



Espoliats!

L'arianització econòmica a França (1949-1944) o el reconeixement mitjançant una exposició d'un fet reprimat

IGNASI CRISTIÀ I JEAN-CLAUDE DUCLOS

1

1. Escenografia del camp de concentració. Fotografia © Plàcid Mur.

EL CONTEXT: EL MUSÉE DE LA RÉSTISANCE ET DE LA DÉPORTATION DE L'ISÈRE (FRANÇA)

La memòria i la història de la Resistència han donat lloc, a França, a un centenar de museus, situats sobretot a les regions del maquis. Després d'una primera onada, apareguda al voltant del vintè aniversari de l'Alliberament (1944), l'han seguit unes altres dues, el 1984 i el 1994. Alhora que la memòria es va apagant, aquesta família de centres, probablement, ha acabat eixamplant-se. Efectivament, deuen la seva existència a la determinació d'antics resistents i deportats, decidits a reunir i mostrar les proves de la història que van viure, amb la finalitat de garantir-ne el futur. Encara que aquests antics combatents tinguessin pendent un reconeixement, el seu objectiu fou, en primer lloc, garantir "la perennitat del record de la Resistència" i transmetre a les joves generacions els valors en nom dels quals refusaren la desfeta i el govern col·laborador del mariscal Pétain.

Iniciat el 1963, per la commemoració del 20è aniversari de l'Alliberament, el museu de Grenoble pertany a aquesta primera fornada francesa de museus de la Resistència i de la Deportació creats pels seus protagonistes, membres d'associacions majoritàriament orientades a l'esquerra. A Grenoble, quatre persones, un antic resistent comunista i director d'escola, un inspector universitari, el director dels arxius departamentals i el president de la secció iseresa de l'ANACR (Association nationale des anciens combattants de la Résistance), van prendre la iniciativa de crear un museu. Els dos primers



2. Vista general de la planta baixa de la sala dels passos perduts de l'Antic Palau de Justícia de Grenoble. Fotografia © Plàcid Mur.

són ardents partidaris de la “pedagogia Freinet”, mètode que consisteix a guanyar-se la confiança dels infants i desenvolupar-ne la personalitat i l'autonomia encoratjant-los a preguntar, interrogar i despollar ells mateixos els documents i comunicar-se les recerques.

Alhora que tres antics resistents deportats reunien els objectes, membres del comitè director de la FNDIRP (Fédération nationale des déportés, internés, résistants patriotes) de l'Isère, és a dir, l'associació que agrupa el major nombre de supervivents de la Deportació, reemplaçaven el primer nom que hi posaren, el de Musée de la Résistance dauphinoise, pel de Musée de la Résistance et de la Déportation, que fou inaugurat el 1966 per l'alcalde de Grenoble, en el local que ell mateix havia posat a disposició de l'associació del museu: la casa natal d'Stendhal.

Habilitat pels antics resistents i deportats, que hi anaven vespres i diumenges a pintar, serrar, clavar i muntar els plafons i les vitrines dels quals ells mateixos compraven els materials, aquest museu va funcionar des del 1966 fins al 1994, amb un nombre de visites anual de 1.000 a 4.000 persones, gràcies al seu afany. A l'inici dels anys 1980, els més voluntariosos mesuraren els seus límits. L'edat, que anava avançant, l'estretor dels locals i les visites que minvaven els incitaren a cercar un relleu. El 1986, el president del Consell General de l'Isère, i alcalde de Grenoble, respon favorablement la seva demanda. De museu d'associació, esdevé aleshores centre departamental, sense perdre, per tant, la col·laboració d'aquells que l'havien creat i fet funcionar fins en aquell moment. En realitat, fou amb ells que es va començar a analitzar un programa museogràfic cronològic, basat en la història de la Segona Guerra Mundial i en les vivències específiques a l'Isère i fou gràcies a la seva tasca que, en l'actualitat, tenen un lloc els valors de



la Resistència. La concepció d'aquest programa es portà a terme seguint els principis de l'ecomuseologia, ja que es crearen les condicions per a una negociació tripartida que associà els representants d'un grup social (els resistents i els deportats, representats per les seves associacions), els experts (els historiadors i els professors) i els mediadors (els museògrafs) que el coordinaren. No obstant això, aquest plantejament evidencià un cert nombre de punts de fricció.¹ L'exposició que tenien com a objectiu, encarregada pel poder polític en vista de la celebració del cinquantenari de l'Alliberament, hagué de ser consensuada. Fou amb aquest propòsit que s'establí un diàleg entre una memòria plural, tot i que dividida des del punt de vista polític, com ho fou durant la Resistència, i els historiadors. La crònica regional d'aquest període, encara massa poc investigada, presenta, per tant, llacunes.

