



**HAL**  
open science

# Témoignages de Marceline Loridan-Ivens : entre écriture de soi et réparation du monde

Marine Reffo

► **To cite this version:**

Marine Reffo. Témoignages de Marceline Loridan-Ivens : entre écriture de soi et réparation du monde. Littératures. 2020. dumas-04116972

**HAL Id: dumas-04116972**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04116972v1>**

Submitted on 5 Jun 2023

**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.

**La vie après Auschwitz**  
**Témoignages de Marceline Loridan-**  
**Ivens :**  
**Entre écriture de soi et réparation du**  
**monde.**

Marine REFFO

M2 Lettres, parcours « littérature française et  
comparée »

Université Paris Nanterre

Sous la direction de Monsieur Dominique Viart

Soutenu le 23/06/2020

## Sommaire

Remerciements.....	p.4
Introduction.....	p.5
Chapitre 1 : Marceline Loridan-Ivens, un témoignage ordinaire ?....	p.13
A) Les témoignages d'après-guerre.....	p.13
1) <i>Écrire au sortir des camps</i> .....	p.15
2) <i>Écrire dans les dernières années de la vie</i> .....	p.21
3) <i>Le témoignage par l'image : Kertész, Lanzmann</i> .....	p.25
B) Les témoignages de Marceline.....	p.29
1) <i>Représenter le traumatisme à l'écran</i> .....	p.30
2) <i>Une pratique littéraire qui reflète le traumatisme</i> .....	p.36
Chapitre 2 : Des discours testimoniaux miroirs de l'Histoire.....	p.41
A) Une autobiographie à valeur historique ?.....	p.41
1) <i>Témoigner, attester d'une vérité ?</i> .....	p.41
2) <i>Traque, arrestation, déportation, retour</i> .....	p.46
3) <i>L'après-guerre</i> .....	p.52
B) L'art comme lieu d'exposition du traumatisme.....	p.58
1) <i>Le traumatisme du corps</i> .....	p.58
2) <i>Le traumatisme de l'esprit</i> .....	p.64

C) Une femme immergée dans l’Histoire.....	p.71
1) <i>Raconter et écrire Birkenau</i> .....	p.71
2) <i>Engagement littéraire et cinématographique pour les opprimés</i> .....	p.76
Chapitre 3 : Témoigner pour « réparer l’humanité ».....	p.80
A) Raconter son oppression pour dénoncer celle des autres.....	p.80
1) <i>Lutter en faveur de l’humanisme, de la reconnaissance de la violence universelle</i> .....	p.80
2) <i>Lutter contre les violences faites aux minorités</i> .....	p.86
B) La transmission intergénérationnelle.....	p.93
1) <i>Transmettre par des supports médiatiques et imprimés</i> .....	p.93
2) <i>Étude croisée : Marceline Loridan-Ivens et Meurtres pour mémoire de Didier Daeninckx</i> .....	p.99
C) Le regard d’une vieille femme sur le monde.....	p.104
1) <i>Le bilan d’une vie</i> .....	p.104
2) <i>Un regard sur l’actualité</i> .....	p.106
Conclusion.....	p.113
Bibliographie.....	p.118

## Remerciements

**Je remercie** mon directeur de mémoire, Monsieur Dominique VIART, enseignant-chercheur en littérature contemporaine, pour ses conseils et ses réflexions riches et pertinentes qui m'ont permis d'avancer plus en amont dans mes recherches après nos entretiens.

**Je remercie** également les enseignants-chercheurs en littérature française et comparée de l'UFR PHILLIA de l'Université Paris-Nanterre pour m'avoir dispensé un enseignement pédagogique riche qui m'a permis tout au long de mon cursus de développer mes connaissances et mes capacités rédactionnelles tout en donnant confiance à leurs étudiants.

**Je remercie** également Monsieur Pierre BOIZETTE pour avoir mené son TD sur Littérature et génocide lors de ma seconde année de licence. Grâce à lui, j'ai développé un intérêt constant pour l'étude et la compréhension de ces événements insolites.

**Je remercie** également Monsieur Philippe ZARD qui a également su me conseiller lors de ma recherche de sujet de mémoire en début de première années de master.

Enfin, **je remercie** également entre autres Madame Anne-Laure ALBOUY-LEBRETON – secrétaire pédagogique de l'époque -, Madame Florence TANNIOU ainsi que madame Agathe NOWAK LE CHEVALIER – maîtres de conférence en littérature - qui, si elles ne s'en rappellent sûrement pas, ont contribué à ma motivation à intégrer le master de Lettres malgré mes réticences. Ces deux années de recherche ont été riches tant du point de vue pédagogique, culturel, que personnel.

## Introduction

Le XX<sup>e</sup> siècle est un événement riche en événements traumatiques et barbares. Il s'ouvre avec le génocide des peuples Herero et Nama en 1904 en Namibie actuelle et se clôture avec le génocide des Tutsi au Rwanda en 1994. Mais, un génocide en particulier retient l'attention de nombreuses consciences : le génocide perpétré par les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale qui mit à mort toute personne ne correspondant pas aux attentes du régime totalitaire allemand, à savoir les homosexuels, les asociaux, les handicapés, les Tziganes, les résistants politiques, les communistes et surtout, les Juifs. Cet événement sans précédent dans l'Histoire cristallise la barbarie humaine, si bien qu'autour de cette catastrophe humaine vont peu à peu graviter d'autres violences collectives dans une optique de concurrence ou plus récemment de coopération de la mémoire.

Le génocide mené par les nazis vise majoritairement la population juive : près de six millions de Juifs meurent durant la période de la guerre à cause de mauvais traitements ou d'exécutions. Les violences à l'encontre de cette communauté ne sont pas nouvelles et prennent leur source dès l'époque antique. Les Juifs sont sacrifiés à de nombreuses reprises sous le joug de la religion chrétienne dans le cadre d'un conflit théologique entre Juifs et Chrétiens notamment parce que les Juifs ont livré Jésus aux Romains pour qu'ils le mettent à mort. S'en suit une évangélisation des peuples européens et une propagation de l'antijudaïsme : les Juifs deviennent ainsi un peuple bouc émissaire contraint à l'exil, et chassé de Judée et d'Israël. L'antijudaïsme se poursuit au Moyen Âge et prend un nouveau tournant plus tragique : dès le XI<sup>e</sup> siècle, les premiers massacres juifs ont lieu suite à un renforcement de l'antijudaïsme des Chrétiens qui les accusent de toutes les calomnies pour les pousser à se convertir au

christianisme. Ils deviennent ce que Max Weber appelle « un peuple paria<sup>1</sup> » : ils n'ont plus de territoire propre, la migration devient alors une obligation. Ils tentent tant bien que mal de survivre et de prospérer dans un monde qui tantôt les accueille, tantôt les rejette sur fond de préjugés et d'attaques calomnieuses. Ils parviennent malgré tout à prospérer dans certaines professions que les Chrétiens les autorisent à pratiquer mais cela suscite des jalousies. Il faut attendre la Révolution française pour qu'ils acquièrent pour la première fois une citoyenneté en tant qu'individus. L'antijudaïsme est donc né d'une dissension idéologique sur le plan théologique à laquelle succèdent des préjugés, des attaques calomnieuses, et des mythes qui conduisent irrémédiablement à la haine du Juif.

Au cours de l'époque moderne, ces discours anti-juifs s'instaurent dans une perspective raciste et prennent la forme de l'antisémitisme, une forme beaucoup plus meurtrière que l'antijudaïsme qui se traduit par un rejet social, des stéréotypes qui transforment l'antijudaïsme en antisémitisme aux niveaux politique, social, et nationaliste. Le mot « antisémitisme », qui apparaît pour la première fois en 1879, devient progressivement un programme politique. Les Juifs sont accusés d'être l'incarnation du capitalisme exploiteur de pauvres, des cosmopolites qui ruinent les valeurs sociales... Cette haine à l'égard du Juif s'inscrit alors dans une tradition séculaire qui connaît son apogée au XX<sup>e</sup> siècle sous la politique nazie du III<sup>e</sup> Reich allemand instaurée par le dictateur allemand Adolf Hitler dès janvier 1933. Ce dernier instaure un programme d'extermination massive des Juifs, appelé « Solution finale », qui atteint son paroxysme lors de la Seconde Guerre mondiale, un programme qui sera *a posteriori* qualifié de « génocide » par le juriste polonais Lemkin, une terminologie que le monde lui emprunte depuis pour qualifier ce projet politique sinistre ou d'autres semblables. Ce projet vise à rétablir une harmonie dans la société qui est corrompue, selon l'idéologie nazie, par la présence et l'activité des Juifs ; et, il n'est que le résultat des massacres

---

<sup>1</sup> BERNARD BRUNETEAU, *Un siècle de Génocide : des Hereros au Darfour 1904-2004*, 2016, Malakoff, Editions Armand Colin.

perpétrés depuis l'Antiquité à l'encontre de ce peuple. Face au programme hitlérien qui annonce dès 1933 sa volonté macabre, les citoyens restent passifs. De plus, l'idéologie nazie - portée par la propagande - biaise la réception que les Allemands ont de la réalité : par exemple, la position d'Hitler, en tête du pays lui permet de légitimer la violence qu'il met en œuvre contre les Juifs aux yeux du peuple allemand. Ce rejet est établi sans émotion, sans compassion de la part des Allemands et de la bureaucratie qui orchestre le massacre.

Dès 1941, les Juifs sont envoyés en camps de concentration et forcés au travail. Les camps d'extermination se mettent en place ainsi qu'une industrialisation de la mort, les corps étant détruits par des moyens relevant de l'industrie. Ces camps, tant de concentration que d'extermination, sont des lieux destinés à déshumaniser les Juifs, à les forcer à travailler dur de sorte qu'ils souffrent de différents maux, maladies - à cause de leur mauvais traitement et conditions de vie - jusqu'à la mort. Volés, rasés, tatoués, battus, affamés, assoiffés, sales, humiliés, tout un tas de violences physiques et psychologiques s'imposent à eux : ils sont dépossédés de leur identité propre au profit d'une identité collective communautaire. Pour Catherine Coquio, « un génocide se fait toujours passer pour une guerre<sup>2</sup> ». Et en effet, la Shoah s'inscrit dans le cadre de la Seconde Guerre mondiale, une guerre dans laquelle les combats se cristallisent autour de questions géopolitiques, notamment quant au réarmement de l'Allemagne alors interdit par le traité de Versailles de 1918, la montée du nazisme qui inquiète, et l'invasion de territoires par les trois puissances de l'Axe (Allemagne nazie, Italie fasciste et Japon impérial) au détriment du droit international.

Si durant la guerre des rumeurs à propos des camps d'extermination circulaient dans les pays européens dont la France, les citoyens n'y croyaient pas tant la chose semblait impensable. Au sortir de la guerre, l'Europe est choquée de voire ces loques humaines. Des rescapés témoignent malgré tout, on les écoute. Mais très vite, l'heure est à la

---

<sup>2</sup> Catherine Coquio, *Parler des camps, penser les génocides*, 1999, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », p.36.



reconstruction : croissance, amélioration générale des conditions de vie. Un passage à autre chose : certains déportés suivent le mouvement. De plus, il est parfois difficile de parler, les mots étant considérés comme faibles par les survivants pour désigner l'horreur vécue. C'est dans ce contexte qu'émerge le négationnisme, c'est-à-dire la négation de l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, une négation qui s'appuie notamment sur la destruction des camps par les SS (dont les chambres à gaz et les fours crématoires) à la Libération et sur le fait que ceux qui ont véritablement vu les chambres à gaz y ont péri et ne peuvent donc pas en témoigner, en attester l'existence, comme le montre l'adaptation cinématographique éponyme du roman d'Imre Kertész, *Être sans destin* : à son retour en Hongrie, un homme demande à Gyurka s'il a vu des chambres à gaz de ses propres yeux. L'adolescent n'en ayant qu'entendu parler, ne peut l'affirmer et nous comprenons à la réaction de l'homme - incarnation de l'opinion publique - qu'il s'agit pour lui d'une invention imaginaire n'ayant pas pris forme, voire même d'un complot juif. Le négationnisme s'étend durant toute la seconde partie du XX<sup>e</sup> malgré quelques événements juridiques majeurs tels que le procès de Nuremberg qui recueille une masse de documents qui permet par la suite aux historiens de travailler sur cette période et sur ces lieux.

Si les historiens y travaillent, à côté, les récits des rescapés se noient en parti dans le tumulte des Trente Glorieuses. Malgré tout, les témoignages de survivants de la Shoah abondent dès la Libération puis, après un temps d'accalmie, ils resurgissent en force dans les années 1980. Ce sont des textes qui abordent spécifiquement la vie dans les camps de concentration et d'extermination tout en mettant l'accent sur certains aspects tels que le travail forcé, l'omniprésence de la mort, de la faim, de la soif... Certains textes sont entrés dans le canon de la littérature de témoignage, tels que *Si c'est un homme* de Primo Levi, écrit dès son retour à Turin en 1945 et publié deux ans plus tard, ou encore Charlotte Delbo qui écrit le premier volet de son triptyque *Auschwitz et après*, *Aucun de nous ne reviendra* en

1946 ; ou aussi Robert Antelme qui publie *L'espèce humaine* en 1947, un texte dans lequel l'accent est mis sur les actes humanistes entre déportés et leur conscience de vivre. Des témoignages paraissent également à l'écran dès les années 1950 avec par exemple *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais dans lequel une voix décrit avec froideur ce qui se passait dans le camp tout en montrant des images prises lors de la libération des camps par les Russes ; ou plus tard l'enquête de Claude Lanzmann dans son film documentaire *Shoah* (1985). Le témoignage audiovisuel est aussi laissé aux survivants. Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, des organismes tels que le Mémorial de la Shoah ou encore l'Institut National de l'Audiovisuel, filment des entretiens avec les survivants en les interrogeant sur leur vie d'avant la guerre, leur jeunesse, la guerre et la déportation, le retour, et la vie d'après. Le témoignage passe aussi par la prise de parole dans les écoles afin de sensibiliser les élèves et leur inculquer un savoir que beaucoup ne connaissent pas. En effet, de nos jours, 21% des Français âgés de 18 à 24 ans n'en ont jamais entendu parler. Pourtant, la Shoah est un objet d'étude à part entière depuis 1989. D'autre part, les témoignages de survivants abondent dans les rayons de librairies, de nombreux paraissent chaque année. A ce titre, le psychologue clinicien Jean-François Chiantaretto, considère dans son article « Une parole en attente d'être pensée<sup>3</sup> » que l'écriture est un moyen pour le témoin de se réapproprier l'expérience mais aussi de se redonner consistance puisque le survivant a été réduit dans un lieu où il ne connaissait pas la langue (les camps étant multilingues), où il a été humilié, déshumanisé et donc, prendre la parole (orale ou écrite) lui permet de retrouver une langue, une parole, une identité.

Si l'âge d'or du témoignage prend forme au sortir de la Première Guerre mondiale, l'action de témoigner par écrit est une tradition dans la communauté juive, le Juif étant inexorablement un témoin, d'abord de l'existence de Dieu et de leur alliance dont la Torah serait la preuve. Dans la tradition juive, la connaissance de quelque chose se traduit inéluctablement

---

3 Jean-François CHIANTARETTO, « Une parole en attente d'être pensée », in *Témoignage et trauma : implications psychanalytiques*, sous la direction de Jean-François CHIANTARETTO et Carine TRÉVISAN, Paris : Dunod Éditions, coll. « Inconscient et culture », 2004.

en témoignage. Mais, après la Première Guerre mondiale, les premiers témoignages juifs profanes émergent avant de connaître leur apogée pendant la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. En effet, aucun autre événement que la Shoah n'a suscité autant de témoignages sur une période aussi étendue. Pour les uns, il s'agit d'un processus visant à soulager le témoin de l'expérience vécue, à soulager son psychisme, alors que pour d'autres le témoignage constitue le moyen de lutter contre les violences collectives, de faire connaître les méfaits, les résultats de cette expérience sur l'humain, de faire réfléchir sur la condition humaine, ses agissements, et de permettre au lecteur, à l'auditeur de renouveler sa vision du monde.

Marceline Loridan-Ivens est de ces cas-là. Issue d'une famille juive polonaise, Marceline naît en 1928 à Épinal. A quinze ans, elle est arrêtée chez elle, avec son père avec lequel elle est déportée à Auschwitz-Birkenau en 1944. Elle en revient en 1945, seule. Cette expérience concentrationnaire la marquera toute sa vie. Cinéaste et réalisatrice, elle apparaît à l'écran pour la première fois en 1961 dans le film *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin - alors que se déroule en parallèle le procès Eichmann qui fait entendre publiquement les voix de survivants de façon inédite - dans lequel Marceline livre pour la première fois un témoignage sur sa déportation. Il faut ensuite attendre près de cinquante ans pour que sa voix s'élève à nouveau sur son expérience. Entre temps, elle se dédie au cinéma, d'abord avec Jean-Pierre Sergent pour son film documentaire *Algérie année 0* (1962) qui expose au public le premier jour de l'indépendance algérienne. Puis elle poursuit sa carrière de cinéaste aux côtés de celui qui devient par la suite son mari, Joris Ivens. Tous deux, s'engagent dans des luttes pour filmer toujours du côté de l'opprimé. Leur cinéma est indubitablement engagé. La caméra leur sert à montrer au monde ce qu'une puissance oppressive fait à une autre communauté. Nous pouvons préciser que Joris Ivens est considéré comme le premier réalisateur de cinéma engagé, notamment avec son film *Indonesia calling* qui sort en 1947 et dans lequel

il filme la révolte des Indonésiens qui refusent de servir les bateaux hollandais : le colonisé se révolte contre son oppresseur. Marceline et Joris s'engagent aussi en 1967 dans le conflit américano-vietnamien aux côtés des Vietnamiens qu'ils filment dans leur quotidien de la guerre sur la ligne de front qui sépare le Vietnam du Nord et le Vietnam du Sud, appelée « 17<sup>e</sup> parallèle ». En résulte le film-documentaire *Le 17<sup>e</sup> parallèle La guerre du peuple*. A cette occasion, Marceline écrit son premier témoignage, entièrement consacré au conflit, *Le 17<sup>e</sup> parallèle, la guerre du peuple (deux mois sous la terre)* qui paraît en 1968. Puis, ils tourneront ensemble une série documentaire de douze films en Chine sur la Révolution culturelle - *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1976) -, un événement majeur de l'histoire chinoise qui suscitait de nombreuses questions et appréhensions en France, auxquelles ils tentent de répondre dans leurs documentaires. Après avoir participé à la réalisation du film autobiographique de Joris Ivens, *Une histoire de vent* (1988), elle se consacre à la mort de ce dernier à sa propre histoire, à sa propre lutte : Birkenau. De fait, paraît en 2003 sur les écrans une fiction biographique, *La Petite Prairie aux bouleaux*, dans laquelle Marceline met en scène un personnage qui l'incarne dans un retour au camp d'Auschwitz-Birkenau cinquante ans après sa libération. Ce témoignage cinématographique est très vite suivi par une autobiographie co-écrite avec la scénariste Elisabeth D. Inandiak *Ma vie balagan* (2008), qui relate sa vie, ses luttes. Puis, elle publie une lettre ouverte à son père, *Et tu n'es pas revenu* (2015) co-écrite avec la journaliste et écrivaine Judith Perrignon et dans laquelle elle raconte à son père mort en déportation l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle dans laquelle elle s'est immergée. Enfin, son dernier texte *L'amour après* (2018), également co-écrit avec Judith Perrignon, raconte l'amour après les camps et dresse le portrait de la condition des femmes dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans mon étude, j'aimerais m'interroger sur la manière dont le traumatisme de l'expérience concentrationnaire a impacté la vie de Marceline Loridan-Ivens. Comment supporter ce traumatisme après

Birkenau ? Comment agit-il sur la conscience du sujet ? Quelle vie peut-on vivre après Birkenau ? Mais aussi, comment ce traumatisme s'incarne-t-il dans les créations cinématographiques et littéraires de Marceline ?

Pour répondre à ces diverses interrogations, je vais m'appuyer sur un corpus tant cinématographique que littéraire en m'intéressant donc - dans l'optique de nos interrogations précédentes - à un corpus défini : *Chronique d'un été*<sup>4</sup>, *La petite prairie aux bouleaux*<sup>5</sup>, *Ma vie balagan*<sup>6</sup>, *Et tu n'es pas revenu*<sup>7</sup>, et enfin *L'amour après*<sup>8</sup>.

Dans un premier temps, nous verrons en quoi le témoignage de Marceline se différencie des autres témoignages de la Shoah. Nous aborderons dans cette première étude, les témoignages de la littérature de la Shoah écrits après-guerre d'une part de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et d'autre part du début du XXI<sup>e</sup> siècle, puis les témoignages à l'écran pour les confronter avec les témoignages de Marceline et donc ensuite, appuyer sur les spécificités de ses témoignages notamment dans leur construction.

Dans un second point, nous verrons que les discours testimoniaux de Marceline sont des miroirs de l'histoire. Ainsi, nous parlerons du caractère historique de ses témoignages, de la création comme lieu d'exposition du traumatisme et enfin, de cette femme immergée dans l'histoire.

Enfin, nous verrons que Marceline lutte et témoigne pour « réparer l'humanité » en nous consacrant tout d'abord au fait qu'elle raconte son oppression pour dénoncer celle des autres, puis nous étudierons la transmission intergénérationnelle afin de conclure sur le regard d'une vieille femme sur le monde.

---

4 Jean ROUCH et Edgar MORIN, *Chronique d'un été : Etes-vous heureux ?*, [1961], Paris : Argos film, 2012.

5 Marceline LORIDAN-IVENS, *La Petite Prairie aux bouleaux*, [2003], Paris- Issy-les-Moulineaux :Tamasa, 2014.

6 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008.

7 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le Livre de poche », 2016.

8 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le Livre de poche », 2019.

## Chapitre 1 : Marceline, un témoignage ordinaire ?

### A) Les témoignages d'après-guerre

Si certains déportés n'ont pas attendu la fin de la Guerre et la libération des camps pour témoigner, la plupart des déportés témoigne peu de temps après la Libération. Primo Levi entreprend l'écriture de *Si c'est un homme*, premier témoignage parmi tant d'autres, dès décembre 1945, soit moins d'un an après son retour à Turin. Le témoignage permet selon la psychanalyste Régine Waintrater - spécialisée dans l'étude des traumatismes et de leur transmission - non seulement de mettre en perspective les événements vécus dans le passé du témoin, de fixer des limites entre l'imagination et la réalité, mais surtout de survivre à son passé.

[...] nombreux sont ceux qui, au retour des camps, ont écrit le récit de leur expérience sous forme des livres publiés à compte-d'auteur ou, pour la plupart, remisés au fond d'un tiroir. Il s'agissait alors davantage de témoignages-décharges, dont la fonction était de permettre au survivant de s'atteler aux tâches du retour à la vie, en évacuant un peu de son poison. Très proche du traumatisme, ces récits n'avaient pas valeur de bilan, à l'instar des témoignages de ces dernières années<sup>9</sup>.

Autrement dit, par la pratique du témoignage, le témoin prend conscience de son existence et du passé qu'il a dû affronter. Mais plus encore, il reprend le dessus sur son humanité : il recouvre un langage qui lui a été annihilé lors des années de détention, ainsi qu'une considération et une individualité. Il se décharge de son expérience traumatique pour un retour à

---

<sup>9</sup> Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.p.116.

la vie. Le témoignage porte la trace autographique des souvenirs personnels de l'auteur qui raconte une expérience d'un point de vue subjectif, *a contrario* de l'historien qui rassemble des archives pour donner une version scientifique de l'histoire, dénuée de tout pathos. Écrire son histoire traumatique permet au témoin de retrouver une forme d'humanité ainsi que de prendre une distance avec le traumatisme. De plus, le témoin a également secrètement l'idée de faire connaître son histoire, ses persécutions qui reflètent celles qu'un peuple a enduré pour son appartenance communautaire, religieuse. Nombreux sont les déportés qui, pendant la détention, se disent prêts à témoigner quand ils rentreront chez eux. Si l'on considère aujourd'hui que ces témoignages sont nombreux, le sont-ils véritablement compte-tenu de la masse de déportés ? Certains témoignages verront tout de même rapidement le jour mais c'est au cours des années 1980 que les témoignages commencent à fleurir en grand nombre, notamment d'une part grâce au procès Eichmann qui a eu lieu en 1961 et qui met sur le devant de la scène publique la parole des témoins, puis à la parution du film documentaire d'une durée de neuf heures trente, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Ces deux événements constituent des tournants dans la croissance des témoignages, les témoins sont entendus et mieux, on veut les entendre. En plus de cela, la population de survivants vieillissant, ces derniers prennent conscience de l'importance de continuer à témoigner. Ils revêtent alors le rôle de passeur de mémoire et relatent leur expérience dans des récits autobiographiques. Dans ces textes, la tendance autobiographique gravite autour de l'expérience traumatique. C'est elle qui dicte la direction que doit prendre l'autobiographie. Cette expérience se reflète alors tant dans le vécu d'avant, pendant et d'après la guerre. Transmettre devient inévitable à une époque où les violences collectives continuent de détruire la vie d'Hommes, comme au Rwanda, en Syrie, au Cambodge, ou encore plus récemment en Chine.

### 1) *Écrire au sortir des camps*

Directement après l'expérience de la Shoah, le témoignage centre son propos sur l'expérience vécue. Le témoin n'aborde pas (ou peu) l'avant-guerre, l'enfance, la généalogie familiale. Seule l'expérience traumatique est évoquée. Le témoignage n'est donc pas totalement une autobiographie, il n'aborde pas l'ensemble de l'existence du sujet, seulement un épisode biographique pour le moins marquant. Pour Régine Waintrater,

Les témoignages parus immédiatement après la guerre sont des récits autobiographiques qui manquent parfois aux règles élémentaires du schéma narratif classique. Dans ces récits, point de véritable mise en intrigue. Pris par le désir de rendre compte de la moindre parcelle d'expérience et de n'oublier personne parmi les disparus, les témoins opèrent peu de tri ; l'absence voulue de dramatisation, le parti pris d'effacement de la personne et la non-hiérarchisation des événements contribuent à produire des récits plats et répétitifs qui soutiennent peu l'intérêt du lecteur<sup>10</sup>.

Ainsi, les témoignages bousculent la tradition esthétique littéraire qui se fonde sur un schéma narratif parmi lequel nous retrouverions une situation initiale, un élément perturbateur, des péripéties, des éléments de résolution et une situation finale. Le témoignage remet en cause la narration ordinaire et habituelle et chamboule la sphère littéraire tout comme la Shoah a chamboulé le monde. Certains récits sont même qualifiés de monotones car la réalité concentrationnaire s'inscrit dans une platitude quotidienne. Les jours se suivent et se déroulent dans la même atmosphère morne. Prenons pour exemple le roman autobiographique *Être sans destin* (1975) d'Imre Kertész : celui-ci déjoue les attentes d'un lecteur avide de réalité macabre en abordant très simplement l'expérience monotone. Aucun rebondissement ne vient rendre l'histoire plus attrayante. Il relate son expérience de façon

---

10 Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p.137.



aussi monotone qu'il l'a vécue. Si aucune dramatisation n'est envisagée dans le récit, l'adaptation cinématographique en revanche met l'accent sur une dramatisation avec notamment le regard de Gyurka qui prend une tournure de plus en plus pathétique au fur et à mesure de son emprisonnement. En regard de ce texte, les récits testimoniaux sont donc assez sobres au regard de l'esthétique littéraire. Les textes abordent un événement majeur de l'histoire mais perdent de leur contenance au fur et à mesure du temps et deviennent des récits stéréotypés, au point que le lecteur a l'impression de toujours lire les mêmes récits autour des mêmes thématiques : la sélection, la faim, la soif, le froid, l'appel, la boue, le manque de sommeil, d'hygiène, le travail forcé... A ce titre, Philippe Mesnard, professeur de littérature française et comparée, déclare dans un article intitulé « Ce qu'il nous revient d'affronter » :

Je rappelle que dans son dernier livre, *Les Naufragés et les rescapés* (1985) et plus particulièrement dans le chapitre sur la « zone grise », Primo Levi a remis en question les modèles de transmission testimoniale. Il a reproché aussi bien aux déportés – se mettant lui-même en première ligne –, qu'aux jeunes de s'être mutuellement entendus sur des versions stéréotypées qui non seulement limitaient l'appréhension des événements, mais perdaient de leur pertinence dans le monde contemporain, ne devenant plus que de l'« histoire ». Après avoir passé vingt ans à témoigner dans les écoles, il a proféré le terrible constat – non de la disparition des témoins, lui qui allait le 11 avril 1987 se jeter du troisième étage au bas de l'escalier de son immeuble –, mais de la faillite de la transmission telle qu'elle était instituée. Là se tient le véritable problème de notre *âge* pour lequel il ne s'agit pas de trouver forcément les réponses, mais les questions justes qui nous concernent, se rangeant parmi celles qu'Imre Kertész appelle les « grandes questions éthiques<sup>11</sup>».

---

11 Philippe MESNARD, « Ce qu'il nous revient d'affronter », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n°119, 2015, p.5.

Selon ces propos de Philippe Mesnard, Primo Levi considère que les déportés survivants ne s'attachent qu'à relater leur propre expérience, stéréotypée, au-delà de toute compréhension universelle. Le lecteur est confronté à une histoire personnelle mais aussi collective, puisque l'ensemble de ces récits forment une histoire collective prisonnière d'un événement historique sans précédent. A ce titre, il faudrait universaliser l'expérience pour pouvoir la transmettre de façon plus efficace. Il ne faut donc pas trouver les réponses au pourquoi de cet événement, mais essayer de le mettre en relation avec des éléments du présent pour marquer les esprits et donc permettre une transmission plus pertinente de la mémoire de la Shoah pour les nouvelles générations, ce qui permettrait également d'anticiper l'éclosion d'autres violences.

