

**Danser dans les ghettos et les camps de l'Europe sous domination nazie :
entre persécution et survie
(Présentation générale)**

De l'exil à la Shoah : les corps déplacés

Ma recherche sur les pratiques et les usages de la danse dans les ghettos et les camps de l'Europe sous domination nazie a émergé au fil de mes travaux au long cours sur l'exil mondial des artistes chorégraphiques d'Europe centrale dans les années 1930 et 1940. Ce qui m'intéressait, entre autres, était de mettre en lumière le rôle de la créativité dans la capacité des artistes à rebondir au fil de leurs trajectoires de fuite.

C'est en cherchant les traces des exilés confrontés à la fermeture des politiques migratoires des pays libéraux, puis rattrapés par les rafles et les déportations en Europe, que j'ai découvert des mémoires d'anciens prisonniers et de survivantes évoquant des réalités singulières : l'existence de pratiques de danse forcée et de danses de survie dans les ghettos et dans le système concentrationnaire. Ces témoignages m'ont sidérée. Comment un prisonnier ou un déporté, absorbé chaque instant à tenter de « sauver sa peau », pouvait-il trouver l'énergie nécessaire pour initier un pas de danse ?

Animée par le besoin de comprendre, j'ai poursuivi mes lectures de témoignages en portant une attention particulière à la mémoire sensible des corps, aux gestes artistiques et du quotidien, aux regards, aux rapports à l'espace et à l'imaginaire.

Une archéologie des traces

Progressivement, il m'est apparu nécessaire d'initier un projet distinct de celui consacré à l'exil afin de comprendre plus particulièrement l'existence de ces pratiques de danse en contexte de violence extrême, un phénomène apparemment non balisé par la recherche. Était-il possible d'avancer vers une histoire intégrée croisant pratiques du mouvement et représentations du corps, et mettant en regard les réalités indissociables de la Shoah, à savoir la mort ou la vie, l'oppression et la survie ?

Je me suis donc, pas à pas, immergée dans une archéologie de ces gestes enfouis sous les couches de la disparition. Mon projet était de mettre au jour, documenter, décrire et contextualiser les représentations, les formes, les usages et les fonctions incarnés par la danse dans les trous noirs de l'Europe du Troisième Reich.

Grâce au soutien de l'United States Holocaust Memorial Museum à Washington et de Yad Vashem à Jérusalem, j'ai exploré les collections des deux institutions. À défaut d'avoir accès à leurs archives matérielles durant le temps du Covid, j'ai consulté leurs bases de données numérisées qui se sont révélées des océans sans fin. Fécondes, ces navigations digitales ont permis de confirmer l'existence de pratiques de danse et de mouvement dans les espaces d'internement de l'ensemble des territoires sous domination nazie, tout autant que leur

récurance au fil du déploiement de la Shoah : langages rythmiques, mouvements expressifs et créatifs, performances chorégraphiées, formations de type paramilitaire, etc. La diversité des traces mais également les intertextualités les reliant faisait sens. Individuelles ou collectives, forcées ou clandestines, ces pratiques socio-culturelles situées et genrées se présentaient comme des témoins, des produits et des expressions de la Shoah autant que comme des réponses à celle-ci. Cette seconde étape de mon enquête a en fin de compte confirmé la possibilité d'aborder ce projet dans une perspective multidimensionnelle : par le haut et le bas, depuis les marges et les centres, et à des échelles allant du nano au macro.

Depuis, j'ai commencé des recherches de terrain dans plusieurs mémoriaux de camps en Europe afin d'appréhender les lieux, les espaces et les contextes environnants, et de mieux cerner les trajectoires singulières des déportés et les parcours politiques de plusieurs officiers SS et de leurs collaborateurs.