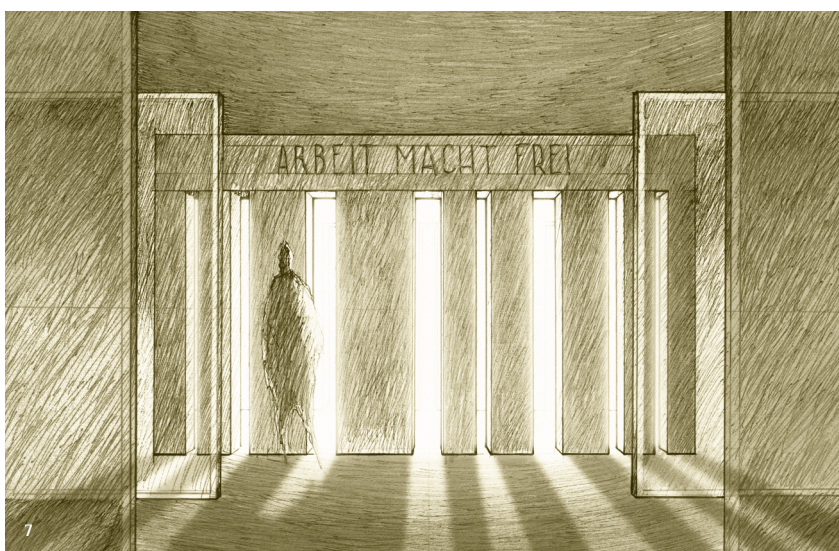
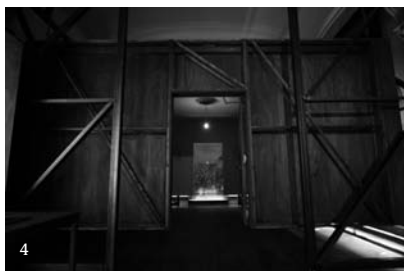
El dia 1 de juliol del 1994, s'inaugura el museu departamental en el context del 50è aniversari de l'Alliberament. Favorablement acollides gràcies a l'adquisició prudent d'una exposició de prefiguració, les presentacions no susciten la crítica. El cert és que s'alcen algunes veus que en lamenten l'oblit, però, després de discutir-ho, tots hi renunciën, ja que una galeria de retrats perjudicaria l'abast pedagògic de les presentacions. Vistes les llacunes observades, per tant, nombrosos punts del programa queden en suspens.

EL CONEIXEMENT DE LA SITUACIÓ DELS JUEUS, DE LA CREA- CIÓ DEL MUSÉE DE LA RÉSISTANCE A LA DECISIÓ DE REALITZAR L'EXPOSICIÓ "SPOLIÉS ! ..."

Concebudes durant els anys 1960, les presentacions del primer museu no reservaven cap espai particular als jueus i no deien res de "la solució final". Efectivament, hem de recordar que cal esperar fins als anys 1980 perquè es comenci a explicar allò que va ser la Shoah i fins al 1985 perquè la paraula

3. Àmbit "L'arianització" i exterior de l'escenografia de la cambra que sura. Fotografia © Plàcid Mur.

¹ DUCLOS, Jean-Claude, «Les résistants, les historiens et les muséographes: histoire d'une transaction et de ses enseignements». A: BOURSIER, Jean-Yves [coord] (1997) *Résistants et Résistance*.



4. Entrada a l'escenografia de la cambra que sura. Fotografia © Plàcid Mur.

5. Àmbit "casos d'arianització" a Grenoble" i la guerra. Fotografia © Plàcid Mur.