Quelques années avant la parution de ce texte de Primo Levi, Charlotte Delbo incorpore dans le second tome *Une connaissance inutile* (1970), de sa trilogie *Auschwitz et après* (1965-1971), une réflexion sur la question de l'utilité d'Auschwitz, tout en mettant discrètement en relation son expérience avec des événements plus contemporains : la guerre du Vietnam et la guerre d'Algérie. Le titre sous-entend alors le caractère inutile d'Auschwitz, au sens où en parler est vain puisque les Hommes n'en ont pas tiré de leçon. Les guerres, les violences collectives, les rejets de communautés persistent et continuent de détruire des vies.

De fait, après avoir raconté l'exécution de quatre résistants qui chantent au seuil de la mort dans un camp de concentration nazi, Delbo intègre le fragment de presse suivant :

“... La semaine dernière, un acte d'une même incohérence, suivi aussitôt de plusieurs autres, fut décidé par le nouveau pouvoir : l'exécution dans la cour de la sinistre forteresse de Montluc, à Lyon, du patriote algérien Abderahmane Laklifi. Samedi à l'aube, il eut la tête tranchée, accompagné

jusqu'à l'échafaud par le chant de tous ses camarades, derrière les barreaux de leurs cellules" (*L'Express*, 4 août 1960)<sup>12</sup>.

Elle met sur le même plan deux événements similaires dans leur déroulement, mais lointains dans la chronologie historique, et ce, dès les premières pages du récit. Ce choix permet d'intégrer cette analogie dans l'esprit du lecteur de sorte que ce dernier ait en tête les violences commises contre les Algériens et puisse donc effectuer un parallèle entre les deux événements historiques. Ce choix participe d'une mise en scène esthétique qui vise à faire comprendre au lecteur la nature proprement universelle de la violence humaine. Elle met sur le même plan les violences commises pendant le génocide de la Seconde Guerre mondiale et les violences barbares commises lors de la guerre d'Algérie, tous deux ayant pour bourreaux un pouvoir occidental. De même, de façon implicite, elle parlera d'une de ses camarades de déportation, Lily à qui elle consacre un chapitre entier, qui après avoir été emmenée par deux SS, disparaît. Cette disparition peut renvoyer aux volatilisations subites d'Algériens qui deviennent introuvables du jour au lendemain, après avoir été arrêtés par la police. Cette disparition, ne s'expliquant d'abord pas, nous comprenons peu à peu qu'elle est finalement la conséquence de tortures et donc de la mort du sujet. Cette relation implicite met en avant le parallèle entre deux époques et montre aussi que l'histoire se répète. Le sort des Algériens disparus trouve son élucidation dans l'histoire passée.

Puis, elle continue l'association mais cette fois-ci à un autre événement historique majeur :

“Le lieutenant William L. Calley, qui a assassiné cent neuf Vietnamiens du Sud et doit passer en jugement, avait recueilli une petite Vietnamiennne. Une petite fille perdue, affamée, en loques. Voir des enfants nus et affamés errer dans les rues déchirait le cœur du lieutenant William L. Calley. Il avait adopté cette petite fille, l'avait nourrie, vêtue, soignée. Un jour,

---

<sup>12</sup> Charlotte DELBO, *Auschwitz et après. II. Une connaissance inutile*, Paris ; Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1970, p.31.

rentrant d'opération, il ne l'a plus trouvée. Elle s'était enfuie. le lieutenant William L. Calley en a eu beaucoup de peine." C'est ce que relate la sœur du lieutenant au New York Post<sup>13</sup> du 28 novembre 1969<sup>14</sup>.

Cette intertextualité permet de faire le rapprochement entre la guerre du Vietnam, menacé par les États-Unis, et les déportations de la Seconde Guerre mondiale. Nous verrons plus loin que Marceline Loridan-Ivens met également diverses violences collectives sur le même plan, permettant alors au lecteur de prendre conscience de l'importance de ces violences et de la nécessité de ne pas effectuer de hiérarchie entre ces mémoires. Les violences collectives sont équitables mais surtout évitables, car l'Histoire se répète, les hommes en ont conscience, mais rien n'est fait pour en limiter la répétition.

Charlotte Delbo utilise également le passé commun à la nation française pour souligner l'ampleur du traumatisme. En effet, le premier tome de sa trilogie, *Aucun de nous ne reviendra*, est un vers d'Apollinaire, poète qui a marqué la mémoire française et qui a participé à la Grande Guerre. Ce vers est extrait de son conte « La Maison des morts » publié en 1913. Associer ce vers au poète ayant combattu pour la France malgré le fait qu'il n'ait pas la nationalité française pourrait permettre à Delbo de dessiner un lien entre la Première Guerre mondiale et le génocide de la Seconde Guerre mondiale, en appuyant sur leur capacité destructrice. La Première Guerre est un événement qui a motivé toute la société française, elle a imprégné l'imaginaire et la mémoire des Français pour son barbarisme, sa violence universelle et industrielle qui n'avait pas connu de précédent dans l'Histoire. La Seconde Guerre lui ressemble dans son innovation, son caractère industriel de la mort, son barbarisme. Delbo fournit alors une image populaire dans l'imaginaire du lecteur pour qu'il identifie le texte à une expérience vécue, et donc comprenne en quelque

---

13 Sans italiques dans le texte original.

14 Charlotte DELBO, *Auschwitz et après. II. Une connaissance inutile*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1970, p.107.

sorte le témoignage livré par Delbo, et *a fortiori* celui plus large des déportés.

De plus, par son statut de déportée politique, Delbo occupe une place de témoin de la violence universelle. En effet, selon Audrey Brunetaux dans son article « Écrire Auschwitz et après : genèse d'un traumatisme », Delbo est « déportée politique et témoin oculaire de l'annihilation juive à Auschwitz-Birkenau<sup>15</sup> ». Elle subit un sort commun (faim, soif, violence, travail forcé, coups etc.), vit une expérience commune : la violence n'est donc plus seulement contre les Juifs, mais plutôt contre la race humaine de façon générale. C'est donc du fait qu'elle subisse ces violences communes qu'Audrey Brunetaux la range du côté de la littérature de la Shoah. Puisque, rappelons-le brièvement, la Shoah vient de l'hébreu « שואה » et signifie « catastrophe », un terme qui fait spécifiquement référence au massacre des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Le terme n'embrasserait donc pas les déportés politiques. Mais, son statut de victime et de témoin de l'anéantissement des Juifs lui confère malgré tout cette place dans le champ de la littérature de la Shoah.

Les récits qui succèdent directement à la guerre et son génocide ont plusieurs volontés : dire au monde le sort enduré, se décharger du traumatisme, dénoncer la barbarie humaine. Toute sa vie d'après-guerre, Primo Levi livrera récits et réflexions autour des camps. Il faut dire l'expérience de manière à ce que le lecteur en retienne non pas une leçon sur l'antisémitisme, sur les violences faites aux Juifs en particulier, mais plutôt pour qu'il en retienne une expérience de la violence universelle. Si Delbo et Levi incarnent cette volonté, Marceline le fait de manière plus frontale : elle s'immerge, se fond dans les groupes persécutés pour rapporter leur histoire au monde. Elle devient leur porte-parole et utilise son histoire traumatique pour alerter sur les violences contemporaines.

---

15 Audrey BRUNETEAUX, « Écrire Auschwitz et après : genèse d'un traumatisme », in *The French Review*, vol.84, n° 4, 2011, p. 732–746.

## 2) *Écrire dans les dernières années de la vie*

L'entrée dans le XXI<sup>e</sup> siècle n'a pas laissé l'histoire de la Shoah derrière elle. La page n'est pas tournée. on continue de l'alimenter. Les œuvres traitant de la Shoah prennent de l'importance, tout comme leurs auteurs avec notamment la réception par Imre Kertész du Prix Nobel de Littérature en 2002, ce que Catherine Coquio envisage dans l'introduction de son ouvrage *La littérature en suspense*<sup>16</sup> comme l'entrée de l'œuvre d'un survivant de la Shoah dans la littérature mondiale. Par cette nomination, la littérature de la Shoah prend alors un caractère reconnu et cette catégorie littéraire s'officialise. Cinquante ans après l'Holocauste, on remarque une prolifération d'œuvres testimoniales. Celles-ci revêtent une connotation fortement autobiographique et relatent la plupart du temps l'enfance du témoin, sa jeunesse jusqu'à son arrestation, sa déportation et surtout la vie d'après jusqu'au seuil de la mort. Ces nouveaux témoins ne sont pas des écrivains et l'innovation qu'ils apportent au corpus des œuvres testimoniales sur la Shoah s'explique par leur déportation vécue lors de l'enfance ou de l'adolescence. Ils peuvent alors apporter un point de vue novateur, un récit de vie beaucoup plus élargi que les générations précédentes ayant vécu les camps de déportation adultes. Le témoin relate alors son histoire, sa vie entière simplement et sobrement. Nous appréhendons donc en tant que lecteur averti l'impact que ce traumatisme a suscité dans la durée sur le témoin. Le témoin qui relate dans les années 2000 effectue alors un travail de bilan, comme je le mentionnais plus haut en citant Régine Waintrater : « Très proche du traumatisme, ces récits [ceux écrits directement à la fin de la guerre] n'avaient pas valeur de bilan, à l'instar des témoignages de ces dernières années<sup>17</sup>. » Le témoin parle donc désormais dans son témoignage de la vie d'après les camps en plus de la déportation. Arrivé au seuil de la mort dû à son âge avancé, le témoin peut

---

16 Catherine COQUIO, *La littérature en suspens : écritures de la Shoah le témoignage et les œuvres*, Paris : Éditions l'Arachnéen, 2015.

17 Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.p.116.

alors faire le bilan de sa vie, réfléchir à ses choix de vie. C'est un témoignage sur la quasi intégralité de la vie, dans lequel il examine l'impact et le rôle que les camps ont joué durant toute sa vie d'adulte. Il ne s'agit plus d'un témoignage-décharge, mais d'un témoignage réflexif, d'une introspection.

Élie Buzyn est un de ces cas-là. Pendant longtemps il a désiré oublier cette partie sombre de l'Histoire à laquelle il a été mêlé malgré lui. Pour ce faire, il fait retirer son tatouage de déportation, un numéro qui pour Marceline est essentiel dans le processus de transmission aux futures générations. Si Buzyn est resté silencieux toutes ces années, il prend finalement la parole en témoignant devant des élèves et en écrivant son histoire, d'abord dans une autobiographie *J'avais 15 ans, Vivre, survivre, revivre* qui paraît en 2018, puis dans un essai *Ce que je voudrais transmettre, Lettre aux jeunes générations* publié en 2019. Dans ce premier texte, il relate son enfance en Pologne, l'histoire de sa famille pour ensuite se focaliser sur le ghetto de Łódź où il a vécu, sa déportation en camp de concentration et enfin le retour à la fois des camps et progressivement le retour à la vie. Dans le second il mène une réflexion sur les camps et la transmission en portant un regard croisé avec l'actualité. Notons brièvement que cet homme est cité anonymement dans *Ma vie balagan*, un anonymat qui peut témoigner de son refus de partager son histoire encore au temps de la publication de l'autobiographie de Marceline. Il est ce « chirurgien français célèbre », « d'origine polonaise » qui « avait été déporté enfant, à Birkenau », et celui qui « s'est fait greffé un morceau de peau d'une autre partie de son corps à la place de son matricule<sup>18</sup> » qu'il vient par ailleurs de se faire voler au temps de l'énonciation du récit de Marceline. Citer un ancien déporté survivant permet d'engendrer dans la littérature une communauté de survivants, et l'on devine que les luttes que Marceline a menées pour survivre sont probablement similaires à cet homme devenu chirurgien et dont la pratique est « en lien étroit avec des expériences physiques douloureuses dont [il] a eu la chance de sortir, à Auschwitz et à

---

18 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.221-222.

Buchenwald<sup>19</sup>. » Comme Marceline, son métier trouve sa vocation dans son expérience concentrationnaire : par la chirurgie il répare les corps humains, tandis qu’avec sa caméra et sa plume, Marceline dénonce les dysfonctionnements du monde en lien avec l’impérialisme et le patriarcat.

Marceline cite également son amie Ginette Kolinka dans *Ma vie balagan*. Elle est citée dans un chapitre dédié à son amie Dora. Citer Ginette ici peut démontrer cette impossibilité à consacrer un chapitre à chacun des déportés d’Auschwitz tant ils sont nombreux. Mais si on ne leur consacre pas un chapitre, on ne les oublie pas pour autant, en témoigne le récit abrégé de la déportation de Ginette. Cette dernière fait aussi partie de ce corpus d’auteurs francophones qui témoignent des années après avoir gardé le silence sur l’expérience. Dans son témoignage *Retour à Birkenau* co-écrit avec la journaliste et écrivaine Manon Ruggieri, le début du récit rejoint la fin. Tous deux racontent le contemporain et l’indécence : une joggeuse qui « faisait son footing ici. Sur cette terre grasse et méconnaissable, qui avait vu tant de morts, dans cet air qui sentait le petit matin frais, la rosée »<sup>20</sup>, et le constat que « des pavillons ont été construits le long de la voie ferrée<sup>21</sup> », autrement dit la vie qui s’oppose à la mort représentée par Auschwitz. Ce système entoure l’histoire des années noires du camp et crée au sein même du récit une sorte de bulle qui correspondrait à « un vide dans le temps, un vide dans l’espace, un vide dans l’humanité<sup>22</sup> ». Autour du camp, la vie continue presque comme si de rien n’était. Cette construction résonne avec l’idée qu’Auschwitz est invisible puisque sa consistance – c’est-à-dire l’horreur qu’il contenait – n’existe plus en ce lieu : les bourreaux ont disparu, les déportés aussi, les lieux sont en partie détruits, et la nature reprend progressivement ses droits en parallèle d’une muséification du lieu. Un cri d’alarme discret contre cette faille de transmission de l’histoire de la Shoah.

---

19 Élie BUZYN, *J’avais quinze ans, Vivre, Survivre, Revivre*, [2018], Paris : Éditions Alisio Poche, 2019, p.12.

20 Ginette KOLINKA et Marion RUGGIERI, *Retour à Birkenau*, Paris : Grasset, 2019, p.9.

21 Ibid, p.96.

22 Élie BUZYN, *J’avais quinze ans, Vivre, Survivre, Revivre*, [2018], Paris : Éditions Alisio Poche, 2019, p.116.



Ginette Kolinka témoigne également auprès d'élèves et les emmène en voyage à Auschwitz. Elle leur y explique cette scission entre le Auschwitz qu'elle a connu et celui d'aujourd'hui, transformé en espace muséal. Kolinka met l'accent sur cette distance, cet « invisible » et incite ces élèves à fermer les yeux pour imaginer, à partir de son discours, l'horreur qu'a pu accueillir ce lieu. On retrouve également chez Marceline ce décalage, notamment dans son film autobiographique *La Petite Prairie aux bouleaux*<sup>23</sup> : alors que Myriam est étendue sur sa coya, la caméra se focalise sur une petite fenêtre qui laisse entrevoir un champ d'herbe verte sur lequel se superpose le récit de Myriam qui décrit l'horreur de ce camp. Sur ce cadre bucolique désert se superposent les vies et les souffrances d'autrefois qui prennent consistance dans l'imaginaire du spectateur : il faut laisser aux auditeurs, spectateurs, la liberté d'imaginer l'invisible à partir du récit des témoins. Nous citerons encore une fois Régine Waintrater :

La transmission vivante, qui ne va pas nécessairement de pair avec une narration captivante, porte la marque d'un travail psychique conjoint. Elle est le fruit d'une vraie rencontre entre le témoin et son témoinsaire, où le premier se sert du second pour retrouver, transformer et, finalement, transmettre cette part de son histoire personnelle qui lui est demeurée longtemps étrangère. Dans ces récits, le témoinsaire se sent mis à une place de partenaire, cocréateur d'un récit où la pensée et la figuration reprennent leurs droits<sup>24</sup>.

Le témoin et le témoinsaire doivent penser ensemble pour figurer l'événement alors même que le cadre réel dans lequel il s'est déroulé n'existe plus authentiquement. Tous deux doivent penser ensemble cette Histoire, de sorte que le témoin puisse recevoir et assurer la transmission devenant alors un témoin à son tour passeur de mémoire.

---

23 Marceline LORIDAN-IVENS, *La Petite Prairie aux bouleaux*, [2003] Paris - Issy-les-Moulineaux : Tamasa, 2014, de 26'45 à 27'05.

24 Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p.216.

### 3) *Le témoignage par l'image : Lanzmann, Kertész*

La question de la représentation des camps à l'écran a toujours été sujette à des débats. Comment représenter la Shoah à l'écran ? Est-ce éthique ? Peut-on utiliser la Shoah dans la fiction ? Comment ? Cela suscite notamment des questions morales majeures auxquelles plusieurs réalisateurs sont confrontés. Claude Lanzmann, réalisateur du célèbre film fiction-documentaire *Shoah*, considère que la réalité ne peut pas être montrée, puisque seules les ruines du passé persistent. Il est contre une tentative de représentation des camps, ce qui ne serait pas éthique. La réalité concentrationnaire telle qu'elle a été vécue par les déportés n'est plus montrable, les camps eux-mêmes ont tendance à disparaître, d'abord à cause des tentatives de destruction entreprises par les nazis alors que les Russes, les Américains et les Britanniques étaient sur le point de libérer les camps, mais aussi à cause du passage du temps. Représenter Auschwitz serait impossible également parce que l'expérience était tellement extrême par son barbarisme inédit dans l'histoire de l'humanité que personne ne peut le restituer par l'art. La réalité concentrationnaire a disparu, elle est devenue ce que Marceline, ou encore Ginette Kolinka nomment « l'invisible ». De fait, les artistes s'interrogent sur la représentabilité des camps, et cela suscite quelques dissensions, comme nous le verrons notamment au sujet de l'adaptation cinématographique d'*Être sans destin* (2005).

*Shoah* est alors un film documentaire réalisé dans les années 1970-1980 qui aborde le génocide et l'état de sa mémoire à cette époque. Dans cette réflexion, j'appuierai mes idées sur l'article « *Shoah*, documentaire, œuvre d'art et fiction du réel<sup>25</sup> » de Rémy Besson. Ce film est tout fait singulier : la musique est absente, tout comme les voix-off et les images d'archive telles qu'on peut les trouver dans *Nuit et Brouillard* par exemple.

---

25 Rémy BRESSON, « Shoah, documentaire, œuvre d'art et fiction du réel » in *La Shoah : Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, sous la direction de Philippe MESNARD et Alain KLEINBERGER, Paris : Éditions Kimé, 2013.

La parole est laissée aux survivants, et à Lanzmann lui-même qui s'immisce dans son propre film pour encourager les « revenants », tels qu'il les appelle, à parler de leur expérience devant la caméra. Mais le survivant n'est pas le seul à témoigner : la parole est aussi laissée à un procureur, des Allemands persécuteurs, l'historien Raul Hilberg et des témoins polonais. Lanzmann veut reconstituer la réalité des années 40 par les discours qui occupent une place centrale dans le film, en les superposant aux images d'un camp déserté de sa consistance. De fait, si pour Lanzmann la réalité concentrationnaire nazie ne peut pas être montrée, on peut tout de même la reconstruire par des procédés cinématographiques. De fait, il reconstruit la réalité par des discours testimoniaux auxquels se superposent les images du camp, contemporaines à la réalisation du film. Lanzmann veut ainsi créer un discours sacré, voire un film nourri du Talmud - un texte juif majeur qui interdit la représentation et regroupe différents discours de rabbins. Il s'agit du même processus employé par Lanzmann : il n'y a pas de représentation des camps tels qu'ils existaient lors de la Seconde Guerre mondiale, seulement des images contemporaines à la réalisation du film ; et, il offre au spectateur un florilège de discours testimoniaux qui, ensemble, reconstituent la réalité des camps dans l'imaginaire du spectateur. Puisqu'en effet, selon Bresson, « les images tuent l'imagination<sup>26</sup>. » Une reconstruction par images nierait à la conception imaginaire que pourrait entreprendre le spectateur sur ces camps d'antan.

De plus, si Lanzmann a proclamé qu'une fiction cinématographique sur Auschwitz était impensable, *Shoah* n'est pas dépourvu de fiction. En effet, les réalisateurs ont procédé à des coupes, à des agencements de coordination des scènes, de sorte que le film se présente sous une forme compréhensible pour le spectateur. Quelques mises en scènes également sont présentes, notamment la scène initiale dans laquelle nous voyons le rescapé Simon Srebnik (survivant du camp d'extermination de Chelmno) chanter dans une barque sur une rivière, comme les nazis le lui imposaient à l'époque. Il y a donc parfois une construction cinématographique qui enlève

---

26 Ibid, p.478.

le naturel duquel se pourvoit un documentaire. On peut alors parler assez prudemment de fiction, au sens où le naturel est retravaillé pour reconstruire la réalité. Il y a fiction parce qu'il y a réflexion sur le montage, et il y a documentaire parce qu'il y a recueillement des témoignages.

Mais tous les films sur Auschwitz ne sont pas forcément des fictions-documentaires ou simples documentaires. Certains appartiennent au domaine fictionnel, comme c'est le cas par exemple du film scénarisé par Imre Kertész *Être sans destin* adapté de son roman autobiographique testimonial éponyme. Un acteur, Marcel Nagy, interprète le personnage principal du roman, aussi écrivain, Kertész. Cette fois-ci, j'appuierai ma réflexion à partir de l'article « *Être sans destin*, le film : une "question difficile"<sup>27</sup> » écrit par Catherine Coquio. Le film, comme le roman, relate l'expérience concentrationnaire vécue par Kertész à partir de son arrestation, jusqu'à son retour chez lui, dans une Hongrie ravagée. On ne peut douter du caractère fictionnel de ce film. Tout d'abord, il a été nécessaire de reconstituer les baraques, l'univers du camp. Mais plus encore, il a fallu transformer les acteurs et figurants en déportés, ce qui a fait l'objet d'une mise en scène esthétique avec notamment l'utilisation de maquillage. On a une véritable reconstruction matérielle et esthétique de l'univers concentrationnaire nazi. Cette volonté esthétisante a suscité quelques dissensions de la part de la critique tout comme son côté émotionnel trop poussé, une critique qui considère alors le film comme raté. Ce côté émotionnel est selon moi une manière de montrer le côté humain des déportés pour rendre un peu de leur humanité perdue pendant la déportation, avec notamment le regard de Gyurka qui gagne en intensité au fur et à mesure que l'expérience l'enrobe. C'est peut-être aussi le moyen de sensibiliser la société qui pendant et après les camps a été longtemps assez réticente à entendre les récits de survivants. Ce film se focalise non pas sur l'expérience concentrationnaire en elle-même, mais plutôt sur la trajectoire singulière du personnage Gyurka, une expérience qui le détruit. Son

---

27 Catherine COQUIO, « *Être sans destin*, le film : une "question difficile" » in *La Shoah : Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, sous la direction de Philippe MESNARD et Alain KLEINBERGER, Paris : Éditions Kimé, 2013.

cheminement permet de rendre compte des camps de concentration de son point de vue : quasiment toutes les images sont focalisées sur lui, ou émergent de son regard. Très peu de scènes montrent un plan objectif. De fait, on s'intéresse à l'impact de cette réalité sur le sujet : comment il vit, se transforme, reçoit la fin de cet univers... Le Gyurka du début, n'est plus le même à la fin du film.

Si montrer des images d'Auschwitz - par une reconstruction de l'univers avec des moyens matériels et esthétiques - est critiqué par Lanzmann et d'autres, cela est selon moi tolérable et tout à fait légitime lorsque les réalisateurs sont d'anciens déportés : leur vécu leur confère cette légitimité. Qui d'autres qu'eux peut tendre à représenter Auschwitz au plus près de sa réalité ? Quand bien même il est question d'éthique, les déportés sont les plus à même à représenter ce qu'ils ont vécu, vu de leurs propres yeux. Quand bien même un réalisateur s'emparerait d'un texte de déporté pour le porter à l'écran, sans l'intervention du survivant sur le tournage, le film peut ne pas imiter suffisamment la réalité, comme c'est le cas pour le film *Sursis pour l'orchestre* (1980) scénarisé par Daniel Mann à partir du livre éponyme de Fania Fénelon. Cette dernière s'est dite déçue de cette représentation trop douce contrairement à la réalité. Kertész quant à lui déclarera avoir dû quitter le plateau de tournage d'*Être sans destin* tant la reconstruction le renvoyait dans le passé. Ainsi, l'intervention du survivant est nécessaire pour représenter au plus près l'expérience traumatique.

Comme Kertész, Marceline co-écrit le scénario de son film. Dans la fiction-autobiographique, *La Petite Prairie aux bouleaux*, elle tient en plus la caméra, et comme Kertész, confère son rôle, et son expérience à une actrice, Anouk Aimée. Dans ce film, le personnage de Myriam, incarné par Anouk Aimée, revient à Auschwitz cinquante ans après sa libération du camp de Birkenau. Ce film est plutôt axé vers la question de la mémoire. Comme Lanzmann, Marceline tourne son film sans image d'archive : la seule réalité qui importe est celle du camp contemporaine à l'époque du tournage. Cela permet de lancer un message clair au monde : on ne peut pas

représenter l'invisible. Il y a une véritable scission entre les deux époques, celles de la détention et celle du retour. Mais, comme pour Kertész, le film tend vers le genre dramatique : on cherche à sensibiliser le spectateur à une histoire singulière, à un individu en particulier. Kertész et Loridan ont pour but de montrer le cheminement d'un personnage : le premier dans les camps, la seconde dans les traces de la mémoire, comme Lanzmann. De plus, transmettre le témoignage à un acteur, permet de transmettre cette expérience traumatisante à un Autre, cet Autre qui n'a pas vécu l'horreur concentrationnaire. Le témoignage ne peut aboutir et devenir lieu de mémoire que si l'Autre écoute attentivement le témoin. Sans ça, ces films auraient constitué un échec. La question de la transmission est une des composantes majeures dans l'œuvre cinématographique et littéraire de Marceline. Celle-ci est à la fois implicite, mais aussi explicite. La forme que prennent ses films et récits impactent justement cette question de la transmission.

## B) Les témoignages de Marceline

Les témoignages de Marceline sont particulièrement intéressants du fait de leur originalité qui tient notamment à sa profession de cinéaste. Cette qualité professionnelle lui permet de raconter son histoire avec un point de vue renouvelé à chaque fois. Nous remarquons aussi que chacun de ses témoignages est motivé par un événement extérieur qui réactive le souvenir d'Auschwitz et sa réalité. Ainsi, parler de sa déportation à l'écran de *Chronique d'un été* en 1961 à une époque où parler des camps est indécent, est une manière pour Marceline de mettre en parallèle son expérience et les persécutions que subissent les peuples qui entreprennent leur

décolonisation. Puis, le film *La Petite Prairie aux bouleaux* a selon moi été motivé par son retour à Auschwitz dans les années 90, soit un demi-siècle après la Libération. Force lui a été de constater que le lieu qu'elle a connu a changé : détruit en partie (notamment les chambres à gaz), la nature y a repris ses droits, le lieu s'est transformé en instance muséale. Nous pouvons supposer que ce retour et ces constatations ont pu avoir un impact, la poussant alors à réaliser ce film qu'elle avait en tête depuis plusieurs décennies. En ce qui concerne les témoignages écrits *Ma vie balagan*, *Et tu n'es pas revenu*, *L'amour après*, j'avancerais l'hypothèse qu'ils aient été motivés par la résurgence de l'antisémitisme au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle : agression, saccages de cimetières juifs, insultes... Écrire sur son expérience personnelle et sur les communautés qui ont elles aussi subi des persécutions à un moment de leur histoire nationale permet d'universaliser la violence. Si la leçon qu'Auschwitz a inculqué à l'humanité est un échec, il faut persister à rappeler son existence dans l'espoir qu'un jour les génocides et violences collectives n'aient plus lieu. De plus, si les témoignages de Marceline sont souvent similaires dans les faits évoqués, cela est commun à de nombreux déportés qui reviennent sur leur témoignage pour formuler autrement certains éléments. Cette fragmentation du corpus n'est autre que le reflet de la mémoire traumatique, emblème de l'écriture du désastre. De ce fait, différents genres artistiques accueillent son témoignage : cinéma-vérité, autofiction, autobiographie, lettre, essai...