Les traces se révèlent *in fine* multiples : archives matérielles et immatérielles, manuscrites et publiées, visuelles, orales, corporelles, mémorielles. Elles sont dispersées, fragmentaires, délicates : les traces rescapées du temps de la Shoah, celles administratives et visuelles non détruites par les nazis, celles produites par les détenus sous la contrainte, comme celles de leurs espaces de vie clandestins, mais également les sources constituées au lendemain de la guerre et dont l'élaboration s'étale jusqu'à aujourd'hui et suit le temps des procès, comme celui de la survivance et du témoignage. Elles fonctionnent comme des palimpsestes dotés d'une mémoire cumulative qui nous renseigne sur les réalités instables de la Shoah, autant que sur les circuits de leur sauvetage et de leur devenir d'archive. Quoique ne possédant pas de vie propre, elles rayonnent d'une indéniable présence et agissent sur nous, ainsi que l'exprime l'historien de l'art Horst Bredekamp dans sa *Théorie de l'acte d'image* (2015). Les informations concrètes qu'elles délivrent sont les ultimes signes de ce qui a eu lieu et fut englouti. A la fois empreintes et tombeaux, ces archives témoignent de vies et de danses chassées aux confins de l'humanité. Elles sont cependant porteuses des dernières lueurs des cultures de mouvement de l'entre-deux-guerres prises dans l'étau de la biopolitique nazie.

Les sources orales et les rares témoignages dansés se révèlent tout autant capitaux. J'ai eu le privilège de réaliser des interviews filmées de plusieurs survivantes pour qui la danse a compté dans le désir de vivre. Certaines n'avaient jamais témoigné. Je citerai en particulier la hongroise Eva Pusztai-Fahidi, décédée en septembre 2023, qui fut déportée à Auschwitz, puis à Münchmühle, camp de travail satellite de Buchenwald. En 2015, elle a choisi de célébrer ses 90 ans par un récit autobiographique dansé et parlé, porté à la scène avec la danseuse Emese Cuhorka et la chorégraphe Réka Szabó. Un spectacle intitulé, *Mer de lavande ou l'euphorie d'être* (*Sea Lavender or the Euphoria of Being*), créé à Budapest, qui fit le tour d'Europe et fut pour elle une expérience essentielle dans son engagement à transmuier la souffrance et à transmettre son histoire au nom des disparus : « Les gestes et les mouvements peuvent être plus libres que les mots », témoignait-elle dans la presse.

Les « espaces-temps » de l'histoire des gestes et du mouvement

Ces sources invitent à explorer les « espaces-temps » larges du processus de la Shoah en Europe : tout d'abord ceux synchroniques du Troisième Reich et de son projet géopolitique de conquérir et façonner un empire habité par « l'homme aryen ». La politique corporelle joue à cet égard un rôle central. La culture d'encadrement idéologique de la société allemande avec ses mises en scène performatives du pouvoir, ses programmes d'éducation paramilitaire de la jeunesse, ses circuits encadrés de loisirs et de vacances à bas prix, représentent autant

d'instruments de propagande destinés à façonner à la fois « l'ordre nouveau » et une façade embellie du Reich, comme en témoignent les gymnases flambants neufs et baignés de lumière adossés aux usines. Les danseurs proches du régime sont partie prenante de ces dynamiques. Ce double phénomène de brutalisation des sociétés par les moyens de la technique et d'embellissement de celles-ci par la propagande (*Beautification*) se relie aux problématiques soulevées par la modernité occidentale à l'ère des masses, ainsi que le démontrent les travaux de Georg Lachmann Mosses (*Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, 1980), Jeffrey Herf (*Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, 1984) ou Peter Reichel (*Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des deutschen Faschismus*, 1991).

On observe que ces mêmes techniques mises au service du culte du corps sont appliquées de manière inversée – dévalorisante et coercitive - dans le quotidien des prisonniers des camps, comme, par exemple, lors des appels du matin et du soir ou lors des marches pour se rendre sur les lieux du travail forcé. Dans l'Europe nazifiée, les gestes de travail, de création et de destruction sont en effet exploités dans une même chaîne idéologique de fabrique et de falsification du réel par un État se concevant comme une œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*) (Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, 1997). L'exaltation des masses instrumentalisée par la propagande et les persécutions continues infligées aux prisonniers du système concentrationnaire sont les deux faces consubstantielles du projet utopique d'un Reich aryen.

Dans cet « espace-temps » se déploient aussi les réseaux de résistance et d'entraide auxquels quelques danseurs prennent part, notamment à Amsterdam, Paris et Varsovie, où ils rejoignent les groupuscules urbains de résistance armée ou politique et soutiennent des réseaux de cachettes. Certains artistes explorent également des formes performatives d'engagement, allant jusqu'à utiliser les feux de la rampe de quelques lieux de spectacle comme espaces de résistance ou de cachette.

