les tabous, concernant notamment la Shoah et la culpabilité voire le déni qu'elle peut drainer dans ce pays qui fut la terre d'Auschwitz, a décidé malicieusement de « coller » sur *Le Dibbouk* d'An-Ski, *Le Dibbouk*, d'Hanna Krall, pièce, pour sa part, postérieure à la Shoah. Un double dibbouk donc, et une pièce qui devient en quelque sorte le dibbouk de l'autre comme pour suggérer qu'après la Shoah notre regard sur les œuvres juives antérieures ne sera plus jamais innocent et sera voué à être teinté par notre connaissance de l'anéantissement de cette culture. Interrogé par Piotr Gruszczynski

⁵²⁵ Extrait de notre entrevue avec Delphine Horvilleur qui s'est tenue le 08 mars 2016 dans les locaux du MJLF à Paris.

⁵²⁶ Shlomo An-Ski, *Le Dibbouk : entre deux mondes*, cité, p. 91.

sur la genèse de son projet d'addition de la pièce d'Hanna Krall à celle d'An-Ski, Krzysztof Warlikowski l'explique ainsi :

Je portais Le Dibbouk en moi depuis longtemps. Il me rappelait Maeterlinck, des voix et des mots prononcés dans la solitude, face à la décomposition d'une sorte de collectivité. C'est un texte contaminé par l'Holocauste bien qu'il soit écrit beaucoup plus tôt. Contaminé par les pogroms, par la sensation de non-existence des Juifs, le fait de ne pas prendre en compte la vie juive. Un très vieux fantôme du théâtre yiddish que j'aspirais à rendre réel. Le Dibbouk d'An-Ski dans le contexte du récit de Krall acquiert une nouvelle vie. Il pose la question de notre spiritualité de jadis, c'est-à-dire celle d'aujourd'hui. Le texte de Krall extrait la pièce d'An-Ski de sa légende l'ajoutant à l'histoire.⁵²⁷

Le texte de Krall devient le négatif du texte d'An-Ski, comme pour suggérer la vie juive, la yiddishkeit qui n'est plus. Et en ce sens, nous allons nous intéresser plus avant à ce texte de 1998, écrit par Hanna Krall.

Dans cette nouvelle, contrairement à la pièce d'An-Ski qui est considérée comme contaminée par la Shoah, car lue à travers nos yeux à jamais marqués par les événements, l'empreinte du génocide est présente, ce qui est intéressant dans la perspective comparatiste, car elle se rapproche en ce point de son précurseur : *La Danse de Gengis Cohn* (1967). Cela révèle la réappropriation par les auteurs de la nouvelle génération de cette figure emblématique de la yiddishkeit qu'est le dibbouk.

Contrairement à l'œuvre d'An-Ski, le dibbouk dans le récit d'Hanna Krall est en décalage du point de vue de la temporalité avec son hôte. En effet, il s'agit du frère d'Adam S. qui est mort alors que celui-ci n'était pas encore né. L'histoire tragique de ce grand frère figé dans l'enfance par sa mort prématurée est la suivante : laissé dans la rue en proie aux nazis parce qu'il pleurait et risquait de compromettre la cachette où s'entassait une dizaine de Juifs, dont sa mère, le petit Abram perdit la vie. Et cette découverte faite par Adam S. de l'identité de celui qui est en fait son demi-frère, car ils n'ont pas la même mère, se fait à rebours après avoir constaté sa présence, sa grossesse en lui. Cet être, qui s'avérera être son frère disparu, lui a enseigné le polonais, parle avec lui, le fait éclater dans des colères qui ne lui ressemblent pas. D'ailleurs, Adam le constate alors qu'il tente de subir un exorcisme pratiqué par un moine bouddhiste :

⁵²⁷ Piotr Gruszczynski et Marie Thérèse Vido-Rzewuska, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché.*, « *Le Dibbouk ou Les Aïeux* », Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2007, 213 p, p. 84.

[...] j'ai éclaté en sanglots. Je n'avais encore jamais pleuré, dans ma vie d'adulte. J'écoutais ces pleurs et je savais que ce n'était pas ma voix. C'était la voix d'un enfant. Un enfant pleurait en moi. Les pleurs se sont amplifiés et je me suis mis à crier. L'enfant s'est mis à crier. C'est lui qui criait. Je savais que quelque chose lui faisait peur, car c'était des cris d'effroi. Il était effrayé, fou de colère, il se démenait, agitait mes poings.⁵²⁸

Ces pleurs, lorsqu'il les mentionne à son père, sont le déclencheur de la confession paternelle sur l'existence du frère qui hante Adam S. « je connais ces pleurs », admet-il d'ailleurs. Fait intéressant alors que le dibbouk va être exorcisé par le moine Adam S. le retient, l'empêche de s'en aller lorsqu'il sent qu'il va le quitter. Et plus intéressant encore, le dibbouk Abram va tenter de s'incarner une fois de plus, lors de l'accouchement de la femme de Adam S., dans le corps du nouveau-né, cette fois. Le futur père s'y oppose farouchement :

*J'ai senti en moi comme un mouvement, comme un chavirement... j'ai tout de suite deviné que c'était lui. Il se préparait à sortir. Il se préparait à investir le corps de mon enfant. J'ai sauté du lit. « Pas question, prononçai-je à haute voix, ne t'y hasarde même pas ! Plus de ghetto ! Plus d'holocauste ! Tu vas laisser mon enfant tranquille ! »
Non, je n'ai pas crié, j'ai juste élevé un peu la voix. Comme je parlais en polonais, la sage-femme et mon épouse ne comprenaient rien. Mais lui, il a compris. Il s'est calmé, et je me suis recouché. J'étais si fatigué que je me suis endormi. Je fus réveillé par des pleurs, mais ce n'étaient pas des pleurs d'effroi. C'étaient les cris d'un enfant bien portant, qui venait juste de naître. Mon fils. Moshe.⁵²⁹*

Hanna Krall nous laisse sur cette ambiguïté : est-ce bien l'enfant d'Adam S. ou le dibbouk, profitant de l'assoupissement de son hôte, a-t-il réussi à s'incarner ? Cela soulève le thème de la filiation, de la transmission et en ce sens, cette représentation du dibbouk ne manque pas de nous évoquer le traumatisme qui se transmet. Comment interpréter autrement la triple négation « *Pas question [...] Plus de ghetto ! Plus d'Holocauste !* » ? Ce caractère transmissible du traumatisme est souligné dans *Le Traumatisme en héritage* d'Helen Epstein, et notamment dans la constatation suivante :

Ce dont [nombre de chercheurs] étaient certains, toutefois, c'est que, à mesure que les survivants fondaient une famille et élevaient des enfants, leurs problèmes ne se résolvait pas. Bien au contraire, alors que les enfants de survivants atteignaient l'adolescence, approchant de l'âge où leurs parents avaient été emprisonnés, de nouveaux problèmes apparaissaient. « Nous voyons maintenant un nombre grandissant d'enfants de survivants souffrant de problèmes de dépression, d'inhibition de leurs propres fonctions,

⁵²⁸ Hanna Krall, *Preuves d'existence : [récits]*, « Le Dibbouk », cité, p.7-8.

⁵²⁹ *Ibid.*, p.10.

rapportait le Dr Henry Krystal de Détroit. Voici un exemple manifeste de pathologie sociale transmise d'une génération à la suivante. »⁵³⁰

Et pour donner encore plus de réalité à l'évocation de cette transmission du traumatisme, citons Al Singerman, un enfant de survivants, interviewé par Helen Epstein :

J'étais devenu un vide ambulancier. Insensible à tout. On aurait pu m'enfoncer des clous dans le corps que je n'aurais rien senti [...] Je me suis cassé plusieurs doigts quand j'étais gamin en jouant au foot, se rappela soudain Al. Je ne suis pas allé chez le docteur, j'étais content de pouvoir supporter tout ce qui m'arrivait. À neuf ans, en escaladant une barrière je me suis enfoncé une énorme écharde dans la main. Les autres auraient hurlé. Je suis rentré chez moi, j'ai mis de l'eau à bouillir, fait tremper ma main et soulevé la peau autour avec une aiguille. Chez le dentiste je ne prenais jamais de novocaïne. Comme si je me préparais à une épreuve. Toutes ces années passées, je me suis préparé, juste au cas où ... Je ne vais jamais au bout de ma pensée. Au cas où quoi ? Au cas où ils viendraient me chercher.⁵³¹

La figure du dibbouk peut donc être interprétée, ici, comme un trait psychologique, comme la représentation métaphorique de ce traumatisme qui sape la seconde génération de survivants. Bien qu'ils n'aient pas vécu l'horreur, ils en portent néanmoins le fardeau. Ce qui d'ailleurs est assez bien dit par Krzysztof Warlikowski, dans un entretien qu'il accorde à Piotr Gruszczyński : « *La première génération [de survivants] se préoccupe en fait d'oublier, seule la seconde génération cultive la mémoire des événements.* »⁵³² L'ambiguïté sur la réussite ou la faillite du dibbouk à s'incarner dans l'enfant d'Adam S. dans le récit d'Hanna Krall semble poser cette question laissée en suspens par l'auteure : la troisième génération portera-t-elle, à son tour, la marque du traumatisme infligé à ses aïeux ?

L'évocation de ces deux œuvres qui entourent temporellement l'œuvre de Romain Gary nous a permis de dégager quelques thèmes centraux, notamment l'idée que le dibbouk est en principe, traditionnellement, un être qui ne trouve pas le repos à cause d'une injustice, ce qui lie à la fois Khonen qui n'a pas obtenu la main de Léa qui lui était promise et Abram qui a été trahi par ceux qui se cachaient avec lui, dont sa propre mère, avant d'être assassiné, seul, dans la rue. La notion de faute est également soulignée, via la figure de Khonen, comme une raison possible

⁵³⁰ Helen Epstein et Cécile Nelson, *Le traumatisme en héritage. Conversations avec des fils et filles de survivants de la Shoah*, Paris, Gallimard, 2012, p. 161.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 324-325.

⁵³² Piotr Gruszczyński et Marie Thérèse Vido-Rzewuska, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché.*, "Le Dibbouk ou Les Aïeux", cité, p. 87.

de l'apparition du dibbuk qui cherche à s'incarner, car l'élévation n'est possible qu'au travers d'une incarnation, grâce à la chair, comme nous l'a expliqué Delphine Horvilleur. L'alliance des deux pièces entreprise par Krzystof Warlikowski permet de souligner la contamination des œuvres anciennes qui ne peuvent plus être lues sans passer par le prisme de la Shoah, faisant de cet événement traumatique une sorte de dibbuk qui nous hante malgré nous. Enfin, le texte d'Hanna Krall suggère une interprétation plus psychologique du dibbuk, perçu comme une manifestation métaphorique du traumatisme et de sa transmissibilité à travers les générations, posant ainsi la question de la possibilité ou non d'une fin de cette transmission, et ouvrant, par ce biais, le questionnement sur l'imprescriptibilité de tels crimes, notamment pour les victimes, qui ayant déjà payé le prix fort, sont pourtant condamnées à porter ce lourd fardeau malgré elles : vivre avec le souvenir de l'assassinat de leurs proches.

B. Gengis Cohn ou la singularité du dibbuk garyen

Ces constatations sont autant de jalons pour mieux comprendre l'œuvre de Gary et faire découvrir sa singularité et son originalité. Le trait fondamental qui distingue la représentation du dibbuk dans *La Danse de Gengis Cohn* réside en ce que contrairement aux deux œuvres évoquées la personne à laquelle le dibbuk s'est « collé » n'est pas un Juif, ni un innocent, mais l'exact opposé : un nazi, l'assassin même de celui qui va devenir son dibbuk. Si Gengis Cohn hante ce nazi, c'est, en partie, comme nous l'avons déjà signalé, pour se venger, pour rectifier les paroles mensongères de l'ex-nazi. En fait, Gengis Cohn n'est pas une âme qui erre sans repos et qui vient s'incarner en Schatz pour le trouver, mais plutôt une âme animée par la volonté farouche de ne pas laisser son assassin trouver le repos. En ce sens, Gengis Cohn ne s'incarne donc pas en Schatz pour se purifier ni pour s'élever au moyen du corps d'un Juste, il s'incarne dans la peau d'un meurtrier dans l'objectif de le purifier.

Si la purification dans le judaïsme passe par la chair, par le rite, comme nous l'a expliqué Delphine Horvilleur, c'est dans sa chair que le nazi va être forcé de se plier aux rites imposés par le dibbuk pour atteindre l'élévation. Ainsi va-t-il apprendre à cuisiner des plats kasher et connaître les dates des fêtes juives :

C'était la fête de Hanukkah et Schatz, qui connaît nos fêtes sur le bout des doigts, m'avait cuisiné quelques-uns de mes plats kosher favoris. Il les avait

*rangés sur un plateau, avec un petit bouquet de violettes dans un verre, il s'était mis à genoux et était en train de me tendre le plateau, comme je l'exige de lui la veille du sabbat et des jours fériés. C'est, entre nous, un protocole amical bien établi et qu'il respecte scrupuleusement. Il a même, cachés dans un tiroir, un calendrier judaïque qu'il consulte nerveusement par crainte d'oublier une de nos fêtes, et un livre de cuisine juive de tante Sarah.*⁵³³

Le champ lexical ne laisse aucun doute sur le caractère obligatoire de ce rite instauré par le dibbuk et auquel Schatz se plie avec, toutefois, un peu de crainte. De plus, l'ex-nazi parle le yiddish, par exemple, s'adressant à son collègue Guth il lui dit « *J'ai des tzourès* » ce qui signifie « *soucis* » et Gengis précise que c'est un « *hommage* » auquel il est « *particulièrement sensible* »⁵³⁴. Le caractère obligatoire de l'apprentissage de la langue de ceux qui furent exterminés par Schatz, et le parti qu'il soutenait, se retrouve dans la constatation de Gengis qui, face à un Schatz rougissant « *violemment* » d'avoir laissé échapper un mot yiddish dans une conversation professionnelle, se justifie : « *Il n'y a aucun mal à prendre des leçons de langues étrangères, même au milieu de la nuit.* »⁵³⁵ Nous en déduisons donc qu'au sens littéral du terme le dibbuk ne laisse pas son hôte trouver le repos, mieux, il lui « *inflige* » des cours de yiddish en pleine nuit. L'ex-nazi ne peut s'empêcher de parler cette langue comme il le confie au même collègue, ce qui laisse supposer que c'est Gengis qui le contraint à articuler ces expressions :

*Je me surprends malgré moi à prononcer des mots dans cet infâme jargon... j'ai fini par acheter un dictionnaire pour me comprendre... Arakhmonès... cela veut dire pitié. Je l'ai entendu dix mille fois, au bas mot. Hutzpé, culot... Gvalt, au secours... Mazltov, félicitations...*⁵³⁶

Et Schatz de poursuivre :

[...] et puis, tenez, l'autre nuit, je me suis réveillé en chantant. [...] Vous ne connaissez pas mon salopard ! Vous savez ce qu'il me fait chanter ? El molorakhmin. C'est leur chant funèbre pour les morts... Il m'a forcé à me lever en pleine nuit – c'était l'anniversaire du soulèvement du ghetto de Varsovie – et il m'a obligé à chanter leur chant pour les morts... il était installé sur mon lit, en battant la mesure, et il m'écoutait avec satisfaction. Ensuite, il m'a fait chanter yiddishe mamma... À moi, vous vous rendez compte ? Un manque de tact ! Car enfin, il y avait des mères et des enfants parmi ces malheureuses victimes d'Hitler... cet individu n'a pas de cœur. Et tenez, il y a deux nuits... que ça reste entre nous, mais... il est venu me tirer par les pieds

⁵³³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.96-100.

⁵³⁴ *Ibid.*, empl.248.

⁵³⁵ *Ibid.*, empl.250.

⁵³⁶ *Ibid.*, empl.323-325.

et m'a forcé à m'agenouiller – chez moi, dans ma propre maison – et à réciter le Kaddish, la prière pour les morts...⁵³⁷

Les termes yiddish cités par Schatz ne sont pas innocents « Arakhmonès/pitié », « Gvalt/au secours » sont en lien direct avec les supplications qu'il a dû entendre lors des exécutions de Juifs qu'il a menées, dont celle de Gengis Cohn, et qui loin de le toucher ne l'ont en aucun cas empêché de mener à son terme sa funeste besogne. Le terme « Hutzpè/culot » est lié au déni conscient du SS : ce terme est d'ailleurs utilisé à plusieurs reprises dans le roman par Gengis Cohn lorsque Schatz nie les faits ou passe sous silence son implication dans les exactions qu'il a pourtant commises, et également lorsqu'il nie l'ampleur même des crimes nazis. « *Mazltov/félicitations* » retranscrit peut-être l'encouragement ironique de son professeur ectoplasmique lorsque Schatz prononce bien les mots yiddish qu'il lui enseigne ou exécute bien les rituels qu'il lui impose.

Bien entendu, le choix du chant *yiddische mamma*, nous ramène directement au jour de l'exécution de Gengis, aux cris des mères lorsqu'elles comprennent que bien qu'elles aient été dispensées de creuser leurs propres tombes parce qu'elles portaient leurs nourrissons dans leurs bras, leurs bébés ne seront, pour autant, pas épargnés par les rafales nazies. Et enfin la récitation du Kaddish, cette doxologie récitée à la mort d'un Juif et à chaque date anniversaire de cette mort pour commémorer son existence, est également imposée au SS par son dibbuk comme pour souligner un peu plus sa responsabilité dans le fait que des millions de Juifs aient été privés au moment de leur trépas, brutal et prématuré, de cette « prière-ascenseur⁵³⁸ » censée les guider vers l'au-delà. Tout se passe comme si notre dibbuk, constatant l'absence totale de remords revendiquée par le nazi ⁵³⁹, s'évertuait à faire naître une prise de conscience forcée chez Schatz, cette conscience de ses meurtres, de la culture qu'il a contribué à détruire comme pour souligner l'importance de son implication dans l'effondrement d'un pan de

⁵³⁷ *Ibid.*, empl.325-335.

⁵³⁸ Nous utilisons ici le terme imagé utilisé par le rabbin Delphine Horvilleur, lors de notre entrevue, qui résume assez bien la fonction de cette prière pour l'âme du défunt. Extrait de l'entrevue qui nous a été accordée le 08 mars 2016 dans les locaux du MJLF à Paris.

⁵³⁹ « *Je vais vous foutre une de ces raclées... Comme ça, vous verrez que je n'ai aucun remords. Dur comme un roc !* » in Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl. 1217.

l'humanité. Tout se passe donc comme si Schatz était forcé par le biais de son propre corps d'incarner la culture qu'il a contribué à détruire, comme si le dibbuk au lieu de se servir du corps de son hôte pour se purifier, via les rituels nécessaires à son élévation, comme le veut la tradition, contraignait le SS par l'exécution de ces mêmes rituels, via son propre corps, à se purifier en partant du principe que le fait de connaître, de se mettre à la place, littéralement, de ses victimes pourrait peut-être lui permettre d'accéder à la pleine conscience de son crime. Avec l'espoir, un peu fou, que la simulation répétée de la repentance qu'implique la récitation de la prière pour les morts, le kaddish, fasse émerger une réelle repentance et purifie l'ex-SS. L'objectif n'étant pas de l'absoudre de ses crimes, ce qui est inimaginable compte tenu de leur ampleur, mais bien de faire en sorte qu'il ne puisse plus en être le négateur. En réalité Gengis se veut la conscience externe, le professeur en humanité, de l'ex-nazi, et nous le percevons particulièrement lorsque Schatz, débraillé, constate, effaré, qu'il n'est pas circoncis et que le dibbuk précise :

Je ne suis pas allé jusque-là et d'ailleurs le voudrais je que je ne le pourrais : je ne suis capable d'exercer sur lui qu'une influence psychologique, de l'aider moralement, c'est tout. J'y travaille, du reste, inlassablement : je veux montrer que l'assimilation est possible qu'il n'y a pas de « mauvais » Allemands irrécupérables. Je ne dis pas que l'ex-judenfresser Schatz peut être entièrement rééduqué, mais je peux affirmer sans me vanter et sans vouloir le flatter qu'il fait des progrès.⁵⁴⁰

Il n'est pas question de rédemption, Gengis Cohn n'essaie pas de donner une seconde chance au nazi dans ce qui serait comparable au geste christique de tendre l'autre joue. Il s'agit plutôt d'une lutte enragée ayant pour but d'extirper à ce bourreau les remords qui de manière incompréhensible sont absents chez lui. C'est un combat contre le fait inacceptable que des tortionnaires inhumains puissent vivre tranquillement sans éprouver ni remords ni dégoût, sentiments pourtant légitimes à l'encontre des crimes odieux qu'ils ont commis, et sentiment qui devrait les habiter en tant qu'artisans de ces crimes.

Ce n'est donc pas le dibbuk, qui comme dans sa représentation traditionnelle, cherche à se purifier via l'enveloppe charnelle d'un Juste, mais le dibbuk, qui, par le pugilat psychique qu'il inflige au bourreau nazi sur lequel il s'est greffé, tente de faire jaillir ne serait-ce qu'une once d'humanité, qu'un signe de

⁵⁴⁰ *Ibid.*, empl.861-875.

repentance, chez son bourreau. Et par ce biais, Romain Gary, met en lumière l'insensibilité persistante de l'ex-SS, insensibilité qui démontre bien que ses actes n'étaient pas dictés par une obéissance hypnotique à une idéologie, car une fois l'idéologie mise à bas il aurait dû, se réveillant de cet état d'obéissance, se rendre compte de l'inhumanité dont il avait fait preuve et des horreurs qu'il avait commises en son nom. Cela montre au contraire que Schatz a agi selon ses principes et qu'il n'y voit, des années plus tard, toujours rien à redire. Cela souligne également que si le traumatisme est ancré chez Gengis Cohn au point qu'il soit devenu un dibbuk, qu'il n'ait pas pu quitter cette terre, la mort de millions de personnes, et celles de dizaines voire centaines que l'on peut attribuer à Schatz sont réduites par ses soins à des aléas de « la guerre », et aux « ordres » qui lui ont été donnés. En somme à un passé révolu qui n'a rien de criminel à ses yeux. Comme chez Hanna Krall, le fardeau continue de peser sur les victimes et leurs familles, mais Gary ajoute à cela le fait que les responsables du massacre, ceux qui devraient être incriminés et qui sont toujours en vie, loin de porter un quelconque fardeau ont, pour l'immense majorité, coulé des jours heureux sans être inquiétés⁵⁴¹ ni par les autorités ni par leur conscience.

Enfin, il nous semble inconcevable de parler de la figure du dibbuk dans l'œuvre de Romain Gary sans citer un passage de *La Promesse de l'aube* qui donne une autre portée, et une tout autre signification à l'utilisation de ce spectre yiddish. Cela commence lorsque le narrateur, Romain Gary, puisqu'il s'agit de son autobiographie, quitte l'hôpital, où il est allé rendre visite à sa mère, et constate :

*Quelque chose de son courage était passé en moi et y est resté pour toujours. Aujourd'hui encore sa volonté et son courage continuent à m'habiter et me rendent la vie bien difficile, me défendant de désespérer.*⁵⁴²

Cette idée de « passage », de transmission de traits de caractère d'un individu à un autre, introduit la notion de « collage » d'une personnalité à une autre qu'est littéralement le dibbuk. Et si nous avons encore un doute sur l'intention

⁵⁴¹ Nous ciblons dans cette analyses les bourreaux et non leurs descendants qui, souvent, ont porté le poids des crimes odieux commis par leurs pères et qui ne doivent pas leur être imputés.

⁵⁴² Romain Gary, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 2014, coll. « Futuropolis », p. 350, illustrateur Joann Sfar.

garyenne de se montrer comme habité par la présence du dibbuk de sa mère, le passage qui suit finit de nous convaincre :

*Peut-être sous le coup de l'ivresse, je me laissai aller à un de mes discours inspirés. Je parlai de l'Angleterre, porte-avons de la victoire, j'évoquai Guynemer, Jeanne d'Arc et Bayard, je gesticulai, je mis une main sur le cœur, je brandis le poing, je pris un air inspiré. Je crois vraiment que **c'était la voix de ma mère qui s'était ainsi emparée de la mienne**, parce que, au fur et à mesure que je parlais je fus moi-même éberlué par le nombre étonnant de clichés qui sortaient de moi et des choses que je pouvais dire sans me sentir le moins du monde gêné, et **j'avais beau m'indigner devant une telle impudeur de ma part, par un phénomène étrange, sur lequel je n'avais pas le moindre contrôle** et dû sans doute en partie à la fatigue et l'ivresse, mais surtout au fait que la personnalité et la volonté de ma mère avaient toujours été plus fortes que moi, **je continuais et en rajoutai encore, avec le geste et le sentiment**. Je crois même que **ma voix changea** et qu'**un fort accent russe se fit clairement entendre alors que ma mère évoquait** « la Patrie immortelle » et parlait de donner notre vie pour « la France, la France, toujours recommencée » devant un groupe de sous-offs vivement intéressés. De temps en temps lorsque je faiblissais, ils poussaient le litron vers moi et je me lançais dans une nouvelle tirade, si bien que **ma mère, profitant de l'état dans lequel je me trouvais, put vraiment donner le meilleur d'elle-même**, dans les scènes les plus inspirées de son répertoire patriotique. Finalement, les trois sous-offs eurent pitié de moi et me firent manger des œufs durs, du pain et du saucisson, ce qui me dégrisa quelque peu, me permit de reprendre des forces et de faire taire et remettre à sa place cette Russe excitée qui se permettait de nous donner des leçons de patriotisme. [...] Je n'avais qu'une envie : me coucher dans l'herbe et rester là, sur le dos, sans bouger. **La vitalité de ma mère, son extraordinaire volonté, me poussaient cependant en avant et, en vérité, ce n'était pas moi qui errais ainsi d'avion en avion, mais une vieille dame résolue, vêtue de gris, la canne à la main et une gauloise aux lèvres, qui était décidée à passer en Angleterre pour continuer le combat.**⁵⁴³*

Contrairement à Schatz pour qui l'alcool permet d'inhiber le dibbuk Gengis Cohn, ici, l'alcool permet à Mina, la mère de Romain Gary, de prendre le dessus sur son fils et de parler par sa bouche et de gesticuler par ses membres dans un « chant » patriotique enflammé, comme le qualifie l'auteur. Cela permet à Gary, en amont de son futur livre, de montrer un cas de possession par le dibbuk d'un être aimé. De montrer par là même la portée psychologique que peut revêtir le dibbuk, comme empreinte laissée par les personnes que nous avons côtoyées dans notre vie et qui nous marquent à jamais, qui finissent par faire partie de nous, par nous habiter et dont le souvenir ne cesse, même après leur mort, de guider nos pensées et nos pas. Le dibbuk, finalement, comme preuve de l'immortalité de ceux que nous chérissons et qui ont toujours une demeure, qui les garde intacts, dans nos souvenirs. Et cette empreinte, cette idée de souvenir marquant symbolisé par le dibbuk, de

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 388-389. (souligné par nous)

contamination positive ou non, de nos vies par autrui fut également constatée par Delphine Horvilleur, qui soulignait lors de notre entrevue, que le personnage de Schatz, même exempt de remords, avait été marqué par Gengis Cohn, et nous ajouterions, notamment par le geste de défi auquel il s'adonna juste avant d'être exécuté, ce qui eut pour effet de le lier, malgré lui, à jamais, à sa victime, et de hanter en quelque sorte Schatz qui ne pouvait se soustraire à ce souvenir imagé, et donc au reflet de son inhumanité via l'exécution qu'il avait orchestrée.

2. Spectres et Apparitions

Si la figure du *dibbuk* est l'apanage de Gary, les autres œuvres de notre corpus s'attachent également à représenter des êtres surgis d'outre-tombe. S'ils sont moins ancrés, par leur forme spectrale, dans la culture yiddish, ils partagent, néanmoins, la même force d'évocation que le *dibbuk*.

A. Le spectre de Martha dans *The Passenger*

C'est le cas notamment de l'opéra *The Passenger*, qui met en scène une forme spectrale. Avant de commenter l'utilisation de ce spectre dans l'opéra, il est important d'établir une distinction entre le livret et la mise en scène qu'en a tirée David Pountney. En effet, la figure de la passagère qui apparaît dans le livret ne semble pas être fantomatique, la question que pose le livret est plutôt de savoir s'il s'agit ou non de Martha et l'idée de l'état spectral de cette dernière est tout au plus sous-entendue par le fait que les preuves semblent s'accumuler en faveur de cette hypothèse (la passagère est polonaise, et elle fait jouer la valse du commandant par l'orchestre du paquebot). Le livret, en réalité, se conforme à la nouvelle de Zofia Posmysz qui est elle-même inspirée de l'inversion symétrique du vécu de l'auteure : lors d'un séjour à Paris elle a cru reconnaître la voix de la surveillante qui la maltraitait à Auschwitz, cependant il ne s'agissait pas de sa tortionnaire, mais bien d'une simple touriste allemande. De la transposition de cette expérience angoissante est né le thème d'une série de « traitements artistiques » dont sa nouvelle « *The Passenger in cabin 45* »⁵⁴⁴. Dans *The Passenger*, l'adaptation pour l'opéra de cette

⁵⁴⁴ William Grimes, « Zofia Posmysz's Personal Pain Is Behind 'The Passenger' », *The New York Times*, 9 juillet 2014. [<http://www.nytimes.com/2014/07/10/arts/music/zofia-posmyszs-personal-pain-is-behind-the-passenger.html>] consulté le 05/06/2016.

nouvelle, l'inversion est criante. En effet, la surveillante du camp croit voir en la passagère une de ses victimes d'Auschwitz, et c'est en elle que se font jour le doute et l'effroi.

Le metteur en scène, quant à lui, a pris la décision de mettre en avant le caractère spectral du personnage de Martha « dans le présent », et c'est sur cette prise de position artistique que nous allons axer notre réflexion en liaison avec le texte du livret.

Cette analyse se déroulera en quatre temps qui correspondent aux quatre surgissements du spectre de Martha dans l'opéra.



Soulignons d'emblée que le premier surgissement de la figure spectrale de Martha intervient après que Walter évoque le passé sombre de l'Allemagne qu'il est en train de quitter : « [...] *Maudite soit cette guerre ! Elle a mutilé nos âmes !* »⁵⁴⁵ Alors que se reprenant il s'excuse de mentionner des « *pensées aussi sombres sur des temps de ténèbres* »⁵⁴⁶ qui ne conviennent pas, selon lui, à sa femme qui n'était alors « *presque encore [qu'] une enfant* »⁵⁴⁷, Lisa semble prise d'un trouble. Trouble mis en exergue par la mise en scène de Pountney qui la fait se dérober derrière la cheminée du paquebot. Alors que nous nous attendons à la voir reparaitre de l'autre côté de la cheminée c'est Martha, un voile sur le visage tel un linceul qui lui donne une allure spectrale, qui apparaît comme projetée par l'esprit de Lisa dans le réel. Tout se passe comme si l'évocation de la guerre avait fait ressurgir chez Lisa son passé refoulé, comme si l'élément paroxystique de l'horreur de son passé, son plan machiavélique pour détruire Martha et Tadeusz qui se solda par leurs mises à mort successives, s'était incarné sur le pont du bateau dans cette figure spectrale aux traits de Martha comme une acception visuelle du principe de surgissement du refoulé dans le conscient. Et c'est donc sur une passagère réelle, que Walter peut voir et à laquelle il ne trouve rien de particulier (rien qui ne puisse expliquer le trouble de sa femme en tout cas), que s'est fixée l'image de Martha pour Lisa. Ainsi, alors que la passagère s'en va, Lisa s'approche de la rambarde où elle se tenait et tente d'établir un contact physique

⁵⁴⁵ Alexander Medvedev, Livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p.75.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

avec cette apparition qui reste insaisissable. C'est alors que survient la première occurrence d'Auschwitz. La cale du bateau s'éclaire et l'on voit la surveillante générale donner des ordres à la SS Anna Lisa Franz qui, sur le pont du bateau (présent), répond « à vos ordres » comme si elle revivait la scène. D'ailleurs le geste du revers de la main sur la tempe qui symbolise le respect militaire et la volonté d'obtempérer, se mue progressivement en un geste qui figure le sentiment de folie qui se fait jour chez Lisa.

David Pountney assez subtilement a su suggérer la connotation psychologique du spectre qui, ici, sert de déclencheur au surgissement du passé refoulé de Lisa. La cale du bateau peut d'ailleurs être perçue comme une allégorie de l'inconscient de Lisa et le pont du bateau serait alors le conscient de l'ex-SS, de sorte que lorsque l'élément refoulé que constitue le souvenir de Martha surgit dans le conscient il ouvre une fenêtre sur le passé volontairement enfoui de Lisa. Il s'agit ici d'un flash mémoriel assez bref qui lie cependant Lisa au nazisme, le souvenir de la surveillante générale aboyant ces quelques mots : « [...] *surveillante Franz* [...] *Vous servez la patrie et le Führer.*⁵⁴⁸ » Alors que Lisa obtempère (du présent), dans un mimétisme qui signe le début du réinvestissement de son passé qui s'opère chez l'ex-SS, le visage spectral, immense, de Martha est projeté au-dessus d'elle, comme pour signaler l'emprise de ce souvenir sur Lisa à ce moment précis, et donc son importance au regard de sa culpabilité.

Le second surgissement du spectre-Martha intervient alors que Lisa a avoué son passé de SS à son mari Walter, qui, désireux d'en connaître les moindres détails, s'enquiert : « *As-tu vraiment tout dit ?*⁵⁴⁹ » cette question fait apparaître Martha qui surgit de derrière la cheminée du



bateau et passe devant Walter sans que celui-ci ne puisse la voir, il s'agit bien ici de la projection du refoulé de Lisa qui, seule à pouvoir percevoir Martha, la voit fondre droit sur elle. Alors que Lisa répond, « *Tout, tout !*⁵⁵⁰ » le chœur⁵⁵¹ souligne

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ Nous reviendrons en détails sur le rôle du chœur et sur les modalités de la remémoration que ne saurait être réduite ici aux souvenirs de la S.S, dans la troisième partie de cette étude consacrée à la Mise en abyme.

en contrepoint des mots de la SS le caractère mensonger de cette affirmation. Les mots de ce chœur invisible sur scène semblent attribués, via la mise en scène, à Martha, qui, finalement, pousse Lisa à une remémoration forcée, fondant sur elle d'un pas déterminé et la contraignant ainsi à reculer jusqu' au bord de l'échelle qui fait le lien entre la cale du bateau et le pont, entre le passé et le présent, autrement dit, entre le refoulé et le conscient, la poussant à descendre une première marche de l'échelle, comme le symbole d'un premier face à face avec la réalité.

La troisième occurrence de l'apparition de la figure spectrale de Martha intervient alors que Lisa et Walter, désinvoltes, sont décidés à « nier »⁵⁵², si cela s'avère réel, que la passagère soit effectivement Martha. Cette apparition se structure en deux mouvements. Le premier s'opère alors que Lisa et Walter s'apprêtent à danser, faisant fi de toutes les horreurs liées au passé de Lisa évoquées précédemment, la passagère apparaît alors sur le pont. Walter peut la voir, mais sans doute ne la voit-il que comme une simple passagère bien que la possibilité de son identité réelle semble l'inquiéter quelque peu : « *Oh. Encore cette femme, cette passagère mystérieuse.* »⁵⁵³ Lisa quant à elle voit en la passagère la projection de Martha, linceul sur le visage, cheveux courts comme à Auschwitz. Et son trouble va en s'accroissant quand cette passagère demande à l'orchestre de jouer « *la valse du commandant* », précisément celle que Tadeusz a refusé de jouer lui préférant la Chaconne, celle qui est le symbole des destins de Martha et Tadeusz scellés par la volonté machiavélique de Lisa. David Pountney, pour ajouter à la projection que Lisa fait de ses propres démons dans le réel, a fait en sorte que Tadeusz et le capitaine du navire soient incarnés par le même chanteur. Cela lui permet de créer la scène dans laquelle Martha (la passagère) valse avec Tadeusz (Le capitaine) précisément sur la mélodie de la valse du commandant d'Auschwitz. Et ce n'est pas un hasard si au cours de leur valse, ils se retrouvent tous deux, tournés vers le public, face à leur tortionnaire Lisa qui détourne le regard. Ce détail de mise en scène, signifiant s'il en est, met en exergue l'ascendant que prend sur Lisa la figure spectrale de la passagère, ascendant qui lui fait voir dans les traits du capitaine ceux de Tadeusz.



⁵⁵² *Ibid.*, p. 71.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 98.

