

Préface

SYLVIE LINDEPERG

« Les livres impossibles ne sont-ils pas les plus nécessaires, peut-être les seuls qui valent la peine qu'on essaie de les écrire¹? » Comme le narrateur du roman de Javier Cercas qui tente de comprendre la mécanique d'une imposture, Ophir Levy s'aventure sur une voie périlleuse. Il s'efforce de suivre la trace des *images clandestines* du système concentrationnaire et du génocide des Juifs, ces fragments d'un imaginaire qui travaillerait souterrainement les motifs et les formes de films n'affichant pas de lien explicite avec la Seconde Guerre mondiale.

La découverte des camps fut un moment d'effraction radicale. Elle *décolora* le monde écrit François Mauriac dans cette « nuit d'avril » qui donne son titre à la belle introduction d'Ophir Levy. En 1945, un imaginaire se forgeait dans la sidération, hanté par la terreur du jamais-vu et la tétanie de l'esprit face à un événement que la pensée peinait encore à concevoir et à appréhender. Ces images et ces premiers récits dévoilèrent puissamment ce qui venait d'avoir lieu, en même temps qu'ils le recouvraient et l'opacifiaient, confondant les destins des concentrationnaires et des Juifs exterminés, disséminant rumeurs et fantasmes aux côtés d'informations avérées.

Un travail de décantation s'opéra dans les décennies suivantes, corrigeant peu à peu les effets d'oblique, affermissant les connaissances, établissant des distinctions. Les étapes de la constitution du savoir historique sont aujourd'hui bien connues comme le sont les scansions de la mémoire et des représentations de l'événement. Sur le terrain du cinéma et de la photographie, les vingt dernières années ont été riches en travaux sur l'enregistrement et la circulation des images de la période nazie et de l'ouverture des camps.

1. Javier Cercas, *L'Imposteur*, trad. E. Beyer et A. Grujicic, Arles, Actes Sud, 2015, p. 50.

Si ce chantier est loin d'être achevé, on appréhende mieux l'histoire de leur longue migration, leurs usages paradoxaux, leur lente sédimentation. Parce qu'il s'est appuyé sur cette archéologie des images, et qu'il y a lui-même contribué, Ophir Levy peut déplacer son regard vers la terre inconnue des empreintes clandestines. Il ne s'y risque pas sans conscience des écueils ni sans crainte des périls.

Comment appréhender le continent des références souterraines, partir à l'assaut de ce territoire dont nul n'a encore établi la carte ? Comment constituer ce relevé avec toute la rigueur requise ? Comment éviter les décrets arbitraires, les intuitions sans fondement, les vains exercices d'herméneutique obsessionnelle ?

Les réponses et les armes d'Ophir Levy sont la polyvalence disciplinaire, la curiosité sans borne, une éblouissante érudition, une intelligence vive et sensible.

L'auteur se place d'abord à la jonction féconde de la philosophie et de l'histoire de l'art, de la psychanalyse et des études esthétiques, sans jamais perdre de vue la discipline historique qui lui sert de cadre et de garde-fou.

Si son essai ne vise nullement l'exhaustivité, sa quête n'en fut pas moins ample. Entre pêche et flibuste, l'auteur a lancé loin ses filets, portant un intérêt égal aux formes savantes de la culture et à ses manifestations populaires. Sans préjugé ni affectation, des films de genre hollywoodiens aux avant-gardes artistiques, des planches de la bande dessinée au cinéma d'auteur, il a accumulé sa matière en marchant. Car le premier trait de sa méthode consiste à la réinventer sans cesse en chemin, à la redéfinir au fil d'une navigation qui connaît l'art de tirer des bords.

Le second principe repose sur une pratique virtuose des jeux d'échelles et des changements de focales ; elle permet à l'auteur d'appréhender son vaste corpus sans céder aux approches en surplomb. La vue au grand angle est ainsi corrigée par une vision rapprochée des films qui porte attention aux détails, aux indices, aux signes labiles : disparition d'un mot, arrière-plan d'une image, coloration d'une séquence, léger déplacement dans une traduction fautive. Ophir Levy adapte au cinéma la « méthode indiciaire » formalisée par Carlo Ginzburg. Ce dernier relève une parenté entre l'interprétation des œuvres

et l'enquête policière; il ajoute cependant que le sens n'est ni une vérité cryptée qu'il faudrait décoder, ni une énigme qui puisse être résolue comme on identifierait le coupable d'un crime. Ophir Levy n'est pas un policier ni un perceur de coffre mais un exégète attentif, précautionneux, soucieux d'étayer ses analyses à travers les plis du film, l'empilement des écritures, le feuilletage des images.

