

erremerber
noire **Memor**
re **Mémoi**
re **Remer**
moire **Rem**

La Shoah à l'écran Crime contre l'humanité et représentation

Tome I

Anne-Marie BARON



Council of Europe Publishing
Editions du Conseil de l'Europe

La Shoah à l'écran
Crimes contre l'humanité
et représentation

Les opinions exprimées dans cet ouvrage sont de la responsabilité des auteurs et ne reflètent pas nécessairement la ligne officielle du Conseil de l'Europe.

Tous droits réservés. Aucun extrait de cette publication ne peut être traduit, reproduit, enregistré ou transmis, sous quelque forme et par quelque moyen que ce soit – électronique (CD-Rom, Internet, etc.), mécanique, photocopie, enregistrement ou toute autre manière – sans l'autorisation préalable écrite de la Division des Editions, Direction de la communication et de la recherche.

Conception : Atelier de création graphique du Conseil de l'Europe
Editions du Conseil de l'Europe
F-67075 Strasbourg Cedex

ISBN 92-871-5492-9

© Conseil de l'Europe, septembre 2004

Imprimé dans les ateliers du Conseil de l'Europe

Table des matières

Prémisses	7
I. Génocide et crime contre l'humanité	7
II. Le problème terminologique	9
III. La question de la représentation	10
IV. Cinéma et histoire	12
V. Documentaire et fiction	14
VI. Litote et emphase (<i>understatement</i> et <i>overstatement</i>)	16
VII. Réalisme et anti-réalisme	17
VIII. Codes filmiques et codes profilmiques	19
IX. La question du comique	20
 PREMIÈRE PARTIE: REGARDS DOCUMENTAIRES	
A. Une école	25
I. Pionniers:	25
<i>Nuit et Brouillard</i> (Alain Resnais), 1955	25
<i>Le Chagrin et la Pitié</i> (Marcel Ophüls), 1970	28
<i>De Nuremberg à Nuremberg</i> (Frédéric Rossif), 1994	31
II. Documentaires sans documents:	34
<i>Shoah</i> (Claude Lanzmann), 1985	34
<i>Drancy avenir</i> (Arnaud des Pallières), 1997	37
III. Acteurs et témoins du drame:	40
<i>Falkenau, vision de l'impossible</i> (Emil Weiss), 1988	40
<i>Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne</i> (Eyal Sivan et Ronny Brauman), 1999	42
<i>Sobibor</i> (Claude Lanzmann), 2002	45
B. Autres regards	47
<i>So many miracles</i> (Tant de miracles, Katherine Smalley), Canada, 1986	47
<i>Terezin diary</i> (<i>Journal de Terezin</i> , Dan Weissman), Grande-Bretagne, 1990	49
<i>Shtetl, a journey home</i> (Marian Marzynski), Etats-Unis, 1996	51
<i>Jenseits des Kriegen</i> (<i>A l'est de la guerre</i> , Ruth Beckermann), Autriche, 1996	53
<i>Shalosh ahayot</i> (<i>Trois sœurs</i> , Tsipi Reibenbach), Israël, 1997	55
 DEUXIÈME PARTIE: FICIONS AMÉRICAINES	
I. Modèles du réalisme:	59
<i>Holocaust</i> (<i>Holocauste</i> , Marvin Chomsky), 1978	59
<i>Shindler's list</i> (<i>La Liste de Schindler</i> , Steven Spielberg), 1994	62

II.	Reconstitution historique moderne :	65
	<i>Uprising</i> , (1943, <i>l'ultime révolte</i> , Jon Avnet), 2001	65
III.	«La réalité pure» :	68
	<i>The Pianist</i> (<i>Le Pianiste</i> , Roman Polanski), 2002	68
IV.	Lendemain de guerre :	71
	<i>Sophie's choice</i> (<i>Le Choix de Sophie</i> , Alan Pakula), 1982	71
	<i>Taking sides</i> (Istvan Szabo), 2001	73

TROISIÈME PARTIE: FICTIONS EUROPÉENNES

I.	Propagande nazie :	77
	<i>Jud Süss</i> (<i>Le Juif Süss</i> , Veit Harlan), Allemagne, 1940	77
II.	Reconstitutions historiques :	79
	<i>Wannseekonferenz</i> (<i>La Conférence de Wannsee</i> , Heinz Schirk), Autriche, 1984	79
	<i>Korczak</i> (Andrzej Wajda), Pologne, 1990	82
III.	Histoire et fiction :	84
	<i>Pasazerka</i> (<i>La Passagère</i> , Andrzej Munk), Pologne, 1963	84
	<i>Monsieur Klein</i> (Joseph Losey), France/Italie, 1976	86
	<i>Au revoir les enfants</i> (Louis Malle), France, 1987	89
	<i>La Tregua</i> (<i>La Trêve</i> , Francesco Rosi, d'après Primo Levi), Italie, 1997	91
	<i>Invincible</i> (Werner Herzog), Allemagne, 2001	93
	<i>Amen</i> (Costa-Gavras), France, 2002	95
IV.	Anti-réalisme :	98
	<i>Voyages</i> (Emmanuel Finkiel), France, 1999	98
	<i>La Guerre à Paris</i> (Yolande Zauberman), France, 2001	101
	<i>La Dernière Lettre</i> (Frederick Wiseman), France, 2002	103
	<i>La Petite Prairie aux bouleaux</i> (Marceline Loridan-Ivens), France, 2003	106

QUATRIÈME PARTIE: COMÉDIES

	<i>The Great dictator</i> (<i>Le Dictateur</i> , Charles Chaplin), Etats-Unis, 1940 ...	111
	<i>To be or not to be</i> (Ernst Lubitsch), Etats-Unis, 1942	114
	<i>La vita è bella</i> (<i>La vie est belle</i> , Roberto Benigni), Italie, 1997	116
	<i>Demain on déménage</i> (Chantal Akerman), Belgique, 2004	120

CINQUIÈME PARTIE: CRIMES CONTRE L'HUMANITÉ: UNE LONGUE SUITE...

	<i>The Killing fields</i> (<i>La Déchirure</i> , Roland Joffé), Grande-Bretagne, 1984	125
	<i>Zegen</i> (<i>Le Seigneur des bordels</i> , Shohei Imamura), Japon, 1987	128

<i>Camp de Thiaroye</i> (Ousmane Sembène), Sénégal, 1987	131
<i>Itsembatsemba : Rwanda, un génocide plus tard</i> (Alexis Cordesse/Eyal Sivan), France, 1997	133
<i>Skrasveni krug (Le Cercle parfait</i> , Ademir Kenovic), Bosnie-Herzégovine, 1997	135
<i>Level five</i> (Chris Marker), France, 1997	137
<i>Ararat</i> (Atom Egoyan), Canada, 2002	140
<i>The Rabbit-proof fence (Le Chemin de la liberté</i> , Phillip Noyce), Australie, 2002	143

Prémises

Depuis une vingtaine d'années, les films sur la Shoah sont de plus en plus nombreux et touchent de plus en plus de spectateurs. Comme si, après cinquante ans, un interdit partiel et tacite était levé sur la représentation cinématographique du génocide le plus important numériquement et le plus atroce par son caractère systématique de toute l'histoire de l'humanité. Cette distance a permis de donner à la Shoah sa véritable dimension historique et au cinéma sa vraie place parmi les arts. La Shoah marque le retour de la barbarie en pleine période d'avancée de la civilisation. Certes, cette question de l'inhumain est plus ancienne que la Shoah, mais la Shoah la tire du domaine métaphysique pour en faire une expérience vécue, et vécue collectivement à l'époque contemporaine. Et elle aide à penser les autres crimes contre l'humanité commis auparavant et par la suite envers d'autres groupes humains. Des définitions précises de ces notions s'imposent donc avant toute réflexion sur la représentation.

I. Génocide et crime contre l'humanité

Le génocide a été défini officiellement¹ en 1948 comme crime consistant à détruire ou à tenter de détruire un groupe national, ethnique, racial ou religieux. Il est considéré comme crime de guerre et crime contre l'humanité imprescriptible². La définition que le professeur Léo Kupper en avait élaboré était plus large et plus précise à la fois : « ensemble coordonné de diverses actions visant à détruire les fondements essentiels de la vie de groupes nationaux dans le but de les annihiler »³. On mesure la différence entre le génocide, qui a pour objectif proclamé ou non d'anéantir, de quelque manière que ce soit, un groupe ethnique en tant que tel, et le crime de guerre, qui a pour objectif de détruire des ennemis au cours d'une guerre civile ou étrangère. On peut aussitôt constater deux caractères essentiels du génocide, il est intentionnel et systématique. Pourtant, les historiens distinguent le génocide « intentionnaliste », directement voulu et dirigé par les bourreaux sur les victimes, du génocide « bureaucratique », qui fait intervenir différents intermédiaires administratifs. De plus, ils ne sont pas d'accord sur la définition du caractère « unique » du génocide juif.

1. Par l'accord de Londres du 8 août 1945 portant statut du tribunal militaire international de Nuremberg, puis par l'ONU le 9 décembre 1948. En voici le texte : « *le génocide s'entend de l'un quelconque des actes ci-après, commis dans l'intention de détruire, en tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux, comme tel :*

a. *Meurtre de membres du groupe ;*

b. *Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe ;*

c. *Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle ;*

d. *Mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe ;*

e. *Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe.»*

2. Le 26 novembre 1968, par une nouvelle convention entrée en vigueur le 11 novembre 1970.

3. Génocide, Yale University, 1981.

On pourrait même, pour être plus rigoureux, établir une distinction entre «génocide» et «ethnocide», car le terme de «génocide» est trop étroitement lié à celui de massacre systématique et ne recouvre pas certains conflits ou actes de répression qui ont pour conséquence – parfois non délibérée – de faire disparaître un groupe ethnique et sa culture. Dans cette perspective, on devrait appeler «génocides» le traitement infligé en Irak aux Kurdes dans les années 1980, le massacre des Arméniens par les Turcs, le massacre de 800 000 habitants au Rwanda, pour la plupart des Tutsis, par les Hutus en 1994, le «nettoyage ethnique» mené par les Serbes dans l'ex-Yougoslavie aux dépens des Musulmans bosniaques entre 1992 et 1995, les massacres perpétrés au Biafra en 1969, ou au Cambodge de 1975 à 1979, mais aussi celui des Ukrainiens, victimes de tentatives génocidaires en 1932/1933 et anéantis par l'actuelle Russie. Mais on appellerait «ethnocides» l'élimination des aborigènes d'Australie par les Anglais ou celle des Indiens d'Amérique du Nord par les immigrés européens ou encore ce qui fut tenté par la Turquie contre les Kurdes ou par Milošević contre les Kosovars – liste malheureusement non limitative. On distinguerait ainsi les crimes de guerre ou de conquête, de l'éviction, de l'assimilation forcée d'un groupe, et de la destruction d'une identité culturelle ou religieuse, quelquefois sans intentions réellement meurtrières. Quoi qu'il en soit, ce sont toujours des crimes contre l'humanité tels que les définit en 1945 le tribunal de Nuremberg¹, et la justice internationale commence à s'accorder sur la nécessité de les punir et de les réprimer.

Pendant ces temps dits modernes, si féconds en crimes collectifs de toutes sortes, le cinéma, considéré jusqu'alors comme pur divertissement, a réussi à passer du statut de divertissement à celui de septième art. Les préoccupations esthétiques ont transcendé les préoccupations techniques, et le divertissement forain des origines a acquis la dignité qu'il méritait depuis ses débuts. C'est donc comme moyen d'expression à la fois populaire et artistique qu'il a pris en charge le

1. En 1945, le tribunal de Nuremberg, chargé de juger les chefs nazis, définit ainsi le crime contre l'humanité : «assassinat, extermination, réduction en esclavage, déportation et tout autre acte inhumain commis contre toute population civile, avant ou pendant la guerre, ou bien les persécutions pour des motifs raciaux ou religieux lorsque ces actes ou persécutions, qu'ils aient constitué ou non une violation du droit interne du pays où ils ont été perpétrés, ont été commis à la suite de tout crime rentrant dans la compétence du tribunal». Le tribunal précise qu'il est compétent pour «juger et punir toutes personnes qui, agissant, pour le compte des pays européens de l'Axe, auront commis individuellement ou à titre de membres d'organisations» des «crimes contre l'humanité». Dans la revue *Esprit*, Pierre Truche donne la définition moderne de cette notion : «Le crime contre l'humanité est la négation de l'humanité contre des membres d'un groupe d'hommes en application d'une doctrine. Ce n'est pas un crime commis d'homme à homme, mais la mise à exécution d'un plan concerté pour écarter des hommes de la communauté des hommes. [...] On distingue ce qui singularise le crime contre l'humanité des autres crimes : il est commis systématiquement en application d'une idéologie refusant par la contrainte à un groupe d'hommes le droit de vivre sa différence, qu'elle soit originelle ou acquise, atteignant par là même la dignité de chacun de ses membres et ce qui est de l'essence du genre humain. Traitée sans humanité, comme dans tout crime, la victime se voit en plus contestée dans sa nature humaine et rejetée de la communauté des hommes. [...] Une seule disposition lui confère [au crime contre l'humanité] un régime [légal] particulier : il est imprescriptible, c'est-à-dire que ses auteurs peuvent être poursuivis jusqu'au dernier jour de leur vie.», «La Notion de crime contre l'humanité», in *Esprit*, n° 181, 1992.

potentiel narratif de la transmission et s'est attaché à représenter génocides et crimes contre l'humanité. Comment s'est-il acquitté de cette tâche ? Examinons les données du problème de manière à aborder sans préjugés le champ de la représentation cinématographique. Elle pose à l'évidence des problèmes de tous ordres, problèmes théoriques, éthiques, esthétiques. Et tout questionnement sur ces problèmes est lié à une mise en question de la nature du cinéma.

II. Le problème terminologique

Examinons d'abord comment le nom de «Shoah» s'est imposé pour parler du génocide perpétré par les nazis pendant la seconde guerre mondiale. Le spectacle audiovisuel a eu un impact médiatique certain sur la prise de conscience par le public de cet événement sans pareil. Un feuilleton américain, diffusé à la télévision en 1978¹, avait imposé le mot «holocauste», mot d'origine grecque, employé dans l'antiquité pour les sacrifices d'animaux, et qui veut dire brûlé en totalité, c'est-à-dire à la fois consumé tout entier et tous collectivement. L'holocauste est le plus total des sacrifices définis par le Lévitique². Le mot «holocauste» ajoute au génocide nazi une connotation religieuse et en fait un sacrifice total et collectif, comme si les victimes étaient des bêtes sacrifiées en masse pour plaire à je ne sais quel dieu obscur.

Enfin, le mot «Shoah» s'est imposé à la suite du film de Claude Lanzmann en 1985. Et c'est peut-être l'un des rôles importants qu'a joué le film, il a donné un nom impérissable, comme le dit le livre d'Isaïe cité par lui en exergue³, à ce qui n'avait pas de nom possible. C'est un mot rare et difficile⁴, choisi par Lanzmann justement parce que, dit-il, il n'en comprenait pas le sens. C'est un mot non religieux qui signifie «catastrophe», «anéantissement», «dévastation». Lanzmann a donc arraché le génocide à sa dimension religieuse et lui a donné un nom bref, facile à retenir et dont le sens s'est imposé⁵. En cela, le film est un acte fondateur, qui a une importance historique. Son parti pris est de donner une description approfondie et exclusive du «comment», de la manière dont a fonctionné la

1. *Holocauste*, de Marvin Chomsky, 1978.

2. Le Lévitique définit quatre sortes de sacrifices nécessaires au croyant, *olam*, l'holocauste, par lequel la victime est entièrement brûlée par le feu et dégage une odeur destinée à monter vers la divinité, *chlamim*, les actions de grâces, *hattat*, l'excuse demandée pour des fautes involontaires et *korban*, l'offrande qui permet le dépassement de soi et la communion avec la divinité. La racine *olam* signifie *monter*, *croître*, *pousser* et le mot désigne ce qui est posé sur l'autel, donc porté en haut, car l'autel est toujours sur une éminence, tandis que le mot grec *holos* signifie tout, tout entier. Y a-t-il une parenté entre ces deux racines ? Quoiqu'il en soit, le mot *holocauste* a peut-être été adopté par le monde juif pour la ressemblance de la racine *holo* grecque avec le mot hébreu *olam*.

3. Isaïe, 47, 11 : «Un malheur fondra sur toi, tu ne sauras comment le conjurer ; un désastre fondra sur toi, tu ne pourras t'en préserver ; soudain fondra sur toi une *calamité* que tu ne connaîtras pas.»

4. Il est employé en tout six fois dans la Bible, dont une fois dans le livre d'Isaïe, une fois dans le Psaume 35, 8, trois fois dans Job (30, 3 ; 30, 14 ; et 38, 27) et une fois dans Sophonie (1, 15).

5. Au point que des gens sont allés lui demander : «C'est vous l'auteur de la *Shoah* ?» Et il a répondu : «Non, l'auteur de la Shoah, c'est Hitler, moi je suis l'auteur de Shoah».

destruction des Juifs et il écarte par là même les considérations qui sont de nature à banaliser la dimension immémoriale de la Shoah. Donnant la parole aux historiens et aux témoins, il a donc évité tous les moyens de représentation des victimes au profit de leurs témoignages directs, et officialisé un mot désignant un processus inexorable, dont les étapes, définies par Raul Hilberg dans son livre *La Destruction des Juifs d'Europe*¹, sont identiques dans toute l'Europe, définition, concentration, expropriation, déportation et extermination des Juifs.

III. La question de la représentation

Les nazis ont tout fait pour empêcher la représentation de leurs atrocités. Camouflage, photos truquées, films de propagande ont diffusé une image «*soft*» des camps. Il a donc été essentiel de recourir à d'autres images, plus véridiques, pour rétablir la vérité. Mais ces images sont apparues si traumatisantes que des polémiques se sont élevées pour en limiter la diffusion, montrant à quel point la représentation de la Shoah pouvait être problématique. Des livres² ont fait le point sur cette délicate question. Ils montrent que, grâce à ces images incontournables, la conscience moderne a fait du génocide nazi un prisme qui donne à voir le reste de la société, une référence incontournable pour toutes les violences historiques et politiques modernes, un horizon qui conditionne la façon dont les victimes de toutes origines doivent se présenter. Cette prise de conscience de l'opinion s'accompagne fatalement d'une «banalisation» du mal, puisque sont nés du même coup un champ lexical vulgarisateur (holocauste, camp, etc.), une intertextualité qui fait des images de trains ou de charniers des métaphores ou des métonymies récurrentes et une véritable réduction de la réalité à des stéréotypes omniprésents. Telle est désormais «la vérité d'une esthétique de la représentation qui ne fonctionne plus que sur des modes autoréférentiels, régis par des systèmes de codes³». La cause de ce fonctionnement est un processus assez classique : le fait qu'il n'y ait pas ou peu d'archives brutes encourage les approximations et entraîne fatalement une tendance à l'instrumentalisation, à la réification et à la sacralisation née du refus ou de l'impossibilité du deuil. Du coup, le génocide des Juifs acquiert une dimension irreprésentable et devient plus inaccessible que jamais, ce qui renforce les différents obstacles préexistants, obstacles d'ordre théologique ou éthique :

- «Tu ne feras pas d'images taillées». Ce commandement de la Torah, qu'on trouve dans l'Exode (Ancien Testament, XX, 4-6), dans le Lévitique (XXVI, 1) et dans le Deutéronome (IV, 15-18), interdit en effet aux Juifs toute image. Cette précaution contre l'idolâtrie va même au-delà des images fabriquées, puisqu'elle englobe les images naturelles, comme celles des astres par

1. Chicago, Quadrangle books, 1961.

2. Judith Doneson, *The Holocaust in American film*, Syracuse University Press, 2001 et Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah*, Kimé, 2000.

3. Mesnard, p. 39.

- exemple. Il est certain que cette interdiction originelle a lourdement pesé sur la peinture, la sculpture et le cinéma juifs¹;
- à cet interdit originel, s’ajoute, en ce qui concerne la Shoah, la répugnance bien compréhensible des survivants qui ne supportent pas de voir la réalité qu’ils ont vécue devenir objet de spectacle ;
 - le troisième obstacle à la représentation vient du fait que, la Shoah ayant été décrétée irreprésentable par une morale cinématographique exigeante, sa représentation a été qualifiée d’obscénité. L’ambition nazie de tout réduire en cendres pour ne pas laisser de traces a fabriqué de l’absence, l’impossibilité de voir ce qui s’est réellement passé. Elle a créé une incapacité matérielle, transformée pour nous en paralysie. Ce crime invisible rend toute reconstitution par l’image discutable ;
 - enfin, les réalisations audiovisuelles passent pour provoquer des émotions de commande, superficielles et passagères, indignes d’un événement de cette envergure.

Imre Kertész dit qu’«on ne peut pas filmer la Shoah». Il a tenu à écrire lui-même le scénario qui adapte son roman *Etre sans destin* pour le cinéaste Lajos Koltai, de manière à être sûr de la fidélité du film au texte. La représentation cinématographique a été en effet, dès les premiers films sur le sujet, l’objet d’une longue polémique. La réflexion a été engagée par la critique fondatrice de *Kapo*, de Gillo Pontecorvo (1960), par Jacques Rivette dans *Les Cahiers du cinéma*. L’article, intitulé «De l’abjection», condamne en particulier le travelling final, qui insiste grossièrement sur l’assassinat massif des déportés². Cette réflexion pose les bases d’un rapport critique au spectacle à partir de ce qui est ou n’est pas susceptible d’être montré. Car la Shoah est un absolu de la terreur : toute mise en scène semble ne pouvoir que le relativiser et le trivialisier. C’est ce qu’a écrit Elie Wiesel à la sortie du feuilleton télévisé *Holocaust*³. Cette idée préoccupait Stanley Kubrick au moment où il projetait son film sur le sujet intitulé *Aryan papers*, et explique tout autant, au dire de son épouse, l’abandon de son projet, que le fait purement commercial que Spielberg avait commencé *La Liste de Schindler*. La polémique sur la représentation cinématographique de la Shoah a été lancée par Claude Lanzmann, qui estime avoir fait la seule chose acceptable en cette matière, l’interview de témoins dont la parole retrace, sans images rétrospectives, l’expérience cruciale qu’ils ont vécue, témoins impliqués au premier chef dans le génocide, comme victimes, comme bourreaux ou comme exécutants involontaires. Jean-Luc Godard lui a donné raison

1. Voir Alain Besançon, *L’Image interdite*, Gallimard, coll. «folio essais», 2000.

2. «Voyez cependant dans *Kapo*, le plan où (Emmanuelle) Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a le droit qu’au plus profond mépris», (*Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961). En réalité, ce n’est pas tant le mouvement du travelling que Rivette stigmatise que ce qu’il donne à voir à son achèvement, à savoir le recadrage en gros plan et en contre-plongée sur le visage d’Emmanuelle Riva, ainsi grossièrement victimisé. Cette position moralisante de Rivette a été par la suite très discutée.

3. «Trivializing the Holocaust: semi-fact and semi-fiction», *New York Times*, 16 avril 1978.

et a mis l'accent sur la grande faillite du cinéma dans ce domaine. Cette discussion peut s'appliquer à tout film tentant de représenter un crime contre l'humanité.

On le voit, la question est complexe, impossible à débrouiller autrement qu'en examinant les films clés qui ont été les jalons et les arguments de cette discussion, plus actuelle que jamais. Deux livres importants ont déjà traité le sujet de la représentation de la Shoah, celui d'Annette Innsdorf, *L'Holocauste à l'écran*, publié en 1983 aux Etats-Unis et republié en France en 1985¹, et celui de Judith E. Doneson, *The Holocaust in american film*², limité au seul cinéma américain. Or, de nouveaux films sortent chaque année. Nous essaierons de traiter du cinéma mondial ancien et contemporain, sans aucune prétention à l'exhaustivité certes, mais en choisissant des films emblématiques de telle ou telle tendance. Nous chercherons ainsi à sortir de ce «fondamentalisme» qui fait de la Shoah un absolu religieux aussi irreprésentable que Dieu lui-même. Faut-il vraiment être aussi pessimiste que Godard sur la capacité du cinéma à aborder ces sujets tabous? Avant de répondre à cette question, des préliminaires théoriques, éthiques et esthétiques sont indispensables.

IV. Cinéma et histoire

L'Histoire est l'un des sujets favoris du cinéma. Dès ses débuts, celui-ci a compris l'intérêt de la reconstitution historique, intérêt à la fois documentaire et spectaculaire. Mais surtout, alors qu'il «paraît reproduire, refléter une certaine vision du monde» à travers les comportements et les valeurs de la société qu'il choisit comme cadre, le cinéma «développe [...] une stratégie de représentation destinée à organiser un point de vue déterminé»³. Les événements passés sont représentés différemment selon les époques, les idées des réalisateurs, et les publics auxquels s'adressent les films. Et la Shoah ne fait pas exception à cette règle. Car le problème spécifique posé par le cinéma d'histoire, c'est qu'il ne se contente pas de mettre en images des événements bien connus et prédigérés. En réalité, comme le montre Pierre Sorlin⁴, le film historique concerne autant le présent dans lequel il est réalisé que le passé qu'il donne à voir. C'est ainsi que Jugement à Nuremberg, en pointant la culpabilité de l'Amérique à l'égard du génocide des Juifs, fonctionne aussi comme une métaphore de l'histoire des années 1960, rappelant ainsi à la fois le national-socialisme et le maccarthysme.

1. Par la revue *Cinémaction* (éditions du Cerf), reprenant le texte de la version américaine intitulée *Indelible shadows. Films on Holocaust*, éditions Random house, 1983. La troisième édition du livre date de 2003.

2. Déjà cité.

3. Dominique Chansel, *L'Europe à l'écran: le cinéma et l'enseignement de l'histoire*, éditions du Conseil de l'Europe, 2001.

4. «La Shoah: une représentation impossible?», *Les Institutions de l'image*, sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit et Béatrice Fleury-Vilate, préface de Marc Ferro, éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2001.

La mémoire est à double détente. Mais le second problème qu'elle pose, c'est de savoir «comment rappeler sans propager, comment perpétuer sans perpétrer»¹, c'est-à-dire comment maintenir la distance indispensable par rapport aux événements relatés. Pour toutes ces raisons, le cinéma doit être traité comme un art et non comme un livre d'histoire. Et «jamais l'art ne commémore. Il n'est pas fait pour garder une mémoire [...] Si l'art, en général, a affaire à la mémoire, c'est avec l'étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais déposé dans un souvenir, qui n'est donc susceptible ni d'oubli, ni de mémoire car nous ne l'avons jamais vécu ni connu, et cependant, cela ne nous quitte pas»². Le cinéma travaille non sur des faits réels, mais sur des obsessions et sur la culpabilité collective.

La Shoah est un événement historique sur lequel nous avons quelques documents d'archives filmés, films de propagande nazis et films tournés par les Alliés lors de la libération des camps. Sylvie Linteperg³ a étudié la généalogie des images de la libération des camps tournées par les Anglais et réfléchi sur leur devenir, mettant au jour une véritable sédimentation des différentes couches de réception. Car ces images-preuves, hantées par la peur de la réfutation, sont devenues une sorte de matériau pour d'autres films, documents ou fictions, et ont fini par devenir partie intégrante de l'imaginaire de la destruction des Juifs d'Europe. Désormais la vraisemblance est créée par une impression de déjà vu qui sollicite plus l'imagination que le regard. Les films sur la Shoah tiennent tous compte de ce matériau d'emblée investi. Mais comment ce matériau lui-même a-t-il été réalisé ?

C'est le besoin de fournir des preuves qui a poussé Sydney Bernstein, l'officier britannique chargé de la libération de Bergen-Belsen, à faire filmer systématiquement tout ce que son armée a découvert. Le film de commande, *La Mémoire meurtrie*, daté de 1948, pose pour la première fois des questions essentielles : comment réaliser un film cohérent à partir d'éléments disparates, comment rendre ce film authentique ? Les solutions à ces problèmes techniques ont été trouvées par le réalisateur Alfred Hitchcock, appelé à la rescousse. Il a monté des plans aussi longs que possible et généralisé l'emploi du panoramique pour décourager tout soupçon de manipulation. Ce film fait d'archives et de récits verbaux, qui se veut à la fois mémoire et témoin, dépasse alors le problème de la crédibilité pour poser celui de l'irréfutabilité⁴. Il enregistre les spectacles d'horreur, accumule les preuves, fait parler les témoins, et montre les images. Mais, ce faisant, il pose un problème éthique bien plus épineux, qui ne cessera de se poser par la suite, celui de «l'impact de la rhétorique sur les instruments de la preuve en histoire»⁵. En refusant dans ce cas précis la mise en scène, Hitchcock la dénonce d'emblée

1. Eliette Abécassis, «Peut-on parler de la Shoah?», *Le Nouvel Observateur*, numéro spécial *La Mémoire de la Shoah*, décembre 2003-janvier 2004.

2. Jean-Luc Nancy, «L'Immémorial», in *Art, mémoire, commémoration*, éditions Voix Richard Meyer/ Ecole nationale supérieure d'art de Nancy, 1999.

