



HAL
open science

L'impossible mot de la fin de la fiction et du témoignage

Frédérique Berthet

► **To cite this version:**

Frédérique Berthet. L'impossible mot de la fin de la fiction et du témoignage. *Écrire l'histoire - Histoire, Littérature, Esthétique*, 2015, La fin de l'histoire, dirigé par Paule Petitier et Sophie Wahnich, n°15, pp. 89-100. hal-01931261

HAL Id: hal-01931261

<https://u-paris.hal.science/hal-01931261>

Submitted on 22 Nov 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

L'impossible mot de la fin de la fiction et du témoignage

Traduire littéralement la fiction qui s'achève

Un film – 35 mm, couleur, 90 min – sort discrètement en salle en France le 12 novembre 2003, après des projections dans les pays coproducteurs, l'Allemagne (Festival international du film de Berlin, Berlinale) et la Pologne (Festival international du film de Varsovie) ; l'édition française du DVD est, pour sa part, vite épuisée¹. Son titre, *La Petite Prairie aux bouleaux*, s'affiche en générique de début juste après le nom des acteurs principaux, lesquels impriment le sceau de la fiction sur les images qui vont suivre : Anouk Aimée – oui, la Lola de Jacques Demy s'affichant en guêpière dans un cabaret de Nantes l'année même où Marceline Loridan apparaissait pour la première fois à l'écran dans *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1960) – et August Diehl, jeune acteur allemand au visage diaphane né à Berlin en 1976.

La signification du titre est livrée à la toute fin du film, telles une résolution musicale ou la solution d'une énigme

– «la petite prairie aux bouleaux» est la traduction française de l'allemand «Birkenau» –, alors que les deux personnages principaux se quittent en gare de Cracovie. Ils s'étaient rencontrés par hasard au Mémorial d'Auschwitz-Birkenau : elle, Myriam Rosenfeld (Anouk Aimée), était de retour sur les lieux de sa déportation, à la recherche de son passé. Lui, Oskar (August Diehl), photographiait systématiquement toutes les traces du camp d'extermination avec le projet d'établir l'archéologie d'un événement reçu par sa génération en impossible héritage. Elle avait cru qu'il prenait une photo d'elle, avait protesté. Il avait expliqué photographier le site, pas les êtres ; ils avaient sympathisé. Même si, «c'est bien ma veine!» s'était exclamée Myriam, le jeune homme n'était pas juif allemand, comme la rescapée l'eût préféré, mais allemand («*nobody's perfect!*») et petit-fils d'un colonel SS ayant participé à l'organisation administrative des

camps en Pologne («Mais vous n’auriez pas pu m’dire avant que vous traînez ce fardeau!»). Oskar avait ainsi accompagné Myriam sur des lieux liés à des souvenirs précis (les rails de la rampe d’arrivée, la *Bahnrampe* ; le bâtiment de déshabillage des nouveaux entrants, la *Zentralsauna* ; le crématoire V, ou K V) et roulé – très lent travelling filmé de sa voiture qui donne la mesure du périmètre – tout le long de la clôture du camp, à l’extérieur, pour une vue d’ensemble qu’il était impossible d’avoir du temps où elle était prisonnière.

«Ce film est une fiction», lit-on en toutes lettres au tout début du générique de fin. C’est une curiosité : au cinéma, il n’est pas habituel de préciser à l’écran s’il s’agit de «fiction» ou de «documentaire» (une discrimination de producteur, de diffuseur, de programmeur), l’identification des processus à l’œuvre relevant usuellement de la compétence du spectateur à comprendre le pacte proposé par le réalisateur ; il n’y a ainsi pas d’équivalent immédiat à la mention «récit», «essai», «roman» imprimée en page de titre de certains ouvrages. Le syntagme «ce film est une fiction» est placé entre guillemets dans une citation plus large qui inclut les remerciements au «musée d’Auschwitz» d’avoir «autorisé et facilité le tournage d’une partie des séquences à l’intérieur même du camp de Birkenau». Qui est cité ? La réalisatrice ? le producteur ? l’administration d’Auschwitz ? Comme n’importe quelle institution ou entreprise, le musée d’État d’Auschwitz-Birkenau, créé en 1947, dispose d’un bureau d’autorisation et de réglementation des tournages ; une contingence qui structure le présent et avec laquelle se collettent les projets artistiques. Les deux personnages

