HAL
open science

L'histoire en version bâtarde : Tarantino chez les nazis

Frédérique Leichter-Flack

To cite this version:

Frédérique Leichter-Flack. L'histoire en version bâtarde : Tarantino chez les nazis. Revue Esprit, 2009, pp.181-186. 10.3917/espri.0910.0181 . hal-01960255

HAL Id: hal-01960255

https://hal.parisnanterre.fr/hal-01960255

Submitted on 19 Dec 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.

L'HISTOIRE EN VERSION BÂTARDE : TARANTINO CHEZ LES NAZIS

Dans un fragment important des *Récits de la Kolyma*, intitulé « À propos d'une faute commise par la littérature », l'écrivain soviétique et ancien zek Varlam Chalamov accuse la fiction littéraire d'avoir contribué à rendre possibles les camps, en endormant nos défenses contre la gangrène morale du mal : depuis le Jean Valjean de Hugo, jusqu'aux enthousiasmes soviétiques pour la rééducation des truands, en passant par l'engouement romantique ou révolutionnaire pour les figures de hors-la-loi et de rebelles,

> la littérature de fiction a toujours représenté le monde des criminels avec sympathie, parfois avec complaisance. Elle a paré la pègre d'une auréole romantique, se laissant séduire par son clinquant de pacotille. Les artistes n'ont pas su discerner le véritable et répugnant visage de cet univers. C'est un *péché pédagogique*[1].

Tout excessif qu'il paraisse envers Hugo, l'argument rappelle que si la fiction a des droits, elle a aussi des responsabilités – notamment celle de ne pas contribuer au malheur du monde par une conception trop désinvolte de sa liberté de création. Issue d'une longue tradition de critique littéraire moralisante, cette modulation de la liberté d'expression par la responsabilité a, aujourd'hui, acquis une pertinence élargie : c'est elle qu'on a vu ressurgir, par exemple, dans le consensus politique occidental autour de la responsabilité des journalistes, priés de ne pas « jeter de l'huile sur le feu » dans l'affaire des caricatures, par elle encore qu'on espère résoudre, en amont d'autres scandales à prévoir, les contradictions inévitables entre liberté d'expression et « respect » des individus, des communautés ou des religions. Que l'argument de Chalamov paraisse aujourd'hui déplacé, appliqué à la fiction littéraire, ne signifie rien d'autre que le déclin de la littérature comme medium d'intercession sociale et morale. Mais le nom de son successeur est bien connu : c'est le cinéma, et son action sur le grand public est au moins aussi difficile à évaluer que celle de la littérature au temps de sa grande époque hugolienne.

N'attend-on pas un peu du cinéma aujourd'hui ce qu'on attendait, aux siècles passés, de la littérature – qu'il instruise moralement, ou, à défaut, qu'il s'abstienne de nuire ? Dans la transmission de la Deuxième Guerre mondiale, c'est par l'entremise du cinéma que s'est brouillée la frontière entre l'usage fictionnel de l'histoire et le recours civique à l'histoire : on se souvient, par exemple, de l'effet de *La liste de Schindler* sur la mémoire de la Shoah et sur la libération de la parole des derniers témoins. Comment se passerait-on aujourd'hui de ce medium ? Pourtant, avec l'entrée de la fiction cinématographique sur le terrain de la Shoah, les problèmes ont commencé il y a déjà quelques années, et ne cessent de s'aggraver.

Liberté de la fiction et relecture de l'histoire

À cet égard, le dernier film de Tarantino, *Inglorious Basterds*, qui s'inscrit, en toute connaissance de cause, dans le champ historique hautement miné des fictions de la Shoah et du nazisme, ouvre à toutes sortes de

1. Nous soulignons. Varlam Chalamov, *Récits de la Kolyma*, Paris, Verdier, coll. « Slovo », p. 869.

problèmes. Il se présente explicitement comme une fiction :

> Je ne triche pas, je fais inscrire dès le début du film « il était une fois » et non « basé sur des faits véridiques ». Je ne prends personne en traître, c'est un conte, une fiction, et c'est affirmé d'emblée[2].