3. Colloque *La Shoah et la création artistique*, Conseil de l'Europe, 15-18 octobre 2002.

4. Voir Martine Joly, «Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire?», *Les Institutions de l'image*, op. cit.

5. Paul Ricœur, «Philosophies de l'histoire : recherche, explication, écriture», *Philosophical problems today*, Guttorm Floisstad, cité par Martine Joly, art. cit.

comme impossible, indécente, obscène. Mais il n'y a pas de film sans mise en scène, et ce refus même en est une. Même des images qui ont en elles-mêmes une telle force y sont soumises. La mise en scène est sans doute la distance nécessaire à l'artiste pour éviter toute fascination par la violence ou par la pitié.

Compte tenu de ces prémisses concernant leur valeur historique, comment définir les films sur la Shoah ? L'extension de cette notion est large. Avec Judith Doneson¹, je dirais qu'elle englobe tous les films qui représentent l'une des étapes du processus défini par Raul Hilberg, depuis les lois d'avril 1933 en Allemagne, qui interdisent aux Juifs les emplois publics, jusqu'à la libération, en 1945, des derniers camps de concentration. J'y ajouterai les films traitant des conséquences de la Shoah jusqu'à nos jours sur les survivants, les descendants et les responsables directs ou indirects. Tous ces films peuvent être des documentaires ou des fictions.

V. Documentaire et fiction

La différence entre documentaire et fiction, si ancrée dans le système de représentation des spectateurs, s'efface à l'analyse. Le cinéma est, dans le langage courant, identifié à la narration. Il raconte des histoires. Ce paradoxe, qui instaure à la fois l'exigence de fiction et celle de crédibilité, a créé d'innombrables malentendus. D'une part, le public ne reconnaît pas les éléments non-narratifs qui entrent dans toute histoire filmique, d'autre part, il ne se rend pas compte de la narrativité sous-jacente à tout document. «Le documentaire, c'est ce qui arrive aux autres, la fiction, c'est ce qui m'arrive à moi», dit un jour Godard. Il rejoignait ainsi une pénétrante remarque de Sartre : «L'aventure ne commence qu'au moment où on la raconte». Le récit n'est-il pas par définition ce qui transforme le quotidien en aventure, le vécu en fiction ? Par le point de vue adopté, ses menues entorses à une vérité fugitive, l'accent qu'il met sur tel ou tel aspect, tout récit peut être considéré à la fois comme documentaire et comme œuvre d'imagination. Le cinéma a mis en jeu cette dualité dès ses débuts. Pris d'emblée entre deux tentations en apparence contradictoires, celle de faire croire à la réalité de la représentation et celle de faire adhérer à un univers fictionnel abolissant le réel, il a joué avec la croyance d'un public complètement nouveau. Des spectateurs très différents de ceux du théâtre, capables d'oublier le dispositif par lequel ils étaient manipulés, se livraient tout entiers à l'effroi ou au ravissement irrationnel offerts par ce spectacle d'un nouveau genre. A-t-on assez décrit la peur et les réactions violentes de ce public du cinéma des premiers temps, livré sans défense aux pièges de l'identification ? L'habitude a ensuite été prise de distinguer arbitrairement mais commodément un cinéma documentaire d'un cinéma de fiction. Cette démarcation, très présente encore à l'esprit du spectateur d'aujourd'hui, matérialise, il faut le savoir, une limite purement conventionnelle.

1. Déjà cité, p. 6.

2. Même si la fameuse frayeur devant le film des frères Lumière *Entrée en gare du train de La Ciotat* a été largement amplifiée, diffusée, médiatisée déjà de manière à devenir un mythe.

Une telle limite est floue et ténue car «tout ce qui inscrit le cinéma dans un destin documentaire ne suffit pas à annuler cette symbolique majeure qui le fait naître d'un monde livré aux vertiges de l'imaginaire»¹. Ce que Jean-Louis Comolli appelle «l'inscription vraie», c'est le fait que l'œil unique de la caméra ne pourra jamais enregistrer ce qu'il a devant lui de la même façon que nos sens ; le film, si documentaire soit-il, sera toujours différent à la fois de ce qui a été perçu et de ce qui a été voulu par le cinéaste. C'est encore Sartre qui insiste, dans la *Critique de la raison dialectique*, sur cette différence fondamentale entre le projet et sa réalisation, entre le rêve et sa concrétisation. Mais de plus, le spectateur de cinéma est en proie à un délire qui le fait croire à la représentation comme plus vraie que la réalité, croire aux personnages, croire à ce que croient les personnages et ainsi de suite dans un vertige infini². Cette spécularité du «signifiant imaginaire»³ est le secret de son succès. Avec le temps, les cinéastes n'ont cessé de relancer le désir de fiction, jouant interminablement sur la puissance de la représentation, créant et minant à la fois la croyance, rendant de plus en plus mince la limite entre réel et fantasmagorie.

Cette ambiguïté essentielle a rendu de plus en plus inopérante la limite entre la fiction, fondée sur une intrigue et des personnages imaginaires, et le documentaire, dans lequel des êtres réels, engagés dans des aventures humaines passionnantes, prennent des dimensions exemplaires. Celui-là peut être composé de documents d'archives, de témoignages, de tranches de vie, etc. Le traitement de l'espace et du temps est cependant différent d'un genre à l'autre, bien que *le real time* ait été annexé à la fiction par des cinéastes aussi exigeants que Chantal Akerman par exemple. Investissant des espaces symboliques, n'hésitant pas à s'étendre sur de longues durées, le cinéma documentaire donne ainsi une sensation particulièrement vive de réalité.

Or, si le documentaire est jugé digne de traiter de la Shoah, comme l'ont montré Claude Lanzmann et Alain Resnais, la fiction, elle, est suspecte de futilité. A plus forte raison si elle ne s'arme pas d'un arsenal réaliste à toute épreuve et si elle ne traite pas la réalité historique comme sacrée. Mais tout film, on le sait maintenant, est un film de fiction, dont l'impression de réalité se fonde sur la cohérence de l'univers narratif instauré. Et le documentaire n'est ni moins narratif, ni moins artificiel, ni moins «frivole» que la fiction. Il ne contient souvent rien de spontané, d'instantané ou de pris sur le vif. Souvent, les personnages posent, et le choix du plan fixe, de l'image frontale ou du travelling latéral est toujours un choix de mise en scène.

Quant aux différents degrés de crédibilité que suppose le film selon le genre auquel il appartient, il faut toujours les préciser soigneusement pour éviter l'adhésion sans nuances du spectateur à l'histoire mise en scène sur l'écran.

1. *Eloge du ciné-monstre*, Jean-Louis Comolli, Catalogue du Festival *Cinéma du réel*, 1995, p. 48.

2. C'est l'effet de dénégation, décrit par la psychanalyse : «Je sais que c'est faux, mais j'y crois quand même.»

3. Expression qui sert de titre à l'essai de Christian Metz, éditions Christian Bourgois, 1984.

Le document d'archives n'est pas la reconstitution historique, et celle-là n'a rien à voir avec le témoignage, tandis que du côté de la narration, la mise en scène fidèle de l'histoire est très éloignée de la fable, du conte ou du pastiche. Le spectateur moyen ne fait pas clairement la différence entre les genres, comme l'a prouvé la polémique à propos du film de Roberto Benigni, *La vie est belle*, auquel on a reproché son inexactitude, alors qu'il se donne pour une «fable». Il faut donc dans tous les cas faire à ce sujet une mise au point très précise.

VI. Litote et emphase (*understatement* et *overstatement*)

Il s'agit en effet de comprendre les enjeux des polémiques auxquelles ces films donnent lieu. Il semble que le spectateur non averti attende du cinéma une information, dont il exige la fiabilité. En vertu du réalisme des images mouvantes, il croit aussi fermement à ce qu'il voit sur le grand écran qu'à ce qu'il voit sur le petit, entend à la radio ou lit dans les journaux. L'image fait foi, même si elle commence à être soupçonnée depuis le soi-disant massacre de Timisoara – dont les images vidéo ont entamé à jamais la confiance de certains téléspectateurs – et depuis que la manipulation informatique des photos numériques est à la portée de tout un chacun.

De plus, abreuvé d'émotions fortes par la télévision, qui ne lésine pas sur les images de massacres, ce spectateur est un grand consommateur d'information-émotion. Devant son petit écran, il est toujours disponible pour la passion partisane et prêt à se mobiliser pour les grandes causes politiques ou humanitaires montées en épingle par les partis politiques et par les différents «téléthons», que ces causes soient nationales ou internationales. Pour l'y inciter, la télévision pratique largement l'emphase ou *overstatement*. Soulignant sans vergogne le pathétique des situations les plus critiques, visant le spectaculaire des effets, elle fait appel, comme le mélodrame, aux émotions élémentaires, par une mise en scène souvent insidieuse. Indigner, révolter, écoéurer, faire pleurer, tel est son objectif. Pour cela, tous les moyens sont bons. Ainsi, la manipulation des masses peut passer inaperçue. Une telle emphase a des causes profondes. La philosophe Marie-Josée Mondzain a souligné, au colloque organisé à Strasbourg par le Conseil de l'Europe sur l'enseignement de la mémoire de la Shoah (octobre 2002), que depuis la Shoah, art et culture sont marqués par les régimes du défoulement, de la violence et du fantasme. Comme si la Shoah avait levé toute censure sur les fantasmes les plus barbares. Il y a là un effondrement symbolique flagrant qui se manifeste par la négation de tous les interdits. Nous voyons tous les jours sur nos écrans, petits ou grands, l'irruption de ce nouveau totalitarisme visuel qui prétend tout montrer, faisant appel à la jouissance la plus perverse et érotisant sans scrupules la violence. De même, pour Ernst Cassirer, la culture du meurtre n'a pu jaillir que du meurtre de la culture, et la violence dans la culture donne naissance à une culture de la violence. Seul le symbole, privilège humain entre tous, permet de sortir de ce cercle vicieux. On peut donc légitimement se demander quelle place tient aujourd'hui la symbolisation et estimer urgent de la restaurer. C'est le rôle de l'art, qui doit prendre en charge cette atteinte à la liberté

et affronter le défi qui consiste à raconter, de façon plus symbolique que narrative, un événement qui est la négation des moyens d'expression et rend impossible toute image au même titre qu'un interdit théologique. C'est sur la façon dont il relève ce défi qu'il doit être jugé.

La litote ou *understatement* au contraire, est une figure de style littéraire, définie à l'usage du cinéma par Alfred Hitchcock pour François Truffaut l'interviewant à propos du film *Mais qui a tué Harry ?*¹. Elle consiste à dire peu pour suggérer beaucoup, à exprimer toutes les émotions avec sobriété, à atténuer tous les effets, et à désamorcer le tragique et le pathétique. C'est la spécialité de l'humour, qui résulte de la disproportion entre le signifiant et le signifié, entre l'expression et la réalité exprimée, sous-évaluant systématiquement les événements graves et exagérant en revanche l'anodin jusqu'au scandale. Ainsi, selon que l'on adopte l'une ou l'autre de ces tendances, l'écriture cinématographique peut être chargée, insistante, voire redondante, ou retenue et concentrée, jouant sur l'ellipse et laissant l'imagination du spectateur faire son travail. Un abîme sépare ces deux solutions, avec des fortunes diverses.

VII. Réalisme et anti-réalisme

En ce qui concerne la représentation de la Shoah et de tout autre crime contre l'humanité, le choix entre la représentation réaliste et l'anti-réalisme est autant éthique qu'esthétique. Éthique, parce que, même pour attirer l'attention sur elle, il est immoral de s'appesantir avec trop de complaisance sur la souffrance d'autrui. C'est la morale cinématographique de Rivette, qui fait de chaque parti pris esthétique un choix éthique. Quant à Godard, il estime que «le travelling est affaire de morale». Il est vrai que le réalisme au cinéma est le résultat d'un certain nombre de conventions. L'impression de réalité peut être donnée par des détails et de simples allusions, sans nécessiter les effets appuyés ou la peinture méticuleuse de la réalité. Le réalisme est un effet artificiel, sans aucun lien avec la réalité elle-même, un effet lié à tout le corpus des films du même genre ou sur le même sujet. L'ellipse, figure fondamentale de la grammaire cinématographique, comme d'ailleurs de l'expression artistique en général, permet de ne pas reconstituer minutieusement la réalité des lieux ou de l'époque représentés ou de ne pas mettre en scène des piles de cadavres, alors que les véritables ont produit un tel choc sur les spectateurs des premiers films documentaires. On peut ajouter que de nos jours, ce genre d'images est sans effet sur des publics blasés et abreuvés de sang par la mode du film *gore*². Benigni a montré qu'il était plus efficace d'obliger les spectateurs à évoquer mentalement de telles images, qui font désormais partie de l'inconscient collectif. Y insister serait non seulement immoral et pour ainsi dire obscène (l'obscène étant l'objet sensuel ou scandaleux exhibé avec complaisance en vue d'un profit quelconque), mais surtout inutile.

1. Dans le livre de François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Seghers, 1975.

2. Le genre *gore* est celui des films qui mettent en scène des phénomènes tendant à susciter chez les spectateurs, par leur caractère violent ou sanglant, de violentes réactions de rejet ou de dégoût.

Les autres arts l'ont bien compris. Bien plus émouvant est le ton détaché adopté par Primo Levi, Imre Kertész ou Wladimir Szpillmann pour raconter leurs souvenirs des camps ou du ghetto. Le récit linéaire et la technique de la focalisation interne restituent mieux leurs émotions que n'importe quelles images. Il en est de même depuis toujours en sculpture et en peinture. Selon Pline l'Ancien, le peintre grec Timanthe, quand il a fait le *Sacrifice d'Iphigénie*, a peint un voile sur le visage d'Agamemnon, considérant la représentation de son expression comme indécente. La fameuse statue de Laocoon, qui se trouve aujourd'hui au musée du Belvédère à Rome, a la bouche à demi-ouverte, comme s'il était interdit de montrer le héros en train de hurler. D'ailleurs Lessing a écrit, dans son *Laocoon*, que l'artiste n'a qu'une alternative, atténuer l'expression de la souffrance ou la cacher complètement, s'il veut provoquer l'émotion en respectant les lois de l'esthétique. De nombreux théoriciens de la Renaissance et du maniérisme conseillaient de faire de même en ce qui concerne la représentation de la Passion du Christ, sujet très débattu entre les artistes gothiques, attachés à rendre ses souffrances de façon réaliste et les artistes romans, préférant le peindre en majesté. Leur choix est toujours théologique, esthétique et éthique. Pourtant, des peintres comme Léonard de Vinci incitent le regard de l'artiste à se montrer sans pitié, de manière à susciter l'effroi, et considèrent que cette *terribiltà* est d'une provocante beauté. Des artistes postérieurs comme Géricault, Goya ou Schiele ont choisi le réalisme et même l'expressionnisme comme le meilleur moyen de mettre en évidence la souffrance humaine ou de protester contre l'oppression, mais les théoriciens de l'art ont toujours pensé que même si l'art a tous les droits, il devait y avoir certaines limites à la représentation. Et le sexe et la mort, si galvaudés aujourd'hui, ont toujours été les deux tabous qui ont imposé de telles limites, car, en art, c'est l'imagination qui joue le rôle essentiel.

A plus forte raison au cinéma, où l'ellipse joue un rôle clé. Certains disent que l'absence d'images de chambres à gaz dans un film encourage la dénégation de leur réalité. Mais on peut leur répondre d'abord que le négationnisme est un état d'esprit qui n'a pas besoin de preuves et que les images elles-mêmes ne sont plus fiables depuis que nous savons à quel point il est facile de les manipuler et d'y introduire des effets spéciaux, ensuite que le cinéma n'est pas un simple médium comme la télévision, mais un art, et même l'un des arts majeurs de notre époque. Il doit donc respecter les règles des autres arts. Et chaque art est peut-être plus apte à rendre compte de la réalité par ses propres moyens d'expression que les documents eux-mêmes. Jorge Semprun montre en effet dans son livre *L'Écriture ou la Vie* qu'il est impossible de donner aux gens une idée de l'odeur de mort qui flottait dans les camps autrement que par la littérature. C'est aussi ce que montre le peintre Zoran Music en peignant des ombres indéfinissables, plus effrayantes que les photos de réels cadavres vivants. Mais une telle position est de moins en moins comprise de nos jours où le cinéma hollywoodien offre au cinéma le modèle dominant, modèle qui n'est pas celui de l'expressionnisme mais celui de l'*overstatement* le plus flagorneur. C'est seulement comme art que le cinéma a la dignité et la capacité de traiter de la Shoah, et c'est comme art

qu'il doit être présenté aux élèves et aux étudiants. Il semble donc de plus en plus nécessaire de lier l'enseignement de l'histoire à celui de l'histoire de l'art et d'expliquer comment il faut voir les films avant d'utiliser correctement et à bon escient le cinéma pour perpétuer la mémoire de la Shoah.

VIII. Codes filmiques et codes profilmiques

Le problème posé par la représentation cinématographique de la Shoah et des crimes contre l'humanité en général est celui de la transmission d'un événement qui défie le langage et l'image par un *medium* privilégié, qui est sans doute le plus codé de tous. Car l'image, il faut le savoir et le dire clairement, n'est jamais neutre. Dans son livre *L'Holocauste à l'écran*, Annette Innsdorff se pose la question «essentielle de savoir comment certains procédés cinématographiques expriment ou au contraire évacuent les problèmes moraux inhérents au sujet», c'est-à-dire de savoir quelle forme donne chaque film à la réalité transmise. Il faudrait même aller plus loin et se poser le problème plus global de la fonction des images et du rôle du film dans un système de production, à une époque et dans une société données. *Le Juif Süß* de Veit Harlan ne se comprend que dans le climat propagandiste de l'Allemagne de l'année quarante et la tendance sentimentaliste du cinéma hollywoodien explique les caractères d'*Holocauste*. Une fois de plus, le film historique parle autant du présent que du passé.

Essayons au moins de donner une idée des codes qui entrent en jeu dans la réalisation d'un film. On appelle codes profilmiques tous les codes dont le choix précède l'élaboration du film : choix du décor, choix du genre – reconstitution historique, actualisation ou stylisation –, casting, etc., tandis que les codes filmiques sont liés à l'expression propre du cinéma. Ils concernent la narration proprement dite, avec l'ordre et la temporalité qu'elle adopte, et le découpage du scénario, selon que celui-ci choisit un récit exhaustif ou partiel des événements, qu'il commence par le début ou par la fin, qu'il se veut linéaire ou à décrochements temporels. Ils concernent également les mouvements de caméra, le cadrage des plans et leur échelle, le choix des couleurs. S'ils relèvent de la liberté du réalisateur, ces choix ne sont pas purement individuels et esthétiques. Ils supposent un point de vue sur l'histoire et sur l'Histoire, une volonté de souscrire à certaines thèses plutôt qu'à d'autres et un objectif plus ou moins propagandiste en faveur de la thèse défendue. Car tout film repose sur une argumentation. Ces codes sont donc idéologiques et orientent délibérément la vision du spectateur. Ce n'est qu'en faisant prendre conscience de leur existence et des contraintes qu'ils instaurent qu'on peut mettre en évidence ou éventuellement neutraliser leurs effets. Ainsi, un trait stylistique revient presque systématiquement dans les films, depuis *Nuit et brouillard* jusqu'à *La Liste de Schindler* : la combinaison du noir et blanc et de la couleur, la couleur traduisant l'époque présente, et le noir et blanc les flash-back dans les camps, comme s'il s'agissait de

documents d'archives, ce qui n'est pas toujours le cas. Il faut interroger ce choix récurrent pour en comprendre les enjeux¹.

IX. La question du comique

Le statut du comique doit également faire l'objet d'une mise au point. Le choix fait par Benigni de la comédie a été considéré comme un sacrilège impardonnable. Et pourtant... A-t-on oublié Lubitsch et son *To be or not to be*? Chaplin et son *Dictateur*? *Ubu roi* d'Alfred Jarry n'est-il pas une dénonciation des plus sévères de la dictature? La suspicion qui pèse sur le comique vient sans doute de l'ignorance du public. Pourtant Platon analysait déjà le mélange des affects opposés «dans l'ensemble de la tragédie et de la comédie de la vie»². Et de tout temps, la comédie a été considérée comme plus capable de «corriger les mœurs par le rire» que les genres sérieux. Témoins Molière et Voltaire. *Candide* est sans doute la mise en cause la plus efficace qui ait jamais été faite de la guerre et des massacres qu'elle occasionne. Il y a d'ailleurs toute une gamme de nuances possibles du comique, depuis les effets grossiers du burlesque, de la farce et du comique de gestes jusqu'à l'humour et à l'ironie, qui jouent sur la litote, le sous-entendu et l'antiphrase. Toujours l'*overstatement* et l'*understatement*. De plus, quand le pouvoir est déifié, le rire devient blasphème et la comédie politique anathème.

La souffrance des rescapés des camps nazis, comme celle de toutes les victimes survivantes des crimes contre l'humanité, est éminemment respectable, mais on ne voit pas pourquoi, au nom de cette souffrance, il faudrait interdire la représentation de la Shoah au cinéma, considéré comme un *medium* trop frivole, ou empêcher le cinéma et le théâtre d'employer l'arme du comique pour mieux dénoncer l'horreur et l'absurdité du système totalitaire et de ses égarements les plus pervers. Un tel préjugé méconnaîtrait la force corrosive du comique, sa valeur critique et subversive. Et perdrait de vue que l'humour est l'arme secrète de tous les opprimés. Au lieu de rejeter en bloc tel genre ou telle forme, sans essayer de l'analyser, on ferait mieux d'en mesurer l'efficacité et les pouvoirs. Car beaucoup de spectateurs, rebutés par les images trop dures des camps qui heurtent leur sensibilité, se laisseront toucher par des images moins dramatiques qui, sans dénaturer l'histoire de la Shoah, la relateront sans en avoir l'air par le biais ludique ou par la caricature. On sort de *La vie est belle* les larmes aux yeux. Benigni ne manque à aucun moment de respect pour les victimes du nazisme. Ni Chaplin, ni Lubitsch ne sous-estiment ses risques. Bien au contraire. Leur humour est celui du désespoir. Il retrouve l'essence même de l'humour juif.

1. Le noir et blanc est toujours considéré comme la marque du réalisme cinématographique, malgré toutes les tentatives faites pour le dénaturer. Comme si ses valeurs diverses ne constituaient pas deux couleurs, mais une seule, celle du tissu filmique et par conséquent celle du référent lui-même, et en particulier celle du passé. Voir les fiches sur *Nuit et brouillard*, *Le Choix de Sophie*, *La Liste de Schindler*.

2. *Philèbe*, 50b, traduction française de Jean-François Pradeau, GF Flammarion, 2000, p. 188.

Ne le rejetons pas a priori et ne déformons pas leurs intentions sous peine de ne plus rien comprendre.

Conclusion

Avec cette mise au point présente à l'esprit, il devient possible de montrer un film à des élèves ou à des étudiants, en insistant sur tel ou tel élément selon le film projeté, et de lancer un débat qui ne fasse pas perdre temps et énergie. Le cadre cinématographique est mis en place. On peut aborder le sujet proprement dit de la Shoah, de son histoire et de ses victimes. En précisant bien que si la Shoah est impensable, elle est devenue plus qu'une vérité historique, le symbole même de l'horreur des temps modernes. C'est pourquoi elle est évoquée comme référence à propos de tous les crimes collectifs qui se commettent encore. Or, l'art travaille sur des symboles. En d'autres temps, refusait-on à Jérôme Bosch ou à Goya le droit de représenter – de manière symbolique et non anecdotique, sur un mode minimaliste ou expressionniste, et souvent caricatural – les atrocités qu'ils avaient connues ? Le cinéma a acquis aujourd'hui une place comparable à celle de la peinture. Il est légitime que cet art majeur de la modernité soit concerné par toutes les tragédies de notre époque, sans que ses images soient soupçonnées de systématiquement minimiser, édulcorer ou dissimuler la réalité. Au contraire, «notre époque semble avoir saisi les risques d'une monstration sans discernement d'images liées à la barbarie»¹. Elle sait mettre de la pudeur dans la représentation qu'elle en donne et éviter les abus de la rhétorique. Ne craignons donc pas de voir la Shoah et les autres crimes contre l'humanité «trivialisés» ou «banalisés» par le cinéma, par la fiction, par le comique. «Seul le silence est assassin»². Plus ils seront représentés, plus sûrement ils resteront dans la mémoire collective comme autant de preuves de la régression d'une civilisation qui se croyait avancée et qui a perdu cette illusion. Certes, la télévision permet de découvrir le cinéma, fictionnel et documentaire ; elle peut seconder cinémathèques et ciné-clubs dans la tâche de faire découvrir l'histoire et le patrimoine littéraire ou théâtral, et elle a beaucoup fait pour la connaissance mondiale de la Shoah, comme le montre le cas de la série *Holocauste*. Elle est donc un outil pédagogique de premier plan. Mais le cinéma est un art qu'il faut faire entrer dans les programmes éducatifs en initiant le plus tôt possible à ses techniques les jeunes générations pour qu'elles ne courent pas le risque de mal interpréter les images filmiques.

1. Vicente Sanchez-Biosca, «Représenter l'irreprésentable», *Les Institutions de l'image*, op. cit.

2. Jean-Philippe Guérand, «Chaplin, Lewis, Benigni : rire de la Shoah», *Le Nouvel Observateur*, hors-série n° 53, décembre 2003-janvier 2004.

PREMIÈRE PARTIE
REGARDS DOCUMENTAIRES

A. Une école

I. Pionniers

Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*

France (1955), 32 mn, langue : français, commentaire de Jean Cayrol

Thème historique : la disparition systématique des opposants au nazisme

Thème éthique : la dénonciation du crime collectif

Thèmes esthétiques : le refus de la reconstitution historique, le statut des archives, l'écart entre présent et passé, l'ellipse, l'antithèse

Le réalisateur

Né en 1922, Alain Resnais tourne ses premiers films à 14 ans avec une caméra 8 mm et s'inscrit en 1943 à l'IDHEC en section montage. Il commence sa carrière en tournant de nombreux courts métrages sur l'art comme *Van Gogh* (1948) ou *Guernica* (1950). Mais c'est son documentaire *Nuit et Brouillard* (1955), sur les camps nazis, qui le révèle. Au début de la Nouvelle Vague, son premier long métrage, *Hiroshima mon amour* (1959), révolutionne la narration classique. Il y expérimente sa conception des jeux de la mémoire et de la déstructuration du récit, qu'il approfondit dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961) et qui le préoccupera jusqu'à *La vie est un roman* (1983). Cinéaste engagé, les thèmes de la guerre et de la politique sont également très présents dans son œuvre (*Muriel*, 1963, *Stavisky*, 1974). Alain Resnais s'est souvent associé à des écrivains comme Marguerite Duras ou Alain Robbe-Grillet pour écrire ses scénarios. En 1992, il réalise avec Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui *Smoking/No smoking* et il connaît un grand succès populaire en 1997 avec *On connaît la chanson*.

Le film

1. Distribution

Voix de Michel Bouquet

2. Intrigue

1955 : Alain Resnais, à la demande du comité d'histoire de la seconde guerre mondiale, se rend sur les lieux où des milliers d'hommes, de femmes et d'enfants ont perdu la vie. Il s'agit d'Orianenbourg, Auschwitz, Dachau, Ravensbruck, Belsen, Neuengamme, Struthof. Avec Jean Cayrol et à l'aide de documents d'archives, il retrace le lent calvaire des déportés.