principaux, comme les personnages secondaires (les deux copines françaises Ginette et Suzanne retrouvées à l’Amicale d’Auschwitz à Paris, le mémorialiste juif polonais Gutek), trimbalent, eux, des images sans lien avec l’histoire de Myriam : celles des autres fictions dans lesquelles les interprètes ont joué jusqu’alors. Pourtant, on ne trouve pas sur ce générique de fin de *La Petite Prairie aux bouleaux* l’ultime mention qui, sous toutes formes de variantes, peut clore le ban au cinéma : «Les personnages et les situations de ce récit étant purement fictifs, toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ne saurait être que fortuite.» Car le référent, lui, n’est pas imaginaire, et les décors ne sont pas de carton-pâte. *La Petite Prairie aux bouleaux* se déroule sur le site même de l’événement qui a déchiré le réel dans l’Histoire, et dans la vie de celle qui à soixante-quinze ans réalise son premier film en son nom propre : Marceline Loridan-Ivens, une survivante juive française déportée «petite fille» à Auschwitz, à l’âge où elle portait encore le nom de son père, Rozenberg. Une petite fille déportée par ce que l’on dénomme aujourd’hui, en s’appuyant sur le travail de Serge Klarsfeld, le «convoi n° 71», convoi parti de Bobigny au petit matin du 13 avril 1944. Un des derniers à partir pour les camps de l’Est, le tout dernier convoi des déportés juifs étant formé le 17 août 1944 – deux jours avant le déclenchement de l’insurrection parisienne (ou «Libération» de Paris).

Cette clé biographique est posée en ouverture du film : la réalisatrice fait entendre sa voix, une voix-Je, sans montrer son visage. Elle lit ce que nous avons sous les yeux. Cinq lignes blanches sur fond noir :

Cette histoire appartient à l'Histoire.
Le temps viendra où l'on dira...
«il était une fois la planète des
cendres».
Moi, je dis aujourd'hui,
«il était une fois une petite fille de
quinze ans»...

Plus précisément donc, et selon la catégorie forgée dans le champ littéraire par Serge Doubrovsky – catégorie trop fine pour être portée, elle, au générique – *La Petite Prairie aux bouleaux* est une autofiction. Et le personnage principal porte le prénom hébreu de la réalisatrice, déclarée «Marceline» à l'état civil d'Épinal le 19 mars 1928 parce que «Myriam, ce n'était pas assez français pour [s]on père», explique-t-elle dans son autobiographie tardive, *Ma vie balagan*².

Rescapée présente dans le cinéma français en qualité d'interprète et de coréalisatrice depuis 1960, Marceline Loridan-Ivens a pour ainsi dire clivé à partir de 1961 son identité juive de survivante et ses investissements artistiques dans des films documentaires sans «acteurs» et au service du «peuple» – en choisissant ces termes, je mesure bien que je la place dans le sillage d'un formaliste du cadre, S. M. Eisenstein, alors qu'elle est davantage versée dans l'écoute et la prise du sonore ; mais c'est ainsi, il existe bien une parenté. Entre *Algérie, année zéro* tourné avec Jean-Pierre Sergent en 1962, dans les premières heures de l'indépendance des ex-départements français, et *Une histoire de vent* réalisé avec Joris Ivens en 1989, un film crépusculaire sur les derniers moments de la vie de son mari et son ultime rêve dans les hautes montagnes de Chine, ni l'histoire personnelle de Marceline Loridan-Ivens ni l'histoire

collective de la Shoah, à laquelle elle se trouve de fait raccordée, n'affleurent dans sa filmographie. *La Petite Prairie aux bouleaux* est ainsi un geste neuf dans la trajectoire de cette femme artiste. Un geste qui procède – pour autant que je puisse le reconstituer – de la fin de son adhésion au maoïsme, du deuil de son époux et de l'exhaussement de son identité juive – un particularisme recouvert jusqu'à la fin des années quatre-vingt par la croyance en un projet politique identifié comme «universel».