### 1) Représenter le traumatisme à l'écran

Le premier témoignage public de Marceline est effectué via le film documentaire de type cinéma-vérité *Chronique d'un été* tourné en 1960 et qui paraît dans les salles de cinéma en octobre 1961. L'idée est pour les réalisateurs d'essayer de comprendre comment des jeunes gens vivent dans la société d'après-guerre, en les interrogeant via un nouveau genre cinématographique, le cinéma-vérité qui se situe au croisement du film

romanesque et du film documentaire. Il cherche à documenter le spectateur sur le réel, lui inculquer quelque chose tandis que le film romanesque appelle les aventures agrémentées de merveilleux et de sentiments. De fait, si *Chronique d'un été* n'est pas une fiction, il n'est pas non plus un documentaire à part entière. Comme pour *Shoah*, le film a fait l'objet de coupes, on a sélectionné certaines scènes au détriment de d'autres (qui restent malgré tout présentes dans les rushes), certaines scènes sont aussi dotées d'un travail esthétique, et bien sûr, le tournage ne s'est pas réalisé d'une traite, de façon linéaire, sans interruption comme le font remarquer certaines ellipses, avec par exemple ce personnage de Marilou qui revient un mois après le premier entretien. Au contraire, il s'éternise durant plusieurs mois. On a arrangé le réel pour pouvoir en dire quelque chose, formaliser un discours sur une époque, des protagonistes. Avec *Chronique d'un été*, Rouch et Morin étudient une portion représentative de la société en recueillant le témoignage d'individus de classe *a priori* moyenne, qu'ils soient étudiants, ouvriers, ou ancien déporté. Si tous les protagonistes à l'écran revêtent une importance propre, Marceline est celle qui malgré tout reste le personnage central du film, bien qu'elle ne soit pas encore connue du grand public. Elle apparaît dès la première scène entre Rouch et Morin, comme protégée par les deux réalisateurs, dans un cadre chaleureux d'une fin de déjeuner. Cigarettes, vin, l'ambiance est à la détente, comme pour préparer la protagoniste à raconter son histoire. Mais son témoignage tarde à venir, il passe par des détours, il faut attendre la 53<sup>e</sup> minute pour entendre Marceline parler de sa déportation, juste après que Rouch ait dirigé la conversation vers les camps en demandant à Landry s'il sait ce que signifie le numéro tatoué sur le bras de Marceline. Ce discours sur la déportation rapporté par Marceline n'est pas sans rappeler celui qu'on lira dans la lettre *Et tu n'es pas revenu* adressée à son père défunt. Marceline révèle un discours intime dans le milieu public : le souvenir personnel d'un père et de sa fille brutalisés dans un lieu concentrationnaire. Cette scène où Marceline déambule place de la Concorde à Paris est la seule scène où un protagoniste est séparé de son interviewer. Elle tient le micro, elle parle sans qu'un tiers



puisse l'interrompre. Marceline se confie à son micro, à l'écran. Elle soumet sa réalité au genre fictionnel, comme pour s'en délester, laisser l'art porter ce fardeau qu'elle peine à porter. De plus, ce témoignage semble répondre à la question de départ posée par les réalisateurs :

un film sur l'idée suivante : comment vis-tu ? Comment vis-tu ? On commence par toi et après on va s'adresser à d'autres. "Comment vis-tu ?" ça veut dire comment est-ce que tu te débrouilles avec la vie ? Et alors, on commence par toi parce que tu vas participer de façon très intime à notre entreprise, à notre film<sup>28</sup>.

Le témoignage répond finalement à cette question emblématique qui joue le rôle de fil rouge tout au long du film, et qui mène progressivement Marceline à l'évocation de l'« intime ». Rouch et Morin veulent creuser dans l'intimité de Marceline. Les camps ne sont évoqués qu'à la 51<sup>e</sup> minute sans évocation directe d'Auschwitz, mentionné de façon métonymique par « un camp de concentration ». Puis s'enchaîne le monologue de Marceline, place de la Concorde, un témoignage qui semble répondre à la question initiale : Marceline semble alors vivre dans le traumatisme. L'esprit est traumatisé, le sujet l'est aussi et peine à se confier en public. Le micro, l'écran sont des moyens alternatifs à la communication directe pour la transmission du traumatisme. La confrontation avec le témoin est indirecte : Marceline est seule à l'écran. Cinéastes, acteurs, spectateurs sont dans un hors champ. Ce moment reste néanmoins la séquence centrale du film, à une époque où la société accepte enfin d'écouter les témoins, notamment grâce au procès Eichmann qui valorise leur parole, et qui s'ouvre quelques mois avant la sortie du film. Marceline est un personnage à part, la seule à parler sans qu'on l'interroge dans cette scène mythique. Le film lui permet de confier son témoignage, le perdre au milieu des témoignages des autres protagonistes. Elle fonde son témoignage dans un film qui interroge la façon de vivre des gens. Mais malgré tout, ce personnage si spécial retient plus que d'autres l'attention du spectateur.

---

28 Jean ROUCH et Edgar MORIN, *Chronique d'un été : Êtes-vous heureux ?*, [1961], Paris : Argos Films, 2012, de 4'15 à 4'35.

Cependant, cette séquence est la seule autre mention de son traumatisme. Si, Frédérique Berthet dans *La voix manquante* révèle qu'Auschwitz a pourtant été évoqué dans des rushes, ces derniers n'ont pas été retenus au montage. Puis, quatre décennies plus tard, l'histoire personnelle et traumatique de Marceline refait surface dans le monde du cinéma avec la parution en 2003 de *La Petite Prairie aux bouleaux*, un film dramatique, une fiction documentaire biographique dans laquelle elle se place derrière la caméra. Ce film est particulièrement intéressant puisqu'il s'agit du premier film réalisé entièrement par un survivant de la Shoah. Le témoignage de Marceline en est donc exceptionnel par sa capacité à tourner un film sur l'expérience qu'elle a vécue, une expérience commune à des milliers d'autres mais au fond si singulière. D'après mes recherches, elle est, avec Kertész, une des seuls rescapés à avoir tourné un film sur l'expérience concentrationnaire.

On pourrait se demander pourquoi être passé par la fiction pour témoigner. Pourquoi ne pas faire un simple documentaire comme elle a coutume de faire dans l'exercice de ses fonctions ? Pourquoi choisir une actrice pour interpréter son rôle ? De plus, nous observons une véritable intersémiotité dans le corpus testimonial des œuvres de Marceline. Pourquoi relater les mêmes événements dans des formes diverses ? Elle relate en effet à plusieurs reprises les mêmes souvenirs dans ses témoignages, mais sous une forme différente : cinéma, réécriture, passage de l'oral à l'écrit, essai, lettre, autobiographie... Le retour à Auschwitz dont il est question dans *La Petite prairie aux bouleaux* renvoie à son propre retour au camp dans les années 90 alors qu'elle était à Varsovie pour un festival de cinéma. Donc, pourquoi le choix de la fiction, le recours à une actrice ? Si la voix de Marceline clôt *Chronique d'un été*, nous retrouvons cette même voix au début de *La Petite Prairie aux bouleaux*, comme si ce film était la suite directe de *Chronique d'un été*. Celle qui

demandait « êtes-vous heureux monsieur ?<sup>29</sup> », se voit désormais plonger dans l'horreur du souvenir, dans un lieu où l'horreur a jadis pénétré.

Marceline, en plus d'être réalisatrice, est documentariste. Ses films sont documentés, ont un point de vue politique et humain. Elle cherche à documenter le spectateur sur un univers, un lieu, une situation dont il n'a pas connaissance ou dont la connaissance est biaisée par la censure, une mauvaise compréhension ou appréhension du monde. Elle choisit alors de mêler la fiction à la réalité pour documenter ce spectateur d'un savoir qu'il n'a pas eu l'occasion d'acquérir ou de comprendre convenablement : celui d'Auschwitz. Qu'est-ce que ça a véritablement été ? Puisque, selon ce que dit Marceline dans un des « Grands Entretiens<sup>30</sup> » de l'Institut National de l'Audiovisuel, « les gens n'ont pas compris ». Elle se demandera *a posteriori* de la sortie du film si elle a réussi sa mission, ce dont elle doute. En effet, transmettre la réalité d'Auschwitz, revient pour le témoignaire à abaisser les barrières qui le protègent d'une réalité à laquelle l'humain peine à se confronter : la possibilité de sa mort. Pour la réalisation de ce film, il lui a fallu le courage de donner son expérience, d'abord à sa co-réalisatrice, puis à celle qui incarne son rôle. Comme dans *Chronique d'un été*, on retrouve dans les premiers temps au camp Myriam qui parle à elle-même, comme le suggère la voix off qui accompagne les images. Elle n'a pas encore d'interlocuteur, nous sommes dans la continuation de *Chronique d'un été*, et progressivement, Myriam se familiarise avec Oskar, un témoignaire qui veut savoir avec intérêt réel. Marceline qui déambule place de la Concorde, lieu de départ en déportation avec son père, désormais seule, se téléporte sous couverture d'actrice dans le camp, lieu de détention où elle était séparée de son père. Le but de *La Petite Prairie aux bouleaux* est de dire, de laisser des traces, de dire un lieu dont les traces du passé que l'on cherche à conserver sont tout de même en danger : la nature reprend ses droits, l'herbe est verte aujourd'hui en comparaison avec les sols boueux de

---

29 Jean ROUCH et Edgar MORIN, *Chronique d'un été : Êtes-vous heureux ?*, [1961], Paris : Argos Films, 2012.

30 Entretien audiovisuel de Marceline LORIDAN-IVENS interviewé par Antoine VITKINE, le 31 août 2005 et réalisé par l'Institut National de l'Audiovisuel. Lien en bibliographie.

l'époque ; et les nazis ont détruit une partie des camps, dont les chambres à gaz. Marceline restitue des mots sur des ruines, les ruines d'un passé indicible... mais potentiellement représentable ? Des procédés verbaux et cinématographiques sont utilisés pour aider le spectateur à se représenter dans son imaginaire ce qu'était véritablement Auschwitz. Tout comme *Chronique d'un été* finalement : voir Marceline déambuler seule, micro en mains, loin des acteurs et cinéastes présents hors champ, incapables de l'entendre à une telle distance, permet de confronter Marceline à son traumatisme d'une part, mais je dirais aussi que cela permet de démontrer que la société est incapable de l'entendre, de l'aider à avancer : elle marche seule dans un monde qui n'a que faire du trauma intime, tout comme au début dans *La Petite Prairie aux bouleaux*, avant d'être entourée d'Oskar. La société n'a pas réussi à accueillir les déportés, à les aider à reprendre vie. Elle n'était pas prête à comprendre ce traumatisme. J'avancerai l'hypothèse que *Chronique d'un été* et *La Petite Prairie aux bouleaux*, en plus de dire l'expérience d'Auschwitz, racontent également l'après et ses conséquences : la société a été sourde aux discours, et voilà ce qui en est : ceux qui connaissent Auschwitz, s'y intéressent sont peu nombreux, et de fait, la mémoire de cet événement tend à disparaître. Il y a également une réflexion sur la transmission de l'Histoire. Elle montre, peut-être sans le vouloir, que la société a été incapable de recevoir le souvenir d'Auschwitz et que donc, celui-ci s'annihile dans les méandres du temps.

Les témoignages écrits *a posteriori* de ces deux films abordent en plus de sa déportation les luttes qu'elle a menées au XX<sup>e</sup> siècle (Vietnam, Algérie, Chine...), ce qui démontre à quel point l'oubli de la consistance d'Auschwitz dans la mémoire collective a permis toutes ces guerres, tortures... alors que sa connaissance et sa compréhension auraient pu éviter ces massacres et dissensions.

## 2) Une pratique littéraire qui reflète le traumatisme

Depuis sa participation au film de cinéma-vérité de Rouch et Morin, *Chronique d'un été*, Marceline pensait à la réalisation d'un film sur son expérience concentrationnaire. Le projet mûrit pendant des années, un scénario est esquissé avant d'être balayé, réécrit et enfin porté à l'écran. Si dans *La Petite Prairie aux bouleaux* elle semble aussi répondre à la question de Rouch et Morin, « Comment vis-tu ? », cela est aussi pertinent dans ses écrits. Puisqu'en effet, après la réalisation de *La Petite Prairie aux bouleaux*, elle ne pouvait plus faire de cinéma, son traumatisme passe alors de l'écran au papier. Ce changement de support est révélateur du fait que le cinéma a été insuffisant pour tout dire de son expérience des camps. Mais peut-on en dire autant de l'écriture ?

Tout d'abord, ses textes font l'objet d'une écriture à quatre mains. En effet, Marceline a coécrit avec Elisabeth D. Inandiak - qui avait également participé à l'écriture du scénario de *La Petite Prairie aux bouleaux* avec elle – l'autobiographie *Ma vie balagan* (2008), puis toujours en co-écriture mais cette fois-ci avec la journaliste et écrivaine Judith Perrignon la lettre adressée au père *Et tu n'es pas revenu* (2015) et l'essai *L'amour après* (2018). A ce titre, on peut se poser la question du rôle et de l'impact de ces collaborations dans l'écriture de soi. Cela m'amène à me demander si la pratique scripturale a véritablement été collaborative, ou si comme pour *Retour à Birkenau* de Ginette Kolinka et Manon Ruggieri, le témoignage de la survivante est écouté et transcrit par un tiers. J'avancerais l'hypothèse selon laquelle, étant donné que Marceline a toujours travaillé en collaboration à la réalisation de ses films (que ce soit pour le scénario et/ou la réalisation) avec notamment Joris Ivens et Jean-Pierre Sergent..., il se pourrait que l'écriture de ses trois textes à tendance autobiographique soit l'objet d'une réelle collaboration et réflexion, et non pas seulement le simple recueillement des propos de Marceline par un tiers qui les rédige *a posteriori*.

*Ma vie balagan* est publié en 2008. Il s'agit d'un premier texte autobiographique qui aborde la vie de Marceline dans son aspect généalogique et biographique qui permet de donner un aperçu de la situation politique et sociale d'avant la guerre, notamment en Pologne, en Allemagne et en France. Elle évoque son enfance et adolescence, sa vie d'avant-guerre qui permet un panorama de l'atmosphère en France à cette époque. Enfin, elle aborde sa déportation, son expérience concentrationnaire, son retour des camps et sa vie d'après marquée par un psychisme traumatisé et une détermination militante ancrée dans son expérience et son traumatisme des camps. Cette autobiographie semble ordonnée : des chapitres titrés permettent au lecteur d'appréhender son contenu, à l'inverse des deux récits qui succéderont à l'autobiographie. Mais, les premiers chapitres sont assez désordonnés sur les plans chronologique et narratif. Ainsi, on peut effectuer un découpage du livre en quatre parties : une première partie introductive qui couvre les trois premiers chapitres en mêlant différentes réflexions et événements de sa vie agissant comme sorte de fusil de Tchekhov. Le premier chapitre constitue un résumé lapidaire des grands moments de sa vie, tandis que les deux suivants relatent des choses potentiellement connues du lecteur : le second chapitre « Je me souviens » est un texte qui a été écrit par Marceline pour être dit publiquement à Bollène pour témoigner sur la résistance dans cette partie de la France. Paradoxalement, ce texte semble plutôt dénoncer la collaboration française en mentionnant à plusieurs reprises la milice française :

Un milicien français, revolver au poing, une torche dans l'autre main. Il nous dit : "Halte ou je tire !" Il donne de violents coups de crosse sur la tête de mon père<sup>31</sup>.

Il est minuit, ils sont une douzaine, miliciens français de Bollène, d'Avignon, Allemands en uniforme de la Gestapo, vêtus de noir, tous armés<sup>32</sup>.

---

31 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.23

32 Ibid. p.23

Ces citations montrent l'implication des miliciens français dans l'arrestation des Juifs de France et donc, cette mention dans un texte destiné à parler de la Résistance française déjoue en quelque sorte les attentes d'un public qui voit la collaboration revenir sur le devant de la scène alors qu'après la guerre de Gaulle a initié le mythe d'une France globalement résistante pendant la guerre, un mythe destiné à réunifier la nation française. Marceline quant à elle crie au monde la réalité de la collaboration. L'arrestation telle qu'évoquée dans ce chapitre, de façon poétique, avec la reprise anaphorique d'un « je me souviens » tout au long du chapitre qui sonne comme un grondement provocateur, une voix qui s'élève pour proclamer sa vérité. De même dans son récit, Marceline déjoue les attentes du lecteur en ne lui fournissant pas un témoignage chronologique sur l'expérience d'Auschwitz : le récit poétisé de l'arrestation est suivi non pas de la déportation de 1944 mais plutôt du retour cinquante ans après de Marceline survivante revenant au camp-musée d'Auschwitz-Birkenau. Cette volonté peut être liée soit d'une part à la difficulté à relater un tel événement. Elle retarde donc sa narration. Ou d'autre part, une volonté affichée de sa capacité à maîtriser le traumatisme et les souvenirs, de sorte qu'elle pourrait les manipuler à sa guise prenant alors le pouvoir et la liberté d'écrire comme bon lui semble. Par ailleurs, ce chapitre « Je me souviens » qui aborde son arrestation est réécrit à plusieurs reprises dans le texte : le chapitre « Extérieur jour - parc du château de Bollène » est une esquisse de scénario de *La Petite Prairie aux bouleaux* - non retenue dans le scénario officiel - qui relate cette expérience sous une forme scénarisée, puis, il est suivi du chapitre « La robe blanche » qui cette fois-ci relate l'arrestation en prose. Cette manière de réécrire, de dire différemment un moment traumatique de sa vie montre une réelle réflexion sur l'écriture, la manière de dire le traumatisme. Il y a une recherche de mots, de formes pour transmettre la réalité des sensations, du souvenir.

Nous retrouvons cette écriture fragmentée dans l'ensemble de son œuvre textuelle. Elle est révélatrice d'une pratique d'écriture qui reflète le traumatisme. Puisqu'en effet, Marceline relate sa vie, ses expériences, ses

sentiments, ses luttes et réflexions dans tout son corpus testimonial. Si elle écrit à partir d'Auschwitz, d'autres thématiques sont relatées et gravitent autour de ce point central qu'est l'expérience d'Auschwitz. De fait, elle parle de son rapport à l'amour et à la sexualité à partir de son expérience en montrant l'impact du traumatisme sur son corps et sa vie de femme. Marceline s'engage également dans la lutte en faveur des peuples opprimés pour ne plus penser à son expérience et sauver les autres. Ainsi sa vie, ses luttes sont motivées par le souvenir d'Auschwitz. Peinant à lutter pour le sort des Juifs, elle lutte pour d'autres peuples, convaincue de pouvoir ainsi sauver le sien :

Et mon expérience concentrationnaire me poussait à vouloir "sauver l'humanité<sup>33</sup>".

Le monde offrait des lignes de fuite. Tandis qu'Israël naissait, l'un après l'autre les peuples des pays colonisés par les vieilles puissances européennes redressaient l'échine et réclamaient leur indépendance. Je me passionnais pour ces secousses et les discussions sans fin qu'elles entraînaient. Je me disais, puisque je ne peux rien faire pour moi, je vais faire quelque chose pour les autres.<sup>34</sup>

Il fallait que je plonge dans la noirceur de la planète, peut-être pour y diluer la mienne, peut-être parce que le danger, la mort, l'horizon barbelé faisaient de toute façon partie de moi<sup>35</sup>.

Ces citations mettent en avant cette volonté de s'ouvrir au monde, de se lancer dans les luttes et débats politiques qu'il suscite de façon à se projeter vers l'extérieur et à geler son traumatisme intérieur. Ses engagements, comme son écriture sont fragmentés : elle ne lutte pas simplement pour les Juifs, mais aussi pour d'autres peuples. C'est une lutte universelle en faveur de l'humanisme.

---

33 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.176.

34 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.73.

35 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.125.



L'engagement de Marceline est lié à sa condition de détention à Birkenau, tout comme son rapport au corps et à la sexualité qu'elle évoque majoritairement dans son essai *L'amour après*. Toutes ces choses sont également relatées dans la lettre *Et tu n'es pas revenu* (hormis son rapport à la sexualité puisqu'il existe « des histoires d'amour qu'on ne raconte pas à son père<sup>36</sup> »). Ces deux textes apparaissent comme des compléments à l'autobiographie.

Dans *Et tu n'es pas revenu*, Marceline livre à son père l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle sous la forme épistolaire. Cette forme est choisie pour effectuer une sorte de réponse au mot du père qu'un électricien lui a transmis à Birkenau, et qu'elle a oublié. Elle lui répond en lui parlant chronologiquement de la vie d'après les camps aussi bien en abordant la sphère personnelle que publique dans un monologue allant du « je » au « tu », révélateur du caractère intimiste du discours.

L'essai *L'amour après* aborde quant à lui Marceline et son rapport au corps, aux hommes ainsi que plus largement la reconstruction sexuelle et amoureuse de la femme au XX<sup>e</sup> siècle : elle s'appuie sur son expérience de la vie, et le vécu de ses amies proches pour dresser un portrait de la femme à cette époque, lui permettant alors d'évoquer le patriarcat qui nuit à la gent féminine.

L'écriture de Marceline est donc a priori imprégnée du traumatisme, du souvenir d'Auschwitz, comme nous le développerons plus tard, mais également d'une réflexion sur sa vie, ses choix, ses souvenirs ainsi que sur le monde. Elle s'inscrit donc dans la lignée des témoins de la Shoah qui témoignent à cette époque, mais son statut de cinéaste confère à ses témoignages une dimension novatrice. Alors que les films *Chronique d'un été*, et *La Petite Prairie au bouleaux* relataient seulement un moment particulier de l'événement traumatique (la rencontre du père au camp dans *Chronique d'un été*, et le retour à Auschwitz cinquante après accompagné

---

36 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.65.

des souvenirs de la vie au camp dans *La Petite Prairie aux bouleaux*), Marceline va plus loin dans ses écrits et formalise une réflexion sur ses luttes et l'ensemble de sa vie. Elle tente par l'écriture de donner forme à son traumatisme, de le maîtriser en essayant de trouver forme et mots adéquats pour relater l'expérience extrême, justifiant ainsi la pluralité des témoignages établis à l'écrit comme à l'écran.

## Chapitre 2 : Des discours testimoniaux, miroirs de l'histoire

### A) Une autobiographie à valeur historique ?

#### 1) *Témoigner, attester d'une vérité ?*

Dans son ouvrage *Sortir du génocide Témoignage et Survivance*<sup>37</sup>, Régine Waintrater estime que le témoignage de génocide est un texte autobiographique qui s'adresse à un individu, un lecteur qui représente l'ensemble d'une communauté de laquelle l'auteur a été isolé pendant le génocide. Le témoignage permet alors de transmettre une expérience à laquelle le lecteur n'a pas assisté, et en ce sens il répare un lien social. Témoigner permet de recréer le lien entre l'individu persécuté lors d'un temps donné avec la société. Pour les rescapés de la Shoah, témoigner est également un devoir envers les camarades morts au camp, et relève d'une mission capitale qui répond au sentiment de culpabilité du témoin d'avoir survécu *a contrario* de ses camarades de déportation. La parole testimoniale est aussi un devoir de mémoire, celui qui consiste à cultiver le souvenir de l'événement, de sorte que la société ne l'oublie pas. Dans l'article « Une

---

<sup>37</sup> Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.

parole en attente d'être pensée<sup>38</sup> », Chiantaretto va plus loin et estime qu'il permet au témoin de délivrer son témoignage sur papier à un lecteur, un acte salvateur qui le délivre en partie et lui confère une reconnaissance sociale en tant qu'humain, contrairement au phénomène de déshumanisation qu'on lui a infligé dans le camp. Mais plus que tout, le témoignage est là pour affirmer la véracité d'un événement : le témoin le relate, le revendique, et atteste de son déroulement. Dans ses textes autobiographiques, Marceline semble jouer de cette potentialité du témoignage, en mettant en avant les phénomènes de souvenirs et de mémoire, notamment dans *Ma vie balagan*.

En effet, dans ce récit, dès le chapitre 2, l'accent est porté sur cette notion de souvenir. Comme nous l'avons vu plus haut, le chapitre s'intitule « Je me souviens ». Ce groupe verbal fait l'objet d'une reprise anaphorique tout au long du chapitre. Marceline met ainsi l'accent sur la véracité des souvenirs, sur son aptitude à ne pas oublier. Cette reprise anaphorique sonne comme une provocation envers ceux qui nieraient la véracité de son témoignage et ses souvenirs. *A contrario*, elle exprime plusieurs fois le doute, ou l'oubli de certains détails, pour le moins sans grande valeur :

Je ne me souviens pas comment était ma valise, certainement pas grande, nous n'y étions pas autorisés<sup>39</sup>.

Mais est-ce bien à cette date ? J'ai un doute...<sup>40</sup>

Je ne me souviens pas d'être montée sur l'escabeau. Ni avoir appelé Merleau-Monty<sup>41</sup>.

---

38 Jean-François CHIANTARETTO, « Une parole en attente d'être pensée », in *Témoignage et trauma : implications psychanalytiques*, sous la direction de Jean-François CHIANTARETTO et Carine TRÉVISAN, Paris : Dunod Éditions, coll. « Inconscient et culture », 2004.

39 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.80

40 Ibid, p.72.

41 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.19.

J'avais oublié ces lettres de Georges. [...] Qu'est-ce que j'ai répondu à tout ça ? Je ne sais plus<sup>42</sup>.

Les expressions relatives au doute extraites ci-dessus mettent à première vue en péril cette affirmation du « Je me souviens ». Mais au lieu de compromettre la crédibilité du témoignage comme on pourrait le penser, le doute vient renforcer la véracité des propos rapportés. En effet, le témoin se montre honnête, évoque ses souvenirs mais aussi ses doutes : le temps a passé depuis le déroulement des événements, la mémoire ne peut donc pas tout prendre en charge sans altérer les souvenirs. Marceline joue alors la carte de l'honnêteté. Admettre douter ou ne plus se souvenir de quelques détails permet de renforcer la véracité des autres propos énoncés en admettant leur indubitabilité. Cependant, nous ne retrouvons pas d'expressions relatives au doute dans la lettre *Et tu n'es pas revenu*. On retrouve plutôt des interrogations quant au devenir et au vécu du père : elle ne peut fournir de réponse quant aux derniers moments du père, puisque personne ne peut lui fournir le récit de ce à quoi elle n'a pas assisté.

De plus, elle révèle des oublis qui quant à eux revêtent une importance capitale dans son parcours concentrationnaire, notamment deux importants : celui de son implication dans le processus extermination, et le mot que son père lui a transmis au camp ; deux oublis qui suscitent une réelle obsession. Ce type d'oubli peut être provoqué par ce que Régine Waintrater appelle « le gel affectif ». Cet état psychique permet de « préserver le psychisme de "l'implosion"<sup>43</sup> ». Le psychisme préserve alors le sujet en annihilant de sa mémoire sémantique certains faits pour éviter de laisser l'individu sombrer dans la folie.

Ainsi, Marceline ne se rappelle pas avoir creuser des tranchées près des chambres à gaz, un lieu qui servit à brûler les corps des Hongrois

---

42 Ibid, p.53.

43 Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p.22.

arrivés en masse dès mars 1944. Cet événement éradiqué de sa mémoire est mis en scène dans *La Petite Prairie aux bouleaux*. Myriam affirme à sa compagne de déportation ne pas avoir creuser, tandis que celle-ci la contredit et lui expose cette vérité fulgurante qui choque Myriam. Elle ne cessera ensuite de chercher au camp-musée d'Auschwitz l'emplacement des chambres à gaz, et donc de ces fameuses tranchées. Le personnage s'interroge, cherche, devient obnubilé par cette question de son implication dans l'extermination de ses semblables. L'action, étant assez extrême, nous pouvons avancer l'idée que la psyché a éradiqué le souvenir de sa mémoire pour permettre au sujet d'y survivre. Geler ce souvenir permet au psychisme de maintenir un équilibre et de ne pas sombrer dans la folie. Il en va de même pour ce mot du père dont elle a oublié le contenu :

Je suis sûre d'une ligne, la première, "Ma chère petite fille", de la dernière aussi, ta signature, "Shloïme". Entre les deux, je ne sais plus. Je cherche et je ne me rappelle pas. Je cherche mais c'est comme un trou et je ne veux pas tomber<sup>44</sup>.

L'oubli du mot du père est un motif récurrent dans l'œuvre de Marceline. On le retrouve aussi bien dans *Chronique d'un été* que dans *La Petite Prairie aux bouleaux*, *Ma vie balagan*, et *Et tu n'es pas revenu*. Cette intermédialité connote l'ampleur du traumatisme et la volonté de se souvenir de cet oubli. Il y a aussi la volonté de vouloir trouver les bons mots, la bonne forme pour dire l'indicible, un fait traduisant une écriture du désastre.

Le témoignage est aussi le moyen d'attester de la réalité du lieu, de son existence, à l'heure où ce lieu n'est plus que ruines. Marceline évoque les différents lieux du camp auxquels elle a pu avoir accès, des lieux emblématiques qui s'apparentent autant à une histoire personnelle que

---

<sup>44</sup> Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.7.

collective, les déportés ayant pour la majorité eu connaissance de ces lieux représentatifs du processus exterminatoire à Birkenau :

Ceux dont la mort attendrait quelques jours étaient parqués dans une partie qui venait d'être construite, l'amorce d'un nouveau camp, tout près des crématoires, le Mexique nous l'appelions<sup>45</sup>.

La mort recrachait tant d'habits que j'avais été affectée en surnuméraire au Canada. Nous brassions les jupes, les dessous, les pantalons, les chemises, les chaussures de ceux qui étaient partis en fumée<sup>46</sup> [...]

Elle restaure par les mots des lieux qui n'existent plus qu'en ruines. Parler de ces lieux permet d'ancrer son récit dans une histoire commune à partir d'un point de vue subjectif. Elle évoque alors ces toponymes typiques connus des déportés pour restituer un lieu aujourd'hui en ruines. Ces deux lieux mentionnés ci-dessus sont expliqués : l'accent est mis sur leur caractère morbide, comme le suggère l'énumération « les jupes, les dessous, les pantalons, les chemises, les chaussures » qui démontre l'amoncellement extraordinaire de vêtements et donc autant de déportés dépouillés et envoyés à la mort. Marceline atteste tant de leur réalité physique que de leur réalité macabre.