6. Esbós preliminar de l'escenografia de la cambra que sura. Fotografia © Plàcid Mur.

7. Esbós preliminar de l'escenografia del camp de concentració. Fotografia © Plàcid Mur.

² És el 1985, efectivament, quan Claude Lanzman es-trena el seu film *Shoah*, i dóna a l'extermini dels jueus pels nazis un nom que és posteriorment el més utilitzat.

comenci a ser utilitzada.² A l'inici de la dècada de 1990, representants de la comunitat jueva pregunten què s'hi dirà, en el futur museu departamental, de la seva història i sobretot de la seva resistència. Se'ls respongué que quan les recerques permetessin reunir les dades, s'explicarien en una exposició temporal. Si bé les presentacions de 1994 evoquen molt bé les persecucions, els arrestos i les deportacions dels quals els jueus van ser víctimes, encara res no s'havia dit de la Resistència jueva. Després de més d'un any de canvis i d'estudis, una exposició temporal "Ser jueu a l'Isère entre 1939 i 1945" permet, el 1997, compartir una memòria que fins aleshores quasi no havia passat el context comunitari. Aquesta mostra va permetre establir la rea-

litat d'una Resistència jueva i de reprendre'n les adquisicions, el 2001, amb ocasió d'una actualització de les presentacions de llarga durada del museu.

A escala nacional, recordarem que va caldre esperar l'any 1995 perquè un president de la República reconegués per primera vegada la responsabilitat de França en l'assumpte dels jueus, en els anys 1940: "[...] aquestes negres hores empastifen com mai la nostra història, i són una injúria al nostre passat i a les nostres tradicions. Sí, la bogeria criminal de l'ocupant ha estat secundada pels francesos de l'Estat francès. Fa cinquanta-tres anys, el 16 de juliol de 1942, 450 policies i gendarmes francesos, sota l'autoritat dels seus comandaments, responien a les exigències dels nazis. [...] França, pàtria de les Llums i dels Drets de l'Home, terra d'acolliment i d'asil, França, aquell dia, va portar a terme allò irreparable. Faltant a la seva paraula, lliurà els seus protegits als botxins.»³ Aquest discurs marca una gran etapa d'assimilació nacional d'un passat que, fins aleshores, "no havia succeït".⁴ Permet també remarcar que aquests fets, establerts pels historiadors,⁵ calia encara que fossin admesos al més alt nivell de l'estat per penetrar en la memòria col·lectiva dels francesos. Aquest reconeixement suscita altres preguntes sobre allò referent al que se sap exactament dels perjudicis soferts pels jueus a França, entre 1940 i 1944.

Poc després, el 1997, el primer ministre encarrega a un antic resistent i deportat, Jean Mattéoli, un estudi sobre els espolis de què foren víctimes els jueus. Portat a terme amb la participació d'historiadors especialitzats, els resultats de la *Mission Mattéoli* són editats l'any 2000. Això té com a principals conseqüències la creació de la *Fondation pour la mémoire de la Shoah* i la instauració d'una comissió per a la indemnització de les víctimes d'espoliacions (CIVS).

També en el 1997, l'Ajuntament de Grenoble, en resposta a d'una proposta de la comunitat jueva de la vila, estableix una comissió comunal d'investigació sobre els espolis dels "béns jueus" a l'Isère. Remarquem que iniciatives semblants es prenen a Lió, Marsella i Bordeus. A partir del 2000, la comissió grenoblesa es beneficia de l'ajut d'un historiador especialment reclutat per estudiar aquests espolis a l'Isère: Tal Bruttman. Alhora que lliura els resultats finals del seu estudi, el 2009, l'Ajuntament i la Comissió decideixen que la seva edició anirà acompanyada d'un col·loqui internacional i d'una exposició que s'inaugurarà el 31 de maig del 2010. Cal que aquesta mostra, que hom espera que rebi un ampli públic, es faci a l'antic palau del Parlament del Dauphiné, en els 400 m² d'espai que hi ha disponibles per a les exposicions temporals. Al cor de l'antiga vila de Grenoble, l'antic edifici majestuós ocupat pel Parlament de la província del Dauphiné fins a la Revolució, també fou el palau de justícia de la vila, des del 1802 fins al 2002. Actualment és propietat del Departament de l'Isère.

³ Discurs del president Jacques Chirac, el 16 de juliol del 1995, a París.

⁴ CONAN Eric i ROUSSO Henri (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Fayard, Paris, .