La Petite Prairie aux bouleaux détonne ainsi par rapport aux films réalisés par des tiers (plus jeunes, non déportés) qui mettent en scène des (véritables) rescapés revenant, très âgés, à Auschwitz : parmi tant d'autres – est-ce devenu un genre ? –, *Voyages* d'Emmanuel Finkiel (France, 1999), avec pour la première fois à l'écran une autre «vieille femme indigne» copine de Marceline, Esther Gorintin, devenue actrice à quatre-vingt-cinq ans, et *Pizza in Auschwitz*, de Moshe Zimerman (Israël, 2008), un film que Marceline Loridan-Ivens aime beaucoup parce qu'il rend bien compte à ses yeux du ratage que constitue le «retour» au camp dans l'après-coup de l'Histoire, en particulier lorsque ce retour se fait en famille et que l'incompréhension met à vif tensions et conflits. Dans *La Petite Prairie aux bouleaux*, Marceline Loridan-Ivens, elle, est derrière la caméra, pas devant. Elle choisit une actrice médiatrice – le tiers, ici, c'est l'interprète – qu'elle rend dépositaire d'une stase d'elle-même ; de surcroît, avec Anouk Aimée, née Françoise Judith Sorya Dreyfus le 27 avril 1932, elle place dans le cadre une femme qui renforce les processus d'identification, car l'actrice fut elle aussi, petite fille, stigmatisée par le régime de Vichy et ne

n'échappa au port de l'étoile jaune et à la déportation qu'en étant cachée. La réalisatrice déplace ainsi dans la fiction un élément de sa propre biographie qui devient l'histoire du film : son premier retour en Pologne et au camp d'extermination depuis novembre 1944, date de son évacuation par les nazis en prémisses des effroyables « marches de la mort ».

Ce premier « retour », Marceline Loridan-Ivens le fit en octobre 1990 avec sa jeune sœur Jacqueline, à l'occasion de l'invitation de la Semaine du film de Varsovie³ à présenter *Une histoire de vent* dans le cadre d'une grande programmation de films français. Un déplacement, cette fois volontaire, vers Auschwitz, qui coïncida avec la mise en route d'un scénario inédit sur son histoire personnelle, scénario moult fois réécrit avec des mains amies avant de déboucher, douze ans plus tard, sur la réalisation de son premier long métrage de « fiction ». Le film devait initialement s'intituler *Une histoire de feu*, un titre métaphorique, certes – qui resserrait de plus le lien avec l'époux disparu au lendemain de la sortie d'*Une histoire de vent* –, mais qui n'aurait pas permis la traduction littérale que, on s'en souvient, met en scène, sur le mode du coup de théâtre, la toute fin de *La Petite Prairie aux bouleaux*.

La Petite Prairie aux bouleaux utilise donc ce matériel scénaristique du « retour », retour au camp et retour à soi

– reprises d'histoires inachevées –, et le dépasse : le film figure, à travers son personnage principal et par ses procédés cinématographiques, les difficultés de la rescapée à raccorder ses souvenirs actuels et ce qu'elle a vécu autrefois dans le camp. Des difficultés qui ont une puissance motrice, motivent une quête : la recherche d'un savoir. D'où le constat de Myriam, qui est également l'expression d'un désir et le tracé d'un chemin dans le complexe d'Auschwitz-Birkenau, qu'elle « n'en a pas fini avec ce camp ». Anouk Aimée, dos noir, cheveux bouclés, perruque auburn, étendue criante des herbes vertes et poteaux gris des vestiges devant elle, se retourne – regard oblique vers la gauche du cadre et visage tout près de nous ; Myriam stoppe le travelling frontal qui avançait vers elle –, sourit avec douceur et lance au jeune Oskar, plantant par là même sa sentence dans le spectateur qui l'écoute : « J'n'en ai pas fini avec ce camp. Vous allez être condamné à le voir à travers mon regard. » Contre-champ : un appareil photographique plein cadre, Oskar appuie sur le déclencheur. C'est notre regard qui est mis en boîte. Déclat : la phrase de Myriam résonne avec le texte de Freud – je sors du film – « Analyse terminée et analyse interminable », traduit en français en 1939 dans la *Revue française de psychanalyse*⁴.