Le documentaire tire son nom du programme hitlérien *Nacht und Nebel*, lui-même baptisé ainsi en souvenir de la mythologie allemande, revisitée par Wagner¹. Hitler reprend cette expression pour désigner le programme visant à

1. Le personnage d'Alberich, *Nibelung de L'Or du Rhin* pouvait, en coiffant son casque magique, se transformer en colonne de fumée tandis qu'il chantait «*Nuit et brouillard, je disparais*».

regrouper et faire disparaître les opposants au régime sans laisser de trace. «Le 7 décembre 1941, Hitler publie en effet le décret *Nacht und Nebel*. Ce décret remplaçait l'inefficace politique nazie de prises d'otage, pour contrer les activités clandestines. Des agents soupçonnés de clandestinité, et d'autres, disparurent ainsi sans laisser de traces, dans la nuit et le brouillard. Le SS Reichsführer Himmler donna les instructions suivantes à la Gestapo. «Après longue considération, il est de la volonté du Führer que les mesures prises contre ceux qui sont coupables d'offenses contre le Reich ou contre les forces d'occupation dans les territoires occupés, soient modifiées. Le Führer est d'avis que dans ces cas, la servitude pénale ou même la condamnation à vie aux travaux forcés, doivent être considérées comme des signes de faiblesse. Une dissuasion efficace et durable ne peut être obtenue que par la peine de mort ou en prenant des mesures qui laisseront la famille et la population dans l'incertitude quant au sort de l'agresseur. La déportation en Allemagne répond à ce besoin.» Le Feldmarschal Keitel publia une lettre stipulant...«Une intimidation efficace et durable peut seulement être atteinte par la peine capitale ou par des mesures par lesquelles les parents du criminel ne puissent pas connaître son sort... Les prisonniers doivent dorénavant être transportés secrètement en Allemagne, et le traitement ultérieur des agresseurs aura lieu ici ; ces mesures auront un effet dissuasif parce que :

- a. les prisonniers disparaîtront sans laisser de traces ;
- b. aucune information sur leur sort ne peut être donnée à leurs proches.»
(www.belgiumww2.info)

3. Analyse

Le film s'ouvre par un long travelling sur un paysage paisible filmé en couleurs, tandis que le commentaire de Jean Cayrol, dit par Michel Bouquet, présente l'impassible façade d'Auschwitz sur une musique douce de Hanns Eisler. Aussitôt est ainsi créé le premier des contrepoints destinés à créer le choc, le fond musical devenant de plus en plus inadéquat et déplacé à mesure que les images s'enfoncent dans l'horreur du passé. Les autres antithèses seront instaurées entre statisme et mouvement, noir et blanc et couleurs, désespoir et espérance, oubli et mémoire. Extraits d'actualités de l'époque, documents muets, vraies ou fausses archives (le problème est ici que Resnais utilise comme archives le film de fiction *La Dernière Etape* de Wanda Jakubowska, internée à Auschwitz, tourné par elle peu de temps après sa libération), brutales images de trains plombés et de barbelés, la caméra explore le camp jusqu'aux limites de l'évocation, s'interrompant parfois sur un plan fixe. Entre les images insoutenables, le commentaire elliptique dit sur un ton monocorde d'une sobriété parfaite et la musique délicate, l'équilibre se fait en laissant les images parler d'elles-mêmes. Les photos se substituent aux images filmiques, comme pour marquer de leur fixité la trace indélébile de ce qui a disparu. L'alternance du passé insoutenable et du présent paisible incite à se poser les questions clés : Qui est responsable ? Peut-on effacer complètement toute trace de tels crimes ? Sont-ils

même croyables ? Telle est la leçon de ce film «cubiste», qui reconstitue la réalité après l'avoir fragmentée, mais sans jamais l'édulcorer.

4. Pistes pédagogiques

On commentera surtout les images en couleurs du paysage nu d'Auschwitz et le jeu des contrastes instauré par le cinéaste pour montrer comment même un film documentaire comme celui-ci relève d'une esthétique à décoder. La brutalité des autres images se passe de commentaires. Mais on fera tout de même remarquer que le film est daté pour plusieurs raisons :

- il ne fait pas de différence entre camps de concentration et camps d'extermination ;
- il accrédite le fait que les nazis fabriquaient du savon avec de la graisse humaine, ce qui s'est révélé être resté à l'état expérimental ;
- il confond toutes les victimes, faisant une seule allusion, comme fortuite, à «un étudiant juif» ;
- il ne précise pas que les fameux bulldozers poussant des cadavres étaient manœuvrés par des soldats britanniques, obligés d'enterrer rapidement les morts pour éviter les épidémies ;
- enfin, l'intervention de la censure a fait disparaître un gendarme français montant la garde à la porte de Drancy.

Le rétablissement de la vérité n'enlève rien au film de son efficacité.

Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*, chronique d'une ville française sous l'Occupation

France/Allemagne de l'Ouest/Suisse (1970), 4 h 25, langues : français, allemand, anglais

Thème historique : la collaboration française à la destruction systématique des Juifs

Thème éthique : la peur comme dissolvant de l'humanité

Thèmes esthétiques : le refus de la reconstitution historique, le témoignage, l'écart entre présent et passé

Le réalisateur

Marcel Ophüls, né à Francfort-sur-le-Main en 1927, est le fils du grand cinéaste Max Ophüls. Après un sketch dans *L'Amour à vingt ans* en 1961 et un film policier intéressant, *Peau de banane* en 1963, il fait scandale en 1971 avec *Le Chagrin et la Pitié*, refusé par la télévision jusqu'en 1981, et qui le fait accuser d'antigaullisme. A ces accusations, le cinéaste répond : «Il n'est antigaulle que dans la mesure où il conteste le mythe de la grandeur française [...] Il propose une autre perception de l'histoire [...] qui s'appuie sur des comportements individuels, qui s'interroge sur la mémoire collective» (Le Monde, 18 août 1981). Cinéaste engagé par excellence, il a réalisé par la suite en France *Hôtel Terminus*, biographie de Klaus Barbie, et *Veillée d'armes, histoire du journalisme en temps de guerre*, et en Allemagne, *The Memory of justice* (1976) et *November days* (1991).

Le film

1. Distribution

Scénario et interviews : Marcel Ophüls et André Harris

Producteurs : André Harris et Alain de Sedouy

Interviewés : hommes politiques comme Pierre Mendès France, Jacques Duclos, Anthony Eden, soldats, dignitaires nazis, résistants, commerçants, le comte de Chambrun, gendre de Laval, un français engagé dans une division de la Waffen SS.

2. Intrigue

Marcel Ophüls a voulu faire la chronique d'une ville française sous l'Occupation. Il a choisi Clermont-Ferrand comme lieu emblématique, capable de révéler l'histoire de cette époque. Il s'agit en effet d'une ville à la fois occupée, pétainiste et qui a servi de plaque tournante à la Résistance, d'une ville qui est l'une des trois pointes du triangle symbolique de l'Auvergne, dont les deux autres sont Vichy et Gergovie. A ce titre, elle illustre parfaitement la complexité de la réalité française. Le cinéaste a réalisé quatre heures et demie d'un montage kaléidoscopique de documents divers – interviews, actualités, photos, discours –, montage dont la cohérence s'impose peu à peu.

3. Analyse

En mêlant images d'actualités de l'époque – françaises, allemandes ou anglaises – et interviews de nombreux acteurs du drame, le cinéaste tente de traduire la complexité inextricable d'une période trouble, refoulée par l'inconscient collectif, celle de la France de Vichy, et de mesurer ses prolongements dans celle de 1969. Ophüls n'a pas l'intention de reconstituer ce qui s'est passé pendant la guerre, mais de montrer « ce que l'on montrait aux gens pendant la guerre ». Il fait entendre le discours de la propagande nazie et française et écrit ainsi, à travers les souvenirs et les silences des témoins, une histoire vive, parlée, qui permet de se replonger dans un contexte humain.

La fragmentation est ici recherchée par un montage exceptionnellement inventif, et si chaque interview est morcelée, c'est pour faire découvrir sur chaque sujet abordé un éventail de réactions, depuis la collaboration jusqu'à la Résistance. Le montage de Claude Wajda a donc une fonction dramatique et heuristique, puisqu'il établit des contrastes violents entre des affirmations opposées et des témoignages contradictoires.

Interrogeant ainsi des témoins de tous bords, Ophüls inaugure une méthode que Claude Lanzmann utilisera par la suite : les témoins sont filmés dans leur environnement familial ou professionnel, comme des gens ordinaires et l'interviewer se manifeste seulement par des questions savamment orientées et par de subtils détails visuels. Quelques exceptions cependant à ce principe de non-intervention : le moment où Ophüls s'emporte et contredit Chambrun, annonce en voix off la rafle du Vel d'Hiv ou quand il évite de morceler l'interview de Claude Lévy. L'objectif est de démontrer que les collaborateurs n'étaient pas des monstres, mais des êtres manipulés et craintifs, vivant sur leurs gardes et défendant farouchement de petits privilèges. L'absence de communication, la méfiance réciproque, les préjugés, le paternalisme et le goût égoïste d'une vie paisible expliquent sans doute la naissance du pétainisme, la peur étant peut-être le mobile le plus puissant. Ophüls analyse également la propagande nazie (qui insiste sur le désordre des troupes françaises et le prestige de l'armée allemande, avec son organisation impeccable) et la formation des stéréotypes dans les actualités françaises et allemandes et dans des extraits du film *Le Juif Süß* de Veit Harlan. Le cinéaste réussit ainsi à imposer la nécessité de lier la vie quotidienne à une conscience politique. Il s'agit bien là d'un cinéma d'éveil.

4. Pistes pédagogiques

Il est intéressant de faire comprendre la démarche du cinéaste en montrant une ou deux séquences à une classe et en demandant quelles sont les intentions du cinéaste quand il déroge à ses principes, quels faits les témoins essaient de cacher ou quel est leur degré d'implication dans l'épisode qu'ils racontent. On verra par exemple comment le comte de Chambrun essaie de blanchir Laval, son beau-père, tandis que le docteur Claude Lévy révèle que quatre mille enfants juifs ont été offerts par Laval aux Allemands sans qu'ils l'aient demandé.

On expliquera aussi pourquoi le public, à l'intention de qui le cinéma avait mis Vichy et la collaboration entre parenthèses pour ne garder que les images glorieuses liées à la Résistance, refusa de se reconnaître dans cette page de sa propre histoire. «*Le Chagrin et la Pitié* rappelait aux Français ce qui s'était réellement passé pendant cette période : comment la France s'est effondrée sous l'inexorable avance de la puissance allemande ; comment le gouvernement de Vichy a cru apaiser l'Allemagne nazie en proclamant la "Révolution nationale", substituant à la traditionnelle devise de "Liberté, Égalité, Fraternité" celle de "Travail, Famille, Patrie" ; par quel état d'esprit des expositions antijuives ont pu être montées ou des acteurs français ont pu doubler dans notre langue des films tels que la célèbre production antisémite *Le Juif Süß* (*Jud Süß*, 1940) de Veit Harlan.» (Le Cinéma français, 1960-1985 sous la direction de Philippe de Comès et Michel Marmin avec la collaboration de Jean Arnoulx et Guy Braucourt, Paris, Editions Atlas, 1985.)

Frédéric Rossif, *De Nuremberg à Nuremberg*

France (1989), téléfilm 1994, 180 mn, noir et blanc, commentaire : français

Thème historique : reconstitution, à l'aide d'archives, de toute l'histoire du nazisme

Thème esthétique : le montage créatif

Le réalisateur

Frédéric Rossif, né en 1922 dans le Monténégro, quitte son pays pendant la deuxième guerre mondiale pour la France, où il commence une carrière cinématographique et télévisuelle. Il devient l'un des pionniers de la télévision française et se spécialise dans les documentaires sur l'art (Picasso, Braque, Orson Welles, Jacques Brel), sur les animaux (*La Fête sauvage* 1976, *L'Opéra sauvage* 1977, *L'Apocalypse des animaux* 1972) et sur la guerre (*Mourir à Madrid* 1963, *Le Temps du ghetto* 1961). *Il meurt en 1990.*

Le film

1. Distribution

Philippe Meyer : commentaire

2. Intrigue

Le titre souligne l'importance de Nuremberg, puisqu'il commence par les grands messes du parti nazi organisées dans cette ville dès 1933, mais surtout au moment du congrès du parti hitlérien en 1935, et se conclut par le procès de certains dirigeants nazis pour crime contre l'humanité en 1946. La seconde guerre mondiale débute et se termine à Nuremberg. Frédéric Rossif et Philippe Meyer retracent chronologiquement les douze années durant lesquelles les nazis dirigèrent l'Allemagne et décryptent les raisons de l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Ils décrivent ensuite avec précision l'enchaînement de faits qui a entraîné le monde dans le chaos, en s'attachant tout autant à l'histoire des peuples et des nations qu'à certains destins individuels. Ce document – réalisé en 1987 pour la télévision publique – ne fut diffusé qu'après deux ans d'attente dans les tiroirs pour cause de censure.

3. Analyse

Pour comprendre, selon le journaliste Philippe Meyer, coauteur du film, «pourquoi ça a été possible, comment ça a été possible», Frédéric Rossif reconstitue les événements de la seconde guerre mondiale, et leurs multiples conséquences. Pour cela, il a réuni un nombre considérable d'images et de séquences d'archives (dont certaines sont inédites) que commente Philippe Meyer. Les auteurs, dont l'ambition est avant tout de faire connaître les faits et de les analyser plutôt que de réaliser une œuvre moralisatrice, ont ainsi créé un outil pédagogique inestimable, même si certaines images sont forcément insoutenables. Ils retracent non seulement les batailles sur les différents fronts (de l'Europe au Pacifique en

passant par l'Afrique), mais aussi la vie quotidienne, l'Occupation, la Résistance, c'est-à-dire, à travers certains destins individuels, toute la palette des attitudes face au nazisme : du fanatisme à la résistance, de l'acceptation lâche à l'indignation courageuse.

Cette remarquable synthèse est faite dans un documentaire extrêmement riche. La pertinence et la précision du montage d'images d'archives de Frédéric Rossif sont parfaitement servies par la sobriété du commentaire de Philippe Meyer. Celui-ci choisit avec soin des textes d'Hitler pour montrer que la guerre, les invasions, les massacres ont été prévus et programmés, et qu'Hitler n'a fait qu'appliquer sans aucun scrupule les idées exposées dans *Mein Kampf*. Par sa construction, le film fait comprendre la froide détermination du régime nazi et de son idéologie. La musique de Vangelis le sert à merveille.

4. Pistes pédagogiques

Le film est divisé en deux parties dont on analysera des extraits pour expliquer tel ou tel événement, ou pour analyser la forme du document.

1. Le Triomphe et la Guerre (1933-1942)

Rossif explique de façon très pédagogique l'arrivée au pouvoir d'Hitler en 1933, les étapes de la mise en place d'une dictature raciste et les grands meetings nazis, destinés à fanatiser les Allemands et à les préparer à la guerre. «Les nazis ont inventé l'esthétisation de la politique», écrit Walter Benjamin. Hitler a compris le parti qu'il pouvait tirer de la propagande cinématographique. Sont ensuite évoqués les coups de force d'Hitler, son sens tactique, son sens de la manipulation et son double jeu, puisqu'il promet de ne pas envahir l'Autriche et la Tchécoslovaquie, mais ne tient aucun compte de ses promesses, profitant de l'aveuglement et de la passivité des démocraties. La guerre débute en 1939 par l'invasion de la Pologne. Puis, le film retrace la campagne de France et la rapide victoire allemande. Il met en évidence la mise en scène par Hitler de la signature de l'armistice de Rethondes le 22 juin 1940 (il arrive avec deux heures de retard, fait sortir le wagon où a été signé l'armistice de 1918 et prend la place des vainqueurs de 1918). Le film relate ensuite la bataille d'Angleterre (premier échec d'Hitler face à Churchill et aux civils anglais) et montre l'extension mondiale du conflit (Pacifique, Afrique). Il prouve aussi que l'invasion de l'URSS par Hitler en 1941 était inéluctable à cause du racisme profond du leader allemand envers les Slaves.

2. La Défaite et le Jugement (1942-1945)

La deuxième partie, véritable négatif de la première, relate l'écrasement progressif de l'Allemagne par les Alliés : prise de l'Italie, débarquement de Normandie, libération de la France. L'affrontement décisif est la bataille de Stalingrad, victoire soviétique qui est le vrai tournant de la guerre. Les Américains se jettent dans le combat, payant le prix fort, comme les résistants français. Les bombardements alliés sur l'Allemagne rasent la ville de Dresde en une journée avec un bilan de 250 000 morts. Le commentaire montre comment

l'intransigeance et les erreurs de tactique militaire d'Hitler provoquent les défaites, il souligne son racisme et son entêtement à mettre en œuvre la «solution finale». Les derniers jours du Reich sont une véritable marche funèbre orchestrée par un fou. Les dernières images d'Hitler le montrent fêtant son anniversaire dans un Berlin en ruines, et félicitant sans scrupules de jeunes recrues qu'il va envoyer à la mort. Toute la folie de cet homme est résumée dans ces images. La dernière partie explique avec précision le procès de Nuremberg : la logique froide des camps d'extermination et le génocide des Juifs y sont expliqués, les images du ghetto, tournées et mises en scène par les nazis eux-mêmes, sont accablantes. Elles font le portrait des accusés, qui refusent de reconnaître leur responsabilité et tentent de retarder leur inévitable condamnation. Citons un jugement d'Agnès Bozon-Verduraz paru dans *Télérama* à la première diffusion du film (15 novembre 1989) :

«“Ramasser” en trois heures le nazisme et la guerre jusqu'en Extrême-Orient est déjà une prouesse. Maîtriser l'équilibre du récit est un exploit. [...] Rossif, le monteur prodige, imprime aux archives un rythme d'animal à l'agonie. Avec ses sursauts furieux, ses trébuchements, ses râles, avant la chute finale. Chaque séquence s'inscrit minutieusement dans la macabre chronologie, avec son tempo, ses plans qui vous giflent, sa musique... Le monde est pire qu'un champ de bataille, une planète ravagée où des espèces aux abois se prennent à la gorge. On dirait que les nazis ont communiqué à la terre entière leur rage mortelle.»

II. Documentaires sans documents

Claude Lanzmann, *Shoah*

France (1985), 9 heures, langue : français

Thème historique : la destruction systématique des Juifs d'Europe

Thème éthique : la dénonciation du crime collectif

Thèmes esthétiques : le refus de la reconstitution historique, le réalisme des témoignages, le montage

Le réalisateur

Né à Paris le 27 novembre 1925, Claude Lanzmann est médaillé de la Résistance, officier de la Légion d'honneur, commandeur de l'Ordre national du Mérite, docteur *Philosophiae Honoris Causa* de l'université hébraïque de Jérusalem. Depuis 1952 et sa rencontre avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, il n'a jamais cessé de collaborer à la revue *Les Temps modernes* dont il est aujourd'hui le directeur. Il a réalisé *Pourquoi Israël* (1973), *Shoah* (1985), *Tsahal* (1993), *Un vivant qui passe* (1997), *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2002).

Le film

1. Intrigue

C'est un film au présent et en couleurs. Loin d'être une «fiction consolante», il se veut «fiction du réel» et offre une tout autre violence que celle du spectacle des charniers : celle des témoignages directs sur le gazage. Différentes catégories de témoins sont présentes : des survivants encore hallucinés par ce qu'ils ont vécu, des anciens SS niant toute responsabilité, des Polonais d'Auschwitz ou de Birkenau, qui vivent encore dans les maisons d'où les Juifs ont été chassés ou dans l'environnement immédiat des camps, enfin des rescapés ayant appartenu aux commandos de la mort témoignant des atrocités qu'ils ont vues. La structure circulaire épouse les questions obsédantes de son auteur en quête de détails vécus. Comme si le film était une œuvre construite autant par Lanzmann que par ses personnages, ils vont tous, malgré leur souffrance, au bout de leur devoir de témoignage. Enfin, l'historien Raul Hilberg, auteur du livre monumental *La Destruction des Juifs d'Europe*, explique la stratégie nazie, inscrite dans la progression logique de l'antisémitisme chrétien. Il analyse scientifiquement les documents, les témoignages, et démontre que les nazis n'ont d'abord fait qu'appliquer les méthodes bureaucratiques qui avaient fait leurs preuves dans toute l'Europe. Ils ne se sont montrés vraiment inventifs que lorsqu'il s'est agi de tuer. Car un massacre collectif comme celui qu'ils voulaient perpétrer n'avait jamais eu lieu dans l'Histoire. Ni les pharaons égyptiens, ni les Babyloniens, pourtant déjà désireux de se débarrasser des Juifs, n'avaient jamais pensé à la «solution finale». Les missionnaires du IV^e siècle avaient dit «Vous ne pouvez pas vivre parmi nous comme Juifs», puis les chefs séculiers du Moyen Age avaient dit «Vous ne pouvez plus vivre parmi nous». Enfin, les nazis décrètent : «Vous ne pouvez plus vivre». D'où ce problème sans

précédent – comment tuer le plus de monde possible en même temps ? – que l'état-major d'Hitler a cherché à résoudre. De plus, il analyse l'exploitation économique de la mort et d'abord le transport au tarif de groupes, payé avec des fonds réquisitionnés aux victimes elles-mêmes, comme si cela était des vacances organisées. Puis la technologie de la mort, qui a inventé en premier lieu des petites chambres à gaz, puis des grandes, puis des camions et a utilisé d'abord le gaz d'échappement des moteurs, puis le fameux zyklon B, plus radical. Ainsi, l'idée même de progrès était détournée pour avoir comme seule finalité le crime organisé.

2. Analyse

Préparé et filmé pendant douze ans sans storyboard, ce film est un combat contre le temps et l'oubli ; il tente de retrouver, dans des lieux défigurés, des traces disparues, de manière à abolir le temps, à ressusciter l'événement dans toute son horreur. Car, comme le déclare Elie Wiesel déposant au procès Barbie : «L'oubli serait une injustice absolue au même titre qu'Auschwitz fut le crime absolu. L'oubli serait le triomphe définitif de l'ennemi.» De plus, l'holocauste a été un crime tellement inouï qu'il est aussitôt entré dans la légende. Lanzmann a voulu l'en sortir et lui redonner toute sa réalité concrète, quotidienne, en nous transportant sur les lieux faussement tranquilles où vivent encore les témoins et les acteurs du massacre. Les faire parler, c'est retrouver la conscience vivante des crimes passés et enfouis dans les mémoires. La méthode Lanzmann s'inspire de celle de Marcel Ophüls, mais la radicalise et la sublime. Poser avec une tranquille sympathie les questions clés de manière à endormir la méfiance, écouter attentivement jusqu'au moment où le témoin s'enferme dans ses réponses et faire apparaître au grand jour la faiblesse de son système de déni. Le cinéaste pousse ainsi les témoins jusque dans leurs derniers retranchements, arrachant des paroles involontairement auto-accusatrices aux Polonais et aux anciens nazis et des souvenirs torturants à certains survivants. Personne ne rencontre personne dans *Shoah*, mais les témoignages se répondent et s'enchaînent grâce à un montage génial qui restitue l'effroyable engrenage.

De plus, en obligeant les survivants des camps à faire, en dépit de leur douleur, les mêmes gestes qu'autrefois, Lanzmann leur fait prendre conscience de l'importance de leur témoignage, du rôle qu'ils assument dans le grand processus de la reconstitution et de la mémoire et les associe à la réalisation de son film. On peut lui reprocher de les avoir torturés par ses questions, mais on sait en réalité que la parole est toujours libératrice et que souvent le silence a été le lot de ces rescapés pendant de longues années. Malgré l'horreur qu'ils éprouvent à revenir vers ces souvenirs atroces, ils ont donc à cœur de témoigner pour contribuer à l'écriture de l'Histoire. La séquence où le coiffeur Bomba montre comment il coupait les cheveux de ceux qui allaient à la chambre à gaz restera dans toutes les mémoires comme un moment d'émotion presque insoutenable.

Les trains passent toujours à Auschwitz, à Theresienstadt, à Birkenau. Lanzmann nous emmène dans ces paysages désolés, au bord de la fosse où était jeté ce qui sortait des chambres à gaz, sur la Ner, cette rivière qu'un enfant juif sauvé par

sa voix mélodieuse descendait chaque jour en chantant des chants allemands appris par les SS. Dans ces villages, les paysans occupent les maisons de Juifs et s'avouent naïvement bien contents de leur ascension sociale. Sans montrer aucune image insoutenable, le cinéaste ressuscite dans notre imagination l'enfer des gares, des wagons de marchandises maintenant vides, autrefois surchargés. Y avait-il vraiment de riches bourgeois qui arrivaient en «*pullman*», comme le prétendent les paysans ? En tous cas, aucun Juif ne pouvait soupçonner ou imaginer ce qui attendait les siens dans ces lieux où le camouflage était de règle et où le langage était soigneusement surveillé. On y parlait de «*désinfection*», de «*travail*», d'«*information*» et on les conduisait nus à la «*douche*» fatale. Les documents administratifs ne portent jamais mention de morts ou de victimes, mais de «*transferts*», de «*traitements de pièces*», de «*solution territoriale*» : Raul Hilberg nous fait mesurer le travail qui a été nécessaire pour déresponsabiliser ces fonctionnaires trop dociles et pour ne laisser aucune trace écrite des massacres. C'est ce qui a permis à certains révisionnistes de nier l'existence même des camps. Mais les images de Claude Lanzmann sont formelles, les témoignages qu'il a recueillis irrécusables. En particulier, l'interview de J. Karski invite à se demander comment le Gouvernement des Etats-Unis a pu prétendre ignorer les agissements des nazis.

3. Pistes pédagogiques

Ce film est une incomparable leçon d'histoire et une initiation parfaite à la méthode de la recherche historique. Mais il pose également le problème sensible du documentaire, qui, loin d'être enregistrement pur et simple de la réalité, est toujours préparation, répétition, mise en scène. Si les images du film ressemblent à des images vidéo, apparemment filmées sur le vif, il faut savoir qu'elles ne le sont pas. Raul Hilberg raconte par exemple, dans *La Politique de la mémoire*, comment Lanzmann emprunta un train à l'Etat polonais, engagea un conducteur de locomotive en retraite qui avait acheminé des Juifs à Treblinka, et lui demanda de se remettre aux commandes. Il n'y a là rien de répréhensible, il faut simplement faire prendre conscience aux élèves du fait qu'il n'y a pas de film sans mise en scène, y compris les documentaires. Et Lanzmann a eu conscience de mettre son talent d'artiste au service de son sujet et de créer une œuvre d'art, et non un enregistrement anonyme comme ceux de Spielberg par exemple. Longs plans-séquences montrant le paysage et la beauté de la nature qui a repris possession des lieux, images tournées d'une voiture suivant un camion «*Saurer*», marque des camions à gaz. Le montage est la signature de ce film, qui est à la fois une preuve irréfutable, un irremplaçable document historique et un hommage à tous ces hommes et ces femmes disparus dont le souvenir devrait servir à rendre impossible le retour de telles horreurs. Mais surtout c'est un chef-d'œuvre du septième art, dont la forme a été délibérément élaborée de manière à être la mieux adaptée possible à son contenu et à son message, ce qui explique son efficacité.

Arnaud des Pallières, *Drancy avenir*

France (1997), 1 h 24, langue : français

Thème historique : la collaboration française à la destruction systématique des Juifs

Thème éthique : la dénonciation du crime collectif

Thèmes esthétiques : le refus de la reconstitution historique, le témoignage, l'écart entre présent et passé

Le réalisateur

Arnaud des Pallières a construit une œuvre exigeante qui remet en question le postulat même sur lequel repose le documentaire. Il ne s'agit pas en effet pour lui de jouer sur l'effet de croyance fondé sur une présence personnelle qui sert de caution au documentariste, mais, au contraire, de reconstruire après coup un passé auquel il n'a aucune part, qui ne le concerne pas personnellement, et de tisser des liens entre ce passé et le présent qui permet seul de le retrouver. *Is dead* (1999), film sur Gertrude Stein, et *Adieu* (2003) jouent aussi sur cet écart temporel par un montage rigoureux et musical et une utilisation originale de la musique comme créatrice de tension.

Le film

1. Distribution

Aude Amiot : l'étudiante

Thierry Bosc : le professeur d'histoire

Anna-Lise Nathan : la chanteuse

Et les voix de Hanns Zischler, Jean-Paul Roussillon, Emma Soubrier, Adrien Faucheux

2. Intrigue

Adoptant le nom d'une station de tramway de Bobigny pour en faire un symbole d'espoir, ce film n'est pas un documentaire faisant appel à témoins, mais une œuvre polyphonique où se croisent trois récits, les souvenirs d'un survivant âgé, l'enquête d'une jeune étudiante sur la cité de La Muette, ensemble de HLM toujours habité, et les histoires racontées par un capitaine sur son bateau, séquence métaphorique qui renvoie peut-être à Dante puisqu'elle se situe sur un fleuve sauvage, qui semble bien être celui des Enfers, symbole de la barbarie. Le dispositif enseignant/enseigné est celui des deux précédents films du réalisateur, *La Mémoire d'un ange* et *Les Choses rouges*. Sous cette forme didactique, le film prétend ainsi faire le récit impossible d'une histoire encore palpitante dans son horreur quotidienne. Les images d'archives y sont remplacées par des rapprochements saisissants entre le décor actuel et l'évocation des souvenirs qui y sont associés. Car «aucun travail sur l'extermination n'est un travail sur le passé, mais bien sur le présent».

3. Analyse

La voix off semble avoir dépassé la limite de l'accablement en commençant le récit d'une obsession. L'image est anodine, une fenêtre qui donne sur un parc. Aussitôt, d'autres séquences prennent le relais, celles du *Marchand de Venise*, film inachevé d'Orson Welles où Shylock apparaît comme la figure emblématique de l'exclusion. En allemand cette fois, sur l'image du drapeau français, une autre voix déclare froidement que les témoins supprimés, les preuves détruites rendront impossible le récit d'actes, si horribles qu'ils sont délibérément destinés à défier la crédulité.

C'est ce défi que relève Arnaud des Pallières en tentant ce récit impossible dans *Drancy avenir*. Il reconstitue, dans son horreur quotidienne, l'Histoire encore palpitante, par une série de témoignages vécus sur l'un des épisodes les plus odieux de notre passé récent : le moment précis où, aux portes de Paris, des Français se mettent à rivaliser de zèle imbécile et criminel avec les nazis pour participer à l'élimination massive de leurs compatriotes juifs. Ecrire cette Histoire-là, qui commence à peine à sortir de l'ombre complice, c'est attirer l'attention sur le silence de De Gaulle, sur l'empressement d'une administration trop docile, sur l'aveulement plus ou moins volontaire d'une population.