Le second mouvement de cette apparition prend forme alors que Lisa, excédée par la « *valse de l'enfer*⁵⁵⁴ » commandée par celle qu'elle croit être Martha, se décide d'aller voir Martha dans le but revendiqué de lui extirper la gratitude qu'elle estime lui être due, et ce contre l'avis de son mari qui aimerait qu'elle se fasse plus discrète pour ne pas attirer l'attention des autres passagers. C'est donc dans ce mouvement de folie⁵⁵⁵ qui consiste à attendre qu'une victime remercie son bourreau, qui a tout mis en œuvre pour l'annihiler, d'avoir eu la vie sauve que le spectre-Martha cesse de danser et poursuit Lisa jusqu'à l'escalier, la forçant cette fois, non pas à descendre une marche, mais à descendre dans la cale du bateau, dans le refoulé, d'y descendre réellement, et c'est d'ailleurs la première fois que Lisa est représentée dans la cale avec ses vêtements présents et non en officier SS. Preuve qu'il ne s'agit pas d'une simple remémoration cette fois, mais bien que l'ex-SS revit le moment qui signe toute l'horreur de sa conduite comme s'il se répétait sous ses yeux. Elle revit ce moment, l'exécution de Tadeusz, comme si elle y était. Il ne s'agit donc pas d'un simple souvenir, mais bien d'un réinvestissement, physique et psychologique, du souvenir volontairement refoulé.

Du point de vue musical, les percussions graves⁵⁵⁶ qui accompagnent la descente forcée de Lisa dans les abîmes de sa monstruosité, pour faire face aux conséquences de ses actes, font penser à celles qui accompagnaient jadis les exécutions, et les roulements de caisse claire qui les suivent font également penser aux exécutions martiales, sans doute suggèrent-elles l'exécution de Tadeusz qui va être donnée à voir, mais également, plus subtilement, l'exécution psychique de Lisa qui est condamnée à assumer la monstruosité de ses actes qu'elle s'était jusqu'alors évertuée à masquer, à nier et à enfouir au plus profond d'elle-même. D'ailleurs, le spectre de Martha n'aura eu d'autre rôle que de pousser Lisa à descendre au fond d'elle-même pour contempler sa réalité, la vérité sur ses actes odieux durant le règne du nazisme, car le spectre ne s'adresse pas à elle ni ne la touche, il se contente de la pousser à aller dans la cale, à faire surgir le refoulé, à lui rendre justice, à faire face à la vérité. Et lorsque Lisa se trouve dans la cale au moment même de l'exécution de Tadeusz, Martha, continue sa route en droite ligne, sa mission est accomplie, son surgissement a permis de mettre au jour la vérité. D'ailleurs, cette

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁵⁵ Walter le constate d'ailleurs lui-même « *Mais tu as perdu la raison* », « *Tu es folle* » in *Ibid.*

⁵⁵⁶ Qui semblent être jouées par des toms basses.

vérité a éclaté aux yeux de tous, c'est en effet ce que révèle la mise en scène, car, alors que l'exécution se prépare à Auschwitz, dans la cale du bateau, le pont, le présent, s'éclaire et tous les passagers, y compris Walter, y assistent en regardant par-dessus bord. Ils sont donc, maintenant, tous au fait du passé criminel de Lisa.

Enfin pour aborder la dernière occurrence de la forme spectrale dans l'opéra il nous faut préalablement nous adonner à une analyse du livret afin de dévoiler l'ambiguïté qui y est exposée concernant la figure de Martha, pour ensuite commenter la proposition d'interprétation que David Pountney nous donne à voir dans sa mise en scène.

Dans le synopsis, concernant l'épilogue qui contient la dernière représentation de Martha il nous est dit : « *Dans la dernière scène, nous restons avec Martha et ses souvenirs – et avec son vœu ardent que tous ceux qui ont souffert ne soient jamais oubliés.* »⁵⁵⁷ Ce résumé contient lui-même une certaine ambiguïté, le terme souvenir semble suggérer que Martha n'est pas morte et qu'elle se souvient ainsi de tout ce qui lui est arrivé. Mais cela dit, un spectre libéré par la vérité mise au jour pourrait tout autant se remémorer le passé avant de disparaître à jamais. Penchons-nous alors sur le monologue de Martha :

*Quel calme tout alentour !
Comme le monde est pacifique et silencieux. Oh, toi, mon fleuve, enfin je te retrouve. Et vous aussi, mes amis, vous êtes avec moi. En moi sont vos cœurs, vos larmes, et votre sourire, en moi est votre amour. Je sais bien, je le sais : si un jour vos... voix faiblissent, si les voix faiblissent, nous périrons. Je l'entends encore : « Pas de pardon - jamais. » Katia, Katiouchka ... et toi, Vlasta... Hannah.... Yvette.... Et toi mon Tadeusz. Je ne vous oublierai jamais, au grand jamais ...⁵⁵⁸*

Les termes « *En moi sont vos cœurs, vos larmes et votre sourire, en moi est votre amour* » semblent suggérer que Martha, seule survivante, est celle qui par le souvenir maintient en vie ses ami.e.s, elle est celle qui peut, en citant leurs prénoms comme elle le fait, les faire revenir à la vie, raviver leur souvenir grâce à la mémoire. Et le fait qu'elle clame avec force qu'elle ne les oubliera jamais peut également faire penser que, survivante, elle porte en elle la mémoire de ceux qui sont morts et

⁵⁵⁷ Alexander Medvedev, Livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p. 73.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 99.

qu'elle a donc le devoir de les faire demeurer vivants face au monde qui aurait tôt fait de les engloutir dans un passé révolu.

Cependant, les notions de « *calme* » et de « *monde pacifique* » évoquées par Martha peuvent suggérer l'apaisement du spectre qui a fini d'errer, qui, ayant rempli sa mission « *pas de pardon – jamais* », qui, ayant traqué son assassin et celui de ses amis et l'ayant forcé à assumer et à faire éclater la réalité au grand jour, peut désormais trouver la paix. D'ailleurs, la phrase « *Oh, toi mon fleuve, enfin je te retrouve* » pourrait être interprétée en ce sens, le fleuve est le symbole de la vie et cette métaphore in absentia pourrait représenter son amour, Tadeusz d'autant qu'il précède l'évocation des amis « *Et vous aussi, mes amis, vous êtes avec moi* », l'idée que Martha se retrouve entourée de Tadeusz et de ses amis semble suggérer qu'ayant trouvé la paix elle rejoint dans l'au-delà les morts qui lui sont chers et qu'elle n'avait pas pu rejoindre du fait de son errance. Et dans la phrase « *si un jour vos voix faiblissent, si les voix faiblissent* », l'indistinction du « *vos* » et du « *les* » rapportée aux voix peut laisser penser qu'il s'agit tout autant des voix des morts, que de celles des vivants qui en exhument le souvenir. Cette ambiguïté est couronnée par la conséquence de l'affaiblissement des voix qui englobe Martha « *nous périrons* » Communion avec ceux qui périssent qui peut être interprété à la fois comme une preuve que Martha est à compter parmi les morts, mais pourrait également impliquer une communauté de destin, en tant que victime du nazisme, que l'oubli frapperait autant que les morts et qui serait alors synonyme d'une mort symbolique, en ce que son calvaire ne serait pas reconnu. Et cette idée rejoint d'ailleurs la réflexion d'Élie Wiesel qui dans sa préface à la nouvelle édition de *La Nuit* explique : « *Oublier les morts serait les tuer une deuxième fois. Et si, les tueurs et leurs complices exceptés, nul n'est responsable de leur première mort, nous le sommes de la seconde*⁵⁵⁹ ». Nous constatons donc que le texte du livret nous donne autant d'indices allant dans le sens de la survie de Martha que dans le sens de son errance spectrale. Et sans doute cette ambiguïté est-elle volontaire et signifiante en ce que les victimes sont également les porte-étendards de la mémoire. Ainsi, même s'ils ont survécu, si l'horreur qui les a broyés tombe dans l'oubli : ils périront. Ils périront symboliquement de la non-reconnaissance de leur calvaire et de leur statut de victimes, ils périront, car le mal qui a tenté de les annihiler parviendra à ses fins

⁵⁵⁹ Elie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit (dématérialisée : Kindle), 2015, empl.167-170.

grâce à l'oubli qui est une forme de destruction. Cet oubli, et cette « *victoire posthume*⁵⁶⁰ » du nazisme qu'il implique, sont combattus par les auteurs de l'opéra qui prennent bien soin de donner le dernier mot à la victime. Seule en scène, elle termine son monologue par ces mots évocateurs « *Je ne vous oublierai jamais, au grand jamais* ».

Cette ambiguïté inhérente au texte de l'opéra, David Pountney décide cependant de la lever dans sa mise en scène en tranchant en faveur de l'apparition spectrale, plus probante, si l'on considère qu'il semble impossible de réchapper du bloc de la mort. Et c'est dans cette optique que nous allons désormais analyser ce dernier passage.



Alors qu'Auschwitz sombre peu à peu dans la pénombre, Martha, ayant retrouvé ses cheveux, habillée de façon très classique, portant des bijoux, en un mot, réhabilitée dans son humanité, avance vers le devant de la scène. Ce qui ressemble à un rouleau compresseur descend alors et masque l'arrière-scène, le bateau et la cale, comme pour suggérer les vies broyées par l'entreprise nazie, mais peut-être également pour signifier que Martha a mené à bien sa tâche, que plus rien ne la retient désormais, qu'elle peut quitter son errance pour trouver le repos. Martha s'assoit sur le sol et semble respirer de nouveau pour la première fois, elle prend son temps, profite de l'instant avant de se lancer dans son monologue. Elle est seule devant le rouleau compresseur dans une sorte de « no man's land », la scène est dénuée de tout accessoire et de tout décor, elle se trouve dans un espace désertique qui suggère sans doute le vide. Cela corrobore la vision spectrale de Martha, qui, réhabilitée, se trouverait dans un espace de transition entre la Terre, lieu de son errance, et sa destination finale, le lieu de son repos éternel.

Le spectre-Martha, contrairement au *dibbuk garyen*, ne vient pas agir physiquement dans la vie de son bourreau, il vient plutôt le forcer à faire face à ses responsabilités et comme Gengis Cohn, il vient faire en sorte de rétablir la vérité et

⁵⁶⁰ Nous empruntons cette formule à Elie Wiesel : « [le] *témoin* [...] *se croit moralement et humainement obligé d'empêcher l'ennemi de remporter une victoire posthume, sa dernière, en effaçant ses crimes de la mémoire des hommes* ». Elie Wiesel, *La Nuit*, « préface à la nouvelle édition », cité, empl.43.

va même jusqu'à la faire éclater au grand jour par le biais de l'action psychique qui est la sienne. De même que le dibbuk, le spectre dans *The Passenger* ne parvient pas à faire éclore le remords chez son assassin, mais il persiste tout de même à ne pas laisser de repos à celui qui lui a ôté la vie ainsi qu'à nombre de ses amis. Il ne compte pas, en somme, le laisser s'en tirer si facilement. Enfin comme le dibbuk le spectre de Martha semble revêtir un sens psychologique en ce que malgré l'absence de remords de Lisa, celle-ci, a été marquée, qu'elle le veuille ou non, par la mise à mort qu'elle a provoquée : elle porte en elle les stigmates de cet acte odieux, stigmates qui la poussent vraisemblablement à une sorte de paranoïa la menant à se démasquer. Si l'on songe à la nouvelle de Zofia Posmysz, l'apparition spectrale ainsi convoquée permet à l'auteure de faire subir à son bourreau, par le biais de la fiction, l'effroi et l'effondrement qu'elle a elle-même ressentis en confondant la voix d'une touriste allemande avec celle de la surveillante du camp d'Auschwitz où elle était internée. Ce procédé lui permet de forcer, fictionnellement, son bourreau à être effrayé, à la pousser à ressentir des remords en la plaçant dans certaines situations, comme le dibbuk qui force Schatz à s'adonner à des rites en espérant faire naître en lui un début de remords. Mais comme chez Gary, malgré le caractère fictionnel de la situation, le remords reste inaccessible aux avatars des bourreaux qui sont incapables d'en ressentir. Dans ce domaine, la fiction est en faillite au même titre que la réalité.

B. Projection spectrale dans *Inglourious basterds*

La représentation spectrale de Shosanna dans *Inglourious basterds* relève, quant à elle, plus de l'allusion⁵⁶¹ que d'un réel développement, elle ne dure d'ailleurs que quelques secondes, l'analyse que nous allons en faire sera donc, à son image, assez brève, mais, nous l'espérons, aussi signifiante. Nous avons compilé dans le QR code ci-dessus l'apparition progressive du spectre de Shosanna dans la fumée, il est important de noter que des passages mettant en scène la fuite des hauts dignitaires nazis vers les portes du cinéma en feu, ou représentant les mêmes hauts dignitaires en train de tomber sous les rafales de « basterds », entrecouperont cette apparition du visage de



⁵⁶¹ Nous serons amenés à commenter cette idée, dans une autre optique, notamment comme élément d'un ensemble plus dense, dans la dernière partie de cette étude consacrée à la Mise en abyme.

Shosanna dans la fumée du cinéma, mais n'apparaissent pas dans le QR code pour plus de lisibilité.

Notons, qu'alors que sa vengeance a pris forme, Shosanna devrait être en train de contempler le résultat de ses efforts, c'est-à-dire, la mise à mort de tous ceux qui symbolisent les meurtriers de ses parents et du peuple auquel ils appartiennent, or ce n'est pas le cas. Comme nous l'avons déjà évoqué, Shosanna est tuée par le soldat Friedrich Zoller juste après avoir chargé la bobine contenant son film et avoir actionné le projecteur, elle ne peut donc pas assister à sa vengeance, en tout cas pas réellement. Le choix de Quentin Tarantino de supprimer son personnage avant son heure de gloire peut se justifier ainsi, il ne veut pas que l'on voie Shosanna jouir de sa victoire et de ce fait donner du crédit à la vengeance armée, mais il lui accorde tout de même une vengeance posthume en ce que c'est son visage et son rire projetés dans le film qu'elle a tourné pour revendiquer son attentat, qui président à la mise à mort des hauts dignitaires nazis, des assassins de millions de personnes. Avec beaucoup de subtilité Tarantino nous fait comprendre que cette vengeance n'est pas réelle que celle qui la porte non plus et c'est donc cette ombre, ce reflet, que devient le visage projeté qui assume l'application de la vengeance. Dans le même mouvement, cette représentation du visage d'une victime juive dont Tarantino précise dans son scénario qu'elle est « *Comme sa famille avant elle, morte sous les balles nazies*⁵⁶² » tend à lui donner valeur de symbole, et le reflet que devient la projection permet de le séparer du personnage de Shosanna et de le transcender : il devient l'emblème de tous les morts ainsi vengés. Et le symbole qui réside dans ce visage humain donné à voir comme une victime, une victime qui pointe du doigt les coupables, tous les spectateurs coupables du cinéma bondé de nazis, tend à rétablir la vérité qui se cache derrière les chiffres, à savoir que chacun des six millions de Juifs et des milliers d'autres victimes du nazisme, avait un visage qui lui était propre, était un être humain à part entière.

Cela nous fait penser à une réflexion d'Al Singerman, un enfant de survivant, qui confiait à Helen Epstein : « *Sauf si nous laissons parler nos émotions en évoquant l'Holocauste, tout ce que nous aurons à transmettre aux générations futures, ce*

⁵⁶² Cf note ¹²¹

sont des chiffres. »⁵⁶³ Cette réflexion appliquée au témoignage est sans doute applicable à la fiction en ce que l'utilisation des revenants dans les diverses œuvres que nous avons étudiées permet de convoquer, artificiellement, symboliquement, les victimes, les plaçant non plus en simples objets de destruction, en simples chiffres incommensurables, défiant l'imagination et donc impossibles à appréhender, mais en autant de vies humaines, de témoins, qui viendraient crier leur humanité et leur existence volée, rétablir la vérité, dire la noirceur de l'Homme qui a engendré leur exécution. Permettant ainsi, à ces millions de morts de n'être plus perçus comme un chiffre unique, une masse informe, mais comme une addition de vies humaines broyées par l'inhumanité de l'Homme.



Et cette idée de redonner une réalité au chiffre qui par son ampleur devient abstrait est également celle qui a présidé au projet artistique de Shimon Attie,⁵⁶⁴ projet qu'il a nommé « Writing on the Wall » qui consistait en la projection dans les rues de Berlin, plus précisément en la superposition, de photos de 1930 sur les murs de 1991. Tout l'intérêt du travail d'Attie réside dans le fait que ces photos sont celles des immeubles et des habitants de l'ancien quartier juif « *Scheunenviertel* » qui se tenait alors à l'est de Berlin où elles furent projetées de nouveau en 1991. Shimon Attie a fait le choix de projeter des photographies colorisées⁵⁶⁵ pour leur donner plus de vie et selon ses termes : « *simuler visuellement, momentanément recréer* » la vie juive qui existait alors, « *introduire [ainsi] des fragments de passé dans le champ visuel du présent* »⁵⁶⁶.

Ambition très intéressante,

car elle revêt, en plus de son sens littéral, une dimension artistique et une portée philosophique fortes : elle représente une tentative de rendre visibles, concrètes la destruction et la disparition d'un mode de vie, d'un foisonnement culturel, et surtout des hommes et femmes qui l'incarnaient dans cette ville

⁵⁶³ Helen Epstein et Cécile Nelson, *Le traumatisme en héritage. Conversations avec des fils et filles de survivants de la Shoah*, cité, p. 460.

⁵⁶⁴ « Shimon Attie », [En ligne : <http://shimonattie.net/>]. Consulté le 4 juin 2016.

⁵⁶⁵ En ce sens son projet pourrait être comparé à celui d'une artiste postérieure, la photographe brésilienne Marina Amaral qui a colorisé la photographie d'une adolescente polonaise de 14 ans Czesława Kwoka, déportée politique assassinée à Auschwitz. [En ligne : <http://www.marinamaral.com/portfolio-2/>]. Consulté le 3 mai 2018.

⁵⁶⁶ <http://shimonattie.net/portfolio/the-writing-on-the-wall/> [consulté le 4 juin 2016]

emblématique qu'est Berlin. Mais tout l'intérêt de ce projet réside également dans le caractère fantomatique que prennent ces simples photos grâce à l'installation pensée par Attie, qui en les replaçant de façon anachronique à l'endroit même où elles avaient été prises leur donne une dimension spectrale. Et cette aura fantomatique a dépassé le cadre artistique, comme le souligne James Young dans son étude critique⁵⁶⁷ du travail de Shimon Attie, lorsque des résidents actuels des immeubles sur lesquels les photos ont été projetées ont réagi fortement contre ce qu'ils considéraient comme une agression. Comme cet homme de 45 ans, qui lorsqu'il a vu que l'image de la librairie hébraïque était projetée sur la façade de son immeuble est descendu en trombes pour clamer que son père avait acquis le bâtiment de manière équitable et juste des mains mêmes de son ancien propriétaire, M. Jacob, en 1938. Et lorsque l'artiste lui a demandé ce que ce fameux M. Jacob était devenu, l'homme a répondu, non sans cynisme : « *Pourquoi ? Bien sûr, c'était un multimillionnaire il est parti s'installer à New York* »⁵⁶⁸. Ou encore comme cet autre résident qui a appelé la police pour demander de suspendre la projection parce qu'il ne voulait pas que ses voisins en déduisent qu'il était juif ... Ici encore, dans la vie réelle cette fois, les spectres bien réels, malheureusement, que sont devenues ces photographies, permettent de faire surgir la vérité tant historique que celle qui se cache derrière les apparences. Et comme le souligne James Young, ces réactions ont donné encore plus de vigueur et de force au projet artistique d'Attie⁵⁶⁹ qui sans cela, aurait pu rester, à l'image des murs sur lesquels il a pris vie, « *inerte, inanimé, mort* »⁵⁷⁰. Et ces photographies de résidents juifs ramenés à la vie l'espace d'un instant continueront certainement de hanter les personnes, les automobilistes, les passants, qui les ont vues projetées. Et ironiquement, comme le souligne James Young, si les voisins hostiles au projet ne se sentaient pas hantés, jusqu'alors, par les Juifs qui vivaient ici avant eux, ni même par leur absence, ils le seront désormais

⁵⁶⁷James Young, *At Memory's Edge: after images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, "Sites Unseen: Shimon Attie's Acts of Remembrance, 1991-1996", Chapter 3, Yale, Yale University Press, 2000, p. 62-89.

⁵⁶⁸ James Young, *At Memory's Edge: after images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, cité, p. 72.

⁵⁶⁹ "a kind of peeling back of the wallpaper of today to reveal the histories buried underneath." Une sorte de "décollage" du papier-peint d'aujourd'hui pour révéler les histoires enterrées en dessous. » *Ibid.*

⁵⁷⁰ James Young, *At Memory's Edge: after images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, cité, p. 72.

« *par les images des Juifs qui hantent l'esprit de l'artiste* »⁵⁷¹. Ce qui n'est pas sans nous rappeler les tentatives fictionnelles de Medvedev et Gary de faire surgir artificiellement le remords chez leurs avatars de bourreaux dans l'espoir désespéré que la simulation finisse par faire naître en eux un début de prise de conscience.

⁵⁷¹ *Ibid.*

TROISIÈME PARTIE :
L'UTILISATION DES PROCÉDÉS
DE MISE EN ABYME

1. Le chœur, spectateur et juge dans *The Passenger*

Nous allons désormais analyser l'effet de mise en abyme qui est présent dans les trois représentations fictionnelles qui nous intéressent. Rappelons que peuvent être considérées comme relevant de la mise en abyme les traces d'une pensée autoréflexive de l'œuvre, la réflexion ou effet miroir d'un thème qui se multiplie sous des formes diminuées tout au long de l'œuvre ainsi que l'idée plus communément admise « d'œuvre dans l'œuvre »⁵⁷². Or dans les cas qui nous intéressent, outre l'attrait stylistique d'un tel procédé, l'intérêt des effets de mise en abyme est de souligner l'importance de la mémoire et du jugement des crimes passés chez Medvedev, l'impossibilité de se soustraire en tant qu'homme à notre responsabilité vis-à-vis de ces crimes chez Gary, et enfin de souligner et de mettre à profit la toute-puissance de l'art qui le temps du film est à même de supplanter voire de rendre le réel impuissant, chez Tarantino.

Ainsi dans l'opéra *The Passenger*, l'effet de mise en abyme est créé par la présence d'un chœur sur scène, comme dans la tragédie antique, qui permet l'émergence d'une réflexion sur les personnages dont les actions sont commentées, voire jugées, par les choristes. D'ailleurs, le chœur antique permet de créer une dualité avec le héros de la pièce et donc de dégager une problématique qui accompagne le spectateur dans sa réflexion, comme le souligne Jean-Pierre Vernant dans son article consacré à la Tragédie :

*Divisé en quelque façon contre lui-même, le jeu tragique se déroule sur deux plans séparés : sur la scène, les protagonistes du drame, personnages individualisés, incarnant les héros d'autrefois, toujours plus ou moins étrangers à la condition ordinaire du citoyen ; dans l'orchestra, dansant et chantant, le chœur, constitué par un collège de citoyens et dont les sentiments traduisent comme un fond de sagesse populaire. À ce dédoublement du chœur et du héros tragique correspond dans la langue de la tragédie une dualité [...] Rapprochés par leur langage du commun des hommes, les personnages héroïques ne sont pas seulement rendus présents sur la scène aux yeux de tous les citoyens, mais, à travers les discussions qui les opposent entre eux et aux choristes, ils deviennent l'objet d'un débat ; ils sont mis en question devant le public. Dans le cadre nouveau de la représentation tragique, le héros légendaire a cessé d'être un modèle [...] il est devenu un problème.*⁵⁷³

⁵⁷² Lucien DÄLLENBACH, « Mise en abyme » Encyclopædia Universalis, [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/>]. Consulté le 17 août 2018.

⁵⁷³ Jean-Pierre VERNANT « TRAGÉDIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 août 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/tragedie/>

Ces constatations ont un intérêt certain, si l'on considère que le chœur présent dans *The Passenger* est un hommage au chœur antique et à son rôle de mise en lumière de la problématique de l'œuvre par l'ouverture du débat qu'il implique sur les personnages et leurs actions dans le corps de la représentation.

Avant de souligner l'importance, le rôle du chœur et la fonction de mise en abyme qu'il recouvre dans l'opéra, il nous faut préciser la différence qui réside entre sa conception pour le livret et l'emploi qu'en fait le metteur en scène dans cette version de l'opéra. En effet, si le chœur est bien présent dans le livret de Medvedev il est clairement utilisé et mis en scène avec un objectif sémantique fort par David Pountney, le metteur en scène de l'opéra, qui actualise et renforce le rôle du chœur dans *The Passenger* et y adjoint une portée symbolique au travers des divers personnages qui l'incarnent, des costumes, des attitudes et du positionnement scénique des choristes notamment. Ainsi, le chœur qui n'est signalé dans la majeure partie des didascalies du livret que comme une entité impersonnelle « *chœur* » dont la position sur scène se limite à ces indications : « *sur la scène* », « *derrière la scène* », est développé chez David Pountney comme une entité forte, une entité multiple que nous allons analyser. En effet, Pountney divise le chœur en deux entités distinctes et combinatoires, un chœur masculin et un chœur féminin.

A. Le chœur féminin ou la voix des victimes

Le chœur féminin est composé de détenues d'Auschwitz qui, à deux reprises dans l'opéra, scandent les mots initialement prévus pour un chœur impersonnel et externe à l'action. La première occurrence de ce chœur interne, composé de personnages qui agissent dans l'opéra, de ce chœur issu du passé de Lisa, prend place à la suite de la crise de folie hystérique de la doyenne des prisonnières du camp. Cette crise de démence, ou de lucidité extrême intervient consécutivement à l'arrivée de nouvelles internées. La doyenne se met alors à hurler et à décrire à ces jeunes femmes, qui ignorent tout du camp, l'horreur qui les attend : « *Vous êtes fichues ! La seule sortie passe par la cheminée du crématoire*⁵⁷⁴ ». Martha explique alors aux nouvelles prisonnières, totalement horrifiées par les mots et le comportement de la vieille femme, qu'il s'agit de la seule survivante de son groupe et que cet état de fait insupportable a « *embrouillé [sa] raison*⁵⁷⁵ » Krzystina, une autre détenue, demande finalement aux nouvelles arrivées, pour détendre l'atmosphère, quelles sont leurs villes d'origine. C'est au détour de cette question somme toute anodine que se met en place la première prise de parole du chœur féminin. Pountney imagine ce chœur de détenues allongées dans les couchettes de leur baraquement, et c'est donc cet ensemble de femmes qui prend sur lui de

⁵⁷⁴ Alexander Medvedev, livret de l'opéra *The Passenger*, cité, p. 82.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

répondre à une question pourtant adressée personnellement à chacune d'entre elles :

Krzystina :

Entrez et prenez vos aises. Dites, qui êtes-vous ? Où est-ce que vous habitez ? Où ?

Chœur :

À Varsovie, Kiev, Thessalonique, Riga, Smolenk, Zagreb, Gudapest, Prague, Bruxelles, Minsk, Paris.

Krzystina :

Et toi, Fillette ?

Chœur :

Cracovie, Copenhague⁵⁷⁶.



Si l'on s'en tient au livret, il est déjà très significatif que ce soit le chœur qui prenne sur lui de répondre à une question pourtant adressée directement à des détenues de la fiction. En effet, cela permet de faire entendre la voix de toutes les victimes réelles des rafles qui ont été menées dans ces villes et métonymiquement dans ces pays du continent européen en cristallisant implicitement leur sort dans cette énumération. De plus, cette liste de villes est déroulée de manière atone et languissante par les choristes comme pour souligner que ces noms portent désormais la marque du deuil. Cette coloration funèbre émerge de façon implicite dans l'énumération de ces villes en ce qu'elles représentent métonymiquement tous les hommes et femmes qui en ont été arrachés par la volonté nazie afin d'être détruits. Le fait que Pountney, en cet instant symbolique, fasse du chœur un groupe de détenues ne minore en rien l'effet crépusculaire induit par le livret. Au contraire, cela l'intensifie. Ce choix de mise en scène ajoute une dimension symbolique et universelle aux personnages de détenues qui, le temps de cette énumération, deviennent les porte-voix de ceux qui se sont tus, assassinés, et dans le même mouvement les représentants de toutes les victimes qui ont été internées, dans cet endroit, sorte de sursis entre la vie et la mort.

La seconde occurrence du chœur féminin intervient alors que Katia et Yvette sont emmenées par les SS pour être exécutées, Katia lance donc à celles qui sont épargnées par cette rafle : « *S'il vous plaît, ne nous oubliez pas ! n'oubliez pas ! Pas de pardon – jamais !⁵⁷⁷* ». Et alors que le livret



⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

mentionne « *Chœur (derrière la scène)* » Pountney fait des codétenues de Katia ce chœur qui lui répond à l'unisson et clame avec force face aux SS : « *Jamais, au grand jamais, jamais, au grand jamais, jamais, jamais, au grand jamais, jamais, au grand jamais, nous ne pardonnerons !*⁵⁷⁸ » Cela permet au metteur en scène de souligner la promesse, bien connue, qui fut faite par les survivants d'être les flambeaux de la mémoire de ceux qui furent assassinés, mais cela permet aussi de montrer la dignité des détenues qui durant les pires humiliations n'en restent pas moins déterminées à survivre à leurs agresseurs et à ne pas oublier leurs crimes.

B. Voix du deuil et voix de la justice : la symbolique de la représentation scénique du chœur masculin

Au chœur féminin, interne, s'ajoute donc un chœur masculin externe à l'action. Il ne s'agit pas des personnages de l'opéra à proprement parler, même si nous allons voir qu'ils ne sont pas totalement inactifs. C'est dans ce chœur masculin que réside l'effet de mise en abyme, car, comme nous allons le démontrer, il implique une démarche réflexive sur les actions qui se déroulent dans le corps de l'opéra par le biais de ses commentaires et de ses observations.

Avant d'analyser les prises de paroles du chœur et leurs implications, il nous faut souligner la singularité de la représentation qu'en fait Pountney. En effet, le metteur en scène prend sur lui de représenter un chœur masculin, ce qui n'est nullement indiqué dans les didascalies du livret. Une question émerge : pourquoi un chœur masculin dans une représentation de l'aile féminine du camp d'Auschwitz ? Pour comprendre ce choix, il nous faut analyser la mise en scène qui entoure ledit chœur.

Pountney a fait le choix de vêtir les choristes de costumes sombres, et de les représenter, pour la plupart, un livre à la main. Ce parti pris du réalisateur nous a d'abord fait penser visuellement à un minyan, le groupe d'hommes pieux traditionnellement vêtus de costumes qui est requis dans le judaïsme pour procéder notamment à la lecture du kaddish des endeuillés, à savoir la prière juive prescrite lors du décès d'une personne de confession juive. Cette lecture justifierait la présence des livres dans les mains des choristes, il s'agirait



⁵⁷⁸ *Ibid.*

alors de livres de prières. Cette hypothèse est intéressante puisque la plupart des personnages représentés sont en fait des Polonais catholiques à l'image de l'auteure Zofia Posmysz qui est la source de cet opéra et qui, dans la nouvelle sur laquelle il s'adosse, a transposé son histoire en miroir. Ce symbole, ce rappel visuel du minyan par le biais du chœur, pourrait alors être, à l'image de la métaphore du violon juif, un hommage aux victimes juives majoritaires qui ne sont pas les protagonistes de l'opéra. Il nous faut signaler un bémol concernant cette hypothèse, en effet, le minyan se compose traditionnellement de dix hommes et le chœur est pour sa part composé tantôt de douze, tantôt de quatorze hommes, peut-être pour des raisons musicales. Pour discutable qu'elle soit, cette hypothèse nous semble néanmoins signifiante et donne à l'opéra une dimension de requiem, le chœur venant symboliquement réciter le kaddish pour les victimes du nazisme représentées sur scène par le truchement des personnages.



Une autre hypothèse concernant la portée symbolique du chœur nous est dictée dans un premier temps par la mise en scène. En effet, le chœur est positionné au-dessus des lits des internées de sorte que lorsque l'action se déroule dans les baraquements il se retrouve au centre de la scène surplombant les personnages. À l'inverse, lorsque l'action se déroule ailleurs dans le camp ou dans le présent de Lisa, symbolisé par le pont du bateau, il se retrouve, grâce à un système de rail, à droite de la scène juste sous le pont du bateau à l'emplacement charnière entre le bateau et la cale, entre le présent et Auschwitz. De ce positionnement découle une hypothèse sur la symbolique de ce chœur. Si l'on s'en tient à l'analyse de l'allégorie que constitue le bateau à savoir que le pont représente le présent de Lisa et la cale son passé refoulé : Auschwitz, la charnière serait donc logiquement le point temporel précis qui fait la jonction entre ces deux périodes de la vie de Lisa, à savoir le moment de la chute du Reich où Lisa est devenue un bourreau destitué. Ce moment serait celui de l'immédiat après-guerre, le moment où les nazis ont été jugés notamment lors du procès de Nuremberg. Procès auquel le personnage de Lisa, exempt de toute condamnation ou retombées négatives, a échappé. Le chœur recréerait donc symboliquement par le biais de la fiction ce procès manqué en s'érigant comme examinateur, juge, et en formant, via les choristes, une sorte de quintessence des professions juridiques à même de statuer

symboliquement sur la culpabilité de Lisa et des bourreaux réels qu'elle représente. La représentation masculine du chœur corrobore cette idée, car les professions juridiques étaient, à l'époque, exclusivement réservées aux hommes. Cette coloration judiciaire du rôle du chœur masculin est corroborée par les trois prises de parole des choristes.

En effet, la première intervention de ce chœur masculin vise à établir la vérité qui se cache entre les mots de Lisa. Ainsi, cette parole se dresse-t-elle en contrepoint de la parole de l'ex-SS qui, ayant vu la passagère pour la première fois, se demande s'il s'agit de Martha :



Lisa [...]
*C'est oublié. Martha est morte depuis longtemps. Elle est restée chez ceux
du Mur Noir.*
Chœur (basses derrière la scène)
Le Mur Noir, Le Mur Noir.
Ton dernier regard - et puis c'était fini. [...]
Lisa
Martha ?... Je ne le crois pas. Non, je ne le crois pas.
Chœur
*Le sang ne refroidissait pas sur les pavés de la cour...
Sans bruit le pas de la mort.
Nappes de brouillard muettes, silence sourd de la mort.
Et seulement les cris.
Et les gémissements.*
Lisa
La ressemblance...
Chœur
*Le Mur Noir, Le Mur Noir.
Le son de cloche, son de cloche, son de cloche⁵⁷⁹.*

Alors que Lisa affirme que Martha est morte au moyen de l'évocation du camp d'extermination d'Auschwitz par la tournure euphémistique « *Le Mur Noir* », le chœur vient préciser l'horreur réelle contenue dans cette évocation, grâce au champ lexical de la mort et de la souffrance « *dernier regard* », « *c'était fini* », « *sang* », « *mort* », « *cris* », « *gémissements* », et enfin le « *son de cloche* » qui ramène inmanquablement au glas. Le chœur vient donc rétablir la vérité qui se cache sournoisement derrière cet euphémisme, figure de rhétorique fréquemment utilisée par les nazis pour qualifier leurs lieux d'extermination, utilisée ici par Lisa. Quête de la vérité qui se cache derrière la parole du coupable qui n'est pas sans

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 76.

rappeler la fonction juridique qui au regard des pièces à conviction, des faits et de leur confrontation aux témoignages des témoins, victimes et suspects tente de tracer les contours de la vérité.

La seconde occurrence de la parole du chœur masculin intervient alors qu'acculée par les questions de son mari, Lisa acquiesce lorsque celui-ci lui demande « *As-tu vraiment tout dit ?* », s'ensuit une joute entre le mensonge de Lisa et la tentative de rétablissement de la vérité du chœur :



Chœur (*derrière la scène*)

Vas-y, dis-le, dis-le vas-y !

Lisa

Tout, tout !

Chœur

Non, non, non, non, non !

Tu n'as pas tout dit, pas tout !

Lisa

Tout !

Chœur

Alors, d'autres vont parler, parler à présent, que d'autres parlent à présent⁵⁸⁰.

On retrouve bien ici les tentatives acharnées ayant pour but d'extirper une vérité qu'on sait enfouie chez un coupable peu enclin à la délivrer. Position typique de l'avocat de la défense qui face à la même situation, avant d'entendre la réponse de l'accusé, pourrait raisonnablement se répéter à lui-même « *vas-y, dis-le* » et après chaque mensonge éhonté de celui qu'il sait coupable pourrait s'insurger « *non, non, non, non, non ! tu n'as pas tout dit* ». Cette impression est renforcée lorsque ce chœur-avocat finit par appeler de nouveaux témoins à la barre, « *que d'autres parlent à présent* », en l'occurrence les internées qui sont données à voir grâce à la résurgence du refoulé de Lisa.

Enfin, la dernière prise de parole du chœur masculin se situe lors de la confrontation entre Lisa et Martha, alors que celle-ci annonce à sa captive que Tadeusz a décliné son offre de second rendez-vous, soulignant de ce fait le désintérêt supposé du jeune homme pour Martha. La jeune internée ne se laisse cependant pas duper par la ruse machiavélique de sa geôlière



⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 79.

et déclare que si Tadeusz a refusé la proposition de la SS « *c'est qu'il [avait] ses raisons* » pour enfin finir par clamer haut et fort que son amant a vu clair dans le jeu de Lisa et qu'il « *a [eu] raison* ». Le chœur, qui du haut du baraquement a observé toute la scène, finit par reprendre les mots de Martha et conclut à son tour : « *Il a raison, Tadeusz a raison, il a raison, il a raison, Tadeusz a raison !* »⁵⁸¹ En plus d'induire, implicitement, que Lisa a tort, que l'amour de Tadeusz reste inchangé malgré son refus de revoir sa bien-aimée, cette conclusion sonne comme un verdict qui fait suite aux tentatives du chœur d'extirper la vérité de l'ex-SS. Ce verdict place le chœur dans le rôle de jurés qui, après l'exposé des faits et de multiples observations, ont pu se faire son idée sur la réalité qui se cache derrière le déni, les mensonges et les euphémismes de Lisa.