Les approches diachroniques sur le temps long sont tout autant nécessaires pour comprendre les continuités, discontinuités et ruptures de l'histoire des corps et des sensibilités, de la danse et des gestes. Ainsi, la tradition nationaliste de la gymnastique allemande initiée depuis le début du XIX^e siècle par Friedrich Ludwig Jahn en réponse aux guerres napoléoniennes, les caricatures antisémites et leurs circulations médiatiques, l'idée occidentale d'une hiérarchie des cultures issue de l'histoire coloniale (Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 1951), mais également, au lendemain de la libération des camps, le devenir des « savoirs-déportés » (Anne-Lise Stern, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, 2004) qui nourrissent, par exemple, des parcours novateurs dans la thérapie, tel celui d'Edith Eva Eger (*The Choice. Embrace the Possible*, 2017), ou encore, au fil des générations, les circulations post-mémorielles du silence dans les milieux chorégraphiques contemporains.

De fil en aiguille, d'autres questions se sont arrimées à mon projet empirique. Si le processus de la Shoah a transformé le rapport au mouvement, comment la danse a-t-elle à son tour transformé l'univers concentrationnaire ? Quel rôle a-t-elle joué dans le surgissement d'espaces de violence ou de refuge, de formes de déshumanisation ou de re-subjectivation ? Autrement dit, quelles formes de danse et de mise en scène des corps les ghettos et les camps ont-ils produits et quelles réponses la danse et ses acteurs ont-ils apporté ?

Dans cette perspective, un enjeu de mes études de cas est de comprendre de quelle manière s'articulent les relations entre les lieux, les espaces et les temporalités, entre le social, le

symbolique et le sensible, entre le collectif et l'individuel. Il s'agit aussi de retrouver les chemins qui mènent des émotions aux gestes et vice-versa. Tâches ardues, mais balisées par les historiens du sensible (Alain Corbin, Hervé Mazurel), les sociologues (Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Michel Foucault), les historiens de l'art (Aby Warburg, Georges Didi-Huberman) et les spécialistes du trauma (Boris Cyrulnik, Besser von der Kolk).

Quelques constats et observations

J'évoquerai ici plusieurs pistes de travail autour de certains types de danses forcées et les réponses performatives apportées par les victimes dans leur tentative de survie.

Les danses de déshumanisation

Les danses forcées sont des danses humiliantes qui s'inscrivent dans les processus anti-humains inaugurés par la dictature nazie. On les repère dans les années 1930 dans quelques villes allemandes et dans les camps de prisonniers politiques. Puis, avec la guerre et l'avancée de la Wehrmacht, elles se généralisent dans les ghettos et les territoires de l'Europe de l'Est.

Certaines danses, les plus radicales, prennent la forme de rituels de déshumanisation débouchant sur la mise à mort. En 1939, lors de l'invasion de la Pologne orientale par le Reich nazi, un officier de la Gestapo organise une « fête » à Ciechanowice (bourgade renommée alors Rudelstadt) et ordonne à des femmes juives de danser avec lui avant de les abattre dans le mouvement de la danse. A partir de 1941, sur les territoires où se déploie la Shoah par balles, les SS et leurs collaborateurs imposent fréquemment aux populations juives de danser jusqu'à épuisement ou de façon grotesque sous les yeux des autres villageois contraints d'assister à ces scènes. Leur assassinat dans les forêts avoisinantes suit de peu. Parfois ces scènes sont imposées directement au bord des fosses. Les populations Sinti et Rom sont également touchées, comme en témoignent les archives orales de Yahad-In Unum. A Auschwitz, il arrive que des SS ordonnent à des femmes de sortir du groupe lors d'un l'appel et de danser avant qu'elles ne soient violées, puis assassinées. Ces scènes peuvent se reproduire jusqu'aux abords des chambres à gaz à Birkenau.

Chacun de ces exemples nécessite une contextualisation détaillée et doit notamment être appréhendé au regard de la carrière politique des élites SS et à l'aune des méthodes de management locales que ces derniers mettent en œuvre avec leurs collaborateurs dans leur gestion des zones d'occupation.