Témoigner, est aussi le moyen d'attester de sa propre vérité, de sa propre existence. Par le témoignage, le témoin recouvre sa voix, ses mots, ses idées, son histoire, et son identité desquels il a été dépossédé lors de sa déportation. Et de fait, pour Régine Waintrater, parler de soi dans le témoignage est le moyen d'aborder une réflexion plus générale de sorte qu'en plus de renseigner sur la vie du sujet, le témoignage porte une valeur documentaire qui a vocation à instruire le sujet sur l'Histoire.

---

45 Ibid, p.18.

46 Ibid, p.18

A ce titre, Marceline parle de son existence et revient sur la généalogie de sa famille. Il y a la volonté de s'ancrer dans une filiation, de raviver la mémoire d'une famille décimée, notamment dans *Ma vie balagan*, comme dans de nombreux autres témoignages tels que ceux d'Élie Buzyn et Ginette Kolinka. Si elle évoque également son expérience des camps, elle évoque aussi de son point de vue la vie qu'y ont vécu ses amies proches en décrivant ce qui leur est arrivé. Dire l'histoire personnelle permet aussi de dire quelque chose de plus vaste que soi, de porter également un propos sur l'Histoire en apportant par exemple ces propos sur le Mexique et le Canada dans *Et tu n'es pas revenu*, ou encore en évoquant les failles de la transmission de la mémoire qui transmet une image de l'histoire falsifiée dans *La Petite Prairie aux bouleaux*. Elle décrit le monde d'Auschwitz de l'intérieur, de son point de vue, à partir de ses connaissances personnelles tout comme elle le fait lors de son engagement auprès des Vietnamiens avec lesquels elle s'immerge totalement sur le 17<sup>e</sup> parallèle, ou encore dans *L'amour après*, lorsqu'elle parle de sa reconstruction amoureuse et sexuelle après les camps, et plus largement de la condition de la femme au XX<sup>e</sup> siècle.

## 2) Traque, arrestation, déportation, retour

Les témoignages des survivants de la Shoah regroupent des moments clés dans leur récit, moments qui engendrent différents traumatismes. Ainsi, la traque, l'arrestation, l'arrivée à Auschwitz, et la libération constituent des moments clés des récits des témoins de la Shoah. Marceline n'en fait pas exception. Cependant, leur traitement est assez singulier. En effet, Marceline n'effectue pas un témoignage « classique ». A travers les techniques cinématographiques et littéraires, Marceline raconte les événements vécus et choisit la plupart du temps de s'arrêter sur un

moment, un thème en particulier qui est toujours inexorablement lié à Auschwitz. Elle s'arrête parfois sur plusieurs sujets (la perte du père, l'arrestation...) et manque de développer d'autres épisodes de sa vie (emprisonnement à la Prison d'Avignon, Marseille, le trajet de France jusqu'à Auschwitz que l'on retrouve dans quantité de récits de déportation...). De plus, du fait de sa profession de cinéaste, le traitement du témoignage est assez singulier et novateur. Elle déjoue les attentes du lecteur : au lieu d'un récit chronologique et typique, elle organise ses témoignages à sa guise : le premier témoignage dans *Chronique* n'évoque pas chronologiquement la traque, l'arrestation, la déportation, l'emprisonnement, mais plutôt deux moments singuliers liés à l'expérience concentrationnaire : la déportation et le retour, faisant alors l'impasse sur la traque et l'arrestation. Dans le second témoignage, *La Petite Prairie aux bouleaux*, elle aborde l'arrivée à Auschwitz non pas en 1944 mais dans les années 1990. Elle évoque donc à l'aide de la technique cinématographique des moments qui viennent révéler l'ampleur de l'impact traumatique causé par Auschwitz.

Il faut attendre la publication de son premier texte autobiographique, *Ma vie balagan*, pour connaître l'ensemble de l'histoire de Marceline. Mais là encore, Marceline déjoue les attentes de son lecteur. Généralement, les témoignages du XXI<sup>e</sup> siècle, après une courte introduction, mettent en récit de façon chronologique l'histoire familiale, les différentes traques et migrations subies pendant la guerre avant de s'engager vers un récit concernant la déportation. Dans ce premier texte, après un premier chapitre qui annonce de façon panoramique les différentes thématiques qui seront abordées dans la suite du récit, Marceline aborde son arrestation en 1944 suivie du retour à Auschwitz cinquante plus tard, déjouant totalement les attentes du lecteur et la codification du récit de déportation. Ce n'est qu'après cette avancée dans le futur que Marceline revient dans le passé – un passé d'avant Auschwitz- pour évoquer son histoire familiale à partir de son nom de famille sur deux chapitres.



Ainsi, entre son arrestation, et son retour cinquante ans plus tard, Marceline engage une ellipse temporelle qui peut résulter de plusieurs volontés : retarder l'échéance de cette arrivée traumatique, ou tromper le lecteur avide d'un récit macabre. Mais bien plus que cela, cet agencement pourrait matérialiser sa proximité avec le camp, cette sensation de n'en être jamais sortie, qu'elle évoque à plusieurs reprises :

J'ai le sentiment que ce qui m'est arrivé n'est pas passé, que c'est toujours le présent<sup>47</sup>.

Cinquante ans plus tard, le traumatisme est alors toujours d'actualité. De fait, pour matérialiser cette présence perpétuelle du traumatisme, elle n'évoque pas l'arrivée au camp de 1944, mais celle au camp-musée dans les années 1990. Pour Régine Waintrater,

L'arrivée à Auschwitz est devenue un moment tristement "classique" du témoignage, à tel point que [...] le témoin hésite parfois à la raconter<sup>48</sup>.

Marceline quant à elle la raconte mais déjoue les attentes du lecteur par une ellipse temporelle qui transporte le lecteur cinquante ans plus tard. Il faut attendre la page 58 pour obtenir un récit plus classique et plus chronologique qui va commencer à partir de l'exode, suivi de l'arrestation et de l'arrivée à Auschwitz. Cependant, suite à l'arrestation, le récit du transport de France à Auschwitz n'est quant à lui pas évoqué. On passe d'un « Je n'avais pas idée que nous allions vers la solution finale<sup>49</sup>. », suivi d'une ellipse temporelle qui mène à Auschwitz : « On arrive dans la nuit. Le temps s'arrête<sup>50</sup>. ». Cette ellipse donne l'impression d'être porté hors du temps. Pourtant, dans quantité de récits de déportation, nous lisons les souffrances endurées par les survivants qui souffrent des mauvaises conditions de transport. Marceline fait l'impasse sur ce sujet, l'arrestation

---

47 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.132.

48 Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p.162.

49 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.81.

50 Ibid, p.90.

mène directement à l'arrivée à Auschwitz. Ce moment clé constitue pourtant la rupture totale avec le monde civilisé, les déportés entrent dans un autre monde, celui de l'horreur. Elle se différencie alors des récits traditionnels qui pour Régine Waintrater « évoquent les gens entassés, le manque d'air, la soif, les odeurs<sup>51</sup>. »

Nous observons alors que Marceline traite l'arrivée à Auschwitz assez différemment en rendant la scène un peu plus humaine : la présence de son amie Françoise délivre une connotation plus bienveillante à l'épisode raconté, contrairement aux récits qui mettent en avant les cris, les aboiements des chiens, l'incompréhension à l'ouverture des portes des wagons. Ces caractéristiques sont évoquées tout de même très brièvement dans *La Petite Prairie aux bouleaux* : « À l'aube ils ont ouvert les portes. On entendait des hurlements, des chiens qui aboient<sup>52</sup> » puis elle déclare que Françoise lui a sauvé la vie. Dans *Ma vie balagan*, Marceline se réapproprie ce moment en le singularisant et en mettant l'accent sur cette amitié, plutôt que de se consacrer totalement à l'horreur de l'arrivée : c'est une amitié qui traverse l'horreur, l'amitié qui permet de tenir aussi bien physiquement (Françoise la sauve des chambres à gaz) que psychologiquement (raconter avec Françoise atténue la brutalité du moment, notamment pour le lecteur). De plus, nous remarquons que le chapitre évoquant cette arrivée, est la traduction française de Birkenau : « La prairie aux bouleaux ». Ce point témoigne d'un refus de la langue allemande, de la langue du bourreau, du nom authentique du lieu de torture. Elle affiche une volonté de réappropriation du camp et de son histoire. Cette mise en scène peut faire écho au comportement de Myriam dans *La Petite Prairie aux bouleaux* qui se réapproprie le camp notamment en étant libre d'y entrer, d'en sortir, et d'y dormir...

---

51 Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p.160.

52 Marceline LORIDAN-IVENS, *La Petite Prairie aux Bouleaux*, [2003] Paris- Issy-les-Moulineaux : Tamasa, 2014, à 21min50.

On remarque également que ces récits des moments clés de l'écriture de déportation, s'ils ne sont pas relatés chronologiquement, sont motivés par des événements du quotidien ou de l'actualité. Par exemple, quand Marceline raconte sa déportation avec son père et les tortures infligées à leurs retrouvailles au camp dans *Chronique d'un été*, nous nous situons à une époque où les Algériens sont torturés par les autorités françaises. Quant au film *La Petite Prairie aux bouleaux*, il voit le jour à une époque où les anciens déportés commencent à disparaître. Au lieu d'évoquer le retour, la libération des camps, elle aborde le retour des décennies après. Elle superpose le récit des années de déportation au camp aux images du camp tel qu'il paraît dans les années 1990. Né alors le besoin de rappeler la réalité d'Auschwitz et de la trace qu'il a pu laisser sur ses anciens détenus, par peur de voir ce moment tristement historique oublié si les survivants ne sont plus là pour le rappeler. De plus, le récit de la déportation du père et de sa petite fille tel qu'exprimé dans *Chronique d'un été* est développé dans *Et tu n'es pas revenu*, un souvenir qui revient sur le devant de la scène lors de la célébration des soixante-dix ans de la Libération d'Auschwitz, équivalent des soixante-dix ans de la perte du père. Ensuite, nous observons que *Ma vie balagan* qui paraît au début du siècle est écrit à une époque où l'antisémitisme et la haine refont brutalement surface, comme le montre cette citation :

La violence subie par le jeune Ilan torturé à mort par le "gang des barbares" me terrifie. Est-ce prémonitoire ? Qui pourrait le dire ? Il en est, parmi mes proches, qui trouvent les Juifs paranoïaques. L'étaient-ils en 1930 ? Sommes-nous en 1930 ? On dit que l'histoire ne se répète pas, mais certains signes n'en sont pas moins terrifiants<sup>53</sup>.

Quand le siècle a basculé, 2000 puis 2001, quelque chose de terrible est arrivé, impensable pour moi, indescriptible pour toi qui a quitté ce monde il y a si longtemps : deux avions pilotés par des terroristes ont foncé sur les deux plus hauts gratte-ciel de New York, [...] et en moi tout se déchirait, tout se clarifiait aussi, les illusions que j'avais encore tombaient

---

53 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.182.

comme des peaux mortes, je ne sais si l'horreur a réveillé l'horreur, mais à compter de ce jour-là, j'ai senti combien je tenais à être juive<sup>54</sup>.

Marceline évoque l'antisémitisme, le terrorisme et les violences qui en découlent. Les Juifs sont traqués, torturés. Ilan et le 11 septembre 2001 sont des exemples parmi d'autres. Inexorablement, les violences subies par Ilan renvoient Marceline aux années d'avant-guerre où les Juifs étaient traqués, et violentés. Par l'actualité, Marceline actualise alors le souvenir d'Auschwitz. On observe aussi que Marceline effectue un lien entre le terrorisme et Auschwitz, sous-entendant alors que la haine de l'autre mène à des catastrophes. Il en est de même dans *L'amour après*. Cet essai est écrit en dehors du présent d'Auschwitz : c'est l'après qui est raconté au lecteur à une époque où la parole des femmes en regard des violences sexuelles subies commence à se faire entendre. Marceline dénonce alors les mauvaises conditions dans lesquelles les femmes du XX<sup>e</sup> siècle vivent : avortement clandestin, impossibilité de divorce, regard acerbe de la société sur celles qui ne se fondent pas dans l'ordre social établi... Marceline y démontre également l'impact traumatique qu'Auschwitz a laissé sur son corps, aussi bien de façon physique, que psychique (le besoin de l'amour pour survivre). Auschwitz est imprimé en son corps, il dirige sa perception des corps, de la sexualité via le trauma, d'où l'importance d'exprimer son traumatisme, mais également la condition singulière d'une femme survivante de l'Holocauste dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, Marceline joue avec les codes du témoignage classique. Traque, arrestation et déportation ne sont pas narrées de façon chronologique quand nous observons l'ensemble de son œuvre testimoniale. Marceline déjoue les attentes du lecteur et surtout lui fournit les éléments nécessaires en temps voulu à la compréhension du monde : parler d'Auschwitz alors que les Algériens sont torturés, du traumatisme perpétuel alors que les survivants commencent à disparaître, et développer son histoire par l'écriture alors que l'antisémitisme sévit dans notre monde

---

54 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.81.

en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. L'actualité tout comme son quotidien sont des tremplins pour l'énonciation de la parole testimoniale et donc, du discours de déportation.

### 3) *L'après-guerre*

Dans les récits de survivants, la période d'après-guerre coïncide avec la période de leur libération des camps. Mais ce moment, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne constitue pas un moment de bonheur pour les survivants, comme le souligne notamment Régine Waintrater :

Beaucoup de déportés sont morts dans les premiers jours qui ont suivi la libération des camps, assassinés par les nazis ou terrassés par des maladies que les libérateurs ne savaient pas soigner. Nombreux sont ceux qui mourront de typhus ou d'avoir trop mangé, trop vite, sous le regard impuissant et désespéré de leurs compagnons d'infortune<sup>55</sup>.

De plus, subsiste le sentiment de culpabilité d'avoir survécu, laissant alors derrière soi quantité de cadavres. Marceline n'est pas une exception, d'autant plus que son retour se substitue à l'absence du père et matérialise ainsi la réalisation de la prophétie du père : « Toi tu reviendras peut-être parce que tu es jeune, moi je ne reviendrai pas<sup>56</sup>. »

Face au choc du retour et du monde oublié pendant la déportation s'ajoute la perte du père. Ce choc de la disparition paternelle se ressent dans le corpus testimonial de Marceline. Tout d'abord, dans le film de Rouch et Morin, elle aborde cette histoire sur une tonalité et une expression dramatique : elle ferme les yeux, est seule face au micro et à la caméra, tête

---

<sup>55</sup> Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011, p.180.

<sup>56</sup> Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.11.

baissée, marchant seule valise à la main. Dans cette gare où elle déambule, on perçoit un homme claudiquant derrière elle et allant en sens inverse. Cette présence retentit comme une présence fantomatique du père qui a pris une autre direction que Marceline, celle de la mort et non pas le chemin de la vie. De plus, Marceline se couvre avec son manteau, pour se protéger du vent, ou peut-être même des souvenirs douloureux. De tous les souvenirs de déportation, c'est celui du père qu'elle choisit de réciter. Marceline paraît totalement absorbée par les souvenirs, presque absente du cadre qui l'entoure. Le père est l'élément central de l'histoire de sa déportation. Et, à ce titre, un chapitre lui est consacré dans *Ma vie balagan*, récit qui se situe exactement au milieu du livre, marquant ainsi sa position centrale dans l'histoire de déportation de Marceline et plus largement, dans sa vie. Quelques années plus tard, on retrouve un récit sur la déportation d'avec le père mais cette fois-ci, un ouvrage complet lui est dédié, *Et tu n'es pas revenu* : c'est une lettre qui répond au mot du père transmis à Auschwitz que Marceline a oublié, comme nous le voyons dans la scène finale de *La Petite Prairie aux bouleaux*. Elle lui répond en reprenant l'énonciation du « je » au « tu » convoquée dans la prophétie du père citée quelques lignes plus haut. Par ailleurs, les récits liés au père tels qu'on les trouve dans *Chronique* et *Et tu n'es pas revenu* sont motivés par le temps qui sépare Marceline de son père mort à Auschwitz : cette distance temporelle est assez floue dans *Chronique* (15-20 ans) tandis que *Et tu n'es pas revenu* paraît à l'occasion des 70 ans de la libération d'Auschwitz.

La libération et le retour sont également l'occasion pour le survivant de se confronter à une réalité distante d'Auschwitz. Marceline est confrontée à un monde qui ne veut pas entendre l'histoire des déportés, comme le souligne son oncle Charles revenu lui aussi de déportation :

J'étais à Auschwitz. Ne leur raconte pas, ils ne comprennent rien<sup>57</sup>.

---

57 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.28.

Personne n'avait voulu les croire. On les prenait pour des malades mentaux<sup>58</sup>.

Le retour symbolise alors également cette scission entre les deux mondes que sont Auschwitz et la société traditionnelle dans laquelle nous vivons. Deux mondes qui s'opposent. L'arrivée dans ces mondes provoque un choc chez le survivant dont les repères sont annihilés. Dans *Ma vie balagan*, Marceline raconte ce retour dans un chapitre intitulé « Le non-retour », une formule dont la négation anéantit ce retour qui n'est que physique, l'esprit étant toujours prisonnier d'Auschwitz, et souligne alors cette impossibilité d'un retour à la normale :

Je ne voulais pas rentrer, mais impossible de vivre éternellement à l'hôtel Lutetia. Alors on m'a mise dans un train. Quinze heures de voyage pour arriver à Bollène<sup>59</sup>.

Marceline revient, seule. Cette phrase liminaire du chapitre est intéressante et modélise le schéma inverse de la déportation : elle est mise dans un train pour arriver à Bollène alors que le trajet inverse la mettait dans un train pour Auschwitz. Mais la menace d'Auschwitz telle que présente à l'aller, l'est aussi au retour et la poursuit toute sa vie durant.

Si Marceline raconte donc son retour de façon subjective, elle intègre à son propos une vision plus générale et décrit l'atmosphère de la France à cette époque, une ambiance matérialisée par la glorification du déporté, mais seulement le déporté politique, ainsi qu'une volonté de tout reconstruire. Elle incrimine alors la France, dénonce ce manque de considération :

Le vrai déporté, c'était le résistant. Le Juif était une victime civile, rien du tout. Nous n'étions même pas considérés comme des prisonniers politiques. Au nom de l'unité française, on a fait comme si la France avait été gaulliste à l'exception de quelques collaborateurs criminels. Le temps était à la reconstruction, le parti communiste disait « Retrouvez vos

---

58 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.139.

59 Ibid, p.138

manches, il faut bosser, rebâtir la France.» A ce moment-là, les communistes étaient au gouvernement. La chape de ciment est restée, lourde, très lourde, jusqu'au procès Eichmann. Pendant vingt ans. Nous touchions des pensions de rien du tout, parce que nous n'étions rien du tout. C'était d'autant plus choquant que l'argent avait été versé par l'Allemagne après la guerre, pour les Juifs. Pour tous les crimes commis. C'est en 1972 que Pompidou a instauré la parité des pensions entre Juifs et résistants<sup>60</sup>.

Cette longue citation souligne ce manque d'écoute et de considération de la France pour les victimes juives, un manquement impulsé par la volonté de restaurer la France détruite pendant la Guerre. Marceline traduit sa sidération par des phrases courtes. Elle met l'accent sur cette incapacité de la France à prendre en charge les survivants juifs et peint une France qui oublie ces minorités discriminées, une France qui veut aller de l'avant sans régler les soucis actuels. Elle brise ce mythe d'une France entièrement gaulliste lors de la Seconde Guerre mondiale et rétablit une vérité peu agréable à entendre. Très vite, ce retour narré est suivi de chapitres évoquant le traumatisme et les tentatives de suicide de Marceline qui témoignent là encore de cette incapacité à aider, répondre aux besoins des revenants, de cette difficulté pour les survivants à s'intégrer dans cette société qui veut aller de l'avant sans soigner les plaies du passé.

La position du témoignage de Marceline dans *Chronique d'un été* est aussi révélateur de l'atmosphère de la société en regard de l'histoire des déportés. Rouch et Morin interrogent un panel de gens pour savoir comment ils se débrouillent avec la vie. Alors que tous les personnages ont un interlocuteur, nous trouvons cette scène où Marceline parle, seule, sans interlocuteur. Elle se différencie des autres. Il n'y a pas d'interlocuteur direct pour l'écouter ou l'encourager à parler. Cette scène reflète le silence de la société face à la déportation. De plus, dans *La voie manquante*, Frédérique Berthet aborde ce manque de curiosité et d'empathie à l'égard de Marceline et de son expérience traumatique. Lors de la réalisation,

---

<sup>60</sup> Ibid, p.141.



personne ne lui aurait posé de questions aussi bien sur le tournage qu'en hors champ. Marceline est seule face à son traumatisme, comme au retour des camps. Ainsi, ce récit reste inaudible, et placer l'histoire de Marceline au milieu des autres protagonistes qui représentent une société en mouvement et souffrante, revient à démontrer ce manque de considération de la société pour son histoire personnelle. La société française n'est pas plus avide en 1960 de connaître l'histoire des déportés qu'elle ne l'était en 1945. Puis, la voix qui clôture *Chronique d'un été* par la question « Monsieur, êtes-vous heureux ? », ressurgit quarante ans plus tard dans les premières minutes de *La Petite Prairie aux bouleaux*. C'est une voix vieillie qui ouvre le film dans lequel nous nous rendons compte de l'évolution de la société au regard de l'histoire des survivants de la Shoah : Myriam trouve un interlocuteur avide de connaître autant son histoire personnelle que celle du camp. Ce fait reflète l'avancement de la société, le progrès fait face à l'écoute des déportés dont la parole est déliée depuis les différents procès de bourreaux qui ont alimenté la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, notamment le procès Eichmann dans lequel la parole est publiquement donnée aux survivants pour la première fois. Ce film est aussi l'occasion de dresser le bilan de la guerre à Cracovie des années bien après la guerre : la persévérance de l'antisémitisme, comme en témoigne la confrontation de Myriam avec un serveur polonais. Quand elle lui demande s'il est Juif, son visage se désagrège, et sur ses mots, il répond fermement être polonais et catholique, un comportement hérité d'une guerre toujours présente. De même, ces vestiges se matérialisent aussi par le quartier juif de Cracovie désert qui vient symboliser cette éradication ethnique, tout comme ce retour dans l'appartement du père, quand la nouvelle propriétaire inquiète demande si Myriam veut récupérer ce bien. Une question qui révèle la politique ancienne de réappropriation des biens juifs aux Polonais.

Quarante ans séparent ces deux témoignages. Pendant toutes ces années, Marceline a transposé son mal dans la lutte pour les peuples opprimés, tels que les Algériens, les Vietnamiens, les Chinois, ou encore les femmes. Ce sont ces luttes que Marceline raconte dans ces trois

témoignages textuels, des luttes motivées par Auschwitz qui a fortement marqué Marceline autant physiquement que psychologiquement.

Dans le reportage *Une femme, un siècle* de Cordelia Dvorak, Marceline évoque l'« université de Birkenau<sup>61</sup> ». Par cette expression, nous pouvons en déduire que selon elle Birkenau l'a formée, l'a aidée à comprendre le monde, et a motivé sa volonté à défendre les autres peuples opprimés. Elle n'a pas été éduquée dans la société matrice, mais dans un monde à l'écart de la société ordinaire. A ce titre, Marceline ressort différente de la guerre, consciente de la cruauté des Hommes. L'après-guerre est alors synonyme de renaissance. A ce titre, elle déclare dans *Et tu n'es pas revenu* :

Le 10 mai, c'est la date de ma libération par les Russes à Theresienstadt.  
Je suis née ce jour-là<sup>62</sup>.

Birkenau a changé Marceline. L'expérience l'a durcie, gelée de l'intérieur. Mais aussi, Birkenau est survenu à un instant phare de sa vie, la puberté. De fait, en revenant, Marceline ne retrouve plus le corps de jeune fille qu'elle avait avant les camps. Celui-ci s'est métamorphosé pendant l'internement, mais les conditions de vie et l'absence de miroir ne permettaient pas de se confronter à ce nouveau reflet. Elle se retrouve donc dans un corps qu'elle ne reconnaît pas, profondément marqué par les conséquences physiques de la puberté, mais surtout de Birkenau. A cela s'ajoute le refus de la société à l'écouter et son éducation à la Birkenau. Le 10 mai symbolise alors cet avènement au monde d'une Marceline profondément marquée au sens propre comme au sens figuré par Birkenau. Elle renaît, comme le Christ, marquée par un traumatisme aussi bien corporel que psychique.

---

61 Cordelia DVORAK, *Une femme, un siècle*, Elda Productions / Windmill Film / France 3 Grand Est, avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, 2018.

62 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.53

## B) L'art comme lieu d'exposition du traumatisme

### 1) *Le traumatisme du corps*

Dans la rubrique hors champ, Marceline déclarait sur France Culture : « Je crois que je n'ai jamais quitté Birkenau<sup>63</sup>. » Par cette déclaration, Marceline soulignait implicitement cette permanence du camp autant sur son corps que dans son esprit, prisonniers des fils barbelés du souvenir traumatique comme nous pouvons l'observer dans ses textes testimoniaux.

Tout d'abord, intéressons-nous à la communication du traumatisme du corps dans l'œuvre testimoniale de Marceline. Dans *Les Alphabets de la Shoah*, la maître de conférence en littérature Anny Dayan Rosenmann souligne qu'au camp, le corps est soumis à une réalité qui tourne autour de la tyrannie, de la souffrance et de la dégradation. Quotidiennement le corps est soumis à la torture menée par la faim, la soif, le froid, la brutalité. Le corps du déporté est donc assujéti à de rudes épreuves et doit développer des stratégies de survie. Si bon nombre de textes testimoniaux mettent en avant l'aspect squelettique et spectral des détenus à l'agonie, comme ce peut être le cas dans les œuvres de Charlotte Delbo, Marceline exprime cette dégradation avec des termes plus humains :

J'ai vu là-bas s'affaisser les peaux, les seins, les ventres, j'ai vu se plier, se friper les femmes, le délabrement des corps en accéléré, jusqu'au décharnement, au dégoût, et jusqu'au crématoire<sup>64</sup>.

L'énumération à rythme ternaire sur laquelle s'ouvre la citation met en avant le délabrement du corps féminin qui vieillit brutalement, jusqu'à se glisser dans les bras de la mort. Le corps au camp se transforme et se

---

63 Interview de Marceline LORIDAN-IVENS par Laure ADLER dans la rubrique « Hors champ » sur France culture, le 21/09/2009.

64 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.64.

délabre pour quitter la vie et s'immiscer dans la mort comme le laisse entendre le substantif « crématoire ». Le rythme est rapide, scandé par les multiples virgules, comme le processus de délabrement corporel cadencé par la tyrannie nazie. Cependant, tous les corps ne finissent pas au crématoire : certains survivent au camp, tout en conservant des marques physiques comme les douleurs, et bien sûr, le tatouage du numéro de déportation. Marceline évoque ce corps survivant mais vieilli prématurément notamment dans *L'amour après* :

En 1957, déjà le cœur fragile, déjà de l'arthrose. La jeune fille ne l'est déjà plus. Le camp a attaqué son corps à défaut de l'avoir brûlé<sup>65</sup>.

Cet aspect prématuré de la vieillesse se manifeste ici par l'utilisation anaphorique de l'adverbe « déjà », tout comme dans la courte phrase « La jeune fille ne l'est déjà plus. », où nous observons également la négation qui vient annihiler cette jeunesse potentielle. Inexorablement, le corps est délabré, privé de sa fraîcheur juvénile, elle-même entachée par un affaiblissement décadent. Paradoxalement, si Marceline hérite d'un corps vieilli, celui-ci est resté figé dans le temps comme le suggèrent sa petite taille, sa petite pointure (du 33) et ce calcul :

Ce matin, j'ai soixante-dix-huit ans. Huit et sept font quinze. J'ai quinze ans, l'âge du traumatisme<sup>66</sup>.

Dans l'incipit de *Ma vie balagan*, Marceline se rajeunit alors de cinquante-trois ans. Le constat de sa vieillesse la ramène irrémédiablement à cet âge où le traumatisme s'est initié. C'est comme si, par ce calcul, elle exprimait cette permanence du traumatisme du corps et de l'esprit. Le corps est vieilli, mais il l'était aussi au sortir des camps. Dire qu'elle a toujours quinze ans revient aussi à affirmer cette permanence du traumatisme toujours aussi puissant que cinq décennies plus tôt. Dans *La voix manquante*, Frédérique Berthet déclarait que « d'autres rescapés, vieilliss par

---

65 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.26.

66 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.9.

les ans, témoigneront eux aussi, par exemple au Mémorial de la Shoah en février 2015, de la manière dont ils pensent que leur corps a été figé par le trauma de la déportation<sup>67</sup> ». Le corps est prisonnier de cette expérience traumatique de laquelle est apparu un trauma bien loin de l'éphémérité.

Le corps est souffrant, mais sa conception donc est également impactée par le traumatisme : Marceline est adolescente lorsqu'elle est déportée à Birkenau en 1944. Il s'agit-là d'une époque où la pudeur est de mise, même au sein des familles, ce qui fait que les premiers corps nus vus par Marceline sont ceux des camps. Cette découverte l'a marquée toute sa vie. Dans un témoignage rapporté par l'Institut National de l'Audiovisuel, Marceline déclare qu'elle n'allait pas à la plage après Birkenau. Cette déclaration fait écho dans mon esprit à cette scène de *Chronique d'un été* où les personnages sont à la plage, à Saint-Tropez, en maillots de bain. Marceline est absente. A la lumière, la jovialité, la chaleur, et la nudité s'opposent alors l'ombre, le chagrin, le vent froid et le manteau porté par Marceline qui déambule place de la Concorde en délivrant le récit de sa déportation. Une conception qui met en opposition deux mondes bien différents.