Cela ne lève cependant aucune des objections qui peuvent être soulevées contre lui. Si grotesque et déjantée que soit l'intrigue, comme toujours chez Tarantino, la vraisemblance n'a pas dit son dernier mot, et c'est dans les préjugés qui la rendent possible, sur lesquels le film tient et qu'il contribue à enraciner encore plus solidement encore dans les représentations collectives occidentales, que gît le nœud du problème.

Il faut d'abord évacuer, à propos de ce film, les mauvaises controverses. La « starisation » du bourreau nazi n'est pas assez originale pour qu'on y voie une objection contre Tarantino : elle s'inscrit dans la continuité de toute une histoire, littéraire et cinématographique, de fictionnarisation du bourreau nazi cultivant délibérément la fascination pour ces figures du mal. Le colonel SS Hans Landa imaginé par Tarantino n'est pas seulement malin, c'est-à-dire puissamment intelligent et dénué de tout scrupule, il est aussi *smart* à tous les sens du terme : séduisant et distingué, il a de la conversation, parle plusieurs langues avec un accent parfait, est cultivé et excessivement civil, ensemble de qualités faites pour marquer le contraste avec les *basterds* américains qui en ont après lui et ses pairs, une bande de dégénérés, violents et rustres, incapables d'articuler trois mots dans une langue étrangère sans se trahir. Mais cette objection apparente est plutôt à verser au crédit du film. En brossant un portrait de nazi en homme du monde, Tarantino capte auprès du spectateur la même fascination que Jonathan Littell avec son Maximilian Aue. Le nazi de Tarantino est encore plus épuré, puisqu'il ne semble pas atteint d'une quelconque perversion. Loin des figures de bourreaux pervers, c'est juste un « détective » brillant, qui s'enorgueillit d'être le plus efficace « chasseur de juifs » que la France occupée ait connu, un homme qui déploie toute son intelligence au service du mal. Il nous confronte, ce faisant, au plus près de l'énigme que le nazisme continue de nous poser, celle d'une inhumanité revendiquée par l'un des peuples les plus cultivés de la terre. Se découvrir séduit par un tel profil a, à n'en pas douter, des vertus pédagogiques ou du moins heuristiques, qui peuvent être mises au crédit de Tarantino.

Quant à l'autre débat suscité par le film, tenant aux libertés que la fiction prend avec le cadre historique dans lequel elle choisit de s'inscrire, il ne devient pertinent qu'à condition d'être légèrement déplacé. Dans la France occupée, vers la fin de la guerre, un commando de soldats d'élite juifs américains infiltrés chasse les nazis à l'intérieur des lignes ennemies – pour les exécuter sommairement, dans la terreur, et prélever leur scalp en guise de trophée. Une première est organisée pour l'*establishment* nazi au grand complet (Goebbels y est prévu, puis Hitler lui-même s'y fait annoncer) dans un cinéma parisien tenu par une jeune femme juive, Shosanna, qui vit sous une fausse identité depuis le massacre de sa famille par le colonel SS Hans Landa. En prévision de cette soirée nazie, Shosanna monte en secret un projet d'attentat pour mettre le feu au cinéma, sans savoir que les *basterds* montent un plan similaire, de leur côté.

---

2. Entretien de Quentin Tarantino avec Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 19 août 2009 (http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/article/tarantino-raconte-inglourious-basterds/).

Les deux complots convergent sans le savoir, et le cinéma emporte dans les flammes toute la fine fleur du troisième *Reich*, mettant *de facto* fin à la guerre. Ce qui pose problème ici cependant, c'est, moins que la révision historique, trop visible, à laquelle le film prétendrait au nom de la fiction, celle à laquelle il ne prétend pas. En mettant en effet l'accent sur le burlesque et l'invraisemblance, sur la bouffonnerie et l'excès, cette fin apocalyptique laisse dans l'ombre de l'incertitude l'élément central sur lequel repose toute l'intrigue : l'existence d'un commando de soldats juifs américains chargés de tuer des nazis à l'intérieur des lignes ennemies. Le basculement dans l'invraisemblance est très progressif, et n'emporte pas avec lui l'ensemble des scènes du film. La scène d'ouverture notamment, qui montre à l'œuvre, en 1941, le colonel SS Landa débusquant une famille juive cachée dans une ferme à la campagne, est extrêmement réaliste, conforme aux codes du film historique. Si cette scène initiale n'est pas atteinte par la relecture bouffonne depuis la fin du film, pourquoi la suivante le serait-elle ? Quand on est mis en présence du commando des *basterds*, tous des soldats juifs américains, au moment où ils reçoivent leurs premières instructions de la bouche du lieutenant Aldo Raine qui vient de les recruter, s'interroge-t-on sur l'existence historique de cette section de combat américaine ? Quand on comprend que les *basterds*, même sous un autre nom, n'ont jamais existé, il est déjà trop tard, et le mal est fait.