Les mots de la fin : connaître, ouvrir, repartir

Alors, disais-je, c'est presque la fin du film. Myriam est à la fenêtre du train qui va la ramener de Cracovie à Paris. La visite est terminée, Birkenau hors de sa

vue. Le train démarre, lentement. Oskar est sur le quai – un pied devant l'autre, quelques pas, les yeux au sol. Et il ose. Il lève la tête vers le wagon qui commence

à s'éloigner. Juste un dernier mot. Comme s'il était nécessaire de remettre quelque chose en dépôt à la femme qui part. Un ultime bagage. Un élément de savoir qui pourrait accompagner son retour, qui prolongerait en pensée le lien avec le lieu quitté ; un outil pour continuer d'élaborer le passé, pour que le présent ait un avenir. « "Birkenau", vous savez ce que ça veut dire ? » demande Oskar. « Non », répond Myriam en secouant la tête.

La question est tellement étrange. En fait, Myriam sait exactement ce que veut dire Birkenau pour y avoir été déportée, pour en avoir réchappé. Pourtant, elle répond qu'elle ne sait pas. En posant sa question, Oskar a souligné d'un petit geste horizontal le mot même, le mot seul : "Birkenau". Séparé du contexte du camp, prononcé par ceux qui sont en dehors, ce mot, elle ne le connaît pas. Elle ne sait pas ce qu'il veut dire, ce qu'il peut signifier, coupé de ce qu'elle en sait, elle, par l'expérience tragique qu'elle en a : la déportation, l'enfermement, l'asservissement, l'humiliation – l'horreur. Myriam répond qu'elle ne sait pas, car elle a conscience que sa mémoire est faite de pâte dure et de pâte molle, que des pans entiers ont résisté, même s'ils se sont modifiés, quand d'autres sont tout effrités. Elle sait qu'elle n'a plus accès aujourd'hui – refoulement, effacement – à certains faits qui ont fait événement, et trauma, à un moment du passé ; des faits qui la constituent néanmoins, elle, au présent. C'est un leitmotiv de *La Petite Prairie aux bouleaux*. Le film, qui touche à sa fin, a en effet déplié les différents rapports problématiques du personnage à la mémoire. Il y a ce que Myriam sait absolument, les souvenirs qui paraissent avoir été conservés : l'emplacement précis de « son » *Block*, les paroles

échangées avec ses comparses dans les latrines, la rencontre inespérée avec son père, déporté en même temps qu'elle et placé dans un autre camp, au *Stammlager* d'Auschwitz – rencontre que Marceline Loridan-Ivens a racontée elle-même une première fois au cinéma, avec les mêmes mots, quarante-trois ans auparavant, dans *Chronique d'un été*, une expérience de « cinéma-vérité » de Jean Rouch et Edgar Morin dans le Paris de 1960. Il y a ce que Myriam ne sait plus mais qu'elle est prête à accueillir. Il y a ce que Myriam a peut-être su, mais qui lui est devenu étranger et qu'elle maintient activement hors de sa mémoire : ce qu'ont retenu ses amies survivantes et qui va à l'encontre de ses propres souvenirs. Des amies qu'elle interroge, avant de partir pour la Pologne ou, une fois sur place, au téléphone depuis sa chambre d'hôtel, pour savoir si elles creusaient « près des cuisines ou près des crématoires », car la localisation précise détermine la finalité de l'action : Myriam se rebelle contre l'idée d'avoir creusé près des crématoires pour enfouir les milliers de Hongrois tués dans les chambres à gaz à leur arrivée au camp et dont les cadavres étaient brûlés à l'air libre. Elle se souvient clairement, en revanche, d'avoir assisté – mais en qualité de témoin oculaire, un souvenir probablement moins dangereux pour sa psyché – à la révolte du *Sonderkommando*, le 7 octobre 1944, juste sous ses yeux, pendant qu'elle « creusait ». Et le jeune Oskar – celui qui connaît les faits par les livres – essaie de faire ciment entre ces bouts d'histoires non raccordés : il intervient pour inciter Myriam à intégrer dans son histoire personnelle toute l'histoire du camp, telle qu'elle est attestée dans l'après-coup. Il veut l'aider à enraciner dans le sol – dans