Pas d'images d'archives traumatisantes dans ce film exemplaire. Une promenade dans l'actuelle cité HLM de Drancy impose des rapprochements entre les immeubles tirés au cordeau et les baraquements du camp. C'est toujours le même décor concentrationnaire, inhumain ; mais les bureaucrates qui remplissent leurs formulaires ne sont plus que ceux de la Sécurité sociale, les enfants qui jouent dans la neige n'ont pas été réveillés à cinq heures du matin et parqués comme des bêtes pour être déportés. Sur les rails, ce sont les mêmes trains qui se croisent, évoquant les wagons trop remplis de bétail humain. Donner la parole aux survivants c'est stimuler le souvenir, reconstituer le puzzle des mémoires individuelles, le patchwork des témoignages. Tel est l'objectif exigeant et rigoureux du cinéaste. Et s'il choisit des images d'aujourd'hui pour ce film, c'est pour convaincre de la nécessité de réfléchir encore et encore sur les cicatrices encore toutes fraîches d'une expérience si fondamentale qu'elle en devient intemporelle.

On le voit, Arnaud des Pallières va bien au-delà de la simple recherche historique. Il montre avec une parfaite sobriété qu'un homme ordinaire devient un monstre insensiblement et peut infliger la mort d'un trait de plume, en dressant des listes ou en obéissant à ses supérieurs hiérarchiques. Et que cette tentative de meurtre collectif et prémédité a partiellement abouti parce qu'elle dépassait les bornes de la raison humaine. Tous ces êtres brisés d'avoir vécu l'horreur essaient de traduire en mots leur agonie. Un tunnel sans issue, un sous-marin immergé. Ils posent ainsi, simplement, les grands problèmes métaphysiques. Le temps, la souffrance, la mort, l'origine de l'humanité et son devenir. Il faut faire voir ce film pour affronter une fois de plus ces questions fondamentales, trop souvent négligées devant l'urgence matérielle de chaque jour ; il faut faire voir *Drancy avenir* pour ne rien oublier de ce qui a empoisonné notre présent et pour savoir toujours prévoir.

4. Pistes pédagogiques

On demandera d'abord aux élèves de délimiter les trois récits et de voir comment ils s'entrecroisent, puis on leur fera chercher à quel élément de la Shoah correspond chaque élément du présent quotidien de Drancy, bureaux, enfants, rails, trains, etc., de manière à leur faire comprendre le jeu des allusions et le parti pris de refus de la reconstitution au profit d'une mise en question du présent.

III. Acteurs et témoins du drame

Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible*

France (1988), 52 mn, noir et blanc/couleurs, langues : français et anglais

Thème historique : la libération des camps par les Américains

Thème éthique : la dénonciation du crime collectif

Thèmes esthétiques : le refus de la reconstitution historique, le réalisme des témoignages, le film dans le film

Le réalisateur

Emil Weiss est né en 1947. Architecte devenu cinéaste, il vit à Paris, où il a réalisé de nombreux documentaires, dont *Tell me Sam* (1988-1989), *Yeshayahou Leibowitz : Nul n'est prophète en son pays* (1989-1991), *Israël opus 40, Description d'une génération* (1992-1993), *Quartier Lacan* (1994-1996), *Léon Poliakov – Historien du racisme et de l'antisémitisme* (1994-1996), *Destins – valeurs – transmissions – Rachel et Jacob Gordin* (1991-2002), *Mémoire d'Ernest* (2000-2002), *La Mosaïque d'Alex Derczansky* (1996-2002), *Secrets de silex-Dodi, l'homme qui fait parler la pierre* (2001-2002). Il a été, en 2002, lauréat du prix Sciences, Arts et Lettres de la Fondation du judaïsme français.

Le film

1. Intrigue

Mai 1945, la célèbre *Big red one* – première division d'infanterie de l'armée américaine – livre son dernier combat en Europe dans les Sudètes en Tchécoslovaquie et libère le camp de concentration de Falkenau. Samuel Fuller, alors sous les drapeaux, filme cet épisode. C'est un document unique (16 mm, noir et blanc, muet), resté jusqu'à ce jour inédit, qui est repris dans *Falkenau, vision de l'impossible*.

Après une courte introduction présentant les conditions de tournage et l'épisode de la libération de ce camp ordinaire, Samuel Fuller commente les images qu'il a enregistrées quarante ans plus tôt.

2. Analyse

«C'est le seul film où l'on voit des civils dans un camp faisant ce qu'ils font. C'est la première fois et la dernière fois que cela se produit pendant la guerre.» Ce grand cinéaste aujourd'hui disparu a conscience du caractère unique de la démarche qu'il a faite. La caméra offerte par son père a été l'œil qu'il a interposé entre l'horreur et lui. Il a filmé sur ordre, mais surtout pour graver dans sa mémoire le spectacle unique qui s'offrait à lui. Il s'interroge également sur le problème de l'honnêteté des images, sur la possibilité de représenter l'univers concentrationnaire et sur la nécessité d'en transmettre la mémoire aux jeunes générations.

3. Pistes pédagogiques

Par la double médiation du cinéaste Fuller, filmant ce spectacle tragique, et du cinéaste Emil Weiss, l'interrogeant sur les circonstances de ce tournage, ce film tente de comprendre la logique du système concentrationnaire qui ne pouvait qu'aboutir au crime contre l'humanité. La libération des camps en a montré les conséquences. Des images d'archives commentées par celui qui les a filmées, et qui s'est révélé être par la suite l'un des grands cinéastes américains, constituent un témoignage hors du commun. Emil Weiss a saisi là une occasion exceptionnelle de faire parler les archives et de les mettre à la disposition du grand public. Le dispositif du film dans le film assume ici une fonction heuristique, puisque les images du film de Fuller sont mises en perspective à la fois sur le plan humain, sur le plan historique et sur le plan cinématographique. On fera dégager et commenter par les élèves le partage de ces différents plans et leurs apports respectifs.

Rony Brauman et Eyal Sivan, *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*

France (1999), 2 h 10, langue : français

Thème historique : le procès d'Eichmann à Jérusalem

Thème éthique : comment châtier le crime collectif contre l'humanité ?

Thèmes esthétiques : l'utilisation des documents d'archives, la mise en scène de l'histoire, le rôle des témoins

Les réalisateurs

Rony Brauman, écrivain et enseignant, fut président de Médecins sans frontières entre 1982 et 1994. En Ethiopie en 1985, au Rwanda en 1994, il eut l'occasion d'observer les conséquences tragiques de ce qu'Hannah Arendt appelle «la politique du moindre mal». La passion destructrice lui est ainsi apparue tout aussi responsable des abominations perpétrées que la simple passivité des gens ordinaires. Eyal Sivan, documentariste et dissident israélien, est né en septembre 1964 à Haïfa en Israël. Il a grandi à Jérusalem, a quitté l'école avant la fin de ses études et s'est consacré à la photographie. En 1982, pendant la guerre au Liban, déclaré inapte au service par l'armée israélienne, il devient photographe de mode puis quitte Israël pour s'installer en France en 1985. Il travaille sur l'utilisation de la mémoire et sur le sort des Palestiniens déplacés. Entre 1987 et 1999, il a réalisé, entre autres, *Aquabat Jaber* (Passage), *Israeland*, *Jérusalem, Jérusalem*, les quatre courts métrages sur les *Populations en danger*. La découverte à Jérusalem de centaines d'heures d'archives filmées du procès Eichmann a été pour lui déterminante.

Le film

1. Intrigue

Rony Brauman et Eyal Sivan se sont inspirés du livre d'Hannah Arendt *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, pour reconstituer le procès d'Eichmann et broser son portrait intellectuel, de manière à cerner une personnalité dont les qualités essentielles ont été le goût du travail bien fait et le souci de l'efficacité. Des points importants se trouvent donc précisés. Si Eichmann s'est retrouvé à un poste clé de l'organisation nazie, c'est en raison de sa méthode de travail, rigoureuse et très appréciée de ses supérieurs, et de son dévouement à une cause qu'il dit ne s'être jamais permis de juger. Dans une telle perspective, le système de défense de l'accusé du procès de Jérusalem s'éclaire : il reconnaît avoir organisé la déportation massive des Juifs, mais ne s'attribue aucune responsabilité dans la «solution finale». Il n'a fait que traiter le matériel humain dont l'acheminement lui incombait, mais le sort réservé à ces masses de déportés ne relevait pas, selon lui, de sa compétence.

En réalité, comme l'ouvrage de Raul Hilberg *La Destruction des Juifs d'Europe*, le film met en cause un système. Une machine bureaucratique au fonctionnement très compartimenté. Cette division du travail se prête parfaitement à la

dilution des responsabilités. A la fois militaire et bureaucrate, Eichmann devait obéir sans discuter. Tel est son point de vue. Tel est le mécanisme du crime d'Etat moderne. Techniciens, scientifiques et employés ont fait scrupuleusement leur travail, chacun à son poste, sans états d'âme, sans s'interroger sur les conséquences immédiates de leur docilité. Ou de leur zèle.

2. Analyse

«La normalité est beaucoup plus terrifiante que toutes les atrocités réunies», écrit Hannah Arendt. Eichmann en est le meilleur exemple. Car l'homme est un employé modèle. Meticuleux, presque maniaque, il essuie ses lunettes et époussette la table sur laquelle se trouvent des dossiers, qu'il compulse avec intérêt. Son front dégarni, ses lunettes, son costume sombre accentuent son air sérieux. Son langage est ce qu'il nomme lui-même le «jargon bureaucratique»: délais, horaires, quotas, consignes. Son principal souci: le respect de la hiérarchie et l'accomplissement de son devoir. Pas d'initiative personnelle, il n'a fait qu'obéir scrupuleusement aux ordres reçus.

Le langage s'est révélé être l'instrument idéal de ce travail de routine. Tout un lexique a été créé pour dématérialiser le champ d'action de ces fonctionnaires: «rassemblement», «évacuation», «transfert», «traitement spécial», «solution finale». De même que les personnes se sont dissociées de leurs fonctions, les mots se sont vidés de leur sens pour figurer dans des documents en apparence anodins. Dans une séquence du film, Eichmann dit avoir été choqué quand, à la conférence de Wannsee, il a entendu parler en termes trop crus à son gré, entre deux verres de cognac, des méthodes pour tuer. Une seule fois, les chefs ont montré leur vrai visage et le langage a fait craquer son vernis administratif.

Le travail des cinéastes sur les archives a été considérable. Les 500 heures d'images tournées pendant le procès étaient en grande partie inutilisables. Les Archives Spielberg en avaient extrait soixante-dix heures, les seules considérées comme originales et utilisables. Brauman et Sivan ont constitué un nouveau fonds à partir des archives originales en fabriquant de nouveaux masters numériques. Ils ont sélectionné des moments du procès correspondant à différents épisodes historiques et sur lesquels les récits de l'accusé étaient corroborés par ceux des témoins. Peu à peu, se dessinait ainsi la personnalité du «spécialiste», son champ d'action et sa connaissance d'expert. Des thèmes se sont dégagés de ce montage de séquences: structure hiérarchique de l'administration, délimitation des compétences de l'accusé, mise en évidence du processus lourd de la déportation, fonctions générales et rôle concret des «judenrat», ces conseils restreints grâce auxquels les nazis déléguaient les opérations aux autorités juives elles-mêmes. Treize moments du procès ont ainsi été isolés et montés dans l'ordre chronologique, exposant l'aspect fondamental du système nazi, l'organisation du crime d'Etat.

3. Pistes pédagogiques

Le problème de l'utilisation des archives mérite d'être abordé et débattu avec les élèves. Les images d'origine ont fait l'objet d'une refonte complète. Des éclairages numériques leur ont donné de la profondeur, des mouvements de caméra ont doté d'un dynamisme nouveau des plans d'ensemble fabriqués à partir de plusieurs plans partiels, enfin, le support vidéo définitif a été transféré sur film 35 mm grâce à une nouvelle technique informatique. Le son d'origine a été remplacé par les enregistrements des acteurs du procès réalisés par la radio Kol Israël et a fait l'objet d'une resynchronisation complète, tandis qu'un bruitage a été enregistré pour restituer la présence sonore du public. On peut s'inquiéter de la possibilité même d'un tel travail de refonte sur des archives visuelles et sonores. Si des documents bruts peuvent être ainsi transformés grâce aux techniques modernes, n'est-ce pas la porte ouverte à toutes les manipulations ? De plus, ce travail a été fait pour illustrer la thèse d'Hannah Arendt ; il a donc été orienté par une position idéologique qui a déterminé le choix des images. On a beau penser que Rony Brauman et Eyal Sivan ont œuvré pour la bonne cause et que le cinéma n'existerait pas sans effets spéciaux, on se heurte ici à un point de déontologie important à débattre. Ce point soulevé, on ne peut que saluer une entreprise qui, grâce à une restauration intelligente, montre aux nouvelles générations ce drame judiciaire qu'a été le procès d'Eichmann, et leur permet de comprendre le processus de dédoublement et d'abstraction par lequel un homme ordinaire a pu commettre des actes monstrueux et, comme Ponce Pilate dont il se réclame, s'en laver les mains. «La normalité est beaucoup plus terrifiante que toutes les atrocités réunies», écrit Hannah Arendt. C'est la leçon de ce film, qui montre la forme la plus pure de la «barbarie à visage humain» (Bernard-Henri Lévy). La «bureaucratie patriote», chère au psychanalyste Pierre Legendre, a inventé une «barbarie molle», et perpétré cette forme moderne de criminalité qu'est le crime administratif à l'échelle d'un peuple.

Claude Lanzmann, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*

France (2002), 90 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : le camp de Sobibor et l'évasion de Yehuda Lerner

Thème éthique : le crime collectif et «la réappropriation de la violence par les Juifs»

Thèmes esthétiques : le refus de la reconstitution historique, le réalisme des témoignages, de l'histoire au mythe

Le réalisateur

Né à Paris le 27 novembre 1925, Claude Lanzmann est médaillé de la Résistance, officier de la Légion d'honneur, commandeur de l'Ordre national du Mérite, docteur *Philosophiae Honoris Causa* de l'université hébraïque de Jérusalem. Depuis 1952 et sa rencontre avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, il n'a jamais cessé de collaborer à la revue *Les Temps modernes* dont il est aujourd'hui le directeur. Il a réalisé *Pourquoi Israël* (1973), *Shoah* (1985), *Tsahal* (1993), *Un vivant qui passe* (1997), *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2002).

Le film

1. Distribution

Yehuda Lerner

2. Intrigue

Le camp de Sobibor tient une place centrale dans *Shoah*, mais aucun protagoniste juif de la révolte n'y était appelé à témoigner. Lanzmann a estimé en effet que Sobibor, étant un exemple de ce qu'il a appelé «la réappropriation de la force et de la violence par les Juifs», méritait un film entier, dont le héros emblématique serait Yehuda Lerner. Cet homme indomptable symbolise en effet la bravoure individuelle dans ces camps où les Juifs sont réputés s'être laissés tuer sans soupçon et sans résistance. Or, il n'est pas faux de dire que les Juifs n'étaient pas préparés à exercer la violence, ni par leur tempérament, ni par leur connaissance des armes (qui l'est en temps de paix ?). Et il a fallu un officier juif soviétique, Alexandre Petchersky, familier de l'armée, pour organiser l'insurrection de Sobibor. Lanzmann suit donc l'itinéraire de Lerner à travers les huit camps dont il s'est évadé successivement, avant de lui donner la parole pour retracer cette extraordinaire aventure qu'a été la révolte de Sobibor. Le film est constitué de deux parties, l'errance et la préparation du complot. Il fait alterner les travellings latéraux, filmés des trains qui parcourent la Pologne dans tous les sens, et les plans fixes, plus ou moins rapprochés, qui suivent le récit de Lerner. De la fuite à l'emprisonnement actif, celui-ci donne au monde une stupéfiante leçon de courage et de ténacité. Son visage étonnamment jeune nous renvoie à l'adolescent de 16 ans, brutalement séparé de ses parents et confronté à la pire des épreuves. L'excitation juvénile qu'il retrouve à l'évocation du moment où il a tué les officiers nazis à la hache est démentie par un sourire presque absent, qui

souligne la distance entre sa personnalité et celle d'un assassin et le temps passé entre aujourd'hui et ce jour fatidique. Le ton mesuré qu'il emploie pour répondre aux questions de Lanzmann est un peu théâtralisé par sa traductrice, Francine Kaufmann, qui souligne légèrement le caractère hors normes de ses exploits. Tel est le dispositif de mise en scène de ce film exemplaire, où la parole est renvoyée en écho de chacun des trois personnages aux deux autres, pour mettre en valeur l'héroïsme d'un homme.

3. Analyse

Avec *Shoah*, Claude Lanzmann avait inventé un genre cinématographique, le documentaire sans documents, composé de témoignages actuels sur des faits cruciaux. Il périmait ainsi sans appel les montages d'archives plus ou moins authentiques des films précédents sur l'extermination des Juifs. C'est cette méthode, devenue canonique, qu'il utilise dans *Sobibor*. «Il a fallu, dit Lerner comme pour se disculper, réagir à une barbarie inconcevable». Et nous comprenons que la grande faiblesse des victimes du nazisme a été de ne pas être capables d'imaginer ce qui les attendait. Était-il croyable pour les passagers des convois de Sobibor qu'ils allaient être brûlés, comme le leur avait dit l'aiguilleur polonais ? Et pourquoi se sauver, s'ils ne le croyaient pas ? Comment entrer dans l'imaginaire de la barbarie ? Comment se représenter la systématique destruction de six millions d'individus ? Telle est l'une des questions centrales que pose le film. Un détail entre mille autres : les Allemands prétendaient que les Juifs mouraient en «poussant des cris d'oies». Comment croire qu'ils accrédiétaient cette vile comparaison en lâchant des troupeaux d'oies bien réels dans les champs, pour couvrir de leurs cris les plaintes des gens mis à mort ? Cette séquence du film dit bien la façon dont Lanzmann travaille, soulignant la réalité la plus crue par des images métaphoriques d'une insoutenable poésie. Le mérite des résistants de Sobibor a été de s'approprier l'imaginaire de leurs bourreaux et de jouer sur la ponctualité allemande pour planifier des attaques individuelles et simultanées (16 heures précises) dans différentes parties du camp. Quelle leçon de stratégie !

4. Pistes pédagogiques

On montrera comment ce film bref (une heure et demie environ), centré sur un héros presque mythique, un David mal nourri frappant de ses maigres forces un Goliath tout-puissant, quitte l'Histoire pour entrer dans la légende. Evoquant l'univers des mythologies et celui du cinéma de Chaplin, d'Hitchcock ou de Clint Eastwood par ce caractère emblématique, il parlera à nos élèves, si sensibles à l'héroïsme individuel, et leur rendra l'Histoire palpitante. Cette révolte salvatrice d'un humanisme tonique leur donnera confiance quand même en l'homme. Et ils n'oublieront pas de sitôt l'exemple donné par ce presque enfant affrontant sans peur et sans reproche le symbole même de la barbarie nazie. Mais on leur fera remarquer que le mythe peut aussi être considéré comme trop héroïque pour être représentatif, et qu'il y a eu des formes très variées et sans doute moins spectaculaires de résistance bien avant la révolte de Sobibor.

B. Autres regards

Katherine Smalley, *So many miracles, Tant de miracles*

Canada (1986), 48 mn, langue : anglais, sous-titres français

Thème historique : le retour sur les lieux de la Shoah

Thème esthétique : le reportage comme moyen de donner la parole à des gens ayant connu des expériences singulières

La réalisatrice

Katherine Smalley est née en 1946 dans l'Ontario. Après des études de sciences politiques et de philosophie à Montréal, à Toronto et à Amsterdam, elle travaille dans le secteur financier et dans la communication tout en écrivant, en réalisant des films et en faisant des conférences. La maîtrise du reportage obtenue par Katherine Smalley lui a permis d'obtenir de nombreux prix, dont le prix Gabriel du meilleur documentaire aux Etats-Unis.

Le film

1. Distribution

La réalisatrice elle-même, Saul Rubinek, ses parents et la Polonaise Zofia Banya

2. Intrigue

Quarante ans après, les Rubinek, famille juive d'origine polonaise, retournent dans la maison où les a cachés, pendant plus de trois ans, une paysanne polonaise, au péril de sa vie.

3. Analyse

La cinéaste Katherine Smalley a lu le livre de Saul Rubinek racontant l'histoire extraordinaire de ses parents, cachés de novembre 1942 à février 1945 par une paysanne polonaise et sa famille dans un local minuscule à l'intérieur de leur ferme. Elle a décidé d'en faire un film. L'histoire de ce jeune couple, marié à 21 ans, a en effet de quoi toucher n'importe qui. La jeune Frania appartient au *shtetl* de Pinczow et mène la vie simple de sa mère et de sa grand-mère avant elle, Israël vit à Lodz et il est beaucoup plus évolué ; il a rompu avec ses traditions hassidiques et s'est engagé dans le sionisme. Il joue aussi des pièces de théâtre en yiddish et danse le tango. Il n'en faut pas plus à Frania pour tomber amoureuse de lui à 16 ans quand il vient faire une visite à ses grands-parents au *shtetl*. En 1940, avant que le ghetto de Lodz soit créé et qu'il soit interdit aux Juifs de le quitter, Saul enlève son étoile de David et fait 250 km pour rejoindre ses grands-parents et Frania. Un an après, ils sont mariés et ouvrent une épicerie pour les fermiers du coin. Mais Saul, inquiet des bruits qui courent sur l'intention des Allemands d'exterminer les Juifs, creuse un abri souterrain pour

cacher sa famille, qu'ils utilisent pour le nouvel an juif à l'automne 1942 quand les déportations qui ont commencé atteignent le village de Pinczow. Frania est enceinte de huit mois. Quand toute sa famille part pour Lublin, elle essaye de convaincre son mari de se sauver sans elle, mais il refuse.

A ce moment, ils entendent parler d'une paysanne qui les cherche. Ils lui ont fait crédit, ce qui ne se fait pas à l'époque, et elle veut les en remercier en leur sauvant la vie. Ils vont la voir, cachés dans un wagon de foin, et sont abrités dans sa misérable chaumière avec son mari Ludwig et son fils Manick de 7 ans. Ils y restent plus de deux ans. Frania perd son enfant en couches. Par la suite, son frère et sa sœur, ayant loué par le plus grand des hasards un appartement à Varsovie à la propre sœur de Ludwig, apprennent ainsi où elle est cachée et lui envoient de l'argent pour les rejoindre dès que cela sera possible.

4. Pistes pédagogiques

So many miracles n'est pas seulement un film sur la chance exceptionnelle qu'ont eue les Rubinek, c'est un film sur la reconnaissance. Pendant quarante ans, les Rubinek sont restés en contact épistolaire avec Zofia et sa famille, leur envoyant régulièrement vêtements et argent. Ludwig est mort, Manick a la soixantaine. Il a 50 ans quand, en août 1986, Israël et Frania retournent à Pinczow pour voir Zofia. Leur fils Saul les accompagne, ce qui constitue pour lui une expérience extraordinairement émouvante. Il en a fait un livre, et Katherine Smalley un film. Film particulièrement émouvant, qui montre des Polonais courageux et prêts à risquer leur vie pour sauver leurs amis juifs. Et qui nous permet de vivre le moment bouleversant de leurs retrouvailles.

On pourra travailler sur la vie juive en Pologne avant la Shoah, le *shtetl*, les juifs orthodoxes et les hassidim, de manière à donner aux élèves une idée de la diversité du monde juif polonais, qui n'était pas «une communauté» mais un ensemble assez hétérogène de gens pratiquant différemment la même religion.

Dan Weissman/Zuzana Justman, *Terezin diary (Journal de Terezin)*

Grande-Bretagne (1990), 88 mn, langue : anglais

Thèmes historiques : l'histoire des enfants du camp de Theresienstadt, le camouflage de l'horreur par les nazis

Thèmes esthétiques : le rétablissement par la parole et par l'image d'une vérité obstinément niée, le montage créatif d'éléments disparates

Le réalisateur

Le réalisateur est Dan Weissman, dont le film sur la bijouterie tchèque, *The Precious legacy*, a remporté de nombreux prix. Zuzana Justman, la productrice et scénariste du film, en a été le moteur. Elle-même survivante de Terezin, elle a développé l'idée du film et mené la plupart des entretiens.

Le film

1. Distribution

Zuzana Justman, Dan Weissman, James E. Young et la voix de Eli Wallach comme narrateur

2. Intrigue

En 1941, les nazis ont transformé Theresienstadt, vieille forteresse proche de Prague, en camp de concentration. Leur intention, bien attestée par les documents que nous possédons, était de créer un camp modèle à exhiber pour leur propagande. En réalité, Terezin était une station d'attente sur le chemin des camps de l'Est, et les 140 000 prisonniers qui sont passés par là, y compris les 15 000 enfants, ont vécu dans des baraquements pleins à craquer, en proie à la faim, aux maladies et confrontés aux menaces permanentes de déportation vers Auschwitz. Au moins 33 000 personnes sont mortes à Terezin. Le film raconte leur histoire et celle des enfants, en particulier celle d'Helga Kinsky, qui est arrivée à Terezin avec son père à l'âge de 12 ans. Helga Kinsky a tenu très soigneusement un journal de sa vie au camp. Ce journal commence le 17 janvier 1943, jour où elle est arrachée à sa maison, dans une petite ville de Moravie et placée dans un train pour Terezin, et se termine le 23 octobre 1944, quand elle est envoyée sans son père à Auschwitz.

3. Analyse

En 1986, certains des enfants de Terezin, ayant atteint la cinquantaine, se sont réunis à Prague : le film commence par cette réunion. Il entremêle les souvenirs des survivants, des passages du journal d'Helga et de celui de son père, des œuvres d'art, des dessins d'enfants, des documents d'archives et les images du film de propagande allemand réalisé sur le camp. Il suit Helga et les autres survivants dans leur voyage du «camp de famille» de Terezin à Auschwitz. Il se termine avec le retour d'Helga à Terezin, une rencontre avec son père après la guerre et des images d'Helga aujourd'hui avec sa fille et sa petite-fille.

Helga, avec neuf autres survivants du camp, décrit l'étrange paradoxe de ce ghetto modèle, dans lequel les enfants peuvent voir «un jour un musicien jouant du piano sur un toit et le lendemain un transport vers la mort». Terezin, en effet, n'est pas un endroit où l'horreur est permanente. Les SS ont tout fait pour lui donner l'aspect d'une ville normale, allant même jusqu'à l'ouvrir pour un jour aux inspecteurs de la Croix-Rouge. Mais il faut dire qu'avant l'inspection, les SS ont déporté 7 500 personnes à Auschwitz pour donner au camp l'air moins surchargé, et qu'ils l'ont précipitamment décoré et embelli. Puis, ils ont emmené les inspecteurs faire une visite guidée dans un pavillon tout neuf construit spécialement, avec une salle où a eu lieu un concert donnant le Requiem de Verdi.

Les artistes connus qui sont venus de toute l'Europe centrale à Terezin – musiciens, acteurs, écrivains – ont effectivement travaillé et donné des représentations, et la concentration des activités culturelles y a été étonnante. De plus, les nazis désignaient Terezin comme le «ghetto des anciens». Ils y ont fait venir de vieux juifs allemands qui ont payé des fortunes pour avoir soi-disant de luxueux appartements. La vie des enfants de Terezin a certes été facilitée par le Conseil juif, mais son pouvoir était limité. Les enfants ont été protégés, poussés à dessiner, à publier leurs propres magazines, et le fameux opéra *Brundibar* a été monté et joué par eux. Pourtant, seul un enfant sur dix a survécu à son passage à Terezin.

4. Pistes pédagogiques

Dans un autre film de Zusana Justman, *Voices of the children*, elle anime les journaux intimes et les dessins conservés par des hommes et des femmes qui furent internés au camp de Terezin. Aujourd'hui adultes, ils revivent ainsi leur enfance martyrisée dans ce camp où s'est créée une véritable «concentration de culture». Leur terrible témoignage dément formellement les fameux films de propagande nazis qui faisaient de ce camp un petit paradis. Après le succès de la visite de la Croix-Rouge, les Allemands ont utilisé Terezin pour leur propagande dans un film relatant la «bienveillance d'Hitler à l'égard des Juifs». Un passage très rare de ce film est montré comme preuve à conviction décisive dans *Terezin diary*. Il est essentiel de souligner l'usage ironique qui en est fait. Par le montage parallèle, le cinéaste compare les jeux des enfants filmés par les nazis avec les récits des conditions réelles de vie dans le camp de manière à faire surgir de cette confrontation une vérité toute différente. La distance entre propagande et réalité apparaît ainsi au grand jour.