On peut cependant d'ores et déjà s'interroger sur ce qui pourrait expliquer une telle proximité entre la violence ultime du processus génocidaire et la danse, au moment précis où la vie – source de tout mouvement – est condamnée sans appel.

J'invoquerai ici deux niveaux d'explication. Le premier concerne le statut esthétique de la danse. Son médium d'expression est le corps et non un instrument intermédiaire comme le pinceau ou la plume. Art du vivant, ses œuvres s'incarnent dans le temps présent du mouvement corporel. Cette réalité distingue la danse d'autres arts, comme la peinture ou la littérature, dont les œuvres s'incarnent essentiellement dans des objets matériels distincts de leurs créateurs.

Le second niveau d'explication découle de ce statut singulier. L'ordre de danser imposé aux détenus les transforme en cible concrète, immédiate, où peut s'imprimer en son plein cœur la haine des persécuteurs. Ces mises en scène ont pour ces derniers l'allure de rituels de réassertion. A travers eux, ils actualisent leurs représentations antisémites et réaffirment le caractère immuable, car défini par une vision raciale, des rapports de domination entre l'élite des « Maîtres » (*Herren*), créateurs de culture (*Kulturschöpfer*), et les « sous-hommes »

(*Untermenschen*), « destructeurs de culture » (*Kulturzerstörer*), ainsi dénommés par la doxa nazie.

Ces rituels de déshumanisation avant la mise à mort révèlent certaines dimensions de l'imaginaire antisémite nazi. L'historien de l'art Éric Michaud parle de « l'angoisse primitive du national-socialisme face à l'opacité des corps ». Hitler était hanté par l'ombre et l'invisible, qui lui rappelaient la capacité de resurgissement du « peuple tyrannique ». Ainsi, mettre en scène l'autre dans une danse humiliante revient à le priver d'altérité, étape au-delà de laquelle le meurtre « peut » avoir lieu. Faire taire en l'autre sa capacité de transcendance en le persécutant et en l'annihilant constitue *in fine* pour les bourreaux un moyen par lequel ils croient pouvoir se libérer de la menace de l'ombre et faire advenir la culture allemande à la lumière. A travers ces actes génocidaires, et parce que forts de leurs croyances, les SS ont la conviction d'accomplir une mission au service de la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*).

Les danses d'aliénation et de « sur-vie »

L'ordre de danser circule également dans les camps, notamment lors de visites improvisées de SS dans les baraques, qui peuvent imposer à un prisonnier, le plus souvent une femme, d'exécuter une danse. Ces ordres ne sont pas séparables d'une forme de prédation : outre la dimension de domination masculine, les SS ont droit de vie ou de mort sur les prisonniers. Des scènes de musique forcée se déroulent de manière analogue selon une logique de roulette russe, dont l'issue peut être fatale si les SS ne sont pas satisfaits de la prestation (Elise Petit, *La Musique dans les camps nazis*, 2023).

Ces scènes dévoilent ici également un théâtre des extrêmes qui fonctionne comme un instrument d'aliénation ayant rompu avec toutes les règles de l'art et du jeu. Les SS utilisent le médium expressif des victimes pour les transformer en marionnettes suspendues à la voix qui ordonne et aux fils de la terreur. La violence qui emplit le huis clos des camps se propage par des éléments sensoriels. La voix des SS, le bruit des bottes, les aboiements des chiens, comme les marches musicales accompagnant le chemin du travail, rythment le quotidien et participent au contrôle du temps, de l'espace, des corps et des esprits. Les danses forcées, qui témoignent du pouvoir pervers de leurs commanditaires despotes, participent de ce même contexte d'oppression collective et de destruction des repères individuels. Quand bien même ces moments improvisés laissent les détenus en vie, l'arbitraire dont ils sont victimes les place dans une situation d'alerte permanente.

Parfois, ces danses forcées induisent pour ceux qui les exécutent un passage dans des états de conscience modifiés. Paradoxalement, la transe déclenchée ici par la peur et le souci de répondre à l'ordre pour rester vivant les maintient dans un état de « sur-vie » qui les protège. L'intensité émotionnelle qui transforme soudainement ces prisonniers en figures extatiques est à l'opposé de l'apathie qui s'empare peu à peu des « musulmans ». Cependant, quoique animées par une forme de surtension, leurs danses sont tout autant une réponse extrême à la violence intrinsèque des camps.