ce tapis végétal insolemment vert qu'ils foulent tous deux, dans cette prairie qu'est (re)devenu Birkenau, champ de boue et de poussière au temps de ses milliers de prisonniers – le plan précis des événements: «Je n'ai pas fait ça, moi», récusé Myriam; «Si, tu l'as fait», rétorque Ginette. «Mais, elles ont rien inventé, vos amies, c'est bien ici qu'elles sont, les fosses!» insiste Oskar. Et il accompagne

sa parole d'un petit geste sec et précis des deux mains ouvertes: parallèles au corps, celles-ci montent et descendent et fixent l'action dans le décor. Un tracé vertical et piquant auquel répondra à la toute fin du film le geste horizontal de sa main droite – un horizon, la possibilité d'un bercement –, ce geste qui souligne dans l'air le «“Birkenau”, vous savez ce que ça veut dire?»



© Mascaret Films

La Petite Prairie aux bouleaux, 2003

Myriam répond donc à Oskar qu'elle ne sait pas ce que veut dire le mot «Birkenau». Il y a d'autres choses qu'elle a conscience d'avoir oubliées et qu'elle voudrait tant reconstituer. Il y a les souvenirs qu'elle ne peut assumer, comme celui de l'ensevelissement des corps hongrois: «Et si j'veux pas m'en souvenir, moi!» crie-t-elle en se fondant parmi les arbres; refus qui l'épuise – la voix s'élève puis se brise. Elle ne parvient pas à retrouver l'emplacement des fosses où elle «creusait»⁵. Les herbes sont

longues, les oiseaux chantent, le vent souffle, la nature est tellement vivante – elle bruit à l'écran... L'émotion liée au filmage désoriente Myriam: «Je ne sais plus», murmure-t-elle. Et, surtout, le souvenir lui revient de ce petit bout de papier que son père lui a fait passer un jour dans le camp par un intermédiaire – elle le raconte à Oskar sur ce qui est aujourd'hui un parking extérieur pour les visiteurs –, et dont elle a oublié le contenu: un oubli qu'elle ne révèle qu'à la toute fin du film.

Rémy Dal Molin



Stèles commémoratives à proximité des fosses du K V. Mémorial de Birkenau, Pologne, 2015

Ces mots-là du père, Myriam les a lus, les a sus. Un jour – quand était-ce ? comment dater exactement le jour où l’oubli recouvre le savoir ? –, un jour elle les a oubliés. Elle ne les sait plus. Effacement involontaire. Fosse de la mémoire. Personne d’autre qu’elle-même n’est en mesure de l’aider à reconstituer les mots du père, l’ultime adresse qui fit d’elle une fille reconnue par son père – par cet homme qui lui donna la vie et son nom, qui subit Auschwitz à quelques kilomètres d’elle. Par ce père qui n’est pas revenu de déportation, de la mort de qui elle ne connaît ni le jour ni le lieu exacts ; par ce père sans sépulture qui a donc « fini dans les camps » : un « fini » qui est un « toujours », puisque « finir dans les camps » signifie également y être encore et pour l’éternité, le corps du défunt et

le sol du camp s’étant, le jour de la mort, mêlés. Myriam est impuissante, elle ne peut rien savoir : la dernière preuve de la vie de son père (ce petit bout de papier) et, avec cette trace – la partie pour le tout –, les circonstances de sa mort. Ainsi, répondre « non » à la question « “Birkenau”, vous savez ce que ça veut dire ? » comme le fait Myriam à la toute fin du film, c’est ouvrir la possibilité d’en savoir un peu plus sur Birkenau, et par là même sur ceux dont l’histoire personnelle a reçu un point final à Birkenau, sur ce père donc, sur ces mots écrits par son père et dont elle a oublié la littéralité. Myriam se souvient de cette chose extraordinaire qui lui arriva un jour dans le vacarme de Birkenau : recevoir un petit bout de papier griffonné de la main paternelle ; mais elle a oublié

cette chose si douce, si intime: le tracé précis des lettres qui sont chacune une frontière, chacune les deux paumes des mains entre lesquelles un père peut tenir tendrement son enfant.