Fouille de géologue, arpentage de géomètre, vagabondage de braconnier, voici tracé son chemin. Sur le territoire investi, il dessine trois modalités de la « hantise des camps » : la répétition de l'imagerie et le déplacement des motifs génocidaires et concentrationnaires; la persistance par laquelle le regard projette ces réminiscences sur des éléments de la vie quotidienne; la rémanence enfin qui affecte le tissu du film, en corrompt les formes.

Parmi les nombreux apports du livre, certains sont particulièrement précieux. En retraçant la circulation des motifs (tatouages, réification des corps, ensevelissement des cadavres au bulldozer, expériences médicales, chambres à gaz, crématoires), l'auteur révèle à quel point l'imaginaire de 1945 demeure prégnant dans certains films de genre, préservé dans son alliage ancien de vérités et de fantasmes. Il vérifie ainsi que le premier récit s'installe et survit à ceux qui lui succèdent, qu'il ne saurait être oublié ni définitivement corrigé.

Un autre intérêt du livre d'Ophir Levy tient à son analyse des films de science-fiction, et tout particulièrement des dystopies, envisagés comme catalyseur des grandes angoisses contemporaines. Les dystopies seraient des utopies qui ont mal tourné, non point leur contraire mais leur envers. L'auteur met au jour un phénomène d'inversion et de bascule des temps qu'il inscrit sous le signe de Donald Winnicott : *la crainte de l'effondrement* consiste à chercher dans le futur les traces de ce *qui a déjà eu lieu*, le détail d'un passé qui n'a pas encore été éprouvé.

On retiendra encore ses analyses subtiles du cinéma de la seconde modernité. Dans les pages consacrées à Alain Resnais et à Chantal Akerman, l'auteur s'inspire des écrits lazaréens de Jean Cayrol. Le poète et ancien déporté traquait dans la littérature moderne l'empreinte formelle et les stigmates des camps : paysages hostiles, répétition hypnotique des figures, flottement des personnages et absence

au monde. De même, Ophir Levy relève-t-il dans *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais une forme de dépression narrative. Ce symptôme fait lever une question qui le conduit vers la biographie de Jacques Sternberg puis vers les repentirs du scénario où il découvre une phrase sur Auschwitz, disparue de la version finale. L'imaginaire des camps, convoqué puis effacé, serait demeuré dans le film à l'état résiduel, sous la forme d'une angoisse diffuse. L'auteur se penche avec la même pertinence sur le symptôme de répétition dans *Jeanne Dielman*. La confirmation lui vient cette fois de la réalisatrice : Chantal Akerman lui confie qu'elle songea à placer un tatouage sur l'avant-bras de Delphine Seyrig, tatouage abandonné qui revient furtivement dans *Toute une nuit*, sur un mode cette fois authentique.

Saluons enfin la juste distance, le courage et la lucidité d'Ophir Levy. Ces vertus entrent en jeu dans sa manière d'aborder le dossier Godard. L'auteur conjugue une analyse éclairée des films *Alphaville*, *Une femme mariée*, *Week-end*, *Histoire(s) du cinéma*, avec une critique argumentée de la pensée godardienne sur la destruction des Juifs. Ainsi affirme-t-il à la fois l'importance d'une œuvre qu'il admire et ce qui fait problème sur le sujet qui l'occupe : erreurs historiques et distorsions ; légèreté de certaines formules ; indistinction permanente entre les camps de concentration et les centres de mises à mort.

Cette même lucidité le conduit à pointer certaines formes d'« hystérisation de la Shoah » pour mesurer les excès d'une préemption du génocide sur la mémoire de la déportation qui se fit jour à la fin des années 1970. Le « magnétisme de la Shoah² » s'exerce depuis lors sans partage, « horizon noir de notre appréhension du monde », « impossible advenu à partir duquel nous légiférons sur les possibles à venir ».

Avec une grâce de funambule, Ophir Levy conclut son livre sur l'angoisse et la joie. La joie vint lorsque lui furent rendues la lumière et les couleurs du *Soleil vert* de son enfance. Ma joie à moi est d'avoir accompagné ses recherches et lu ce livre impossible, si nécessaire pourtant.

2. Ophir Levy, « Le magnétisme de la Shoah », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 195, « Les écrans de la Shoah », juillet/décembre 2011, p. 405-422.