Car le film le plus bouffon doit encore opérer à partir d'une réserve de vraisemblance sur laquelle il prend appui et qui permet l'adhésion du spectateur. Il faut cette réserve de vraisemblance pour que le spectateur apprécie le décrochage burlesque, la dimension roman noir, la part de conte fantaisiste. On se souvient des débats provoqués, il y a quelques années, par le film *La vie est belle* de Benigni : le problème central qu'il soulevait ne tenait pas au droit qu'il s'arrogeait de transformer, avec tendresse et humour, Auschwitz en terrain de jeu pour enfant, mais au fait que la présence même d'un enfant, vivant, à l'intérieur du camp d'Auschwitz, n'était pas immédiatement décodée par le spectateur comme impossible. L'accent mis sur l'invraisemblable bouffon (la performance du père qui parvient à protéger de l'horreur son jeune fils détenu à ses côtés en lui faisant croire que tout le camp n'est qu'un jeu) laissait dans l'ombre de l'ambiguïté d'autres éléments tout aussi faux historiquement, mais moins explicitement faux, laissant croire, par exemple, qu'Auschwitz ne devait pas être si horrible que cela puisqu'un enfant pouvait y survivre pendant plusieurs mois. De la même manière, le film de Tarantino n'est pas scandaleux par ce qu'il fait de Hitler (un bouffon ridicule dans le sillage de ses prédécesseurs à l'écran), ni par la réécriture historique de la guerre et de son issue, mais par un ensemble de préjugés sur lesquels il est construit, d'impensés et de points névralgiques de l'inconscient collectif, sur lesquels tient sa vraisemblance. Or, ce pari sur la vraisemblance fait bouger les lignes de la perception de la guerre contre le nazisme, en l'articulant aux enjeux contemporains.

La guerre contre le nazisme, version 2009 : de la guerre juste à la guerre sale, en passant par la realpolitik

Avec l'existence d'un commando de soldats juifs américains infiltrés chargés d'exécuter des nazis à l'intérieur

des lignes ennemies, c'est le travail même de la Résistance française qui est ici *déplacé*. À première vue, cet ajout historique passe peut-être aussi parce qu'il comble un besoin de réparation symbolique, une lacune de sens sensible dans l'écriture mémorielle de l'histoire de cette guerre : sur l'engagement américain dans la guerre contre le nazisme, guerre juste par excellence, demeure une tache, celle de ne pas avoir bombardé les voies de chemin de fer menant à Auschwitz, ni les installations du camp d'extermination, alors que, dès 1943, les Américains savaient ce qui s'y passait. En un sens donc, l'ajout de Tarantino panse ce point névralgique en réécrivant l'engagement américain dans la guerre contre le nazisme dans le sens de la guerre juste.

Pourtant, la manière dont est menée cette « guerre juste », avec sa chasse aux nazis, la délégitime très largement. Les *basterds* ne sont pas seulement féroces et barbares (massacres au gourdin, mutilations à l'arme blanche), ils sont surtout les seuls, dans le film, à afficher une telle familiarité avec la violence et le sang. Plus que des justiciers, ils sont mis en scène comme des bourreaux, des exécuteurs de basses œuvres – d'où justement ce surnom qu'ils se sont donné à eux-mêmes, les *basterds*. Qu'on le veuille ou non, cette sauvagerie-là modifie le regard que l'on porte sur la guerre juste, d'autant plus qu'elle est la contre-terreur d'une terreur (nazie) qui n'est quasiment pas montrée. Il est vrai, cependant, que cette violence des *basterds* n'est pas présentée comme gratuite : l'acte de scalper ses victimes, si barbare qu'il paraisse, est l'objet d'une consigne, donnée en amont du champ de bataille, censée prémunir les hommes du commando de la tentation de la pitié et prouver leur dévouement sans limites. De ce point de vue-là, le film n'élude pas la grande question de la nécessité de la violence, et des moyens de lutter contre la terreur nazie, que posait Camus dans ses *Lettres à un ami allemand*, en évoquant « la perpétuelle tentation où nous sommes de vous ressembler ». Mais vue avec les yeux d'un spectateur initié à Abou Ghraib, la contre-terreur fragilise la thèse de la guerre juste, la rend impensable : une guerre sale ne peut plus être une guerre juste, le *jus in bello* rétroagit sur le *jus ad bellum*, et c'est cet impensé des opinions publiques démocratiques contemporaines que le film de Tarantino ranime à propos de la guerre contre le nazisme.