Cette question d'Oskar à Myriam est ainsi, à mes yeux, un geste de réparation du jeune Allemand envers la femme juive qui a oublié (je n'arrive pas à écrire «vieille dame juive» avec une Anouk Aimée si fringante!). En gare de Cracovie, une fois les bagages montés dans le train, il a interrogé Myriam une première fois: «Myriam, dites-moi, votre père, il avait écrit quoi sur ce petit papier?» C'est assez mal venu, plutôt indiscret. Divulgue-t-on, là, au grand vent, sur le quai d'une gare, les mots d'un père à sa fille? «J'm'en souviens pas... je ne m'en suis jamais souvenue.» Et ensuite, embarrassé par un tel aveu, quitte-t-on une femme âgée qui, il y a quelques jours encore, était une inconnue, en la laissant ainsi – même si elle sourit tendrement – face au vertige du manque, de la disparition – face à l'insondable tristesse pour la fille de ne pas être bordée par la dernière lettre du père? Alors, le film trouve une autre coda. Oskar réinterroge Myriam. Il ne la laisse pas partir sur un vide, sur l'oubli, sur un mouvement qui s'est arrêté – oui, un jour elle a arrêté de se souvenir des mots écrits par son père. Il lui pose donc cette seconde question. Celle dont il détient la réponse. Celle par laquelle il est d'avance en mesure, lui le jeune homme, lui le photographe à la filiation honteuse, d'offrir à Myriam un savoir – du solide. Un savoir, une découverte, qui va la faire repartir, qui va remettre en mouvement les rouages du souvenir. Oscar traduit. Et le film se rouvre. Car, qu'est-ce que la traduction d'un nom propre si ce n'est une clé pour

rouvrir l'imaginaire, pour revoir ce que l'on sait sous une autre lumière, pour réentendre avec un son neuf ce que l'on connaît? «"Birkenau", vous savez ce que ça veut dire?» demande Oskar avec son accent allemand. «Non», répond Myriam en secouant la tête. Et la réponse arrive, Oskar module dans la langue française, il détache mots et syllabes ; il révèle ce que dit «Birkenau» dans sa littéralité, dans son existence sans frontière, dans son signifié bucolique coupé de l'événement historique inouï qui se produisit à Birkenau: «la pe-tite prai-rie aux bou-leaux».

Oskar a disparu, sa voix seule – «la pe-tite prai-rie aux bou-leaux» – atteint Myriam, et soudain l'image passe au ralenti. Le son conserve la bonne cadence (crissement aigu des essieux, rythme binaire du fer sur les traverses), mais le visage de la femme, ses yeux songeurs, s'éloignent avec une lenteur propre: métaboliser cette nouvelle prend du temps. Une seconde image affleure alors sous la première – seconde image en surimpression qui, elle, défile à la bonne vitesse de 24 images/seconde: une jeune fille, chevelure rousse libre, longue robe printanière flottante, avance seule dans les vestiges, le vert insolent, du camp. Elle s'éloigne vers la droite du cadre, dans la diagonale opposée à celle du visage de Myriam qui sort de l'image, emportée par le train, vers la gauche. Cette jeune fille marche sans qu'on sache qui elle est ni où elle va (au générique, elle n'a pas de nom de personnage, elle est une «fillette rousse»): elle pourrait être une «petite fille de quinze ans», la petite fille qu'était Myriam (et Marceline) lorsqu'elle arriva à Birkenau, la petite fille qu'elle aurait pu être si à quinze ans elle n'avait pas été déportée à Auschwitz.