⁵ Començant per l'historiador americà Robert O. Paxton (Parads and politics at Vichy. The French Officer Corps under Maréchal Pétain. Princeton University Press, 1966), que mostra com el govern de Vichy, amb anterioritat a les demandes de l'ocupant, se'n va fer còmplice. Remarquem que va haver de ser un historiador americà qui ho digués i ho publiqués.

Com que el Museu de la Resistència i de la Deportació de l'Isère reemplaçà al del departament, se li encomanà la realització de l'exposició, segurament, o potser encara més, per l'experiència del seu equip en el tractament dels fets dels anys 1940-1944 i pel domini de la museografia.

La demanda oficial se li fa durant l'estiu del 2009; per tant, només disposa de nou mesos (del setembre de 2009 al maig del 2010) per reunir els fons necessaris, buscar pressupostos per a l'escenografia, concebre el programa de l'exposició, amb la col·laboració d'un consell científic (que només es reuní el gener del 2010), i portar-la a terme, perquè fos inaugurada el 31 de maig, tal com sol·licitava l'autoritat.

L'ESTRUCTURA DEL PROGRAMA I L'ADAPTACIÓ A L'ESPAI D'EXPOSICIÓ

Si l'objectiu era explicar l'*arianització*⁶ econòmica a França –és a dir, la voluntat del govern del mariscal Pétain d'eliminar els jueus de la vida econòmica desposseint-los dels seus béns–, cal constatar que es tractà només d'una etapa dins d'un procés molt més ampli que portà a la mort sis milions de persones. També mancava inserir a l'exposició els treballs de l'historiador Tal Bruttman, limitats, com s'ha dit, a l'*arianització* a l'Isère, en l'ampli context de l'extermini dels jueus d'Europa tal com Adolf Hitler anuncià⁷ i tal com es va acomplir amb la complicitat de nombrosos estats europeus, entre ells França.

Aquesta contextualització era, per tant, molt necessària, per a l'equip del Museu de la Resistència i de la Deportació de l'Isère, que volia adreçar-se a un públic molt ampli, fins i tot escolar, a qui convenia explicar el conjunt de processos i el seu terrible resultat: el fracàs de la societat civilitzada. Per a ells, així com per a les associacions amb les quals treballa, la *Shoah*, com tot altre extermini d'una minoria, és un fet històric que no s'ha de deixar d'estudiar, amb la finalitat de comprendre-la i d'evitar la repetició d'una tragèdia semblant. Així doncs, l'exposició "Spoliés!" havia d'organitzar-se al voltant d'aquest fet històric, tot analitzant-ne una característica ben precisa, l'*arianització*, és a dir l'espoli, el pillatge transformats en una acció legal de l'estat per desposseir un cert nombre de francesos dels seus béns i, finalment, de la seva vida, simplement perquè eren jueus.

⁶ *Arianització* deriva del terme nazi *arisierung* que significa 'esdevenir ari'.

⁷ "La raça ària nòrdica és la que detenta tota cultura, la veritable representant de tota la humanitat, i és per designació divina que el poble alemany ha de mantenir la seva puresa racial. La raça germànica és superior a totes les altres i la lluita contra l'estranger, contra els jueus, contra els eslaus, contra les races inferiors, és santa." HITLER, Adolf (1925). *Mein Kampf*.

Per comprendre aquest fet històric, el programa de l'exposició havia de submergir el visitant en el context de l'època, amb la finalitat d'evocar les raons que van conduir una societat europea, suposadament civilitzada, a contribuir en l'horror dels camps d'extermini. Si calia, a partir de casos molt concrets, s'havien de seleccionar els fets que permetessin focalitzar l'atenció del públic en l'espoli dels béns jueus a l'Isère, el paper de l'escenografia era posar-ho en evidència, sense perdre mai de vista que l'*arianització* era només una de les etapes d'un terrible pla que anava a parar a la *Shoah*.

Pel que féu a la concepció espacial de l'exposició, la tria es va fer per tenir en compte dos grans punts, que permetien trobar un equilibri en el seu recorregut. Per una part, calia mostrar tan bé com fos possible els documents dels arxius, les fotografies i els mapes agrupats i elaborats pels historiadors i l'equip del museu –és a dir, les proves dels fets històrics exposats– i, per altra banda, fer que tots aquests documents formessin part de l'experiència de l'espoli tal com havien de viure-la els visitants amb la finalitat que la comprenguessin. Dit d'una altra manera, la posada en escena havia de provocar als visitants, a propòsit dels processos de deportació dels jueus, una mena d'efecte catàrtic. Si en la primera part de l'exposició una massa d'informacions havia de submergir el públic en el context històric del període, en la segona es tractava que aquest s'identifiqués emocionalment amb els protagonistes de la història presentada.