Outre cette fonction juridique, il nous faut mentionner la volonté de David Pountney de s'éloigner de l'idée d'un chœur figé pour lui préférer un chœur scrutateur des événements. En effet, le metteur en scène fait de ses choristes masculins des observateurs actifs, qui surplombant l'action n'hésitent pas à se pencher lors des moments critiques pour regarder ce qui se passe sur scène. C'est notamment le cas lors du passage à tabac de Katia par les SS ou encore observent avec une acuité certaine Lisa et la Kapo dans l'exercice de leurs basses besognes. Pountney tient tellement à cet aspect d'observateurs, de constat des faits comme l'un des rôles du chœur, qu'il crée même une scène absente de l'opéra, scène où l'on voit ceux qui semblent être des « *sonderkommandos* » en train d'extraire les cendres des crématoires, moment hautement symbolique et effroyable durant lequel le chœur masculin, surplombant l'un des fours, se penche pour constater les faits de ses propres yeux.

Cette fonction du chœur nous mène directement à notre dernière hypothèse qui, n'excluant pas les autres, demeure néanmoins selon nous la plus probante. Hypothèse pour laquelle il nous faut analyser les deux occurrences où le chœur est scindé en deux, féminin et masculin.

⁵⁸¹ Alexander Medvedev, *The Passenger*, cité, p. 93.

C. Le chœur mixte ou les voix indissociables de la Mémoire



Le chœur mixte, mais scindé en deux dans son occupation spatiale de la scène, intervient à deux reprises⁵⁸². Il est composé, pour l'intervention qui nous intéresse, du chœur masculin externe qui répond au chœur féminin composé de détenues. Cette intervention, prévue dans le livret pour un seul chœur de « *prisonniers, sur la scène* » est donc découpée par le metteur en scène de sorte que s'établisse un échange entre les deux groupes, plus qu'un échange : une double affirmation parallèle, un dialogue qui s'établirait entre deux périodes temporelles distinctes. Ainsi le texte initialement prévu par le livret se partage-t-il entre le double chœur de Pountney comme suit, les interventions du chœur masculin étant signalées en bleu :

*Séparé du ciel par des barreaux, **Auschwitz**, séparé du soleil par des barreaux, **Auschwitz**. On t'appelle prison, **Auschwitz**. On t'appelle aussi camp de travail forcé, camp de travail forcé, **Auschwitz**. **De la prison, on sort vers la liberté. D'un camp, on peut revenir, on peut revenir. Mais tes portes ne s'ouvrent que vers l'intérieur, vers l'intérieur, **Auschwitz**, **Auschwitz**.***

Il s'agit d'une description d'Auschwitz, élaborée par deux entités distinctes, mais complémentaires. D'abord, le chœur féminin interne, qui représente des détenues et qui porte le sceau du vécu : il fait transparaître leur expérience, leur ressenti. Ainsi exprime-t-elle la claustration visuelle impliquée par la structure et la vocation même du camp et l'impossibilité de voir le soleil ou ciel autrement qu'à travers l'enfermement. Par son évocation, le chœur féminin trace également symboliquement l'impossibilité d'imaginer une liberté prochaine. S'ensuit la définition du camp comme un lieu de travail forcé, qui est elle aussi assumée par celles qui subissent ces mauvais traitements et qui finissent par nommer le lieu de leurs tribulations : Auschwitz. Parallèlement, le chœur masculin semble confirmer le témoignage de ces victimes du nazisme, en ponctuant leurs assertions d'un « *Auschwitz* » objectif et glaçant qui semble accompagné par la sonnerie d'un glas. Puis le chœur masculin souligne le caractère meurtrier du camp : « *De la prison, on sort vers la liberté. D'un camp, on peut revenir, on peut revenir* », mettant ainsi en exergue le fait qu'il ne s'agisse pas d'un simple lieu de rétention ni d'un camp de

⁵⁸² Nous avons déjà commenté l'une de ces occurrences dans la première partie de cette étude, dans le chapitre consacré à la résistance p. 85, par souci de lisibilité et de clarté nous n'en ferons pas mention ici.

travail commun, mais qu'il s'agit bien là d'un camp d'extermination tristement célèbre pour son rendement funeste. Constatation à laquelle le chœur féminin languissant ajoute : « *Mais tes portes ne s'ouvrent que vers l'intérieur, vers l'intérieur* » ce que confirme le chœur masculin en nommant une fois de plus Auschwitz. Cette phrase exprimée par le chœur féminin dévoile le sentiment de désespoir qui accompagne les détenues, sentiment induit par le caractère meurtrier de ce lieu dont, par définition, on ne sort pas vivant : les portes ne s'ouvrant pas vers l'extérieur, signe de libération, mais uniquement vers l'intérieur. Mais cette phrase est également dotée d'un fort pouvoir d'évocation symbolique, qui pourrait souligner que l'on n'échappe jamais réellement au camp, que les rescapés, mêmes, à cause du traumatisme subi, ne parviennent pas à se soustraire aux séquelles de la volonté de destruction dont ils ont été les victimes ni à cette expérience hors de toute représentation qui ne cessera de les hanter.

Cette double définition parallèle, dissemblable en ce que l'une d'elles émane d'un vécu au moment des faits et l'autre d'une constatation, d'une confirmation objective de ce vécu a posteriori, nous permet d'avancer que le chœur masculin peut être considéré comme une représentation symbolique de l'historien, ce qui expliquerait la présence des livres dans les mains des choristes, opus qui auraient pour vocation de consigner les faits et de symboliser les livres d'Histoire. En ce sens, le chœur féminin représenterait les témoins, ceux qui ont vécu les faits et qui ont pu en rendre compte de l'intérieur. Ces deux voix s'entremêlent distinctement pour former la Mémoire de cet événement historique et traumatique qu'est la Shoah. Ces deux voix distinctes, et complémentaires achèvent d'ailleurs leurs définitions parallèles dans une symétrie parfaite, s'unissant pour nommer l'une après l'autre : « Auschwitz ». Enfin, juste avant le dénouement de l'opéra, après que Tadeuz a été mené au bloc de la mort, le chœur mixte chante à l'unisson le couplet sur le mur Noir, comme pour signifier que ces voix distinctes par leur approche des faits (externe/interne, analyse au présent, vécu au passé), sont complémentaires dans leur apport à la reconstitution de ce qui fut l'un des plus grands massacres perpétrés par l'Humanité. Soulignant ainsi que ces deux voix, loin d'être concurrentes, sont indispensables à la bonne compréhension de cette sombre période de notre Histoire.



La Mise en abyme, par le biais du chœur actualisé par Pountney, permet donc de condamner métonymiquement, au travers du personnage de Lisa, l'attitude de tous les bourreaux qui s'en sont sortis à bon compte. Il s'agit d'un jugement fictionnel par contumace qui a pour objectif de réparer symboliquement le réel par la fiction. La mise en scène de ce chœur permet également de lier le destin de toutes les victimes à celui des personnages représentés afin qu'une sorte de justice leur soit rendue, si ce n'est dans les faits, du moins dans la représentation de ces faits. Enfin, ce chœur protéiforme permet de mettre en exergue l'importance pour la Mémoire du Témoignage et de l'Histoire, du vécu et des faits objectifs inattaquables, Témoignages et Histoire singuliers dans leur approche, mais tous deux indispensables à la compréhension, la plus complète possible, de l'événement qu'ils retranscrivent.

2. Matriochkas psychiques chez Romain Gary

Le procédé de mise en abyme est progressif chez Gary. Il prend une forme assez courante, dans un premier temps, pour atteindre au fil des pages sa pleine dimension sémantique bien plus complexe que ce que la simple présence du personnage de l'auteur dans le roman laissait présager. Nous avons affaire à ce que nous pourrions qualifier de « possession en chaîne », ou, comme il nous plaît de l'appeler en hommage aux origines russes de l'auteur, à un effet de matriochkas psychiques, qui semble brouiller les pistes, mais permet en réalité de distinguer le(s) réel(s) dibbuk(s) et possédé(s) de cette histoire.

Pour amorcer cette réflexion sur les procédés de mise en abyme utilisés par Gary dans son roman et leurs répercussions sur le thème de la Shoah, il nous faut, dans un premier temps, analyser la déconstruction progressive du duo Schatz-Gengis qui permet l'émergence d'une autonomie éphémère du dibbuk. Cette liberté retrouvée lui permettra, en effet, de constater l'influence du personnage de l'auteur sur son existence, personnage qui prendra alors toute son ampleur.

A. La dislocation progressive du duo Schatz-dibbuk, ou l'autonomie relative de Cohn

D'emblée dans le roman, la situation singulière de Schatz et de Gengis Cohn semble immuable. Le dibbuk contrôle, en effet, son bourreau à sa guise,

l'influençant en lui faisant adopter ses coutumes et sa langue, le yiddish, se manifestant aux moments opportuns pour souligner un mensonge proféré par son hôte ou simplement pour le torturer par sa présence, et parlant même par sa bouche lui faisant tenir des propos inadaptés à sa position de commissaire de police afin de le faire passer pour un incompetent, voire un fou. Notons que le dibbuk est pleinement conscient de l'emprise qu'il a sur l'ex-SS : il a, en effet, toute possibilité de prendre ou de laisser le contrôle à son hôte, comme il le souligne ponctuellement : « *Je lui fais une petite concession : je lui rends 20% du contrôle de ses pensées et la totalité de sa voix... enfin presque : je garde 25% pour moi-même. Il faut bien vivre*⁵⁸³. » Dès lors, nous en déduisons que le collage de ces deux êtres, pour reprendre l'étymologie du terme dibbuk, est permanent. Ainsi, notre déduction s'appuie-t-elle sur les multiples et vaines tentatives que Schatz met en œuvre pour se débarrasser de Cohn.

Deux types de tentatives sont à recenser : celles qui restent à l'état de possibilités, mais que Schatz ne peut en toute logique mener à bien, et celles qui se concrétisent par les actions de l'ancien SS.

Les possibilités avortées envisagées par le SS sont au nombre de deux. La première consiste en la consultation de psychiatres qui seraient à même de traiter le commissaire afin de le débarrasser de son obsession, mais qui, compte tenu du caractère délicat de la demande de Schatz, un ex-SS qui veut se débarrasser du dibbuk d'un Juif qu'il a mis à mort autrefois, se solde par le refus systématique des spécialistes de s'associer à l'effacement du crime que cette obsession représente :

- *Vous avez vu des médecins ?*

-*Vous pensez, ça fait vingt-deux ans que ça dure. J'en ai vu des tas, des tas, des tas...*

Il se fige. Je lui ai fait un petit signe, il m'a vu.

-*Des tas de médecins, je veux dire. Mais ils n'ont rien fait. Ils refusent de lever le petit doigt. Quand je leur dis que je suis habité par un parasite juif qui ne me quitte pour ainsi dire jamais, surtout la nuit, parfois en plein jour, ils prennent des airs gênés. À mon avis, ils ont peur d'y toucher. Vous comprenez, ce sont des médecins allemands, et s'ils arrivaient à m'en débarrasser, ils craindraient d'être accusés d'antisémitisme ou même de génocide. J'ai même voulu aller me faire soigner en Israël - après tout, nous avons un accord culturel -, mais j'ai du tact, on ne peut tout de même pas aller demander aux psychanalystes israéliens de supprimer un Juif pour soulager un Allemand alors, je souffre*⁵⁸⁴.

⁵⁸³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1448.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, empl.267-277.

Dans la même veine émerge la possibilité de faire appel à un minyan, un groupe de dix hommes juifs pieux seuls à même d'extraire un dibbuk d'une enveloppe charnelle. L'on sent bien que Gary s'amuse à envisager, non sans humour, les possibilités les plus incongrues auxquelles l'ex-nazi est prêt à se soumettre pour être enfin débarrassé de celui qui par ses frasques tient lieu de rappel perpétuel du remords qui devrait l'habiter :

*Le commissaire de première classe Schatz sait qu'il est habité par un dibbuk. C'est un mauvais esprit, un démon qui vous saisit, qui s'installe en vous, et se met à régner en maître. Pour le chasser, il faut des prières, il faut dix Juifs pieux, vénérables, connus pour leur sainteté, qui jettent leur poids dans la balance et font fuir le démon. Il lui est arrivé de rôder pendant des heures autour d'une synagogue, mais il n'a jamais osé entrer. C'est que c'est bien pour la première fois dans l'histoire de la pensée et de la religion qu'un pur aryen, un ancien SS est habité par un dibbuk juif. Il faudrait que je veuille bien élever la voix, aller trouver moi-même un rabbin, et le supplier de me libérer de mon abominable destin : être obligé de hanter la conscience allemande.*⁵⁸⁵

Schatz est un personnage sans vergogne, le simple fait d'avoir envisagé cette possibilité, pour cocasse qu'elle soit pour le lecteur, le prouve. Cela montre également le grand sens de l'humour de Gary qui place son personnage dans de telles dispositions d'esprit afin de souligner la torture que représente l'« occupation⁵⁸⁶ » du corps et de l'esprit de Schatz par Cohn. En effet, qu'un tel antisémite envisage, ne serait-ce qu'un instant, de recourir à l'aide de grands sages juifs pour se débarrasser de son dibbuk est typique de la drôlerie garyenne qui se nourrit, entre autres, d'imprévisibilité, d'ironie et d'un sens certain du comique de situation. Mais la résolution de Schatz est telle qu'elle ne s'arrête pas à de simples éventualités, si improbables soient-elles. Il tente, en effet, à plusieurs reprises et de plusieurs manières de faire disparaître Cohn. La première tentative s'effectue par le biais de la prise massive d'alcool qui lui permet de tenter d'oublier son dibbuk : « Je suis sûr qu'il était sur le point de dire : « j'ai mon Juif qui revient », mais il se rattrape. - J'ai mon malaise qui revient, dit-il. Il saisit la bouteille et boit. Je n'aime pas ça du tout. Il essaie de me noyer, ce salaud-là. »⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ *Ibid.*, empl.1205-1209.

⁵⁸⁶ Terme placé ironiquement par Gary dans la bouche de Schatz pour qualifier sa possession par le dibbuk *In Romain Gary, La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.1524.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, empl.213-216.

Cette méthode ne produit pas l'effet escompté, l'ex-SS se tourne alors vers une technique plus radicale, les électrochocs :

*Schatzchen m'a fait un sale coup : il a essayé de me tuer encore une fois. Il est allé passer trois semaines dans une clinique psychiatrique et là, il s'est fait donner une série d'électrochocs. Il a tenté purement et simplement de m'électrocuter. J'ai passé des heures terribles. C'était la seule méthode que les nazis n'avaient pas encore essayée pour nous éliminer, et pourtant, c'était la meilleure. Avec un bon traitement d'électrochocs, il ne serait pas resté trace des Juifs dans leurs têtes.*⁵⁸⁸

Efforts demeurant vains. Le dibbuk plébiscite néanmoins cette méthode comme un traitement qu'il aurait fallu administrer de manière préventive aux nazis, obnubilés par la figure du Juif, afin de les débarrasser de leur obsession et ainsi éviter le génocide. Gary se permet ainsi de préciser que le problème ne vient pas du Juif qui hante Schatz, mais bien de la nature obsessionnelle et meurtrière de la fixation malsaine sur cette culture et ce peuple qu'a encouragé l'Allemagne nazie. En d'autres termes, si le traitement avait été imposé aux nazis, leur idée fixe aurait été annihilée et le peuple juif aurait été, quant à lui, épargné ce qui aurait effectivement fait de cette méthode la meilleure qui soit. Enfin, la dernière tentative, que nous avons déjà évoquée dans cette étude, consiste en la prise d'Ennoctal. Tentative qui a été la plus proche de la réussite, mais qui s'est également soldée par un échec à cause de la mention faite par l'infirmier qui prenait en charge Schatz des termes de « gaz » hilarant, qui a fait ressurgir l'instinct de survie de Gengis Cohn.

Il semble donc impossible, quelle que soit la méthode employée, de dissocier Schatz de son dibbuk, tant Cohn a la volonté implacable de rester collé à son bourreau. Cela devient, en dehors des griefs qui existent entre les deux personnages, une lutte plus universelle de la victime juive contre l'inconscient allemand dans son ensemble. Il s'agit d'une lutte pour la mémoire, la reconnaissance d'un crime et la survivance d'un remords nécessaire qui se mêle à la lutte pour la survie du dibbuk en lui-même, d'ailleurs Cohn l'exprime en ces termes :

Je lui permets de prendre tous les tranquillisants qu'il veut. Je m'en moque. Ils n'ont aucun effet sur moi. Je ne me laisse pas faire. Je résiste aussi bien au Schnaps, aux barbituriques, qu'à tous les efforts des néonazis et du Soldaten Zeitung⁵⁸⁹. Ils m'ont foutu dans leur subconscient. J'y reste. Indéracinable. Je

⁵⁸⁸ *Ibid.*, empl.885-889.

⁵⁸⁹ À propos de la *Soldaten zeitung* il s'agit d'un journal nationaliste comme l'explique Karl Dietrich Bracher : « *La Soldatenzeitung jouait sur [la] facette de l'héritage nazi, redevenue d'actualité*

trouve même qu'il était tout à fait vain de la part du gouvernement allemand de chercher à obtenir la bombe nucléaire. Cet effort de réarmement moral me paraît dérisoire. Ils ne parviendront pas à se débarrasser de moi. Pendant des années ils nous ont appelés « ennemis à l'intérieur ». À présent, ils nous ont vraiment intériorisés. La bombe à hydrogène est là strictement inutile. Qu'est-ce qu'ils veulent ? Rendre l'âme ? Évidemment, je reconnais que c'est une façon de nous extirper.⁵⁹⁰

Si l'on en croit notre dibbuk le seul moyen pour Schatz de se débarrasser de Cohn passerait par la mort. C'est une option qui a déjà été envisagée par l'ex-SS. Il a, en effet, tenté de se suicider⁵⁹¹, sans y parvenir. Il semble donc impossible de séparer l'ex-nazi de son dibbuk juif, d'autant que Cohn n'a aucune intention de laisser Schatz tranquille. Comme nous venons de le démontrer, Schatz est incapable de se débarrasser de Cohn et le dibbuk est, pour sa part, farouchement opposé à rendre sa liberté psychique à l'ex-SS, dans ces conditions nous sommes en droit de nous interroger sur ce qui a pu justifier la scission de ces deux personnages, pourtant voués à demeurer inextricables. Nous discernons deux causes qui justifient la mutation du dibbuk, la première est liée à l'intrigue, la seconde à l'apparition du personnage de l'écrivain dans le roman, causes qui sont d'ailleurs liées. Nous commencerons donc par analyser ce qui dans l'intrigue permet au dibbuk, pour le meilleur et pour le pire, de se libérer de sa forme ectoplasmique.

Il y a une première occurrence où le dibbuk se voit doté d'un corps qui lui soit propre. Cela se produit sur les lieux de son exécution alors que le personnage de De Gaulle prend part à une visite commémorative⁵⁹² dans la forêt de Geist, (lieu de l'exécution de Cohn) :

depuis la reconstitution de la République fédérale : la tradition militaire et l'exaltation de la guerre. Il ne s'agissait là que d'un point de départ et d'une façade légale ; après avoir été soutenue par les associations d'anciens combattants et même par le gouvernement de Bonn, la soldatenzeitung ne tarda pas à devenir le principal journal politique du public nationaliste, lu jusque dans les villages. » In Karl Dietrich Bracher, Hitler et la dictature allemande naissance, structure et conséquences du national-socialisme, Bruxelles, Ed. Complexe, 1999, p. 625.

⁵⁹⁰ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.318-324.

⁵⁹¹ « Je sais, par exemple, que mon ami Schatz a une telle envie de se débarrasser de moi qu'il a même fait une tentative de suicide. Il veut ma perte. Je crains toujours qu'il ne se pendre, ou qu'il n'ouvre le gaz dans une crise d'antisémitisme ». In *Ibid.*, empl.730.

⁵⁹² Il est amusant de constater la coïncidence qui réside dans cette mise en fiction d'une visite de De Gaulle sur un lieu de mémoire de la Shoah en 1967, temps du roman, et la visite réelle qu'il effectua le 9 septembre 1967, après la parution du roman donc, à Auschwitz. Déplacement lors duquel il inscrivit sur le livre d'or du camp ces quelques mots : « *Quel dégoût ! Quelle tristesse ! Quelle pitié ! Et, malgré tout, quelle espérance humaine !* », citation que l'on peut trouver in « De

Et puis, je me rappelle que dans la forêt de Geist et dans quelques autres lieux célèbres, je cesse d'être une simple statistique. Je deviens parfaitement visible. [...] Il y a comme ça certains endroits en Allemagne et en Pologne où j'acquiers une véritable présence physique. J'en suis le premier surpris, d'autant plus que je ne me reconnais pas, à ces moments-là. Je deviens brusquement énorme. Ça se voit tout de suite à la tête des gens. On dirait que je prends toute la place, qu'on ne voit plus que moi. [...] Je faisais rire. On me le reprochait, d'ailleurs : on disait que je manquais de dignité. Lorsque je sens que je prends soudain aux yeux des gens des proportions monumentales, je suis embêté. Je crains de ne pas être à la hauteur de ma nouvelle situation. Je m'efforce de faire distingué, sérieux, noble, je mets un pied en avant et je rejette la tête en arrière, selon l'idée que je me fais d'un héros. Mais je ne me sens pas à l'aise. J'ai derrière moi une trop longue habitude du ridicule et du coup de pied au cul. J'ai peur de décevoir. C'est une grande responsabilité. J'ai l'impression que tout Israël a les yeux fixés sur moi, et là-bas, ils ne plaisantent pas avec la dignité. Je me souviens donc que lorsque le général De Gaulle s'était mis aux garde-à-vous devant moi et m'avait salué, j'ai failli être pris de fou rire. C'était purement nerveux, mais allez donc expliquer aux jeunes juifs de Moshe Dayan. Ils ne me l'auraient pas pardonné. Je me suis retenu. J'ai surmonté ma nature profonde, des siècles des siècles de drôlerie et de caricature. J'ai essayé de penser à quelque chose de triste. Mais qu'est-ce qui peut encore être triste, quand on mon expérience ? Rien. Rien n'est plus triste. Quand vous êtes détenteurs d'un record du monde historique, il faudrait de nouvelles conditions favorables. Je me suis mis au garde-à-vous. J'ai salué. Le général De Gaulle me saluait et moi, le dibbuk juif soudain visible à l'œil nu, je le saluais aussi. C'était terrible. Il y avait là au moins cinquante personnes, ils me voyaient tous –je lisais ça dans leurs yeux– un public de première classe, peut-être mon dernier public, et je ne pouvais pas me permettre de les faire rire.⁵⁹³

L'incarnation de Cohn dans la forêt de Geist soulève l'idée que certains lieux restent tellement souillés par le mal nazi et, dans le même mouvement, intimement liés au destin juif que le Juif exterminé, réduit à l'état de dibbuk, y acquiert une réelle dimension physique. C'est-à-dire qu'il cesse d'être une abstraction, ou un être invisible, car oublié, et retrouve une existence par l'entremise du vif intérêt que le monde lui porte dans les lieux de son calvaire. Cela permet également à Gary de mentionner Israël dont le regard pèse sur Gengis Cohn. Et c'est bien Israël qui va être l'un des moteurs de l'émancipation relative de notre dibbuk.

En effet, Romain Gary établit une corrélation assez claire entre l'autonomie, la mutation de Cohn et l'accession d'Israël au statut de nation. Il nous faut, avant de poursuivre notre réflexion, établir la vision garyenne de cette notion et notamment lorsqu'elle se réfère à Israël. En ce sens, lors d'une interview réalisée

Gaulle et les Juifs », *Fondation Charles de Gaulle* [en ligne : <http://www.charles-de-gaulle.org/espace-pedagogie/dossiers-thematiques/de-gaulle-juifs/>] et in « Du Général au particulier », [En ligne : http://www.lefigaro.fr/livres/2006/11/23/03005-20061123ARTFIG90210-du_general_au_particulier.php]. Consultés le 4 septembre 2018.

⁵⁹³ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2344-2352.

par Richard Liscia en 1970, Gary exprime son sentiment au sujet de la nation d'Israël en ces termes :

*De même que je refuse d'être cent pour cent un « fellow traveller » du gaullisme et de toutes les oscillations d'une politique UDR ou autre, je refuse catégoriquement et à plus forte raison de dire qu'Israël a toujours raison. C'est pour moi une nation, c'est un autre état qui commet les mêmes erreurs historiques, les mêmes attitudes d'excès que tous les nationalismes ont commis dans l'histoire. Je suis féroce anti-nationaliste. J'ai fait mille fois la distinction entre le patriotisme et le nationalisme, qui sont deux notions opposées d'amour et de haine entre lesquelles il n'y a aucun rapport. Le nationalisme c'est le cancer du patriotisme. Et quand je vois Israël en proie au cancer du nationalisme, je suis contre. Ça n'a rien à voir avec les Juifs.*⁵⁹⁴

Même si Gary dresse le constat suivant : Israël ayant accédé au titre de nation, rejoint ainsi le concert des nations et devient donc l'égal des autres nations à la fois par son statut, mais également par ses potentielles dérives ; cette constatation ne remet, cependant, absolument pas en cause l'attachement profond que l'auteur nourrit pour la culture juive dont il est lui-même pétri comme il le clame en ces termes :

*Q. Si on n'a pas lu votre œuvre, on peut se demander quel est votre degré de sensibilité juive. R.-Alors là je vous arrête tout de suite : c'est cent pour cent. [...] R.- D'abord il est incontestable que par ma mère, j'ai la sensibilité juive. Cela se sent dans mes livres et en les relisant, je la retrouve moi-même. Mais je serais un raciste si je disais que suis lié aux Juifs par les liens de race et de sang. Ce n'est pas ce que je sens. Je suis lié à eux d'une manière beaucoup plus définitive par le sens même de mon œuvre ; l'humour de mes livres est un humour typiquement juif, celui-là même qui a inspiré les frères Marx, Chaplin et d'autres ; un humour en partie slave aussi, mais ici je ne parle pas d'Israël, je parle de la culture yiddish.*⁵⁹⁵

Cela permet à Romain Gary d'exprimer sa vision et la différence notable, voire l'immense fossé, qui, si l'on suit sa pensée, sépare un peuple d'une nation, en ce que la nation représente de Puissance et de potentielle barbarie, en ce que les termes « nation » et « nationalisme » sont intrinsèquement et étymologiquement liés. Et c'est pour cela que Cohn, en tant que dibbuk, est représenté par Gary comme devenu obsolète : il fait partie d'un passé révolu, passé où la yiddiskheit n'avait pas été détruite, où les Juifs n'avaient pas de territoire qui leur était propre, où la nation d'Israël n'existait que dans le fameux vœu séculaire formulé par les Juifs « l'année

⁵⁹⁴ Romain Gary, *Le Judaïsme n'est pas une question de sang*, Paris, Herne, 2007, p. 18.

⁵⁹⁵ Romain Gary, *Le Judaïsme n'est pas une question de sang*, cité, pp. 24-25.

prochaine à Jérusalem ». Dès lors qu'Israël est né cet état de fait a été modifié, la culture yiddish a laissé place à un « melting pot », compte tenu des origines diverses des Juifs qui sont venus peupler ce tout jeune pays, ashkenazes, sépharades, falashas ou Juifs éthiopiens, mélange qui à terme deviendra la culture israélienne. Ces changements impliquent le meilleur, car Israël représente un refuge pour les Juifs et un bouclier contre les persécutions, mais également le pire, et c'est ce sur quoi Gary veut nous alerter lorsqu'il fait émerger cette accession au statut de nation d'Israël non pas à la date de sa naissance en 1948, mais bien en 1967, temps du roman et de l'écriture, comme pour signifier que ce qui range Israël au même niveau que les autres nations, pas mieux, pas pire, ce sont bien sa militarisation symbolisée par l'acquisition cette année-là de l'arme nucléaire⁵⁹⁶, et la possible tentation nationaliste qui l'accompagne. Cette idée de corporatisme, Israël nation parmi les nations, est d'ailleurs visible dans le roman lorsque Schatz propose à Cohn de « faire partie de la famille » humaine :

*Cohn, vous voyez que sans aucune arrière-pensée, je vous propose d'être entièrement des nôtres. Je forme pour l'État d'Israël les vœux les plus chaleureux. Je veux qu'il prenne sa place dans le concert des nations...*⁵⁹⁷

Et l'accession d'Israël au statut de nation a un effet direct sur le dibbuk Cohn qui subit une réelle extirpation et une mutation. Il est d'abord refoulé pour que son souvenir n'entrave pas la naissance et l'expansion de la nation :

*Brusquement, je me sens saisi par une main puissante qui me secoue, j'ai soudain l'impression que tout Israël est là jusqu'au dernier sabra, et que c'est tout un pays qui me pousse ainsi à grands coups de pieds au cul vers le passé. -Bravo, bien fait ! Me lance Florian. Foutez-moi le camp d'ici, vous et votre danse folklorique ! Le folklore juif, on en a soupé !*⁵⁹⁸

Échange entre Cohn et la Mort, représentée par le personnage de Florian, qui montre bien la mort de la culture et du souvenir qui semble nécessaire à l'émergence de la nation. Cela sous-entend également le refoulement de la position de victime qui si elle était trop présente entraverait la quête de puissance de la

⁵⁹⁶ « De fait, Israël a la bombe depuis 1967. Et c'est l'aide, décisive, de la France, qui lui a permis de devenir la sixième puissance nucléaire de la planète. » In « Comment la France a aidé Israël à avoir la bombe », [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/international/2008/05/07/01003-20080507ARTFIG00013-comment-la-france-a-aide-israel-a-avoir-la-bombe.php>]. Consulté le 5 septembre 2018.

⁵⁹⁷ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.3820-3821.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, empl.2912-2922.

nation. Cohn est donc relégué à un passé révolu, lui et ceux qu'il représente ne sont plus le reflet des Juifs que sont les Israéliens. En parallèle de cette accession d'Israël au statut de nation apparaît la proposition faite à Cohn qui en découle directement : la « fraternité ». Gary par ce terme de « fraternité » entend l'accession au statut d'homme. Proposition d'abord refusée avec virulence par le dibbuk qui y voit un réel abaissement :

Bref, on ne m'aura pas. Je ne vais pas me laisser fraterniser. Les Juifs ne sont pas des hommes à part entière, vous nous l'avez assez dit et il est un peu trop tard pour tenter de nous reprendre cette dignité que vous nous avez consentie.⁵⁹⁹

Dans l'idée garyenne, le Juif avait, jusqu'à présent, par son statut, échappé à la condition humaine, il en avait, de fait, toujours été exclu par les nations : éternelle victime de pogroms, de persécutions et d'avaries il ne pouvait donc pas rejoindre l'humanité telle que Gary la définit dans son éternelle quête de puissance et de domination. La maigre consolation de cette position historique terrible des Juifs consisterait donc, selon Gary, en ce qu'ils ont été, par leur statut de victimes, exemptés de la culpabilité induite, par association, en tant qu'hommes, dans les crimes odieux de l'Humanité. D'ailleurs cette idée il la fait poindre dans la réflexion de Cohn qui s'insurge contre la « fraternité » qui lui est proposée, à lui, l'ancien bouc émissaire :

Et si je refusais ? Si je disais non, à leur fraternité et à tout leur Musée imaginaire ? Après tout, ils m'ont fait certaines promesses, ils m'ont donné leur parole d'honneur, ils n'ont cessé de jurer depuis deux mille ans que j'étais un chien, un singe, un bouc : une parole, ça se respecte, ils n'ont pas le droit de me dire brusquement que je ne suis ni chien, ni singe, ni bouc, qu'ils m'avaient menti, que c'était pour me rassurer en me démontrant que je n'étais pas un homme. Ils m'ont fait des conditions, j'ai accepté, nous avons fait un pacte de sang et pendant des siècles je me suis saigné aux quatre-veines pour le respecter, je suis demeuré à ma place, dans mon ghetto. Personne n'a payé plus cher et pendant si longtemps le droit de ne pas être un homme. Je me suis laissé cracher dessus, massacré, ridiculisé, mais je tenais à mon honneur et, pendant des siècles, j'ai réussi à le sauver. J'étais le bouc, je sentais mauvais, je n'avais pas de cœur, pas d'âme, j'étais une espèce inférieure, et brusquement, je renoncerais à mes privilèges, et j'accepterais d'être des leurs, uniquement parce qu'ils ont trouvé un autre bouc, noir ou jaune, et qu'ils décident de me compromettre, moi aussi, de m'admettre dans leurs tapisseries historiques, dans leur chevalerie ?⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ *Ibid.*, empl.3471-3473.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, empl.3774-3784.

Mais pour autant, Gary ne représente pas les Juifs comme des êtres supérieurs incapables de céder aux tentations barbares incluses dans le fait d'être humain. Il souligne plutôt que cette innocence s'explique par le fait que le peuple juif ait été le bouc émissaire de l'humanité, au même titre que les Noirs et tous ceux qui ont été ou sont victimes de persécutions en raison de leur confession, leur carnation ou leurs origines. Si l'on suit sa pensée, cette réalité n'aurait pas permis aux Juifs d'accéder à une position de force qui constitue un prérequis essentiel pour remplir les conditions nécessaires à la libre expression de l'(in)humanité, au sens péjoratif, qu'il y a en chacun de nous, quelles que soient notre confession ou nos origines. Une de ces conditions réside dans la position de pouvoir que représente l'accession au titre de nation et les dérives qu'elle entraîne. Ainsi Gengis qui tente de s'opposer à la fraternité qu'on souhaite lui imposer, constate lui-même :

Je me défends, je gueule, je mets les mains sur mes fesses, je refuse de me laisser fraterniser.

Le plus triste, c'est que les Juifs s'y appliquent autant que les autres. Ils sont tous autour de moi, furieux, indignés, et ils essaient de m'arracher mon étoile jaune, avec un culot inouï, une vraie yiddische hutzpé, je n'ai jamais tellement aimé les Juifs non plus, soit dit en passant, ils ont quelque chose d'humain, ces salauds-là, et puis, quoi, ils m'ont déjà causé assez d'emmerdements⁶⁰¹.

La position de défense qui consiste pour Cohn à mettre ses « mains sur ses fesses » souligne bien l'implication qui se cache derrière la fraternité. L'accession au statut d'homme à part entière représentée par la métaphore sexuelle explicite dévoile l'humiliation et le maquignonage qui réside dans cette offre de « fraternité » qui peut d'abord paraître séduisante. En effet, elle semble, dans un premier temps concéder l'égalité depuis toujours refusée aux catégories d'hommes qui ont été considérées dans l'histoire comme inférieures. Mais elle dissimule, en réalité, toute l'horreur contenue dans le fait de devenir les pairs de ses bourreaux et par voie de conséquence les complices de leurs méfaits. À ce titre, l'énumération très parlante de toutes les culpabilités qui s'incarnent dans Cohn quand on tente de lui imposer cette « fraternité » nous paraît particulièrement éloquente :

Ça monte de tous les côtés, ça s'offre, toute leur Histoire est là, Staline me saute au cou, m'embrasse sur la bouche, j'invente l'esclavage, les croisés se poussent pour me faire de la place, Simon de Montfort lui-même me montre comment on prend un nouveau-né hérétique par les pieds pour faire éclater sa tête contre les murs de Toulouse, je guillotine Louis XVI, je suis fait maréchal

⁶⁰¹ *Ibid.*, empl.3489-3494.

*de l'Empire sur les cadavres... - Ah non ! je hurle, indigné. La France aux Français !*⁶⁰²

Le concept garyen de « fraternité » ayant été, nous l'espérons quelque peu désembrumé par ces quelques éclaircissements, nous pouvons revenir à Cohn qui fuit et donc s'extrait de Schatz à la suite de la tentative de cette culpabilité collective de s'enraciner en lui. C'est donc l'élément déclencheur qui le fait se désunir pour la seconde fois de son bourreau. Cette fuite est caractérisée par le « bond » qu'il fait dans la forêt de Geist et qui symbolise le bond hors du corps de l'ex-SS :

*Une telle indignation me saisit que je retrouve soudain toutes mes forces. Je fais un bond prodigieux, je fonce, je file, les yeux hors de la tête, je m'enfonce dans la forêt, je tombe, je rampe, je me traîne à quatre pattes, je veux en sortir à tout prix, je plonge dans les broussailles, je ne les entends plus.*⁶⁰³

Cohn tente par tous les moyens d'échapper à son inéluctable humanité et donc à cette proposition de fraternité, notamment en usant de son réflexe d'autodéfense séculaire. Ainsi se grime-t-il de la façon dont les antisémites l'ont toujours représenté, en Judas :

*Physiquement, on peut m'assimiler tant qu'on veut : il suffit de bien viser ou de tirer dans le tas. Mais l'idée que je puisse me laisser fraterniser, ça alors, c'est une des choses les plus drôles que j'ai entendues depuis deux mille ans. Je connais la musique, j'ai goûté de la chanson. Exécuté, passe encore, mais exécutant ! Ils ne m'auront pas. Je ne vais pas me laisser recruter. Je me mets immédiatement en position historique d'autodéfense, l'œil est traître, l'oreille en feuille de chou, le nez bossu et recourbé, la patte velue, le dos servile, la lippe libidineuse, conforme des pieds à la tête à tous les chefs-d'œuvre d'art sacré, et je place la main droite sur mon étoile jaune. Je leur fais mon meilleur numéro de Schwarze Schickse, celui de Judas-traître, ils ne vont quand même pas renoncer à vingt siècles de chef-d'œuvre et d'amour chrétien uniquement pour m'avoir avec eux ?*⁶⁰⁴

Mais l'appât que constitue la tentation antisémite demeure infructueux, car l'humanité, versatile, et sans doute rassasiée, pour l'instant, de sang juif, s'est tournée vers un nouveau bouc qui apparaît dans le roman de façon métaphorique comme un bouc noir⁶⁰⁵. Changement de victime qui provoque, comme le constate Cohn, un changement radical d'attitude à son égard :

⁶⁰² *Ibid.*, empl.3543-3547.