En outre, le privilège moral de la grande guerre (américaine) contre l'inhumanité nazie ne tient pas longtemps : si la sauvagerie de ses exécuteurs de basses œuvres n'avait pas suffi à en détourner le spectateur, la fin du film s'en charge, avec l'acceptation par l'État-major américain du *deal* proposé par le SS Landa qui négocie son passage à l'ennemi (le succès de l'attentat contre le cinéma en échange de sa liberté et de sa gloire). *Realpolitik* et cynisme sont encore les meilleurs terrains d'entente entre Américains et nazis.

Le film de Tarantino ne sape pas, à lui seul, l'aura de guerre juste qui entoure encore la guerre contre le nazisme, dans le grand récit américano-européen. Il se greffe au contraire sur un air du temps qui – effet Abou Ghraib et Guantánamo – permet ou permettra bientôt l'expression publique de doutes rétroactifs sur la seule « guerre juste » encore consacrée telle de l'Amérique, celle contre le totalitarisme nazi. Or, l'un des moyens les plus efficaces de saper l'idée de guerre juste est d'en réécrire le mobile, en s'attaquant au désintéressement moral. Pour les droits de l'homme et la démocratie, contre le terrorisme islamiste, contre le totalitarisme soviétique, contre le

nazisme conquérant, l'Amérique n'agirait que par intérêt, sans considération de morale. L'argument bien connu est le pendant cynique de l'angélisme en politique étrangère, comme lui, il ignore la complexité des enjeux et parie sur la simplification abusive des grands problèmes. Le film de Tarantino, là encore, ne porte pas à lui seul de telles idées, mais il puise à ce fonds commun de préjugés et d'impensés pour y enraciner ce qui constitue le motif le plus puissant de son intrigue : le thème de la vengeance juive.

Le motif de la vengeance juive : les préjugés d'un homme ou ceux d'une époque ?

L'articulation des deux complots qui finissent par converger – une sorte de *Kill bill* 3, d'une part, avec la vengeance de Shosanna, qui a vu sa famille massacrée par les nazis, et met au point, avec l'aide de son projectionniste noir, le projet d'incendier son cinéma lors de la soirée nazie, et, d'autre part, le plan américain pour faire sauter le cinéma grâce aux *basterds* infiltrés – fait *in fine* apparaître le brasier de nazis comme la vengeance des juifs. Car – s'en est-on étonné sur le moment ? – les membres du commando des *basterds*, à l'exception de leur chef Aldo, sont tous juifs, ils ont même été recrutés pour cela, dans une scène où la caméra s'attarde, l'un après l'autre, sur leurs visages de caricatures. Leur commandant pense en effet que seuls des soldats juifs trouveront en eux assez de ressort et de motivation (toujours la vengeance) pour aller scalper des nazis en territoire ennemi. Si cette idée, énoncée presque explicitement dans le film, ne choque personne, c'est parce qu'elle fait fonds sur le préjugé, largement partagé, que la lutte contre les nazis fut d'abord et surtout l'intérêt des juifs. De là à penser que le choix de la mener n'a tenu qu'à une volonté juive de revanche ? Au-delà des préjugés d'un cinéaste, de peu d'intérêt ici, le motif de la vengeance juive, une fois lancé, ne s'arrête pas à un attentat suicide contre un parterre de nazis. Qui sait jusqu'où résonnera le rire sardonique de Shosanna brûlant dans les flammes du brasier qu'elle a elle-même allumé, aujourd'hui que l'explication par la vengeance historique des juifs est devenue si populaire pour rendre compte des violences sur le terrain proche-oriental ?