EL PAPER DE L'ESCENOGRAFIA: L'ACCENT DE LA TRAGÈDIA

L'obligació de mostrar una ingent quantitat de documents podia provocar un efecte de saturació i, per tant, el distanciament del subjecte. En conseqüència, l'escenografia havia de completar les dades documentals i provocar en el visitant el xoc emocional que, mitjançant un joc de metàfores i de símbols, desembocaria en la “catarsi” de la descoberta del tràgic destí dels protagonistes; és a dir, la seva mort en els camps nazis.

Així doncs, l'objectiu escenogràfic fou afegir la força al propòsit i fer convergir en el mateix sentit el significat de tots els suports d'informació elaborats pels historiadors. D'aquesta manera, la reflexió i l'emoció es combinarien, amb la finalitat que el públic visqués, subtilment i sense agressions inútils, l'experiència de l'espoli i, finalment, de la deportació.

Semblava que l'objectiu principal de l'exposició no raïa ni en els nombrosos documents que presentava ni en les unitats escenogràfiques que la componien, sinó en l'experiència de la deportació i, per sobre d'això, en l'extrema fragilitat a la qual l'estat totalitari confinà els jueus abans d'enviar-los a la mort. L'escenografia, les reproduccions de documents, les fotografies i els textos esdevingueren, aleshores, molt útils, i permeteren al públic identificar-se amb les víctimes d'una guerra, amb la finalitat que la visita suscités un estat de reflexió íntima.

A la complexitat del programa, s'hi afegí l'aprehensió de l'espai en el qual s'hagué d'organitzar el recorregut emocional. El lloc escollit, les dues sales dels Passos Perduts de l'antic palau de justícia de Grenoble, posseeix una càrrega simbòlica important amb la qual calia interactuar perquè el visitant en fos sensible. Efectivament, s'havia de conscienciar de trobar-se en un indret on s'havia fet justícia en benefici dels ciutadans, encara que això esdevingués qüestionable en el període 1940-1944.

Associar les dades d'aquest espai a l'evocació del període dels fets condueix a la recerca dels materials i a un tractament estètic i gràfic susceptible de



8. Escenografia del camp de concentració. Fotografia
© Plàcid Mur

submergir el visitant en l'atmosfera dels anys 1930-1940. El fet de rememorar un episodi que resultà provisorï conduí també a la concepció d'un dispositiu mobiliari efímer. Al continent, un monument imponent, també s'hi dona un contingut temporal, magatzem improvisat d'informacions històriques il·luminades pel visitant. L'horror de la història que se li presenta s'edulcora per la consciència que ell té que aquests fets ja són caducs i que les "lleis racials" han estat derogades, des de l'Alliberament. Igualment, el visitant ha de prendre consciència que, si bé els horrors en qüestió han desaparegut del palau de justícia, sí que han de romandre en la memòria col·lectiva.

El repartiment de l'exposició en dos nivells permet dos ritmes de visita molt diferents. Si bé, a l'inferior, el públic, submergit en el període considerat, es documenta i recorre la mostra com si fos un curs d'història, el superior, ben al contrari, haurà de compartir la reflexió amb l'emoció. L'inferior constitueix un espai de preparació a l'experiència de l'espoli i a l'inici d'un viatge cap a la mort, als camps d'extermini. Així, la disposició d'aquests dos espais, repartits en dos nivells, separats per una gran escala, ha condicionat l'escenografia de l'exposició. El pas de l'un a l'altre s'ha aprofitat per dividir la mostra en dos temps molt diferents.