⁶⁰³ *Ibid.*, empl.3553-3555.

⁶⁰⁴ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, cité, empl.3454-3463.

⁶⁰⁵ Gary fait référence ici au mouvement des droits civiques mené par le Dr Martin Luther King, qui sera assassiné en 1968, mouvement pacifique qui est réprimé de façon sanglante par les suprématistes blancs aux Etats-Unis.

Je regarde autour de moi avec la plus extrême circonspection. La forêt rayonne d'esprit œcuménique, je ne vois partout que tolérance et sympathie, on dirait que chaque branche est une main tendue, je baigne dans la bienveillance et l'acceptation, on m'invite, on me cajole, on m'adresse des petits clins d'œil complices, on me fait « Camarade ! », et je comprends aussitôt ce que c'est : ils sont en train de passer aux nègres ces salauds-là. Et, bien entendu, on me fait une place, la forêt de Geist résonne de l'air le plus enivrant et le plus fraternel de tout le répertoire raciste : « Viens avec nous, petit ! » C'est le bouquet. La fraternité, il ne manquait plus que ça.⁶⁰⁶

Cohn ne peut se soustraire à cette fraternité à laquelle il s'oppose pourtant avec véhémence et il ne peut s'y soustraire parce qu'il a déjà acquis son autonomie vis-à-vis de Schatz qui l'appelle désormais « colonel Cohn ». Cette militarisation du statut de Cohn s'explique par l'acquisition de l'arme nucléaire par l'État d'Israël et se métaphorise dans le roman par Cohn qui rejoint Schatz et les autres nations dans le but de mener une action collective afin de faire jouir une Lily-Humanité, assoiffée de sang, au moyen de l'ogive nucléaire. Ce moment cristallise la convergence, et constitue le croisement entre la destinée du personnage de Cohn et la destitution du personnage de l'auteur. Nous serons amenés à approfondir l'analyse de cette scène un peu plus tard dans notre réflexion. Intéressons-nous, pour l'heure, au second facteur qui préside à l'éviction du dibbuk Cohn : l'émergence du personnage de l'auteur dans le roman.

B. Ascension et déclin du personnage de l'auteur, ou les véritables dibbouks démasqués

La scission entre Schatz et son dibbuk, si elle est entérinée par l'accession d'Israël au statut de nation et donc, dans l'esprit garyen, de Cohn au statut d'homme, n'en est pas moins provoquée par l'apparition progressive du personnage de l'auteur dans le roman. En effet, une présence supérieure semble s'infuser dans le roman par petites touches jusqu'à l'habiter complètement. Cette présence est d'abord visible par les débris psychiques qu'elle sème tout au long du roman. Ces débris se matérialisent par la présence d'objets qui apparaissent sous forme d'une énumération remarquable par son étrangeté et par le fait qu'elle surgisse toujours hors contexte. Par exemple alors qu'on énumère la liste des victimes de Lily, des objets incongrus sont cités :

– Trois sapeurs-pompiers... Quatre G.I. nègres... Deux chauffeurs de poids lourds... Six serviettes propres... Un arrosoir... Six petites cuillers... Une

⁶⁰⁶ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl. 3450-3454.

*salière et une fourchette... – Attendez, attendez ! gueule Schatz. Il a perdu la tête... Que voulez-vous qu'elle fît, avec une salière et une fourchette !*⁶⁰⁷

Et ces objets réapparaissent ponctuellement dans le roman avec des élisions et des ajouts comme ici : [...] *un arrosoir, une salière et six paires de chaussettes et une pompe à bicyclette [...]*⁶⁰⁸ Cohn pense d'abord qu'il s'agit d'objets émanant du « subconscient » de Schatz ; lieu qui est, selon lui, « une vraie poubelle », mais bien vite il est obligé de constater que ces reliquats émanent d'un autre subconscient. D'autant que Schatz se rend compte de cette emprise nouvelle et alerte le dibbuk comme nous allons le voir. Reste que Gengis en conclut qu'il s'agit des ordures psychiques d'un intellectuel :

*Un intellectuel, manifestement, puisqu'avec lui, c'est tantôt le ciel, tantôt la police, tantôt Dieu, tantôt l'humanité, tantôt le néant, tantôt une salière, tantôt un Larousse universel, tantôt un arrosoir au bec tordu.*⁶⁰⁹

Ces débris psychiques permettent donc d'alerter Schatz et le dibbuk sur l'existence d'une présence supérieure, ce qu'ils constatent grâce à l'apparition de ces objets à des moments improbables, mais cela permet également d'insinuer le doute chez le dibbuk qui constate, effaré, qu'il n'est visiblement plus le seul aux commandes. La découverte d'une autre présence que la sienne et celle de Schatz va semer le doute chez Cohn qui va peu à peu perdre ses repères, et être victime d'une sorte de crise d'identité :

*Je ne cherche pas à me blanchir, mais il y a des moments où je ne sais tout simplement pas très bien qui je suis. Schatz essaie de tout embrouiller, de se cacher en moi, pour mieux se protéger contre mon insistance*⁶¹⁰.

Et cette sensation s'accompagne de l'émergence progressive de la voix de Schatz qui vient peu à peu parasiter la pensée du dibbuk et empiéter sur la narration de Cohn, d'abord en se mélangeant à la voix de Gengis dans une sorte de cohabitation syntaxique :

Le commissaire Schatz reconnaît qu'il a des moments d'absence, où il n'est pas entièrement maître de ses pensées. C'est le surmenage, et aussi, cette maudite... occupation. Enfin, pour l'instant, je l'ai refoulé, il m'a refoulé,

⁶⁰⁷ *Ibid.*, empl. 958-961.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, empl.1079-1080.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, empl.2263-2266.

⁶¹⁰ *Ibid.*, empl.861

*pardon, permettez, Cohn, c'est moi qui... mais non, Schatzchen, mais si, je vous dis... c'est moi le patron ici, Cohn, allons Schatzchen, allons...*⁶¹¹

Puis en remettant en question le contrôle absolu que le dibbuk a sur Schatz, contrôle qui s'estompe, en effet, peu à peu, comme en témoigne la prise de pouvoir progressive de Schatz qui par moments, et sans préavis, endosse même totalement le rôle de narrateur à la place de Cohn :

*J'entends un rire, mais je ne sais pas si c'est lui qui rit ou si c'est moi. Il y a même des moments où je ne sais plus lequel de nous deux pense, ou parle, souffre ou dort, et Cohn croit alors être le produit de mon imagination, de ma rancune de nazi. J'aime bien, d'ailleurs, ces brefs instants de doute : peut-être rien de tout cela n'est-il jamais arrivé.*⁶¹²

Gengis Cohn comprend donc que la relation de possession qui l'unit à Schatz est réciproque :

*Je vous dirai seulement ceci : je ne sais plus, parfois, si je suis en lui ou s'il est en moi. Il y a des moments où je suis convaincu que ce gremlin de Schatz est devenu mon Juif, que cet Allemand est tombé dans mon subconscient et qu'il s'y est installé pour toujours. Je suis souvent terrifié à l'idée que nous ne parviendrons jamais à nous dépêtrer l'un de l'autre : une atroce, obscène et intolérable fraternité, faite de haine, de sang, de peur et d'impitoyable rancœur. Il m'arrive même d'être pris de panique et d'imaginer que Hitler a gagné, qu'il ne nous a pas seulement exterminés, mais qu'il nous a encore, d'une manière ignoble, unis l'un à l'autre, qu'il a mélangé nos psychismes. Qu'il a non seulement enjuivé les Allemands, mais encore laissé à jamais sa marque en nous, au point que les Allemands sont devenus les Juifs des Juifs. Les parasites psychiques, je ne souhaite pas ça à mes meilleurs amis*⁶¹³.

Cela nous permet de mettre au jour le premier niveau de l'effet d'enchâssement, de matriochka psychique, pour reprendre notre métaphore. En effet, après avoir trouvé Cohn logé dans le subconscient de Schatz, nous découvrons que Schatz est également logé dans le subconscient de Cohn. Mais le phénomène d'enchâssement n'en est qu'à ses débuts. En effet, les deux protagonistes se rendent compte, via la présence des débris psychiques notamment, qu'ils sont tous deux prisonniers de l'inconscient de l'intellectuel qui peuple leur monde d'objets étranges. Ainsi Cohn s'exclame-t-il : [...] *il n'y a plus aucun doute, Schatz a raison, nous sommes bien pris dans le subconscient d'un individu particulièrement vicieux, et qui ne sait même pas ce qu'il veut : tantôt il essaie de me foutre hors de lui, tantôt*

⁶¹¹ *Ibid.*, empl.1524-1528.

⁶¹² *Ibid.*, empl.855- 857.

⁶¹³ *Ibid.*, empl.717-724.

*il me retient.*⁶¹⁴ Et cette intuition va se confirmer et même s'affiner jusqu'à désigner celui qui est à l'origine de ces changements. S'ajoute à cette accumulation d'objets psychiques dans le roman un sentiment d'une présence extérieure, d'abord perçue par les personnages et notamment par Cohn :

*Je ne comprends pas très bien ce qui se passe. On dirait que je suis entouré d'une conscience, qu'il y a là quelqu'un qui règle de vieux comptes avec Lily, avec Florian, avec l'amour, avec la forêt de Geist tout entière. Ça ne peut pas être Dieu, parce qu'il s'agit manifestement de quelqu'un qui ne s'en fout pas du tout, au contraire. Une conscience, ça suppose un homme. Un homme : je commence à me méfier singulièrement. Dieu, on connaît ses limites, ça ne va jamais très loin, mais avec les hommes, c'est illimité, ils sont capables de tout.*⁶¹⁵

Cohn commence à esquisser les contours de cette conscience qui imprègne peu à peu le roman de sa présence. Il conçoit que c'est un être aux pouvoirs supérieurs comme le souligne la comparaison faite avec Dieu, tout en affirmant que tout indique qu'il s'agisse d'un homme. Schatz, à son tour, discerne cette présence alors qu'il constate que les corps des victimes de Lily affichent tous une expression de béatitude : « *Pourris, murmure Schatz. Tous complètement pourris. On est en train de nous piétiner. Je sens une présence juive, haineuse, impitoyable... Rancuniers comme des teignes !* »⁶¹⁶ Et si l'on peut émettre un doute sur la personne qui est visée par l'accusation de cette présence juive qui piétine, selon ses termes, l'ex-SS, que l'on peut également attribuer à Cohn, d'autres occurrences permettent de s'assurer que Schatz est bien conscient de cette présence qui l'entoure. Il est d'ailleurs le lanceur d'alerte, celui qui permet à Gengis de prendre conscience de l'altérité qui les menace :

*Quelqu'un me tire par le bras [...] c'est Schatz. Son visage est grisâtre et il tient à peine sur ses jambes. – vous ne sentez rien ? Au fait, si, je sens quelque chose. Ce n'est pas exactement de la persécution, mais j'ai bien l'impression que l'on essaie de me chasser, que quelqu'un cherche à se débarrasser de moi. Et pas seulement de moi. De l'Allemagne, des Juifs, de Lily tout entière, de Florian et de la forêt de Geist elle-même. Une espèce de volonté de rupture totale, de rejet de tout notre musée imaginaire, y compris la réalité. À croire qu'il y a là un type qui essaie de s'exorciser, de nous chasser tous de lui avec nos clics et nos claques, toutes nos années-lumière et notre Histoire, et par des moyens dont je ne devine pas encore la nature, mais qui sentent le coup foireux.*⁶¹⁷

⁶¹⁴ *Ibid.*, empl.2263-2264.

⁶¹⁵ *Ibid.*, empl.2010-2014.

⁶¹⁶ *Ibid.*, empl.672.

⁶¹⁷ *Ibid.*, empl.2088-2095.

Et c'est au travers son délire de persécution que point une réelle acuité qui lui permet de démasquer le possesseur du subconscient qui entoure les deux protagonistes, et qui les contient même :

Schatz se voit entouré de toutes parts d'une telle rancœur qu'un soupçon encore plus affreux lui traverse l'esprit : ne serait-il pas tombé, lui, l'ex-SS Schatz, dans le subconscient d'un auteur juif et ne l'a-t-on pas condamné à demeurer éternellement en ce lieu terrible ? N'est-il plus, lui, Schatz, qu'un dibbuk de nazi, à tout jamais emprisonné dans l'âme juive, à commencer par celle de cet écrivain impitoyable ? Impitoyable, car il ne paraît avoir qu'une idée en tête : empoisonner par sa littérature maudite le psychisme des générations futures. Un véritable crime contre l'espèce, une atrocité spirituelle plus criminelle que toutes celles, purement physiques, d'Auschwitz. Cohn n'est qu'un comparse, un compère, le vrai coupable est un auteur en train de piétiner dans son subconscient le dibbuk allemand Schatz.⁶¹⁸

Cette conscience est donc celle d'un auteur juif, et les personnages ont d'abord l'impression d'être hantés par cette conscience, comme si elle était leur dibbuk comme l'affirme le personnage de Cohn :

Une chose, en tout cas, est sûre : je ne suis pas chez moi, là où je suis, et bien que ce soit chez les Juifs une obsession permanente et naturelle, et d'ailleurs tout à leur honneur, je me sens menacé. Je ne sais même plus si je pense ou si je suis pensé, si je souffre ou si je suis souffert, si je hante ou si je suis hanté. Bref, je me sens possédé. Vous vous rendez compte d'une situation, pour un dibbuk ?⁶¹⁹

Et cette impression s'accompagne de faits, car cette possession ne s'arrête pas à la présence de l'auteur, mais se mue en possession physique. C'est le cas notamment lorsque Gengis Cohn est rendu impuissant par l'auteur qui l'empêche de sauver l'agent Gruber venu tenter sa chance avec Lily en engluant le dibbuk de sorte qu'il ne puisse plus se mouvoir⁶²⁰. Cette idée d'un auteur qui serait le dibbuk de ses personnages est extrêmement intéressante si l'on s'en tient à la définition du dibbuk que Gary nous propose par l'entremise de Cohn : « *Un dibbuk, avant tout, c'est un maître ventriloque.* »⁶²¹ En effet, qu'est-ce qu'un auteur si ce n'est un ventriloque, celui qui par ses mots anime les marionnettes qu'il a créées ?

⁶¹⁸ *Ibid.*, empl.1335-1341.

⁶¹⁹ *Ibid.*, empl.2465-2468.

⁶²⁰ « *J'essaie de me lever, mais je ne fais que m'enfoncer dans une sorte de magma mou et malodorant qui n'était pas là il y a un instant encore, j'essaie de me dégager de ce merdier mais ne réussis qu'à m'embourber davantage, il n'y a plus aucun doute, Schatz a raison, nous sommes bien pris dans le subconscient d'un individu particulièrement vicieux, et qui ne sait même pas ce qu'il veut : tantôt il essaie de me foutre hors de lui, tantôt il me retient.* » in *Ibid.*, empl.2261-2264.

⁶²¹ *Ibid.*, empl.1363.

D'ailleurs, le personnage de l'auteur ne se contente pas du statut de ventriloque, il ne se contente pas d'insuffler les mots, il insuffle également la vie et est en ce sens un créateur. C'est donc en toute logique que lorsqu'il est décrit par les personnages, qui perçoivent sa supériorité, il est évoqué notamment par cette capacité de création. En effet, une sorte d'inquiétante étrangeté gagne les personnages lorsqu'ils constatent l'apparition de signes d'une présence supérieure et étrangère dans le monde dans lequel ils évoluent. Et avant même d'être identifié, l'auteur est comparé à Dieu.

*J'éprouve à nouveau un sentiment d'étrangeté, dont la véhémence m'entoure plus qu'elle ne m'habite, une rancune et une indignation qui ne m'épargnent pas, bien au contraire, qui me visent ainsi que chaque brin d'herbe et la Joconde tout entière. Il y a là une honte, un sentiment d'indignité et de culpabilité qui feraient songer à Dieu, si ce dernier pouvait manquer à ce point de perfection [...]*⁶²²

Ou encore un peu plus loin, à propos de l'inconscient qui gagne du terrain : *Si j'étais croyant, je dirais que c'est Dieu qui essaie de créer le monde, une idée qui ne Lui est encore jamais venue, à moins de considérer ce monde comme une création, une insulte qui ne viendrait même pas à l'esprit d'un athée.*⁶²³

Ces deux occurrences font référence à la conscience de celui qui s'avérera être l'auteur en la comparant à Dieu. Et notamment en soulignant le potentiel de création que cette conscience, que cet homme, que cet intellectuel, en un mot que l'auteur partagerait avec Dieu. Cette comparaison ne peut se passer de l'évocation allégorique faite par Gary de Dieu alors que les hommes désespérés tentent de le faire réagir pour venir contenter enfin l'humanité. Ils s'y prennent de la manière suivante, alors que Cohn observe la scène :

À première vue, on pourrait croire qu'ils essaient de faire sonner une cloche, mais une cloche qui n'est pas là. Car toute cette masse humaine est attelée à une corde sur laquelle elle tire de toutes ses forces et dont l'autre bout, et c'est là que je comprends l'inquiétude de Schatz, disparaît tout simplement dans le ciel. Je lève le nez, je place une main en visière au-dessus de mes yeux, je scrute le ciel d'un œil perçant, mais l'autre bout de la corde n'est pas perceptible. Le plus étrange, c'est que le ciel est tout bleu, sans un nuage, et alors, à quoi donc, à qui, à quel cou cette corde peut-elle bien être attachée ? Tous ces gens semblent peiner durement, comme s'ils rencontraient de la résistance. S'il ne s'agissait que de décrire le geste, j'aurais dit que ce sont des paysans qui tirent ainsi une vache ou un bœuf récalcitrant vers un pré. Mais ce n'est pas ça. Je n'arrive décidément pas à comprendre ce qu'ils ont en tête,

⁶²² *Ibid.*, empl.2454-2458

⁶²³ *Ibid.*, empl.2096.

*à quoi ils s'escriment ainsi. Ils tirent à hue et à dia, et pourtant l'autre bout de la corde disparaît complètement dans le vide du ciel.*⁶²⁴

La perplexité de Cohn est effacée par l'analyse de Schatz :

– Écoutez, ils ont fini par comprendre qu'il n'y a que Dieu qui puisse la rendre heureuse, et alors, ils essaient de Le lui amener. Hum. Je suis assez vexé. Ce n'est rien, mais il fallait y penser.

*– Vous comprenez, les prières, les cierges, les supplications, ça n'a jamais rien donné, alors ils emploient la manière forte.*⁶²⁵

Ainsi Gary destitue-t-il Dieu, le montrant tantôt impuissant par l'analogie avec le bœuf, qui est un taureau castré, tantôt désinvolte et indifférent en ce qu'il semble être récalcitrant tant les hommes peinent à tirer sur cette corde sans résultat, puis, enfin comme un être inexistant par le biais de la comparaison avec la cloche « qui n'est pas là » ou encore l'évocation de la corde qui se perd dans « le vide du ciel ». Et Cohn n'est pas dupe lorsqu'il voit dans cet acte qui se déroule sous ses yeux la main de l'artiste dans la conscience duquel il est tombé :

*Plus je réfléchis, et plus cette hypothèse me paraît plausible. Ce type-là faisait toutes sortes de grimaces, de remous, dans son subconscient, mais il n'a pas pu s'empêcher de montrer le bout de l'oreille. Du reste, plus on s'enfonce dans le subconscient, et plus on est sûr de tomber sur Dieu, là-dedans. Il n'y a qu'à fouiller. Tous les mêmes, ces fortes têtes. Des rêves bleus soigneusement cachés sous les détritrus. Des ruines du ciel admirables de beauté. Des temples préhistoriques absolument intacts et qui ne demandent qu'à servir*⁶²⁶.

En effet, le personnage de l'auteur se substitue peu à peu à Dieu. Pour ce faire, il destitue la figure divine à laquelle ses personnages le comparent pour mieux s'instituer lui-même, personnage de l'auteur, comme seul et unique Dieu de son roman. Cette constatation nous ramène à la figure du démiurge, et ce dieu tout puissant, n'est autre que l'auteur, Romain Gary fait personnage de sa propre œuvre. Il est le démiurge, celui qui crée et déconstruit chaque élément de sa création à sa guise. Cette position divine de l'auteur dans le roman est, d'ailleurs, corroborée par ses prises de paroles, sa voix immense semblant tomber du ciel pour s'adresser à sa créature Cohn : « – *Mazltov ! Félicitations ! tonne une voix, là-haut, très haut.*⁶²⁷ »

⁶²⁴ *Ibid.*, empl.3145-3152.

⁶²⁵ *Ibid.*, empl.3145-3148.

⁶²⁶ *Ibid.*, empl.3145-3152.

⁶²⁷ *Ibid.*, empl.3926-3927.

Et cette supplantation de Dieu par l'auteur s'accompagne de l'instauration de règles propres au monde qu'il crée, règles qui défient celles qui régissent le réel. Nous pensons notamment au chapitre « La Mort en panne » où l'auteur se permet de rendre la mort impuissante.

Mais ces démonstrations de toute puissance que l'auteur s'évertue et s'amuse à donner à voir à ses personnages ne masque que partiellement sa réalité. Cohn n'est d'ailleurs pas dupe bien longtemps de cette mascarade, pour « remu[er] ainsi ciel et terre » l'individu auquel le dibbuk a affaire ne peut, selon toute logique, être qu'un « impuissant ⁶²⁸ » qui compense cet état de fait par ses vaines démonstrations de puissance. Ainsi, la mort retrouve-t-elle après sa brève expérience de l'impuissance, son état habituel.

Cette constatation de Cohn découle d'une autre découverte qui va nous permettre de mettre au jour notre avant-dernier niveau de matriochka psychique. Découverte conjointe de Cohn et de Schatz que l'on peut résumer ainsi : ils ne sont pas hantés par l'auteur, ils possèdent en fait l'auteur, ils sont ses dibbuks. Ainsi Gengis Cohn paraît dans un premier temps satisfait et semble même nourrir une sorte d'admiration à l'encontre de l'inconscient qu'il hante, il le clame notamment lorsque l'auteur rend la mort impuissante :

*Je me sens de mieux en mieux là où je suis. Il est rare qu'un dibbuk éprouve de la sympathie pour celui qu'il fréquente, mais ce type-là, c'est un frère. Pour une fois, je suis tombé sur un authentique ennemi de l'ordre établi, de la nature des choses et de la nature tout court. [...] Sans parler qu'il a une hutzpé énorme. Il faut avoir un culot monstre pour rêver ainsi de réduire la mort à l'impuissance. Un vrai acte contre nature, s'il en fut. C'est bien la première fois dans ma carrière de dibbuk que je hante un vrai cynique. Il ne doute de rien.*⁶²⁹

Mais très vite, cette admiration se mue en crainte lorsque le dibbuk se sent menacé :

Je croyais déjà que j'avais fait une affaire et que pour une fois le dibbuk avait trouvé un client qui était très content de ses services et lui faisait fête, au lieu de courir chez le rabbin en hurlant qu'il était possédé. Je commençais à me sentir à l'aise, j'avais cessé de me méfier. Oui, eh bien, c'est une planche pourrie, ce type-là, j'aurais dû m'en douter. Je croyais qu'il en voulait seulement à Florian, j'étais en train de me marrer, il avait réduit la mort à l'impuissance dans son subconscient, il se livrait à des travaux de propreté.

⁶²⁸ *Ibid.*, empl.2016-2017.

⁶²⁹ *Ibid.*, empl.2544-2549.

Mais c'est un vrai hargneux, ce coco-là, et s'il n'était pas passé aussi vite de Florian à moi, il aurait réussi à m'avoir par surprise. Il nous met tous dans le même sac, et ce sac, il est drôlement pressé de le vider. Brusquement, j'ai la sensation de me perdre. Le vide me gagne, une espèce d'indifférence, la somnolence, on me crierait « Allemagne ! » que je ne ferais même pas tfou, tfou, tfou ! Tout s'efface, l'oubli me gagne, tout s'éloigne, on tourne la page, il ne faut plus penser à ces choses-là, c'est fini, on passe l'éponge, je disparaîs à vue d'œil, je fonds, on me lave, on me frotte, on me nettoie, ça sent bon, c'est propre, on pourra enfin oublier. [...] On essaie de m'exorciser.⁶³⁰

Et cette tentative d'exorcisation ne vise pas uniquement Cohn, Schatz la sent également peser sur lui et n'a d'ailleurs de cesse d'en avertir son dibbuk comme, par exemple, lorsqu'il lui dit avec une grande lucidité : « Cohn, ce n'est pas le moment de nous disputer. Il y a là un type qui essaie de nous vider – Quel type ? Où ça ? – Nous ne pouvons pas le voir. Nous sommes dedans. »⁶³¹ Malgré l'air détaché qu'il arbore face à l'avertissement de son bourreau, Cohn commence à réaliser que sa théorie est crédible :

[...] plus je respire et plus je constate que cela sent mauvais et plus cela sent mauvais plus il devient probable que nous avons bien affaire à un subconscient. D'ailleurs, la culpabilité, le Juif, le nazi, le néant, l'impuissance, la frigidité, le taureau céleste, ça vous sent l'âme à mille lieues à la ronde.⁶³²

Il s'insurge même contre l'idée d'être devenu « un simple élément psychanalytique » et Schatz finit de lui exposer la triste réalité en ces termes :

Il cherche à nous vomir, murmure Schatz. Son nez émet des sifflements plaintifs. C'est typique. Peu lui importe où, comment, dans quoi, chez qui, pourvu qu'il puisse exister. – Je comprendrais qu'il cherche à vomir un nazi de votre espèce, dis-je. Mais moi ? – Nous sommes associés dans son esprit, dit Schatz. C'est normal. La monstruosité est telle que je suis pris d'un fou rire. L'idée qu'au mot « Juif » puisse répondre à tout jamais par un processus d'association normal le mot « Allemand » est une véritable apothéose de l'humain.⁶³³

Le bourreau et la victime sont donc associés dans l'esprit de l'auteur, ce qui explique sans doute leur état singulier, tous deux possédés l'un par l'autre, dissociés, mais inextricables, les deux faces d'un même traumatisme condamnées à rester unies à jamais dans l'inconscient collectif. Mais ils le sont d'autant plus

⁶³⁰ *Ibid.*, empl.2571-2582.

⁶³¹ *Ibid.*, empl.2116-2118.

⁶³² *Ibid.*, empl.2134-2136.

⁶³³ *Ibid.*, empl.2137-2142.

dans l'inconscient de l'auteur qu'ils hantent sans le savoir. Et c'est d'ailleurs là toute la motivation de Gary dans la représentation de ces personnages, parvenir à se défaire de ses dibbuks, à s'en exorciser. Cohn finit d'ailleurs par constater par lui-même cette volonté farouche de l'auteur de se débarrasser d'eux :

Je comprends aussitôt que les événements se précipitent, c'est-à-dire que les choses se gâtent, et que ce terroriste qui nous entoure de tous côtés est fermement décidé à nous expulser, à nous vomir, avec toutes nos années-lumière et nos petits besoins, afin de pouvoir enfin lire tranquillement son journal.⁶³⁴

Outre le premier niveau de lecture qui implique que l'auteur veuille terminer son travail, à savoir son livre au plus vite, cette volonté de se débarrasser de ses personnages relève également de la volonté de l'auteur de se débarrasser de ses dibbuks. L'explication de cette volonté de « vomir », d'expulser de son esprit le représentant des nazis et celui de leurs victimes juives tient donc au fait qu'ils sont les deux faces d'un même pan de l'histoire, inacceptable, révoltant, dur à digérer, que l'auteur tente d'exorciser. Et le moyen employé par l'écrivain pour exorciser les démons de la tragédie que représente la Shoah n'est autre que l'écriture, l'art.

Il nous faut, avant de découvrir si la stratégie de l'auteur s'avère payante, et ce que Gary cherche à dire par le biais de cette mise en abyme de sa personne devenue dibbuk de sa propre œuvre, évoquer la vision de l'art donnée à voir dans l'œuvre et son lien avec les horreurs de l'Histoire.

C. L'Art en question, ou l'ambiguïté des rapports entre l'art et l'horreur de la Shoah

L'art est un des grands thèmes du roman de Romain Gary. L'écrivain met en exergue l'ambivalence de l'art qui permet l'élévation de l'homme, mais qui pour autant se nourrit des horreurs perpétrées par l'homme. Par le biais de l'art l'homme se crée une mythologie qui a pour but de l'élever au-dessus de sa condition. Cela peut sembler louable et relever d'une quête d'amélioration profitable au genre humain, mais Gary nous met en garde : cette mystification de l'homme a un effet pervers. Plaçant la figure humaine sur un piédestal, elle permet habilement d'effacer l'horreur de sa conduite en la recouvrant de beauté. Ainsi, dans le roman, cette idée est-elle exprimée par le biais de la représentation magnifiée de Lily entourée

⁶³⁴ *Ibid.*, empl.3298-3300.

d'artistes qui immortalisent sous son plus beau jour celle qu'ils savent être une meurtrière froide. L'idée d'équilibre entre beauté et horreur censée rétablir la figure de l'humanité dans sa dignité est exprimée au moyen de la constatation lucide de Cohn qui n'est pas dupe de ce maquillage qui entoure la belle Lily :

[...] je vois Lily apparaître parmi les ruines. Aussitôt, une cascade se jette à ses pieds, des paons se placent sur les branches des arbres et font des effets de miniature persane, des chérubins de Raphaël commencent à froufrouter autour d'elle, des licornes se mettent à gambader, Dürer se précipite, chapeau bas, s'agenouille et attend une commande, Donizetti se déchaîne, Watteau soigne le charme, Hans Holbein le Jeune étale son Christ assassiné à ses pieds pour lui donner un air de Vierge et aussitôt des centaines de Christ se disposent un peu partout, avec un sens aigu de la composition, pour le bonheur de l'œil. Je reconnais celui de Jörg Ratgeb sur un fond d'univers jaune et bleu autour de sa tête, un autre de Grünewald, très épineux, qui se fait flageller à sa gauche, mais à peine ai-je eu le temps de sourire de plaisir esthétique [...] que tout cela change, s'efface et déjà la peinture italienne prend la relève avec empressement et donne à notre Dulcinée un cadre encore plus éblouissant. Bref, tout l'art des siècles saute à pieds joints dans la balance et rétablit l'équilibre budgétaire malgré les centaines de millions d'exterminés, il n'y a plus de déficit, il n'y a plus de déficit, la fécondité créatrice est telle autour de notre princesse de légende que le sang et les immondices sont instantanément recouverts par ses serviteurs, elle retrouve sa virginité, les crimes les plus terribles deviennent des mines de pierres précieuses, des thèmes, la fontaine d'où jaillit l'Esprit, une galvanisation du génie. Et ça recommence.⁶³⁵

Gengis Cohn exprime l'idée que l'art, englobant l'horreur de beauté par le biais de sa recreation des faits tend à en atténuer le caractère inacceptable et révoltant, mais il dénonce également l'ambivalence de cette humanité capable du meilleur comme du pire, et ce, presque dans le même mouvement. Cette idée d'une dualité constitutive de l'humanité, capable des pires horreurs, mais prompte à créer de belles œuvres tirées de ces horreurs mêmes, n'échappe d'ailleurs pas à Thomas Mann⁶³⁶ lorsqu'il la définit en ces termes :

[Un] coup d'œil sur la Victoire, la Vénus de Milo, les Léonard de Vinci, les Espagnols, et encore une fois, une idée générale de ces forces spirituelles et sensorielles qui trouvent ici une expression triomphante, ce fut tout. Hélas oui, l'homme ! Il a péché, s'est conduit comme une brute, s'est entre-tué à travers les siècles et pendant ce temps, il n'a cessé de produire des œuvres pareilles. Cependant ce serait une erreur de distinguer entre son « côté divin » auquel ces choses seraient redevables, et son côté bestial, au compte duquel il faudrait mettre le reste. Non, tous deux dérivent de l'homme tout entier, la bestialité comme la splendeur. Le carnage est en effroyable connexion avec celle-ci, bien plus qu'un pacifiste ne se permettrait de l'imaginer même en rêve

⁶³⁵ *Ibid.*, empl.1893-1905 (souligné par nous)

⁶³⁶ Si nous avons été amenés à nous pencher sur Thomas Mann, outre le thème de son ouvrage *l'Artiste et la société* qui est utile à notre réflexion, c'est parce qu'il est cité à plusieurs reprises dans l'œuvre de Gary, ce qui tend à prouver qu'il était connu de l'auteur et que sa pensée lui était familière, notons par exemple les quatre occurrences du nom de Thomas Mann dans *Europa* de Romain Gary, cité, (pp. 31/32, p. 150, p. 158, p. 197).

; et j'envie ce que le contact du grand art justifie et fortifie dans leur exigence – pour l'homme – de sainteté, de pureté, d'humeur pacifique. Je ne l'ai jamais pu. La sainteté et la disposition pacifique ne créent pas d'images. « L'esprit » non plus, mais c'est l'âme qui les crée, l'âme qui est sensualité et péché. J'ai toujours déclaré que dans la lutte contre la guerre, invoquer le nom de la culture ne sert pas à grand-chose.⁶³⁷

Il va même plus loin. Il explique que le soufre et l'horreur, sont les matériaux privilégiés de l'artiste, dans l'idée presque baudelairienne que le beau ne peut qu'émerger du mal, et que c'est en cela que la culture est impuissante face à la guerre, précisément parce qu'elle se nourrit des méandres les plus sombres de l'âme humaine. Gengis Cohn se sent personnellement visé par l'art de son créateur qui s'évertue à l'exorciser, il affirme :

Y aurait-il ici une ordure en train de se nourrir de moi et de me faire les poches, pour mieux se débarrasser de moi ? D'ailleurs, justement, comme par hasard, je commence à me sentir coupable. Comme je n'ai rien à me reprocher, ça ne peut être que lui. C'est pour cela qu'il essaie de m'éliminer. Mais ce n'est pas le moment de faire du Talmud. Ce qu'il y a de certain, c'est que la même menace pèse sur moi et sur Schatz. Il n'y a qu'à voir sa tête. Il est terrorisé. J'essaie de réfléchir calmement. Je ne crois pas que Lily y soit pour quelque chose. Elle m'a déjà fait. De toute façon, tout ce que je pourrais lui offrir, c'est une consolation spirituelle.⁶³⁸

Et cette expression « *faire les poches* » est loin d'être innocente, car elle nous permet de mettre en lumière la parenté admise et revendiquée par Gary entre son humour et celui des frères Marx. Cette expression semble, en effet, directement inspirée par un passage d'un de leurs films, *Love happy*, où Harpo Marx (auquel Cohn est d'ailleurs comparé par Gary) est approché par une très belle femme (Mme Egelichi), qui recherche un diamant. Pensant que c'est le vagabond qui détient la pierre précieuse, elle le fait fouiller par deux de ses sbires. Sortent alors de ses poches des objets improbables tels qu'une chaîne de vélo, un chien, des jambes de mannequin féminin, un paillason, un parapluie, et même un arrosoir, dernier élément qui se retrouve dans les déchets psychiques laissés par l'auteur dans le roman sous forme d'énumération. En plus de l'hommage que revêtent cette expression et les énumérations semées par l'auteur



⁶³⁷ Thomas Mann, Louise Servicen (trad.), *L'Artiste et la société*, « Bilan Parisien (1926) », Grasset & Fasquelle, Paris, 1973, 325p., pp. 113–114.

⁶³⁸Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.2105-2114.

dans son roman, elles permettent de mettre en place une métaphore in absentia sur la création artistique qui, comme le remarque Cohn, fait les poches des modèles dont elle s'inspire. Comment ne pas voir Lily dans cette magnifique femme blonde qui est à l'origine du pillage d'Harpo ? Cette humanité qui maltraite ses victimes puis s'inspire de leur souffrance pour en faire de l'art, de la beauté, pour en extraire une sorte de diamant, et qui, malgré tous ses méfaits, reste aux yeux de Cohn, comme cette femme aux yeux d'Harpo, belle et irrésistible, en un mot une femme fatale.