Dans *L'amour après*, elle déclare alors, à propos de son corps :

[...] je fuyais mon propre corps, sa mise à nu, à jamais associée pour moi à l'ordre d'un nazi, à son regard humiliant tandis qu'on nous rasait la tête et le sexe, à son verdict : la mort ou le sursis. [...] J'ai découvert le mien en même temps que je l'ai su condamné<sup>68</sup>.

Et si je suis restée sèche, menue, c'est parce que j'ai souvent pensé devant ma glace, dix, vingt, ou trente ans plus tard, faut que je reste mince et svelte pour pas passer au gaz la prochaine fois<sup>69</sup>.

---

67 Frédérique BERTHET, *La voix manquante*, Paris : Éditions P.O.L., 2018, p.175.

68 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.34.

69 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.64.

Le corps est donc l'élément qui permet de survivre. Mais dans l'esprit de Marceline, au camp, le corps est éphémère, comme le suggère l'expression : « la mort ou le sursis » ; malgré tout, on ne peut pas échapper à la mort. Et c'est cette idée qui est restée imprimée dans le corps de Marceline, cette volonté d'être « mince et svelte » même des années après le camp montre la marque de l'emprise traumatique des camps sur Marceline aussi bien sur le corps que sur l'esprit. Il y a une peur viscérale de voir l'événement se reproduire.

Par ailleurs, nous remarquons que les souvenirs évoqués sont mis en mots via des sensations liées au corps, ce qui a pour conséquence de ne pas toujours restaurer les souvenirs de façon ordonnée et chronologique. Par exemple, c'est dans les dernières pages de *Ma vie balagan* qu'elle évoque la faim au camp : « Toutes ces histoires m'ont ouvert l'appétit<sup>70</sup>. », Marceline évoque le plat juif les « kreplers », pour ensuite évoquer la faim à Birkenau :

Toutes ces histoires m'ont ouvert l'appétit. [...] A vrai dire, je mangerais bien un bouillon *krepler*. [...] A Birkenau, j'avais un rêve : me plonger dans une baignoire pleine de bouillon *krepler*, tout manger et tout boire. Un rêve de faim<sup>71</sup>.

La faim est un motif récurrent dans les récits de survivants. Elle tenaille les déportés en détention, et ne s'assouvit jamais. Nous voyons ici qu'à partir d'une sensation de faim, le témoin convoque des souvenirs. Les sensations, le quotidien, aide les témoins à narrer leur histoire en partant d'un élément banal pour ensuite se déplacer dans l'horreur. Finalement, il y a de l'inhumain même dans les actions les plus élémentaires.

Également, la soif - qui constitue un motif récurrent dans les témoignages - est évoquée brièvement au cours d'un chapitre. A partir de son quotidien : « j'ai pris une douche », Marceline enchaîne sur une réflexion quant à son

---

70 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.194.

71 Ibid, p.196.

rapport à l'hygiène, puis à celle des camps en lien avec l'eau, et enfin la soif.

[...] j'ai pris une douche. Un vrai bonheur. Ça m'a fait du bien sur le corps, la peau. Je voudrais comprendre pourquoi, chaque fois que je dois prendre une douche, je dois négocier avec moi-même, pourquoi c'est un effort. [...] Est-ce lié au souvenir des douches de désinfection, dans le camp ? [...] Mais le manque d'eau, ce n'est pas tant la saleté. C'est surtout la soif<sup>72</sup>.

On observe une gradation. On part du général pour ensuite se déplacer dans l'univers des camps : l'eau pour se laver, et l'eau pour s'hydrater. Le souvenir d'Auschwitz est ici réveillé par la douche et ses bienfaits sur le corps. Ces sensations ramènent Marceline à une époque où elles n'étaient pas permises. Aussi, on part du commun pour aller vers l'insolite. Le lecteur est d'abord confronté à quelque chose qu'il connaît - la douche, l'hygiène - mais progressivement, l'humain qui raconte révèle cette privation d'un bonheur si banal. Cela permet alors de marquer un fossé entre le quotidien du lecteur et le vécu de la narratrice, ô combien différents.

Les sensations corporelles aident donc Marceline à parler de son traumatisme, à évoquer Birkenau. A partir de son quotidien, comme le suggèrent les phrases, « j'ai pris une douche » ou « toutes ces histoires m'ont ouvert l'appétit », Marceline amène progressivement les souvenirs d'Auschwitz.

D'autre part, la souffrance endurée par son corps à Auschwitz lui a appris à relativiser ses douleurs d'après les camps et à les défier.

Dans *Ma vie balagan*, elle déclare :

Ma douleur, à l'heure actuelle, est physique et lancinante. C'est son côté lancinant qui la rend insupportable. Je me couche le soir en espérant que ça ira mieux le lendemain matin. Mais le lendemain matin, j'ai autant mal. Au début je me révolte contre elle, la douleur. Ensuite je suis bien obligée

---

72 Ibid, p.82-83.

de l'accepter, de négocier avec elle, d'essayer de la raisonner, d'aller au-delà de ce que je peux supporter. J'étais comme ça au camp. Il fallait que je supporte plus longtemps que les autres. Mais là-bas, c'étaient d'autres douleurs, de faim, de soif, de terreur. Ici, je souffre de façon simplement mécanique. Je suis par ailleurs en bonne santé<sup>73</sup>.

Cette citation met d'abord l'accent sur la douleur pour ensuite aborder celle des camps, ce qui ensuite mène à relativiser par l'affirmative : « Je suis par ailleurs en bonne santé ». De plus, deux temporalités sont ici opposées : le présent par le groupe nominal « l'heure actuelle » et le passé par la localisation « au camp ». Et, par cette opposition temporelle, s'opposent deux types de douleurs : matérialisées par les adjectifs « physique et lancinante » et l'énumération « de faim, de soif, de terreur ». Marceline oppose donc ici les douleurs du camp et les douleurs actuelles, celles causées par la vieillesse du corps, un état décadent loin de la réalité décadente du camp. Cette opposition met en relief les douleurs du camp, qui sont plus ardues comme le témoigne l'énumération à rythme ternaire « de faim, de soif, de terreur » qui renvoie aux souffrances corporelles endurées au camp, et l'adverbe « simplement » qui amène à une relativisation des douleurs actuelles. Ceci crée un fossé entre les douleurs liées à la vieillesse et les douleurs infligées au camp, mettant alors en avant leur singularité, et donc la bassesse des douleurs ordinaires que peut appréhender le lecteur, contrairement à celles infligées par la tyrannie nazie.

Marceline résiste également à la douleur en y imposant la joie : dans *L'amour après* par exemple, le récit s'ouvre sur son aveuglement arrivé subitement lors d'une séance de dédicace à Jérusalem. Alors que ce constat en aurait anéanti plus d'un, Marceline ne cède ni à la peur, ni à la panique. Elle résiste à sa façon : par la joie de vivre, la danse, le rire... Notons que placer ce constat en incipit revient à montrer à son lecteur qu'elle ne cède pas à l'effondrement, elle résiste face aux malheurs de la vie, à l'handicap.

Elle se plonge à corps perdu dans la vie plutôt que de se laisser glisser

---

<sup>73</sup> Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.12.



doucement vers la mort. Cet exemple est représentatif de sa vie : plutôt que de céder au chagrin (malgré ses tentatives de suicide - ratées), elle ouvre les bras à la vie. Ne pas s'abandonner à la peine, au chagrin est une manière de résister. Cet épisode de sa vie est suivi du récit de ses histoires d'amour. De la sorte, cet incipit témoigne de la force de Marceline à résister d'une part au délabrement, mais de façon plus large, au souvenir traumatique d'Auschwitz : au camp et à la décadence se succède une pulsion de vie contre la mort.

## 2) Traumatisme de l'esprit

Dans ses œuvres, Marceline expose assez souvent son état « gelé » comme ci-dessous :

J'étais un très jeune bourgeon que la guerre avait gelé sur pied. Et pour longtemps<sup>74</sup>.

Dans cette citation, Marceline évoque les conséquences du traumatisme sur sa psyché par la métaphore du bourgeon gelé. Le bourgeon renvoie à la fleur qui pousse, prête à fleurir, et par analogie, cela renvoie à l'enfant qui grandit pour venir s'immerger dans l'adolescence, l'âge où le corps se transforme, où les idées de petites filles migrent vers des idées de jeune femme. Or ici, le bourgeon n'a pas fleuri, il est resté gelé, figé dans le temps présent de l'hiver auschwitzien. A ce titre, nous comprenons que face au traumatisme du camp, l'esprit et les émotions se gèlent c'est-à-dire se figent, s'éteignent pour permettre au sujet de survivre face aux événements auxquels il est confronté. Dans son ouvrage *Témoignage en résistance*, Philippe Mesnard définit ainsi le « gel affectif » :

---

<sup>74</sup> Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.35.

résistance spécifique à l'anéantissement qui consiste à raviver les bribes de culture qui rattachent l'individu à la civilisation<sup>75</sup>.

Mesnard prend l'exemple de la culture, mais ce qu'il faut retenir c'est que le gel affectif est simplement une résistance à l'anéantissement, et ce, par n'importe quel moyen. Notons que dans *Ma vie balagan* nous comptons une petite trentaine de références culturelles, tant bibliographiques que cinématographiques, ce qui renforce cette idée de rattachement à la civilisation par la culture.

Également, dès sa libération Marceline se projette donc dans cette culture pour ne pas glisser dans un gouffre dont on peine à ressortir :

[...] je demandais à tous les artistes et intellos du périmètre ce que je devais lire. Gracq ? Je notais puis j'achetais. Faulkner ? D'accord. Il m'en reste des livres d'auteurs et d'oeuvres, que je classais par époques, par pays, sur des feuilles volantes ou dans des carnets à spirales. Je construisais une bibliothèque imaginaire devant moi, un peu comme on pave son chemin. En me déportant, on m'avait aussi arrachées à l'école, et je préférais me pencher sur ce que je n'avais pas appris que sur ce que j'avais vécu<sup>76</sup>.

Les groupes nominaux « feuilles volantes », « bibliothèque imaginaire », ou encore l'énumération « des livres d'auteurs et d'oeuvres que je classais par époques, par pays » témoignent de ce plongeon dans la culture qui devient une sorte de repère, quelque chose qui l'aide à tenir la route, comme peut le suggérer également ce morceau de phrase significatif « un peu comme on pave son chemin », qui peut ramener notre imaginaire à l'histoire du Petit Poucet qui sème des cailloux pour retrouver son chemin.

---

75 Philippe MESNARD, *Témoignage en résistance*, Paris : Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007 (p.?).

76 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.16

Ici Marceline s'accroche à la culture comme le Petit Poucet à ses cailloux, afin de ne pas se perdre.

Nous observons également que ce gel traumatique se manifeste dès le camp chez Marceline notamment par le fait qu'elle ait oublié le visage de sa mère, le nom de son petit frère, ou encore le mot que son père lui a transmis discrètement au camp. Ces trois oublis aident le sujet à se conserver, lui interdisant alors de s'abandonner aux émotions ou aux souvenirs qui pourraient la submerger et donc entraîner sa perte, c'est-à-dire sa mort. Geler, c'est tenter de survivre contre des événements traumatiques en les refoulant pour plonger à corps perdu dans les méandres de la vie « plus sereinement ». C'est ainsi qu'elle survit à Birkenau, mais paradoxalement peine à survivre après sa libération, tentée par le suicide à plusieurs reprises.

Au sortir du camp, la société passe très vite à l'étape de reconstruction de la France, laissant peu de place et de temps aux discours des survivants. Alors que le psychisme de Marceline cache un traumatisme encore récent, il ne peut pourtant pas être transmis, évacué. Personne n'est là pour écouter attentivement. Le sujet ne peut pas s'en délester, ce qui se traduit par un « J'y suis toujours » et « Le non-retour ». Ces deux expressions sont extraites de la titraile de *Ma vie balagan*. Le premier affirme par la présence de l'adverbe de temps « toujours » cette permanence du camp en elle, une constance réaffirmée par la phrase liminaire de l'extrait : « J'ai le sentiment que ce qui m'est arrivé n'est pas passé, que c'est toujours le présent<sup>77</sup>. » Ce qui est « passé », c'est-à-dire qui devrait être une époque révolue, est « présent ». Les deux époques s'entremêlent. Lors de la déportation, elle demeurait physiquement au camp, mais désormais, elle y demeure toujours, psychiquement. Le titre du chapitre suivant, « Le non-retour », par la présence d'une négation vient affirmer cette incapacité d'un retour à la vie normale. Le camp est trop

---

<sup>77</sup> Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.132.

présent. Le retour est physique, mais le psychisme est toujours imprégné des souvenirs, réflexes et comportements adoptés au camp.

A la libération physique, se substitue alors un chaos émotionnel la tournant progressivement vers des tentatives de suicide. On constate une lutte perpétuelle entre les souvenirs traumatiques et la lutte pour la vie. Dans un contexte de sécurité relative, les souvenirs remontent à la surface et la réalité en devient insoutenable. Pulsions de vie et pulsions de mort se battent en duel. Finalement, on peut se demander si vivre en s'imprégnant de culture l'a véritablement aidée. Cet état de gel psychique n'a pas véritablement perduré à la libération, les tentatives pour y remédier furent vaines. Après Birkenau, Marceline se bat contre elle-même, contre ses souvenirs macabres. A multiples reprises, elle tente de refouler son traumatisme, en refusant l'écriture comme en témoigne cet extrait des notes écrites par Marceline à son retour des camps :

"Comme il faut peu de chose pour que reviennent les souvenirs qu'on avait gommés, enfouis au plus profond, qu'on croyait anéantis. A quoi bon en rendre compte ? Non, décidément, je n'écrirai pas. Il ne faut pas. Il faut continuer<sup>78</sup>. [...]"

Écrire est ici perçu comme une faiblesse, quelque chose qu'il faut à tout prix éviter comme le suggère la négation : « je n'écrirai pas. Il ne faut pas. » Écrire constitue pour elle un interdit, un abandon qui la mènerait à sa perte, comme le suggère l'impératif « Il faut continuer », sous-entendant, continuer à vivre et donc ne plus penser à Birkenau et toutes ces souffrances. Écrire revient à se confier et se confier revient à s'enfoncer dans un gouffre d'où on peine à revenir. La culture en elle-même n'a pas été un adjuvant dans le cadre du gel affectif. Nous verrons dans le développement suivant que c'est en se projetant dans d'autres luttes que la sienne que Marceline retrouve son chemin, et réussit à survivre.

---

78 Ibid, p.158.

Également, cette citation est elle-même extraite des notes de Marceline et intégrée par des guillemets. De cette façon, elle distingue bien celle qu'elle était après la guerre, de celle qu'elle est au moment de l'écriture de son autobiographie. C'est comme si elle citait un personnage à part. Ce choix révèle cette propension actuelle à l'écriture à pouvoir désormais surmonter ce qu'elle ne pouvait accomplir plus jeune. A l'inverse, dans *Et tu n'es pas revenu*, elle cite les propos de façon narrativisée :

J'avais commencé à écrire aussi, mais j'ai toujours tout déchiré. Personne ne voulait de mes souvenirs<sup>79</sup>.

un choix narratif qui témoigne de la réconciliation entre celle qu'elle était plus jeune, et celle qui témoigne aujourd'hui et de l'empreinte du traumatisme sur son écriture. De fait, au travers des techniques narratives, le traumatisme est mis en scène.

Il en va de même pour le sentiment de culpabilité qui se traduit par le fait d'avoir survécu *a contrario* des autres. Ainsi, Marceline réagit en mettant en avant des personnes aimées qui ont été impactées par le camp, par ce qu'elle pense être sa faute : la mort de Françoise envoyée au gaz parce que selon Marceline, elle n'aurait pas insisté pour la faire venir travailler avec elle au Canada ; du père dont il aurait été préférable qu'il revienne pour maintenir l'équilibre de la famille ; de Michel si proche de son père dont il aurait tant eu besoin. Dans *Ma vie balagan*, Marceline consacre un chapitre à chacun d'entre eux, des chapitres en leur mémoire, et à ce titre, on pourrait supposer en hommage, comme une stèle funéraire. A défaut des corps qui ont été éliminés par la mort, les feuilles de papier redonnent vie à ceux qui ont disparu : ils deviennent immortels, présents dans l'esprit de tous les lecteurs de Marceline, et circulant de main en main, de librairie en librairie. Des destinées sont individualisées pour être valorisées, comme c'est le cas du récit de l'histoire de Mala, une

---

<sup>79</sup> Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.32.

prisonnière juive résistante dans le camp de Birkenau que l'on retrouve dans beaucoup de témoignages, comme dans *Sursis pour l'orchestre* de Fania Fénelon. Marceline leur redonne vie et consistance, et résiste quant à la volonté nazie d'exterminer leur humanité. La culpabilité se ressent aussi dans *La Petite Prairie aux bouleaux*, quand Myriam, désormais seule dans sa coya, entend résonner les voix de ses camarades de déportation.

Par l'acte de témoigner tardivement, nous pouvons appréhender la vie d'après la libération pour les rescapés, et donc appréhender la manière de vivre après, l'impact du camp dans la vie quotidienne. Celle-ci se traduit bien évidemment par la manifestation quotidienne du traumatisme, et nous retrouvons dans les témoignages de Marceline cette insistance à dire la permanence du camp en elle, en chacun des survivants. Une vie normale après Auschwitz n'existe pas. Marceline modalise cette souffrance dans la forme que prend le témoignage de ces années noires de déportation. Dans *Ma vie balagan*, le récit de la déportation est entouré de deux chapitres à la titraillie intéressante : il est précédé du chapitre « C'est un rêve » et succédé de « C'est un cauchemar ». Le premier pourrait témoigner de cette expérience tellement extrême qu'elle ne paraît pas réelle, tandis que le second ouvre la voie à une vie cauchemardesque, sombre, mais bien réelle comme le montre la citation suivante :

La douleur ce sont aussi les cauchemars. Ils viennent des camps. Encore maintenant. Mais aussi des violences actuelles, de l'incompréhension des gens que j'ai aimé. Je me demande comment un peuple de douze millions de Juifs va survivre à notre monde<sup>80</sup>.

Les cauchemars de Marceline mettent sur le même plan, les violences déroulées à Auschwitz, et les violences contemporaines que l'esprit de Marceline associe ici sans distinction. Il y a donc la permanence de l'esprit traumatisé d'Auschwitz qui se voit reproduit. A ce titre, des faits, des objets banals du quotidien font l'objet d'une association à Birkenau

---

80 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.14.

dans l'esprit de Marceline, comme elle en témoigne dans *Et tu n'es pas revenu* :

Je tremblais dans un hall de gare. Je refusais toute salle de bain avec douche à l'hôtel. Je ne supportais pas la vue des cheminées d'usine. On le sent toute sa vie qu'on est revenu<sup>81</sup>.

Une énumération à rythme ternaire de phrases verbales qui met en avant les trois étapes menant à la mort dans les camps d'extermination : la déportation en citant « le hall de gare », le gazage en évoquant « les salles de bain avec douche », et l'incinération en nommant les « cheminées d'usine ». Le camp a donc une empreinte sur son psychisme mais aussi sur ses gestes : dès son retour à Auschwitz, Marceline - via Myriam dans *La Petite Prairie au bouleaux* - retrouve ses gestes de déportée : se couche sur la coya, défile comme à l'époque sous une musique rappelant la présence de l'orchestres des femmes de Birkenau qui jouaient lorsque les commandos partaient en marche vers leur lieu de travail, urine dans un champ... Et, à ses gestes retrouvés de déportée, s'opposent d'autres gestes qui viennent transgresser l'ordre nazi : Myriam ne rentre pas par la porte principale, reste dans le camp par sa propre volonté, met la main dans une eau cendrée, et surtout, Marceline filme dans un lieu où on le lui a d'abord interdit. Marceline transgresse, manière de se réapproprier le camp, et tenter alors de maîtriser le traumatisme en le dominant.

---

81 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.74.

## C) Une femme immergée dans l'Histoire

### 1) Raconter et écrire Birkenau

Toute sa vie durant, Marceline s'investit dans l'Histoire et les luttes de son temps. Elle résiste lors de la Seconde Guerre mondiale par une « rébellion de l'adolescence<sup>82</sup> », mais elle résiste également au sein du camp tout comme plus tard dans d'autres luttes qui ont marqué l'Histoire.

Tout d'abord, arrêtons nous sur le récit d'Auschwitz marqué par une certaine résistance à l'ennemi nazi.

En effet, raconter Auschwitz constitue une opportunité pour mettre en avant sa résistance à l'opresseur avant et après le camp : elle se cachait avec Simone Veil, a dérobé un bidon de soupe pour son block, s'est cachée avec son amie Renée dans un cercueil pendant l'appel, a fui le camp avec d'autres déportés en monopolisant un véhicule de l'armée et donc en n'étant pas rapatriée directement par les autorités.... Il y a donc chez Marceline cette propension à ne pas respecter l'ordre établi, à s'offrir ses propres mouvements de liberté dans un lieu où le concept même de liberté est voué à l'anéantissement. Cet esprit rebelle est conservé après Birkenau : Marceline se range du côté de ceux qui se révoltent contre l'ordre sociétal et ce, pour servir des causes justes. Bien sûr, cet esprit de résistance puise son énergie directement dans l'expérience des camps. Après avoir fait l'expérience d'un comportement humain barbare, autoritaire, Marceline veut « réparer l'humanité », comme nous le verrons plus loin. Pour l'heure, notons que le récit d'Auschwitz passe par la transgression et la résistance au nazisme, et plus largement à l'autorité.

Raconter Auschwitz par ce point de vue suppose une réflexion linguistique et cinématographique.

---

82 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.66.



Si dans *Chronique d'un été* le spectateur est face à une jeune femme détruite et fragile, nous faisons surtout face à une jeune femme qui a le cran de parler des camps publiquement à une époque où cela est indécent. Elle se montre et dénude ses souvenirs, suscitant alors une résistance face à l'ordre sociétal établi. Cinquante ans plus tard, Marceline est une femme qui se réapproprie le lieu de sa détention. Cette fois-ci, le personnage qui l'incarne dans *La Petite Prairie aux bouleaux* reste dans le camp par sa propre volonté, elle y accomplit les gestes qu'elle désire (défiler militairement sur une musique en bande-son, voulant sans doute restituer l'orchestre des femmes de Birkenau), ou encore uriner dans l'herbe. Notons d'ailleurs qu'à cet acte, Oskar la réprimande : « Madame ce que vous venez de faire, ça ne se fait pas ici ». Myriam répond : « Ici je suis chez moi, je fais ce que je veux<sup>83</sup> ». Elle passe également la nuit seule sur sa coya, dans son bloc, ce qui est aujourd'hui interdit étant donné que le camp a été transformé en institution muséale. De plus, Myriam n'entre pas par l'entrée principale. Elle entre par une grille fermée avec un cadenas, manière de se réapproprier le camp, et de ne pas embrasser la volonté nazie : rentrer par la porte principale, où il est écrit : « le travail rend libre ». Elle ne suit pas l'ordre nazi, n'obéit plus aux règles des bourreaux qui érigeaient le camp, mais fait ce dont elle a envie, quand elle en a envie dans le camp. De plus, il est aussi important de préciser que *La Petite Prairie aux bouleaux* est le seul film ayant été tourné à Birkenau, Marceline ayant eu ce privilège après quelques petites batailles avec le musée. Notons également que le musée interdit de plonger les mains dans l'eau cendrée, ce que fait bien sûr Marceline en réalité, comme en fiction.

De plus, pour raconter Auschwitz, Marceline juxtapose des images, des lieux et des mots. Les mots viennent expliquer, découvrir une réalité passée s'étant déroulée dans ces espaces avec par exemple la gare dans *Chronique d'un été* qui rappelle la déportation avec le père. L'exemple le plus intéressant que je voudrais citer ici, est le récit fait par la voix de

---

83 Marceline LORIDAN-IVENS, *La Petite Prairie aux bouleaux*, [2003] Paris - Issy-les-Moulineaux : Tamasa, 2014.

Myriam, alors étendue sur sa coya dans *La Petite Prairie aux bouleaux*. D'un air grave, son regard se porte sur la fenêtre, et par analogie, la caméra filme cette fenêtre et le dehors qu'elle laisse entrevoir : le camp. Myriam évoque la réalité macabre des camps, l'atmosphère de l'époque sur l'image d'un lieu déserté de toute cette horreur, ce qu'elle nomme alors l'invisible. On ne peut plus voir le camp tel qu'il a réellement été. Ce que les gens voient est loin de la réalité du camp tel qu'il était pendant la Seconde Guerre mondiale. Le discours de Myriam rétablit alors la vérité, la mémoire oubliée sur cet invisible que seuls les survivants peuvent tenter de combler et raviver. Ainsi, elle démontre l'incapacité de l'instance muséale à pouvoir transmettre un savoir qui n'est plus authentiquement visible là où il s'est produit. Est-ce là révélateur de l'incompréhension d'Auschwitz par l'humanité ?

Mais, après la résistance dans le lieu muséal, Marceline vit également dans la résistance face à sa propre expérience. Cette résistance émerge pour contrecarrer les afflux du traumatisme. Marceline tente vainement que vainement de lutter contre le traumatisme qui la torture tout au long de sa vie.

Ce matin, j'ai soixante-dix-huit ans et deux passiflores sur mon balcon. Elles ont l'air mort de l'hiver ; du froid, du gel ; on croit que c'est fini, qu'il vaut mieux les arracher, qu'elles ne repousseront pas. Puis on attend un peu, on laisse faire la nature, et les voilà qui renaissent<sup>84</sup>.

Cette métaphore de la fleur gelée qui renaît évoque sans équivoque le déporté, gelé par son traumatisme, qui peu à peu reprend véritablement vie, s'ouvre, renaît, c'est-à-dire maîtrise son traumatisme de façon à pouvoir mieux vivre. Cette métaphore est alors prometteuse de survie, de renaissance. Le survivant ne vivrait pas toujours animé par un insurmontable traumatisme. A ce titre, nous percevons dans ses œuvres, cette fois-ci uniquement littéraires, une résistance au traumatisme justement

---

84 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.9.

par la gaîté, par l'humour, la danse, la survie de la culture juive qui permettent à Marceline de surmonter le malheur. Puisqu' « [elle est] une fille de Birkenau et vous ne[l]'aurez pas<sup>85</sup>. » Comme au camp, elle résiste à ce qui l'accable. La force de résister s'est forgée durant son internement et s'est imprégnée en elle. Si bien que lorsque Marceline tombe subitement aveugle lors d'une séance de dédicace à Jérusalem, elle ne se laisse pas abattre :

Il fallait continuer comme d'habitude. Une fois dans ma chambre, j'ai allumé un pétard, puis un autre<sup>86</sup>.

Le lendemain, à l'hôpital de Tel-Aviv, ils n'ont pas été rassurants. Mais, comme la veille, je n'ai pas crié, pas pleuré, je suis sortie entourée de mes amis, scandalisée de ne plus y voir, et j'ai dit que j'avais envie d'aller déjeuner au Bergounia pour y commander des calamars frits<sup>87</sup>.

La première citation implique un impératif : « il fallait continuer », sous-entendant, continuer à vivre. Et l'expression « comme d'habitude » suggère cette lutte permanente contre l'infortune. Cette gêne oculaire ne l'embarrasse pas, et ne l'empêche pas de vivre sa vie comme si de rien n'était. Marceline fume, profite de sa vie, plonge à corps perdu dans la vie comme elle le fait après sa sortie d'hôpital en allant au restaurant avec ses amis sur sa propre initiative « j'ai dit que j'avais envie d'aller déjeuner ». Le malheur est évoqué brièvement, et très vite elle passe à autre chose, la vie continue, elle ne s'apitoie pas sur son sort. A ce titre les expressions « je n'ai pas crié, pas pleuré », par la négation, mettent en avant ce refus, ce barrage à l'abandon émotionnel. Après ce déjeuner, Marceline est dans un bar, danse, et fume des joints. La gaîté surgit contre les calamités. Une résistance qui vient des camps, puisque nous remarquons également dans ses témoignages que Marceline évoque des moments de bonheur d'amitié, de solidarité plutôt que de parler de l'horreur. Au camp, le bonheur servait à

---

85 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.13.

86 Ibid, p.10.

87 Ibid, p.11.

résister à la mort, à se raccrocher à la vie, tout comme ici. Alors que Marceline devient aveugle, perd son outil de travail, elle résiste pour ne pas céder, s'abandonner. Puisqu'au camp, s'abandonner, c'est mourir.

La résistance c'est aussi la résistance politique. Dans les années 1960, Marceline rejoint les rangs du F.L.N. pour agir en faveur des Algériens et de la libération de l'Algérie jusqu'ici sous domination française. Puis pendant la guerre du Vietnam, plume et caméra deviennent des armes de guerre : Marceline lutte aux côtés du peuple vietnamien contre l'impérialisme américain. Enfin, la caméra lui permet de montrer au monde la Révolution culturelle chinoise qui suscite des craintes en Occident.

Ainsi, dans *Chronique d'un été*, elle raconte Auschwitz par le prisme de sa déportation. Cela lui sert de détour à la fois pour éviter la censure mais aussi pour faire un double-discours en abordant les violences menées contre les Algériens en pleine guerre. Ses textes prennent toujours Auschwitz-Birkenau comme point de départ. A ce titre, une vie et ses luttes émergent sur le papier, une mise en page chronologique qui permet de mettre en avant l'empoigne qu'Auschwitz a eu sur sa vie. Le récit de ses luttes part d'Auschwitz, il en découle, en est un des résultats. De cette façon, Marceline tend à mettre sur le même plan les violences collectives. Dans *Ma vie balagan* nous pouvons relever cet acte manqué :

J'ai été perquisitionnée pendant cinq heures, interrogée pendant huit heures rue des Saussaies, emmenée par la... j'allais dire la Gestapo<sup>88</sup>.