Les danses de résilience

Les danses de résilience sont des danses initiées par les prisonniers et les déportés pour compenser les processus de déshumanisation. Elles forment des micro-éthos de survie qui s'appuient sur la relation à soi et au groupe, ainsi que sur la capacité à rebondir - ou résilience, théorisée plus tard par le psychologue Boris Cyrulnik. Leur étude permet d'enrichir les réflexions sur la notion d'agentivité (*agency*) et sur l'histoire de la résistance au joug nazi considérée dans ses gestes quotidiens et spirituels.

Selon l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, cette capacité de réaction, aussi infime soit-elle, permet de provoquer « une légère déchirure dans le désespoir », de préserver « une place malgré tout, une parcelle d'humanité » (*Sortir du noir*, 2015). Pour les écrivains des ghettos, le journal est le lieu de cette agentivité. Pour les musiciens des camps, les temps de répétition au sein de l'orchestre officiel leur offrent des espaces d'hétérotopie (Michel Foucault, *Des espaces autres*, 1967). Pour les danseurs, le mouvement du corps dans l'espace joue ce rôle. Leur art est leur manière d'être au monde et de s'exprimer (Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, 2011).

Les micro-danses qu'ils explorent font appel au corps sensoriel et perceptif, à l'intelligence émotionnelle, à la conscience kinesthésique et somatique, à l'imaginaire créatif. Elles puisent instinctivement dans le vaste *spectrum* des cultures corporelles qui ont façonnées leurs expériences antérieures : danse moderne et ballet, gymnastique rythmique, danses folkloriques et sociales, coutumes Sinti et Roms, traditions sionistes et hassidiques. Elles attestent de l'unité indissociable du corps et de l'esprit et du rôle de la perception et des émotions dans la capacité à se repérer dans le monde environnant (Alain Damasio, *Spinoza avait raison*, 2003). Elles se relient en cela à la tradition du monisme, héritée d'Aristote et de Spinoza, ainsi qu'aux nouvelles approches de la pensée du corps initiées au début du XXe siècle par la phénoménologie (Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty). Leur créativité est fondée sur la libre exploration du corps sensible et de la subjectivité individuelle, fruit des explorations de la modernité. Elles opposent ainsi *de facto* une réalité tangible aux représentations essentialisées du corps fixées par la doctrine raciale nazie.

Les stratégies de résilience des danseurs des camps prennent en premier lieu la forme de techniques physiques et de ruses psychologiques qui aident à temporiser avec l'anormal, à s'adapter afin de maintenir l'intégrité vitale et mentale. Elles explorent, par exemple, les espaces ouverts par l'écart aux règles, l'esquive, les pas de côtés – comme lors des sélections –, mais également les formes de soutien physique à plusieurs – notamment lors des appels et des marches, où il est crucial d'avoir plusieurs paires d'yeux, de mains et de jambes.

Mais leurs pratiques se relient aussi à une éthique d'entraide et de réciprocité qui ouvre sur une dimension sociale, éducative, voire spirituelle. On assiste alors à un processus de resémantisation des gestes, rendu nécessaire par les besoins inédits de la survie. Les enjeux autrefois artistiques migrent vers des préoccupations éthiques.

Les formes et les modalités de ces danses sont très variées. Elles concernent l'accompagnement des enfants dans le quotidien des ghettos et de certains camps. Les projets développés s'enracinent dans les programmes pédagogiques de l'entre-deux-guerres développés par les institutions sionistes et les organismes de sauvetage des orphelins. Elles se relient aussi aux spectacles interdisciplinaires et jeux clandestins qui se déroulent occasionnellement le soir dans les baraques des camps - instants où l'on peut partager l'espoir, mais aussi l'humour. De même, elles se traduisent par des moments de renforcement collectif qui soudent l'esprit du groupe (*empowerment*), comme la pratique sioniste de la *hora* dans les camps de transit ou les danses hassidiques lors de certaines fêtes religieuses. Des solos improvisés jaillissent parfois sans prévenir aux abords des baraques. Ils disent la souffrance de la perte et sont accueillis avec compréhension par quelques camarades.