Comme avec l'évocation de Marc Chagall, Gary établit donc un dialogue entre son roman et le film des Marx Brothers, mise en résonance d'autant plus éloquente que l'un comme l'autre sont des pastiches de romans et de films policiers. Gary grâce à cette mise en relation souligne le fait que l'intrigue principale de *La Danse de Gengis Cohn*, qui consiste en une enquête menée par le commissaire Schatz sur la tueuse en série Lily, n'est qu'une farce et que le réel enjeu de son roman est bien de démasquer la pire tueuse en série de tous les temps : l'Humanité. Les débris psychiques semés par l'auteur dans son œuvre et l'expression « faire les poches » semblent donc se muer en une réappropriation littéraire de l'évocation visuelle proposée par les frères Marx, liant par correspondance les deux œuvres et permettant via le principe des vases communicants de mettre en image le pillage que Lily exerce sur ses victimes.

L'art se nourrit donc de la tragédie. L'Humanité et certains artistes n'hésitent pas à faire les poches des victimes pour en extraire de la beauté. Et dans le roman, une autre scène permet de mettre en exergue le cynisme de cette humanité qui se nourrit des cadavres qu'elle sème, il s'agit d'une scène où s'affrontent le bouc émissaire et la Joconde, allégorie de la culture, de l'art :

Le bouc est toujours là. Il a la langue dehors et pas un poil de sec, la Joconde l'a crevé. Il a des espèces de convulsions, tout son arrière-train est secoué, il se tourne vers elle, mais quand il voit son sourire, il pousse un bêlement épouvantable, essaie de se traîner dans les buissons, mais elle l'a complètement lessivé, il a encore un tremblement convulsif, se renverse sur le dos et crève, les quatre fers en l'air. Fini, le bouc. La Culture a toujours le dernier mot.⁶³⁹

⁶³⁹ *Ibid.*, empl.3680-3683.

Cet affrontement est en fait une joute sexuelle entre le bouc et la Joconde. Comme souvent dans son roman il s'agit d'une métaphore sexuelle : le bouc, qui n'est autre que le bouc émissaire, a été abusé par l'humanité et notamment par la culture. Et cela nous évoque la constatation lucide d'Imre Kertész sur le mensonge entretenu par la culture à propos de l'humanité, mensonge qu'il lui a été donné de voir dans toute sa cruauté lorsqu'il a été confronté l'horreur nazie :

Je ne sais plus à quel moment je me suis dit pour la première fois qu'il devait y avoir une effroyable erreur, une ironie diabolique dans l'ordre du monde que l'on vit comme la vie ordinaire, normale, et que cette effroyable erreur, c'était la culture, le système des idées, la langue et les notions mêmes qui te cachent le fait qu'il y a longtemps que tu n'es qu'un élément bien huilé dans une machine conçue pour t'anéantir.⁶⁴⁰

Gary souligne donc par ce biais le piège de la culture qui n'est que le maquillage utilisé par l'Humanité pour se refaire une beauté, séduire à nouveau, donnant ainsi encore envie de croire en elle à de nouvelles victimes en dissimulant sa conduite inhumaine derrière de belles idées ou de belles réalisations artistiques. Et toute l'horreur et le cynisme de la conduite de cette humanité inhumaine sont résumés dans le fait que ce piège de la culture lui permette de tuer à nouveau et de se nourrir de ces meurtres pour créer de nouveau de la culture. En ce sens, ce bèlement poussé par le bouc ne peut que faire penser à l'étymologie du mot tragédie, littéralement « chant du bouc » qui permet, s'il fallait encore le démontrer, de mettre en lumière le lien fatal qui unit l'art, la culture et la tragédie, l'horreur. Et la métaphore est poussée à son terme lorsque Gary évoque l'idée de « musée imaginaire » comme un lieu où s'entassent toutes les victimes de l'humanité, tous les boucs émissaires de l'Histoire, passés ou en attente de passer à la postérité, par le biais de l'art. Ainsi nous montre-t-il une Joconde repue et dont la bouche souillée ne cache même plus son horreur :

Les places sont si chères dans le Musée imaginaire qu'on commence même à refuser des cadavres. Le sourire de la Joconde est immuable : il a tout avalé. Je cherche un mouchoir, allons, un peu de pudeur, madame, tenez, au moins essuyez-vous les lèvres.⁶⁴¹

⁶⁴⁰ Imre Kertész, Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, *Dossier K.*, Arles;Montréal, Actes Sud ; Leméac, 2013, p. 67.

⁶⁴¹ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.3954-3956.

Tous ces indices semés par Gary, que ce soit la parenté avec la scène des frères Marx, la réflexion menée par Cohn et la métaphore de la Joconde, lui permettent de fustiger une certaine forme d'art, celle qui par la magnification de la souffrance joue le jeu cynique d'en faire une dissimulation des crimes de l'humanité ainsi recouverts de beauté et donc en quelque sorte désamorçés de leur potentiel scandaleux. Ainsi, Cohn, lucide et cynique, exprime-t-il cette tentative d'effacement de l'horreur en ces termes :

Je crains qu'à force de nous griser de culture, nos plus grands crimes s'estompent complètement. Tout sera enveloppé d'une telle beauté que les massacres et les famines ne seront plus que des effets littéraires ou picturaux heureux sous la plume d'un Tolstoï ou le pinceau d'un Picasso. Et dans la mesure où quelque charnier, soudain entrevu, trouvera aussitôt son expression artistique admirable, il sera classé monument historique et ne sera plus considéré que comme une source d'inspiration, du matériau pour Guernica, la guerre et la paix devenant, pour notre bonheur, Guerre et Paix. Au fond, il s'agit là encore de notre avarice proverbiale, de notre esprit de lucre : j'ai peur que quelqu'un d'autre, un écrivain, un peintre, fasse une affaire sur mon dos, tire des bénéfices de mon malheur. Nous autres, nous voulons toujours garder tout pour nous-mêmes, c'est connu.⁶⁴²

Cohn exprime ainsi sa peur que les pires horreurs insoutenables ainsi recouvertes de beauté ne se limitent *in fine* à un plaisir esthétique, comme vidées de leur teneur monstrueuse. Sentiment que nous retrouvons dans la constatation de ce que la souffrance du Christ (voué à l'exécution cruelle, le supplice de la croix utilisé à l'époque par les Romains) , et que tant d'autres guerres sanglantes, ne soient désormais connues que par le biais des œuvres qu'elles ont inspirées. De ce fait, l'horreur se trouve réduite à cette beauté qui recouvre, englobe, avale finalement toute la souffrance sur laquelle elle s'appuie. Ainsi Cohn constate-t-il, désabusé, le caractère d'effacement de la souffrance inhérent à l'art dans sa quête de beauté :

Je me souviens soudain que de la souffrance du Christ, des milliers de salopards ont tiré de très belles œuvres. Ils s'en sont régalez. Même en descendant plus bas, je me rappelle que des cadavres de Guernica, Picasso a tiré Guernica et Tolstoï a bénéficié de la guerre et de la paix pour son Guerre et Paix J'ai toujours pensé que si on parle toujours d'Auschwitz, c'est uniquement parce que ça n'a pas encore été effacé par une belle œuvre littéraire.⁶⁴³

⁶⁴² *Ibid.*, empl.621-627.

⁶⁴³ *Ibid.*, empl.2105-2114.

Par ce biais, Romain Gary formule une mise en garde sur le danger et la tentation qui résident, pour l'artiste, dans la magnification de l'horreur par l'art. Sa posture peut sembler délicate, puisque lui-même s'est fixé pour objectif avec *La Danse de Gengis Cohn* de créer une œuvre, de faire de l'art, à partir d'un événement historique sanglant, d'une volonté de destruction sans précédent, l'extermination des Juifs d'Europe. Cependant, pointant du doigt le piège qui lui fait face, il marque sa volonté de s'en écarter. Son objectif n'est ni de magnifier la souffrance, il fustige suffisamment cette position pour que nous en soyons assurés, ni de minimiser l'horreur. Sa véritable ambition avec ce roman est bien de démasquer le cynisme du réel, comme il l'indique en ces termes :

[...] dans la Danse de Gengis Cohn, la culture paraît un leurre, un scandale même. C'est que je me suis trouvé soudain confronté avec la difficulté de transformer Guernica en un Guernica – de faire une œuvre d'art à partir de ce qu'on résume par Auschwitz. Je sais qu'il y a là une contradiction, mais je le pressentais dans Pour Sganarelle où je me réclamaï d'un renouveau et de la tradition picaresque du roman dans sa lutte avec la Puissance et dans ses rapports avec l'Histoire, où je préconisais une attitude cynique qui situerait franchement le cynisme là où il règne en maître, et qui ferait passer son poids de l'œuvre à la réalité, qui ferait de la réalité un cynisme hideux.⁶⁴⁴

Sa stratégie, qui peut paraître contradictoire dans un premier temps, de dénoncer la magnification de l'horreur, la tragédie historique réduite à un simple matériau nécessaire à la construction d'une belle œuvre, n'en est pas moins une réussite. Car loin de magnifier l'humanité, ou de rendre esthétiques les horreurs dont elle s'est rendue coupable, et en ce sens la Shoah en est un exemple paroxystique, Gary décide, au contraire, de démasquer l'humanité, de la montrer sous son vrai jour. Ainsi destitue-t-il Lily dans la scène apocalyptique qui précède le dernier chapitre. Alors que Lily immense se tient au milieu d'une clairière et est assaillie, et même saillie, par tous les peuples militarisés du monde qui viennent tenter de la satisfaire avec l'ogive nucléaire. Son vrai visage, sa monstruosité, nous sont alors révélés :

Un affreux réalisme, un abominable naturalisme s'empare soudain de nos lieux sacrés. Arakhmonès ! Ce n'est pas possible, je croyais qu'on les avait fermés. Bon, bon, admettons que ça existe, il y en a tout de même qui sont de luxe, très propres, très élégants, mais ça ! Comment voulez-vous que l'homme le mieux disposé et le mieux pourvu puisse donner le meilleur de lui-même

⁶⁴⁴ Romain Gary, *Le Judaïsme n'est pas une question de sang*, cité, p. 35.

*dans de telles conditions ? Elle pourrait au moins se rhabiller, entre les passes, se refaire une beauté, vous me direz, les clients se succèdent trop vite, toujours cette accélération de l'Histoire, mais tout de même, tous ces corps nus qui se succèdent sur elle, Florian qui se dépense sans compter, ça commence à faire Buchenwald, à faire charnier.*⁶⁴⁵

Et c'est bien le personnage de l'auteur, tout puissant, qui induit ce réalisme, qui montre à son personnage, Cohn, la réalité de celle qu'il continue à aimer malgré tout. L'auteur démasque l'humanité et dans le même mouvement, cela constituera son dernier acte de toute-puissance avant sa destitution finale, empêche Cohn de fermer les yeux afin d'imaginer l'humanité telle qu'il l'aime. Forcé de la regarder en face, l'ancien dibbuk finit par nager à contre-courant dans le fleuve de semence immonde qui s'est formé aux pieds de Lily et où sont charriés les cadavres de ceux qui sont venus tenter de la contenter. Cette image apocalyptique où l'humanité nous fait penser à la grande prostituée biblique, revêt le vrai sens du terme apocalypse, en grec, révélation, lorsque l'humanité odieuse n'est plus seulement Lily, mais le fleuve qui coule à ses pieds et ceux qu'il charrie. Souvent cité par Gary, Nietzsche définit l'homme comme un « *fleuve malpropre* » et ajoute qu'« *Il faut être un océan*⁶⁴⁶ *pour pouvoir recueillir un fleuve malpropre sans se salir soi-même.* »⁶⁴⁷ Et c'est finalement dans ce fleuve-humanité, ce statut d'homme, que se noie Schatz en proclamant la phrase de Terence « *Rien de ce qui est humain ne m'est étranger* »⁶⁴⁸ sentence qui est définie ici par Gary comme « *le célèbre cri de ralliement nazi* »⁶⁴⁹, ce qui prend tout son sens si l'on suit la vision garyenne de l'humanité inhumaine. Et c'est pour cela que Cohn s'efforce de nager à contre-courant, tentant vainement de se soustraire à ce statut d'homme qui lui est offert, mais qui finalement l'emporte dans le tourbillon du fleuve qui l'évacue : car on n'échappe pas à sa propre humanité.

⁶⁴⁵ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.4038-4043.

⁶⁴⁶ Gary nous explique : « *J'ai écrit la trilogie Frère Océan : le premier volume s'appelant La Danse de Gengis Cohn, qui était une sorte de nouvelle version de la légende yiddish du dibbuk, le deuxième volume s'appelait La Tête coupable et le troisième volume qui a paru il y a deux ans à peine, s'appelait Charge d'âme.* » in, Romain Gary, *Le Sens de ma vie*, cité, p. 90. Il est très intéressant de noter, en ce sens, que *La Danse de Gengis Cohn* appartient à la trilogie « Frère océan ». Au regard de la citation de Nietzsche, cela semble corroborer la place centrale de l'humanité revendiquée par Gary dans son roman, car seul un océan est apte à la recueillir.

⁶⁴⁷ Friedrich Nietzsche et Georges-Arthur Goldschmidt, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, Paris, Librairie Générale Française, 2005, p. 22.

⁶⁴⁸ Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.4027.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, empl.4026

Outre cet aspect, l'évacuation de Cohn correspond également à la volonté du personnage de l'auteur d'exorciser son dibbuk :

Il lutte encore, quelques efforts rageurs, mais j'y mets tout mon art, tout mon métier, et il fait la planche, les yeux fermés [...] d'un bouc ressuscité et d'ailleurs immortel, d'une étoile jaune devenue antisémite et d'une Culture crevée.⁶⁵⁰

Il semble y parvenir finalement, l'ayant destitué de son rôle de narrateur que le personnage de l'auteur a repris à son compte. Cette arme, qu'est devenu l'art dans les mains de l'artiste, qui tente de mener à bien par ce biais la purgation de ses dibbuks, est définie notamment comme une « sublime vengeance » par Thomas Mann :

Or la seule arme donnée à l'artiste écorché vif pour réagir en face des phénomènes et des expériences de la vie, pour s'en défendre avec beauté, c'est l'expression, la caractérisation. Cette réaction expressive, qui pour parler avec quelque radicalisme est une sublime vengeance de l'artiste contre son expérience, sera d'autant plus violente que son excitabilité sera plus affinée. [...] Pas de plus grande incompréhension que de confondre la vigueur expressive critique avec une méchanceté, une animosité prise dans l'acception humaine.⁶⁵¹

Cela explique sans doute la fougue que le personnage de l'auteur met dans son objectif d'évacuation de ses personnages, étendards du traumatisme que fut la Shoah. Mais, et c'est là que réside la finesse de la pensée garyenne, l'entreprise du démiurge-écrivain, malgré sa prise de pouvoir progressive dans l'œuvre, se solde par un échec, échec compréhensible, si l'on s'en tient à l'invulnérabilité proclamée du bouc immortel, Cohn :

[...] il faudrait un génie authentique pour me refouler. J'ai parfois le sentiment que tous les trésors du Louvre n'y arrivent pas, que je crève le tableau et que ma tête sort d'un Rembrandt ou d'un Vermeer, d'un Vélasquez ou d'un Renoir comme d'une vulgaire bouche d'égout du ghetto de Varsovie : couic ! me voilà.⁶⁵²

Cette constatation souligne bien que le crime est tel, que l'humanité est allée si loin et ne s'est pas arrêtée pour autant, les Noirs, les Vietnamiens, Hiroshima en sont des exemples frappants, que tout l'art du monde ne parviendra plus à effacer

⁶⁵⁰ *Ibid.*, empl.4067-4070.

⁶⁵¹ Thomas Mann, Louise Servicen (trad.), *L'Artiste et la société*, « *Bilse et Moi* (1906) », cité, p. 27.

⁶⁵² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.867-870.

sa faute et que toute tentative se solderait irrémédiablement par un échec. Et cet échec est rendu visible par Gary alors que son roman bascule peu à peu dans la réalité. En effet, la disparition du dibbuk Cohn dans le fleuve-humain coïncide avec l'apparition du personnage de l'auteur dans le roman. La destitution de l'un permet l'institution de l'autre, comme si l'un reflétait l'autre. Cela souligne la parenté entre Gary et son personnage Cohn. Notons que Gary, qui avait empêché Cohn de fermer les yeux, est retrouvé les yeux fermés devant Lily « pour mieux [la] voir »⁶⁵³ selon les termes de Florian. De plus, sa destitution en tant que dieu suivie de son incarnation dans le roman le rapprochent du Dieu-fait-homme qu'est le Christ lui-même considéré comme l'alter ego de Cohn, il lui ressemble trait pour trait selon Gary. Si Cohn est l'alter ego du Christ, et si le Christ est l'alter ego de Gary, alors Cohn est naturellement l'alter ego de Gary. Et de cette idée découle une théorie intéressante, que Cohn soit en fait l'emblème d'une part de Gary, son dibbuk dans le sens de l'altérité qui se colle à lui et dont il ne peut se débarrasser, emblème, peut-être, de la judéité de l'auteur. D'ailleurs, le personnage de Romain Gary incarné dans le roman au dernier chapitre, que l'on trouve évanoui au mémorial du ghetto de Varsovie, entend une dame qui dit à sa femme « *Ah ! nous ne savions pas qu'il était juif...* » ce à quoi Jean Seberg répond « *Lui non plus.* »⁶⁵⁴

Voici donc un autre niveau de matriochka psychique : l'auteur hanté par sa judéité. Mais ce n'est pas le dernier ni le plus magistral : l'autre dibbuk, la véritable matriochka qui englobe toutes les autres, n'est autre que l'humanité. L'humanité qui est d'ailleurs désignée par Gary comme l'épicentre de son roman :

*En effet, je voulais que l'humanité entière soit le « Je » de ce roman se manifestant dans un infini d'identités en évolution et changement constants, que ce soit le roman de la « conscience poursuite ». Comme si l'humanité, sans se définir dans une conscience unique, pouvait communier avec un infini de consciences dans leur rapport avec la singularité de chaque univers psychique, aspiration qui me paraissait réalisable dans la conscience collective de la culture dans ses rapports avec les œuvres individuelles.*⁶⁵⁵

Et en ce sens l'humanité ne se cantonne pas au personnage de Lily, capable de bonnes actions, de générer de la beauté grâce à l'art et à la fois avide de carnages.

⁶⁵³ *Ibid.*, empl.4099-4100.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, empl.4131-4132

⁶⁵⁵ Romain Gary, *Le Judaïsme n'est pas une question de sang*, cité, p. 34-35.

Suivant le principe de mise en abyme, elle se reflète comme à travers un prisme dans toute l'œuvre. Nous la retrouvons sous les traits du duo-dibbuk Schatz-Gengis qui contient à la fois le bourreau et la victime, elle est ensuite également visible dans le personnage même de Gengis Cohn que l'auteur surnomme « Gégène » comme pour souligner le potentiel de barbarie qui réside en tout homme n'excluant pas les anciennes victimes. Enfin, elle se reflète même dans le personnage de l'auteur, soldat et écrivain, hanté par le dibbuk de Lily, de cette humanité qu'il regarde avec lucidité, mais à laquelle il appartient malgré tout comme il le déclare en ces termes :

*Je ne suis tenu à l'égard de la condition humaine à aucun respect : elle est moi et je ne me moque pas seulement de moi-même, mais de ce qu'il y a de cocasse dans moi, dans vous, dans n'importe qui.*⁶⁵⁶

Autant de facettes, donc, qui reflètent la dualité de l'humanité.

Dans la scène finale de *La Danse de Gengis Cohn*, Gary nous révèle, après avoir démontré la toute-puissance de l'art dans son roman, l'impuissance de l'art face à l'horreur de la réalité symbolisée par l'écrivain fait personnage, incarné, mais impuissant : nous le retrouvons évanoui à la suite du choc provoqué par sa visite au mémorial du ghetto de Varsovie. Fait intéressant, la scène finale est présentée comme le déclencheur de l'écriture du roman : elle est datée de 1966 alors que le temps du roman et sa publication sont datés de 1967. L'auteur aurait donc pu placer cette scène en préambule de son roman, mais s'il a décidé de la placer à la fin c'est sans doute pour souligner l'impérieuse nécessité et dans le même mouvement la vanité inhérente à son entreprise de « sublime vengeance » par l'écriture. Ainsi le personnage de l'écrivain, dieu déchu, ne parvient pas à se libérer du traumatisme engendré par l'extermination des Juifs d'Europe, par l'extermination d'une partie de sa famille, comme il ne parvient pas à se défaire de sa judéité qui le lie à ce pan de l'histoire, ce qui est rendu visible par la réapparition du personnage de Cohn⁶⁵⁷,

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁵⁷ « Il n'est pas en très bon état, ce pauvre Cohn. Il a eu encore des tsourès, il est d'une maigreur effrayante, il est couvert de plaies, il a un œil poché, il vacille, ils ont déjà eu le temps de le couronner et il a l'air complètement ahuri, sous ses épines, qu'il n'essaie même plus d'enlever, mais enfin, il est toujours là, mazltov ! Cohn l'incroyable, l'immortel, il est plié en deux, mais il tient debout, et il suit obstinément Lily, en traînant sur l'épaule Son énorme Croix. – Oh, regarde, Florian, il y a un monsieur qui nous suit. Florian se retourne et lui lance un regard distrait. – C'est seulement ton Juif, ma chérie. Toujours le même. Il s'est encore tiré d'affaire, ce salaud-là. Enfin, je n'y peux rien.

destitué, silencieux, voûté, amaigri, portant la croix et la couronne d'épines, ce « *bouc ressuscité et d'ailleurs immortel* »⁶⁵⁸, qui suit l'humanité. De même qu'il ne parvient pas à exorciser la culpabilité d'être homme, le couple que forment l'humanité et la mort sont d'ailleurs ceux qui ont le dernier mot dans le roman, au sens propre comme au figuré.

Sous la plume de Gary, Cohn redevient finalement le spectre du bouc émissaire éternel de l'humanité, il n'est plus le vengeur sarcastique et tout puissant, le personnage de l'auteur n'est plus le maître de la destinée, la mort et l'humanité inhumaine retrouvent toute la grandeur qu'elles avaient perdue le temps du roman. L'auteur fait donc coïncider avec la fin de son roman un retour brutal à la réalité. Cela contribue à créer un effet de « gueule de bois », de dégoût pour le cynisme du réel démasqué qui est commun avec l'entreprise de Quentin Tarantino à laquelle nous allons nous intéresser désormais.

3. Le cinéma dans le cinéma chez Quentin Tarantino

Avant de nous pencher sur les intentions communes des œuvres de Romain Gary et de Quentin Tarantino, nous nous devons d'explorer les procédés de mise en abyme utilisés par le réalisateur dans son film *Inglourious basterds*.

Les références au cinéma dans le film de Tarantino, et de façon plus générale dans son œuvre, sont légion. Cinéphile accompli, le réalisateur tient par un jeu de références à rendre hommage aux films qui l'ont marqué, et en ce sens *Inglourious basterds* ne déroge pas à la règle. Nous pourrions mettre en exergue ces références à d'autres films, mais il nous semble que ce sujet mériterait d'être traité dans une thèse dédiée, par un spécialiste de cinéma, tant il est prégnant et fondamental dans l'œuvre tarantinienne. Nous allons, pour notre part, nous intéresser au cinéma en tant que thème majeur d'*Inglourious basterds* en analysant son traitement et ses enjeux. Nous nous intéresserons ensuite à l'enchâssement de deux films complémentaires, mais opposés au sein même du film de Tarantino pour faire

Incredible. Viens, ma chérie. Il ne dérange personne. » in Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, cité, empl.4134-4141

⁶⁵⁸ *Ibid.*, empl.4069.

émerger, enfin, l'opposition constitutive qui existe entre l'art et la propagande mise en lumière par le travail du réalisateur.

A. Le cinéma, un des thèmes centraux d'*Inglourious basterds*

Le thème du cinéma semble, en effet, irriguer le film de Tarantino. Nul espace ne paraît en être totalement privé que les références à ce thème soient directes ou indirectes. Et cette omniprésence de ce thème en fait, selon nous, une métaphore filée que nous allons nous efforcer d'analyser. Les indices qui nous permettent de percevoir l'importance de ce thème sont semés tout au long du film. Il n'est pas innocent, par exemple, que Bridget Von Hammersmark, celle qui a imaginé les détails de l'opération Kino, avant d'être un agent double, exerce le métier d'actrice, tout comme le fait que le lieutenant Hicox, un agent spécial recruté par Churchill, le soit plus pour ses connaissances cinématographiques (il est spécialiste du cinéma allemand d'avant-guerre), que pour ses compétences militaires pourtant indéniables. D'autre part, Zoller, le soldat nazi cinéphile qui permet que le film « La Fierté de la nation » soit projeté dans le cinéma de Shosanna, n'est autre que la vedette de ce film consacré à ses exploits militaires. Un acteur, donc, dont on apprend dans le scénario que sa famille tient également un cinéma en Allemagne et qu'il maîtrise notamment l'art de la projection de film. Il n'est pas innocent non plus que Shosanna soit devenue propriétaire d'un cinéma, projectionniste, et choisisse de s'improviser réalisatrice de film pour donner libre cours à sa vengeance. Et ce n'est sans doute pas un hasard si la mission militaire, l'opération Kino, dont l'objectif est l'élimination des figures principales de l'état-major nazi, prend place dans une salle de cinéma parisien et que, pour cette occasion précise, Aldo Raine, Donnowitz et Hirschberg endossent respectivement le rôle de réalisateur, caméraman et cascadeur italiens afin de pouvoir s'infiltrer à la première et mener à bien leur expédition punitive. Enfin, il n'est pas anodin que le cinéma prenne feu pour couronner la vengeance de Shosanna qui s'exerce par l'embrasement de la collection de films nitrates de la propriétaire du cinéma. Autant de références directes à l'univers du cinéma qui soulignent la place majeure qu'occupe ce thème dans *Inglourious basterds*. Nous l'avons dit, et c'est un fait connu de tous, Tarantino est féru de cinéma, mais est-ce la seule motivation qui l'a animé quand il a décidé de donner une telle place à ce thème dans ce film consacré à la Seconde Guerre mondiale ? Nous gageons que non.

Outre l'hommage rendu au septième art, nous pensons que l'omniprésence de ce thème revêt une signification plus profonde, en lien direct avec la période historique dont le film traite ce qui est rendu visible par l'emploi d'une métaphore filée qui lie ce thème à l'atmosphère du temps historique représenté dans le film.

En effet, il est intéressant de noter que la quasi-totalité des personnages d'*Inglourious basterds* endossent ou sont contraints d'endosser, tels des acteurs, un autre rôle, à un moment du film. C'est sans doute de cet état de fait que se nourrit la métaphore visuelle du jeu de cartes auquel joue Bridget, dans la taverne la Louisiane, avec les soldats allemands dans un premier temps, puis avec les basterds face à l'officier de la Gestapo, dans un second temps. Jeu qui consiste, rappelons-le, à arborer sur le front une carte avec le nom d'un personnage célèbre dont le porteur s'escrime, par un jeu de questions-réponses à déduire l'identité. La question est la suivante, métaphoriquement, les personnages sont-ils vraiment ceux qu'ils prétendent être ou jouent-ils un rôle ? Nous avons évoqué dans la première partie de cette étude le masque civilisé que les personnages nazis arborent, par moments, pour arriver à leurs fins et dissimuler leur inhumanité. Landa, dont la politesse extrême lui permet d'endormir les soupçons du fermier Perrier LaPadite pour que son coup n'ait que plus de portée lorsqu'il lui ordonne de désigner la cachette des Juifs qu'il héberge chez lui, Zoller, le redoutable tireur d'élite qui joue les « gentils garçons » pour séduire Shosanna, ou encore le sergent Rachtman qui se drape dans ses prétendues valeurs militaires pour être traité d'égal à égal par Raine. Il nous faut noter, avant de nous pencher sur les autres personnages qui se prêtent à ce jeu de rôle dans le film de Tarantino, qu'historiquement cette disposition à la duplicité était un prérequis pour appartenir et plaire au parti nazi. Ainsi comme le souligne Michaud :

Dans le cours qu'il consacra durant l'hiver de 1945-1946 à la question de la culpabilité allemande, Karl Jaspers était [des] plus pénétrant[s] quant à ce « dédoublement » : « La vie sous le masque — inévitable pour quiconque voulait survivre — entraînait une culpabilité morale. [...] Le déguisement constituait l'une des caractéristiques fondamentales de notre vie. Elle pèse sur notre conscience morale. » On reviendra plus loin sur la fonction déculpabilisante que ce « déguisement » devait assurer. Il faut rappeler d'abord que, fondée sur la suggestion, la propagande nazie distinguait entre disposition intérieure (Stimmung) et comportement visible (Haltung). C'était en imposant le port d'un « masque », en imposant une Haltung déterminée, qu'elle cherchait à obtenir une Stimmung favorable chez ceux qui demeureraient intérieurement insoumis. Elle escomptait sans doute que, sous le masque, la vie finirait bien par se conformer au masque. Mais l'orthodoxie lui importait

finalement moins que l'orthopraxie, selon l'heureuse expression par laquelle Jacques Ellul caractérisait toute propagande moderne. Aussi le clivage qui pouvait exister entre le jeu du comédien et la nature de sa conviction intime demeurait secondaire. Ce qui était déterminant était la qualité du jeu, l'efficacité dont faisait preuve le comédien dans l'accomplissement de sa tâche — sa performance (Leistung). Ce qui comptait était ce « talent » mesurable chez chacun, en fonction de la place et du rôle qui lui avaient été assignés dans le spectacle. Ce fut le vrai critère de Goebbels jusqu'à la fin, comme en témoigne l'encouragement qu'il adressa, dans les derniers jours du régime, à ses collaborateurs : « Messieurs, dans cent ans, on tournera un beau film en couleurs sur les terribles journées que nous vivons. Ne désirez-vous pas jouer un rôle dans ce film ? Tenez bon, maintenant, pour que les spectateurs [...] ne hurlent pas et ne sifflent pas quand vous apparaîtrez sur l'écran. »⁶⁵⁹

Chaque membre du parti devait donc, tel un acteur, jouer le rôle qu'Hitler attendait de lui afin de faire advenir au visible son projet de race supérieure allemande et de Reich tout puissant, lui assurant ainsi une crédibilité à même de lui laisser toute licence de mener à bien ses funestes projets.

Tarantino, quant à lui, dans son film, ne se limite pas à la représentation de la duplicité des nazis, qu'il traite néanmoins comme nous l'avons vu, ses autres personnages affichent également un caractère de dédoublement. Ainsi, Bridget, par sa qualité d'agent double, est actrice dans la vie comme à l'écran ; elle semble, en apparence, embrasser les vues du parti nazi, mais cherche, en réalité, à le renverser ; le lieutenant Hicox et les « basterds » que sont Hugo Stiglitz et Wilhem Wicky sont contraints de revêtir l'uniforme nazi afin d'interpréter, pour leur première rencontre avec l'espionne-actrice, le rôle de gradés nazis afin de passer inaperçus. Hicox va même encore plus loin, repéré par un agent de la Gestapo à cause de son accent inhabituel, il utilise comme justification de sa nationalité allemande, sa prétendue figuration, alors qu'il était enfant, dans un classique des films de montagne allemands. Cette histoire lui permet de prouver qu'il vient d'une région reculée dont cet accent est originaire. En d'autres termes, pour se défendre du soupçon de duplicité qui pèse sur lui, il met en abyme son jeu de rôle et se défend par la référence à sa prétendue prestation d'acteur dans un film bien allemand. Enfin, Shosanna, unique rescapée de la famille Dreyfus, est-elle contrainte pour survivre de se faire passer pour une non-juive, elle endosse donc au quotidien le rôle d'Emmanuelle Mimieux, nièce d'une gérante de cinéma.

⁶⁵⁹ Éric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 2016, 424 p., coll. « Folio histoire », pp. 80-81.

Ce n'est pas un hasard si ce jeu de rôles fait apparaître un personnage insoupçonné, mais central du film de Tarantino : la langue. Nous avons mentionné que le film était multilingue, pour des raisons de réalisme notamment, mais la langue a un rôle bien plus signifiant dans ce film. Comme l'explique Tarantino, la Seconde Guerre mondiale est la dernière guerre qui ait vu s'affronter des hommes blancs entre eux. Comment donc distinguer, vu leur ressemblance, les amis des ennemis si ce n'est par la langue ? Parler parfaitement la langue de l'ennemi était, ainsi, un gage de survie. Comme le réalisateur l'explique vous pouviez, en ces temps, mourir de ne pas avoir compris un ordre. Et d'ailleurs, dans son film, la famille Dreyfus ne comprend pas qu'elle va être mise à mort et ne tente pas de s'échapper justement parce qu'elle ne maîtrise pas l'anglais qui est la langue utilisée par Landa et Perrier LaPadite lors de son interrogatoire par le chasseur de Juifs. Mais la maîtrise de la langue permettait également d'infiltrer le groupe ennemi. Et ce n'est pas un hasard si, dans le film, les échecs d'infiltration sont tous dus à une mauvaise maîtrise d'une langue qui n'est pas la langue maternelle du personnage concerné. Par exemple Hicox qui est repéré à cause de son accent inhabituel et qui signe son arrêt de mort en commandant trois verres de Schnaps en montrant son index, majeur et annulaire alors que la coutume allemande désigne le chiffre trois par le biais du pouce, de l'index et du majeur. Cette erreur relative aux us et coutumes allemands n'aurait jamais eu lieu si l'attention du membre de la Gestapo n'avait pas été attirée par l'accent non conforme du soldat britannique. Ce détail, en plus de signifier la position instable et risquée de l'agent infiltré que chaque erreur si minime soit-elle peut condamner, souligne également qu'en plus de la langue il valait mieux maîtriser certains points des usages allemands. Enfin, les « basterds » sont démasqués avec beaucoup de satisfaction par Landa, alors que se faisant passer pour une équipe de tournage italienne ils s'avèrent incapables de prononcer leurs patronymes avec la musicalité typique de cette langue que Landa, polyglotte accompli, maîtrise pour sa part.

Cela souligne l'importance, donc, de se conformer à un rôle dans les moindres détails, costume, attitude, façon de penser jusque dans la diction et la façon de montrer un chiffre avec ses doigts, tous ces détails anodins pouvaient assurer la survie d'une personne à cette époque ou signer son arrêt de mort, et c'est sur ce point que le réalisateur veut attirer notre attention. L'omniprésence de la métaphore

cinématographique permet donc à Tarantino de souligner la mascarade qu'imposait la survie à cette époque : un monde mis en scène par les nazis pour faire advenir au réel leur « idéal » contre nature, monde fantoche auquel leurs victimes et opposants devaient se conformer en interprétant un rôle et en cachant leur véritable identité, afin de survivre dans ce milieu hostile ou d'espérer mettre à bas le régime qui les opprimait. En ce sens Tarantino dénonce-t-il l'absurdité d'une guerre qui tentait de faire émerger une différence visible entre des êtres physiquement semblables, car appartenant à la seule race qui existe, la race humaine. Soulignant, dans le même mouvement, l'absurdité qui réside dans le fait de mourir à cause d'un mot, idée que nous serons amenés à développer et à approfondir un peu plus loin dans notre étude.

B. Shosanna/Zoller, Tarantino/ Goebbels, deux visions opposées du cinéma

Outre la métaphore cinématographique filée par le réalisateur tout au long de son film, nous trouvons d'autres traces de la présence de ce thème du cinéma, notamment dans la divergence de conception du septième art qui se fait jour entre les deux personnages que sont Shosanna et Fredrick Zoller.

Nous trouvons, en effet, dans le film de Tarantino, les deux personnages antagonistes que sont Fredrick Zoller et Shosanna Dreyfus, connue par le premier sous la fausse identité d'Emmanuelle Mimieux. Dans un premier temps, si tout paraît opposer ces deux personnages, l'un est un nazi, tireur d'élite, l'autre est une juive dont la famille a été exterminée par les nazis, un amour commun du cinéma semble néanmoins les lier puisque c'est précisément la cinéphilie du soldat qui l'enjoint à parler à la belle propriétaire du cinéma qu'il fréquente. Cela peut tout d'abord nous sembler anecdotique, mais le fait que les deux protagonistes se rencontrent par l'entremise du cinéma ne doit rien au hasard. Par ce biais, Tarantino met en lumière la dualité du cinéma, de l'image, qui en fonction de celui qui la crée peut-être dangereuse. Il trace également une ligne de démarcation nette entre sa vision de l'art visuel et celle dévoyée des propagandistes. Ligne de démarcation qui émerge donc, en premier lieu, grâce à l'opposition de ses personnages entre eux.

Ainsi, Shosanna est propriétaire d'un cinéma, projectionniste et cinéphile, ainsi le soldat Zoller pense trouver en elle un alter ego, car, lui, se considère également comme amateur éclairé de cinéma. Or, la distinction entre les deux personnages se fait jour progressivement, et ce dès leur première discussion. Si cet échange à

l'initiative du soldat paraît être, outre la contrainte qu'il semble revêtir pour Shosanna, obligée de répondre à l'occupant, une discussion entre deux passionnés et connaisseurs de cinéma, il s'agit dans un premier temps d'un échange unilatéral basé sur la spéculation.