Du reste, le soulagement cathartique que le spectateur ne manque pas d'éprouver face à cet embrasement final, contribue encore davantage au brouillage des repères : au croisement d'une opération politique orchestrée au plus haut niveau et d'une vengeance personnelle à laquelle le spectateur adhère parce qu'il a vécu, en même temps que Shosanna, l'épisode traumatique qui la légitime, c'est sous la forme d'un « attentat suicide », élevé au rang d'acte de guerre juste, que les deux projets finissent par se rejoindre accidentellement. Que cette forme terroriste soit aujourd'hui marquée comme, précisément, utilisée contre les « Juifs du septième million[3] », constitue un renversement symbolique de plus, d'autant plus troublant.

Dès lors qu'il fait explicitement œuvre de fiction, le cinéaste, comme l'écrivain, a assurément le droit de faire ce qu'il veut de la vérité historique ; il n'a pas à intégrer, en amont de sa production artistique, un risque de pédagogie lié à la réception de son

3. L'expression, popularisée par l'historien Tom Segev, renvoie à la représentation que les Israéliens ont d'eux-mêmes par rapport aux morts de la Shoah.

œuvre comme source d'information historique ou de prescription morale. Pourtant, les effets produits par ce que Chalamov appelait « péché pédagogique » méritent qu'on s'y attarde, parce qu'ils sont un bon indicateur des préjugés et impensés sur lesquels tient la vraisemblance élémentaire d'une œuvre de fiction. L'ensemble de préjugés sur lesquels tient le film de Tarantino sont-ils imputables à son réalisateur ? En partie seulement. Ils sont surtout le terreau de vraisemblance sur lequel toute fiction prend appui pour garder son public à ses côtés dans ses *écarts*, et à ce titre, un symptôme sur lequel réfléchir. Il n'y a même pas à s'en offusquer : *Inglorious Basterds* est un film de « salopard » ingénu. Pour preuve, cette réponse du réalisateur, désarmante d'ignorance, au journaliste qui lui fait remarquer que « dans son film, systématiquement les juifs retournent contre les nazis leurs propres armes » :

> Exactement ! C'était complètement mon intention. Les Juifs se vengent douleur pour douleur. Ils font aux nazis exactement ce que les nazis leur ont fait[4].

Le film, du reste, n'a même pas fait le scandale auquel Tarantino semblait s'être préparé.

La fiction révise l'histoire, mais sans en revendiquer l'intention, et sans même s'en apercevoir. Tout est dans la manière de raconter l'événement historique, de le faire paraître, de l'interpréter, d'en faire comprendre les effets et les mobiles. Le négationnisme est mort, vive le *storytelling* ! On a changé d'ère. *La vie est belle*, c'était encore la belle époque – le pendant fictionnel des premiers films documentaires sur les camps et la Shoah, ces films des années 1970 qui ne prenaient pas toute la mesure de l'horreur parce qu'ils ne *pouvaient* pas s'en charger. Avec la fiction, une réécriture de l'histoire plus insidieuse se prépare de beaux jours devant elle. Ce ne sera ni la négation ni l'atténuation de l'horreur, mais la modification du récit rendant compte des faits : non plus un juste combat contre un totalitarisme inhumain, mais une guerre sale comme toute guerre, et à ce titre, pas plus légitime qu'une autre, avec ses vaincus et ses vainqueurs, pas très propres non plus, et prêts à toutes les complaisances ; et, en contrepoint sans doute de la centralité de la mémoire de la Shoah dans la conscience occidentale, l'apparition d'un motif au passé glorieux, encore appelé à un bel avenir, celui de la vengeance juive, de cette mythique loi du talion qui ne recule devant rien, parce qu'elle se reconnaît tous les droits au regard de l'immensité de sa souffrance. Ni l'enseignement de l'histoire, ni la transmission de la mémoire ne peuvent lutter contre les dérives de la fiction triomphante. Qu'elle ait, sans conteste, toute la liberté de l'art pour plaider pour ses écarts n'enlève rien à sa très grande responsabilité.

Frédérique Leichter-Flack

4. Entretien de Q. Tarantino avec S. Kaganski, déjà cité.