Al primer, el visitant és submergit en els fets, que s'encadenen: en les condicions que portaren a la Segona Guerra Mundial a Europa, en el període de l'Ocupació a Grenoble i en les persecucions contra els jueus. Per afavorir aquesta immersió, les tries escenogràfiques han consistit a concebre l'espai com un gran magatzem d'informacions amb l'ajut de quatre grans cubs, regularment disposats al llarg de la sala. D'aquests, que poden ser interpretats com els "processadors" o els "discs durs" del coneixement històric de l'arianització, en surt una llum, la de la transmissió de la informació, associada a un tractament estètic reforçat per la visió en "macro" de les reproduccions dels arxius, de les de les fotografies i de les cartes. Aquesta



9

mostra de documents i de referències submergeix el visitant en l'estètica d'una època, tot donant les proves dels fets històrics evocats. Així, els cubs informatius només mostren les reproduccions de documents d'arxius, amb la finalitat que se n'apreciï la importància del significat i no el valor com a objecte, amb dues excepcions, préstecs de gran càrrega simbòlica: una edició original del *Mein Kampf*, i una Torah, manllevada de la comunitat jueva de Grenoble. Dues peces en les quals la vàlua intrínseca simbolitza dues "filosofies" totalment antagonistes.

9. Escenografia del camp de concentració. Fotografia
© Plàcid Mur.

L'abundància d'informació no fou considerada com una dificultat, sinó com una realitat que calia reforçar. Així, al nivell inferior de l'exposició, el visitant s'immergeix en un veritable mar de dades amb la finalitat que pugui comprendre, a la planta superior, el procés d'*arianització*. L'objectiu, en aquesta primera part, és acumular la major quantitat de proves per demostrar que el govern de Vichy va col·laborar completament amb el pla d'extermini del Tercer Reich. Si bé en aquest espai l'escenografia segueix molt de prop el programa establert pels historiadors, a la planta superior farà viure al visitant una veritable experiència en què la presentació de documents amb casos concrets d'*arianització* haurà d'inspirar la inquietud de la situació dramàtica que s'hi desenvolupa. La presentació de nous documents podria comportar el risc de provocar una saturació d'informació. Aquesta és la raó per la qual, a la primera part de la planta, que descriu els tres moments claus del procés "legal" de l'espoli, s'hi han disposat tres àlbums, que es poden consultar lliurement i que contenen reproduccions d'arxius ressenyades amb molta cura, proposant així al públic que ho desitgi l'aprofundiment del seu coneixement o, si ho prefereix, prosseguir el recorregut de l'exposició.

Aquest espai de presentació de les tres grans etapes de l'*arianització* es tanca, per un costat, amb una gran caixa de fusta, sostinguda per una estructura metàl·lica. Una porta convida a entrar-hi, i es tanca violentament darrere

del visitant, quan l'ha franquejat. Aleshores, l'espai, suspès per cadenes en una estructura metàl·lica, comença a bellugar-se. L'interior de l'habitació és buit. La bombeta que la il·lumina és nua. Les parets estan revestides amb paper pintat, però unes marques fan pensar al visitant que hi havia hagut uns retrats, ara absents. Al fons, una obertura sense porta deixa entreveure imatges de la Segona Guerra Mundial. El públic percep, a poc a poc, el drama que s'hi desenvolupa, mitjançant petits detalls. La posició de la bombeta de l'habitació coincideix amb la d'una font lluminosa en la llunyania.

La intenció, en aquesta part, en què parets i plafons es desplacen lleugerament al voltant del visitant, és crear-li la sensació de l'espoli de l'espai íntim. Si aquesta habitació, la d'una casa o un apartament, li inspira inestabilitat i inseguretat, és perquè les parets no arriben fins al terra i comencen a bellugar-se tan bon punt hi entra. La disposició no li permet tornar enrere, sinó que l'obliga, de seguida, a penetrar en un bosc d'imatges de la Segona Guerra Mundial. En aquest context, se li van presentant successivament casos detallats d'espoli sobrevinguts a l'Isère, bé es tracti de propietats de gran importància (vastos patrimonis familiars, fàbriques, comerços...) o de béns molt més modestos (vànoves, tubs d'estufa, cassoles...). Aquest espai és on la informació lliurada pels historiadors pren més força. Els documents reproduïts, aquells que defensen la tesi de l'exposició, coexisteixen en un espai on el denominador comú és la guerra.