Par un lapsus révélateur (ou intention consciente), Marceline fait le parallèle entre cette police des années 1960 et celle des années 1940, mettant en rapprochement la traque des Juifs et la traque des Algériens par les autorités françaises, une vingtaine d'années plus tard. Elle superpose ces deux événements historiques et inévitablement, cette confusion révélatrice met en avant la violence de ces traques. Marceline résiste contre

---

88 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.177.

l'opresseur du peuple algérien, manière peut-être de résister contre ceux qui l'ont traquée enfant.

## 2) *Engagement artistique pour l'Algérie, le Vietnam et la Chine*

Dans le colloque « "D'autres luttes que la nôtre. » Des Juifs dans les luttes d'émancipation du XX<sup>e</sup> siècle » qui s'est déroulé le 8 novembre 2019 au musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris, les différents intervenants ont mis l'accent sur cette spécificité juive à s'investir dans des luttes qui ne sont pas les leurs. Ce colloque cherchait à montrer que les luttes de Juifs pour d'autres peuples sont liées à un particularisme juif qui veut conduire à une lutte plus universelle. Dans l'introduction<sup>89</sup>, l'intervenante a cité deux événements qui fondent cette volonté : l'affaire Dreyfus et la Résistance. Ces deux événements sont des moments clés dans l'histoire du peuple juif, moments qui portaient déjà les Juifs vers des causes plus universalistes : la lutte humaniste. Il y a un engagement contre les oppresseurs, un engagement tourné vers l'humain et sa liberté. Marceline s'inscrit dans cette lignée. Nous l'avons vu, dès le camp, elle tente de résister à l'oppression nazie. Mais c'est au retour des camps que son engagement prend une forme plus concrète, plus mature. Elle incorpore le F.L.N., devient porteuse de valises et réalise un film, en coproduction avec Jean-Pierre Sergent sur le premier jour qui suit l'émancipation du pays, jusqu'alors sous domination coloniale française. Là survient la spécificité de l'engagement de Marceline : c'est une artiste qui lutte avec des moyens de diffusion à large échelle. Des moyens pourtant limités : *Algérie année 0* est interdit en France à sa sortie, preuve de l'efficacité documentaire de son art et de l'impact qu'il peut avoir à l'encontre du gouvernement colonial.

De même, le film *17<sup>e</sup> parallèle* réalisé avec Joris Ivens est un combat

---

<sup>89</sup> Introduction au colloque « "D'autres luttes que la nôtre." Les Juifs dans les luttes d'émancipation du XX<sup>e</sup> siècle », au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, le 8 novembre 2019 à Paris: [https://www.youtube.com/watch?v=ahQxX6E\\_XM](https://www.youtube.com/watch?v=ahQxX6E_XM)

artistique, en pleine guerre du Vietnam, aussi bien sur le front vietnamien qu'occidental. De retour à Paris, Joris a présenté le film aux grands distributeurs français qui l'ont tous refusé. Puisqu'en effet, il s'agit d'un film combatif qui montre les crimes commis par les Américains contre une population que l'on voit autosuffisante et humaine, contrairement aux discours de propagande qui diabolisent les Vietnamiens. Étant en plein contexte de Guerre froide, valoriser et humaniser ce peuple communiste a pu être considéré comme une menace en Occident. Puisqu'en effet, le film constitue « une partie du cinéma au service du peuple, c'est-à-dire au service de sa lutte<sup>90</sup> ». La caméra prend donc partie, et ne sert que le peuple. Ce n'est

pas [...] une caméra observatrice plantée en dehors ; la caméra doit prendre partie, elle est engagée, elle est avec tout le monde ici au 17<sup>e</sup> parallèle, avec tous dans l'action contre l'ennemi<sup>91</sup>.

La caméra est du côté du peuple, bien que communiste. Elle sert ses intérêts et non pas ceux des puissances occidentales impérialistes et destructrices.

Marceline et Joris s'inscrivent alors dans la lignée du cinéma engagé des années 1950 qui se revendique anticolonialiste dans un contexte où les mouvements indépendantistes émergent dans le monde. Le cinéma anticolonialiste se poursuit dans les années 1960 autour de grandes luttes dans l'optique de changer le monde par le cinéma et de motiver le spectateur à faire de même. Les écrivains tendent aussi dans leurs écrits à une réflexion politique. Il y a une véritable méditation sur le monde. Rappelons que la découverte des camps nazis au sortir de la guerre a choqué les esprits et a remis en cause l'humanisme. Nombreux sont les auteurs qui abordent alors le thème de la condition humaine et engagent leur création dans un combat contre le colonialisme, les guerres, les bourreaux... Ils tentent de réparer le monde et de défendre les injustices qui

---

90 Marceline LORIDAN et Joris IVENS, *17<sup>e</sup> [Dix-septième] parallèle : la guerre du peuple (deux mois sous la terre)*, Paris : Les éditeurs français réunis, 1968, p.8.

91 Ibid, p.16.

oppriment certains peuples. Cet engagement de Marceline et Joris est, malgré toute l'horreur exposée, porteur d'espoir : celui d'éveiller le monde et de faire connaître les atrocités commises par les Américains, et plus largement montrer que les peuples colonisés peuvent se débrouiller sans tutelle étrangère. En ce qui concerne Marceline, on ne peut douter que cet engagement fait écho à son histoire personnelle. Victime des bourreaux nazis, de ses persécutions elle connaît l'oppression et nulle doute qu'elle identifie son histoire personnelle au vécu des Algériens, Vietnamiens et plus tard des Chinois discriminés dans leur politique de Révolution culturelle qui effraie le monde.

Notons par ailleurs que le premier témoignage qu'elle ait écrit n'est pas en rapport avec son expérience concentrationnaire. Il s'agit d'un témoignage, un journal sur le tournage du *17<sup>e</sup> Parallèle* et sur son engagement au Vietnam dans lequel elle souligne la ténacité, la détermination et la force des Vietnamiens en lutte contre les Américains. Dans ce témoignage préfacé par Joris, Auschwitz n'est mentionné qu'une seule fois, une allusion discrète qui participe à une mise en parallèle indirecte avec la Seconde guerre mondiale et ses bombardements sur le territoire français :

Trop d'années me séparent des derniers [bombardements] que j'ai connus. Et ceux-là, ironie, du fond des camps d'Allemagne, nous les attentions avec espoir<sup>92</sup>.

Pour nous l'ancien colonialisme français ce fut deux millions de morts de faim en 1945. Sous le gouvernement de Diem, au Sud, il y eut plus tard deux cent mille morts, huit cent mille torturés, six cent mille prisonniers.

Marceline met ici deux événements sur le même plan. On perçoit comme une volonté de créer une analogie dans l'esprit du lecteur entre les deux événements en évoquant notamment la Seconde Guerre mondiale qui est

---

92 Marceline LORIDAN et Joris IVENS, *17<sup>e</sup> [Dix-septième] parallèle : la guerre du peuple (deux mois sous la terre)*, [1968] Paris : FeniXX (version numérisée), 2017, partie 4, chapitre 7.

encore fraîchement présente dans les esprits de l'époque en Occident, beaucoup l'ayant vécue de près ou de loin.

Si le témoignage est écrit par Marceline, celui-ci reste encadré par la préface écrite par Joris et le scénario intégré là encore par Joris. La présence de Joris n'est pas anodine. Malgré la participation de Marceline à la réalisation du film, son nom peine à s'imposer au statut de réalisatrice. De même pour la série de films sur la Chine regroupés sous le titre *Comment Yukong déplaça les montagnes*, Joris n'a pas laissé Marceline signer le film avec lui. Il me semble que ce fait révèle l'esprit de l'époque : une pensée assez patriarcale. Et de fait, Marceline lutte également pour les droits des femmes. Elle parvient au fil du temps à imposer sa signature et lutte tant bien que mal contre le patriarcat. Elle signe le manifeste des 343 salopes en 1971 en solidarité avec toutes ces femmes ayant eu recours à l'avortement (bien que cela n'ait pas été son cas), elle adopte un style vestimentaire aux couleurs vives, divorce, se montre, travaille, n'a pas d'enfant... Ses luttes féministes sont retracées dans son essai *L'amour après*, dont la thématique féministe me semble là encore bien ancrée dans l'actualité du temps d'écriture puisqu'en effet, le livre paraît en 2018, un an après la résurgence du mouvement #metoo sur les réseaux sociaux qui remet sur le devant de la scène les luttes pour les droits des femmes, les violences sexuelles commises à leur égard... Et, à ce titre, en tant que survivante de la Shoah, Marceline peut élever la voix en tant que témoin femme singulière car rescapée de la Shoah. Son appréhension du corps, de la sexualité en a été fortement impactée, ce qui rend sa voix particulièrement singulière dans ce combat contre les violences en tout genre faites aux femmes.



### Chapitre 3 : Témoigner pour « réparer l’humanité »

#### A) Raconter son oppression pour dénoncer celle des autres

##### *1) Lutte en faveur de l’humanisme, de la reconnaissance de la violence universelle*

Tout au long de sa vie, nous remarquons au travers de son corpus testimonial, que Marceline s’est investie contre des autorités menaçant une minorité, un peuple et ce, depuis l’adolescence.

C’est dans ce château que je suis entrée dans la rébellion de l’adolescence. A l’école, à Orange, nous étions un petit groupe de filles qui se proclamaient gaullistes. Tous les matins, quand il fallait lever les couleurs et chanter “Maréchal nous voilà !”, nous, nous chantions “Général nous voilà !”. Une résistance d’enfant<sup>93</sup>.

Deux groupes nominaux mettent ici en avant cet engagement, des groupes à la signification différente : « rébellion de l’adolescence » et « résistance d’enfant ». Le premier est tout à fait symptomatique de l’âge adolescent et est finalement assez innocent. Le second groupe cependant revêt par le nom « résistance » une connotation politique plus symbolique la simple rébellion. Et en effet, le chant propagandiste dédié au culte de Pétain est détourné au profit d’un général dont l’appellation populaire renvoie inexorablement au général de Gaulle, chef de la France libre qui appelle à la résistance face à l’envahisseur allemand. La jeune adolescente qu’était Marceline avait donc une conscience politique et résistait à sa manière, par « une résistance d’enfant ». Ce dernier groupe en créant une relation d’appartenance entre les noms communs « résistance » et « enfant » par la préposition « d’ », démontre que cette résistance est tout ce qu’elle pouvait faire à son échelle, son acte est minimisé au profit des grandes actions de la

---

93 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.66.

Résistance. Cette « résistance d'enfant » continue dans les camps d'extermination nazie : elle raconte s'être cachée dans un cercueil avec son amie Renée, avoir fait l'école buissonnière avec son amie Simone Veil, elle a également volé un tonneau de soupe pour son block... Des petites actions qui montrent sa résistance face à l'ennemi quand bien même elle risque la mort. Mais ce qui m'intéresse particulièrement dans ce dernier grand chapitre d'étude, n'est autre que l'engagement de Marceline dans le but de « réparer l'humanité », et de témoigner des horreurs qu'un groupe commet à une communauté. Pour ce faire, elle prend parti, se range du côté des victimes, et raconte les violences commises à leur égard. Bien des fois, Marceline le fait en racontant sa propre histoire. Il y aurait selon moi l'idée de mettre sur le même plan la mémoire du génocide juif et des violences plus contemporaines pour les dénoncer. Elle s'appuie sur une expérience vécue, connue du monde pour mettre en rapport les deux événements et ainsi permettre au monde de comprendre l'horreur que subit un peuple en le rapprochant des violences de la Seconde Guerre mondiale désormais connues de tous.

J'aimerais ici faire un rapide aparté en évoquant cette propension juive à s'engager dans des luttes pour d'autres communautés. Le colloque tenu au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme que j'ai évoqué plus haut a démontré cet engagement juif dans d'autres causes que la sienne. Ainsi, les différents interlocuteurs ont mis en avant la pluralité d'individus juifs qui se sont engagés dans différents pays pour soutenir des populations menacées d'une quelconque manière. Les différents intervenants ont donc cité différents engagements notamment la lutte des Juifs en faveur des droits civiques pour la communauté noire aux États-Unis et en Afrique du Sud des années 1920 aux années 1960 ; ou encore la lutte des Juifs algériens contre la colonisation à cause d'un antisémitisme européen. Les luttes s'entraident, se croisent et se rejoignent. Marceline n'échappe pas à ce mouvement d'engagement.

Dès 1960, Marceline met en avant son histoire dans une conversation de groupe où il est question de la décolonisation au Congo qui

se déroule au moment du tournage de *Chronique d'un été*. Quand le personnage de Landry évoque la solidarité entre races, Marceline répond :

Je comprends ça très bien, parce que - évidemment l'exemple n'est pas tout à fait bon - mais s'il y a une manifestation d'antisémitisme dans n'importe quel pays du monde, eh ba je me solidarise, je peux pas l'admettre, que ce soit un juif allemand, un juif polonais, un juif russe, un juif américain, c'est pareil pour moi<sup>94</sup>.

Elle souligne alors une certaine solidarité entre ethnies en montrant par une énumération - avec la reprise anaphorique du nom « juif » suivi d'une nationalité toujours différente - le cosmopolitisme juif qui finalement se rejoint autour d'une même identité juive. Les adjectifs de nationalité rejoignent le nom commun « juif ». Inexorablement, en parlant d'antisémitisme, de communauté elle renvoie les interlocuteurs et spectateurs à la Seconde Guerre mondiale et sa vague d'antisémitisme qui a frappé l'Europe sous une dominance nazie portée à son paroxysme au cœur des camps d'extermination. Elle renvoie donc les violences mentionnées précédemment dans la conversation de groupe (Africains parqués, quartiers qui leur sont interdits, violences...) à un passé connu de l'ensemble des locuteurs et spectateur de sorte qu'ils puissent mesurer l'étendue de la violence. Elle tend donc à mettre ces deux communautés - congolaise et juive - sur le même plan, les violences ne se concurrencent pas. A ce titre, elle met en rapport l'histoire passée du génocide à un événement contemporain. Elle rejoint alors l'idée que promouvait Primo Levi dans *Les Naufragés et les Rescapés* que j'ai évoqué dans mon premier chapitre, à savoir la nécessité pour transmettre convenablement de raconter le génocide juif en le mettant en rapport avec des violences contemporaines d'une part pour que les gens comprennent l'ampleur de la violence du génocide juif mais aussi l'ampleur de la violence contemporaine, afin que

---

94 Jean ROUCH et Edgar MORIN, *Chronique d'un été : Êtes-vous heureux ?*, [1961], Paris : Argos Films, 2012.

ce qui s'est passé contre les Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale et la vague d'antisémitisme qui l'a précédée ne se reproduise pas, et ce, à l'égard de n'importe quel peuple ou communauté. Dans un article, « La tension des identités mémorielles », Philippe Mesnard déclare que :

la prise de conscience des spécificités de la Shoah [...] est assez rapidement un facteur décisif pour une conscience élargie concernant d'autres mémoires référant à d'autres violences subies ou transmises par d'autres groupes, non juifs<sup>95</sup>.

Autrement dit, la prise de conscience de la singularité du crime commis contre les Juifs permettrait au monde de prendre conscience d'autres violences collectives. Ainsi, dans les années 1960, les violences commises contre les Vietnamiens vont choquer et entraîner en Occident des manifestations contre les crimes commis par les Américains, que ce soit en France, en Allemagne ou encore aux États-Unis dont les peuples demandent le retrait des troupes américaines. Pour Mesnard, à côté de l'idéologie des droits de l'homme qui s'est développée dans les années 1980, des humanitaires - c'est à dire des « opérateur[s] idéologique[s] par le[s]quel[s] sont produits et ordonnés des discours et des visuels jusqu'à constituer une véritable vision du monde en crise<sup>96</sup> » - ont permis

un nouvel ordonnancement et de nouvelles affectations des repères et des pôles à partir desquels deviennent intelligibles les violences qui mettent en péril l'humanité et la civilisation qui visent à canaliser et contenir ces violences<sup>97</sup>.

---

95 Philippe MESNARD, « La tension des identités mémorielles », in *Rue Descartes*, vol.66, n° 4, 2009, p.95.

96 Ibid. p.96.

97 Ibid, p.96.

Ainsi, à partir de l'émergence, de la reconnaissance de la violence spécifique commise lors de la Shoah, des acteurs ont mis en avant les violences qui se déroulaient dans le monde. Je pense notamment au Vietnam qui constitue la première guerre télévisée. Mais en ce sens, Marceline est en avance. Dès les années 1960, elle aborde à sa manière les violences contre les Algériens. D'abord engagée physiquement aux côtés du F.L.N., elle s'en éloigne car elle devient dangereuse pour le parti, mais elle profite de son métier de l'époque pour réaliser une émission sur les femmes d'hommes engagés en Algérie. Elle trouve alors un moyen de militer en faveur des Algériens par un biais détourné pour éviter la politique de censure et l'arrestation.

Cependant, malgré cet effort mené par certains pour mettre en avant et sur le même plan les différentes violences collectives, une « concurrence des mémoires » n'est pas négligeable. Puisqu'en effet, l'article de Philippe Mesnard s'ouvre sur cette idée de tension entre « les identités mémorielles » Une mémoire aurait tendance à en supplanter une autre, posant ainsi un rapport de hiérarchisation entre les différentes violences collectives ce qui conduit à sous-estimer certaines victimes, à négliger leur traumatisme, et leur existence même. Il s'interroge alors sur la potentialité des violences d'un peuple à devenir le reflet d'une violence universelle. A ce titre, Michael Rothberg, dans son ouvrage *Mémoire Multidirectionnelle Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, met en avant le fait que la mémoire d'un événement a tendance à en supplanter une autre et que la mémoire d'un événement est parallèle à l'identité d'un groupe. Il parle alors, comme Philippe Mesnard, de concurrence des mémoires.

Rothberg considère alors que les mémoires devraient se nourrir les unes des autres. Il propose alors le concept de multidirectionnalité :

Dans l'optique de la multidirectionnalité mémorielle [...], les mémoires ne sont pas propriété de groupes, tout comme les groupes ne sont pas « propriété » des mémoires. [...] Ceux qui comprennent la mémoire comme une forme de compétition ne voient dans la lutte pour

l'énonciation et la reconnaissance collectives que la victoire des uns et la défaite des autres ; porter attention à sa multidirectionnalité suggère une logique sociale plus souple<sup>98</sup>.

Pour Rothberg, la mémoire n'est pas la propriété d'un groupe. Elle doit être utilisée pour dialoguer avec d'autres victimes, d'autres groupes pour créer une mémoire universelle, car la concurrence des mémoires a tendance à hiérarchiser les violences et effacer la mémoire et l'identité des autres groupes.

Puis, plutôt que de considérer que la mémoire de l'Holocauste s'est forgée d'elle-même, il élabore l'idée selon laquelle cette mémoire s'est construite notamment de par des événements violents survenus après la Shoah.

La période comprise entre 1945 et 1962 est caractérisée à la fois par la prise de conscience de l'Holocauste, perçu alors comme un génocide moderne sans précédent, et par l'éveil de la conscience nationale ainsi que l'accession à l'indépendance politique de plusieurs pays colonisés par les Européens<sup>99</sup>.

Il y a donc un rapprochement de la Shoah avec d'autres violences collectives liées notamment aux mouvements de décolonisation des peuples opprimés par une nation étrangère la plupart du temps européenne : l'esclavage, le racisme, le colonialisme, les génocides... Par exemple, il évoque l'hypothèse selon laquelle les violences commises à l'encontre des Algériens durant la guerre d'Algérie pourrait constituer un élément déclencheur dans la mémoire de l'Holocauste. Et en effet, si l'on rencontre après la guerre des références au génocide, Philippe Mesnard constate que c'est surtout lors de la guerre d'Algérie que certains intellectuels y ont fait

---

98 Michael ROTHBERG, *Mémoire multidirectionnelle : Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, Paris : Éditions Pétra, 2018, p.17.

99 Ibid, p.19.

d'abord référence, notamment Rouch et Morin. Marceline aussi met en rapport les événements, notamment dans sa biographie, *Ma vie balagan* :

On risquait d'aller en prison, d'en prendre pour deux ou trois ans. J'ai été perquisitionnée pendant cinq heures, interrogée pendant huit heures rue des Saussaies, emmenée par la... j'allais dire la Gestapo<sup>100</sup>.

Marceline ici feint un lapsus qui révèle la similarité entre les deux guerres, les deux violences. Elle met aussi l'accent sur l'acharnement policier sur elle notamment par la peine encourue, la durée de perquisition et celle de l'interrogatoire. Cette fois-ci, Marceline est emmenée par la police française, et non plus par les milices allemandes de la Seconde Guerre mondiale. Le schéma est également le même. Interrogatoire, frénésie des oppresseurs, violences ici matérialisée par la durée de chaque étape. Et, si le schéma est le même, on peut y percevoir ce message sous-entendant l'universalité de la violence qui touche de nombreux peuples et qui ne peut éthiquement être hiérarchisée.

Cette citation montre également l'engagement de Marceline aux côtés de minorités discriminées et violentées. Elle milite physiquement et à l'aide de deux armes : la plume et la caméra.

## 2) Lutter contre les violences faites aux minorités

Leur [Morin et Rouch] film *Chronique d'un été* [...] juxtapose le témoignage d'un survivant de l'Holocauste à des débats sur la race, la décolonisation et la guerre coloniale. [...]. Les débats sur la torture, la censure et l'usage de camps de concentration contre le mouvement

---

100 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.177.

d'indépendance algérien font apparaître le témoignage comme un moyen d'aborder la vérité occultée du colonialisme<sup>101</sup>.

C'est en 1960, face à la caméra de Rouch et Morin que Marceline témoigne pour la première fois de son expérience à Birkenau. Mais, cette expérience est selon Rothberg utilisée ici pour dénoncer les exactions commises à l'égard des Algériens - sous tutelle coloniale française - alors en pleine lutte pour l'indépendance. Ce discours surgit également à une époque où l'indépendance des pays colonisés est possible : le Cambodge est indépendant depuis 1953, la Tunisie depuis 1956 ou encore la Chypre depuis 1959. Parallèlement au déclin du colonialisme dans le monde, le massacre des Juifs est lentement assimilé en Europe notamment grâce au procès Eichmann qui se déroule en 1961. Les violences du massacre juif sont mises au jour à l'écran, dans l'espace public. Des victimes témoignent sous le poids de l'émotion, des crimes atroces sont dévoilés, des faits qu'on peut mettre en lien avec les violences commises par les nations colonisatrices à l'égard de leur colonie avide d'indépendance. Pour Michael Rothberg :

La juxtaposition, dans *Chronique d'un été*, de la mémoire du génocide avec l'histoire de la colonisation permet de relativiser la place "unique" que l'Holocauste allait désormais occuper dans les discours sur l'extrême violence<sup>102</sup>.

Nous avons en effet vu précédemment, que dans ce film, lorsque Landry évoque la décolonisation, Marceline évoque sa solidarité avec le peuple juif, une énonciation qui permet d'enchaîner sur le numéro que Marceline porte au bras, et donc par métonymie à l'histoire des camps d'extermination nazie. Malgré tout, les deux événements sont mis sur le même plan, ce qui

---

101 Michael ROTHBERG, *Mémoire multidirectionnelle : Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, Paris : Éditions Pétra, 2018, p.45.

102 Ibid, p.227.



en quelque sorte annihile l'idée de hiérarchisation des violences commises à l'égard d'un peuple. Ce rapprochement permet de mettre en avant les deux traumatismes, liés à deux événements différents mais profondément similaire sur le plan éthique. Plus encore, le génocide juif et les mouvements de décolonisation sont placés sur le même plan des problèmes de la population parisienne de l'époque : impuissance, lutte des classes, racisme... On cherche à fondre le traumatisme de la survivante juive dans le quotidien de la société parisienne pour ne pas en faire un personnage plus important que les autres.

En 1959, on considère qu'à peu près 1 million d'Algériens étaient prisonniers dans des camps de concentration. Pour beaucoup, dont Charlotte Delbo, le lien avec les exactions commises contre les Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale était assez similaire. On s'est donc interrogé sur la légitimité de cette violence en remettant les violences commises jadis contre les Juifs à l'ordre du jour. De fait, on peut émettre l'hypothèse, comme le souligne Rothberg dans son étude, que le discours de Marceline sur sa déportation aux côtés de son père est à rapprocher des violences commises contre les Algériens. Marceline, qui est une « victime dont les souffrances peuvent, finalement, être racontées, [elle] prend en quelque sorte la parole à la place de ceux dont les épreuves ne peuvent encore être ni dites ni reconnues<sup>103</sup>. » Marceline évoque un discours intimiste, celui d'une petite fille et de son père victimes de violence dans l'espace public. Ceci est matérialisé dans le film par cette propension de Marceline à parler seule, dans le micro, déambulant dans les rues de Paris, seule, plongée dans ses souvenirs. La parole intime émerge dans l'espace public tout en conservant une certaine pudeur : elle ne regarde pas la caméra. Intime et public se croisent.

Puis, une fois l'Algérie déclarée indépendante, Marceline se rend aux côtés de Jean-Pierre Sergent en Algérie pour filmer le premier jour d'indépendance et clôturer ainsi son engagement. Mais la lutte de Marceline pour « réparer l'humanité » ne s'arrête pas là.

---

103 Ibid, p.250.

Au Vietnam, la guerre oppose le peuple vietnamien à l'armée américaine. Si une grande majorité de Vietnamiens souhaite la réunification du Vietnam Nord et du Vietnam Sud, les Américains n'y sont pas favorables. Marceline se rend alors sur le front appelé « ligne de feu » avec son mari Joris Ivens, pour y dénoncer la colonisation et les attaques américaines violentes à l'aide de la caméra et de la plume. Avec Joris, ils tournent le documentaire *Le 17<sup>e</sup> parallèle*, à côté duquel est publié un journal de film qui constitue un témoignage de la guerre et qui explique la volonté du film, à savoir faire de la caméra une arme contre l'impérialisme. Ils s'immergent tous deux aux côtés du peuple vietnamien là où les combats sont les plus virulents. A travers le film et le témoignage, Marceline et Joris présentent un peuple humain, intelligent, qui sait se défendre contre une autorité souveraine. Bien plus que cela ils démontrent que ce peuple se suffit à lui-même, qu'il s'adapte à toute circonstance et est déterminé à acquérir sa liberté. Marceline et Joris présentent l'humain contre le barbarisme de l'armée américaine qui tue tout ce qui bouge. Quand nous observons les témoignages de Marceline qui occupe notre corpus - les textes - nous observons que Marceline ne témoigne pas seulement sur Auschwitz. Ce dernier est le point de départ de ses textes, mais il est aussi le point autour duquel gravitent d'autres luttes, faisant d'Auschwitz le point d'ancrage et de référence.

Marceline et Joris mettent en œuvre deux témoignages, film et texte. Cette dualité est également menée par Marceline pour relater son expérience des camps.

Du côté littéraire, nous observons une relation d'intertextualité, de collage entre *Ma vie balagan* et le témoignage *Le 17<sup>e</sup> parallèle, la guerre du peuple (deux mois sous la terre)*. Les différentes époques communiquent donc entre elles. En effet, un extrait est repris mot pour mot : seule la temporalité change. Dans l'extrait du premier témoignage, *Le 17<sup>e</sup> parallèle*<sup>104</sup>, Marceline utilise un présent d'énonciation qui traduit alors la relation d'instantanéité entre écriture et faits racontés. Nous sommes dans

---

104 Marceline LORIDAN et Joris IVENS, *17e [Dix-septième] parallèle : la guerre du peuple (deux mois sous la terre)*, [1968] Paris : FeniXX, 2017. (version numérisée).

le présent, l'actualité proche. Mais, dans *Ma vie balagan*, les verbes sont à l'imparfait et au passé composé, une temporalité qui renvoie à des actions révolues se déroulant dans le passé. Ce changement temporel est la trace du temps qui passe, du journal de bord qui laisse la place au témoignage sur une époque passée. Mais, dans sa biographie, Marceline renvoie ce passé à un autre passé plus intime :

Même si les bombardements du Vietnam me renvoyaient à ceux que j'ai connus pendant la guerre. A Épinal, où nous étions obligés de descendre dans les abris. Malheureusement les camps n'ont pas été bombardés. Pour nous, cela aurait été un bonheur<sup>105</sup>.

La guerre du Vietnam la renvoie donc à la drôle de guerre et aux camps d'extermination. Elle met en parallèle de l'histoire du Vietnam sa propre expérience des camps nazis mettant donc sur le même plan ces deux types de violences qui ne sont pas comparables mais similaires. Là encore, comme dans *Chronique d'un été*, on retrouve ce refus de hiérarchisation des violences. Dans cette citation, nous remarquons également qu'elle évoque « la guerre ». Ce groupe nominal renvoie à un lieu commun. En tant que lecteur, nous connaissons son rapport à l'histoire, qui est le point de gravité de sa vie. Elle n'a pas besoin de préciser de quelle guerre il s'agit. Suite à cette citation, Marceline digresse et renvoie le lecteur à cette attente des prisonniers des camps nazis d'un bombardement pour stopper l'arrivée des nouveaux convois de déportés, l'arrêt des chambres à gaz et des crématoires... Les bombardements constituent alors ce point qui crée une analogie entre les deux guerres.

Il m'apparaît maintenant important de consacrer ici un point sur la lutte féministe de Marceline, qu'on perçoit d'abord peu dans ses textes et dans *Chronique d'un été*. Mais un œil attentif pourra en relever les stigmates.