Marian Marzynski, *Shtetl, a journey home*

Etats-Unis (1996), 175 mn, langue : polonais, sous-titres anglais

Thème historique : les conséquences sociales de la Shoah

Thèmes esthétiques : le refus de la reconstitution historique, le présent à l'épreuve du passé

Le réalisateur

Juif polonais ayant survécu à la Shoah, Marian Marzynski a réalisé de nombreux documentaires sur son expérience d'émigré forcé, depuis *Return to Poland* (1981) et *Jewish mother* (1982) jusqu'à *God bless America and Poland too* (1990), *Our man in Russia* (1993), *Skin deep* (1995). *Shtetl* a obtenu le grand prix du festival Cinéma du réel en 1995.

Le film

1. Distribution

Le réalisateur lui-même, son ami Nathan et Zbyszek Romaniuk

2. Intrigue

D'abord Marian Marzynski accompagne son ami Nathan sur les traces de sa famille, originaire de Bransk, petite ville de Pologne. Ils y rencontrent Zbyszek Romaniuk, jeune érudit local polonais avec qui le réalisateur correspond depuis un certain temps. Tous trois interrogent les lieux et divers témoins pour tenter de retrouver des empreintes du passé juif de Bransk, désormais effacé, et de comprendre les anciennes conditions de vie du shtetl. Mais le shtetl a disparu sans laisser de traces au moment où 2 500 Juifs ont été déportés à Treblinka.

Dans une deuxième partie du film, Zbyszek se rend aux Etats-Unis pour rencontrer des familles juives originaires de Bransk. Ils parviennent à évoquer des souvenirs.

Une troisième partie du film montre Zbyszek allant faire des recherches en Israël : Mais là, il est confronté à de jeunes étudiants qui lui reprochent l'antisémitisme de ses concitoyens et des polonais en général.

Enfin, de retour à Bransk, il est critiqué et menacé à cause de son intérêt, jugé excessif et suspect, pour l'histoire juive. Ces critiques ne l'empêchent pas de devenir par la suite maire-adjoint de sa petite ville, mais il est obligé de renoncer à s'intéresser à cet aspect de son passé.

Dans cette enquête d'une rigueur exemplaire, menée avec patience sur le long terme, on retrouve la méthode d'interview mise au point par Claude Lanzmann dans Shoah, méthode qui arrive d'ailleurs aux mêmes conclusions. Elle parvient en effet à faire comprendre les sources socio-historiques de l'antisémitisme

polonais, cette jalousie élémentaire des paysans pauvres pour les bourgeois nantis qui contrôlaient l'économie du village. S'approprier leurs biens leur a semblé réparer une profonde injustice.

3. Pistes pédagogiques

Il est indiqué de comparer ce film avec la séquence tournée par Lanzmann dans le village polonais proche d'Auschwitz et de montrer comment fonctionne cette méthode d'interrogation qui consiste à faire dire aux gens exactement ce qu'on attend d'eux et qu'ils sont incapables de cacher, sans doute parce qu'ils ne se sentent même pas coupables.

Ruth Beckermann, *Jenseits des Krieges (A l'est de la guerre)*

Autriche (1996), 117 mn, couleurs, langue : allemand, sous-titres français

Thème historique : les témoignages actuels de ceux qui ont été acteurs et témoins de la Shoah en Autriche

Thème esthétique : le présent marqué par le passé

La réalisatrice

Née à Vienne dans une famille juive originaire de Bukovine, écrivain et cinéaste, Ruth Beckermann a consacré son œuvre à rechercher les fantômes de sa ville natale pour la sortir enfin de l'amnésie collective. Elle a publié *Die Mazzelsinsel* (1984), *Unzugehörig* (1989), *Ohne Untertitel (Fragments d'une histoire du cinéma autrichien)*, 1996). Elle a réalisé une trilogie *Wien retour (Retour à Vienne, 1984)*, *Die Papierene Brücke (Le Pont de papier, 1987)*, et *Nach Jerusalem (Vers Jérusalem, 1990)*.

Le film

1. Distribution

La réalisatrice elle-même, son cameraman et d'anciens soldats de la Wehrmacht.

2. Intrigue

Le film a pour thème l'exposition de photos qui a eu lieu à Vienne sur les crimes de la Wehrmacht entre 1941 et 1944, exposition intitulée *Vernichtungskrieg, guerre totale*. Organisée par l'Institut de recherches en sociologie de Hambourg, rejetée de partout, l'exposition a finalement été accueillie en 1995 dans les locaux désaffectés de l'ancienne laiterie centrale de Vienne.

3. Analyse

Dans un cadre aseptisé – espaces carrelés blancs, lumière crue des néons – sont exposées les photos en noir et blanc. La réalisatrice et son cameraman filment des interviews de visiteurs, dans lesquelles d'anciens soldats se remémorent leur passé. Dans ce huis clos, ils se racontent, et racontent leur expérience sur le front de l'Est, «à l'est de la guerre», au-delà de la guerre «normale». Les visiteurs interviewés – des gens tout à fait ordinaires – ont-ils été protagonistes, résistants ou témoins passifs des massacres ? Bien peu d'entre eux avouent avoir été volontaires pour tuer. Mais tous reconnaissent avoir cru à une «idéologie», et avoir approuvé «une action préventive contre le bolchevisme». «Cette guerre, disent-ils, nous l'avons vécue d'une autre façon que celle qui est montrée ici.» Belle leçon de relativisme... ou d'aveuglement voulu. Les versions sont extrêmement diverses, montrant à quel point, de bonne ou de mauvaise foi, la perception des événements peut être sélective, quelles que soient les circonstances. Honte, gêne, désespoir chez les uns, opportunisme et fanatisme vivace chez les autres. Ce qu'ils racontent, ce sont des exécutions de prisonniers de guerre russes, des

meurtres de Juifs, des viols. Ces « mille mémoires » d'anciens soldats confrontés à leur passé tissent une histoire collective, réactualisée par l'arrivée au pouvoir de Haider. Un passé qui ne passe pas.

4. Pistes pédagogiques

On insistera sur la problématique du mensonge et de la vérité, ou plutôt du refoulement d'un passé atroce, dont ces hommes ont été les acteurs ou les témoins. Certains parlent pour la première fois, se libèrent de ce qu'ils ont vu et du silence étouffant dans lequel ils s'étaient réfugiés. D'autres nient jusqu'au bout. Réactions de survie, quand l'oubli est la seule issue possible.

Une mise au point historique : les Viennois ont acclamé Hitler sur la Heldenplatz en 1938 ; le mythe historiographique de l'Autriche est pourtant celui de l'invasion nazie de 1938, clairement stipulée dans le traité d'Etat de 1955, qui restaure la souveraineté du pays. Le film de Ruth Beckermann s'en prend à un autre mythe, celui de la Wehrmacht « propre ». Deux mythes pour un si petit pays, c'est beaucoup. Les Autrichiens n'ont fait « que leur devoir », pour reprendre ce que disait Kurt Waldheim. Leur politique du silence et une tradition de légèreté ont donné à croire pendant des décennies à une innocence trompeuse. Mais les réactions violentes suscitées par l'exposition et le taux très élevé de suicides en Autriche révèlent une autre vérité. De tels silences, qui existent aussi dans d'autres pays, doivent être brisés pour qu'une population puisse redresser la tête.

Tsipi Reibenbach, *Shalosh ahayot (Trois sœurs)*

Israël (1997), 68 mn, couleurs, langue : hébreu, sous-titres anglais

Thème historique : les lendemains des camps, leurs conséquences lointaines sur la vie des détenus

Thème éthique : la dénonciation du crime collectif

Thème esthétique : l'interview comme tentative de comprendre l'incompréhensible

La réalisatrice

Tsipi Reibenbach a étudié la physique et les mathématiques à l'université de Tel-Aviv avant d'y passer un diplôme de «Film, télévision et animation». Elle est passée maître dans la réalisation de documentaires depuis son premier long métrage, *Widow plus* (1981), portrait de cinq jeunes femmes, rendues veuves par la guerre de Kippour. Tourné entre 1988 et 1993, *Choice and Destiny*, qui a remporté de nombreux prix, est le portrait de ses parents. Le film suivant, *Three sisters*, a été aussi beaucoup récompensé. Entre 2000 et 2003, elle a réalisé *A city with no pity*.

Le film

1. Distribution

La mère et les tantes de la réalisatrice

2. Intrigue

Tel-Aviv, 1996. Fruma, Ester et Karola sont trois sœurs septuagénaires. Rescapées des camps, elles vivent leur vieillesse avec une sorte d'étonnement, comme une dernière chance. Tsipi Reibenbach donne la parole à sa mère et à ses tantes pour comprendre leur vie et sonder leurs blessures. La mémoire est leur principale ressource.

3. Analyse

Ester a été la plus jolie des trois sœurs, en tout cas la plus courtisée. Elle pense même que son beau-frère l'a aimée. Aujourd'hui, elle rend quotidiennement visite à son mari dans une maison de repos, mais tente de profiter de la vie le plus possible en faisant tout ce qu'elle aime, aller à la plage, regarder les feuilletons télévisés ou jouer aux cartes. Son mari meurt pendant le tournage, lui laissant un grand vide. Karola, qui a perdu le goût de vivre, a trouvé de la compagnie dans une institution du troisième âge, mais elle est encore déprimée et fait une tentative de suicide. Fruma, la mère de la réalisatrice, écrit inlassablement ses souvenirs sur la table de la cuisine et accompagne son mari à ses nombreuses visites médicales. Pour les trois sœurs, qui se téléphonent des heures entières, se pose la même lancinante question : comment accepter d'être déjà vieux quand on a perdu sa jeunesse dans un camp de concentration ?

Tsipi Reibenbach suit ces trois survivantes, liées par un lourd passé. A la plage, à l'hôpital, chez elles. Patiemment, elle les interroge. L'humour d'Ester, l'entêtement de Fruma, la tristesse de Karola sont leurs mécanismes de défense. Elles racontent plus volontiers leurs amours que leurs épreuves. Mais le fardeau pèse quelquefois si lourd qu'elles le déposent devant la caméra. C'est la force du cinéma que de parvenir à saisir ces fêlures imperceptibles, une voix qui se brise, un regard qui se perd, un geste qui accuse une douleur longtemps dominée. La tendresse de la fille, de la nièce est perceptible à chaque plan, mais surtout l'infini respect qu'elle porte à ces femmes meurtries qui l'ont élevée. Si elle filme plus volontiers leurs sourires que leurs larmes, elle exprime à chaque instant sa compassion et sa fascination pour cet au-delà de l'horreur vécu par elles, qui défie l'image et le récit.

4. Pistes pédagogiques

L'intérêt de ce film est son utilisation du hors-champ. On sait que le cadre filmique est surtout un cache et vaut moins par ce qu'il révèle que par ce qu'il dissimule ; ce film ne se complaît aux scènes anodines d'une paisible vie quotidienne que pour mieux évoquer en négatif les longues années gâchées. Sa pudeur lui tient lieu d'emphase. Les silences y sont aussi importants que les paroles. On tâchera de reconstituer par le récit oral ou écrit tout ce qu'il ne montre pas.

DEUXIÈME PARTIE
FICTIONS AMÉRICAINES

I. Modèles du réalisme

Marvin J. Chomsky, *Holocaust (Holocauste)*

Etats-Unis (1978), série télévision, 475 mn, couleurs, langue: anglais

Thème historique : de la montée du nazisme aux camps de concentration, toute l'histoire du nazisme à travers la vie d'une famille allemande

Thèmes esthétiques : reconstitution historique et *overstatement*

Le réalisateur

Né en 1929, le réalisateur américain Marvin Chomsky a à son actif une œuvre considérable de réalisateur, de producteur, de décorateur. Il a réalisé des émissions et des feuilletons historiques comme *La Grande Catherine* (1995) ou *La Dynastie des Strauss* (1991) dont le plus célèbre est certainement *Holocauste*.

Le film

1. Distribution

Fritz Weaver : Dr Josef Weiss

James Woods : Karl Weiss

Joseph Bottoms : Rudi Weiss

Sam Wanamaker : Moses Weiss

Blanche Baker : Anna Weiss

Meryl Streep : Inga Helms Weiss

Rosemary Harris : Berta Palitz Weiss

Michael Moriarty : Erik Dorf

Deborah Norton : Marta Dorf

Ian Holm : Heinrich Himmler

Tom Bell : Adolf Eichmann

2. Intrigue

La famille Weiss, famille emblématique de Juifs berlinois bourgeois et cultivés, vit des événements historiques dont elle subit le contre-coup, montée du nazisme, déportation à Auschwitz, Theresienstadt et départ pour la Palestine. Il y a donc dans le film deux drames parallèles, la «solution finale» telle que les Weiss en subissent l'expérience, et les étapes successives de la planification de l'élimination des Juifs européens.

3. Analyse

Le film est composé de quatre parties :

première partie : *La montée des ténèbres* (2 h 25) ;

deuxième partie : *La route de Babi Yar* (1 h 45) ;

troisième partie : *La «solution finale»* (1 h 40) ;

quatrième partie : *Les rescapés* (2 heures).

Première partie :

A Berlin, en 1935, Karl Weiss, artiste peintre et fils d'un riche médecin juif, Josef Weiss, épouse Inga Helms, une jeune catholique. A la même époque, Marta, la femme de l'avocat Erik Dorf, dont le docteur Weiss soigne la famille, persuade son mari d'entrer dans les rangs des SS. Leurs histoires seront parallèles.

Deuxième partie :

Varsovie, 1941. Déportés en Pologne, Josef Weiss et son épouse participent à l'organisation du ghetto de Varsovie afin de lutter contre le désespoir et l'atrocité de leurs conditions de vie. Bientôt, les premiers signes d'une résistance active s'y manifestent. A Buchenwald, Karl est arrêté et torturé à la suite d'une bagarre.

Troisième partie :

1942. Les troupes allemandes avancent vers l'Est. Au fur et à mesure de leur progression, les unités mobiles de SS regroupent et massacrent les Juifs. Le groupe de résistance juive de l'«Oncle Sacha» s'engage dans un terrible combat.

Quatrième partie :

En Pologne, à Varsovie, Josef et Berta Weiss sont informés qu'ils doivent impérativement prendre le prochain train pour ce que l'on appelle un «camp réservé aux familles». Pendant ce temps, les résistants, qui ont réussi à survivre et à se cacher, unissent leurs forces et se soulèvent dans le ghetto de Varsovie.

Comme le souligne Annette Innsdorf (*L'Holocauste à l'écran*, CinémAction 32, Cerf, 1985), le mérite de ce feuilleton télévisé est d'avoir porté l'attention du grand public sur les atrocités nazies, étudiées jusque-là par les seuls historiens. Mais peut-on faire de «l'histoire-fiction» avec un tel sujet ? De plus, ce «docu-drame» introduit une certaine confusion en brouillant délibérément la frontière entre réalité et fiction, entre l'histoire particulière d'une famille et l'Histoire. Chomsky est en effet parti du principe qu'il serait plus facile aux téléspectateurs de s'identifier à une famille qui leur ressemblerait et donc de comprendre les problèmes historiques à leur échelle dans ce contexte familial.

Il est certain que la télévision est devenue la source essentielle de notre perception du monde. C'est elle qui informe la conscience collective et unifie le substrat de nos expériences. *Holocauste* marque l'arrivée de la Shoah dans l'univers du spectacle populaire, avec un point de vue juif. L'impact de ce thriller historique a été considérable aux Etats-Unis, où la masse a été sensibilisée, et en Allemagne, où le mot *holocauste* s'est mis à désigner à la fois le génocide, le film et les réactions du public. On ne peut contester l'effet vulgarisateur de ce film, parfaitement exemplaire de la politique hollywoodienne de représentation à l'égard des problèmes politiques. Il s'agit en fait d'appliquer à un matériau neuf une forme dramatique éculée, de manière à respecter les impératifs du marketing qui imposent des conventions, comme l'appel constant au pathétique et à la terreur. C'est exactement l'inverse de la règle de conduite de Resnais, qui tenait à rendre le traitement d'autant moins émotionnel que le sujet l'était davantage.

4. Pistes pédagogiques

On montrera donc qu'ici, il y a surenchère de pathos et recours à une sensibilité manipulatrice qui ne peut qu'atténuer la force émotionnelle du film. Ainsi, la fin relève à l'évidence de la sensibilité américaine : il y a un seul survivant de la famille Weiss et il part pour la Palestine. Faut-il y voir un souvenir de la philosophie d'Abraham Hershel, selon laquelle l'affirmation de la vie après la destruction défie le désespoir ? Les protestations d'Elie Wiesel, selon qui la Shoah transcende l'histoire et la représentation n'ont pas empêché l'effet de ce film, qui a provoqué une prise de conscience salutaire malgré la trivialisation inévitable qu'il a apportée. Sans doute l'*overstatement* est-il plus efficace pour faire passer un message fort à l'intention des masses.

Steven Spielberg, *Schindler's list (La Liste de Schindler)*

Etats-Unis (1994), fiction historique, 3 h 15, langue : anglais

Thème historique : la vie d'un Allemand qui lutte contre le nazisme et sauve des Juifs

Thèmes éthiques : un choix politique et humain sous un régime inique, la fin et les moyens

Thèmes esthétiques : la reconstitution historique, le réalisme

Le réalisateur

Né à Cincinnati, dans l'Ohio, en 1947, Steven Spielberg tourne très vite ses premiers petits films avec la caméra Super-8 de son père. Dès l'âge de 13 ans, il écrit ses propres scénarios, dessine lui-même des *story boards* très détaillés et compose même les musiques de ses films. Il réalise à 14 ans son premier «vrai» court métrage, *Escape to Nowhere*, qui recrée les campagnes du maréchal Rommel. Il se prend de passion pour la science-fiction, et tourne en 1964 *Fire Light*, un film au budget de 500 dollars. Mais 1964 est aussi l'année du divorce de ses parents. Date capitale qui va marquer toute son œuvre future, où l'on trouvera régulièrement des histoires de familles éclatées. Pris dans la tourmente familiale, il s'installe en Californie et se voit refuser l'entrée d'une école de cinéma ; Steven intègre donc la Cal State University de Long Island et suit des cours d'anglais. Mais les quatre années d'université lui permettront surtout de se forger une culture cinématographique. Il découvre alors le cinéma européen, tourne de nombreux films expérimentaux et en visionne des quantités. En 1968, son premier court métrage en 35 mm est *Amblin*, réalisé avec l'aide d'Allen Daviau, futur chef opérateur de *E.T.*, *La Couleur pourpre* et *L'Empire du soleil*. *Duel*, premier téléfilm personnel de Spielberg, connaît un triomphe en Europe. David Brown et Richard D. Zanuck proposent à ce jeune talent de tourner son premier long métrage cinéma, *Sugarland express*. L'année suivante, Spielberg s'inscrit définitivement dans le peloton de tête des jeunes réalisateurs américains en sortant *Les Dents de la mer*. La consécration viendra deux ans plus tard, avec *Rencontres du troisième type*. Avec son ami George Lucas, Spielberg voit grand. A eux deux, ils mettent au point une idée de film : *Les Aventuriers de l'arche perdue*. Le projet se concrétise, avec le succès que l'on sait, en 1981. Fort de sa renommée, Steven Spielberg réalise le film qui doit succéder, dans sa logique, à *Rencontres du troisième type*, *E.T.* Sorti en 1982, *E.T.* détient pendant onze années le record de recettes aux Etats-Unis. Un record pulvérisé par *Jurassic Park*. L'argent amassé par les péripéties de l'archéologue Ford permet à Spielberg de changer radicalement de registre et de tourner *La Couleur pourpre* : le film reçoit onze nominations aux Oscars. *L'Empire du soleil* et *La Liste de Schindler* connaissent le même destin.

Ce qui rend Spielberg très attachant, ce sont deux traits de son caractère : il est resté un enfant pour qui le cinéma est le plus beau jouet possible. Il a donc transmis à son public des visions d'enfant et on remarque dans tous ses films la présence des enfants, à travers les yeux de qui se jouent ses intrigues. De plus, c'est un homme généreux et engagé, qui tient à ce que son œuvre milite pour les

causes auxquelles il croit et il s'y investit totalement : la protection de la nature, la connaissance de l'extermination des Juifs pendant la guerre, ou l'esclavage des Noirs. Les centaines d'heures de témoignages qu'il a fait enregistrer avec les survivants de la Shoah constituent un témoignage irremplaçable qui va rendre le révisionnisme impossible.

Le film

1. Distribution

Liam Neeson : Oskar Schindler

Ben Kingsley : Yitzhak Stern

Ralph Fiennes : Amon Goeth

Caroline Goodall : Emilie Schindler

2. Intrigue

Le film retrace l'histoire d'Oskar Schindler, cet industriel allemand tout à fait hors du commun qui, dans le cadre de l'exclusion des Juifs, avait mis au point un plan de résistance au système nazi. Devenir le familier des hommes les plus puissants du Reich, trouver des investisseurs juifs au sein d'une population occupée et en plein désarroi, remettre en marche une fabrique de matériel de cuisine et obtenir de l'Inspection des armements de lucratives commandes militaires, telles sont les étapes successives de ce programme jusqu'au début de 1940. Mais la partie la plus originale de cette entreprise est le recrutement systématique, à partir de cette date, de travailleurs juifs, réputés moins chers, c'est-à-dire en fait non payés, puisque Schindler paye pour chacun d'eux une dîme au quartier général SS de Cracovie.

3. Analyse

Une contre-plongée isole en plan rapproché un personnage au milieu d'une salle de music-hall. Vêtu de clair, souriant et décontracté, il charge le garçon d'offrir de sa part une tournée à des officiers nazis assis au fond de la salle. Ils le remercient, se joignent à lui et passent en sa compagnie une soirée très gaie et très arrosée. Cela se passe à Cracovie en 1939. La séquence qui ouvre le film de Spielberg, *Schindler's list*, adapté du roman de Thomas Keneally, décrit la première partie du plan de Schindler. Puis, le film analyse l'étonnante personnalité de cet Allemand, dont le charme a fait un séducteur impénitent, l'un des viveurs les plus gais de cette société d'occupation nazie, et en même temps un être capable d'utiliser ce charme pour rentabiliser au maximum l'industrie de guerre, amasser une fortune fabuleuse et employer cette fortune à mettre à l'abri du danger plus d'un millier de Juifs. Schindler est magnifiquement interprété par Liam Neeson. Claude Lanzmann a reproché à Spielberg d'avoir choisi un « bon » Allemand pour héros et de l'avoir doté d'un prestige indéniable. Leur polémique a rempli les journaux de l'époque. L'éminence grise de Schindler, Yitzhak Stern, interprété par l'excellent Ben Kingsley, est exactement l'inverse. Comptable et

homme de confiance qui a permis à Schindler de devenir l'un des industriels les plus riches du Reich, il travaille dans l'ombre à recruter des Juifs plus ou moins qualifiés et à équilibrer les comptes de cette énorme entreprise.

Le film pose un véritable problème d'éthique cinématographique. On peut se demander si le réalisateur de *Jurassic Park* était bien l'homme qu'il fallait pour mettre en scène un tel sujet. Peut-on appliquer les mêmes recettes de mise en scène aux dinosaures et au martyr des Juifs de Pologne ? Spielberg a prévu ces réticences. Il s'est attaché à travailler – autant que possible – à la façon d'un reporter, à capter la réalité de façon quasi documentaire pour avoir une approche authentique du contexte historique. Ses décors ? la ville de Cracovie elle-même, préservée des ravages de la guerre, l'usine réelle de Schindler et son appartement, restés en état, mais aussi la reconstitution fidèle du camp de travaux forcés de Plaszow à partir des plans du camp original. Le réalisateur choisit de filmer en noir et blanc, pour se rapprocher des documents d'époque et travaille soigneusement la photo avec son chef opérateur, Janusz Kaminski.

4. Pistes pédagogiques

On montrera que Spielberg est tout de même soumis aux impératifs du marketing hollywoodien. Il ne peut éviter de souligner le caractère pathétique du drame, surtout dans les scènes finales. Il utilise à des fins documentaires les truquages mêmes du fantastique, lorsque Schindler, à cheval avec sa compagne, voit du haut d'une colline les massacres qui se perpétrent dans tout le ghetto et la fameuse petite fille vêtue de rouge qu'il suit jusqu'à l'intérieur d'une maison. Car les enfants sont ici omniprésents comme dans tous ses films. Par ailleurs, le cinéaste met en évidence le caractère horrible de la nudité dans les camps par rapport à l'érotisme des séquences amoureuses. Mais ce qu'il démonte surtout parfaitement et qui peut dès lors être étudié en classe, c'est le mécanisme bureaucratique proprement dit. La bureaucratie nazie est devenue une machine infernale qui s'est emballée, triant inlassablement malades et bien portants, pères, mères et enfants, séparant de façon absurde et inhumaine ce qui devait rester uni. Fonctionnant à vide, elle a réalisé le fantasme de toute bureaucratie qui est de gérer une société de mort-vivants. A cette bureaucratie de la mort, Schindler a opposé une bureaucratie de la vie, c'est-à-dire ses propres listes mettant sur le même plan hommes et femmes, intellectuels et ouvriers, valides et invalides, dans une société fraternelle et idéale au service d'une entreprise parfaitement improductive. Alors, si le film insiste un peu trop sur la bienveillance de Schindler, seul patron allemand à inviter ses ouvriers à célébrer le shabbat (!), il n'en reste pas moins un document passionnant sur cette résistance allemande si mal connue et la générosité de celui qui a sauvé tant des nôtres d'une mort atroce. Le défilé final des descendants des Juifs de Schindler devant la tombe de celui qui a reçu à Jérusalem le titre de «juste» clôt définitivement le débat. Tel qu'il est, le film de Spielberg est l'hommage que méritait une personnalité de cette stature.

II. Reconstitution historique moderne

Jon Avnet, *Uprising* (1943, l'ultime révolte)

Etats-Unis (2001), reconstitution historique télévisuelle, durée : 2 h 57, langue : anglais

Thème historique : le soulèvement du ghetto de Varsovie

Thème éthique : le choix d'un parti moral dans un monde immoral

Thèmes esthétiques : la reconstitution historique, le réalisme, l'*overstatement*, la mise en abîme

Le réalisateur

Né en 1949 à Brooklyn, Jon Avnet a produit depuis 1976 un grand nombre de films avant de passer à la réalisation cinématographique avec *Beignets de tomates vertes* (1991), qui a connu un vrai succès. *Uprising* est un feuilleton télévisé.

Le film

1. Distribution

Leelee Sobiski : Tosia Altman

Hank Azaria : Mordechaï Anielewicz

David Schwimmer : Yitzhak Zuckerman

Jon Voight : général Jurgen Stroop

Donald Sutherland : Adam Czerniakov

Cary Elwes : Fritz Hippler

2. Intrigue

1939. Année noire à Varsovie, où les Juifs commencent à faire les frais de l'invasion de la Pologne. Alarmée par les projets d'Hitler, la communauté juive tente de s'organiser sous la direction de son doyen, Adam Czerniakov. Mais des règles de plus en plus draconiennes finissent par emprisonner plus d'un demi-million d'individus dans un petit secteur de la ville, sans aucun confort et dans des conditions de vie désastreuses. Un jeune professeur, Mordechaï Anielewicz, qui a aidé ses étudiants à fuir en Palestine, se fait arrêter, puis revient à la fin de 1940. Il découvre le ghetto instauré par les Allemands : enfermés, les Juifs affrontent la famine, les épidémies et les déportations. Après les grandes rafles de juillet à octobre 1942, Mordechaï fonde le JFO (Jewish Fighting Organisation) avec ses amis et lutte jusqu'en avril 1943, c'est-à-dire jusqu'à l'assaut final, contre les SS. Tel est le récit «rigoureusement, pathétiquement et bravement historique» de Jon Avnet, qui s'est entouré des survivants de cet ultime assaut mené par le général Jurgen Stroop, comme Marek Edelman, pour écrire son scénario.

3. Analyse

Grâce à des images d'archives et à une réplique du ghetto reconstruite à Bratislava, la vie à l'intérieur du ghetto est donc minutieusement reconstituée, avec les souffrances terribles infligées à cette communauté et l'héroïsme de son dernier combat. Le résultat est un film historiquement fiable et de ce fait très pédagogique, qui apprend au public toutes les péripéties de cet épisode tragique. Ce souci d'exhaustivité justifie son existence après tant de films sur le ghetto de Varsovie, et le fait qu'il ait été réalisé pour la télévision et probablement montré en feuilleton explique sa longueur (2 h 57). Mais cette longueur et son insistance sur le caractère sanglant et pathétique de la situation sont difficiles à supporter. L'histoire du ghetto en elle-même n'est-elle pas suffisamment horrible pour se passer de toute emphase ? C'est toute la différence entre le cinéma et la télévision. Le petit écran exige la longueur du feuilleton pour être exhaustif. De plus, il nous a tellement abreuvés de sang, qu'il est devenu un Moloch insatiable, toujours plus avide d'effets *gore*. Tandis qu'il y a une éthique du cinéma, art de l'ellipse par excellence. Alors se pose une fois de plus la question du réalisme dans la représentation de la Shoah. Est-il moralement acceptable de mettre encore en scène, avec toujours plus de perfection technique et de belles images en couleurs, les cadavres entassés, les sévices endurés et la cruauté nazie ? Peut-être vaudrait-il mieux créer un choc salutaire sur les jeunes spectateurs en leur montrant d'authentiques images d'archives pour les initier du même coup au cinéma muet en noir et blanc. Il faut dire clairement si on fait du cinéma documentaire ou de la reconstitution historique à grand spectacle. Jon Avnet a voulu jouer sur les deux tableaux. Et la présence au générique de Donald Sutherland et de John Voight, si excellents soient-ils, et de la musique de Maurice Jarre, font pencher pour le spectacle.