© Mascaret Films



© Mascaret Films



La Petite Prairie aux bouleaux, 2003

Elle est un pur mouvement dans l'image, une ligne de blanc dans le vert et le gris du camp, une inscription – du scripturaire – sur un petit bout d'image ; un

petit signe qu'un père aimerait sûrement recevoir de sa fille⁶. La traduction produit du redoublement, de la différence et du décollement dans la compréhension

sion de l'événement historique dont Birkenau est le nom comme dans la

matérialité de la mise en scène filmique de l'imprescriptible. C'est la fin du film.

*
* *

En allemand, «Birkenau» se décompose en «Birken», nom commun signifiant «bouleaux», et en «-au», ici une terminaison, désignant «la prairie où poussent les bouleaux». «Birkenau» est la traduction littérale de «Brzezinka» («là où poussent les bouleaux»)7, nom d'un village polonais situé à trois kilomètres d'Oświęcim et dont le territoire est inclus dès l'automne 1941 dans les plans SS d'extension du *Stammlager* d'Auschwitz (camp souche Auschwitz I). Aujourd'hui, l'appellation «Birkenau» (Auschwitz II) désigne les deux «mondes8» qui coexisterent sur cette parcelle boisée proche de la Vistule: un camp de concentration où les femmes sont transférées dès août 1942, et un centre de mise à mort doté de quatre grands bâtiments dédiés à l'extermination (chambres à gaz-crématoires K II, K III, K IV et K V) à partir de 1943.

En octobre 2004 puis au printemps 2005, peu de temps après la sortie de *La Petite Prairie aux bouleaux*, Natacha Nisic photographie Birkenau en privilégiant la surface des réservoirs et des plans d'eau du camp – une surface impure, des miroirs piqués par l'effroi (c'est le titre du catalogue édité par le musée Zadkine de la Ville de Paris), effroi qu'ils reflètent encore. Ces eaux stagnantes conservent la trace des morts, les cendres qui en tapissent le fond, «certaines mares ayant pris la place de fosses où étaient brûlés les corps trop nombreux pour les crématoires», explique Annette Becker dans le texte d'accompagnement des clichés9. Comme Marceline Loridan-

Ivens, Natacha Nisic resserre son attention sur la partie nord-ouest du camp: les «mares» et le «bois de bouleaux» à proximité de la chambre à gaz et du crématoire V (K V). Le livre s'ouvre et se ferme sur les photographies – jaunes et délavés de l'automne – de ces longs troncs élégants mouchetés de blanc et de gris dont les racines – là, ce n'est plus dans l'image – puisent dans un sol gorgé de plus d'un million de suppliciés.

Quelques années plus tard, en juin 2011, Georges Didi-Huberman rapporte, lui, dans *Écorces*10, le «récit-photo» d'une déambulation à Auschwitz-Birkenau, façon de retourner sur les lieux où furent prises par les membres du *Sonderkommando* les quatre photographies clandestines qu'il analysa en 200311, l'année où sortit *La Petite Prairie aux bouleaux*. Comme Myriam, Georges Didi-Huberman fait du crématoire V et de «la clairière du bois de bouleaux» un épiscentre: son livre y scrute le mystère des *Écorces* arrachées par l'auteur aux arbres du camp. Et il rapproche à son tour la végétation luxuriante du présent et la mort journalière qui fauchait dans le passé:

La destruction des êtres ne signifie pas qu'ils sont partis ailleurs ; ils sont là, ils sont bien là: là dans les fleurs, dans les champs, là dans la sève des bouleaux, là dans ce petit lac où reposent les cendres de milliers de morts.12