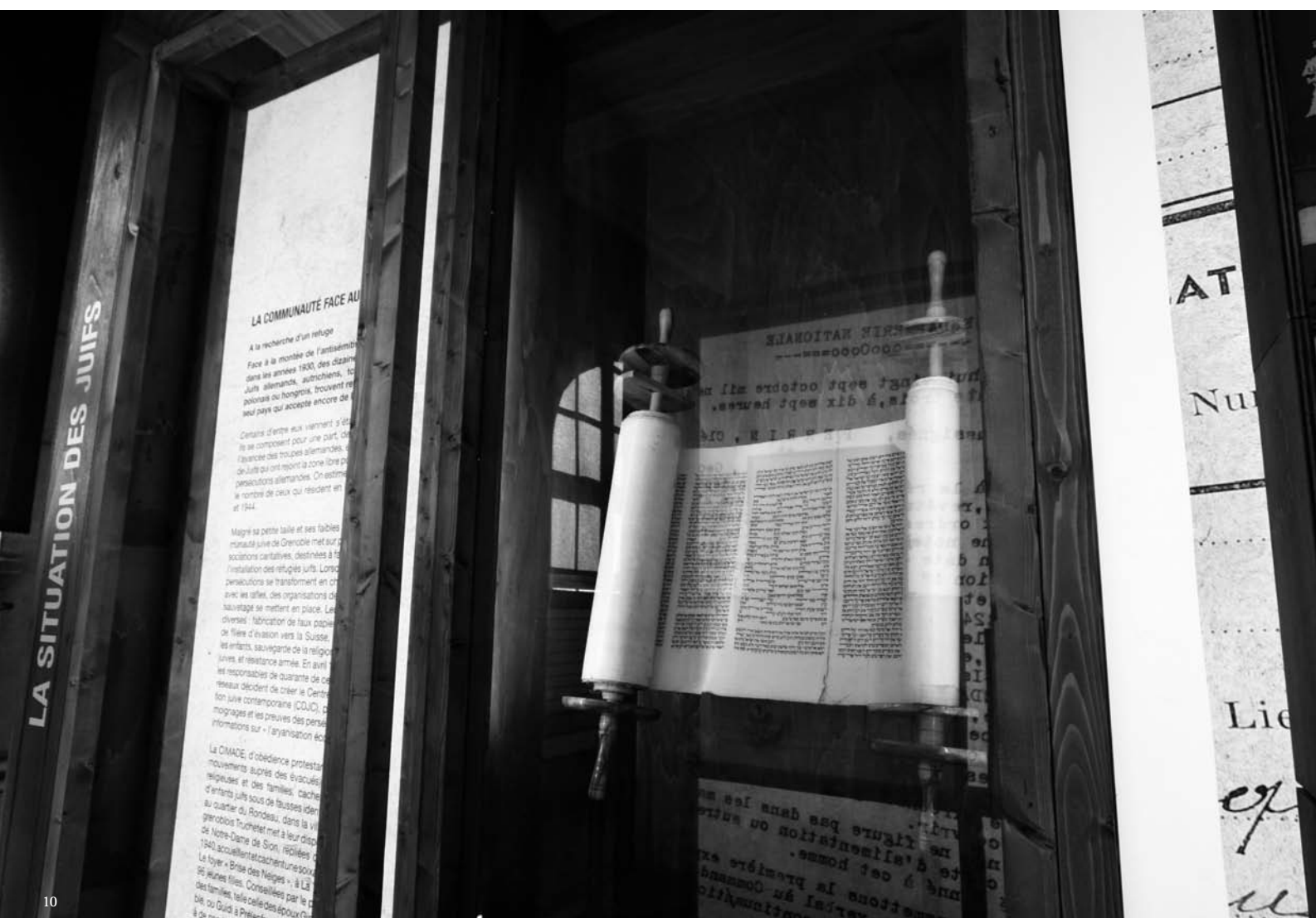
En aquest segon nivell, el joc rítmic de la informació i de la sensació és molt clar. Si en el primer espai introductiu, igual que en l'estadi inferior, la informació domina en l'estructura de l'exposició, el següent, totalment nu, deixa el visitant sol, cara a cara amb ell mateix, confrontat a l'experiència dramàtica de l'espoli. Després, l'àmbit següent, el submergeix novament en informacions, en un laberint d'imatges de guerra que serveixen de continent als casos concrets exposats. L'experiència del drama es reprèn a l'espai següent, ocupat per una gran capsula negra en la qual és impossible entrar, però, de l'interior –visible per una sèrie d'obertures estretes i verticals–, no se'n pot sortir. Hi apareixen els retrats de persones detingudes a l'Isère per ser jueves, deportades i exterminades als camps nazis. L'interior d'aquesta caixa negra és il·luminat per una petita bombeta, semblant a la de l'habitació de l'espoli. La relació de l'una amb l'altra s'estableix per l'absència dels retrats, a la primera, i per la seva presència, a la segona. Excepte un text,⁸ inscrit amb lletres blanques sobre la cara del cub, no se li dona cap altra explicació.