---

105 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.192.

Dans *La voix manquante*<sup>106</sup>, Frédérique Berthet souligne l'indépendance que prend Marceline dans le film de Rouch et Morin. Lors de la première scène, Marceline est entourée de deux hommes qui guident son discours. Mais à mi-chemin, Marceline prend la parole seule, personne ne lui pose de question. Elle est l'unique maîtresse de ses paroles, personne ne lui dicte la direction que doit prendre son discours. Elle s'émancipe, se libère, et s'affirme en étant au premier plan, au centre de l'attention du spectateur. Elle crée son propre style discursif. Tout cela est inédit dans le film : à aucun autre moment la parole n'est donnée à un autre personnage pour parler seul.

Par ailleurs, Marceline est la seule survivante de la Shoah à avoir consacré un ouvrage sur l'amour après Birkenau, le rapport des camps à la sexualité pour les femmes. Nous pouvons élaborer l'hypothèse selon laquelle l'actualité a pu l'influencer pour la conception de ce récit. En effet, si le mouvement #metoo apparaît en 2007 sur les réseaux sociaux, il réapparaît en 2017, impulsé par l'actrice américaine Alyssa Milano. Un an plus tard, Marceline publie *L'amour après*, un essai sur la reconstruction de la femme après Birkenau sur le plan amoureux et sexuel. Dans cet ouvrage, nous découvrons une Marceline émancipée du patriarcat, des mœurs de l'époque d'après-guerre comme nous l'observons d'ailleurs dans *Chronique d'un été*. Dans *L'amour après*, elle se présente comme une femme aux multiples conquêtes, elle divorce, se prononce en faveur de l'avortement, fait partie des premières à porter des pantalons, s'habille avec des couleurs chatoyantes, mais surtout elle évoque l'impact de Birkenau sur son corps. Cet essai dénonce l'impact que Birkenau a pu générer sur sa condition de femme. A une époque où le mouvement #metoo ressurgit en force, Marceline choisit d'évoquer une catégorie de femme qui n'est pas représentée dans ce mouvement, excès de pudeur oblige. Il s'agit donc d'un sujet novateur qui vient s'immiscer dans une thématique plus large qui est la lutte féministe. On retrouve aussi de façon plus éparse et moins flagrante cette lutte féministe dans ses textes, notamment dans *Ma vie balagan* où

---

106 Frédérique BERTHET, *La voix manquante*, Paris : Éditions P.O.L.

elle évoque la masturbation : « Quand je n'arrivais pas à dormir, peut-être que je me masturbais. Je me souviens de pratiques curieuses, très jeune<sup>107</sup>. » Elle mentionne également la question du viol : « ce milicien qui veut [la] violer<sup>108</sup> » qu'elle a évité de justesse lors de son arrestation. Elle ose également mentionner les corps des femmes vieillies, la peau tombante... Les marques d'un passé traumatique imprimé sur le corps, loin des corps minces et toniques visibles dans les magazines. Elle met en avant une réalité loin des critères esthétiques de l'époque.

Par ailleurs, dans sa vie professionnelle, Marceline est également confrontée au patriarcat comme elle l'esquisse dans *L'amour après* en révélant que Joris ne l'a d'abord pas laissée signer la réalisation du *17<sup>e</sup> parallèle* avec lui. Ce manquement est ensuite corrigé ce qui montre l'évolution homme-femme que Marceline réussit à imposer dans le cadre de son mariage et de sa profession.

Après Auschwitz, est-il possible de retourner vivre comme avant dans une société qui a trahi nombre de ses citoyens ? Certainement, beaucoup l'ont fait. Mais comment réussir à s'adapter ? Chez Marceline, il n'y a pas d'adaptation possible avec la société qui domine à l'époque. Une société d'autorité qui domine les femmes, les prive de certaines libertés. Marceline une fois revenue de Birkenau ne peut pas se plier à ce régime d'autorité. C'est l'autorité étatique qui l'a conduite à Auschwitz, qui a tué son père. De fait, la rébellion contre les mœurs sociétales s'explique. Un vent de liberté souffle en Marceline. Finalement, peut-on concevoir l'idée que Marceline aurait été si rebelle si elle n'avait pas été déportée, si la guerre n'avait pas eu lieu ? Nous ne le saurons jamais, mais ce qui est sûr c'est que Marceline lutte toute sa vie durant contre le patriarcat qui étouffe la condition des femmes. Publier un essai sur ses luttes féministes en pleine résurgence du mouvement #metoo peut être aussi considéré comme un rappel de la condition de la femme dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

---

107 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008 p.45.

108 Ibid, p.24

## B) La transmission intergénérationnelle

### 1) Transmettre par des supports médiatiques et imprimés

Nous avons vu que le témoignage sert à transmettre une expérience. Marie Martin-Domine estime que la transmission est la « circulation de l'expérience en tant que subjectivité<sup>109</sup> ». De fait, un événement est raconté subjectivement *a contrario* de l'historien qui tâche d'être le plus objectif possible. L'un des objectifs du témoignage est d'informer deux types de public : les contemporains à l'événement mis en œuvre, et les générations suivantes. Pour ce faire, les survivants interviennent dans les écoles, témoignent dans les musées face à une audience ou une caméra. Mais l'un des moyens de toucher un plus large public dans la postérité est la création littéraire et cinématographique. Par les livres et le cinéma, les expériences s'inscrivent dans un corpus reconnu pour sa longévité. Par l'acte de témoigner, on vise donc également la transmission intergénérationnelle dans une optique pérenne du « plus jamais ça » et du bon vivre ensemble.

Marceline travaille de manière assez intéressante sur cette idée de transmission d'une part, mais aussi d'une transmission intergénérationnelle. Je m'arrêterais donc ici d'abord sur la transmission pour la collaboration au cours de la réalisation du film *La Petite Prairie aux bouleaux* puis sur la transmission intergénérationnelle toujours dans *La Petite Prairie aux bouleaux*, puis dans *L'amour après*.

L'acte de transmission s'effectue donc dans le cadre même de la réalisation du film *La Petite Prairie aux bouleaux* tant au niveau de l'écriture du scénario que de la réalisation. Dans une interview réalisée par l'Institut National de l'Audiovisuel, Marceline déclare, à propos d'Anouk

---

109 Marta MARÍN-DÒMINE, « La transmission et la construction de l'espace transgénérationnel », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 115, « L'Espagne en construction mémorielle », 2013, p.98.

Aimée des propos que l'on peut également attribuer à la co-scénariste Elisabeth D. Inandiak :

Pour pouvoir le [*La Petite Prairie aux Bouleaux*] réaliser, il fallait que je donne. Il fallait que j'aie le courage de donner et de faire confiance à quelqu'un qui était capable de l'interpréter pour moi. Je lui faisais un cadeau. Et elle me faisait un cadeau. C'était comme une double mitsvah. Et c'était parce que je transmettais à travers quelqu'un, que les autres pourraient peut-être comprendre quelque chose d'autre, de ce mur, de l'indicible, de cette impossibilité de la survivance comme face à un mur entre le vécu et l'imaginaire des autres.

La réussite des objectifs du film tenait donc en une chose essentielle : réussir à transmettre son histoire, ses émotions à une actrice et une scénariste pour réussir à les transmettre à une plus large audience. Si la transmission à l'actrice et à la scénariste est réussie, cela signifie qu'un tiers serait capable de comprendre cette expérience, et donc le processus de transmission est lancé, et peut s'aménager à plus large échelle. Ces deux individus doivent comprendre ce que Marceline a vécu pour pouvoir le transmettre à un public.

De plus le concept de transmission intergénérationnelle est intégré dans le film *La Petite Prairie aux bouleaux*, à deux niveaux : autour des personnages de Gutek et d'Oskar.

Tout d'abord, Gutek est celui qui répertorie l'histoire du passé pour la transmettre aux jeunes générations. C'est ainsi qu'il révèle à Myriam que de nombreux Américains viennent en Pologne dans l'espoir de retrouver leurs racines et d'en apprendre plus sur leur arbre généalogique. Gutek est un passeur de mémoire, il transmet l'histoire, l'écrit. Il y a une volonté chez ce personnage de ne pas oublier ce passé dans une Pologne toujours antisémite en ce début des années 1990.

De plus, dans ce film Myriam rencontre un autre personnage intéressant du point de vue de la transmission intergénérationnelle, un jeune homme allemand nommé Oskar. Celui-ci photographie des images du camp dans un but pédagogique et intellectuel de mémoire. Nous apprenons que sa venue au camp-musée d'Auschwitz n'est pas anodine : il a récemment appris de son père mourant que son grand-père a été un des membres importants dirigeant le camp. Cette nouvelle révolte Myriam qui s'enfuit, s'énerve contre ce jeune homme. Ce moment est révélateur de deux choses : tout d'abord, du risque de mésentente qui conduit à la division ; mais aussi il révèle les failles de la mémoire intergénérationnelle. Oskar ne connaissait pas son passé, et son besoin de se documenter en venant à Auschwitz témoigne d'une volonté de combler cette faille. Mais le comportement et les dires de Myriam laissent à supposer l'échec de toute transmission de par ce lieu :

Y'a plus rien ici, y plus rien, y'a plus rien<sup>110</sup>

Un constat qui met en danger la mémoire. Le pronom « y » renvoie ici aux fours crématoires détruits, comme les chambre à gaz. Or, ces deux éléments constituent le point culminant de la barbarie à Auschwitz. Les bourreaux ont réussi à effacer les traces, tout comme le temps. La nature a repris ses droits. La boue s'est transformée en herbe bien verte, les animaux s'y installent, l'herbe recouvre les ruines... Ce constat du temps répond de façon métonymique à l'état de la mémoire : le présent reprend ses droits, le passé s'efface peu à peu de la mémoire collective ce à quoi il faut remédier. Ainsi, les déportés survivants se rendent compte de la faiblesse du lieu à transmettre la réalité des camps nazis. Comment les nouvelles générations peuvent connaître cette réalité macabre si tout a disparu ? Le film semble y répondre : le dialogue, l'échange entre survivants permettrait de combler cette lacune. Mais les mots sont-ils suffisants pour transmettre toute la

---

110 Marceline LORIDAN-IVENS, *La Petite Prairie aux bouleaux*, [2003] Paris - Issy-les-Moulineaux : Tamasa, 2014.



profondeur de l'expérience ? Or, si le lieu n'est plus à même de le transmettre le survivant doit s'en charger lui-même.

Oskar quant à lui photographie des images du camp en ruines. Mais, plus surprenant, il rétablit des vérités sur des lieux dénués de toute documentation, par exemple, un champ d'herbe a envahi la place des tranchées où Myriam creusait pour qu'on y brûle des morts. La nature a recouvert les tranchées tout comme le temps a recouvert la mémoire d'Auschwitz. Les discours d'un savoir historique et objectif proférés par Oskar viennent se superposer aux discours subjectifs de Myriam. Cette dernière lui raconte sa vision du camp, ce qu'elle y faisait et ainsi, par la subjectivité l'histoire prend plus de consistance, d'empathie. Ce ne sont plus des inconnus qui ont vécu l'horreur mais une dame aujourd'hui vieillie par le temps que nous voyons errer dans le camp aux côtés de ce jeune homme.

Le personnage de Myriam livre donc aussi un discours subjectif marqué par des affects. Ce discours est celui de Marceline. Marceline qui scénarise, qui réalise, qui tient la caméra et qui livre son expérience. Elle choisit les points de focalisation de l'image et du discours. Il est assez intéressant de voir comment elle transmet son récit aux spectateurs. Cela se joue avec des effets proprement cinématographiques. Tout d'abord, quand Myriam arrive au camp, nous la voyons de dos, face à Auschwitz, sur les rails qui l'y mène. Une voix off raconte l'arrivée, raconte Auschwitz tandis qu'elle s'en approche. Marceline convie le spectateur à entrer avec son personnage de fiction dans l'Histoire. En parallèle des mouvements de Myriam, nous avons donc accès à ses pensées. Ce mécanisme apporte de la sobriété à la scène, et permet à l'audience de méditer sur les paroles. Le personnage est de dos, plongé dans le passé. Par cette mise en scène, elle tourne le dos au présent, au spectateur pour se tourner vers le passé.

Tout au long du film, Myriam dit chercher l'invisible, une quête qui démontre au spectateur que finalement, la réalité des camps d'extermination n'est pas perceptible quand bien même on se trouve aujourd'hui sur les lieux. Rien ne peut restaurer cela, mais Marceline tente

tout de même. Alors que Myriam est allongée sur sa coya, nous observons un procédé cinématographique intéressant. Le personnage dirige son regard vers une petite fenêtre, il s'efface et le spectateur ne peut que constater un champ d'herbe bien verte. Mais à cela se superpose le récit de Marceline qui raconte ce qu'elle voyait : la voix transmet ce qu'on ne peut plus percevoir : la fumée, les corps vieilliss, les morts qui jonchent le sol, la boue, l'odeur... Marceline tente de restaurer un passé invisible, un passé qui ne peut être restauré tel quel.

Ainsi, Marceline réfléchit par les procédés cinématographiques sur les potentialités de la transmission intergénérationnelle par la fiction. Comment transmettre quand la réalité est invisible ? Une véritable réflexion est engagée au travers de mises en scène qui visent à restaurer ce passé invisible par les mots et les effets.

Quand bien même, raconter les horreurs d'Auschwitz et souligner les failles de la transmission de sa mémoire est un discours qui engage une réflexion sur la gestion de la mémoire des violences collectives qui est quelque peu engagée vers un échec. Raconter permet de délier les langues et donc de raviver le passé, réactualiser sa mémoire. L'exemple d'Oskar est éloquent : si le père n'avait pas parler du rôle du grand-père pendant la guerre, cette histoire aurait périé avec lui. Or, si l'on commence à parler, le passé survit et s'enrichit, on creuse la mémoire pour comprendre, et raviver des éléments qui tombent peu à peu dans l'oubli malgré eux. De plus, parler des violences collectives, rappeler leur brutalité permet d'actualiser et d'universaliser Auschwitz, métonymie des violences collectives à l'égard de peuples opprimés, ce qui nous amène au concept de Michael Rothberg de « mémoire multidirectionnelle ». En ravivant la mémoire d'Auschwitz chez les générations nouvelles, on éclaire les violences collectives du présent.

Par ailleurs, dans *L'amour après*, Marceline raconte à la fin du chapitre 1, alors qu'elle devient aveugle, avoir transmis son numéro de

déportation à deux Juifs dans un bar dansant. Transmettre à deux jeunes Juifs est aussi le moyen de transmettre à des descendants d'une communauté dont les aînés ont sûrement été touchés par les camps de concentration nazis. Marceline les fait donc passeurs d'une mémoire communautaire. Dans l'essai, c'est la première fois qu'Auschwitz est mentionné bien que de façon détournée par la locution adverbiale « là-bas ». Cette mention constitue le moyen d'entrer dans le vif du sujet.

Alors ce numéro, je te le donne. Je n'ai pas d'enfant. Je vais mourir bientôt, mais je ne veux pas que cette histoire meure avec moi. Prends ce numéro et note-le sur ton bras<sup>111</sup>.

On note ici la présence de l'impératif. Se souvenir d'Auschwitz est un impératif. Le numéro de déportation tatoué constitue une trace concrète et indélébile du passé, il atteste de la réalité de l'Histoire. Cependant, cette trace est physique et donc amenée à tomber en ruine avec le corps vieilli qui la supporte. Si la trace disparaît, alors l'Histoire disparaît, l'Histoire tant intime que publique. Les quelques lignes qui suivent et achèvent ce premier chapitre sont aussi intéressantes à analyser : alors que Marceline se remet à danser après avoir transmis son numéro, elle s'exprime ainsi :

J'ai continué à danser dans le noir. Ivre de chagrin. Ivre de moi-même. Je suis une fille de Birkenau et vous ne m'aurez pas<sup>112</sup>.

Nous pouvons ici remarquer un changement intéressant dans l'énoncé : Marceline passe du style narratif au style énonciatif. En plus de cela, la première phrase de la citation est au passé composé - action passée achevée - tandis que dans la dernière nous observons un présent à valeur de vérité générale associé à un futur simple qui confère une certitude sur l'avenir.

---

111 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p.13.

112 Ibid, p.13.

Marceline résiste alors de deux manières en cet instant : la danse, synonyme de joie de vivre, ainsi que la transmission. De plus, le groupe nominal « une fille » inscrit Marceline dans l'anonymat, comme si elle incarnait par cette nomination les filles de Birkenau dans leur ensemble, et donc, transmettre son numéro de déportation reviendrait à transmettre son histoire, mais aussi leur histoire. La déclaration « Je suis une fille de Birkenau et vous en m'aurez pas » peut alors renvoyer également à cette idée de résistance : les nazis ont voulu exterminer les Juifs, effacer leur culture, cacher au monde leur politique exterminatrice, mais les déportés survivants se sont pour certains battus pour faire perpétuer cette histoire sans précédent dans la mémoire collective. Mais pour qu'elle s'y inscrive de manière pérenne, il faut continuer à transmettre aux plus jeunes.

## 2) *Étude croisée : Marceline Loridan-Ivens et Meurtres pour mémoire de Didier Daeninckx*

Dans ce développement, je m'appuierai en parti sur des réflexions de Rothberg issues de son ouvrage *Mémoire multidirectionnelle* et qui portent sur *Meurtres pour mémoire*, afin de les mettre en regard avec les témoignages de Marceline et son rapport à la multidirectionnalité des mémoires.

Nous avons vu que dans *Chronique d'un été*, Marceline porte un discours croisé et explicite sur les violences commises aux Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, et implicite en dénonçant les violences à l'encontre des Algériens. Par ce discours, Marceline annihile le postulat d'une hiérarchie des violences, aucune n'est minimisée, au contraire elle

souligne que toutes les mémoires se valent et contredit le postulat d'une certaine unicité de la Shoah. Dans le roman *Meurtres pour mémoire*, écrit par Didier Daeninckx et publié en 1984, l'auteur interroge sur la question de la transmission des mémoires de violences collectives et leur reconnaissance. Daeninckx choisit de donner pour cadre à sa réflexion une enquête policière, ce qui est tout à fait pertinent puisqu'il s'agit d'une enquête sur un moment de l'histoire que les autorités françaises taisent : le massacre des Algériens du 17 octobre 1961. Lors de cette manifestation pacifiste menée par des Algériens de France en plein Paris, ces derniers ont été victimes de violences de la part des forces de l'ordre, violences permises par Maurice Papon, préfet de police de l'époque. L'enquête policière qui est menée dans le roman s'attache à découvrir le meurtrier d'un homme, Bernard Thiraud. Très vite, rien dans sa biographie ne permet d'émettre une hypothèse sur les raisons de sa mort, à part peut-être le meurtre mystérieux de son père commis à Paris lors de la manifestation du 17 octobre 1961. Ce meurtre permet au commissaire Cadin de découvrir cette manifestation et les risques à vouloir enquêter dessus tant les massacres commis sont encore tabous. De fait, quand son collègue Dalbois a trouvé l'identité du meurtrier de Roger Thiraud, il lui demande :

Fais gaffe, ce n'est plus sur des œufs que tu marches, mais sur une poudrière. Sois gentil, détruis ce papier dès que tu l'auras lu, j'ai fait de même avec la photo que tu m'avais confiée<sup>113</sup>.

Cette citation met l'accent sur le sérieux de l'affaire et des risques encourus quant au lever du voile qui entoure la manifestation du 17 octobre 1961. Dalbois utilise à ce titre les impératifs « sois », « détruis », stipulant une demande au ton de supplication. De même, il utilise deux noms communs pour qualifier la dangerosité de cette recherche et l'accentuer : « œufs », « poudrière ». La première partie de la phrase met l'accent sur une situation

---

113 Didier DAENINCKX, *Meurtres pour mémoire*, [1984], Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio policier », 2016, p.136.

délicate mais est annihilée par la négation pour être portée à un niveau plus extrême. La poudrière se réfère à un lieu où « des troubles larvés peuvent à tout moment dégénérer en incidents violents<sup>114</sup>. » Autrement dit, le danger est plus extrême que ce qu'il n'y paraît.

Cependant, la vie du père et du fils ont un point commun : l'Histoire. Tous deux ont effectué des recherches historiques sur la ville de Drancy. Nous nous rendons alors compte que ces deux hommes ont été assassinés pour le même motif : s'être intéressé de trop près à des crimes commis par un haut fonctionnaire de police durant la Seconde Guerre mondiale. Cet homme, Antoine Veillut qui ressemble dans le récit à Maurice Papon, aurait ordonné l'ordre de liquider Roger Thiraud en prétextant à l'exécuteur que Roger Thiraud était un dangereux terroriste appartenant au réseau du F.L.N. L'exécuteur profite alors de la manifestation du 17 octobre 1961 pour mettre son projet à exécution. Vingt ans plus tard, c'est le fils de Roger Thiraud, Bernard, qui est assassiné cette fois-ci par André Veillut, commanditaire du premier meurtre.

Ces deux meurtres mettent en avant un événement effacé de la mémoire collective : la déportation d'enfants juifs impulsée par un fonctionnaire français lors de la Seconde Guerre mondiale. Et, en même temps, le contexte d'exécution de Roger Thiraud tend à faire émerger un événement oublié de la mémoire collective, le massacre des Algériens lors de la manifestation pacifiste du 17 octobre 1961. Écrire sur ces deux événements historiques revient à les mettre sur la même plan, sans hiérarchisation, mais surtout à montrer que si la mémoire de la violence collective n'est pas transmise de génération en génération elle tend à se reproduire. Puisqu'en effet, Roger Thiraud est assassiné alors que sa femme est enceinte. Le cadre de la manifestation tend à fondre sa mort dans le nombre des victimes de la manifestation. Aucune enquête n'est alors menée. Les raisons de sa mort restent mystérieuses, il n'y a pas d'enquête, et les raisons de cette violence reste occultées. Ainsi, vingt plus tard, elle se reproduit sur sa descendance. Autrement dit, si on ne parle pas des

---

114 Définition du CNRTL, « poudrière ».

violences collectives, elle se répètent. En mettant en exergue le motif des deux meurtres, le récit inculpe un homme : Antoine Veillut, sous les traits de Maurice Papon. Veillut est responsable des deux meurtres, tout comme Maurice Papon est responsable de la déportation de ces enfants juifs, et des violences du 17 octobre 1961.

Dans cet exposé succinct de la question de la mémoire des violences collectives, et donc d'une volonté d'une multidirectionnalité des mémoires, nous observons des parallèles avec ce qu'on retrouve dans le discours de Marceline dans *Chronique d'un été*. Puisqu'en effet, Daeninckx et Marceline mettent en lumière une histoire cachée en déjouant les attentes du lecteur. Ainsi chez Daeninckx on a d'abord un récit qui révèle le massacres du 17 octobre 1961 pour ensuite aborder la déportation des enfants de Toulouse lors de la collaboration de Vichy, tandis que Marceline témoigne de son récit de déportation, un récit qui aborde indirectement les violences contemporaines : celles commises à l'encontre des Algériens.

On observe également que chez Daeninckx, les personnages du début de roman sont effacés par les violences collectives : les Algériens du début ne reviennent pas dans la suite du récit, mais au contraire, l'histoire révèle le récit du collectif tout comme chez Marceline qui parle de la violence de l'intime pour dévoiler la violence collective. Elle évoque sa propre histoire de déportation en parallèle des violences contemporaines à l'égard des Algériens. Elle ne mentionne pas dans *Chronique d'un été* la guerre d'Algérie, ni même ses engagements aux côtés du F.L.N. Mais, dans ses autres témoignages qui paraissent au début du XXI<sup>e</sup> siècle, elle aborde explicitement la guerre, la censure, la violence d'État. On retrouve donc ce passage des violences individuelles qui s'inscrivent ensuite dans le cadre de violences collectives.

Michael Rothberg considère que :

Le mystère que *Meurtres* se propose de résoudre est la *connexion* entre différentes époques et la persistance d'un passé non résolu dans le présent<sup>115</sup>.

Ce point de « connexion » n'est autre que Maurice Papon dont les crimes commis lors de la Seconde Guerre mondiale réapparaissent en 1981 grâce au *Canard enchaîné*, soit quelques années avant la publication de *Meurtres pour mémoire*.

Rothberg souligne le fait que si le passé n'est pas résolu, il se perpétue dans le présent sous des formes similaires, ici étant la violence jusqu'à son point paroxysmique, le meurtre.

Finalement, dans *Meurtres pour mémoire*, Daeninckx souligne alors la nécessité d'entretenir la mémoire des violences collectives, et surtout il abandonne toute idée de hiérarchisation des mémoires puisque son texte révèle tout le secret autour de cette manifestation des Algériens et de la déportation des enfants juifs. Ne pas parler des violences, les cacher sous scellées, entraîne leur reproduction. Il s'agit là aussi selon moi de ce que Marceline tend à montrer dans ses témoignages et ce, dès *Chronique d'un été* où son discours de déportation est effectué en parallèle de la guerre d'Algérie mais aussi d'autres mouvements de décolonisation plus vaste, avec notamment celle du Congo qui est mentionnée avec tout le lot de violences que cela implique.

Dans ses témoignages, Marceline met en avant son histoire de déportation et plus largement les violences commises à l'encontre des Juifs lors de la Seconde Guerre mondiale tant sur le territoire français que dans les camps de concentration et d'extermination nazis. Mais, en partageant avec ses lecteurs ses différentes luttes dans différentes guerres qui impliquent *sine qua non* des violences contre un peuple, elle démontre que l'histoire se répète inlassablement sur des communautés différentes que ce soit ici les Algériens, les Vietnamiens, ou les femmes. Il faut parler de la

---

115 Michael ROTHBERG, *Mémoire multidirectionnelle : Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, Paris : Éditions Pétra, 2018, p.345.



violence car la cacher par la censure ou par des discours biaisés permet d'amplifier son développement et sa répétition.

### C) Le regard d'une vieille femme sur le monde

#### 1) *Le bilan d'une vie*

Écrire et réaliser un film sont deux entreprises intellectuelles qui permettent d'établir une réflexion sur un sujet donné. Ainsi, l'acte de témoigner par l'écriture et le cinéma permet de réfléchir à ce qui est raconté, de porter au papier ou à l'écran un discours analytique et réflexif sur l'expérience vécue, en plus de documenter le lecteur et le spectateur.

Ainsi, les films et textes de Marceline qui sont à caractère autobiographique permettent une rétrospective sur la vie de l'auteure et certains passages marquants de l'Histoire du monde. Il est intéressant justement de se plonger dans les textes des survivants qui témoignent aujourd'hui. Ils apportent une tout autre réflexion que les textes parus les quelques années qui ont suivi le génocide. Le lecteur peut appréhender l'impact du traumatisme sur le survivant tout au long de sa vie. Écrire, et réaliser permet alors d'analyser l'expérience vécue, de réfléchir à ses choix de vie, à la société et à ses travers.

A ce titre, *Ma vie balagan* s'ouvre sur le constat de son âge :

Ce matin j'ai soixante-dix-huit ans et deux passiflores sur mon balcon.  
[...] Ce matin, j'ai soixante-dix huit-ans, Huit et sept font quinze. J'ai quinze ans, l'âge du traumatisme<sup>116</sup>.

---

116 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.9.

On remarque l'anaphore qui constate l'âge, mais aussi le rapprochement de deux époques par un rapide calcul : le présent et le temps de la déportation, du traumatisme, qui souligne la permanence du camp en elle. S'arrêter sur ce constat est alors l'occasion de se remémorer les grandes lignes de sa vie, de mettre des mots sur les soixante-trois ans qui la séparent de sa déportation. Lier ces deux temporalités permet de souligner la permanence du traumatisme qui aurait guidé sa vie. Si le traumatisme de l'expérience concentrationnaire est toujours présent si longtemps après, le survivant peut renaître, et ne pas rester embourbé dans ce passé trop déprimant :

Ce matin, j'ai soixante-dix-huit ans et deux passiflores sur mon balcon. Elles ont l'air mort du froid, du gel ; on croit que c'est fini, qu'il vaut mieux les arracher, qu'elles ne repousseront pas. Puis on attend un peu, on laisse faire la nature, et les voilà qui renaissent<sup>117</sup>.

Cette métaphore renvoie selon moi au déporté qui a survécu et agit comme une sorte de fusil de Tchekhov sur la suite de l'œuvre. Il s'agit donc d'un récit mettant en avant une déportée survivante qui après avoir fanée, revient à la vie. Marceline y raconte en effet son traumatisme, et si dans un premier temps elle peine à vivre, elle se plonge rapidement à corps perdu dans les luttes de son temps. La force renaît pleinement et domine le traumatisme. Ici, l'hiver renvoie à l'époque du camp, ce froid qu'elle ne peut détacher de Birkenau. Cette intensité s'atténue peu à peu, jusqu'au printemps qualifié ici par la renaissance des fleurs que sont les survivants de l'Holocauste. Il s'agit là d'un regard analytique et rétrospectif sur sa vie qui n'aurait pu avoir lieu si le témoignage avait été écrit dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Marceline vieille dame peut désormais aujourd'hui faire le bilan de sa vie et l'examiner.

Marceline a survécu à l'expérience, et a su dominer son traumatisme au fur et à mesure du temps. Ainsi, à certains moments elle se cite à la troisième personne, notamment pour évoquer la jeune fille traumatisée, comme pour se distinguer de cette personne qu'elle n'est plus :

---

117 Ibid, p.9.

« La jeune fille ne l'est déjà plus<sup>118</sup> », « Et la jeune fille au bras de Freddie est le produit de cela<sup>119</sup> ». Dans *L'amour après*, ce procédé de clivage est aussi permis par le fait que Marceline redécouvre des lettres du passé dans une valise. C'est comme si une autre époque s'ouvrait à elle, un livre aux chapitres et aux protagonistes différents. A l'inverse, dans les autres livres, Marceline a réuni la survivante et la femme autour d'un sujet à la première personne.