Zoller, à partir des films que Shosanna met à l'affiche, déduit ses goûts et lui-même à partir de l'affiche définit les siens. Par exemple, comme Shosanna a projeté un film de Max Linder il en déduit, à raison puisqu'elle n'objecte pas, qu'elle aime cet artiste, et Zoller de préciser qu'il le préfère à Chaplin, même si le *Kid* reste pour lui un chef-d'œuvre. Jusque-là, outre la discussion forcée, l'on pense que Zoller est un réel cinéophile qui semble même mettre de côté son idéologie lorsqu'il est question de cinéma, Chaplin étant honni par le régime nazi. Mais cet échange, pour le moins anodin, prend un tout autre tour lorsque Zoller se réjouit « [...] *de voir une jeune femme française admiratrice de Riefenstahl* », déduction qu'il fonde sur le fait qu'un des films dont elle est la vedette soit à l'affiche. Après avoir signifié que « *la soirée allemande* » proposée par son cinéma n'était pas à son initiative, qu'elle n'avait pas le « *choix* », Shosanna n'hésite pas à rectifier la parole du soldat qui lui est insupportable, elle lui lance : « « *Admiratrice* » *n'est pas vraiment le mot que j'utiliserais pour définir mes sentiments vis-à-vis de Fraulëin Riefenstahl* ». C'est au détour de cette discussion que Tarantino met au jour la profonde opposition de conception de l'art, et du septième art, en particulier, qui existe entre ses deux personnages. En effet le soldat Zoller, se considérant visiblement comme un cinéophile éclairé ne conçoit pourtant pas réellement la différence qui existe entre l'art et la propagande, la première occurrence discrète qui confirme cette hypothèse réside dans cette admiration pour Leni Riefenstahl qui d'actrice est rapidement devenue la cinéaste préférée de Hitler en signant notamment des films de propagande pour le régime nazi, tel que « *Les Dieux du stade* » ou « *Le Triomphe de la volonté* ». L'on comprend donc la réticence de Shosanna à se voir associée à une telle figure par un lien d'admiration. L'écart se creuse encore davantage entre les deux personnages lorsque le soldat Zoller dévoile à Shosanna qu'il est le héros du film de propagande « *La fierté de la nation* » qui retrace ses « exploits », révélation qui se déroule sous la forme de cet échange :

Shosanna : *Alors comme ça, vous êtes un héros de guerre ? Qu'est-ce que vous avez fait ?*

Zoller : *Je me suis retrouvé dans le clocher d'une ville fortifiée, moi tout seul et un millier de munitions, dans un perchoir, face à trois cents soldats ennemis*

Shosanna : *Qu'est-ce que vous appelez un perchoir ?*

Zoller : *Ah... un perchoir c'est comme ça qu'un tireur embusqué appellerait un clocher, une structure haute offrant une vue à trois cent soixante degrés. Très avantageux pour un tireur d'élite.*

Shosanna : *Combien vous en avez tués ?*

Zoller : *Soixante-huit (silence) le premier jour. Cent-cinquante, le deuxième jour. Trente-deux, le troisième jour. Et le quatrième jour ils ont quitté la ville. Naturellement mon histoire de guerre a attiré beaucoup d'attention en Allemagne, c'est pour ça que tous me reconnaissent. Ils m'appellent le sergent York allemand.*

Shosanna : *Ils feront peut-être un film sur vos exploits.*

Zoller : *(rire) Eh bien, c'est exactement ce que Joseph Goebbels a pensé, il s'intitule « La Fierté de la nation ». Et je vous le donne en mille, ils ont voulu que j'interprète mon propre rôle ! et je l'ai fait. Joseph pense que ce film sera son chef d'œuvre et que je serai le Van Johnson allemand.*

Shosanna : *La fierté de la nation c'est vous ? Vous êtes la vedette de La Fierté de la nation.*

Zoller : *Je sais, comique ?*

Shosanna : *Bonne chance pour la première, soldat, j'espère que tout ira bien pour Joseph et vous-même. Au revoir.*

Cet échange, et notamment le jeu des acteurs, nous renseigne sur la divergence profonde de conception qui oppose les deux personnages. Le soldat qui ménage ses effets, et annonce, non sans un certain plaisir égotique, le nombre de ses victimes, fait face à une Shosanna qui loin d'être admirative demande froidement « *Combien vous en avez tués ?* » et qui sur un ton distancié et ironique s'étonne « *Vous êtes un héros de guerre ?* » ou encore « *Ils feront peut-être un film sur vos exploits* » sans se douter que c'est effectivement le cas. L'attitude de la jeune fille contraste fortement avec celle des nazis et de leurs petites amies françaises présents dans le café dont les effusions d'admiration ne laissent aucun répit au soldat. Prenant le risque d'être cataloguée comme ennemie, elle n'hésite pas à faire connaître son point de vue et c'est avec beaucoup de mépris qu'elle s'étonne : « *« La fierté de la nation » c'est vous* », phrase qui recouvre un double sens comme pour souligner, « *vous le petit soldat vous faites la fierté de la nation allemande ?* » Shosanna sous-estime là encore celui qui s'enorgueillit du surnom que les Allemands lui ont donné : « *Le sergent York allemand* », surnom qui désigne à la fois ses exploits

militaires et cinématographiques⁶⁶⁰. Puis elle ajoute « *Vous êtes la vedette de « La Fierté de la nation »* signifiant ainsi que son mépris se porte également sur le fait que ce prétendu cinéophile éprouve une fierté non dissimulée dans le fait d'être l'acteur principal d'un film de propagande, de ce que Goebbels imagine déjà comme son « chef d'œuvre », ce qui semble induire que le soldat ne perçoive pas la différence qualitative pourtant effective entre les films de propagande et les véritables chefs-d'œuvre du septième art, ou du moins que percevant cet écart il ne soit pas assez « puriste » pour s'abstenir de donner son concours à cet ersatz d'art qu'est la propagande.

Ce clivage à l'échelle des personnages se retrouve donc dans le fait que Zoller ne voit aucun inconvénient à être le premier rôle d'un film de propagande signé Goebbels, et ce, en étant totalement conscient de ce statut de son film comme nous le constatons lorsqu'il présente Goebbels à Shosanna en ces termes : « *Ministre de la propagande, chef de toute l'industrie du cinéma et maintenant que je suis acteur, mon patron, Dr Joseph Goebbels* ». Cette démarcation qui s'établit entre les deux personnages et leur vision du cinéma, permet à Tarantino, à l'instar de Gary dans son roman, d'initier une réelle réflexion sur l'art au sein de son film. Réflexion qui lui permettra de signifier avec force l'incompatibilité intrinsèque qui existe entre l'art et la propagande comme nous allons le voir. C'est d'ailleurs lors de cette scène de mise en relation entre Goebbels et Shosanna (afin que son film soit projeté dans le cinéma de la jeune Française) que Tarantino, par la voix de Zoller, va définir un des points centraux qui distingue la propagande de l'art. Ainsi le soldat cherchant à convaincre son « patron » des avantages de la projection de « La Fierté de la nation » dans un cinéma si petit avance cet argument :

Vous l'avez dit vous-même, vous ne voulez voir aucun bourgeois français occuper les places. Avec moins de places, l'événement devient plus exclusif. On ne cherche pas à remplir la salle, ils se battent pour les places. D'autre part, au diable les Français. C'est une soirée allemande, un événement allemand, une fête allemande. Cette soirée est pour vous, pour moi, pour l'armée allemande, le haut commandement, leurs familles et leurs amis. Les seules personnes qui devraient être autorisées à venir sont les gens qui sont capables d'être émus par ce qui est montré à l'écran.

⁶⁶⁰ *Sergeant York* est un film américain de Howard Hawks sorti en 1941 et qui retrace les exploits militaires accomplis par le héros éponyme, interprété par Gary Cooper.

À l'universalité de l'art se substitue donc cette notion de l'art lié à la nation qui le produit. En d'autres termes, un art allemand, fait pour un public allemand seul à même d'être touché, et ne devant être, de ce fait, projeté que pour les Allemands. Un art nationaliste donc, exclusif par essence, excluant de ce fait tous ceux qui sont considérés comme « étrangers » à cette nation. Et d'ailleurs pour Hitler la magnification de cet art allemand, supérieur à toute autre forme d'art selon lui, était un des points indissociables de sa politique, comme le souligne Éric Michaud dans son essai, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme* :

*[...] l'on se souvient que Hitler avait indissolublement lié dans Mein Kampf « l'effondrement politique » à « l'effondrement culturel » qui l'avait précédé et annoncé [...] il associait non moins intimement les « années de lutte » du national-socialisme à la renaissance d'un **art authentiquement allemand** [...]*
661

Et, comme nous l'indique également Michaud, l'établissement de cet art allemand, se réclamant de l'esthétique antique et bannissant tout art considéré comme « dégénéré », qu'il soit moderne ou forgé par les prétendus « ennemis de la nation », constituait pour le despote « artiste » - et ses ministres également « artistes » - un réel « combat », car la « *restauration d'un « Art allemand » [...] [était], disait Hitler en 1933, « la plus orgueilleuse défense du peuple allemand* »⁶⁶².

Tarantino par le biais de Zoller souligne donc cette facette de la perversion de l'art opérée par le national-socialisme. Et via la forme que Shosanna choisit pour exprimer sa vengeance l'on perçoit la volonté du réalisateur de tourner en ridicule cette vision étriquée d'un art destiné à une nation, et précisément une nation purgée de ses éléments considérés comme « malades », ainsi que l'exprime Joseph Goebbels : « *La mission de l'art et de l'artiste n'est pas seulement d'unir, elle va bien plus loin. Il est de leur devoir de créer, de donner forme, d'éliminer ce qui est malade et d'ouvrir la voie à ce qui est sain* »⁶⁶³

Pour mettre en place sa critique de la propagande, le réalisateur n'hésite pas à enchâsser dans son film, un film de propagande « La Fierté de la nation » dont il

⁶⁶¹ Éric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, cité, p. 34.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 59-60.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 49.

attribue la réalisation à son avatar de Goebbels. Quelques extraits du film nous sont donnés à voir, furtivement, nous allons donc les analyser.

Il est intéressant de noter que Quentin Tarantino a délégué la tâche de réalisation du film « La Fierté de la nation » à Eli Roth, l'acteur qui interprète l'ours juif dans *Inglourious basterds*, peut-être pour distinguer encore plus nettement l'entreprise propagandiste de sa vision du cinéma en faisant de ces extraits de films qui ponctuent le sien une sorte de corps étranger dont il peut se distinguer. Toujours est-il que le film réalisé par Eli Roth, film reprenant les codes du film de propagande, nous est donné dans version intégrale dans les bonus du Blu-Ray d'*Inglourious basterds* alors que seuls quelques extraits de ce film apparaissent dans le film de Tarantino. Nous allons donc analyser le film complet puis les extraits choisis par Tarantino pour son film avec pour ambition d'en déduire la représentation de la propagande recherchée par le réalisateur.

Le film d'Eli Roth répond, tout d'abord, aux codes de la propagande en ce qu'il donne à voir un héros, au sens premier du terme, car il est divinisé, un héros nazi donc qui se retrouve seul dans un clocher face à des centaines d'ennemis. Ces ennemis agissent de façon inhabituelle pour des soldats à peine arrivés sur un champ de bataille inconnu, qui est en l'occurrence un village. Au lieu de surveiller leurs arrières, d'être furtifs et d'adopter l'attitude la plus discrète et la plus silencieuse possible pour ne pas se faire remarquer, d'avancer prudemment en prenant garde de bien observer ce nouvel environnement pour éviter les pièges ou même pour repérer d'éventuels ennemis embusqués, ces soldats, donc, font fi de toutes ces précautions élémentaires et semblent comme téléguidés tant ils accourent, affluent même tous, presque instinctivement, vers le clocher où le jeune homme est posté. Eli Roth caricature ainsi les réalisateurs des films de propagande qui, avides d'être compris immédiatement, mettent en place, sans aucune finesse, des métaphores si évidentes qu'elles semblent une insulte à l'intelligence du spectateur. Ici, donc, cet afflux de soldats belliqueux représente-t-il la coalition d'ennemis tous ligüés contre l'Allemagne représentée, pour sa part, par le tireur d'élite seul contre tous dans une reprise maladroite du mythe de David et Goliath.

Ces soldats ennemis sont d'ailleurs caricaturaux, affublés de vices à l'image de ce soldat qui se sert d'un nouveau-né comme d'un bouclier pour pouvoir

lâchement s'enfuir. Eli Roth souligne, encore, le manque de réalisme, de cohérence et de subtilité qui caractérise ce genre, l'on se demande vraiment comment ce nouveau-né peut raisonnablement être promené en poussette par sa mère en plein terrain de guerre. Là aussi, face à la félonie de l'ennemi, l'importance de la famille dans l'idéologie nazie est-elle brandie par Zoller dans son indignation face à cet acte, indignation telle qu'elle lui permettra de lancer, dans un style assez pauvre, la première ligne de son texte composé de deux interventions au total : « *Sales porcs d'Américains, vous allez me payer ça* ». L'autre occurrence de l'ennemi qui s'oppose à toutes les « valeurs allemandes » se fait jour lorsque le général américain, ne participant pas au combat, comptant les morts parmi ses hommes, au nombre de quarante-huit, tous causés par le tireur embusqué dans le clocher de l'église, refuse néanmoins de le bombarder faisant passer l'intégrité de ce monument religieux avant celle de ses hommes.

Le film d'Eli Roth caricature là aussi la magnification du soldat allemand et du régime qu'il représente lorsqu'en réponse à cette couardise s'érige le personnage de Zoller, digne représentant de « la race des seigneurs » qui, seul contre tous, n'abdique pas et finit même par exécuter, sans ciller, un à un, chaque ennemi qui entre dans son champ de vision. Et face à la déférence du général américain pour une bâtisse d'une nation qui n'est pas la sienne (nous sommes en Italie), et pour une religion qu'il partage avec cette nation, religion représentée par le perchoir qui n'est autre que le clocher d'une église, Zoller, lui, appose le symbole de sa propre foi, en se battant pour sa patrie et en gravant sur le plancher du clocher une croix gammée. L'exagération et le manque de réalisme propres à la propagande sont ici représentés par le fait que ce soldat entouré de centaines d'ennemis parvienne néanmoins à trouver le temps de graver, de la pointe de son couteau, une croix gammée ouvragée, parfaitement symétrique et stylisée dans le plancher de ce clocher. Moyen, encore, de souligner l'image de perfection du Reich véhiculée par Hitler. Quoi qu'il en soit, cette croix gammée est une sorte de profession de foi comme l'indique le fait que, rasséréné par cette gravure effectuée dans un moment de doute, le soldat se défasse de son casque qu'il jette justement sur la croix gammée qu'il vient de graver au sol, juxtaposition qui semble souligner que son idéologie est la seule protection, le seul bouclier dont il ait besoin. Ce symbole de la croix gammée réapparaît également, de façon quasi subliminale,



générée par les impacts de balles ennemis qui l'ont formée sur le mur extérieur du clocher. Cette image apparaît comme pour signifier le caractère intouchable, invulnérable, de l'idéologie nazie qui agit comme une protection, un talisman pour le jeune soldat, et l'on sent ici toute l'ironie d'Eli Roth qui se moque de la tendance caricaturale de l'imagerie nazie qui trouve son point d'orgue lorsque les balles des ennemis de « La Fierté de la nation », comme déviées par ce bouclier invisible qu'est l'idéologie, finissent par former une croix gammée, symbole de la puissance du nazisme, sur le mur extérieur du bâtiment.

Ces moments qui sont des exaltations de l'invulnérabilité de l'idéologie nazie, de la puissance militaire du régime, de la bassesse des ennemis qui l'acculent et justifie une riposte sanglante, Eli Roth les accompagne d'un flot d'images d'exécutions de soldats américains par le représentant de l'Allemagne nazie qu'est Zoller. Ces images d'exécutions constituent la part majoritaire du film comme pour souligner, s'il le fallait encore, que l'exaltation de la guerre est le fondement de la propagande nazie.

Et ce n'est pas un hasard si ce sont justement ces extraits militaires, sanglants, qui ont été retenus par Quentin Tarantino pour apparaître dans son film. En effet, le réalisateur purge son film de la caricature des ennemis du Reich nazi, de leur lâcheté, pour se focaliser uniquement sur l'exécution systématique à laquelle s'adonne Zoller et sur l'exaltation du parti représentée via la gravure de la croix gammée et son apparition subliminale, qui déterminent le véritable but de tout film de propagande : l'exaltation de la puissance militaire du parti qu'il sert.



Nous pensons que cette focalisation sur le caractère militaire, guerrier, de ce film qui représente la propagande permet à Tarantino de souligner la pauvreté artistique de ce genre, deux phrases laconiques « *sales porcs d'Américains vous allez me payer ça* », « *Qui a un message pour l'Allemagne ?* », et une série d'exécutions voilà à quoi se résume l'art nazi selon lui, un simple moyen d'exalter ses valeurs, sa puissance et de mettre en image son fantasme de supériorité, tout cela culminant sur le champ de bataille puisque ce régime n'a d'autre ambition que la guerre . Et au travers de la jouissance d'Hitler face aux exécutions les plus

spectaculaires (un soldat portant sa main à son orbite ensanglantée après avoir reçu une balle par exemple), jouissance se traduisant par un rire tonitruant, on sent toute la barbarie et le sadisme de celui qui se délecte de la vision de la mort et de la souffrance qu'il a semées par le biais de son idéologie. Mais par cette représentation du réel héritage laissé par le nazisme, violence, guerre, mort et désolation et par la jouissance que fait naître cette représentation chez Hitler, peut-être Tarantino dénonce-t-il un des traits constitutifs de l'idéologie nazie : l'esthétisation de la politique qui a pour seul but la guerre. Ainsi, ce film apparaît comme la représentation de cette quête en ce qu'il n'a été créé que dans l'ambition d'esthétiser, de glorifier la politique nazie en en donnant à voir une version fantasmée. Ainsi, Walter Benjamin souligne-t-il, à propos de ce concept d'esthétisation de la politique :

Le fascisme tend logiquement à une esthétisation de la vie politique. À la violence faite aux masses qu'il rabaisse de force dans le culte d'un chef, correspond la violence d'un appareillage qu'il met au service de la production de valeurs culturelles. Tous les efforts déployés pour esthétiser la politique culminent en un seul point : la guerre. [...] " Fiat ars – pereat mundus⁶⁶⁴ ", dit le fascisme et [...] c'est de la guerre qu'il attend la satisfaction artistique d'une perception sensorielle métamorphosée par la technique. C'est manifestement la phase ultime de l'art pour l'art. Si jadis, comme chez Homère, l'humanité était pour les dieux de l'Olympe un objet de spectacle, c'est aujourd'hui pour elle - même qu'elle l'est devenue. Désormais, le sentiment de sa propre étrangeté a atteint un point tel qu'elle peut jouir de son propre anéantissement comme d'un plaisir esthétique de premier ordre. Voilà ce qu'il en est de l'esthétisation de la politique que le fascisme encourage.⁶⁶⁵

Donnant à voir, de façon assez fidèle aux codes du genre, la pauvreté artistique, l'exaltation de la folie meurtrière et la manipulation de l'art constitutives de la propagande, Tarantino n'hésite cependant pas à y mettre un terme, et ce par le biais du film de vengeance de Shosanna qui vient se substituer à celui de Goebbels, tronquant ainsi « La Fierté de la nation ». Et c'est sur cette contre-offensive cinématographique à laquelle s'adonne Shosanna par le biais de la création de son film de substitution que nous allons maintenant poursuivre notre étude.

⁶⁶⁴ « *Que l'art soit et que le monde périsse* »

⁶⁶⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy, Allia, format dématérialisé Kindle, 2016, empl.623-627.

Il est clair que le film de Shosanna diffère nettement, par sa forme, de celui attribué à Goebbels, il se réduit en effet à un gros plan de Shoshana, sans décor, fioriture, ni exaltation, ni carnage. Il se restreint, en réalité, à une prise de parole filmée. D'emblée, l'opposition se trace : le film de propagande pauvre en texte, extrêmement visuel de sorte à manipuler par le biais de l'image se voit remplacé par un film qui n'est constitué que d'un plan fixe, face caméra, et d'une prise de parole. Aux images s'opposent les mots. Mais, si le film de Shosanna ne s'inspire pas par sa forme du film de propagande, il n'en reste pas moins une caricature de ce genre dont il reprend les codes, à sa façon.



En effet, Shosanna apprend que la première du film de propagande aura lieu dans son cinéma qui sera, pour l'occasion, rempli de nazis, dont de hauts dignitaires, tel que Goebbels. Et c'est avec un sens certain de l'ironie que projetant d'y mettre le feu, elle décide de signer son acte en réalisant à l'aide de son compagnon Marcel « *un film uniquement pour les nazis* ». L'ironie réside dans le fait que ce film se substituant au film de propagande lui-même élaboré uniquement pour les nazis, et pour la nation allemande qui leur était à l'époque assujettie, soit en fait un film élaboré ici par une juive. Le film destiné à ce public restreint n'a aucune vocation artistique en soi, mais constitue plutôt un moyen de faire savoir aux nazis, juste avant leur trépas, qu'ils vont être mis à mort par la main d'une juive. Et en ce sens le film de Shosanna se calque-t-il ironiquement sur l'objectif de la propagande selon Goebbels : « *Ni l'État, disait Hitler, ni la propagande, disait Goebbels, n'étaient des buts, mais des moyens. Et l'art non plus ne constituait jamais un but en lui-même.* »⁶⁶⁶ Shosanna suit donc pour exercer sa vengeance filmique le *modus operandi* de la propagande, aucune ambition purement artistique, mais un simple moyen d'arriver à ses fins en signant sa vengeance par ce « message » qu'elle adresse aux Allemands juste après que Zoller, dans le film, pose cette question « *Qui a un message pour l'Allemagne ?* », message qui consiste à les informer : « *Moi j'ai un message pour l'Allemagne, vous allez tous mourir et je veux que vous*

⁶⁶⁶ Éric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, cité, p. 233.

regardiez en face le visage de la juive qui va vous tuer. Mon nom est Shosanna Dreyfus et voici le visage de la vengeance juive⁶⁶⁷ ».

Mais cette reprise du *modus operandi* de la propagande se retrouve également dans une exagération de l'objectif nazi d'un art performatif voué à avoir un effet direct sur le réel qu'il est censé modeler. En effet, ce passage de l'idée à sa réalisation est le but premier de la propagande, en montrant un peuple fier, supérieur, des ennemis immoraux ou déshumanisés, en faisant passer l'idée que leur mort serait salutaire et rendrait sa grandeur au peuple allemand la propagande tendait à « normaliser », à rendre acceptable la spoliation, le meurtre et la mise en place de la solution finale. Cette idée de contamination du réel par la fiction proposée est reprise, retournée contre les nazis, et exagérée dans sa rapidité et son efficacité par Tarantino au travers de son personnage devenu réalisateur : Shosanna. D'ailleurs, dans son film, elle se présente et désigne ses ennemis tout en leur annonçant leur mort prochaine. Loin de rester une simple menace fictionnelle, le visage géant, qui n'est autre que celui de Shosanna, dans ce chapitre du film de Tarantino qui s'intitule « The revenge of the giant face », la vengeance du gigantesque visage, donne, par l'intermédiaire de l'écran, l'ordre à Marcel de mettre le feu à la salle de cinéma, ce que le jeune homme fait immédiatement. Le film proposé par la justicière juive surpasse donc la propagande dans son objectif d'instillation d'une idée jusqu'à la rendre acceptable et applicable, puisqu'il a, pour sa part, un effet et des répercussions immédiats sur le réel : le but de Shosanna, la mise à mort de ses ennemis, est dicté par elle à l'écran et accompli presque simultanément par Marcel dans la salle. Mais Tarantino ne s'arrête pas là dans sa critique de la valeur performative recherchée par les propagandistes, il force encore le trait en pointant du doigt l'horreur de cette quête poursuivie par les nazis, en ce qu'elle a pu être le moteur de l'incitation au carnage, et le vecteur de l'acceptation de ce carnage. Dans son contre filmique, grâce à l'emphase qui réside dans l'immédiateté de cet effet de la fiction sur le réel, le carnage désiré par Shosanna n'a nul besoin d'être montré à l'écran puisqu'il devient effectif, dans la salle de

⁶⁶⁷ Nous reviendrons en détail sur cette dernière assertion dans les pages qui suivent pour soulever un paradoxe qui est à l'origine d'un point fondamental de réflexion à propos de l'analyse de cette scène : l'absence au moment où cette phrase est lancée du visage de Shosanna à l'écran.

cinéma, après la projection de son film qui met un terme au film de propagande de Goebbels.

Le sort connu par les soldats américains basés en Italie fusillés du haut du clocher par le soldat Zoller, massacre donné à voir par l'entremise du film de propagande, apprécié et applaudi par les spectateurs nazis, leur est finalement réservé. Du haut de son perchoir, dans un ensemble de gestes qui rappelle ceux exécutés par un soldat pour recharger son arme, Shosanna active le changement de bobine du film et charge ainsi la dernière bobine contenant sa munition, son propre film, sa signature de l'attentat. Le projecteur, du haut du perchoir qu'est la salle de projection, devient donc l'arme que Shosanna utilise contre les nazis. C'est sa voix enregistrée émanant de son visage projeté sur grand écran qui donne l'ordre à Marcel de mettre le feu au cinéma via l'embrasement de films nitrates qui se superposent d'ailleurs visuellement au tas de douilles qui s'accumulent aux pieds de Zoller à l'écran, comme pour souligner une fois de plus que les munitions de cette vengeance sont bien le film, la fiction. Élément intéressant, s'il en est, Tarantino précise dans son scénario à propos de ce moment du film : « *PLAN EN LÉGÈRE CONTRE-PLONGÉE, si bien qu'à l'écran SHOSANNA regarde de haut les nazis, de même que Fredrick regardait de haut les Russes*⁶⁶⁸. »⁶⁶⁹



De plus, la vengeance parallèle des « basterds » suit la même logique d'effet miroir des scènes représentées dans le film de propagande. Du haut de leur perchoir, la loge d'Hitler qu'ils viennent de tuer, Donny Donowitz et Hirschberg mitraillent à leur tour, comme Zoller dans le film, leurs ennemis situés en contrebas. Outre les vengeances personnelles de ces redresseurs de torts, une revanche bien plus symbolique se joue à ce moment clef du film. Une opposition encore plus fondamentale : celle de l'art libre par essence contre la propagande assujettie par définition. Cette opposition se fait jour par la démonstration que « l'art » de Goebbels est enchaîné aux désirs d'Hitler. En effet, historiquement, sous



⁶⁶⁸ Initialement Tarantino avait prévu que les ennemis tués par Zoller soient russes, d'où cette citation issue du scénario, pendant le tournage il a visiblement changé d'avis et fait de ces ennemis des américains basés en Italie.

⁶⁶⁹ Quentin Tarantino et Nicolas Richard, *Inglourious basterds*, cité, p. 249.

le régime nazi, si rien de ce qui relevait de la production artistique n'échappait à Goebbels, il est encore plus justifié de dire que rien de ce que Goebbels ne « créait » n'échappait à l'examen scrupuleux d'Hitler à qui appartenait la décision finale de sa diffusion. Ainsi les artistes durant l'ère nazie étaient-ils privés de la liberté qui est l'essence même de l'art. Comme le note Michaud :

Éducateurs du peuple allemand au nom duquel et pour lequel ils travaillaient, les artistes du peuple avaient plus encore que beaucoup d'autres le devoir de « travailler dans le sens du Führer » et de répondre à son désir. Cela signifiait le renoncement à ce choix, à cet arbitraire qui conférait à l'artiste son statut depuis qu'à la Renaissance Alberti avait comparé le peintre « à un autre dieu ». La transgression des normes du métier et de la morale commune était en outre devenue, avec le romantisme, inséparable de cette « liberté illimitée » dont jouissaient les artistes dans leur domaine propre. En anticipant la décision du Führer, ces ouvriers du Reich éternel n'excédaient au contraire jamais les limites ni du métier ni de la morale qui donnaient à la Volksgemeinschaft son contour. Reconnaisant en Hitler le premier artiste de l'empire, ils s'en faisaient les simples exécutants [...] Ils se faisaient eux aussi la matière du Führer, dont le ciseau était sa décision. Hitler éduquait, plaçait et instruisait ces artistes ; lui seul voyait l'œuvre dans son tout et du bon point de vue, parce qu'à lui seulement était parfaitement présente la grande Idée qui devait maintenant être exécutée par l'ensemble harmonieux et convergent des forces et des pensées représentatives. [...] Dans le Reich d'Adolf Hitler, il n'y a pas un seul artiste allemand qui ne réponde affirmativement, de sa plus profonde conviction, au dessein et à l'esprit du Führer en politique et en art. Par une sorte de contrat tacite, ils transféraient donc leur liberté et leur force en la personne du Führer artiste et recevaient sa protection en échange : achat d'œuvres, exposition, octroi d'un atelier, décoration, dispense du front durant la guerre.⁶⁷⁰

On perçoit que la vision de l'art est pervertie chez l'avatar de Goebbels créé par Tarantino. C'est particulièrement tangible dans la scène où Hitler, après s'est fendu d'un rire jouissif à la vue de mises à mort particulièrement « visuelles », se tourne vers son ministre de la propagande



pour lui dire que c'est « son meilleur film jusqu'ici ». Goebbels, le haut dignitaire nazi, froid et insensible qui a contribué à la mise à mort de millions d'êtres humains, est donc représenté fondant en larmes tant il est touché de ce compliment émanant de celui qu'il admire avec tant de dévotion et pour qui il produit son art. Car peu lui importe la réaction des autres spectateurs, seul l'avis du « Führer » compte pour lui, et c'est en cela que son art est dévoyé, car il ne vise pas la beauté, l'universalité, ni même l'élévation, il se conforme par son sujet, son objectif et ses codes à

⁶⁷⁰ Éric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, cité, pp.90-92.

l'exaltation de l'idéologie de l'unique spectateur pour lequel il est créé, le dictateur Adolf Hitler. Goebbels cultive donc l'art de plaire au « führer ». Car plaire à Hitler c'est s'assurer que son art sera diffusé et utilisé pour asservir la pensée de milliers de spectateurs crédules ainsi manipulés. Mais outre l'asservissement volontaire de certains artistes qui répondaient aux commandes d'Hitler, l'œuvre d'art était systématiquement jaugée par la censure. L'art était enchaîné jusque dans ses effets, il ne devait pas permettre au public de se libérer ni de s'ouvrir à d'autres idées, de se confronter à d'autres points de vue, comme le proclamait Goebbels « *sans ambages* » : « *L'art allemand des prochains lustres [...] sera à la fois créateur d'obligations et de liens, ou il ne sera pas* ⁶⁷¹ ». C'est bien à cette conception d'un art coercitif que s'oppose Tarantino lorsqu'il met un terme au film de propagande lui substituant celui de Shosanna puis via la destruction du cinéma, en feu. C'est aussi la vengeance d'un cinéma, qui, enchaîné, un temps, par la propagande s'en libère et donne cours à sa fureur en libérant par la même occasion son public de manière cathartique. En riposte à la conception hitlérienne de l'art, qui devait exalter une fierté nationaliste et un sentiment de supériorité tel qu'il soit à même de faire naître une pulsion guerrière et xénophobe et ainsi légitimer toute démarche visant à l'assouvir dans le réel, Tarantino se livre dans son film à une explosion cathartique que nous allons décrypter à présent.

C. Un cinéma cathartique, la revanche du Septième Art

En effet, il est intéressant de s'interroger sur le fait que Shosanna au moment paroxystique de sa vengeance ne soit pas présente pour en profiter : elle est morte tuée par Zoller qui gît également dans la salle de projection. Il est d'ailleurs intéressant d'analyser la mise en scène qui entoure la mort de Shosanna, car elle est très signifiante du point de vue de la démonstration de la dangerosité, du caractère meurtrier de la propagande. Éric Michaud utilise une métaphore très parlante pour qualifier la propagande lorsqu'il explique en ces termes la responsabilité accrue des propagandistes dans l'horreur nazie : « *Sous le Troisième Reich, les ouvriers de l'art-propagande participaient comme les autres membres de la Communauté, et parfois davantage, à la construction du Léviathan en accroissant la force du*

⁶⁷¹ Goebbels Cité par Éric Michaud In *Un art de l'éternité: l'image et le temps du national-socialisme*, cité, p. 94.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

Führer. »⁶⁷² Il est donc très signifiant que Tarantino fasse en sorte que ces créateurs du Léviathan, que sont les propagandistes, pour reprendre la métaphore utilisée par Michaud, soient à l'origine de la mise à mort de Shosanna. En effet, après avoir tiré sur Zoller qui agonise sur le sol, elle se tourne vers le visage du soldat projeté sur l'écran, donc sur le personnage, le rôle qu'il endosse dans le film. À ce moment, dans « La Fierté de la nation » nous assistons au moment de doute qui précède la furie meurtrière de Zoller. À l'écran, il semble donc fragile, humain, au point que Shosanna l'entendant gémir dans la salle de projection pose son regard consécutivement sur ce nazi qui gît à ses pieds et sur sa représentation à l'écran comme pour les comparer. On peut dire que la projectionniste fait elle-même une projection des sentiments représentés dans le film de propagande sur le redoutable soldat qu'elle a mis à mort et c'est précisément cette confusion entre la représentation de Zoller et la réalité qui pousse Shosanna à aller à son chevet. Dupée par la propagande, c'est ce mensonge même qui signera son arrêt de mort puisque les gémissements du soldat n'étaient pas ceux d'un homme souffrant, mais bien ceux du sergent york déterminé, utilisant ses dernières forces pour se munir de son arme, espérant tuer son ennemi avant de rendre son dernier souffle. Lorsque Shosanna le retourne pour voir son visage, il la transperce donc de deux balles et elle est alors projetée sur le mur. Cette position accentue l'idée que la mort de Shosanna est causée par l'écart entre la représentation de la propagande et la vérité concernant le soldat nazi. En effet, elle semble encerclée par son ennemi, car s'ajoute au Zoller agonisant qui lui fait face, le double fictionnel de Zoller, celui de la propagande, qui recharge son arme derrière elle, à l'écran, comme pour la viser avant que le véritable Zoller ne la transperce d'une dernière balle alors qu'elle est au sol. Elle tombe donc sous les balles réelles de son ennemi nazi, mais les munitions fictionnelles que figure la représentation de Zoller héroïque, vertueux et humain donné à voir dans le film de propagande ont contribué à sa mise à mort. Cependant, notre question demeure entière : pourquoi le réalisateur prive-t-il ainsi, son personnage, Shosanna, de la contemplation de l'accomplissement de sa vengeance ? Peut-être parce qu'à ce moment du film, Tarantino se replace comme l'unique projectionniste de son propre film qui englobe les autres et redonne ainsi



une place centrale à son intention qui transcende la volonté qu'il a insufflée à ses personnages. Si l'on suit cette théorie, il est intéressant de noter qu'outre le trépas des deux acteurs principaux des films enchâssés, et par la même occasion de la réalisatrice de l'un d'entre eux, s'ensuit le trépas de Goebbels, le réalisateur du film de propagande, et d'Hitler, le commanditaire de ce film, morts qui précèdent à la fois la phrase « *voici le visage de la vengeance juive* » que nous allons analyser, mais également le début du « mitraillage » des nazis dans le cinéma. Ces données sont les jalons de la reprise en main de son film par le réalisateur, comme Gary dans *La Danse de Gengis Cohn* qui reprend les rênes qu'il avait laissées, un temps, à ces personnages, pour dévoiler le véritable enjeu de son roman et pour démasquer l'humanité, Tarantino dévoile par ce biais le véritable enjeu de son film : les véritables vengeurs ne sont pas les « basterds » ni Shosanna, le véritable vengeur c'est le cinéma. Et ce n'est pas un hasard si la fameuse phrase « *This is the face of the jewish revenge* », voici le visage de la vengeance juive, est donnée à entendre précisément au moment où le visage gigantesque de Shosanna est absent, il a été consumé au même titre que l'écran de cinéma en feu, et où l'on voit un plan large qui donne à voir l'ensemble de la salle de cinéma. Et peut-être faut-il aussi comprendre ainsi cette notion de « Giant face » qui donne son nom au chapitre du film : le visage géant est à la fois celui démesuré de Shosanna projeté sur l'écran, mais surtout un visage métaphorique plus grand encore, qui contient le premier : le film en lui-même.