Le film pose la question éthique de savoir comment une personne responsable peut maintenir un ordre moral dans le contexte d'un monde immoral. Il illustre deux choix possibles, dictés par des moments et des circonstances différents, celui de Czerniakov, qui, placé devant le dilemme de protéger les siens ou de résister, se décide à la coopération pour atténuer le danger couru par sa communauté et celui d'Anielewicz, qui, beaucoup plus jeune, choisit la résistance armée.

Sur le plan esthétique, la réflexion à laquelle Avnet se livre longuement sur le pouvoir du cinéma comme instrument de propagande, en montrant Fritz Hippler réalisant dans le ghetto son fameux film sur *Le Juif éternel*, constitue une mise en abîme¹ trop naïve pour rehausser le niveau du film et risque au contraire de

1. L'expression, qui désigne dans la science des blasons la figure placée au centre de l'écu, a été appliquée par l'écrivain André Gide à la critique littéraire pour parler d'un décor ou d'un récit qui, à l'intérieur du récit principal, le reprend en modèle réduit. «J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi, transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement les proportions de l'ensemble. Ainsi dans les tableaux de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte.» Voir à ce sujet Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abîme*, éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1977.

se retourner contre lui. Ainsi, la séquence où Czerniakov est filmé et où le cinéaste lui demande de parler avec les mains pour avoir l'air plus juif est vraiment caricaturale. Cependant, il peut être intéressant de faire voir ce film historique à des élèves, si on leur en signale les faiblesses.

4. Pistes pédagogiques

Ce film est d'abord un récit historique, qui respecte l'ordre chronologique du déroulement des événements. Il est donc utilisable dans un cours d'histoire. Mais la pédagogie impose d'attirer l'attention sur les effets pervers du «cinéma-spectacle» qui ne dit pas son nom, car en réalité, il n'est rien de plus pédagogique qu'un bon film, où l'ellipse ouvre le champ à l'explication et à la discussion. Celui-ci abuse de la reconstitution minutieuse. Ainsi, un exercice intéressant consisterait à comparer la fameuse scène du film de Frédéric Rossif *De Nuremberg à Nuremberg* où le docteur Korczak se dirige en chantant vers le train de la déportation accompagnant ses jeunes protégés avec celle d'Andrzej Wajda dans *Korczak* et la séquence d'*Uprising* qui reprend les deux autres. On fera ainsi comprendre aux élèves ce qu'est un effet de corpus, jouant sur la mémoire des spectateurs et on leur expliquera que cette longue scène inutile aurait pu être remplacée par une citation emblématique qui aurait donné la curiosité d'aller y voir de plus près.

III. «La réalité pure»

Roman Polanski, *The Pianist* (*Le Pianiste*)

Etats-Unis (2002), fiction historique, durée : 128 mn, langue : anglais

Thème historique : la vie dans le ghetto et la survie d'un artiste grâce à un Allemand amateur de musique

Thème éthique : comment survivre à la mort de tous les siens grâce à son art

Thèmes esthétiques : la reconstitution historique, le réalisme, les choix significatifs

Le réalisateur

Né à Paris, Roman Polanski a pourtant passé son enfance en Pologne. Rescapé du ghetto de Cracovie, il perd sa mère dans les camps et ne reverra son père qu'après la guerre. Ce traumatisme et le manque d'affection vont marquer toute son œuvre. Dans les années 1950, il entre à l'école de cinéma de Lodz, où il réalise plusieurs courts métrages. En 1962, il réalise son premier long métrage, *Le Couteau dans l'eau*, Oscar du meilleur film étranger. En Angleterre, il réalise *Répulsion* (Ours d'argent à Berlin en 1965), *Cul de sac* (Ours d'or à Berlin en 1966) et *Le Bal des vampires* (1967). Ces succès critiques et commerciaux lui permettent de réaliser son premier film hollywoodien en 1968 *Rosemary's baby*. L'année suivante, après l'assassinat de sa femme, Sharon Tate, il revient en Europe pour tourner *Macbeth*. Son plus grand succès public et critique est *Chinatown* (qui reçoit 11 nominations aux Oscars en 1974). En 1977, il réalise en Europe *Tess* (nommé six fois aux Oscars) en hommage à sa femme. Dans les années 1980 et 1990, il réalise *Pirates*, *La Neuvième Porte*, et *La Jeune fille et la Mort* sans connaître le succès rencontré dans les années 1960-1970.

Il est des œuvres qui semblent attendre leur moment dans la vie d'un créateur. Roman Polanski a toujours su qu'il ferait un jour un film sur la période de la guerre en Pologne. Mais en même temps, ses réticences étaient dues à deux refus catégoriques, celui de l'autobiographie et celui de la manière hollywoodienne de filmer. Trop pudique pour s'impliquer personnellement et trop rigoureux pour céder aux outrances américaines, il a donc choisi, dès qu'il l'a découvert, d'adapter le roman de Wladyslaw Szpilman, *Le Pianiste*. Il pouvait ainsi retracer ses souvenirs et ses émotions par procuration, en gardant une distance, et de plus, échapper à l'horreur absolue par un thème porteur d'espoir, celui de la musique comme moyen de survivre.

Le film

1. Distribution

Adrien Brody : Wladyslaw Szpilman

Thomas Kretschmann : capitaine Wilhelm Hosenfled

Frank Finley : le père

Maureen Lipman : la mère

Emilia Fox : Dorota

Ed Stoppard : Henryk

2. Intrigue

Pianiste à la radio polonaise, Wladyslaw Szpilman est considéré en 1939 comme un compositeur prometteur et un pianiste virtuose. Alors, quand sa famille est embarquée sous ses yeux dans un wagon et qu'il est poussé hors du rang, il erre pendant plus de deux ans de cachette en cachette, presque sans nourriture, jusqu'à devenir un homme sauvage, un véritable mort-vivant qui assiste à l'insurrection du ghetto. Ses souvenirs, qu'il écrit dès 1946 dans *Mort de la ville*, sont réédités en 1998 par son fils sous le titre *Le Pianiste*.

3. Analyse

Pour mettre en scène ses souvenirs, Roman Polanski a choisi la reconstitution historique. Il a engagé un acteur américain peu connu, Adrien Brody, et le pianiste polonais Janusz Olejniczak. Il a confié la réalisation des décors à Allan Starski, et les costumes à Anna Sheppard, qui ont tous deux travaillé avec Spielberg pour *La Liste de Schindler*. Le décorateur a – ironie du sort – reconstruit la ville aux studios Babelsberg à Berlin, restructuré un quartier résidentiel de Postdam et le quartier Praga à Varsovie. Dès l'ouverture du film, une séquence montre les rues de Varsovie en 1939 en noir et blanc, comme pour prévenir de l'absence de complaisance revendiquée par le cinéaste. La couleur va être ensuite savamment modulée pour traduire la lente escalade de l'horreur dans cette ville si tranquille. Menaces, port obligatoire du brassard blanc avec l'étoile bleue, instauration du ghetto, massacres de plus en plus aveugles, déportation massive et extermination systématique.

Pourtant, se tenant à distance de la manière hollywoodienne, Polanski s'attache à adopter le ton le plus objectif possible pour retrouver la description froide et détachée des événements qui frappe tant à la lecture du roman. C'est sans doute pour cela qu'il ne garde pas la narration autobiographique et renonce à la voix off qui semblait tout indiquée. Faire du spectateur un témoin impuissant, dont il provoque la révolte, tel est l'objectif du cinéaste. Ce qu'il souligne, c'est le caractère aléatoire de la discrimination qui préside aux exécutions sommaires en pleine rue et le fait que les Allemands traitent les Juifs comme des animaux, les triant d'un regard, les chassant devant eux, les abattant sans états d'âme. Leur bon plaisir arbitraire a visiblement été ressenti comme une sauvage destruction des illusions par l'enfant horrifié que Polanski retrouve en lui et dont il nous prête le regard. Il comprend aujourd'hui à quel point la survie a été question de hasard pur ou de chance incroyable dans de telles conditions. Si les Juifs ont quand même gardé l'espoir, c'est d'abord parce qu'ils ne pouvaient imaginer ce qui les attendait et ensuite parce qu'ils gardaient confiance en la nature humaine malgré la barbarie qu'ils voyaient se déployer sous leurs yeux.

Wladyslaw Szpilman a une raison de plus d'espérer, la musique. Pianiste à la radio polonaise, il est un espoir de la musique polonaise. La musique est sa vie. *Le Pianiste* est un film bouleversant, qui nous plonge dans la barbarie et la régression avant de nous indiquer une infime planche de salut. Témoin et jouet de l'Histoire comme Polanski lui-même, Szpilman, alias Adrien Brody dans le rôle-titre, traduit génialement la dégradation physique et morale d'un artiste raffiné, réduit par un système inhumain à l'état sauvage : il exprime l'indignation et le désespoir impuissant avec une retenue remarquable, sans doute exigée par le cinéaste. On peut se montrer réticent devant cette énième reconstitution, mais le talent du réalisateur la place d'emblée à cent coudées de toutes celles que nous connaissons. Refus de la virtuosité, de la complaisance, émotion contenue, absence de pathos mettent en relief la seule sensibilité de l'artiste martyr. Loin de tout *overstatement*, le souci d'authenticité n'a été motivé que par le souci de «montrer les choses comme elles étaient, ni plus, ni moins», de manière à informer les spectateurs les plus jeunes, tout en soulignant, par cette histoire vraie, que la fragilité de l'homme est aussi grande que sa force. Le «roseau pensant» est aussi un animal créatif que l'art peut sauver du désespoir.

4. Pistes pédagogiques

Il serait bon de faire lire le livre admirable de Wladyslaw Szpilman (Robert Laffont 2001) aux élèves pour comparer le style écrit et le style filmique en montrant par quels équivalents le cinéaste traduit le détachement de Szpilman et telle ou telle expression presque humoristique.

Il serait indiqué de leur faire écouter le Nocturne en ut dièse mineur, op. 27, de Chopin, et de leur faire remarquer que, Polonais et exilé comme lui, Chopin était tout indiqué pour fournir à Polanski la musique de son film, expression douloureuse des malheurs d'un peuple martyr. Ni illustrative, ni ornementale, cette musique correspond à l'état d'esprit douloureux du narrateur.

Quant à la mise en scène, on pourrait comparer une séquence de *Uprising* et une séquence du *Pianiste* pour faire mesurer la différence des choix de chaque réalisateur, *overstatement* ou *understatement*. A récit lapidaire, images fugitives, mais non moins frappantes, la défenestration du vieillard invalide, le partage du caramel entre les membres de la famille, l'assassinat des travailleurs.

IV. Lendemain de guerre

Alan J. Pakula, *Sophie's choice (Le Choix de Sophie)*

Etats-Unis (1982), fiction, durée : 2 h 30, couleurs, langue : anglais, d'après le roman de W. Styron, images : Nestor Almendros

Thème historique : la complexité de la situation dans les camps

Thème éthique : la survie après la Shoah

Thèmes esthétiques : la reconstitution historique, le flash-back

Le réalisateur

Né en 1928, Alan J. Pakula a débuté comme producteur avant de réaliser *Pookie* (1969), *Klute* (1971), *A cause d'un assassinat* (1974), *Les Hommes du président* (1976) et *Une femme d'affaires* (1981). *Le Choix de Sophie* est son neuvième film.

Le film

1. Distribution

Meryl Streep : Sophie Zawistowska

Kevin Kline : Nathan

Peter MacNicol : Stingo

Rita Karin : Yetta

Stephen D. Newman : Larry

2. Intrigue

«Epoustoufflé» par le roman de William Styron, Alan J. Pakula décide de mettre en scène l'histoire de Sophie, cette rescapée d'Auschwitz, polonaise mais non juive, qui rencontre à Brooklyn en 1947 l'apprenti écrivain Stingo. Celui-ci, narrateur de cette histoire, Sophie et son amant, l'intellectuel juif Nathan Landau, deviennent vite inséparables, les deux hommes étant amoureux de Sophie tandis que celle-ci prend Stingo pour confident. Il découvre que leur amour l'un pour l'autre s'accompagne d'une terrible souffrance, dont il cherche les raisons. Remontant peu à peu dans leur passé, il en comprend la raison : Sophie est dévorée de remords pour avoir réussi à survivre à ses enfants, morts à Auschwitz, et Nathan, Juif américain, souffre de n'avoir eu aucun rôle à jouer pendant cette période noire ! Double culpabilité qui les mine. Tous deux cherchent l'oubli dans la musique et dans une sexualité débridée. Cette chronique de la vie intellectuelle à New York dans les années d'après-guerre montre des jeunes gens terriblement marqués par ce qu'ils ont vécu.

3. Analyse

Le film, comme le roman, traite un thème douloureux, celui du retour à la vie après l'internement dans un camp. Sophie, souffrant dans sa chair et traumatisée, incarne cette difficulté – que Stingo a du mal à comprendre – avec un charme

extrême, donné par l'interprétation de Meryl Streep, qui fut récompensée par l'Oscar de la meilleure actrice en 1983. La reconstitution historique concerne plus New York que les camps. Les images de ceux-ci apparaissent de façon fugitive, en flash-back et en noir et blanc, interrompant le récit en couleurs du présent narratif, selon une constante stylistique inaugurée par Alain Resnais. C'est peut-être ce qui a fait le succès de ce film. L'extermination y reste subliminale, comme un insoutenable fardeau qui pèse sur la mémoire et l'inconscient de chacun. La soif d'amour de Sophie n'est donc pas seulement le propre de son caractère, mais un besoin de réparer les blessures physiques et morales faites par son emprisonnement.

4. Pistes pédagogiques

L'émotion suscitée par ce film ne doit pas en faire oublier l'analyse. Les problèmes à aborder sont historiques : la complexité de la situation dans les camps, où coexistent des Juifs et des non-juifs venus de toute l'Europe ; la cruauté des SS, qui ont imposé à Sophie un choix impossible entre ses deux enfants. Mais ce sont aussi des problèmes cinématographiques : la technique du flash-back, l'alternance noir et blanc/couleurs, l'intégration de documents dans la fiction, la reconstitution historique du New York de l'après-guerre. On cherchera avec les élèves les correspondances entre ces deux niveaux et les choix effectués pour traduire en images les éléments de l'Histoire.

Istvan Szabo, *Taking sides*

Grande-Bretagne/France/Allemagne/Autriche (2001), fiction historique, durée 108 mn, couleurs, langue : anglais

Thème historique : les lendemains de la guerre en Allemagne occupée

Thème éthique : le choix qui s'impose à un artiste sous un régime inique

Thèmes esthétiques : la reconstitution historique, le réalisme, l'enquête policière

Le réalisateur

Né en 1938 à Budapest, Istvan Szabo est un très grand cinéaste hongrois. Il a la spécialité des grandes fresques historiques qui traitent des problèmes humains cruciaux sur fond de crise ou de guerre. On se souvient de *Méphisto* (1981), de *Colonel Redl* (1985), d'*Hanussen* (1988) ou de *Sunshine* (1999).

Le film

1. Distribution

Harvey Keitel : major Steve Arnold

Moritz Bleibtreu : lieutenant David Wills

Stellan Skarsgard : Wilhelm Furtwängler

Birgit Minichmayr : Emmi Straube

2. Intrigue

Dans un Berlin dévasté, où les Alliés ont entamé leur chasse aux nazis, le major Steve Arnold est chargé d'une enquête sur le passé de Wilhelm Furtwängler, le grand chef d'orchestre, soupçonné d'avoir appartenu au parti nazi. Interrogeant tous les musiciens de l'orchestre, fouillant les archives, il acquiert la conviction de la sympathie active de l'homme pour Hitler et ne lâche pas prise avant d'avoir obtenu sa condamnation au moins partielle.

3. Analyse

Le grand mérite de ce film est de poser un problème éthique plus large que celui de la poursuite des coupables, celui du parti à prendre par les civils en temps de guerre. De plus, il s'agit ici d'un très grand artiste du pays ennemi. Or, cet Américain acharné à faire la lumière sur les agissements nazis incarne une civilisation qui est aux antipodes de la culture allemande. Inculte en musique classique, il ne connaît que le swing, chanté et dansé par l'armée de son pays, et a besoin de l'aide active de ses deux assistants – un jeune juif allemand dont les parents ont été déportés et une jeune berlinoise dont le père a participé au complot des officiers contre Hitler – pour l'initier à Beethoven. Dans ces conditions, est-il capable de comprendre les états d'âme d'un grand musicien qui prétend séparer l'art de la politique et n'être soucieux que de continuer sa carrière, jugée plus importante pour le monde que les crimes nazis inconnus de lui ? Intransigeant

sur les principes, l'enquêteur n'est-il pas en train de priver la culture universelle et éternelle d'un de ses génies ? Mais Furtwängler a une façon de se défendre qui l'accuse et Arnold a une réplique imparable à ses arguments : Furtwängler dit avoir lui-même sauvé des Juifs, mais, s'il ignorait tout de la «solution finale», pourquoi donc pensait-il que les Juifs avaient besoin d'être sauvés ?

La mise en scène, quoique très théâtrale, est particulièrement efficace. Szabo met en scène, avec un talent incomparable, l'affrontement entre Harvey Keitel (Arnold), expert en assurances prêt aux ruses les plus indignes pour confondre son coupable, et Stellan Skarsgard (Furtwängler), artiste tourmenté, dont il révèle à la fois la grandeur et les mesquineries. Dans un huis clos qui se resserre de plus en plus, les deux personnalités se heurtent et se dévoilent. Pour éviter tout manichéisme, Szabo montre les réticences des deux assistants d'Arnold sur ses méthodes, et nous ébranle, avant de nous convaincre du caractère impardonnable de toute participation – fût-elle morale – au génocide. Il incarne ainsi le choc de deux civilisations et de deux cultures, celle de la vieille Europe et celle de la jeune Amérique, mais pas celui de deux morales. Car la morale est une et universelle, y compris pour les artistes, qui n'ont à ses yeux aucune excuse pour collaborer. Si Furtwängler a pu continuer sa carrière en Allemagne, il a été interdit de concert aux Etats-Unis.

4. Pistes pédagogiques

Un constat sur la différence de classe, de milieu social et de culture entre les deux protagonistes devrait mener à un débat intéressant sur le parti à prendre dans un cas aussi exceptionnel, sauver l'artiste malgré sa collaboration – au moins morale – au régime nazi ou lui faire subir le sort d'un criminel de guerre ordinaire.

TROISIÈME PARTIE
FICTIONS EUROPÉENNES

I. Propagande nazie

Veit Harlan, *Jud Süss (Le Juif Süss)*

Allemagne (1940), 98 mn, langue : allemand

Thème historique : propagande nazie sur les Juifs

Le réalisateur

Veit Harlan est un metteur en scène de cinéma allemand né à Berlin en 1899, mort à Capri en 1964. D'abord acteur et metteur en scène de théâtre, il est devenu l'interprète de l'idéologie nazie (*le Juif Süss*, 1940 ; *le Grand Roi*, 1941 ; *Kolberg*, 1945). Il a également réalisé quelques films romanesques (*Amour perdu*, 1943) ou exotiques (*le Tigre de Colombo*, 1953-1954).

Le film

1. Distribution

Ferdinand Marian : Joseph Süss Oppenheimer

Werner Krauss : Rabbi Loew, Levi

Heinrich George : Karl Alexander, Herzog von Wurtemberg

Kristina : Dorothea, fille de Sturm

Eugen Klopfer : Sturm

2. Intrigue

Le film retrace les rapports qui ont existé entre l'archiduc Karl Alexander de Wurtemberg et son financier juif Joseph Süss Oppenheimer. Süss est né au début du XVIII^e siècle à Heidelberg. Probablement enfant naturel d'un officier supérieur chrétien, il a vécu en marge de la communauté juive, ce qui explique qu'il soit devenu le conseiller financier de l'archiduc. Juif de cour au destin tragique, qui, après avoir fait faire fortune à un despote cupide, va être condamné à mort et exécuté publiquement pour avoir séduit une servante de sang allemand. Son histoire est devenue un mythe, véhiculé par de nombreuses fictions et même des ouvrages historiques, antisémites ou juifs, dont la pièce et le roman du Juif allemand Lion Feuchtwanger (1916).

3. Analyse

Le cinéma nazi a compris l'intérêt de la propagande cinématographique. Il a commandé en particulier à Fritz Hippler *Le Péril juif*, qui définit le Juif à la fois comme capitaliste, bolchevik et étranger, et à Leni Riefenstahl son film sur les jeux de Munich et d'autres œuvres du même style. De plus, Joseph Goebbels, ministre de la Culture et de la Propagande du III^e Reich, a demandé à Veit Harlan d'exploiter le potentiel du personnage historique de Joseph Süss Oppenheimer, qui a vécu au Wurtemberg au début du XVIII^e siècle. Cette figure hors du commun a donc inspiré au réalisateur le film *Jud Süss*, où certains crimes

attribués au personnage central sont destinés à justifier les mesures antijuives du gouvernement du III^e Reich. Le film est terminé en 1940. Il commence comme une comédie de mœurs et se termine par un appel insistant à éliminer les Juifs. Grâce à un gros budget, de bons acteurs et d'excellents techniciens offerts par Goebbels, Harlan avait pour mission de répliquer au *Dictateur* de Chaplin par une contre-offensive digne de ce nom. Mêlant les thèmes traditionnels de l'anti-sémitisme – sexe, argent, complot – le film est présenté à la Mostra de Venise et salué dans ses critiques par le jeune Michelangelo Antonioni comme un film « incisif », « distrayant » et « intelligent ». Ce pamphlet nazi, diffusé sur une large échelle, connaît un énorme succès public, puisqu'il attire quelque vingt millions de spectateurs dans l'Europe entière dont huit en Allemagne et un pour la seule France. Certes, le film est sifflé à diverses reprises, mais il suscite un grand mouvement de curiosité. Il devient un argument clé à l'appui de la « solution finale ». Quant à Veit Harlan, épargné par l'épuration, il est acquitté lors de ses deux procès et finit tranquillement ses jours à Capri.

4. Pistes pédagogiques

Le but d'une œuvre comme celle-ci, précise Claude Singer dans son livre *Le Juif Süss et la propagande nazie, l'histoire confisquée*, est de détourner un personnage historique, d'exalter le passé romantique de l'Allemagne, mais aussi de modifier le passé en dénigrant le Juif, pour les besoins de la cause nazie. Pour cela, les réalisateurs allemands comme Leni Riefenstahl, conscients de l'étroite connexion entre esthétique, éthique et politique ont déployé toutes les ressources de leur art. On montrera que Veit Harlan a voulu faire passer le Juif pour un pervers sexuel, et l'a accusé de complot, de course au pouvoir et de cupidité. Il a donc utilisé, à des fins idéologiques, les cadrages en gros plan, les violents contrastes de lumière, le montage et, en particulier, les fondus enchaînés et le champ/contre-champ, de manière à donner à son propos la plus grande force de conviction. Cet expressionnisme a pour fin de transformer le Juif en monstre terrifiant et d'exacerber les sentiments de haine contre lui. En particulier, comme le montre Claude Singer, il a imité la structure du film de Murnau, *Nosferatu le vampire*, en faisant de la scène de la traversée du pont le pivot qui oriente l'assimilation entre le Juif aux mains crochues et le vampire assoiffé de sang. On peut ainsi mesurer la disposition du cinéma à produire des effets qui modifient la perception et jouent sur l'imagination. Il est devenu, entre les mains de gens comme Harlan, une arme redoutable.

II. Reconstitutions historiques

Heinz Schirk, *Wannseekonferenz (La Conférence de Wannsee)*

Allemagne de l'Ouest/Autriche (1984), 85 mn, couleurs, langue : allemand/latin

Thème historique : l'organisation matérielle de la «solution finale»

Thèmes éthiques : comment rayer d'un trait de plume des millions d'êtres humains, le langage feutré de la barbarie

Thème esthétique : reconstitution historique minutieuse mais sans complaisance

Le réalisateur

Heinz Schirk est un réalisateur de télévision qui a voulu appliquer la méthode documentaire des «docu-fictions» à un sujet difficile entre tous. Sa minutieuse reconstitution des détails matériels de la journée relève de cette démarche. Mais elle prend une tout autre signification en raison du contenu des décisions prises ce jour-là. En plein débat sur la culpabilité allemande, son film, par son exigence historique, témoigne de la réelle volonté de l'Allemagne et de l'Autriche de ne plus se voiler la face et d'assumer un passé dont le souvenir doit les aider à éviter les mêmes erreurs. Projet pédagogique et cathartique qui fait de la mémoire la condition d'un avenir différent.

Le film

1. Distribution

Robert Atzom : Hofman
Friedrich G. Beckhaus : Muller
Gerd Bockmann : Eichmann
Jochen Busse : Leibbrandt
Hans-Werner Bussinger : Luther
Dietrich Mattausch : Heydrich

2. Intrigue

Ce film adopte la forme fictionnelle tout en reposant sur une solide documentation. Il reconstitue en temps réel le déroulement de cette réunion du 20 janvier 1942 organisée par Heydrich entre les dirigeants politiques et militaires nazis (parmi lesquels Eichmann, Muller, Freisler et Stuckart), réunion de sinistre mémoire dans la banlieue de Berlin, où ont été décidées les modalités concrètes de l'application de la «solution finale». Le film a été réalisé à partir des notes sténographiques et du compte rendu officiel de la conférence rédigé par Eichmann lui-même et diffusé à trente exemplaires seulement, mais aussi à partir des dépositions d'Eichmann à son procès.

3. Analyse

Le film met en scène, dans le décor d'une agréable maison de la banlieue berlinoise, une réunion plus mondaine que politique. Sa force réside dans l'exactitude des détails et dans une mise en scène attachée à traduire le côté *soft* de cette après-midi où a été froidement tranché à huis clos, devant des tasses de thé et du cognac, le sort de milliers d'hommes. Il nous permet de mettre des visages polis et souriants derrière les actes, tout en maintenant une distance entre les personnages et la caméra. Les attitudes courtoises, le langage euphémique, la docilité des futurs exécutants comme Eichmann donnent froid dans le dos. (On pourra utilement comparer les séquences qui le concernent avec des extraits du film de Ronny Brauman et Eyal Sivan *Un Spécialiste*). Le mécanisme de ce crime collectif apparaît incarné par des êtres humains, préoccupés comme tout un chacun de leur confort matériel et moral. Trivialité et petitesse, lâcheté et absence de scrupules, souci absurde du détail des modalités d'exécution, abjection des compromis, tels sont les caractères qui ressortent de cette réunion. Le grotesque s'allie à l'horreur comme chez Jarry ou Kafka. Le monstrueux révèle son aspect le plus ordinaire. La deuxième partie du film, consacrée aux discussions sans fin pour savoir s'il fallait exterminer aussi les «demi-juifs», les «quart juifs», etc., montre ces hommes atteignant des sommets de cynisme imbécile. Cette mise en scène léchée, qui joue sur l'*understatement*, est plus efficace que n'importe quelle scène de massacre. Elle dissèque le mécanisme de l'horreur et montre le visage humain et tranquille de la barbarie, suscitant ainsi la réflexion sur la facilité avec laquelle les hommes politiques, par ambition ou par lâcheté, peuvent glisser du pouvoir à l'abus de pouvoir aux dépens de ceux qu'ils gouvernent ou administrent.

4. Pistes pédagogiques

Dominique Chansel insiste sur le fait que le film doit être replacé dans le débat intellectuel qui a eu lieu en Allemagne dans les années 1970-1980 à propos de la responsabilité des Allemands dans la «solution finale». Désireux de réaliser à ce sujet un vrai travail historique, certains intellectuels ont pesé sur l'intention des réalisateurs de «constituer un dossier pour l'avenir». D'où la forme hybride de ce «document-fiction»¹ qui nous parle, une fois de plus, autant du passé représenté que du temps de sa réalisation.

Par son côté rigoureusement historique et sa façon de dévoiler les coulisses inconnues de l'histoire du nazisme, cette reconstitution est particulièrement intéressante. Elle permet de mener un travail documentaire précis sur le déroulement chronologique et les mesures concrètes envisagées en comparant les faits dont le film fait mention avec les événements historiques réels. On peut aussi engager une réflexion sur l'utilisation du langage comme moyen de camoufler la réalité dont il est question, et une analyse des choix de mise en scène (acteurs, décor,

1. Ed. cit., p. 217.

accessoires, jeux de scène) et du point de vue adopté. Mais il faut préciser que c'est une reconstitution et non un document, et il faut rappeler que Raul Hilberg, spécialiste de la bureaucratie nazie, a tiré à boulets rouges dans le *New York Times* sur ce film qui prenait quand même certaines libertés avec les faits historiques. On sait qu'il ne faut jamais compter sur une exactitude historique parfaite au cinéma.