Dans ces moments, le groupe de ceux qui dansent et l'assemblée de ceux qui regardent forment une communauté imaginée transitoire (Benedict Anderson, *Imagined Communities*, 1983) où chacun peut se relier à des formes de vie sociale et renouer avec des activités symboliques. Ces espaces ouverts par le mouvement de la danse endossent une fonction d'hétérotopie furtive. Durant ces moments, on s'autorise à commenter en temps réel le joug de

l'enfermement, à partager des émotions, mais aussi à explorer d'autres temporalités du passé ou du futur afin d'échapper au présent.

A cet égard, la danse nourrit des formes d'escapisme particulières chez adolescents pour qui la danse pratiquée dans le contexte familial de l'enfance reste leur seul repère vivant et leur permet un retour sur soi autant qu'une fuite hors du monde environnant. Elle est également un thème dont s'emparent les peintres et les poètes pour renouer avec une forme d'harmonie du corps ou rêver d'un futur dans un espace libre.

L'art du pouvoir et le pouvoir de l'art

Ces micro-danses mues par l'instinct de vie pourraient sembler de peu de poids face à l'ampleur et à la profondeur de la catastrophe. Pourtant, elles ont aidé certains à survivre et à inventer des chemins de survivance. Elles ont aussi marqué ceux qui les ont vues au point d'être décrites dans leurs mémoires d'après-guerre comme des moments d'intensité singuliers. Elles forment en fin de compte un archipel de gestes et de mouvements qui rejoint les multiples résistances exercées face à l'inéluctabilité de la Shoah, ce dont les propos de Georges Didi-Huberman se font l'écho : « La danse des lucioles, ce moment de grâce qui résiste au monde de la terreur, est la chose la plus éphémère, la plus fragile qui soit » (*Survivance des lucioles*, 2009). Retrouver ces lucioles vulnérables, mais dotées d'une réelle force de rayonnement, c'est ainsi sortir de l'oubli des personnes qui ont frayé par la danse des voies créatives de survie au cœur même de l'expérience de la persécution. C'est en somme reconnaître leur contribution essentielle au sauvetage de l'humain en l'homme.

Les gestes des génocidaires s'inscrivent, quant à eux, dans l'histoire au long cours de la construction des cultures de domination, en l'occurrence une vision du monde et de l'art définis par le prisme de la race. Ils forment une constellation, dont les formes et les modalités répétitives ont circulé dans l'espace du Reich nazi et ont pesé dans la chaîne des gestes ayant participé à l'exécution de la « Solution finale ». A ce paysage se superposent, tel un calque, les danses des artistes de l'avant-garde moderne qui ont choisi de servir les ambitions culturelles et raciales du Grand Reich.

Dans son essai, *Language and Silence* (1967), l'écrivain George Steiner, enfant de l'exil, notait : « Les mots, ces gardiens du sens, ne sont pas immortels, invulnérables (...). Comme les hommes, les mots souffrent (...). Certains peuvent survivre, d'autres sont incurables ». Les trainées laissées par cette « Geste » nazie de la violence continuent de circuler jusqu'à aujourd'hui et attestent de leur capacité de réincarnation. Les blessures restent à jamais marquées de leur cicatrice indélébile. Elles disent la perte des langues du corps des mondes assassinés et la difficulté à réparer ce qui a pourtant été vivant : la capacité à vivre ensemble dans un monde multiculturel.

La danse contemporaine occidentale peine à prendre la mesure de cette atteinte à la vie du mouvement. Si elle sait témoigner de compassion pour les causes tragiques du monde présent, l'histoire d'où elle vient n'intéresse ses artisans et chercheurs que de manière singulièrement sélective. Ces débris de mémoire, qui lestent encore l'histoire de la danse, sont sans doute parmi les derniers de l'histoire contemporaine des arts. Une histoire socio-culturelle et politique des danses sous contrainte du Troisième Reich contribuerait ainsi à rompre le cercle vicieux des constructions de l'oubli et à rééquilibrer un tant soit peu les rapports entre histoire et mémoire culturelle.