En quoi consiste donc la vengeance de ce visage géant qu'est le cinéma ? Sans doute l'éclat de rire du visage de Shosanna qui réapparaît de façon spectrale dans la fumée générée par le cinéma en feu est-il un élément de réponse, associé à l'abattage de tous ces tortionnaires nazis devenus



impuissants, en ce que la liberté prodiguée par l'art, en opposition à l'enfermement prôné par la propagande, permet de détruire, ridiculiser et affaiblir symboliquement cette image du mal absolu que fut le nazisme. Elle permet également d'affirmer la liberté du cinéma, liberté absolue, qui permet de mettre à mort Hitler, de lui donner ce qu'il mérite en quelque sorte, sans qu'aucune goutte de sang ne soit réellement versée. Et le rire de Shosanna est-il sans doute un rire libérateur et cathartique, et

peut-être le rire même de Tarantino qui jouit de cette liberté créatrice que son art lui confère, liberté de mettre à mort le régime nazi et ses représentants par l'entremise de son film. Car, il est clair qu'à l'instar du roman de Romain Gary, ce moment cathartique de la défaite nazie auquel succède le marquage final du front de Landa par Aldo Raine gravant au couteau une croix gammée pour qu'aucun de ses méfaits ne soit oublié, nous libère de nos passions en voyant l'injustice finalement punie. Plus encore, là où la propagande que Tarantino détruit par le feu, par l'intermédiaire de l'écran qui se consume, était clivante et excluait de fait des spectateurs, le réalisateur propose une vengeance à laquelle tous sont conviés, voire associés, et particulièrement les spectateurs allemands actuels. En mettant un terme au film de propagande par le film de vengeance de Shosanna et par la vengeance du cinéma qui le transcende dans cette scène paroxystique qu'est l'explosion du cinéma, Tarantino souhaite également mettre un terme à la culpabilité qui assaille tout allemand lorsqu'il s'apprête à regarder un film sur la Seconde Guerre mondiale. C'est un objectif dont il se réclame, que chaque allemand puisse, lui aussi, prendre plaisir à voir se faire massacrer symboliquement ceux qui sont les réels coupables de la Shoah, ceux qui ont, par leur aura monstrueuse, entaché l'Allemagne et fait porter aux générations qui les ont suivies le fardeau de leurs méfaits. Et cette libération par la fiction invite les victimes et leurs descendants, les nouvelles générations d'Allemands, et l'humanité en général, marqués par ce traumatisme que fut la Shoah, à contempler ensemble la chute, la mise à bas symbolique de ce régime de terreur et de ses bourreaux par l'entremise de la fiction afin de se libérer le temps du film de l'oppression que ce pan de l'Histoire continue d'exercer sur leur conscience.

Mais, comme nous l'avions annoncé en début de chapitre, cette libération n'atténue cependant pas l'effet dévastateur du réel. En effet, ce sentiment de vengeance fictionnelle s'il est nécessaire et libérateur n'en est pas moins éphémère. Car le contraste qui naît entre cette représentation et le réel ne fait que souligner l'immense fossé qui sépare cette scène et l'injustice voire l'impunité totale qui ont caractérisé les faits. Et comme nous avons retrouvé le personnage de l'auteur chez Gary, mis « K.O » par le réel dans l'excipit du roman, nous retrouvons-nous, à notre tour, au sortir du film, hébétés et perdus, car cette fin fictionnelle aurait dû être la véritable fin de cette histoire. Il est très significatif d'apprendre que Tarantino avait

prévu initialement dans son scénario de clôturer la scène du cinéma en feu par l'apparition de la phrase sur laquelle son film avait débuté « *Il était une fois dans la France occupée par les nazis* », comme pour souligner que cette fin juste et méritée n'est qu'un conte très éloigné des faits et du réel et ainsi exaspérer davantage, par contraste, le caractère insupportable de la réalité de la Shoah.

D. Le véritable Golem

Cette idée de cinéma vengeur nous ramène au concept de la vengeance par l'art commun aux trois œuvres et il nous semble intéressant d'y voir une autre possibilité d'exégèse du mythe du Golem sur laquelle nous terminerons notre étude.

Nous pensons que Tarantino a construit son film de sorte que se fasse jour une opposition implicite entre l'avatar de Goebbels et lui-même. Cette opposition est fondamentale, l'un prône un art instrumentalisé, l'autre un art libre, si libre qu'il peut même se rire⁶⁷³ du réel et basculer dans l'uchronie. En mettant en scène Goebbels, Tarantino semble faire émerger un double maléfique, une version du réalisateur qui se laisse diriger par la politique et le nationalisme abandonnant la liberté de l'art en chemin. Et de ce fait, souligne le danger qui réside dans la mauvaise utilisation de l'art, notamment à des fins guerrières. En quoi cela peut-il nous ramener à la figure du Golem ? Nous voyons dans la duplicité des mots, de l'image et de leur usage la même duplicité que celle du Golem, en soi il n'est ni bon ni mauvais, tout dépend de celui qui le génère et de ses intentions. Et c'est finalement tout ce qui sépare la propagande de l'art libre. Cette idée de golem, masse informe littéralement, modelée par les mains d'un artiste démiurge qui lui donne vie prend sa dimension destructrice dans la description que donne Goebbels, dans *Mickael*, de la politique d'Hitler : « *L'homme d'État est aussi un artiste. Pour lui, le peuple n'est rien d'autre que ce qu'est la pierre pour le sculpteur. Le Führer et la masse, cela ne pose pas plus de problème que le peintre et la couleur.* »⁶⁷⁴ Ou encore plus tard dans *Combat pour Berlin* : « *La masse n'est pour nous qu'un*

⁶⁷³ Ce peut-être également une autre interprétation du rire de Shosanna qui retentit au moment de la mise à mort des nazis dans le cinéma, le rire de Tarantino qui libéré par l'acte créateur peut se rire totalement de la vérité historique et créer sa propre fin à cette histoire tout en signalant par ce rire qui contraste avec le meurtre des nazis présents dans la salle, qu'il s'agit d'une vaste plaisanterie, que rien de cela n'est advenu.

⁶⁷⁴ Cité, in, Éric Michaud, *Un art de l'éternité: l'image et le temps du national-socialisme*, cité, p. 15.

matériau informe. Ce n'est que par la main de l'artiste que de la masse naît un peuple et du peuple une nation. »⁶⁷⁵

La métaphore de la sculpture dans la masse sous-entend que l'obtention d'une sculpture « parfaite » du peuple nécessite de tailler dans la masse faisant apparaître la forme recherchée par la suppression de matière, en d'autres termes : pour obtenir un peuple « sain » il ne faut pas hésiter à le purger des parties estimées « malsaines », à savoir tout ce qui lui est étranger. Et ces métaphores émanant du ministre de la propagande en disent long sur l'effet d'un matraquage visuel, écrit et vocal d'une nouvelle façon de représenter à la fois le peuple allemand comme fort, viril, supérieur et les prétendus « ennemis de la nation », le peuple juif en particulier, comme vicieux, animés de mauvaises intentions, caricaturaux et dangereux, éléments qu'il faut, si l'on suit cette logique odieuse, absolument faire disparaître pour aboutir à la création d'un « chef-d'œuvre ».

L'importance qu'a pris dans le nazisme la propagande, l'utilisation dévoyée des mots et des images pour accabler un peuple et justifier son éradication, est une forme extrême de la génération d'une représentation de l'idée fictive et monstrueuse que les nazis se faisaient du peuple juif. Idée qui a pris corps par l'entremise des mots, des affiches et des films et qui à force d'omniprésence est venue circonscrire, diffamer et finalement se substituer à la réalité de la multiplicité et la complexité de tous les êtres humains qui formaient le peuple et la culture juive.

C'est donc cette utilisation de l'art, outre son absence totale de maestro, que Tarantino semble viser et dont il se démarque en en soulignant la nullité artistique et la nocivité. Et c'est en ce sens que son film comme le roman de Romain Gary et l'opéra de Weinberg peut être considéré comme un golem. En ce sens que tous trois sont forgés à partir de mots, tel le golem qui est animé par l'inscription d'un mot sur son front et en cela qu'il est généré pour redresser un tort. Nous avançons donc que ces trois œuvres permettent de redonner une dignité et une voix à ce peuple calomnié, rendu muet par la représentation dévoyée qu'en a donné la propagande et par sa destruction qu'elle a engendrée. La vérité qui anime le Golem, anime également les trois œuvres à leur manière, Martha revenue d'entre les morts force sa tortionnaire à se remémorer ses actes, et à les avouer à son mari, le chœur présent

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

sur scène souligne et juge ce qui est vrai et faux. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, la vérité éclate également : le remords est inexistant, les coupables sont demeurés impunis et bien que la culpabilité des nazis soit indéniable c'est bien l'humanité qui, inhumaine, continue malgré l'horreur de la Shoah à semer la désolation sur son chemin. Enfin, en négatif une fois de plus, chez Tarantino, comme dans l'utopie, c'est la mise au jour de ce qui aurait pu être qui rend ce qui est d'autant plus inacceptable. Font face à la propagande, aux mots qui mettent à mort, comme le golem qui s'effondre quand le mot *met* est formé sur son front, les mots qui cherchent, au contraire, à insuffler la vie en ranimant par le truchement de personnages le destin de ceux qui furent assassinés, en les réhabilitant, en les débarrassant des mots odieux dont ils avaient été affublés par la propagande nazie : comme le golem qui prend vie par l'inscription sur son front du mot vérité. Ces créatures de mots si elles sont nécessaires semblent bien impuissantes face à celles générées par les extrémismes. Les unes se réclament de l'art et de l'élévation, les autres de la puissance meurtrière et de la guerre et l'on pourrait, comme Thomas Mann, en conclure que l'art « [...] ne constitue pas une puissance, [qu']il n'est qu'une consolation »⁶⁷⁶. Il est vrai que la fiction prenant la Shoah pour thème ne changera malheureusement rien aux faits, les Juifs exterminés le demeureront, les bourreaux auront réussi dans bien des cas à choisir leur mort ou même à mener une vie paisible sans être inquiétés. Mais par le regard particulier que chaque artiste pose sur ces faits ineffaçables et impardonnables, peut-être est-il possible d'alerter ceux qui n'ont pas vécu ces heures sombres. Et par le biais des personnages, ces « créatures du poète » qui sont, comme le souligne Charlotte Delbo, « plus vraies que les créatures de chair et de sang parce qu'elles sont inépuisables » et qui nous permettent d'être « reliés aux autres humains, dans la chaîne des êtres et dans la chaîne de l'histoire »,⁶⁷⁷ peut-être pourra-t-on encore maintenir en vie le souvenir des innombrables victimes générées par cette période sombre de notre histoire. Et, qui sait, peut-être cette mémoire incarnée et actualisée, sera-t-elle un moyen d'éviter à ceux qui n'ont pas connu ces temps de malheur de devenir, à leur tour, des rouages d'une future entreprise si funeste.

⁶⁷⁶ Thomas Mann, *L'Artiste et la société*, cité, p. 311.

⁶⁷⁷ Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 2013, p. 8.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« [...] la fiction fait partie de l'histoire, elle est sa prothèse, son supplément artificiel, technique qui la soutient, la fait vivre »⁶⁷⁸, à l'instar de Michel Lisse qui développe cette pensée, nous considérons que les œuvres fictionnelles que nous avons étudiées, loin de se substituer à l'Histoire, loin également de la concurrencer, constituent un vis-à-vis nécessaire à son appréhension. Si les artistes, nous l'avons vu, se permettent de s'éloigner de l'histoire, Tarantino en est un exemple flagrant, ils ne la déshonorent cependant pas, ni ne désamorcent son caractère inacceptable. Bien au contraire, ils le soulignent.

Ainsi avons-nous démontré que Gary, Medvedev et Tarantino prennent bien soin de s'attacher à désigner les coupables, les nazis, mais évitent la pierre d'achoppement qui leur fait face : ils ne tombent pas dans le piège des généralisations fallacieuses qui feraient de l'ensemble des Allemands des criminels nazis. Gary précise bien, par la voix de son dibbuk Gengis Cohn, que la nouvelle génération d'Allemands n'est en rien responsable des crimes passés, tout comme Tarantino donne à voir une résistance allemande au moment des faits, par le biais de son film. Mieux encore, il forge *Inglourious basterds* avec pour ambition de permettre aux spectateurs Allemands de visionner un film sur la Seconde Guerre mondiale sans être assaillis par le spectre de la culpabilité. Ainsi, le réalisateur invite-t-il ceux qui portent un fardeau qui n'est pas le leur à s'en défaire en jouissant, le temps du film, de la mise à bas symbolique des véritables criminels dont l'ombre néfaste plane encore sur leurs vies. Outre les assassins, Gary et Medvedev pointent du doigt ceux qui, se cachant derrière une prétendue neutralité, jouent le jeu des criminels : car ne pas dénoncer l'horreur revient à la cautionner. Il s'agit d'un trait fondamental que nos auteurs ont pris soin de révéler. Dissimulée sous une apparente désinvolture cette culpabilité masquée, sournoise, mais effective est tapie dans l'absence de condamnation de crimes odieux.

De plus, si les véritables coupables sont désignés, nous avons également mis en lumière le fait que les victimes sont, pour leur part, restaurées dans leur dignité.

⁶⁷⁸ Michel Lisse, « La fiction : prothèse de l'histoire », in *Interférences littéraires*, Louvain, 2002, p. 59.

En donnant à voir une multiplicité d'actes de résistance quotidiens ou flamboyants, les artistes ont permis aux victimes, déshumanisées par le système nazi et par l'image véhiculée de leur prétendue passivité, de retrouver, symboliquement, par le biais de leurs avatars, l'humanité niée par leurs agresseurs. Par leur représentation de l'allégorie du violon juif, et par l'incrustation de termes et de coutumes typiquement yiddish, Medvedev et Gary ont pris sur eux de réciter symboliquement le kaddish pour cette culture dont on oublie trop souvent qu'elle fut l'un des objets de la destruction nazie : la yiddishkeit.

Les artistes ont également donné un lieu d'expression à la pulsion qui, si elle fut inexistante dans le réel, se déploie avec force dans la fiction : la vengeance. Là aussi, loin de succomber à la facilité, ils ont proposé des vengeances symboliques. Une vengeance guerrière, certes, mais qui associe toutes les victimes de l'humanité, conviées à venir tuer la bête immonde au moyen de la fiction, chez Tarantino. Une vengeance ironique via la contamination de Schatz par la culture juive qu'il a contribué à détruire et à laquelle il accordait justement un potentiel de contamination de la fibre morale allemande, chez Romain Gary. La possibilité d'obtenir vengeance en étant bienveillant avec son ennemi ne lui concédant pas le plaisir d'« égaliser les scores », est finalement évoquée dans *La Danse de Gengis Cohn*. La puissance évocatrice de ces vengeances réside, paradoxalement, dans leur caractère inoffensif : personne n'est réellement mis à mort, les personnages le sont en tant qu'allégories d'un système inhumain bien réel qui s'attache, depuis que l'humanité existe, à détruire son semblable - donc à s'autodétruire - mû par cette haine « scorpionnesque » qui caractérise l'humanité.

En nous penchant sur les effets purement fictionnels utilisés dans leurs œuvres par Romain Gary, Quentin Tarantino, Mieczyslaw Weinberg et David Pountney, nous avons pu mettre au jour des similitudes dans le choix des artifices utilisés. En effet, l'allégorie a été un des moteurs de la représentation chez Weinberg, et un moyen pour lui de souligner le destin juif par l'ajout du violon qui devient un personnage à part entière, emblématique de ce peuple. Gary lui, l'a utilisée pour symboliser un peuple bien plus vaste encore : l'humanité, incarnée tout entière dans son personnage de Lily. Ainsi, nous avons pu mettre en lumière la volonté garyenne de souligner la dualité de l'homme tantôt créateur, tantôt destructeur, ainsi que la propension pathologique de l'humanité à l'autodestruction

qu'elle semble même appeler de ses vœux. Gary a donc voulu pointer du doigt la responsabilité de l'humanité dans l'horreur de la Shoah qui ne se réduit pas à la culpabilité nazie, tout en attirant l'attention du lecteur sur le fait que, malgré l'ampleur de cette horreur, nulle prise de conscience, nulle remise en question n'est venue entraver la marche meurtrière de cette humaine inhumanité qui s'est simplement mise en quête d'un nouveau lieu et d'une nouvelle victime pour poursuivre sa macabre besogne.

L'autre artifice fictionnel que nous avons pu mettre au jour est l'utilisation du conte qui est commune à *Inglourious basterds* et *The Passenger*. Nous avons pu étudier la reprise du conte *Cendrillon* chez Tarantino. Ce conte revisité est ainsi déstructuré, éclaté et finalement remodelé par le réalisateur qui lui insuffle une nouvelle signification. Cendrillon n'est plus une pauvre qui rencontre son prince charmant, mais bien une magnifique et redoutable espionne à la solde des Anglais qui a pour mission de mettre un terme au règne nazi. Le prince quant à lui, s'il semble charmant par ses manières de gentleman, n'est autre que « The Jew hunter », le chasseur de Juifs, qui compte bien ajouter à son tableau de chasse la « traîtresse » qu'est à ses yeux Bridget Von Hammersmark. La scène du bal, dynamitée par Tarantino, n'est plus une danse romantique, mais bien une danse macabre qui scelle le destin funeste de l'actrice-espionne finalement étranglée par Hans Landa. Nous avons démontré, au cours de notre étude, la portée symbolique de cette reprise qui s'attache à souligner la rivalité fraternelle de ces deux frères allemands qui choisissent deux voies diamétralement opposées ; Landa, à l'instar de Caïn, finissant par tuer sa compatriote et arborant dès lors la marque de son crime : la croix gammée scarifiée sur son front.

Nous avons poursuivi notre étude en soulignant l'importance de l'utilisation et de la réappropriation des mythes chez Gary et Tarantino. Nous avons tout d'abord évoqué ceux du Juif errant et de Judas dont Gary souligne qu'ils sont devenus la pierre angulaire de l'antisémitisme, se fondant sur l'argument du peuple juif comme peuple déicide. Puis, à travers son évocation de la figure du Christ, Gary évoque un autre argument utilisé plus tardivement par les antisémites pour accabler les Juifs, celui du peuple déifère, créateur de Dieu. Nous avons également démontré que la figure de Jésus Christ avait une grande portée symbolique pour l'auteur en ce qu'il lui confère le rôle d'emblème du martyr juif. Nous avons d'ailleurs, en ce sens,

dévoilé la communauté de conception qui existe entre Gary et Chagall à ce sujet, et souligné le dialogue implicite que l'auteur établit avec le peintre dans *La Danse de Gengis Cohn*. Puis, nous avons révélé l'importance du mythe chez Quentin Tarantino qui élabore, pour combattre la mythologie antisémite, un contre-mythe, celui du « Bear Jew », sorte de héros auquel les nazis prêtent des pouvoirs illimités : ubiquité ou encore force surhumaine. Cette figure provoque d'ailleurs chez eux, et chez Hitler en particulier, une réelle épouvante. Cette représentation permet donc d'inverser les pôles de puissance, Hitler, figure qui inspire habituellement la peur étant lui-même apeuré. Enfin, nous avons comparé les figures de Gengis Cohn et des « basterds », en particulier du « Bear Jew », qui ont en commun d'être qualifiés de Golems par les avatars nazis dans les deux œuvres. Ce choix du personnage emblématique du Golem, créature de glaise et de mots, fut très révélateur notamment du point de vue du rôle que Tarantino et Gary ont assigné à leurs personnages qui, à l'instar du Golem mythique, ont pour vocation de venger, redresser des torts et sont animés par la vérité.

La fiction a atteint son plein potentiel, les artistes que sont Gary, Tarantino et Weinberg/Pountney ont ainsi fait preuve d'audace. Démonstrateurs par essence ils ont donné vie, mais ils ont également fait jaillir des personnages d'outre-tombe, prodige rendu possible par la magie noire de la fiction. Ils ont ainsi libéré et fait résonner dans leurs oeuvres la voix de ceux qui n'étaient plus. Parlant de leur double mort ils étaient à même de faire jaillir la vérité tue par des vivants qui ne méritaient pas de l'être. Comme nous l'avons vu, Gary a donné la parole, et même les rênes de la narration, par le biais d'une prosopopée magistrale, à un spectre typiquement yiddish : un dibbuk. Ce revenant traditionnellement contraint de se « coller » à un juif pieux afin d'accéder à l'élévation nécessaire à son envol vers les sphères célestes est ici venu hanter un assassin : son assassin. Outre la vengeance que nous avons évoquée, cet état de fait a permis de souligner la volonté du dibbuk, devenu le symbole du remords nécessaire, mais inexistant, de faire jaillir une prise de conscience chez son agresseur. Son but n'était donc pas de se purifier afin de pouvoir quitter sa forme ectoplasmique et avoir accès au repos éternel, mais bien de purifier l'ancien nazi Schatz en le forçant à reconnaître ses torts et à endosser la responsabilité de ses actes. Nous avons dévoilé notre hypothèse selon laquelle le

dibbuk avait fait ce choix dans l'espoir désespéré de faire naître le remords en Schatz. Invocation par delà la mort qui a donc permis à Gary de souligner l'absence de remords des assassins, mais également l'absence de justice à leur rencontre, qui caractérisent le réel. Le personnage de Martha s'est également dressé, dans la mise en scène de Pountney, comme une entité faisant éclater la vérité. Le visage couvert d'un linceul c'est cette étrange passagère qui pousse l'ex-SS Anna Lisa Franz à se remémorer sa conduite et à avouer son passé à son mari. Nous avons ensuite analysé certains procédés de mises en scène qui révèle les allégories du bateau et de la cale, symbole du conscient et du refoulé de l'ex-SS. En ce sens, la descente forcée de Lisa dans la cale, provoquée par l'apparition de Martha, suggère le surgissement du refoulé dans le conscient qui préside à toute remémoration. C'est donc par l'entremise de ce revenant que la vérité sur le passé de Lisa a éclaté au grand jour. Nous avons ensuite évoqué la tournure spectrale que prend le visage de Shosanna, projeté (via son film) dans la fumée du cinéma en feu. Nous avons affirmé que la mise à mort de Shosanna, a permis à Tarantino de faire du visage projeté de son héroïne un reflet qui s'extrait en quelque sorte de son modèle. Shosanna ne peut pas contempler sa vengeance : c'est ce reflet de lumière et de fumée qui la conditionne et semble l'observer, reflet qui devient le symbole de tous ceux qui, à l'instar de Shosanna, sont morts « sous les balles nazies », mais également de ceux qui furent assassinés et réduits en fumée par cette idéologie monstrueuse. Ils sont ainsi vengés, symboliquement, de leurs tortionnaires représentés par les avatars nazis acculés et mitraillés dans le cinéma en feu. Selon nous, cette mise en scène a rendu possible l'émergence d'un visage symbolique qui a permis aux victimes de recouvrer leur humanité. En ce sens, il nous a semblé signifiant d'effectuer une mise en perspective de cette scène avec *The writing on the wall project* de Shimon Attie, qui consistait à projeter sur les murs de l'ancien quartier juif de Berlin les photographies des années qui précédèrent la Shoah. Ces clichés représentent les commerces, et les habitants du quartier, autant de traces de la vie juive qui fut anéantie. Par le truchement de la projection, l'espace d'un instant, ces personnes surgissaient de l'oubli et du déni, et revenaient ainsi à la vie. On n'avait plus éradiqué « les juifs », mais cet enfant, cette femme, ce rabbin, etc., en un mot des êtres humains. De cette constatation a découlé la volonté affirmée de nos artistes de souligner l'importance de l'incarnation. En effet, elle permet, comme nous l'avons vu, de mettre à mal l'attitude délétère et simpliste qui consiste à regrouper ces

millions de morts en une abstraction plus facile à « digérer ». Elle permet ainsi de souligner également, comme l'affirme Serge Klarsfeld, que la « *Solution finale, ce n'était pas de froides statistiques, mais bien un Juif + un Juif + un Juif...* »⁶⁷⁹

Enfin dans la dernière partie de notre thèse nous avons mis au jour les effets de mise en abyme qui sont communs aux trois œuvres étudiées. Nous avons découvert que, par l'entremise d'une mise en scène évocatrice, David Pountney a su révéler le potentiel symbolique d'un chœur conçu de façon bien plus monolithique dans le livret de Weinberg et Medvedev. En créant un chœur tantôt masculin, tantôt féminin et en liant les deux entités dans un chœur mixte, il a su donner un sens plus profond à leurs interventions et en faire, finalement, un personnage à part entière de l'opéra. C'est ainsi que notre analyse a souligné le caractère protéiforme du chœur qui évoque, dans un premier temps, les différentes voix de la justice (suggérant visuellement des avocats, des jurés et donnant à entendre des inquisitions et un verdict) et qui tisse ensuite les fils d'un socle mémoriel. En effet, grâce au chœur féminin apparaissent les témoins qui sont rejoints, via la représentation du chœur masculin, par l'apparition d'un minyan qui récite le kaddish des endeuillés (prière pour les morts, mais prière pour leur mémoire également, car elle est récitée à la date anniversaire de la mort du défunt), puis par la figure de l'historien qui consigne les faits dans le livre qu'il tient. Voix distinctes, mais complémentaires qui se mêlent finalement pour former ensemble la mémoire de la Shoah, voix à laquelle s'ajoute de façon implicite celle qui les contient : la fiction.

L'enchâssement fut le maître mot des effets de mise en abyme utilisés par Gary et Tarantino. En effet, comme nous l'avons démontré, dans *La Danse de Gengis Cohn* les psychismes semblent contenir et être contenus par d'autres psychismes à l'image de l'effet d'emboîtement des matriochkas russes. Ainsi notre dibbuk est-il lui-même hanté par Schatz, son assassin. Et Cohn, emblème du martyr juif, ainsi que Schatz, emblème du bourreau nazi semblent-ils hantés par la conscience du ventriloque qui leur donne vie et sème en chemin ses débris psychiques : Romain Gary. Mais au fil de l'analyse, nous avons découvert une nouvelle matriochka, l'auteur est lui-même hanté par Cohn qui est l'avatar de sa

⁶⁷⁹ Serge Klarsfeld, *Le combat d'une vie: 50 ans à traquer les nazis*, cité, p. 66.

judéité, et par Schatz qui est celui de l'antisémitisme. Enfin, tous sont hantés par l'immense matriochka qui les contient : l'humanité dans ce qu'elle représente de beauté et d'horreurs. Nous avons ensuite dévoilé que tous ces personnages sont les reflets les uns des autres et plus précisément qu'ils sont tous des avatars de l'humanité. Et nous retrouvons donc cet effet de réflexion, de mise en abyme supplémentaire, qui vient comme illustrer une pensée que Gary a développée lors de son interview réalisée par André Bourin :

Je me tiens comme un picaro sur la route de l'humanité avec un miroir et je réfléchis, l'humanité en passant s'y reflète. Cela correspond très profondément à ma vocation. Et l'humanité me passionne, elle me fascine comme sujet absolument inépuisable [...] ⁶⁸⁰

Nous avons également démontré que cette institution de l'humanité comme personnage central de *La Danse de Gengis Cohn* provoquait la destitution de l'auteur et de son dibbuk qui se retrouvent impuissants face à l'humanité et à la mort qui ont, pour leur part, recouverts les moyens dont ils avaient été privés le temps du roman. Cet effet de « gueule de bois » provoqué par la fiction abattue par le réel, dans le roman de Gary, est comparable à l'effet produit par l'explosion du cinéma rempli de nazis et la mise à mort d'Hitler chez Tarantino. En effet, selon nous, le réalisateur se bat en duel de façon implicite avec son double maléfique : l'avatar de Goebbels, réalisateur dévoyé par l'objectif propagandiste. Comme se font face ses personnages cinéphiles que sont Shosanna et Zoller qui reflètent la même dichotomie. Le metteur en scène met ainsi au jour la toute-puissance de l'art libre qui peut abattre ce dictateur, qui a échappé à tant d'attentats de son vivant et qui a même eu le luxe de maîtriser sa mort, qui peut l'abattre et de le défigurer comme lui-même a, par son idéologie monstrueuse, défiguré les faits et notre monde. Les tortionnaires nazis sont ainsi mis à mort par le cinéma qui signe sa vengeance, qui se défait de ses chaînes et qui, dans un rire sardonique, laisse éclater sa liberté absolue. Cependant, comme chez Gary, cette justice appliquée par la fiction ne fait que révéler l'injustice du réel. Loin de nier l'horreur de la réalité, Tarantino comme Gary ne font donc que la souligner.

Alors que cette étude s'achève, il nous apparaît que la fiction tient un rôle essentiel dans la transmission d'événements traumatiques tels que la Shoah. Elle ne

⁶⁸⁰ André Bourin, Romain Gary, « Romain Gary le nomade multiple », cité.

concurrence pas l'Histoire, elle nous semble plutôt être une des marches qui mènent à sa compréhension. En la rendant accessible et en l'incarnant au moyen de personnages, elle la maintient vivace. Elle est également un des chemins qui mène à la découverte de l'Histoire : en sensibilisant le plus grand nombre à ce qui advient. Mais, libre par essence, l'art ne se réduit pas à un moyen d'entretenir la mémoire, il est également un moyen d'entrevoir, de faire surgir, des questions, des pensées que les faits bruts ne peuvent générer. L'artiste en posant son regard particulier sur les faits peut les examiner, les jauger, les juger sans avoir à conserver de neutralité et peut enfin les transcender pour y apposer sa marque, sa vision, sa réflexion. Cependant, il est bien impuissant face à l'horreur du réel. Et à l'instar de Laurent Binet, qui constate, désabusé, qu'il ne pourra pas, malgré tous ses efforts artistiques, ressusciter Jan Kubis (l'auteur de l'attentat d'Heydrich dont le roman traite), nos auteurs malgré leur maîtrise de leur art, n'ont pas pu ramener à la vie les millions d'innocents qui sont tombés sous le coup de « l'Histoire avec sa grande hache »⁶⁸¹. Car comme l'expose Laurent Binet : « *L'Histoire est la seule véritable fatalité : on peut la relire dans tous les sens, mais on ne peut pas la réécrire* »⁶⁸². Cette impuissance constitutive de l'art est également constatée par Thomas Mann :

*[L'art] est le dernier à se faire des illusions au sujet de son influence sur le destin des hommes. Dédaigneux du mauvais, il n'a jamais pu arrêter le triomphe du mal. Soucieux de donner un sens, il n'a jamais pu empêcher les plus sanglants non-sens. Il ne constitue pas une puissance, il n'est qu'une consolation.*⁶⁸³

Peut-être, alors, l'œuvre de fiction est-elle, sous ses apparences faussement désinvoltes, un vecteur d'introspection, de réflexivité de la race humaine ? Le feu prométhéen qui fut donné à l'homme pour se défendre contre les agressions du réel ? Une lanterne, enfin, qui l'accompagne et éclaire l'obscurité de sa conduite ? Car comme l'expose Thomas Mann : « *[L'art est un] jeu profondément sérieux [...] [qui] fût dès le début donné pour compagnon à l'humanité [...]* »⁶⁸⁴

⁶⁸¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « L'imaginaire », p. 17.

⁶⁸² Laurent Binet, *HHhH : roman*, Ed. 05, Paris, Libr. Générale Française, 2012, p. 421.

⁶⁸³ Thomas Mann, *L'Artiste et la société*, cité, p. 311.

⁶⁸⁴ Ibid.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

ŒUVRES ÉTUDIÉES

❖ ROMAIN GARY

Corpus Principal :

GARY, Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1999, 352 p., (« Collection Folio », 2730).

Corpus Secondaire :

GARY, Romain, BOURIN, André, « Romain Gary le nomade multiple », Paris, Radio France ; Harmonia mundi distribution, 2014.

GARY, Romain et SFAR, Joann, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 2014, 525 p., (« Futuropolis »).

GARY, Romain, *Europa*, Paris, Gallimard, 1999.

GARY, Romain, HANGOUËT, Jean-François et DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *L'affaire homme*, Paris, Gallimard, 2006, 356 p., (« Collection folio », 4296).

GARY, Romain, *L'Angoisse du roi Salomon*, Editions du Mercure de France, Kindle, 2013.

GARY, Romain, *La Bonne moitié*, Paris, Gallimard, 1979, 160 p., (« Nrf »).

GARY, Romain, *Le grand vestiaire*, Paris, Gallimard, 1986, 304 p., (« Collection Folio », 1678).

GARY, Romain, *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1980, 495 p., (« Collection Folio »)

GARY, Romain, *Le judaïsme n'est pas une question de sang*, Paris, Herne, 2007.

GARY, Romain, *Le sens de ma vie : entretien*, Paris, Gallimard, 2014, 100 p.

GARY, Romain, *Les Clowns lyriques*, Paris, Gallimard, 1989, 275 p., (« Collection Folio », 2084).

GARY, Romain, *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, Fomat dématérialisé kindle, Paris, Gallimard, 2013, 277 p., (« Collection Folio », 668).

GARY, Romain, *Ode à l'homme qui fut la France : et autres textes autour du*

général de Gaulle, Paris, Gallimard, 2000, 161 p., (« Folio », 3371).

GARY, Romain, *Tulipe*, Paris, Gallimard, 1999, 172 p., (« Folio », 3197).

GARY, Romain, *Un Humaniste : et autres nouvelles à chute*, Paris, Libro, 2014.

❖ QUENTIN TARANTINO

Corpus principal :

TARANTINO QUENTIN, *Inglourious basterds*, Universal Studio Canal Video, 2010.

TARANTINO, Quentin et RICHARD, Nicolas, *Inglourious basterds*, (scénario), Paris, Robert Laffont, 2009.

Corpus Secondaire :

TARANTINO, Quentin, *Reservoir Dogs*, 1992

TARANTINO, Quentin, *Pulp Fiction*, 1994

TARANTINO, Quentin, *Jackie Brown* 1997

TARANTINO, Quentin, *Kill Bill : Volume 1*, 2003

TARANTINO, Quentin, *Kill Bill : Volume 2*, 2004

TARANTINO, Quentin, *Boulevard de la mort*, 2007

TARANTINO, Quentin, *Inglourious Basterds*, 2009

TARANTINO, Quentin : *Django Unchained*, 2012

TARANTINO, Quentin, *Les Huit Salopards*, 2015

❖ MIECZYSLAW WEINBERG

Corpus principal :

WEINBERG, Mieczyslaw, POUNTNEY, David, *The Passenger*, opéra en deux actes d'après la nouvelle éponyme de Zofia Posmysz, Unitel . ORF, 2010.

Corpus Secondaire (opéras) :

WEINBERG, Mieczyslaw, *The Madonna and the Soldier*, opéra en trois actes d'après l'œuvre d'Alexander Medvedev, 1970

WEINBERG, Mieczyslaw, *The Love of d'Artagnan*, opéra d'après l'œuvre d'Alexandre Dumas, 1971

WEINBERG, Mieczyslaw, *I congratulate*, opéra en un acte d'après l'œuvre de Shalom Alechem, 1975.

WEINBERG, Mieczyslaw, *Lady Magnesia*, opéra en un acte d'après l'œuvre de George Bernard Shaw, 1975.

WEINBERG, Mieczyslaw, Sanderling, Thomas, *The Idiot*, opéra d'après l'œuvre de Dostoïevski, 1985.

TEXTES CRITIQUES (Livres et articles)

❖ ROMAIN GARY

ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary, le caméléon*, Denoël, 2006, 1056 p., (« Folio »).

ASSOULINE, Pierre, AUDI, Paul, BAYARD, Pierre et all., *Lectures de Romain Gary*, Paris, Gallimard : Musée des lettres et manuscrits, 2014.

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, 1^{re} éd, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 127 p., (« Le Texte rêve »).

CATONNE, Jean-Marie, *Romain Gary/Emile Ajar*, Paris, Belfond, 1990, coll. « Dossiers Belfond »

DOBZYNSKI, Charles et PARA, Jean-Baptiste, *Romain Gary*, Paris, Europe, 2014, 380 p., (« Europe », 92.2014 = No. 1022/1023).

HANGOUËT, Jean-François et AUDI, Paul, *Romain Gary*, Paris, Editions de l'Herne, 2005, 362 p., (« L'Herne », 85).

HANGOUËT, Jean-François, *Romain Gary : à la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, 2007, 127 p., (« Découvertes Gallimard Littératures », 514).

HUSTON, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, 1999, 107 p., (« Babel », 363).

KAUFMANN, Judith, « La Danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse horà des mythes de l'occident », [En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1984-v17-n1-etudlitt2224/500634ar.pdf>].

SACOTTE, Mireille, *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Université de Paris III et Association « Les Mille Gary. », Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 185 p.

WARDI, Charlotte, *Le Génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 177 p.

❖ QUENTIN TARANTINO

BONITZER, Pascal BURDEAU, Emmanuel, NARBONI, Jean, VIEILLESCAZES, Nicolas, [et al.], *Quentin Tarantino, un cinéma déchainé.*, Nantes, Capricci Editions, 2012, 160 p.

KLEINBERGER Alain et MESNARD, Philippe (dir), *La Shoah : théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, « Paris, Éditions Kimé, 2013, 543 p., (« Collection Entre histoire et mémoire »).

MORSIANI, Alberto, *Quentin Tarantino : Ses débuts, ses succès, son regard sur son travail et celui de ses pairs, ainsi que l'analyse complète de son œuvre et de ses projets à venir*, Paris, Éditions de Grenelle, 2018.

SHONE, Tom, *Tarantino : Rétrospective*, Paris, Gründ, 2017.

❖ MIECZYSLAW WEINBERG

<http://www.weinbergsociety.com>

<https://www.therestisnoise.com/2010/09/weinbergs-the-passenger.html>

https://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2016/4/Recordings/WEINBERG_The_Passenger.html

AUTRES ŒUVRES FICTIONNELLES SUR LA SHOAH CONSULTÉES

❖ LITTÉRATURE :

AUERBACH, John et POINTEAU, Fabrice, *Grabowski : transformations, fuites et autres histoires*, Paris, Stock, 2006, 375 p.

BECKER, Jurek et SEBISCH, Claude, *Jakob le menteur : roman*, Paris, B. Grasset, 1997, 286 p.

BENIGNI, Roberto, CERAMI, Vincenzo, BENIGNI, Roberto [et al.], *La vie est belle*, Paris, Gallimard, 2008.