Andrzej Wajda, *Korczak*

Pologne (1990), reconstitution historique, durée : 1 h 55, langue : anglais

Thème historique : la vie dans le ghetto de Varsovie

Thème éthique : le choix d'un parti moral dans un monde immoral

Thèmes esthétiques : la reconstitution historique, le réalisme

Le réalisateur

Né en 1926 en Pologne, Andrzej Wajda dut interrompre ses études à la disparition de son père, officier de cavalerie appelé sur la frontière allemande. Lui-même officier de liaison pour le gouvernement polonais en exil, il reprit ses études en 1946 et fut inscrit «par accident» à l'école nationale de cinéma de Lodz. Ses films devinrent vite des succès internationaux, *Cendres et Diamants*, *Paysage après la bataille*, *L'Homme de marbre*, *Danton*.

Le film

1. Distribution

Wojtek Pszoniak : Janusz Korczak

Ewa Dalchowska : Stefa

Piotr Kozlowski : Heniek

Marzena Trybala : Estera

2. Intrigue

Wajda raconte l'histoire vraie de Janusz Korczak, éminent pédiatre juif polonais, éducateur et écrivain, qui passa les deux dernières années de sa vie dans le ghetto de Varsovie avec deux cents orphelins qu'il avait pris en charge au péril de sa vie, avant d'être conduit avec eux au camp de Treblinka et jusqu'à la chambre à gaz. Le scénario d'Agnieszka Holland est fait d'après son journal. C'est pour le cinéaste à la fois l'hommage à un homme exceptionnel et un témoignage contre l'oubli.

3. Analyse

Wajda avait déjà dénoncé l'antisémitisme de ses compatriotes en 1961 dans *Samson*, transposition un peu lourde de l'histoire du héros biblique dans la Pologne des années 1934-1935. Le personnage, Jakus Gold, se découvrait Juif en entrant à l'université, devenait criminel et était emprisonné. Mais libéré par la guerre, il vivait dans le ghetto, où, trahi par une femme, il restait caché dans une cave pendant l'insurrection, avant de se faire sauter avec l'imprimerie des insurgés lors de l'assaut du ghetto par les SS.

Pour *Korczak*, considérant comme déplacée toute ambition d'esthétisme ou de spectaculaire, Wajda a remis à l'honneur le film en noir et blanc, qui lui semblait mieux adapté à son sujet. Selon lui, il est beaucoup plus facile de peindre le mal

et ses adeptes qu'un saint tel que Korczak. Ce qui l'a intéressé dans ce personnage hors du commun, c'est le combat qu'il a mené contre sa propre faiblesse. Wojtek Pszoniak est remarquable dans sa façon d'interpréter le rôle du docteur.

De plus, tous les thèmes juifs avaient été bannis de la culture polonaise et le cinéaste a pensé que le temps était venu de décrire au cinéma l'atmosphère du ghetto et l'extermination des Juifs. Mais le film a soulevé une violente polémique pour deux raisons.

D'une part, il a été soupçonné d'antisémitisme parce que Wajda montre l'existence de cabarets et de trafiquants juifs à l'intérieur du ghetto et ne montre pas l'ombre d'un antisémite, ce qui se comprend aisément dans le ghetto, où il n'y a que des Juifs. Wajda a-t-il vraiment voulu noircir les Juifs et réhabiliter les Polonais ? C'est absurde. On sait que la tendance des témoins et des survivants à considérer les Juifs comme exempts de défauts correspond à une période d'«angélisme», dénoncée par la suite par Marek Edelman lui-même.

D'autre part, il a été accusé de favoriser le révisionnisme et le négationnisme par sa séquence finale, très onirique, où les enfants, au moment d'être conduits à la mort, semblent s'élever dans le ciel dans une brume légère. Lanzmann a vu là un désir de consoler les spectateurs par un flou artistique qui est à ses yeux la récupération esthétique de la destruction des Juifs. C'est très excessif.

Peut-on vraiment penser tout cela ? En le faisant, on mésestime un grand cinéaste comme Wajda. De plus, on sous-estime l'imagination du public et on méconnaît la nature même du cinéma, qui est un art d'abord et surtout un art de l'ellipse, destiné justement à faire travailler l'imagination du public. La photo de Robby Muller est pour beaucoup dans la réussite de ce projet.

4. Pistes pédagogiques

On est plus habitué qu'au moment de la sortie du film à l'atmosphère onirique et aucun élève ne se trompera sur le sort réel des enfants du D^r Korczak. On peut les faire travailler sur la question du pathétique et de la représentation, en leur faisant remarquer certains excès peut-être dans les séquences de l'hôpital, mais en leur faisant apprécier une fin très digne et très belle, qu'ils jugeront à sa juste valeur.

III. Histoire et fiction

Andrzej Munk, *Pasazerka (La Passagère)*

Pologne (1963), 75 mn, noir et blanc, langue : polonais

Thème historique : la vie dans les camps

Thème philosophique : les refoulements de la mémoire

Thèmes esthétiques : la reconstitution des souvenirs, la mauvaise foi

Le réalisateur

Né en 1921, Andrzej Munk a été très traumatisé par la guerre. Après des études d'architecture et de droit à Varsovie, puis de mise en scène à l'école de cinéma de Lodz, il a travaillé au journal télévisé polonais. Il incarne avec Andrzej Wajda le renouveau du cinéma polonais en lutte contre la bureaucratie soviétique. Pourtant, il a beaucoup d'admiration pour Eisenstein et le premier cinéma de l'URSS. L'un de ses précédents films, *Blekitny krzyz (Les Hommes de la Croix bleue, 1955)*, parle déjà de la guerre.

Le film

1. Distribution

Aleksandra Slaska : Liza

Anna Ciepelewska : Marta

Jan Krzmar : le fiancé de Marta

2. Intrigue

Une femme allemande croit reconnaître sur un paquebot transatlantique une ancienne détenue du camp d'Auschwitz dont elle était le kapo. Elle évoque ses souvenirs pour son mari, mais la vérité qui se dessine peu à peu n'est pas celle qu'elle lui raconte.

3. Analyse

Un transatlantique, c'est «une île au milieu de l'océan», «un lieu hors du monde et hors du temps». C'est par ces paroles en voix off que commence ce film, dont les premières images sont fixes. Deux femmes qui se regardent, un mari qui ne comprend pas. Film inachevé, qui tire de cet inachèvement une profondeur supplémentaire. En effet, s'imposent à nous d'emblée trois régimes d'images, des photos fixes, les séquences animées mais muettes faites de plans d'ensemble décrivant la vie dans le camp et les séquences animées et parlées, soit en dialogue, soit par la voix off d'un narrateur, qui retracent la relation entre les deux femmes. Film qui se veut l'analyse psychologique ou psychanalytique de l'univers mental d'un chef, découvrant peu à peu qu'il est capable de «jouir du pouvoir», selon le titre du livre du psychanalyste Pierre Legendre. Le fait que ce soit une femme ajoute encore à l'intérêt de cette analyse.

En effet, deux récits subtilement différents sont donnés à voir en flash-back sous nos yeux. Le récit édulcoré fait au mari de la façon dont Liza a «facilité» la vie de Marta au camp, et le récit des événements réels, qui mettent en scène une relation beaucoup plus ambiguë et discutable. Dans l'un Liza «fait son devoir», tout en soulageant les détenues, et entretient avec Marta une relation privilégiée, puisqu'elle en fait sa secrétaire, engage même son fiancé pour le rapprocher d'elle et la soigne quand elle est malade. Images soigneusement aseptisées et rendues inoffensives. Dans le second récit au contraire, fait des souvenirs que Liza se remémore dans son for intérieur, les choses sont plus dures. Les véritables sentiments de Liza à l'égard de Marta sont d'abord la jalousie de sa vie et de l'amour inconditionnel que lui porte son fiancé et le refus de toute complicité avec ce couple qui lui renvoie l'image de sa propre solitude. Puis, s'installe progressivement en elle la griserie de découvrir son pouvoir discrétionnaire sur eux : «Je voulais lui faire savoir que je pouvais lui donner Taddeusz comme on donne un bonbon à un enfant sage.» Si elle lui sauve la vie, ou lui permet de voir son fiancé, c'est pour qu'elle comprenne ce qu'elle lui doit, pour obtenir sa reconnaissance, voire sa confiance. Mais Marta, retranchée dans un mutisme certainement voulu par le cinéaste, résiste à ses avances. Elle a une physionomie plus éloquente que n'importe quelles paroles. Dans la scène clé où elle est interrogée, malade, par les inspecteurs de la Croix-Rouge et ne peut parler sous peine de représailles, elle a un regard traqué d'animal aux abois. Celle où elle lit une lettre d'amour imaginaire pour dissimuler un message codé libère au contraire une parole lyrique. Quant à la superbe scène où les détenus écoutent un concert donné par certains des leurs, et où le violon est couvert par le sifflement ou le grondement des trains, les deux amants essaient de se rapprocher en silence au péril de leur vie pour un moment d'une intensité inoubliable.

4. Pistes pédagogiques

On analysera de près ces scènes pour expliquer que ce film est grandiose, non pas parce qu'il montre la vie dans un camp, bien qu'il ait été le premier à le faire, mais parce que son propos élève le problème du pouvoir et de la résistance jusqu'à une dimension universelle. Le camp devient le symbole de tous les systèmes fascistes ou répressifs qui tentent d'asservir non seulement le corps mais l'esprit de l'homme, systèmes incarnés par des hommes assez faibles pour céder à la tentation du sadisme. Certains êtres exceptionnels comme Marta parviennent à résister à la voie du masochisme par leur fierté inébranlable. Dialectique éternelle du maître et de l'esclave, qui n'a plus de raison d'être quand l'esclave, quoique brutalisé et mis à mort, refuse son statut pour affirmer celui d'être humain à part entière, même dans les pires conditions. Ce conflit, bien plus profond que la plate reconstitution historique, ne fait-il pas comprendre l'essence même du système concentrationnaire, qui a voulu réduire des hommes au rang d'animaux ? D'autres films comme *The Servant* de Joseph Losey ou *Portier de nuit* de Liliana Cavanni ont exploré le rapport complexe entre maître et esclave, bourreau et victime, qui n'exclut pas une certaine fascination. Mais, en dehors du fait que ce film est le premier à le tenter, il a la particularité d'instaurer cette relation entre deux femmes et d'analyser la psychologie de la kapo en laissant opaque celle de la prisonnière, ou du moins en la laissant déduire de ses seuls actes.

Joseph Losey, *Monsieur Klein*

France/Italie (1976), fiction historique, durée : 123 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : la France occupée et la collaboration

Thème philosophique : le vertige de l'identité

Thèmes esthétiques : la reconstitution historique, le défi au réalisme, l'enquête policière

Le réalisateur

Le plus grand réalisateur britannique appartient à une grande famille du Wisconsin. Né en 1909, Joseph Losey fait des études de philosophie, de médecine et de littérature anglaise en Europe, mais il s'intéresse surtout au théâtre et réussit à travailler avec Bertolt Brecht, dont il met en scène *Galilée* avec Charles Laughton en 1947. Son premier film important, *Le Garçon aux cheveux verts*, est salué en 1948 comme un chef-d'œuvre. Mais durant le tournage de *The Prowler* en Italie en 1951, il est convoqué par le Comité aux activités anti-américaines et décide de s'exiler en Angleterre. Là, il travaille avec Harold Pinter. Mais il commet également des films médiocres jusqu'en 1963, date de son œuvre la plus étonnante, *The Servant*. Avec *Accident* (1967) et *The Go-between* (1971), il se place au rang des meilleurs réalisateurs de sa génération. Mais il continue à tourner des films sans intérêt jusqu'à *Monsieur Klein* (1976), véritable chef-d'œuvre, et une mémorable version de *Don Juan* (1979). Son dernier film est *Steaming*, d'après une pièce de Nell Dunn, film posthume de 1985, puisqu'il meurt en 1984.

Le film

1. Distribution

Alain Delon : Robert Klein

Jeanne Moreau : Florence

Juliet Berto : Janine

Suzanne Flon : la concierge

Michael Lonsdale : Pierre

2. Intrigue

Dans le Paris occupé de 1942, Robert Klein vit une existence de jouisseur et s'enrichit en achetant les biens des Juifs aux abois. Lorsqu'il trouve devant sa porte le journal *Informations juives*, qui semble le considérer comme un abonné, il découvre l'existence d'un homonyme, juif et résistant. Il commence une enquête sur ce double, d'abord pour prouver sa non-appartenance à la communauté juive, puis se laisse peu à peu fasciner par ce personnage plus courageux et plus mystérieux que lui.

3. Analyse

Le scénario kafkaïen de Franco Solinas crée une atmosphère inquiétante. Les premières images du film nous conduisent dans un cabinet médical, où un médecin examine sans douceur une femme pour déterminer la race à laquelle elle appartient. Le gros plan y a une fonction scientifique, puisqu'il sert à souligner l'assimilation des hommes aux animaux (plus loin, Klein sera caractérisé comme vautour, puis comme cheval), et politique, puisqu'il définit d'emblée l'atmosphère de la France de Vichy. Cette séquence contraste violemment avec l'atmosphère voluptueuse de la chambre de Klein, où sa maîtresse se prélassait dans son lit. La scène de l'achat du tableau hollandais le classe dans la catégorie des profiteurs et introduit en mineur le thème de l'origine juive.

L'intérêt du film est le lent processus par lequel Robert Klein s'identifie à son homonyme. Peu à peu, l'esthète oisif et fêlard se glisse dans la peau d'un autre comme s'il avait honte de sa propre vie. Les trains jouent un rôle décisif dans cette métamorphose. De même que la saynète violemment antisémite, mise en abîme de l'intrigue, à laquelle il assiste dans un cabaret. Dès le moment où la caricature du juif est ressentie comme insupportable, l'identification a commencé. Le nom est le point crucial de l'intrigue, comme pour les personnages de Kafka, auxquels le scénariste a emprunté leur initiale. Il est à la fois le signe de l'arbitraire du régime politique et le siège d'une identité floue, vacillante et problématique, qui laisse la place à une autre librement choisie et assumée. Dans la ronde des prénoms de femmes, interchangeables comme leur personne pour le viveur, émerge le nom de famille d'un être qui n'est pas encore un homme, mais va finir par le devenir grâce à une méprise dangereuse et providentielle. Cette identité, d'abord judiciaire, devient le prétexte à tous les fantasmes originaires et les scènes primitives. Doubte essentiel, vertige, recherche de soi-même, inadéquation à son nom et à son personnage. M. Klein, Narcisse égocentrique, s'embarque dans un train symbolique pour quitter son pays, son identité, son masque. Mais une force inconnue le ramène à sa place. Le voilà qui rejoint son nom au moment même où les certificats «d'aryanité» en bonne et due forme sont arrivés. Les autobus de la rafle du Vel d'Hiv l'emmènent inexorablement vers le destin qu'il a choisi, dans ce train où il retrouve symboliquement le Juif à qui il avait acheté le tableau.

4. Pistes pédagogiques

Le film étant trop habile pour tomber dans le piège de la pesante dénonciation historique, on fera relever tous les indices fugaces de la situation politique de la France occupée, examens médicaux, queues devant les magasins d'alimentation, rôle clé des concierges, étude par la police du trajet des autobus vers le Vel d'Hiv, étoile jaune dans le reflet de la vitre du bus. On étudiera le film comme démonstration des risques que court l'identité en période de dictature et de collaboration et comme parcours labyrinthique dans les méandres d'un état policier. Tandis que la population, prise en otage, joue son rôle de majorité passive et muette.

On étudiera aussi le suspense qui nous mène haletants jusqu'au dévoilement de tout, sauf de l'identité du personnage, révélée trop tard pour le préserver d'un sort suicidaire, mais surtout le côté presque fantastique de cette vampirisation progressive d'un individu par un personnage imaginaire qui lui apparaît comme plus intéressant et plus prestigieux que lui-même. Ce résistant donne d'abord au dandy le sentiment du romanesque, avant de lui faire découvrir la vacuité de sa propre existence, de le fasciner et de l'envahir. Film philosophique et métaphysique sur les dérives d'un système politique, sur l'impossibilité du non-engagement et sur la folie de la dépossession de soi quand le moi fait l'expérience de la blessure narcissique et perd toute estime pour lui-même. La photo de Gerry Fischer retrouve celle d'Edmond Richard dans *Le Procès* d'Orson Welles, tandis que le choix de Suzanne Flon, qui jouait dans ce film, confirme cette parenté d'inspiration.

Louis Malle, *Au revoir les enfants*

France (1987), 104 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : la France occupée

Thème esthétique : la reconstitution des souvenirs d'enfance

Le réalisateur

Né en 1932 à Thumeries, en France, Louis Malle est l'un des représentants les moins contestés de la Nouvelle Vague. Fils de riches industriels, il a d'abord fait des études de philosophie à la Sorbonne, avant de s'inscrire à l'IDHEC. Assistant du commandant Cousteau pour *Le Monde du silence* (1956), puis la même année de Robert Bresson pour *Un condamné à mort s'est échappé*, il réalise son premier film, *Frantic* (1957), avec Jeanne Moreau, qu'il dirige l'année suivante dans *Les Amants*, film qui fait scandale par l'érotisme de sa superbe photo. Suivent *Zazie dans le métro* (1960), *Vie privée* (1961), *Le Feu follet* et *Le Souffle au cœur* (1971), *Lacombe Lucien* (1974), *La Petite* (1978), *Atlantic city* (1980). Louis Malle a toujours gardé l'amour du documentaire. Il l'a alterné avec la fiction, réalisant des films comme *La poursuite du bonheur* ou *Vanya 42^e rue* ou faisant des films à mi-chemin entre fiction et document comme *Alamo bay* (1985). Il est mort à Beverly Hills en 1995.

Le film

1. Distribution

Gaspar Manesse : Julien

Raphaël Fejto : Bonnet

Francine Racette : M^{me} Quentin

Philippe Morier-Genoud : le père Jean

François Berléand : le père Michel

2. Intrigue

Un enfant de 11 ans, pensionnaire dans un collège religieux, se lie d'amitié avec un de ses condisciples, qui l'attire parce qu'il le trouve différent des autres, jusqu'au jour où il comprend qu'il est juif.

3. Analyse

Après un long exil aux Etats-Unis, Louis Malle revient en France avec ce film autobiographique sur son enfance. Le réalisateur de *Lacombe Lucien* – œuvre qui analysait le processus par lequel un jeune paysan sans idéologie aucune se laissait enrôler dans les milices de Vichy – évoque sa scolarité dans une école catholique et son amitié avec un jeune juif, caché par les prêtres au péril de leur vie. C'est peut-être ce matin glacial de 1944 où, dans le collège des Carmes d'Avon, près de Fontainebleau, les Allemands sont venus chercher son camarade et l'ont emmené sous ses yeux qui est à l'origine de sa vocation cinématographique. Toute son œuvre, vibrante de générosité, dévouée à la cause des opprimés, semble bien avoir pour racine ce souvenir obsédant, qu'il tente ici d'exorciser.

Avec beaucoup de sensibilité, Malle peint par petites touches les liens qui se tissent peu à peu entre ces deux adolescents dans l'univers souvent cruel du collège. Sa mise en scène reste d'une sobriété exemplaire. Peinture du caractère de l'enfant qu'il a été, timide, renfermé, trop attaché à sa mère (est-ce lui-même qu'il peint déjà dans *Le Souffle au cœur?*). Découverte de l'absurdité cruelle du monde, naissance d'une vocation d'aide aux opprimés et d'une inspiration constante, la dénonciation des conformismes et la volonté de comprendre les minorités.

La photo de Renato Berta donne à ce film cette atmosphère particulière d'une époque révolue, qui doit moins à l'Histoire qu'aux souvenirs d'enfance. Le collège Sainte-Croix, les élèves vêtus de capes bleu marine, avec cheveux en brosse et bérets basques, jouant à marcher sur des échasses pour se réchauffer, et surtout la lumière froide de cet hiver dans la campagne d'Ile-de-France composent une ambiance presque onirique, ou qui traduit en tout cas les déformations apportées par la mémoire enfantine à la réalité objective.

4. Pistes pédagogiques

Tous les adolescents partageront l'émotion ressentie par Louis Malle dans ce film si personnel. Il essaie de leur transmettre sa vision du monde et de leur montrer la brutale destruction du paradis de l'enfance. Le monde des adultes, c'est d'abord la souffrance d'être séparé de cette mère si tendre, mais si lointaine, c'est la violence d'un quotidien auquel l'enfant gâté n'est pas habitué. Mais c'est surtout la guerre pénétrant sans crier gare dans ce collège de province, si tranquille et qui semble si bien protégé. C'est la maturité acquise par la rupture brutale d'une belle amitié et la découverte du rôle héroïque joué par le père Jean.

Francesco Rosi, *La Tregua (La Trêve)*

Italie (1997), 125 mn, couleurs, d'après le texte autobiographique de Primo Levi. Italie/France/Allemagne/Suisse, langues : anglais/russe/allemand/polonais/italien/latin

Thème historique : le retour des prisonniers des camps à la vie

Thème éthique : comment supporter de nouvelles épreuves après celles déjà subies

Thème esthétique : la reconstitution historique

Le réalisateur

Francesco Rosi, l'un des plus grands réalisateurs italiens, est né le 15 novembre 1922 à Naples. Son cinéma est essentiellement politique et littéraire. Faits divers ayant influencé la vie de son pays comme *Le Mani sulla città (Main basse sur la ville, 1963)*, *Il Caso Mattei (L'Affaire Mattei, 1971)*, *Lucky Luciano (1973)* ou *Cadaveri eccellenti (Cadavres exquis, 1975)*, et superbes adaptations d'œuvres littéraires de premier plan comme *Cristo si è fermato a Eboli (Le Christ s'est arrêté à Eboli, 1979)*, *Chronique d'une mort annoncée (1986)* ou *Oublier Palerme (1989)*.

Le film

1. Distribution

John Turturro : Primo Levi
Rade Serbedzija : le Grec
Massimo Ghini : César
Stefano Dionisi : Daniel
Teco Celio : le colonel Rovi
Claudio Bisio : Ferrari

2. Intrigue

Le second ouvrage de Primo Levi, paru en 1963, relate l'odyssée de son retour d'Auschwitz, depuis l'entrée des troupes soviétiques dans le camp jusqu'à l'interminable rapatriement, via l'URSS, jusqu'à Turin.

3. Analyse

Adapter ce récit au cinéma relevait du défi, tant la force du texte repose sur son écriture précise, minutieuse, parfois ironique, mais jamais bavarde ni apitoyée. Encouragé par Primo Levi lui-même, Francesco Rosi a relevé ce défi. Si, à 75 ans, il a voulu se mesurer à un tel sujet, c'est pour faire œuvre pédagogique à l'intention des jeunes. C'est sans doute pourquoi son film manque un peu de force. A la précision entomologique et à l'humour de Levi, il substitue un ton quelque peu caricatural pour la peinture des personnages, une nette tendance au mélodrame et le lyrisme déplacé de la musique de Luis Bacalov. Pourtant, l'interprétation est remarquable. John Turturro, prix d'interprétation à Cannes en

1991 pour son rôle dans *Barton Fink* de Joel et Ethan Cohen, incarne brillamment l'écrivain. Amaigri, le regard brûlant, il compose avec sensibilité ce rôle «impossible», selon ses propres termes, et d'autant plus difficile que le personnage occupe le plus souvent une fonction d'observateur. Il est très regrettable que Francesco Rosi ait jugé bon d'ajouter une scène de son cru au texte, celle où un prisonnier allemand s'agenouille devant le déporté qui lui montre son étoile jaune. «Personne ne nous regardait dans les yeux, écrit pourtant Primo Levi, personne n'acceptait le débat; ils étaient sourds, aveugles, muets, retranchés dans leurs ruines comme dans une forteresse d'oubli volontaire, encore forts, encore capables de haine et de mépris.» Alors, faut-il parler de trahison? Sans contester au cinéaste la liberté de son adaptation, on peut remarquer que cette scène s'inscrit dans le courant général de «repentance» qui traverse l'Europe. Willy Brandt ne s'est-il pas agenouillé devant le mur des exécutions? C'est ce qu'allégua Rosi lui-même, se disant en accord avec Primo Levi qui préconisait le souvenir sans la haine.

4. Pistes pédagogiques

On posera le problème crucial de l'adaptation. Fidélité ou trahison. Mais en insistant sur le fait que la fidélité n'est jamais une vertu en soi. Certaines adaptations géniales de textes pourtant classiques sont très libres, comme *Le Procès* d'Orson Welles. L'essentiel est de trouver des équivalents qui donnent l'impression voulue par le romancier. Mais ajouter à un texte comme celui-là des scènes comme celle du prisonnier allemand détruit la crédibilité et la portée d'un film qui aurait pu être honorable. Ce n'est pas avec des foules de figurants faméliques, des flash-back en noir et blanc, des bons sentiments imaginaires et des tirades grandiloquentes qu'un cinéaste peut traduire cet entre-deux vies si finement dépeint par l'écrivain, ce moment indéfinissable entre désespoir et envie de vivre. L'esthétisme cinématographique pourrait bien être ici un manque de tact.

Werner Herzog, *Invincible*

Allemagne/États-Unis/Royaume-Uni/ Irlande (2001), fiction, durée : 133 mn, couleurs, langue : anglais

Thème historique : la montée du nazisme

Thème éthique : les deux attitudes possibles des immigrants dans un pays d'accueil, l'assimilation ou l'auto-affirmation

Thèmes esthétiques : la force politique des mythes et leur utilisation esthétique au cinéma

Le réalisateur

Né en Bavière en 1942, Werner Herzog fait des études d'histoire et de littérature, et décide de travailler de nuit comme soudeur pour financer son premier court métrage, qu'il réalise à l'âge de 19 ans. Pour garder son indépendance, le cinéaste s'efforce de produire lui-même ses films. Il réalise en 1968 son premier long métrage, *Lebenszeichen (Signes de vie)* qui obtient un prix spécial au Festival de Berlin. En 1973, *Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, la colère de Dieu)* est reconnu internationalement. Le cinéaste devient l'un des chefs de file du cinéma allemand avec Volker Schlöndorff, Reinhard Hauff et Rainer Werner Fassbinder. Malgré ses différends avec l'acteur Klaus Kinski, il le fait à nouveau tourner dans *Woyzeck*, présenté en 1979 au Festival de Cannes où il avait remporté en 1975 le grand prix spécial du jury pour *Jeder für sich und Gott gegen alle (L'Enigme de Kaspar Hauser)*, ou encore dans *Nosferatu, phantom der nacht (Nosferatu, fantôme de la nuit, 1979)*, film qui pose Herzog en héritier de Murnau. Après avoir tourné à plusieurs reprises en Afrique à la fin des années 1960 (*Fata morgana*), il continue de réaliser des films à l'étranger comme, en 1982, *Fitzcarraldo* (tourné au Pérou), en 1984, *Le Pays où rêvent les fourmis vertes* (tourné en Australie) ou, en 1988, *Cobra verde* (tourné en Colombie et au Ghana). Dans les années 1990, il réalise plusieurs documentaires dont *Ennemis intimes*, portrait de son comédien fétiche Klaus Kinski avec qui il a toujours entretenu une relation d'attraction-répulsion sur les tournages. En 2001, *Invincible* est présenté au Festival de Venise.

Le film

1. Distribution

Tim Roth : Hanussen

Jouko Aola : Zishe Breitbart

Anna Gourari : Marta Farra

Max Raabe : le maître de cérémonie

Jacob Wein : Benjamin

2. Intrigue

Le héros du film est un homme simple, Zishe Breitbart, forgeron juif d'une force colossale. Il est blond et appartient à une famille polonaise religieuse et très unie. Quand un agent berlinois lui propose un jour de se produire à Berlin, il accepte – sans aucune connaissance du milieu artistique. L'étrange Hanussen, directeur de cabaret et hypnotiseur à succès qui espère devenir l'éminence grise du futur gouvernement d'Hitler, l'engage pour incarner la force de l'Allemagne montante sous le nom de Siegfried. Constatant la montée de l'antisémitisme, Zishe dévoile un soir en public son identité et se présente comme le nouveau Samson du peuple juif, redonnant ainsi espoir à toute la communauté berlinoise.