Ces œuvres photographiques et philosophiques postérieures à *La Petite Prairie aux bouleaux* interrogent le rapport énigmatique et discordant entre la réalité du lieu et la traduction poétique et bucolique de son nom, une traduction qui a « médusé » Marceline Loridan-Ivens lorsqu'elle a découvert, si tardivement, le sens français de « Birkenau »¹³. La cinéaste est pourtant la seule à introduire cette nuance: elle seule qualifie de « petite » cette prairie aux bouleaux. Faut-il y voir la marque de la bonne connaissance qu'a Marceline Loridan-Ivens du polonais, la langue maternelle de son père et de sa mère ? « Brzezinka » est très proche de « brzezina », qui se traduit également par « là où poussent les bouleaux ». Mais le premier mot comporte une nuance: le « k » indique une sorte de diminutif et pousse donc à traduire par « la *petite* prairie aux bouleaux ». Avec son titre, son choix de traduction, Marceline Loridan-Ivens précise encore un peu plus les lieux de la fouille (les yeux rivés au sol vers la « prairie », plutôt

que tournés vers le ciel que touchent les arbres du « bois » ou de la « clairière »), la place du savoir et sa propre inscription dans l'histoire. Car, des trois créateurs cités, elle seule fut soumise *petite* fille à la loi anomique de Birkenau. Et si elle n'a plus quinze ans depuis longtemps maintenant, si elle a fini par grandir, quelque chose de son histoire s'est arrêté à Birkenau et s'est déposé à proximité du bois de bouleaux: sa vie de petite fille. Une vie qu'elle continue aujourd'hui de chercher dans cette « petite prairie » – un espace coloré, maternel et bordé, un petit espace capable de tenir à distance les cendres qui retombaient du ciel et couvraient de noir les vivants qui creusaient. Et la seule manière de ne pas rester « médusée » – de ne pas être soumise à un arrêt de la voix, à du mortifère –, la seule manière de faire vivre cette petite fille qui n'eut pas les quinze ans de tout le monde, c'est d'aller régulièrement dans la petite prairie en racontant son histoire. De créer, de faire un tout petit peu plus que témoigner.

Notes

- 1 Réédition programmée en avril 2015 par Tamasa distribution.
- 2 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, écrit en collaboration avec Élisabeth D. Inandiak, R. Laffont, 2008, p. 48.
- 3 Devient en 1991 le « Festival international du film de Varsovie », qui montre donc *La Petite Prairie aux bouleaux* en octobre 2003.
- 4 Sigmund FREUD, « Analyse terminée et analyse interminable », *Revue française de psychanalyse*, t. XI, n° 1, 1939, p. 3-38. La phrase peut également être rapprochée, comme indicateur du temps social, du collectif dirigé par Alain Finkielkraut, *L'Interminable Écriture de l'extermination* (2010), issu d'une émission de France Culture
- 5 (« Répliques ») contemporaine de l'élaboration du scénario de *La Petite Prairie aux bouleaux*.
- 5 Près du KV, en bordure de « prairie », le Mémorial de Birkenau a installé des stèles commémoratives qui n'existaient pas en 2003. On y lit à présent: « *To the memory of the men, women and children who fell victim to the Nazi genocide. Here lie their ashes. May their souls rest in peace.* »
- 6 En février 2015, deux mois après l'écriture de cet article, paraît de Marceline LORIDAN-IVENS *Et tu n'es pas revenu* (avec Judith Perrignon, Grasset et Fasquelle), une adresse à son père sous forme de lettre testamentaire. Le livre rencontre un succès immédiat en France et à l'étranger (vente des droits).

- 7 Pour leurs réponses à mes questions de traduction, mes remerciements à Christa Blümlinger pour l'allemand et à Ania Szczepanska pour le polonais.
- 8 Tal BRUTTMANN, «La centralité d'Auschwitz-Birkenau dans les représentations de la Shoah», *Cahiers Irice*, n° 7, *Le Futur d'Auschwitz*, 2011, p. 95-100, ici p. 97.
- 9 Annette BECKER, dans Natacha NISIC, *Effroi*, Paris musées / Musée Zadkine, 2005, non paginé.
- 10 Georges DIDI-HUBERMAN, *Écorces*, Éd. de Minuit, 2011.
- 11 Id., *Images malgré tout*, Éd. de Minuit, 2003.
- 12 Id., *Écorces*, *op. cit.*, p. 62.
- 13 Marceline LORIDAN-IVENS, *Ma vie balagan*, *op. cit.*, p. 39.