BOYNE, John, *The boy in the striped pyjamas*, RHCP Digital Ebook, Penguin Random House Company, 2014, 2658 empl. p.

DANCETTE, Victor, CALVO, *La Bête est morte*, Paris, Gallimard jeunesse, 2007, « Hors-série BD ».

DELBO, Charlotte, *Ceux qui avaient choisi*, Saint-Victor-de Morestel, Les Provinciales, 2011.

DELBO, Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Berg international, 2013.

FOENKINOS, David, *Charlotte*, Edition numérique, Gallimard, 2014, 3152 empl.

GRUMBERG, Jean-Claude et BACHELIER, Benjamin, *Le petit chaperon Uf: un conte du bon vieux temps... : théâtre*, Arles (Bouches-du-Rhône), Actes Sud junior, 2005, 44 p.

GRUMBERG, Jean-Claude, BADEL, Ronan, *Les Vitalabri*, Arles, Actes Sud junior, 2014.

GRUMBERG, Jean-Claude, *Dreyfus - L'Atelier - Zone libre*, Arles, Actes sud, coll. Babel, 1998.

GRUMBERG, Jean-Claude, *L'Atelier*, Paris, Flammarion, 2006, 159 p., (« GF Flammarion Étonnants classiques », 196).

HUMBERT, Fabrice, *L'origine de la violence : roman*, Paris, Le Passage Éd, 2013, 341 p., (« Le Livre de poche », 31750).

KERTÉSZ, Imre, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Arles [France], Actes sud, 2003, 142 p.

KERTÉSZ, Imre, *Le refus*, Arles [France], Actes sud, 2006, 351 p.

KERTÉSZ, Imre, ZAREMBA, Charles et ZAREMBA-HUZSVAI, Natalia, *Être sans destin*, Arles ; [Montréal], Actes Sud ; Leméac, 2009, 365 p.

KOTEK, Joël, PASAMONIK, Didier, *Mickey à Gurs : Les carnets de dessins de Horst Rosenthal*, Paris, Calmann-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2014.

KRALL, Hanna, *Preuves d'existence : [récits]*, Paris, Éditions Autrement, 1998, 190 p.

LANGFUS, Anna, *Le sel et le soufre*, Paris, Gallimard, 1983, 373 p., (« (Collection Folio », 1506)).

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, col. Pocket, 1990.

LEVI, Primo, trad. MAUGÉ, André, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 2010.

PEREC, Georges, *La Disparition*, Paris, Denoël, coll. L'imaginaire Gallimard, 1969.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, coll. L'imaginaire Gallimard, 1975.

QUINT, Michel, *Effroyables jardins*, Nachdr., Paris, Gallimard, 2008, 74 p., (« Folio », 3982).

ROCHMAN, Leïb et ERTEL, Rachel, *Le déluge*, Buchet-Chastel, Paris, 2017, 236 p.

SAFRAN-FOER, Jonathan, *Tout est illuminé* (Everything is illuminated), Paris, Le Seuil, Éditions de l'olivier, coll. Point, 2003.

SPIEGELMAN, Art, *MetaMaus : A look inside a modern classic, Maus*, New York, Panthéon, 2011.

STEINER, George, *Le Transport de A. H. : roman*, Paris, Julliard / L'Âge d'Homme, 1981, 251 p.

TAYLOR, Kressmann, LÉVY-BRAM, Michèle, CLAVEL, Fabien, *Inconnu à cette adresse*, Paris, Flammarion, 2012, 128 p.

WIESEL, Élie, *La Nuit*,

ZIMLER, Richard, *Les Anagrammes de Varsovie*, Numérique, Kindle, 2013, 4645 empl. p.

ZUSAK, Markus, *The Book thief*, London, Black Swan, 2007, 553 p.

❖ ÉLÉMENTS FILMOGRAPHIQUES

- BECKER Jean, *Effroyable jardin*, 2003.
- BENINI, Roberto, *La Vita é bella* (La Vie est belle)
- BOSCH, Roselyne, *La Rafle*, 2010
- CARO, Niki, *The Zookeeper's Wife* (La femme du gardien de Zoo), 2017
- CHAPLIN, Charlie, *Le Dictateur*, Mk2 éditions, 2002. (DVD et livret édition collector).
- CHOURAQUI, Élie, *L'Origine de la violence*, 2016
- COSTA-GAVRAS, *Amen*, 2002.
- DANCQUART, Pepe, *Cours sans te retourner*, 2013.
- GOYER, David S., *The unborn*, 2009.
- JACKSON, Mick, *Le Procès du siècle*, 10 mars 2017.
- JIMENEZ, Cédric, *HhhH*, 9 mai 2017.
- KADELBACH, Philip, *L'enfant de Buchenwald*, (téléfilm), 2015.
- KASSOVITZ, Peter, *Jakob le menteur*, 20 octobre 1999.
- LANZMANN, Claude, *Shoah*, 1985.
- MARK Herman, *The boy in stripped pyjama*, 2008.
- Moshinsky, Elijah, *La Danse de Gengis Cohn*, (téléfilm), 1993.
- NEMES, Lazslo, *Le Fils de Saul*, 2015.
- PAQUET-BRENNER, Gilles, *Elle s'appelait Sarah*, 2010.
- PERCIVAL, Brian, *The Book thief* (La Voleuse de livres), 2014
- POLANSKI, Roman, *Le Pianiste*, 2002.
- RENC, Filip, *The devil's mistress*, 2016.
- SCHREIBER, Liev, *Everything is illuminated* (Tout est illuminé), 2005.
- SINGER, Bryan, *Walkyrie*, 25 décembre 2008.
- SPIELBERG, Steven, *The Schindler's List*, (La Liste de Schindler),
- VERHOEVEN, Paul, *Black book*, 29 novembre 2006.
- WEITZ, Chris, *Opération finale*, 29 août 2018.
- WIRKOLA, Tommy, *Dead snow*, 2009.
- WNENDT, David, *Il est de retour*, 8 octobre 2015.

ZWICK, Edward, *Les Insurgés*, 14 janvier 2009.

AUTRES ŒUVRES FICTIONNELLES CONSULTÉES

AN-SKI, Shlomo, *Le Dibbouk : entre deux mondes*, Limoges, Éditions le Bruit des Autres, 2004.

BASHEVIS-SINGER, Isaac et BAY, Marie-Pierre, *La Destruction de Kreshev*, Paris, Gallimard, 2003.

BASHEVIS-SINGER, Isaac, *Le Dernier démon*, Paris, Éditions Stock, 1965.

BINET, Laurent, *HHhH: roman*, Paris, Librairie Générale Française, 2012, 442 p., (« Le livre de poche », 32178).

CAMUS, Albert, *La Peste*, folio, 2008, 400 p.

EL-HAI, Jack et ROCHE, Daniel, *Le Nazi et le psychiatre*, Paris, Les Arènes, 2013.

GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm, KABOK, Suzanne [et al.], *Blanche neige*, Toulouse, Milan Jeunesse, 2011.

GRUMBERG, Jean-Claude, *Pour en finir avec la question juive*, Arles, Actes Sud, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich et GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne*, Paris, Libr. Générale Française, 2005, 410 p., (« Le livre de poche Classiques de la philosophie », 987).

ORWELL, George et AUDIBERTI, Amélie, *1984*, Paris, Gallimard, 2007.

SHAKESPEARE, William, JOUVE, Pierre Jean, KNIGHT, G. Wilson[et al.], *Macbeth*, Paris, GF-Flammarion, 1987.

AUTRES ŒUVRES SUR LE THÈME DE LA SHOAH

❖ OUVRAGES HISTORIQUES

BEN DAVID-VAL, Avrom, et SAFRAN-FOER, Jonathan, *The Heavens are empty, discovering the lost town of Trochenbrod*, New-York, Pegasus Books, 2010.

BROWNING, Christopher R, MATTHÄUS, Jürgen, CARNAUD, Jacqueline [et al.], *Les Origines de la solution finale : l'évolution de la politique antijuive des nazis, septembre 1939-mars 1942*, [Paris], Les Belles Lettres : [Ed. du Seuil], 2009, 1020 p.

HILBERG, Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe (I, II, III)*, Paris, Gallimard, 1985, 2402 p., (« Collection folio Histoire »).

KASSOW, Samuel D et DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Qui écrira notre histoire ? : les archives secrètes du ghetto de Varsovie : Emanuel Ringelblum et les archives d'Oyneg Shabes*, [Paris], Flammarion, 2013, 597 p.

KLARSFELD, Serge, *Adieu les enfants (1942-1944)*, Paris, Mille et une nuits, 2005, 158 p., (« Document »).

KLARSFELD, Serge, *Le Combat d'une vie : 50 ans à traquer les nazis*, Paris, Libro, 2015, 66 p.

KLEMPERER, Victor, GUILLOT, Élisabeth, COMBE, Sonia [et al.], *LTI, la langue du IIIe Reich : carnets d'un philologue*, Paris, Michel, 2006, 375 p., (« Agora », 202).

KOTEK, Joël, PASAMONIK, Didier et BRUTTMANN, Tal, *Mickey à Gurs : les carnets de dessins de Horst Rosenthal*, Paris, Calmann-Lévy, 2014, 184 p.

ROSENBAUM, Ron et BONNET, Philippe, *Pourquoi Hitler ? : enquête sur l'origine du mal*, Paris, J.C. Lattès, 1998.

SCHNEIDER, Floriane, *Shoah : Dans l'atelier de la Mémoire (France, 1987 à aujourd'hui)*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2013.

YERUSHALMI, Yosef Hayim, Zakhor, histoire juive et mémoire juive, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

❖ TÉMOIGNAGES

BENSOUSSAN Georges et SALETTI, Carlo, *Des Voix sous la cendre : manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, éd. Mémorial de la Shoah, Paris, Calman-Lévy, Mémorial de la Shoah, 2005, 601 p.

CYRULNIK, Boris, *Je me souviens*, Paris, Odile Jacob, 2010, 84p.

GRAY, Martin et GALLO, Max, *Au nom de tous les miens*, Paris, Pocket, 2001, 379 p.

GRINSPAN, Ida et POIROT-DELPECH, Bertrand, *J'ai pas pleuré*, Paris, Pocket Jeunesse, 2012, 189 p., (« Pocket jeunesse », 1123).

KLARSFELD, Serge et Béate, *Mémoires*, Paris, Flammarion/ Librairie Arthème Fayard, 2015.

LEYSON, Leon, HARRAN, Marylin J., LEYSON, Elisabeth B. [et al.], *L'Enfant de Schindler*, Paris, France, Pocket Jeunesse, 2016, 200 p.

LIGOCKA, Roma, FINCKENSTEIN, Iris von et MANNONI, Olivier, *La petite fille au manteau rouge*, Paris, Librairie générale française, 2006, 414 p., (« Le livre de poche »).

SEMPRÚN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1998, 395 p., (« Collection Folio », 2870).

VEIL, Simone, *Une Vie*, Paris, Éditions Stock, 2007, 398p.

❖ ESSAIS

ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika, CALA, Alina, BEN SASSON, Havi [et al.], *Juifs et Polonais : 1938-2008*, Edition numérique, Albin Michel, 2009, 12812 empl. p.

ADORNO, Théodore W., *Prismes : critique et culture de la Société*, Paris, Payot & Rivages, « Poche », 2018.

AMSALLEM, Daniela, *Primo Levi : au miroir de son œuvre : le témoin, l'écrivain, le chimiste*, Lyon, Editons du Cosmogone, 2001, 305 p.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, 229 p., (« Angle ouvert », 2).

BANTMAN Patrick Serge et Association Psychiatres du monde *D'une génération, l'autre : l'intergénérationnel en psychopathologie et en psychanalyse aujourd'hui : [colloque, Tel Aviv, 6,7 et 8 mai 2013]*, éd., Paris, In press, 2014, 330 p.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Lionel Duvoy, Allia, 2016, 96 p., (« Petite collection »).

BENSOUSSAN, Georges et GERMA, Antoine, *Les Écrans de la Shoah, la Shoah au regard du cinéma*, Paris, Mémorial de la Shoah, 2011, 664 p.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont : Pocket, 2006.

BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 2003, 219 p., (« Nrf »).

BRACHER, Karl Dietrich, *Hitler et la dictature allemande naissance, structure et conséquences du national-socialisme*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1995.

CYRULNIK, Boris, *Ivres paradis, bonheurs héroïques*, Paris, Odile Jacob, 2016, 229 p.

DANA, Catherine, *Fictions pour mémoire : Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, France, L'Harmattan, 1998, 182 p., (« Collection Critiques littéraires »).

DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Holocauste ordinaire : histoires d'usurpation, extermination, littérature, théologie*, Paris, Bayard, 2007, 186 p.

DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Judas : de l'Évangile à l'Holocauste*, Paris, Bayard, 2006, 349 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sortir du noir*, Numérique, Editions de Minuit / Isako, 2014, 525 empl p.

DRAY-BENSOUSAN Renée, *Images, cinéma et Shoah*, Paris, L'Harmattan, 2017, 237 p., (« Historiques. Série travaux »).

EPSTEIN, Helen et NELSON, Cécile, *Le Traumatisme en héritage. Conversations avec des fils et filles de survivants de la Shoah*, [Paris], Gallimard, 2012.

ERTEL, Rachel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Editions du Seuil, (format dématérialisé kindle), 1993, 215 p., (« La Librairie du XXe siècle »).

FACKENHEIM, Emil, *Penser après Auschwitz*, Les Editions du Cerf, Paris, 1986, 166 p., (« La Nuit surveillée »).

FINKIELKRAUT, Alain, *Le Juif imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 216 p.

FRODON, Jean-Michel et COMOLLI, Jean-Louis, *Le Cinéma et la Shoah : un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, 402 p., (« Essais »).

GELAS Bruno et MARTIN Jean-Pierre *Écrire après Auschwitz : mémoires croisées France-Allemagne*, éd. Karsten Garscha, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, 248 p., (« Passages »).

GRUSZCZYNSKI, Piotr et VIDO-RZEWUSKA, Marie Thérèse, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché.*, Actes Sud, Arles [France], Le temps du théâtre, 2007, 213 p.

KERTÉSZ, Imre, ZAREMBA-HUZSVAI, Natalia et ZAREMBA, Charles, *Dossier K.*, Arles; [Montréal, Actes Sud ; Leméac, 2013.

LECARME-TABONE, Éliane, *Éliane Lecarme-Tabone commente « La vie devant soi » de Romain Gary (Émile Ajar)*, Paris, Gallimard, 2005, 246 p., (« Foliothèque », 128).

LÉVY, Bernard-Henri, *L'Esprit du judaïsme*, Paris, Bernard Grasset (or), Format Kindle, 2016, 437 p.

MANN, Thomas, *L'Artiste et la société*, trad. Louise Servicen, Grasset & Fasquelle, Paris, , 325 p.

MESNARD, Philippe et FONDATION AUSCHWITZ, *Dossier : Charlotte Delbo*, Paris, Ed. Kimé, 2009, 276 p., (« Temoigner », 105).

MICHAUD, Éric, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 2016, 424 p., (« Folio histoire », 260).

MOSSE, George Lachmann, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich : la crise de l'idéologie allemande*, Paris, Calmann-Levy, 2008, 509 p., (« Histoire »).

OZ, Amos et OZ-SALZBERGER, Fania, *Juifs par les mots*, [Paris], Gallimard, 2014.

RICOEUR, Paul et RICŒUR, Paul, *Temps et récit : Le temps raconté*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, 533 p.

RUSZNIEWSKI-DAHAN, Myriam, *Romanciers de la Shoah : si l'écho de leur voix faiblit*, Paris, Harmattan, 1999, 233 p., (« Collection Critiques littéraires »).

STEINER, George, *Langage et Silence*, Les Belles Lettres, Paris, Format Kindle, 304 p.

STERN, Anne-Lise, FRESCO, Nadine et LEIBOVICI, Martine, *Le Savoir-déporté : camps, histoire, psychanalyse*, [Paris], Seuil, 2007, 333 p.

VIGOUR, Cécile, « Shoah et cinéma : étude comparée de Shoah de Claude Lanzmann et La Vie est belle de Roberto Benigni (note critique) », *Terrains & travaux*, mars 2002, p. 38-62.

VITKINE, Antoine, « *Mein Kampf* », *histoire d'un livre*, Numérique, kindle, 2014, 4218 empl. p.

WAINTRATER, Régine, *Sortir du génocide témoignage et survivance*, Paris, Payot & Rivages, 2011, 242 p.

WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, [Paris], Pluriel, 2013, 186 p.

CYMES, Michel, *Hippocrate aux enfers : Les médecins des camps de la mort*, Paris, Stock, 2015.

❖ DOCUMENTAIRES

KAREL, William, FINGER, Blanche, *Jusqu'au dernier : la destruction des Juifs d'Europe*, Studio ZED, 28 janvier 2015. (Format DVD)

PRAZAN, Michaël, et IGOUNET, Valérie, *Les faussaires de l'Histoire*, France 5, diffusion en septembre 2014.

VITKINE, Antoine, *Mein Kampf c'était écrit*, 2008.

CLARKE, Isabelle, COSTELLE, Daniel, *Apocalypse : Hitler*, France télévision distribution, 2011.

DELAGE, Christian, *Le Procès de Nuremberg : Les nazis face à leurs crimes*, Arte France développement – Cie des Phares et Balises, 2006.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

❖ À PROPOS DU JUDAÏSME

ABECASSIS, Éliette, LACOMBE, Benjamin, *L'Ombre du Golem*, Paris, Flammarion, 2017.

GOLDBERG, David G., *L'Histoire du peuple juif*, Paris, Guy Trédaniel éditeur, 2014.

HORVILLEUR, Delphine, *Comment les rabbins font les enfants : Sexe, transmission, identité dans le Judaïsme*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2015.

HORVILLEUR, Delphine, *En tenue d'Ève : Féminin, pudeur et Judaïsme*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2015.

HORVILLEUR, Delphine, *Réflexions sur la question antisémite*, Paris, Grasset, 2019.

IDEL, Moshe, ASLANOFF, Cyrille, *Le Golem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1992.

MOPSIK, Charles, *Le Sexe des âmes : aléas de la différence sexuelle dans la cabale*, Paris, Editions de l'éclat, 2007.

WIESEL, Élie, *Le Golem*, Monaco, Éditions du Rocher : Bibliophane, 1998.

❖ À PROPOS DES AMÉRINDIENS

GÉRONIMO, BARRET, S.M, *Mémoires de Geronimo*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2001.

MCLUHAN, Teri C., CURTIS, Edward S., *Pieds nus sur la terre sacrée*, Paris, Denoël, 1974.

PIQUEMAL, Michel, CURTIS, Edward S., *Paroles indiennes (Textes indiens d'Amérique du Nord)*, Paris, Albin Michel, « Carnets de Sagesse », 1996.

❖ À PROPOS DE LA CONDITION FÉMININE

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

DE GOUGE, Olympe, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, Paris, Gallimard, 2014.

OKRENT, Christine (dir), *Le Livre noir de la condition féminine*, Paris, XO Éditions, 2006.

❖ À PROPOS DE CHAGALL

CHAGALL, Marc, *Ma Vie*, Paris, Éditions Stock, 2003.

FORAY, Jean-Michel, *Le Petit dictionnaire Chagall en 52 symboles*, Publication de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2013.

LAMPE, Angela, *Chagall*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, « Centre Pompidou Monographies », 2018.

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME, *Chagall et la bible*, Paris, Skira Flammarion, 2011.

COLONNA-CESARI, Annick, *Chagall, du noir et blanc à la couleur*, Aix en Provence, Caumont centre d'art, 2019.

OUVRAGES MÉTHODOLOGIQUES

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin, 1994, 191 p., (« Collection Cursus. Série “Littérature” »).

PONNAU, Gwenhaël, *La Dissertation de littérature générale et comparée*, Paris, Hachette, 1996, 319 p., (« Hachette université Littérature »).

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, PARIS, Armand Colin (3^{ème} édition), 2015.

JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin (4^{ème} édition), 2015.

ARTICLES CONSULTÉS

BLOTTIÈRE, Mathilde, « Claude Lanzmann : “Le Fils de Saul” est l’anti-‘Liste de Schindler’” - Festival de Cannes 2015 - », [En ligne : <http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>]. Consulté le 10 mars 2016.

BLUMENFELD, Samuel, « Rétrocontroverse : 1994 , peut-on représenter la Shoah à l’écran ? », *Le Monde.fr*, 8 août 2007, [En ligne : http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran_942872_3232.html].

CERF, Juliette, « “Le Fils de Saul”, ou comment rendre visible l’inimaginable - Idées », [En ligne : <http://www.telerama.fr/idees/le-fils-de-saul-ou-comment-rendre-visible-l-inimaginable,133612.php>]. Consulté le 10 mars 2016.

« C’était bien Martin Bormann » [En ligne : <https://www.ladepeche.fr/article/1998/05/05/161070-c-etait-bien-martin-bormann.html>]. Consulté le 14 août 2018.

« Comment la France a aidé Israël à avoir la bombe » [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/international/2008/05/07/01003-20080507ARTFIG00013-comment-la-france-a-aide-israel-a-avoir-la-bombe.php>]. Consulté le 5 septembre 2018.

« Du Général au particulier » [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/livres/2006/11/23/03005-20061123ARTFIG90210-du-general-au-particulier.php>]. Consulté le 4 septembre 2018.

DUBEC, Michel, « L'aveuglement des sourds », *Le Monde.fr*, 11 février 1995, [En ligne : http://www.lemonde.fr/archives/article/1995/02/11/l-aveuglement-des-sourds_3835526_1819218.html].

METREAU, Joël, « Rentrée littéraire : «La Zone d'intérêt», le roman décalé de Martin Amis sur l'extermination des Juifs », [En ligne : <http://www.20minutes.fr/culture/1679119-20150904-rentree-litteraire-zone-interet-roman-decale-martin-amis-extermination-juifs>]. Consulté le 10 mars 2016.

« Nietzsche, le briseur d'idoles » [En ligne : <http://www.lefigaro.fr/culture/2013/10/15/03004-20131015ARTFIG00371-nietzsche-le-briseur-d-idoles.php>]. Consulté le 19 décembre 2017.

PÉRON, Didier, « Le fils de Saul » : Auschwitz, caméra embarquée », [En ligne : http://next.liberation.fr/cinema/2015/05/15/auschwitz-camera-embarquee_1310249]. Consulté le 10 mars 2016.

« Qui a dit : Le bourreau tue toujours deux fois, la seconde fois par ... » [En ligne : http://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/2525.php]. Consulté le 31 octobre 2017.

SAINT-PAUL, Patrick, « L'autre Göring, « Juste parmi les nations » », *Le Figaro*, 13 mars 2013. <http://www.lefigaro.fr/international/2013/03/13/01003-20130313ARTFIG00597-l-autre-goring-juste-parmi-les-nations.php>

VIDALIE, Anne, « 1945, les derniers secrets : Le Caire et Damas, nids de nazis », [En ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/1945-les-derniers-secrets-le-caire-et-damas-nids-de-nazis_1705501.html]. Consulté le 28 avril 2016.

SITES INTERNET & PODCAST CONSULTÉS

« Actualité On l'appelle déni - Editions Tallandier » [En ligne : <https://www.tallandier.com/actualite-259.htm>]. Consulté le 12 octobre 2018.

« Bach - Chaconne » [En ligne : <http://www.classicfm.com/composers/bach/music/chaconne/>]. Consulté le 21 décembre 2017.

BERKOWITZ, Stephen, « Introduction au kaddish », [En ligne : <http://mjlf.org/page-des-rabbins/kaddish-introduction-berkowitz.html>]. Consulté le 10 mars 2016.

« Brochure_kertes_0.pdf », [En ligne : http://www.actes-sud.fr/sites/default/files/brochure_kertes_0.pdf].

« Cérémonie du souvenir du 25-09-2016 à 12:00 en replay | Vidéo en streaming sur francetv pluzz », [En ligne : http://pluzz.francetv.fr/videos/ceremonie_du_souvenir_146282726.html]. Consulté le 25 septembre 2016.

« De Gaulle et les Juifs », *Fondation Charles de Gaulle*, [En ligne : <http://www.charles-de-gaulle.org/espace-pedagogie/dossiers-thematiques/de-gaulle-juifs/>].

« Des agents en Argentine : aller simple Buenos Aires - Tel Aviv (Chapitre 4, Episode 5) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/des-agents-en-argentine-aller-simple-buenos-aires-tel-aviv-chapitre-4-episode-5>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Des agents en Argentine : Eichmann enterré (Chapitre 4, Episode 3) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/des-agents-en-argentine-eichmann-entere-chapitre-4-episode-3>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Des agents en Argentine : Josef Mengele (Chapitre 4, Episode 4) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/des-agents-en-argentine-josef-mengele-chapitre-4-episode-4>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Des agents en Argentine : le procès Eichmann (Chapitre 4, Episode 2) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/des-agents-en-argentine-le-proces-eichmann-chapitre-4-episode-2>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Des agents en Argentine : l'enlèvement d'Eichmann (Chapitre 4, Episode 1) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/des-agents-en-argentine-lenlevement-deichmann-chapitre-4-episode-1>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Du gibier en tout genre : Adolf Eichmann en exil (Chapitre 2, Episode 5) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/du-gibier-en-tout-genre-adolf-eichmann-en-exil-chapitre-2-episode-5>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Du gibier en tout genre : Klaus Barbie (Chapitre 2, Episode 3) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/du-gibier-en-tout-genre-klaus-barbie-chapitre-2-episode-3>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Du gibier en tout genre : la fuite des nazis (Chapitre 2, Episode 4) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/du-gibier-en-tout-genre-la-fuite-des-nazis-chapitre-2-episode-4>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Du gibier en tout genre : le procès de Nuremberg (Chapitre 2, Episode 1) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/les-chasseurs-de-nazis-du-gibier-en-tout-genre-chapitre-2-episode-1>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Du gibier en tout genre : Wernher Von Braun (Chapitre 2, Episode 2) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/du-gibier-en-tout-genre-chapitre-2-episode-2>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Encyclopédie Larousse en ligne - mythe grec muthos récit » [En ligne : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mythe/72474>]. Consulté le 3 avril 2018.

« Entretien avec Serge Klarsfeld : " Malheureusement, Hitler est publié depuis longtemps dans le monde arabe " - vidéo Dailymotion » [En ligne : <http://www.dailymotion.com/video/x3m08jd>]. Consulté le 26 mars 2016.

GINNYBURGES, « A Study of J.S. Bach's Baroque Violin Masterpiece: The 'Chaconne' in D Minor », *rhap.so.dy in words*, 2014, [En ligne : <https://rhapsodyinwords.com/2014/09/09/a-study-of-j-s-bachs-baroque-violin-masterpiece-the-chaconne-in-d-minor/>].

« Grande traversée : Simone Veil, pour mémoire : podcast et réécoute sur France Culture » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/simone-veil-pour-memoire>]. Consulté le 14 août 2018.

HORVILLEUR, « Le Kaddish des endeuillés », [En ligne : http://www.mjlf.org/index.php?option=com_content&view=article&id=97&Itemid=224]. Consulté le 10 mars 2016.

INA.FR, Institut National de l'Audiovisuel-, « Leonard Cohen "The Partisan" », [En ligne : <http://www.ina.fr/video/I16292434>]. Consulté le 22 octobre 2016.

« Interview with shojai about holocaust/Channel ZDF -Germany-Feb.,04,2015 » [En ligne : <http://irancartoon.com/interview-with-shojai-about-holocaustchannel-zdf-germany-feb042015/>]. Consulté le 10 mars 2016.

« Iran to Hold 2nd Int'l Cartoon Contest, Exhibit on Holocaust » [En ligne : <http://irancartoon.com//iran-to-hold-2nd-intl-cartoon-contest-exhibit-on-holocaust/>]. Consulté le 10 mars 2016.

« KERTÉSZ, Imre » [En ligne : <http://www.actes-sud.fr/contributeurs/kerteszi-mre>]. Consulté le 25 avril 2016.

« La méthode Klarsfeld : Barbie jugé (Chapitre 6, épisode 3) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/la-methode-klarsfeld-barbie-juge-chapitre-6-episode-3>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« La méthode Klarsfeld : faire preuve de mémoire (Chapitre 6, épisode 5) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/la-methode-klarsfeld-faire-preuve-de-memoire-chapitre-6-episode-5>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« La méthode Klarsfeld : la claqué de Beate Klarsfeld (Chapitre 6, épisode 2) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/la-methode-klarsfeld-la-claque-de-beate-klarsfeld-chapitre-6-episode-2>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« La méthode Klarsfeld : Papon, Touvier devant la justice (Chapitre 6, épisode 4) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/la-methode-klarsfeld-papon-touvier-devant-la-justice-chapitre-6-episode-4>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« La méthode Klarsfeld : premiers faits d'armes (Chapitre 6, épisode 1) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/la-methode-klarsfeld-premiers-faits-darmes-chapitre-6-episode-1>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« La série Documentaire , les chasseurs de nazis : Naissance d'une vocation : un ancien du Mossad (Chapitre 1, Episode 2) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/chasseurs-de-nazis/naissance-dune-vocation-chapitre-1-episode-2>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« La source de vie - F2 en replay | Vidéo en streaming sur francetv pluzz », , [En ligne : http://pluzz.francetv.fr/videos/source_de_vie.html] .

« L'art dégénéré (1/4) : L'exposition » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lart-degenere-14-lexposition>]. Consulté le 7 avril 2017.

« L'art dégénéré (3/4) : Le pillage organisé » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lart-degenere-34-le-pillage-organise>]. Consulté le 7 avril 2017.

« L'art dégénéré (4/4) : La blessure mémorielle » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/lart-degenere-44-la-blessure-memorielle>]. Consulté le 7 avril 2017.

« Laurent Binet : « Pour que quoi que ce soit entre dans les esprits, il faut le

transformer en littérature » | Arkult », [En ligne : <http://www.arkult.fr/2011/05/laurent-binet-pour-que-quoi-que-ce-soit-entre-dans-les-esprits-il-faut-le-transformer-en-litterature/>].

« Le “bébé aryen modèle” de la propagande nazie était juif » [En ligne : <https://www.nouvelobs.com/monde/20140702.OBS2466/le-bebe-aryen-modele-de-la-propagande-nazie-etait-juif.html>]. Consulté le 16 avril 2018.

« Le concept de «zone grise» selon Primo Levi » [En ligne : <http://www.slate.fr/tribune/86003/primo-levi-zone-grise>]. Consulté le 13 décembre 2017.

« Le Golem » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/grande-traversee-frankenstein-bienvenue-dans-le-monde-des-creatures-artificielles/le-golem>]. Consulté le 31 décembre 2017.

« Le Golem et ses métamorphoses » [En ligne : www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-14-mars-2017]. Consulté le 31 décembre 2017.

« Le journal antisémite Der Stürmer | Artefact », *Musée de l'Holocauste Montréal*, [En ligne : <http://museeholocauste.ca/fr/objets/journal-antisemite-der-sturmer/>].

Le vampire de Dusseldorf, Paris, le Livre national, 1932, [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6112374p>].

« Les Américains font le ménage : des nazis en Amérique (Chapitre 7, épisode 1) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/les-americains-font-le-menage-des-nazis-en-amerique-chapitre-7-episode-1>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Les dessous de la traque : Aloïs Brunner en Syrie (Chapitre 5, épisode 3) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/les-dessous-de-la-traque-alois-brunner-en-syrie-chapitre-5-episode-3>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Les dessous de la traque : le Mossad recrute un criminel nazi (chapitre 5, épisode 2) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/les-dessous-de-la-traque-le-mossad-recrute-un-criminel-nazi-chapitre-5-episode-2>]. Consulté le 2 septembre 2018.

« Les klarsfeld, guérilleros de la mémoire (1) - vidéo Dailymotion » [En ligne : http://www.dailymotion.com/video/xgsz13_les-klarsfeld-guerilleros-de-la-memoire-1_webcam]. Consulté le 13 avril 2016.

« Les mots de la bande dessinée - la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image » [En ligne : <http://www.citebd.org/spip.php?article222>]. Consulté le 22 juin 2016.

« Les précurseurs : Fritz Bauer, le chasseur d'Eichmann (Chapitre 3, épisode 5) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/les-precurseurs-fritz-bauer-le-chasseur-deichmann-chapitre-3-episode-5>]. Consulté

le2 septembre 2018.

« Lexique international - la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image » [En ligne : <http://www.citebd.org/spip.php?article223>]. Consulté le22 juin 2016.

« LITTÉRATURE DE LA SHOAH - Encyclopædia Universalis » [En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-de-la-shoah/>]. Consulté le20 mars 2018.

MAGAZINE, Le Point, « Nazisme : le “bébé aryen modèle” était juif », [En ligne : http://www.lepoint.fr/histoire/nazisme-le-bebe-aryen-modele-etait-juif-02-07-2014-1842801_1615.php]. Consulté le16 avril 2018.

« Mémorial de la Shoah » [En ligne : <http://bdi.memorialdelashoah.org/internet/jsp/core/MmsRedirector.jsp?id=1294132&type=NOTICE#>]. Consulté le3 avril 2018.

« MISE EN ABYME - Universalis.edu » [En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/>]. Consulté le17 août 2018.

« MYTHE DU JUIF ERRANT - Encyclopædia Universalis » [En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-du-juif-errant/>]. Consulté le3 avril 2018.

« Naissance d'une vocation : Eli Rosenbaum, procureur américain (Chapitre 1, Episode 4) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/chasseurs-de-nazis/naissance-dune-vocation-chapitre-1-episode-4>]. Consulté le2 septembre 2018.

« PARABOLE : Définition de PARABOLE » [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/parabole>]. Consulté le20 décembre 2017.

« Peut-on représenter la Shoah ? » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/conferences/ecole-normale-superieure/peut-representer-la-shoah>]. Consulté le7 avril 2017.

PHILOCOURS, « Nietzsche et le Surhomme », *La-Philosophie.com*, 2012, [En ligne : <https://la-philosophie.com/nietzsche-surhomme>].

« Plantu and Laurie against Islam and prophets » [En ligne : <http://irancartoon.com//plantu-and-laurie-against-islam-and-prophets/>]. Consulté le10 mars 2016.

« “Prizes of Holocaust International Cartoon Contest has been doubled” » [En ligne : <http://irancartoon.com//prizes-of-holocaust-international-cartoon-contest-has-been-doubled/>]. Consulté le10 mars 2016.

RIBADEAU DUMAS, Laurent, « Faut-il juger les derniers criminels nazis? Le sentiment de Serge Klarsfeld », [En ligne : <http://geopolis.francetvinfo.fr/faut-il-juger-les-derniers-criminels-nazis-le-sentiment-de-serge-klarsfeld-95391>]. Consulté le27 avril 2016.

« Simone Veil : “Nous ne sommes jamais sortis de la Shoah, nous vivons dans la Shoah” » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/histoire/simone-veil-nous-ne-sommes-jamais-sortis-de-la-shoah-nous-vivons-dans-la-shoah>]. Consulté le 7 avril 2017.

« Sur l’image des camps - de Rivette (De l’abjection) à Lanzmann (...) - Philippe Sollers/Pileface » [En ligne : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1690>]. Consulté le 20 avril 2016.

« Témoignage et engagement... l’Holocauste en bande dessinée » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/bd/temoignage-et-engagement-lholocauste-en-bande-dessinee>]. Consulté le 7 avril 2017.

« The exhibition of the first Holocaust international cartoon contest-2005 » [En ligne : <http://irancartoon.com//the-exhibition-of-the-first-international-holocaust-cartoon-contest-2005/>]. Consulté le 10 mars 2016.

« The Second Holocaust International Cartoon & Caricature Contest-2015 » [En ligne : <http://irancartoon.com//the-second-holocaust-international-cartoon-contest-2015/>]. Consulté le 10 mars 2016.

« Un ultime baroud d’honneur : la frustration de Jens Rommel (Chapitre 8, épisode 4) » [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chasseurs-de-nazis/un-ultime-baroud-dhonneur-la-frustration-de-jens-rommel-chapitre-8-episode-4>]. Consulté le 2 septembre 2018.

UNIVERSALIS, Encyclopædia, « HEINRICH HIMMLER », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/heinrich-himmler/>]. Consulté le 14 août 2018.

UNIVERSALIS, Encyclopædia, « HERMANN GÖRING », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hermann-goring/>]. Consulté le 14 août 2018.

UNIVERSALIS, Encyclopædia, « LITTÉRATURE DE LA SHOAH », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-de-la-shoah/>]. Consulté le 20 mars 2018.

UNIVERSALIS, Encyclopædia, « MISE EN ABYME », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/>]. Consulté le 17 août 2018.

UNIVERSALIS, Encyclopædia, « MYTHE DU JUIF ERRANT », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-du-juif-errant/>]. Consulté le 3 avril 2018.

UNIVERSALIS, Encyclopædia, « RUDOLF HESS », [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/rudolf-hess/>]. Consulté le 14 août 2018.

VIVIA, F. Bonnaud/A, « Les Inrocks - Jean-Luc Godard - Histoire(s) du Cinéma »,

[En ligne : <http://www.lesinrocks.com/1998/10/21/cinema/actualite-cinema/jean-luc-godard-histoires-du-cinema-11230570/>]. Consulté le 20 avril 2016.