En aquest segon nivell, el públic reviu el camí seguit per milions de persones durant la Segona Guerra Mundial: és a dir, el tràgic destí, horriblement planificat, que començà per desposseir les persones dels seus béns i acabà espoliant-los la vida.

L'exposició "Spoliés!" no té només per objectiu oferir els resultats d'una

⁸ Extret del *Chant du peuple juif assassiné*, de Yitzkhok Katznelson (Vittel, 1943) aquest text és el següent :

*Ils nous ont traînés hors de nos foyers, tous, et ramassaient encore
La dernière robe dans l'armoire, le dernier fond de sarasin
Le dernier quignon de pain.
[...]
"Déshabillez-vous, rangez vos habits en tas, vos chaussures
par paires, laissez ici tous vos biens.
Vous en aurez besoin, vêtements, souliers, tout ce que vous
laissez, vous reviendrez le chercher."
[...]
Et l'on en entasse mille dans une salle... Et mille attendent, nus,
Que les premiers mille soient gazés.
[...]
Malheur, il n'y a plus personne... Il était un peuple, il était,
il n'est plus... Il était un peuple et il a disparu !*



10

recerca sobre l'arianització, sinó també, seguint un recorregut escenogràfic, compartir amb els visitants els sentiments i l'experiència d'aquells que en van ser les víctimes, amb la finalitat de sensibilitzar-los i crear un espai de reflexió que actualment faci d'eco a uns fets històrics que no han de tornar a passar mai més.

LES PRIMERES AVALUACIONS

L'evocació de la *Shoah* constitueix el tram més important del recorregut de l'exposició, però no ho és tot. La reflexió cedeix novament el pas a l'emoció: cal donar respostes a la derogació de les lleis racials, a la restitució dels béns espoliats i al destí dels espoliadors, els quals, contravenint els drets fonamentals més elementals, s'havien fet còmplices de l'eliminació dels jueus.

10. Àmbit "la situació dels jueus" (dins la vitrina, "Torah" del Consistori israelita de Grenoble). Fotografia © Plàcid Mur.

Titulada “Una reparació impossible”, aquesta part hi dona una sòbria resposta abans que s’ofereixi als visitants, que ja van adreçant-se cap a la sortida, la possibilitat de veure un film. Els grans actors d’aquesta vasta operació de reconeixement, a escala nacional i local: primers ministres, càrrecs electes, historiadors i testimonis, formen part d’aquest documental d’una quinzena de minuts, en el qual s’expliquen els papers que hi han jugat.

Per què calia esperar més de seixanta anys per donar a conèixer aquests espolis? A més de la dificultat d’admetre el passat *vichysta* de França, ha calgut aquest temps, tal com hem vist, perquè la *Shoah* fos reconeguda plenament. Ocupats a retrobar-se, reconstruir-se i ocupar un lloc en la societat que, majoritàriament, no volia res d’ells, els supervivents, a la fi de la guerra, van tenir altres maldecaps que el de la recuperació dels seus béns materials. Si hi afegim el sentiment de vergonya de moltes persones, que van deixar que s’acomplís allò irreparable, es podrà començar a comprendre per què la memòria d’aquests fets va ser reprimida durant tant de temps.

Servida per una escenografia eficaç, sortida d’una negociació amb èxit entre les parts presents, l’exposició va poder esdevenir veritablement el lloc social d’una presa de consciència col·lectiva dels fets d’aquesta naturalesa. La prova n’és la reacció dominant dels milers de visitants, observats i interrogats a la fi del recorregut: en sortien o bé abatuts o bé encolerits. L’avaluació precisa, tant de la seva visita com del seu parer, serà aviat objecte d’una publicació.⁹

⁹ Dirigida per Marie-Sylvie Poli i Pascale Ancel, professors de la Université Pierre Mendès France de Grenoble, aquesta avaluació es divideix en nombrosos estudis conduïts sobretot per Florence Andrea-cola, Laurianne Coiraton i Laura Jandrau.