Marceline plonge dans son passé, et analyse la jeune femme qu'elle était, ses agissements, et ses progrès :

Mais nous ne le savons pas, pas encore<sup>120</sup>.

Je vivais dans le désordre. Non seulement dans le désordre du monde, mais aussi dans le désordre de moi-même<sup>121</sup>.

Ces quelques lignes démontrent la capacité de Marceline à s'auto-analyser. Elle dresse alors un bilan analytique sur sa vie.

## 2) *Un regard sur l'actualité*

Si Marceline est capable de s'auto-analyser, ses témoignages vont plus loin et portent un regard sur le monde. De plus, ses textes vont plus loin que la narration de la vie : on y perçoit une dimension militante. Par exemple, nous remarquons que si elle a beaucoup témoigné dans les écoles ou musées, cela n'est pas mentionné dans les textes, ni dans les films de

---

118 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019.

119 Ibid, p.37.

120 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.91.

121 Ibid, p.142.

notre corpus contrairement par exemple à Ginette Kolinka qui en parle dans *Retour à Birkenau*. Finalement, nous remarquons que tout ce qui est évoqué dans ses témoignages a une vocation militante qui prend source dans son expérience concentrationnaire : tout ce qui narré est d'une manière ou d'une autre lié à Auschwitz et ce qu'il renvoie. En guise d'exemple, nous pouvons citer le chapitre « Une envie de raviolis » dans *Ma vie balagan*. Dans ce chapitre, alors que Marceline dit avoir faim, elle en vient à parler de krepler, un plat juif, et enchaîne sur le souvenir de son envie de krepler au camp :

A vrai dire, je mangerais bien un bouillon *krepler*. Le bouillon krepler est une variété de raviolis farcis de viande, d'ail, et de foies de volaille hachés ensemble avec beaucoup d'oignons. [...] A Birkenau j'avais un rêve : me plonger dans une baignoire pleine de bouillon *krepler*, tout manger tout boire. Un rêve de faim<sup>122</sup>.

Ce qui pourrait sembler anodin dans le récit devient à la fois militant avec l'idée d'apprendre au lecteur ce qu'est le krepler, elle explique, et donc ravive un élément de culture culinaire juive. Mais évoquer le krepler est aussi le moyen d'aller vers Birkenau et le traumatisme engendré, la faim. Ici, Marceline se rattache alors à sa culture et à son vécu.

Et en effet, Marceline engage un retour vers le judaïsme alors qu'elle se désintéresse du monde, désormais désillusionnée. Ce retour peut être compris comme une résistance face aux nazis qui ont détruit une grande partie de la culture juive. Le judaïsme est utilisé au camp par Marceline pour lutter contre les autorités nazies, elle jeûne à Yom Kippour alors qu'elle ne l'a jamais fait jadis. Par ailleurs, son attachement à la culture juive grandit au fur et à mesure qu'elle vieillit. A ce titre, je m'interroge et me demande s'il ne serait pas un moyen de lutter contre les propos émis à l'encontre d'Israël mis en cause dans le conflit israélo-palestinien et

---

122 Ibid, p.196.

critiquée de toute part. Ce conflit n'est quasiment pas évoqué dans ses textes, à l'exception de ce tronçon de texte extrait d'*Et tu n'es pas revenu* :

Tu rêvais d'Israël, il est là, je m'y sens bien chaque fois que j'y vais, mais ce n'est pas le pays de paix auquel nous aspirions. Israël est en guerre depuis sa création. D'ordinaire les guerres se terminent, pas celle-là, car l'État juif n'a jamais été accepté par les pays arabes tout autour de lui, ses contours sont flous, explosifs<sup>123</sup>.

Encore une fois, les Juifs sont persécutés et critiqués, mais aussi les Arabes ce qui crée une zone géographique plutôt instable où la paix universelle dont Marceline rêve est difficilement envisageable. Dans son texte « Israël-Gaza : réveillez-vous camarades !<sup>124</sup> », elle met en doute l'idée selon laquelle la politique d'Israël ne serait pas critiquée parce que mauvaise, mais plutôt parce que juive, ce qui conduit à renouveler l'Histoire en continuant d'accuser les Juifs de tous les maux. Cette actualité est également comparée à la montée de l'antisémitisme dans les années 1930. Si cette guerre est simplement esquissée dans ses témoignages, nous remarquons qu'il en va de même pour les attentats, notamment du 11 septembre 2001 qu'elle évoque brièvement dans *Et tu n'es pas revenu*, contrairement à des attentats plus récents qui ont frappé la France. Marceline se coupe de l'actualité du monde. Elle relate les luttes passées, et leur échec. Le tournant engagé dans le XXI<sup>e</sup> siècle qui permettrait d'entamer une nouvelle page blanche de l'Histoire débute cependant dans la violence, et renforce la désillusion de Marceline. Celle qui prônait une paix universelle est désormais victime de ses désillusions au regard de l'humanité. Marceline ne lutte plus caméra à la main, la plume devient sa seule arme à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle.

---

123 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.82.

124 Texte écrit par Marceline au regard du conflit israélo-palestinien : « Israël-Gaza : Réveillez-vous camarades ! » : <https://laregledujeu.org/2010/06/20/2148/israel-gaza-reveillez-vous-camarades/>

Ainsi, si on peut percevoir dans le corpus de texte étudié une volonté de militer d'abord de façon bien concrète dans ses films, elle s'engage aussi de façon plus indirecte dans ses textes. En effet, comme nous l'avons dit, tout ce qui est raconté par Marceline renvoie d'une manière ou d'une autre à Auschwitz et la violence des hommes. Nous avons vu que dans *Chronique d'un été* son discours sur sa déportation peut être un cri d'alarme contre les violences faites aux minorités en pleine ère de décolonisation. Auschwitz lui sert de point de vue à partir duquel elle analyse son époque présente. A ce titre, *La Petite Prairie aux bouleaux* alarme sur la disparition de la consistance du camp au fur et à mesure du temps. L'horreur commise par les hommes y a disparu en même temps qu'eux. Ce fait entre en écho selon moi avec une phrase de *Ma vie balagan* : « Comment le signe peut rester si l'homme n'est plus là ?<sup>125</sup> » Une interpellation alarmante sur le sort de l'histoire des camps de concentration et d'extermination nazis : comment l'histoire survivra si les déportés ne sont plus là, si les lieux s'effacent avec le temps ? Une circonstance encore plus alarmante lorsqu'elle cohabite avec les failles de la mémoire. Dans ce film fiction, Marceline met bien en avant l'échec de la communication de l'Histoire autant pour les adultes de sa génération que pour les plus jeunes : alors que le personnage de Ginette danse avec un homme, celui-ci lui demande si le numéro sur son bras est son numéro de téléphone ; Oskar ne connaissait pas le rôle de sa famille dans les camps de concentration. Ce dernier fait a poussé le jeune homme à se documenter, chose qu'il n'aurait pas fait si le secret de famille n'avait pas été révélé. Ainsi, si l'Histoire reste cachée, elle ne peut pas être transmise, et elle tombe dans l'oubli. Les témoins doivent parler, transmettre leur histoire pour que les générations futures la transmettent à leur tour et qu'on puisse ne jamais oublier.

D'autre part, dans les textes, la dimension militante est moins évidente à première vue. Encore une fois, Marceline adopte un regard militant sur l'actualité. Devenue une vieille femme au corps fragile, elle ne

---

125 Ibid, p.195.

peut plus s'engager frontalement dans des luttes en parcourant le monde avec sa caméra. Elle écrit donc. Comme je le disais précédemment, tout ce qu'elle y raconte a un lien avec Auschwitz : raconter les bombardements du Vietnam la renvoie à Auschwitz : « Même si les bombardements du Vietnam me renvoyaient à ceux que j'avais connus pendant la guerre. A Épinal, où nous étions obligés de descendre dans les abris. Malheureusement les camps n'ont pas été bombardés<sup>126</sup>. », à propos de son engagement aux côtés du F.L.N., elle cite son ami Jean-Pierre Sergent : « Ce réseau était un remake de la Résistance<sup>127</sup> », et l'on peut évoquer ce rapprochement qu'elle établit entre les cultures juives et chinoises, ce qui pourrait expliquer aussi une forme d'engagement assez personnelle de Marceline pour montrer la Révolution culturelle tant critiquée par les Occidentaux :

Un peuple de grands commerçants, comme le peuple juif<sup>128</sup>.

On le sait peu, mais trente mille Juifs se sont réfugiés à Shanghai pendant la Deuxième Guerre mondiale<sup>129</sup>.

Marceline apporte au travers de ses films et de ses textes une vision renouvelée de l'actualité en adoptant un point de vue différent de celui de l'opinion générale, de part la propagande. Elle offre donc un regard novateur sur l'actualité, un regard en faveur de l'opprimé, mais surtout un regard toujours en lien avec Auschwitz.

Sur la fin de sa vie, Marceline revient à la culture judaïque, à ses origines. L'actualité est là encore mise en exergue et rapproché à son passé de survivante de l'Holocauste.

---

126 Ibid, p.192.

127 Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019, p20.

128 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.199.

129 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.201.

La violence subie par le jeune Ilan torturé à mort par le “gang des barbares” me terrifie. Est-ce prémonitoire ? Qui pourrait le dire ? Il en est, parmi mes proches, qui trouvent les Juifs paranoïaques. L'étaient-ils en 1930 ? Sommes-nous en 1930 ? On dit que l'Histoire ne se répète pas, mais certains signes n'en sont pas moins terrifiants<sup>130</sup>.

Le fait divers évoqué par Marceline se déroule en janvier 2006, soit deux ans avant la parution du livre. Ilan Halimi a été torturé et séquestré par ce gang des barbares parce que juif. Le caractère antisémite de l'affaire est indubitable. Ce fait conduit Marceline à comparer cette époque contemporaine à celle des années 1930 où l'antisémitisme commençait à émerger de façon grandiloquente. Une série de questions traduit son inquiétude, sa réflexion quant à ce qui se passe en France, en 2006. Cette énumération d'interrogations renvoient aussi à l'impact du traumatisme, la peur de voir ces années noires revenir. Elle porte donc un regard analytique sur son époque, en essayant d'alarmer son lectorat sur les dangers qu'un cas isolé pourrait susciter de plus grand.

Mais ce fait divers est aussi porteur et reflet d'une désillusion. Après avoir lutter toute sa vie contre les violences, Marceline se rend à l'évidence : la nature humaine ne change pas, ne comprend pas. Celle qui s'accrochait au monde, à l'histoire pour réparer l'humanité, se range sur le bas-côté :

C'est comme si je n'étais déjà plus là. J'écoute la radio, les informations, je sais ce qui se passe et j'en ai peur souvent. Je n'y ai plus ma place<sup>131</sup>.

Je pourrais dire : on ne m'appelle pas, je suis oubliée du monde. Mais c'est moi qui l'oublie, le monde. Ça ne m'angoisse pas. Je n'attends plus grand-chose, le monde ne m'intéresse plus beaucoup. Pourtant, j'écoute la radio, les informations, tous les jours, France Culture la nuit. Je compare les journaux. Mais entre moi et le monde, le courant ne passe plus<sup>132</sup>.

---

130 Ibid, p.182-183.

131 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.7.

132 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008, p.14.



Elle passe avant le monde, comme le souligne la présence du pronom personnel « moi » avant la nomination du groupe nominal « le monde », à deux reprises.

Mais j'ai cessé depuis longtemps de croire à la possibilité d'un monde nouveau<sup>133</sup>.

Nous remarquons que ces citations se présentent aux yeux du lecteur en début d'ouvrage, comme pour l'alarmer, lui montrer l'inutilité de ses actions puisque le monde n'a pas compris à quel point la violence est nocive. Dans ces textes elle évoque pourtant des moments de l'Histoire assez brutaux : Auschwitz, guerre du Vietnam, décolonisation... et fait le constat que ces violences n'ont rien changé aux comportements humains. La violence est toujours aussi vive et puissante.

---

133 Ibid, p.15.

## Conclusion

Comment supporter le traumatisme après Birkenau ? Quelle vie peut-on mener après une telle expérience ? Comment réapprendre à vivre ? Telles sont les interrogations qui m'ont suivies tout au long de mon développement et auxquelles j'ai tenté de répondre en parcourant une liste bibliographique exhaustive en regard du corpus testimonial de Marceline Loridan-Ivens, tant littéraire que cinématographique.

Après le génocide la Seconde Guerre mondiale, les témoins élèvent leur voix avant d'être de plus en nombreux dans les années 1980 puis au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Le témoignage-décharge qui paraît dans les quelques années qui suivent la libération des camps, se transforme en témoignage bilan dans lequel le témoin fait l'inventaire de sa vie. Marceline fait donc partie de ces témoins qui porte un regard analytique et réflexif sur la vie qu'ils ont menée en la mettant en lien avec l'expérience traumatique de la déportation. Mais, ses témoignages revêtent une connotation militante en analogie avec sa biographie ce qui lui confère une singularité exceptionnelle.

Le psychisme s'étant gelé au camp, Marceline reprend vie pour se confronter à une société mal préparée à recevoir ces loques humaines. Peu soutenue par la société et la sphère familiale, Marceline bascule entre pulsion de vie et pulsion de mort. Elle se jette à corps perdu dans l'éducation, côtoie des intellectuels et demande à tous ce qu'elle doit lire. Elle se montre, enrichit sa culture comme en témoigne la pluralité de références culturelles qu'on peut compter dans *Ma vie balagan*. Dès lors, il y a une volonté de retrouver l'humanité qu'on a voulu lui ôter à Birkenau. En parallèle, Marceline souffre de son retour qui n'est que physique. Le traumatisme de l'expérience macabre et la disparition du père mettent à mal la tentative d'un retour à la vie. Dès lors, le témoignage-décharge est envisagé, mais très vite repoussé, car il symbolise cet abandon qui pourrait la faire sombrer dans un gouffre dont on peine à revenir. Marceline est tiraillée entre

pulsion de vie et pulsion de mort comme le démontre ses tentatives de suicides les années qui suivent son retour, et qui confirme l'idée que le psychisme est encore pris dans les fils barbelés d'Auschwitz. Le traumatisme intérieur prend le dessus sur la pulsion de vie contrairement à son aspect gelé au camps qui, par l'oubli du visage de sa mère ou du prénom de son petit frère, lui a permis de survivre.

De plus, au camp Marceline se rebelle contre l'autorité nazie par des actes infimes mais symboliques. Rebelle dans le camp, mais aussi rebelle à la libération. Puisqu'en effet, Marceline va à l'encontre de l'ordre social établi notamment autour de son statut de femme : elle tarde à se marier, et épouse un non-juif, puis divorce, elle se montre en faveur de l'avortement, porte des pantalons, des couleurs chatoyantes, un tout qui se dirige à contresens de la société conservatrice. Elle se soulève donc contre la société mais aussi contre la politique.

En effet, elle s'engage auprès du F.L.N. contre la colonisation et les tortures menées par les autorités françaises à l'encontre de la population algérienne tant à l'égard de celle présente en métropole que celle présente sur le continent africain. De la sorte commence alors la projection de sa lutte intérieure vers l'extérieur. Sa lutte intime devient une lutte en faveur du collectif. Bien plus, elle se projette dans des luttes qui ne sont pas les siennes, c'est-à-dire qui ne sont pas relatives à ses origines. Elle s'engage donc dans l'optique d'une paix universelle entre les peuples, en se rangeant toujours du côté de l'opprimé. Cette volonté est indubitablement liée à son expérience des camps. Par exemple, dans un lapsus révélateur que nous avons cité dans notre développement, elle fait le lien entre la Gestapo et la police française lors de la Guerre d'Algérie. A ce titre, elle démontre que l'Histoire se répète, créant ainsi une relation analogique entre les deux époques pour éclairer son lectorat sur la brutalité des événements. La rébellion d'adolescente que l'on retrouvait dans les salles de classe d'Orange, puis au camp, se transforme en une rébellion mature d'adulte, mais surtout d'artiste. Puisque Marceline réalise un court métrage sur le premier jour de l'indépendance algérienne, *Algérie année 0*, avec un point de vue engagé comme en témoigne l'acte étatique de censure qui a suivi la sortie du film.

Marceline s'engage aussi auprès des Vietnamiens, des Chinois et des femmes. Ces luttes tendent à se cristalliser autour d'Auschwitz et de la volonté d'une paix universelle synonyme d'un bon vivre ensemble. Là encore, Marceline va à l'encontre de la société – occidentale -, de la propagande américaine et des idées reçues sur les Vietnamiens et le communisme dont ils se réclament. Elle apporte un regard neuf sur un peuple discriminé par le gouvernement américain que les autres pays occidentaux n'osent pas complètement ramener à la raison. Marceline utilise la communication avec pour arme la caméra et la plume pour comprendre et faire comprendre au monde que la menace crainte n'est pas de mise. Elle opte pour une transparence entre les nations pour qu'elles se comprennent, ce qui préviendrait l'émergence de la haine qui conduit toujours au plus terrible.

La traumatisme de Birkenau agit alors comme une prise de conscience quant aux dysfonctionnements du monde qui conduisent à la haine, la domination, et l'extermination.

Je m'interrogeai également au début de cette étude sur la vie qu'on peut mener après une telle expérience. Je reprendrai donc ici le terme choisi par Marceline pour évoquer cette vie : « balagan ». Marceline vit non seulement dans son propre désordre intérieur impulsé par le trauma, mais aussi dans le désordre du monde dans lequel elle s'immerge. Paradoxalement, ce désordre du monde l'a conduite au désordre intérieur. Le collectif affecte l'intime. Il faut donc s'engager contre ce désordre extérieur pour sauver des vies.

Le corpus testimonial de Marceline est tout à fait singulier au regard de la Shoah, notamment de par sa profession d'artiste qui lui confère la capacité d'engager une réflexion esthétique au regard de la représentabilité et de la dicibilité des camps. *Chronique d'un été* et *La Petite Prairie aux bouleaux* revêtent une part de fiction mêlée à l'autobiographique. Bien que cinéma-vérité, le film de Rouch et Morin s'articule autour du documentaire et du romanesque : le film

apporte des témoignages de personnages authentiques mais les scènes sont coupées, rejouées, agencées... Tout n'est pas fait d'une traite et l'on réfléchit sur les meilleures poses et la meilleure façon de discourir. Ce n'est donc pas naturel. La fiction est plus perceptible dans *La Petite Prairie aux bouleaux*. Marceline y crée son personnage de fiction avec une forte dose d'inspiration biographique. Elle y intègre une véritable réflexion sur la manière de transmettre les camps notamment par des procédés discursifs et visuels. Elle démontre alors les failles de la transmission et s'interroge sur la trace du passé dans le présent. Elle interpelle le spectateur sur le manque de contenance dont le camp-musée se prévaut aujourd'hui. La réalité des camps des années 40 n'est plus visible, donc il faut pouvoir communiquer cette histoire autrement.

En ce qui concerne les textes testimoniaux, ils semblent à première vue dénués d'une quelconque réflexion esthétique et narrative. Or, ce n'est pas le cas.

Nous avons observé la diversité des formes discursives choisies pour relater l'expérience traumatique : cela passe par l'autobiographie dans laquelle on va également trouver trois manières différentes de relater l'arrestation autour du poétique, de la prose et de l'esquisse scénaristique ; mais aussi la lettre qui se cristallise autour des propos du père émis lors de la déportation « toi tu reviendras peut-être parce que tu es jeune, moi je ne reviendrai pas<sup>134</sup> » et qui fait grandement écho au premier témoignage de Marceline dans *Chronique d'un été* ; enfin, l'essai est choisi pour aborder sa qualité de femme en rapport avec la survivante.

Cette pluralité de formes, tant cinématographiques que littéraires atteste une véritable réflexion sur la manière de transmettre. Pour ce faire, ses témoignages sont impulsés par des événements de l'actualité : la torture des Algériens dans *Chronique d'un été*, la disparition de survivants pour *La Petite Prairie aux bouleaux*, la remontée de la haine dans la sphère sociale pour *Ma vie balagan*, les soixante-dix ans de la disparition du père et par analogie de la libération d'Auschwitz, et enfin le mouvement féministe #metoo pour *L'amour après*. Cette

---

134 Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016, p.11.

recherche constante d'une nouvelle forme répond à l'importance du traumatisme et de l'insuffisance d'une forme pour tout dire.

Mais, au terme de sa vie, Marceline constate l'échec de l'enjeu pour lequel elle s'est battue toute sa vie durant : faire reconnaître la contenance des violences collectives, et notamment d'Auschwitz pour engager l'humanité à se ranger du côté de la paix universelle et non plus de la haine de l'autre. Or, l'humanité continue de haïr et de nuire aux plus faibles. A ce titre, elle reste plutôt discrète sur les violences du XXI<sup>e</sup> siècle. Elle esquisse très rapidement une réflexion sur les attentats du 11 septembre 2001, et reste très discrète quant au conflit israélo-palestinien dans *Et tu n'es pas revenu*. Elle s'adresse ainsi à son père : « Tu rêvais d'Israël, il est là, je m'y sens bien chaque fois que j'y vais, mais ce n'est pas le pays de paix auquel nous aspirions. Israël est en guerre depuis sa création. D'ordinaire les guerres se terminent, pas celle-là, car l'État juif n'a jamais été accepté par les pays arabes tout autour de lui, ses contours sont flous, explosifs<sup>135</sup>. » L'Israël rêvé n'a pas pris forme, et reste un rêve lointain. Dans un texte très touchant, Marceline dénonce l'Europe qui accuse Israël de tous les maux de cette guerre. Or, si cette guerre est complexe et ses débuts assez lointains, rappelons tout de même que la colonisation européenne n'a en rien arrangé les choses. Certes, Marceline défend ici Israël critiquée de toute part, mais Marceline n'accepte pas pour autant son comportement et se prévaut d'une volonté de paix universelle également dans cette partie du globe qui lui tenait tout particulièrement à cœur, notamment à une époque où Marceline se repliait sur ses origines juives.

---

135 Ibid, p.82.

## Références documentaires

### x Corpus principal

#### Filmographie

- Jean ROUCH et Edgar MORIN, *Chronique d'un été : Êtes-vous heureux ?*, [1961], Paris : Argos Films, 2012.
- Marceline LORIDAN-IVENS, *La Petite Prairie aux bouleaux*, [2003] Paris - Issy-les-Moulineaux : Tamasa, 2014.

#### Bibliographie

- Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, Paris : Robert Laffont, 2008.
- Marceline LORIDAN-IVENS, *Et tu n'es pas revenu*, [2015], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2016.
- Marceline LORIDAN-IVENS, *L'amour après*, [2018], Paris : Hachette, coll. « Le livre de poche », 2019.

### x Quelques références biographiques sur Marceline Loridan-Ivens

#### Bibliographie

- Frédérique BERTHET, *La voix manquante*, Paris : Éditions P.O.L., 2018.
- Ida GRINSPAN, Marceline LORIDAN-IVENS, Sarah LICHTSZTEJN-MONTARD, Georges BENSOUSSAN et Jean-Paul VIART, *Traces de l'enfer*, Paris : Éditions Larousse, coll. « Hors collection Histoire », 2015.
- Marceline LORIDAN et Joris IVENS, *17<sup>e</sup> [Dix-septième] parallèle : la guerre du peuple (deux mois sous la terre)*, Paris : Les éditeurs français réunis, 1968.
- Marceline LORIDAN et Joris IVENS, *17<sup>e</sup> [Dix-septième] parallèle : la guerre du peuple (deux mois sous la terre)*, [1968] Paris : FeniXX, 2017. (version numérisée).

## Filmographie

- Marceline LORIDAN-IVENS et Joris Ivens, *Le 17<sup>e</sup> parallèle*, Argos films, 1968.
- Marceline LORIDAN-IVENS, *La Petite Prairie aux bouleaux, Compléments*, [2003], Paris -Issy-les-Moulineaux, Tamasa, 2014.
- Cordelia DVORAK, *Une femme, un siècle*, Elda Productions / Windmill Film / France 3 Grand Est, avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, 2018.

## Sitographie

- Entretien audiovisuel de Marceline Loridan-Ivens interviewé par Antoine Vitkine, le 31 août 2005 et réalisé par l'Institut National de l'Audiovisuel. Disponible à l'adresse suivante : <https://entretiens.ina.fr/memoires-de-la-shoah/Loridan/marceline-loridan-ivens-nee-rozenberg>
- Informations biographiques et professionnelles disponibles sur le site de la maison de production de Marceline : <http://capifilms-loridan-ivens.com/>
- Interview de Marceline Loridan-Ivens par Laure Adler dans la rubrique « Hors champ » sur France culture, le 21/09/2009 : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/marceline-loridan>
- Texte écrit par Marceline au regard du conflit israélo-palestinien : « Israël-Gaza : Réveillez-vous camarades ! » <https://laregledujeu.org/2010/06/20/2148/israel-gaza-reveillez-vous-camarades/>

x Étude sur le phénomène génocidaire, témoignage et le traumatisme

## Bibliographie

- Janine ALTOUNIAN, *La survivance: traduire le trauma collectif*, Paris : Dunod Éditions, coll. « Inconscient et culture », 2000.
- Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris : Éditions Gallimard, 1979.



- Audrey BRUNETEAUX, « Écrire Auschwitz et après : genèse d'un traumatisme », in *The French Review*, vol.84, n° 4, 2011, p. 732–746.
- Bernard BRUNETEAU, *Un siècle de génocides: des Hereros au Darfour, 1904-2004*, Malakoff : Éditions Armand Colin, 2016.
- Élie BUZYN, *J'avais quinze ans, Vivre, Survivre, Revivre*, [2018], Paris : Éditions Alisio Poche, 2019.
- Jean-François CHIANTARETTO, *Témoignage et trauma : implications psychanalytiques*, Paris : Dunod Éditions, coll. « Inconscient et culture », 2004.
- Catherine COQUIO, *La littérature en suspens : écritures de la Shoah le témoignage et les œuvres*, Paris : Éditions l'Arachnéen, 2015.
- Catherine COQUIO, *Parler des camps, penser les génocides*, Paris : Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », 1999.
- Didier DAENINCKX, *Meurtres pour mémoire*, [1984], Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio policier », 2016.
- Anny DAYAN-ROSENMAN, *Les Alphabets de la Shoah : Survivre. Témoigne., Écrire*, Paris : CNRS éd, coll. « Biblis histoire 56 », 2013.
- Charlotte DELBO, *Auschwitz et après. I. Aucun de nous ne reviendra*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1965.
- Charlotte DELBO, *Auschwitz et après. II. Une connaissance inutile*, Paris ; Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1970.
- Fania FÉNELON, *Sursis pour l'orchestre*, Paris : Éditions Stock, 1976
- Fabien GRIS, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Littératures. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2012. Français. NNT: 2012STET2163. tel-00940135 (Thèse universitaire)
- Imre KERTÉSZ, *Être sans destin*, [1970], Paris : Éditions 10-18, coll. « 10-18 Série Domaine étranger », 2002.
- Ginette KOLINKA et Marion RUGGIERI, *Retour à Birkenau*, Paris : Grasset, 2019.
- Primo LEVI, *Si c'est un homme*, [1947], Paris : Pocket, coll. « Presse Pocket Paris», 2003.
- Marta MARÍN-DÔMINE, « La transmission et la construction de l'espace transgénérationnel », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 115, « L'Espagne en construction mémorielle », 2013, p. 97–107.

- Philippe MESNARD, « Ce qu'il nous revient d'affronter », in *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n°119, 2015, p. 4–5.
- Philippe MESNARD, « La tension des identités mémorielles », in *Rue Descartes*, vol.66, n° 4, 2009, p. 93–99.
- Philippe MESNARD, *Témoignage en résistance*, Paris : Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007.
- Philippe MESNARD, « Écritures d'après Auschwitz », in *Tangence*, n°83, 2007, p. 25–43.
- Philippe MESNARD, *Consciences de la Shoah : critique des discours et des représentations*, Paris : Éditions Kimé, coll. « Le sens de l'histoire », 2000.
- Philippe MESNARD, *La Shoah : Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris : Éditions Kimé, coll. « Entre histoire et mémoire », 2013.
- Michael ROTHBERG, *Mémoire multidirectionnelle : Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, Paris : Éditions Pétra, 2018.
- Simone VEIL, *Une vie*, [2007], Paris : Stock, 2009.
- Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide : témoignage et survivance*, [2003] Paris : Éditions Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2011.
- Annette WIEVIORKA, *Auschwitz : la mémoire d'un lieu*, Paris : Hachette littératures, coll. « Pluriel histoire », 2006.
- « Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine », in *Mémoire en jeu*, n°3, « Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine, 2017.

### Filmographie

- Lajos KOLTAI, *Être sans destin*, H2O Motion Pictures, 2005.
- Claude LANZMAN, *Shoah*, [1985], Why Not Prod.
- Michaël PRAZAN, *Les faussaires de l'histoire*, Talweg éd., 2014
- Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, [1956] Argos Films, 2003.

### Sitographie

- Introduction au colloque « "D'autres luttes que la nôtre." Les Juifs dans les luttes d'émancipation du XX<sup>e</sup> siècle » au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, le 8 novembre 2019 : [https://www.youtube.com/watch?v=ahQxX6E\\_\\_XM](https://www.youtube.com/watch?v=ahQxX6E__XM)