3. Analyse

Werner Herzog a une conscience aiguë du pouvoir cinématographique des mythes, anciens et modernes, mis en scène sans relâche d'*Aguirre à Nosferatu*, en passant par *Kaspar Hauser et Fitzcarraldo*. Dans *Invincible*, deuxième volet de la fresque sur l'Allemagne nazie après *Hanussen*, il parvient de façon magistrale à analyser l'utilisation politique qu'en a fait le nazisme. De Siegfried à Samson, du colosse de Rhodes à Goliath, les grandes figures mythiques de la force physique sont mobilisées par Herzog, soucieux d'opposer la puissance spirituelle – le jeune frère de Zishe ou Hanussen – à la force corporelle. De plus, à mesure que la conscience politique vient au naïf, nouvelle figure du sauvage Kaspar Hauser, celui-ci se découvre un don de vision qui l'apparente à la Cassandre grecque ou aux prophètes bibliques. Tout un univers mythologique nourrit donc ce film, qui retrouve les dominantes de l'univers d'Herzog et prétend démonter, avec le sens plastique de la démesure propre au cinéaste, l'usage nazi du fonds culturel allemand au service de la prise de pouvoir d'Hitler. Mais son intérêt majeur est peut-être d'opposer, sous la forme d'Hanussen et de Zishe, deux attitudes fondamentales du peuple juif, l'assimilation ou l'autoaffirmation. «Un Juif n'a le choix qu'entre deux solutions, dit Hanussen, être écrasé comme un chien ou s'adapter et se fondre dans la société.» C'est ce qu'on pourrait appeler, par allusion au film de Woody Allen, le syndrome de Zelig, le caméléon humain. Si lui-même a choisi de pousser à l'extrême la deuxième possibilité en avançant et en annonçant le règne du fascisme, c'est parce qu'il est rongé par une peur viscérale. Au contraire de Zishe, que sa force met à l'abri mais qui incarne surtout, comme son jeune frère, l'assurance tranquille des Justes.

4. Pistes pédagogiques

On fera prendre conscience de la mythologie omniprésente dans ce film, mythologie classique, (Samson, Goliath, Cassandre, les prophètes), mythologie traitée par l'œuvre du cinéaste (Kaspar Hauser) et utilisation par les nazis du fonds culturel allemand (Siegfried) au service de la propagande hitlérienne.

Costa-Gavras, *Amen*

France (2002), fiction, durée : 133 mn, couleurs, langue : anglais, scénario écrit avec Jean-Claude Grumberg

Thèmes historiques : les rapports entre la papauté et les pays engagés dans la guerre, la passivité du pape

Thème éthique : peut-on rester indifférent et passif dans une époque comme celle de la guerre ?

Thème esthétique : la reconstitution historique

Le réalisateur

Né en 1933 en Grèce, Costa-Gavras s'installe à Paris en 1951. Après des études de lettres à la Sorbonne, il entre à l'IDHEC. A la fin des années 1950, il est l'assistant d'Henri Verneuil, de René Clément, de Jacques Demy et de Jean Becker. En 1965, son premier film, *Compartiment tueurs*, connaît un grand succès. Suivent *Un homme de trop* (1967), puis *Z* (1969), qui remporte deux prix à Cannes et deux Oscars. Ce film ouvre une trilogie politique qui comprend également *L'Aveu* (1971) et *Etat de siège* (1973). Se spécialisant donc dans les enquêtes politiques, il remporte, avec *Missing* (*Porté disparu*), en 1981, une Palme d'or au Festival de Cannes et l'Oscar du meilleur scénario, puis traite de la violation des droits de l'homme avec *Hanna K* (1983). Des scénarios écrits en collaboration avec Jorge Semprun ou Franco Solinas, le comédien Yves Montand assurent le succès des films de Costa-Gavras. Après s'être essayé à un registre plus intimiste dans *Clair de femme* (1979) et *Conseil de famille* (1985), il délaisse la réalisation pour s'occuper de la Cinémathèque française dont il est le président. Mais *La Main droite du diable* (1987) et *Music Box* (1989) marquent son retour au cinéma américain. *La Petite Apocalypse* (1992) et *Mad City* (1996) restent peu connus dans les années 1990. En 2001, il réalise *Amen*, un drame historique qui renoue avec les thèmes engagés de ses premiers films.

Le film

1. Distribution

Ulrich Tukur : Kurt Gerstein

Mathieu Kassovitz : Riccardo Fontana

Ulrich Mühe : le docteur

Michel Duchaussoy : le cardinal

Ion Caramitru : le comte Fontana

Marcel Iures : le pape

2. Intrigue

Une jeune handicapée mentale décédée sans explication plausible déclenche les soupçons d'une famille allemande, celle des Gerstein. Une enquête sommaire révèle qu'elle a bien été « euthanasiée » avec un certain nombre de ses semblables,

et l'Église, scandalisée, se mobilise en la personne du cardinal de Westphalie, Von Galen. Une énergique sermon aux autorités allemandes suffit pour arrêter le processus. Tiré d'une pièce allemande de Rolf Hochhuth des années 1960, *Le Vicaire*, qui retrace l'histoire vraie de Kurt Gerstein, cet officier SS spécialiste de l'hygiène qui a fourni le zyklon B à l'armée allemande en le croyant destiné à la désinfection des locaux. Après s'être aperçu de l'usage que voulaient en faire les nazis et avoir assisté à un gazage de prisonniers, il a tenté d'alerter l'opinion mondiale sans succès.

C'est sur un fait peu connu de 1938 – l'euthanasie des handicapés – que commence le dernier film de Costa-Gavras, *Amen*. Costa-Gavras en arrive ensuite à l'extermination des Juifs. Il prend résolument parti dans la controverse classique sur la culpabilité de Pie XII. Il analyse son caractère angoissé, partagé entre un anti-communisme vigilant et intransigeant et la crainte du nazisme, il le montre retenu par son affection pour l'Allemagne où il a passé douze années, son souci de l'équilibre des forces et de la neutralité traditionnelle du Vatican. Telles sont les préoccupations qui lui ont interdit de peser de tout son poids moral sur la politique allemande. Il faut bien reconnaître qu'il ne l'a tenté ni au moment du ravage de la Pologne et des sévices infligés au clergé polonais, ni lorsqu'il a appris en 1942 des nouvelles précises sur l'élimination massive des Juifs, ni lors de l'arrestation des Juifs de Hollande dénoncée par une lettre apostolique, ni devant le témoignage irréfutable du catholique Jan Karski, introduit dans le ghetto de Varsovie. Aucune pression, ni extérieure, ni intérieure, n'a eu raison de son impassibilité. Enfermé derrière les murs de son palais, le «bon pasteur», parfaitement informé de l'existence des chambres à gaz, ne s'est senti tenu de protéger que les trésors de l'art ecclésial. Enfin, en 1944, quand les Juifs hongrois sont conduits les derniers à une extermination connue du monde entier, Pie XII ne saisit pas cette dernière occasion d'éviter un massacre à grande échelle. Alors qu'il connaît par un évadé d'Auschwitz tous les détails sur le zyklon B et les chambres à gaz, il se contente de faire convertir les Juifs à tour de bras et de faire envoyer quelques sauf-conduits, réussissant ainsi à sauver 5 000 Juifs sur les 400 000 qui ont été gazés. C'est à cette occasion qu'il s'est le plus impliqué.

3. Analyse

Le film de Costa-Gavras est d'une efficacité et d'une rigueur impeccables. Son respect de la chronologie, son information rigoureuse en font une excellente fiction historique, simplifiée mais globalement exacte. On connaît le talent du cinéaste pour créer, sans concessions au pathos, des atmosphères tendues et des situations sans issue. En nous faisant vivre le chemin de croix de ces deux personnages emblématiques, le SS et le vicaire, il montre que le nombre des hommes de bonne volonté a été infime, que leurs efforts ont été vains et que le monde était au courant de l'extermination des Juifs, y compris les États-Unis. Il montre aussi la lourdeur des règles de la diplomatie, qui interdisent toute intervention même quand il s'agit de millions de vies humaines. Comme pour les

handicapés, il aurait pourtant sans doute suffi de si peu ! Quelques mots un peu plus énergiques et plus précis du pape dans son homélie de Noël, où n'a pas été prononcé le mot «juif», des remontrances bien senties et une menace d'excommunication au gouvernement d'Hitler. Certes, le Vatican, à partir de 1943, a sauvé quelques familles juives romaines qui le touchaient de près, en ouvrant les couvents, mais il aurait pu faire tellement plus ! Était-ce si difficile ? Quel risque courait donc le clergé pontifical ? Telles sont les questions que pose le film.

4. Pistes pédagogiques

On montrera comment la mise en scène très soignée du Vatican, contrastant avec les terribles nouvelles des camps, aide Costa-Gavras à raconter le combat désespéré de cet officier allemand contre l'inertie bureaucratique et la diplomatie ecclésiastique. Ni les autorités protestantes, ni le pape, mis au courant par ses soins, ne jugent bon d'agir. Quand il rencontre un jeune prêtre proche du pape, celui-ci tente par tous les moyens d'alerter Pie XII, qui ne réagit pas. Dans le rôle du prêtre, de plus en plus écœuré, Mathieu Kassovitz se montre aussi convaincant qu'Ulrich Tukur dans celui de Gerstein. Quant à Michel Duchaussoy, il est excellent en nonce apostolique autoritaire et fin diplomate. Des films comme celui-là, par leur générosité et leur rigueur, font avancer la connaissance que peut avoir l'opinion publique de la Shoah.

IV. Anti-réalisme

Emmanuel Finkiel, *Voyages*

France (1999), 111 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : les lendemains de la Shoah

Thème éthique : comment vivre après Auschwitz

Thèmes esthétiques : structure en triptyque, souvenir et flash-back, le présent marqué par le passé, ellipse, refus de la reconstitution.

Le réalisateur

Appartenant à une famille juive qui a connu les camps, Emmanuel Finkiel, élevé dans le souvenir de la Shoah, tente d'entrer à l'IDHEC avec un dossier sur la déportation. Formé en tant qu'assistant réalisateur auprès de cinéastes comme Krzysztof Kieslowski, Christian de Chalonge, Bertrand Tavernier ou Jean-Luc Godard, Emmanuel Finkiel connaît, en 1995, avec *Madame Jacques sur la Croisette*, son premier court métrage, un succès remarquable. Suivent *Voyages* en 1999, et *Casting* en 2000. Trois films qui mettent en scène de vieux juifs de culture yiddish à notre époque. Ce ne sont donc pas des documents sur la Shoah, mais des films sur le présent. «Quand j'ai été à Auschwitz, la première fois, ce qui m'a frappé, c'est que moi, physiquement, je pouvais toucher une pierre. En touchant cette pierre, il y a une espèce de réalité qui apparaissait, qui sortait de tous les livres que j'avais pu lire et regarder sur les camps.» C'est ce prolongement du passé dans le présent qui intéresse le cinéaste. La seule réalité qui soit pour lui est celle de la subjectivité. C'est elle que Finkiel essaye de traduire à l'écran en épousant le point de vue des personnages. Dans *Madame Jacques sur la Croisette*, par exemple, le temps du film est celui de ces hommes et de ces femmes qui se réunissent régulièrement, à Cannes, pour discuter de tout et de rien, et dont le point commun est d'avoir vécu la Shoah. Temps à la fois dilaté et hors du temps pour ces personnes enfermées dans la bulle de leur passé.

Le film

1. Distribution

Shulamit Adar : Rivka

Esther Gorintin : Vera

Natan Cogan : Graneck

Mosko Alcalai : Shimon

Maurice Chevit : Mendelbaum

Michael Schillo : M. Katz

2. Intrigue

Voyages est un film consacré à ces vieillards étonnants qui peuplent encore les cafés de Tel-Aviv, rescapés des camps, naufragés de la diaspora, orphelins de l'Histoire. Le cinéaste donne la vedette à trois femmes en quête de souvenirs

dans trois récits différents situés sur la route d'Auschwitz, à Paris et à Tel-Aviv. Chacune d'elles essaie de reconstituer le puzzle d'une mémoire lacunaire. Chacune d'elles est liée aux deux autres. Rivka, 65 ans, est une Française installée en Israël, qui se joint à un voyage en groupe de Varsovie à Auschwitz ; Régine, même âge, qui vit seule à Paris, voit arriver chez elle un vieux Lithuanien qui dit être son père ; Vera, Russe de 85 ans, vient d'émigrer en Israël pour échapper à la solitude en retrouvant sa cousine, mais se sent perdue dans les rues de Tel-Aviv.

3. Analyse

Cette structure en triptyque constitue la force du film. Elle recrée cette mosaïque du temps que Balzac voulait obtenir par le retour des mêmes personnages. Chaque histoire semble à la fois unique et partie d'un tout. Emmanuel Finkiel cultive les liens souterrains et à peine apparents entre les trois intrigues, à la fois dans le fond et dans la forme. Le récit, linéaire, se veut nonchalant, accordé au rythme de chaque personnage. A la limite du document et de la fiction, mettant en scène nombre d'acteurs non professionnels, il évite soigneusement les ressorts d'une narration trop appuyée pour faire place à des tranches de vie qui se déroulent sans artifices trop voyants. Le documentaire est l'école et la référence du cinéaste. Il donne à ses fictions un cadre et une assise qui constituent sa marque personnelle. Le cinéaste impose ainsi trois personnages criants de vérité qui échappent au scénario pour vivre d'une vie autonome. Le point de vue est toujours limité, de manière à ce que le spectateur n'en sache pas et n'en voie pas plus que les personnages. Chacun d'eux est prisonnier de son champ de vision, ne voyant par exemple de la Pologne que la portion de paysage découpée par le givre sur les vitres du car qui les emmène à Auschwitz. Regard de cinéaste, pour qui la réalité est faite de plans et de séquences. De même, le monde intérieur de chacun des personnages est marqué par ce qu'il a vécu et qui programme son présent. Comme cette femme qui attendait tant de sa vie en Israël et s'y trouve aussi étrangère qu'ailleurs. Ou cet homme qui s'accroche à l'idée qu'il a retrouvé sa fille jusqu'à preuve évidente de son erreur.

Le choix de la trajectoire est bien sûr emblématique. L'itinéraire Pologne, France, Israël a été emprunté au milieu de notre siècle par deux générations. Le thème du retour aux sources lui donne ici une valeur émotionnelle toute particulière. Le découpage a été ainsi programmé par le sujet lui-même. D'une histoire à l'autre, le réalisateur fait preuve d'une grande virtuosité dans les changements de point de vue et de traitement des personnages. Mais sa technique est au service d'une vision toute personnelle. Ces histoires ne sont pas inventées de toutes pièces ; la fiction est nourrie des souvenirs d'enfance, des impressions vécues, des récits entendus. La recherche d'identité est pour lui une priorité familiale et une inquiétude métaphysique. Comme si le destin du peuple juif, que sa propre famille a subi, était la tragédie même de la condition humaine, vouée à la finitude. Ce serait alors la recherche du bonheur qui serait la plus futile des illusions. Ou le rêve impossible d'une régression vers la bienheureuse enfance.

En tout cas, Emmanuel Finkiel a réussi à trouver son identité cinématographique. Faisant appel aux sensations et aux émotions, il fraie avec beaucoup de sensibilité son propre chemin dans un cinéma voué aux modèles répandus par le cinéma américain. La Shoah devient chez lui une obsession, une expérience primitive qui imprime sur les individus son sceau indélébile. *Melancholia*.

4. Pistes pédagogiques

L'un des intérêts de ce film est qu'il permet de comprendre qu'on peut parler de la Shoah sans rien en montrer. Ni documents d'archives, ni reconstitution historique. Seules ses conséquences présentes sur la vie des individus sont analysées avec sensibilité. On peut travailler sur la limitation du point de vue qui rend chaque personnage prisonnier de la focalisation interne, alors que le cinéaste possède, lui, une vision globale de ce qui relie ces êtres entre eux. Et montrer comment l'univers mental de chacun d'eux est marqué par les horreurs qu'il a vécues, toujours hors champ et même à peine évoquées. C'est le triomphe de l'ellipse sur la représentation.

Yolande Zauberman, *La Guerre à Paris*

France (2001), fiction, durée : 90 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : Paris sous l'Occupation

Thème éthique : les choix à faire en période critique

Thème esthétique : l'anti-réalisme

La réalisatrice

Yolande Zauberman a commencé sa carrière comme documentariste avec des films aussi remarquables que *Classified people* (1988) ou *Caste criminelle* (1990). Elle est passée à la fiction avec *Moi Ivan toi Abraham* (1993) et *Clubbed to death* (1996), films dans lesquels se sentait l'école du documentaire. Depuis plusieurs années en effet, elle tourne des documentaires «lyriques» où fusionnent harmonieusement réalité et sentiment. Le thème commun de ses films est le passage d'une frontière entre deux mondes. Ses récits, situés dans des pays lointains ou à Paris, concernent des êtres que la société rejette, des exclus. L'étoile jaune, quoique absente, en est ici l'emblème.

Le film

1. Distribution

Elodie Bouchez : Ana Maria

Jérémy Rénier : Jules

Grégoire Colin : commissaire Romain

Julien Le Gallou : Thomas

Jean-Pierre Léaud : haut placé

Hélène Lapiower : la mère

2. Intrigue

La Guerre à Paris a pour cadre la France de l'Occupation et pour héros un trio de jeunes gens. Jules et Thomas, 19 et 15 ans, sont juifs. Leurs parents sont menacés, mais alors que Jules ne s'implique pas dans l'anti-germanisme, Thomas rêve de se battre dans la Résistance aux côtés de la jeune Espagnole Ana Maria, dont il est amoureux. Quand Jules est sauvé de justesse de la déportation par un policier français qui l'oblige à trahir pour soi-disant sauver les siens, il sombre dans le désespoir. Comment va-t-il échapper à la culpabilité qui le dévore ?

3. Analyse

La cinéaste a insisté dans la presse sur le fait qu'elle a voulu éviter avant tout la reconstitution historique. Son objectif n'est même pas de faire un film sur les persécutions dont les Juifs ont été l'objet pendant la guerre. Elle veut «montrer les sensations ressenties physiquement, au plus profond de l'être et du corps, par des personnages pris dans des situations extrêmes». De plus, avec Jules, elle a

campé un jeune homme différent des siens (blond et non investi) qui veut assumer sa marginalité personnelle. Le résultat ? Un film intimiste et impressionniste, où Paris est indiqué par la silhouette du dôme des Invalides vue dans un rétroviseur, où les Juifs n'ont pas encore acheté leur étoile jaune et où les Français sont plus présents que les Allemands dans le rôle des persécuteurs. Echappant ainsi à la tyrannie du décor et supprimant comme accessoires les marques trop fortes de discrimination, elle nous rend très proches de ces adolescents massacrés par la guerre, ce qui est une qualité appréciable.

4. Pistes pédagogiques

On fera rechercher tous les indices de la situation politique de cette période dans le Paris occupé, indices que la cinéaste a volontairement réduits au minimum. Mais on se demandera si, quoique parvenant à rendre sensible «la brutalité du non-dit», l'impossibilité de communiquer, elle n'a pas le défaut de tomber dans l'excès inverse en réduisant les dialogues au murmure et les gestes à l'épure. L'ellipse est un choix moral et esthétique, elle relève d'une éthique revendiquée, certes, mais l'économie narrative semble conduire à une préciosité inutile. Et pour un pareil sujet, ce qui serait immoral, c'est que la forme fasse oublier le fond.

Frederick Wiseman, *La Dernière Lettre*

France/États-Unis (2002), fiction documentaire, durée : 61 mn, noir et blanc, langue : français

Thème historique : le massacre d'une communauté juive de Russie

Thème éthique : amour maternel et persécution

Thèmes esthétiques : l'anti-réalisme, le refus de la reconstitution, l'ellipse

Le réalisateur

Frederick Wiseman est l'un des plus grands documentaristes de notre temps. Né à Boston en 1930, il commence par enseigner le droit à l'université de Boston, mais, préférant «le terrain à la bibliographie», il visite des prisons ou suit des procès avec ses élèves. Son premier film, *Titicut follies* (1967), document sur la vie des criminels malades mentaux dans un hôpital psychiatrique du Massachusetts, provoque un véritable choc en dénonçant la vétusté des locaux, l'absence d'hygiène et de soins, la violence. *Law and order* (1969), *Basic training* (1971), *Juvenile court* (1973) et *Manœuvre* (1979) continuent à dénoncer la violence «légitime» de l'Etat. Parmi ses dernières œuvres citons *Near death* (1989), *High school II* (1994), *La Comédie-Française ou l'amour joué* (1996), *Domestic violence* (2001).

Le film

1. Distribution

Catherine Samie : la mère

2. Intrigue

Le 22 juin 1941, Hitler rompt le pacte de non-agression avec l'URSS et lance une offensive sur le territoire soviétique. En peu de temps, l'Ukraine, la Crimée sont envahies, l'armée allemande est aux portes de Leningrad, la population juive de tous ces territoires est exterminée. Berditchev comptait 30 000 Juifs parmi ses 60 000 habitants. Un tiers d'entre eux parviennent à s'échapper avant l'entrée des nazis dans la ville le 7 juillet. Tous les autres sont déclarés hors-la-loi et enfermés dans un ghetto avant d'être sauvagement assassinés entre le 4 et le 14 septembre. Dans *Vie et Destin*, écrit de 1954 à 1961, Vassili Grossman retrace l'histoire d'une famille de Stalingrad depuis la révolution russe jusqu'à la bataille de Stalingrad. Il fait ainsi revivre l'histoire de ce siècle, qui a vu l'apogée de la violence humaine et en particulier le déchaînement de la haine antisémite. Saisi par le KGB, le roman disparaît, mais le texte, miraculeusement passé à l'Ouest, est publié en 1980 en Suisse par *L'Age d'homme*, avant d'être réédité en France, en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis. L'antisémitisme est le sujet central du roman, dont les pages les plus fortes sont celles où une doctoresse juive de Berditchev écrit à son fils sa dernière lettre avant d'être exécutée par les nazis comme tous ses coreligionnaires (chapitre 17).

3. Analyse

Ce texte est en partie autobiographique puisque la mère de Vassili Grossman est morte à Berditchev avec les autres habitants de la ville. Il avait été mis en scène par Frederick Wiseman à la Comédie-Française (sur laquelle il avait réalisé un film). Convaincu de l'actualité de cette réflexion sur la barbarie dans notre époque, bestiale entre toutes, il a donc voulu la porter à l'écran, et a donné le rôle d'Anna Semionovna à Catherine Samie, l'une des comédiennes les plus remarquables de la Comédie-Française. Celle-ci dit cette lettre, que la mère rédige à l'intérieur du ghetto pour que son fils sache comment elle est morte et comment elle a vécu ses derniers instants. Le dispositif scénique est donc des plus simples. Une frêle silhouette vêtue d'une robe noire sur laquelle se détache l'étoile claire. Un visage émacié et douloureux. Des mains tendues ou contractées. Le noir et blanc. Et la lumière, qui met à nu les émotions et transforme cette silhouette en ombre chinoise, unique ou symboliquement démultipliée, hommage muet à toutes les ombres qui hantent notre modernité. Il y a loin de ce film si dépouillé aux froides statistiques des comptables ou aux reconstitutions historiques avec mise en scène à grand spectacle. Les mots, superbement mis en scène, prennent un poids qu'aucune image n'aura jamais. Ils disent non pas l'extermination, mais la déshumanisation des victimes, traitées comme du bétail, celle des profiteurs, plus ignobles même que les bourreaux, dans la mesure où ils enlèvent aux victimes, au seuil de la mort, toute dignité humaine et toute confiance en l'humanité. Ils évoquent le maigre réconfort de se trouver comme à l'abri des agresseurs dans la fausse sécurité du ghetto. Ils détaillent la poursuite obstinée des activités quotidiennes, malgré la menace de plus en plus pressante, par habitude ou par instinct de vie. Ils expriment la force indestructible du sentiment maternel, qui fait trouver à cette mère courage une consolation suprême dans la solitude même, dans l'idée que son fils absent va échapper au massacre. La barbarie est ici sensible seulement dans le regard halluciné de cette femme qui tente de la décrire et de la comprendre. Elle est hors champ. Et c'est ce qui fait la force de ce film, qui demande à ses spectateurs ou à ses auditeurs l'effort d'imagination nécessaire pour réaliser le poids des mots.

4. Pistes pédagogiques

On montrera qu'entre les cinéastes qui optent pour la reconstitution minutieuse des événements en images soignées, comme Spielberg, et ceux qui optent pour un cinéma plus allusif et plus symbolique, comme Roberto Benigni, Frederick Wiseman trouve une solution fulgurante et évidente : il ne montre rien, rien d'autre qu'une vieille femme, sensible et intelligente, qui fait des efforts désespérés pour trouver les mots justes. Cette violence, publique ou domestique, qui est le thème de prédilection du cinéaste, il la traque ici sans la donner à voir. Tout le métier d'un réalisateur hors du commun est dans l'élégance de ses choix : ellipse des images, pudeur des paroles de cette femme qui se refuse tout pathos pour ne pas traumatiser le fils absent, respect du cinéaste pour cette douleur digne et sans gémissements. Les scènes de massacres demeurent subliminales,

reléguées sur la scène de l'inconscient collectif. Une silhouette nimbée de lumière suffit pour ressusciter ces morts, pour faire entendre ces voix qu'on a fait taire. Catherine Samie, tragédienne inspirée, devient la Mère universelle, dont l'amour infini ne peut être tué. La Shoah devient un drame personnel et intime qui nous touche au plus profond de nous-mêmes, le drame ordinaire de l'innocence persécutée, qui suscite en nous un sursaut de révolte. Un moment crucial de la dialectique éternelle et quotidienne entre maître et esclave, entre haine et amour, d'où la victime sort définitivement sacrée.

Marceline Loridan-Ivens, *La Petite Prairie aux bouleaux*

France (2003), fiction documentaire, durée : 90 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : le retour d'une rescapée à Auschwitz soixante ans après

Thème éthique : l'impossible oubli et le pardon

Thèmes esthétiques : l'anti-réalisme, le film et la mémoire lacunaire

La réalisatrice

Marceline Loridan a été pendant vingt-cinq ans la compagne du cinéaste Joris Ivens, avec qui elle a coréalisé *Une histoire de vent*. Elle est donc documentariste, et a filmé toutes les guerres des trente dernières années. Enfant, elle avait été arrêtée avec son père à Bollène en 1943 et déportée au camp de Birkenau, où elle avait perdu une quarantaine de membres de sa famille. Avec *La Petite Prairie aux bouleaux*, elle revient au camp à 75 ans, poussée par l'impérieuse nécessité de transmettre son expérience, pour interroger sa mémoire.

Le film

1. Distribution

Anouk Aimée : la survivante

August Diehl : le jeune Allemand

Claire Maurier : Ginette

Marilu Marini : Suzanne

2. Intrigue

Le titre du film sonne de façon familière. On avait déjà vu *Le Bois de bouleaux* de Wajda, film intimiste à cadre polonais et sans rapports avec la guerre. Mais ce titre-là traduit littéralement «Birkenau». Après un banquet parisien d'anciens déportés, c'est bien en effet le caractère paisible d'une belle campagne verdoyante et ombragée qui frappe au premier abord. Marceline Loridan s'y introduit par le truchement d'Anouk Aimée, qui interprète le rôle de Myriam, la survivante, attirée en ce lieu par le besoin de témoigner. Entrée par effraction par la porte à peine entrebâillée du camp des femmes qu'elle connaît bien, elle nous donne accès à son vécu personnel et à ses souvenirs.

3. Analyse

La première originalité du film est donc sa forme. Fiction très sobre, sans reconstitution ni flash-back, mais dont la protagoniste est à la fois réelle et imaginaire, il évite les pièges de la mise en scène hollywoodienne. Mais il se veut aussi document sur Birkenau aujourd'hui, sur les faits authentiques qui s'y sont déroulés et sur les émotions réelles d'une rescapée confrontée à son terrible passé. Cette hybridité formelle hérissera les irréductibles du documentaire et tous ceux qui considèrent la fiction comme indécente sur pareil sujet. Mais d'abord, elle

constitue l'exemple unique d'un film réalisé par une survivante sur ce qu'elle a elle-même vécu et la première œuvre réalisée à Auschwitz même. De plus, cette forme a d'inappréciables mérites. Celui de la pudeur avant tout. En s'exprimant avec les paroles de Marceline, en disant ces mots écrits au cours des années, Anouk la libère d'un rapport morbide à sa souffrance, qu'elle traduit, mais surtout qu'elle médiatise. Elle exprime ainsi d'une façon unique un point de vue individuel, subjectif, émotionnel, donc singulier. Pourtant, l'émotion du spectateur naît plus des images que des mots. La cinéaste, consciente du fait que le cinéma est aujourd'hui le langage universel de la transmission et de la réception de l'Histoire, a voulu s'exprimer dans ce langage qui est le sien. Désacralisant le lieu par la photo de la nature, elle charge les images de dire la culpabilité des survivants, qui doivent leur vie aux aléas de la sélection, l'impossible oubli et le triomphe de la vie sur la mort. Elle met en scène la rencontre symbolique de Myriam et d'Oskar, jeune Allemand accablé par le poids d'une responsabilité héritée et désireux de comprendre, comme une confrontation entre deux mondes, et entre passé et présent.

4. Pistes pédagogiques

L'un des aspects les plus touchants du film est son effort pour traduire en mots et en images le mécanisme de la mémoire. A son arrivée, Myriam est murée dans sa douleur et dans son silence. Peu à peu, elle s'ouvre et se débloque au contact du jeune homme, en comprenant que sa souffrance à lui est tout aussi difficile à porter. Oskar aide Myriam à surmonter ses résistances. Elle commence même à retrouver pour lui des souvenirs disparus de sa mémoire. Répétant avec obstination qu'elle creusait la terre derrière la cuisine, elle comprend peu à peu qu'elle a fabriqué de toutes pièces un souvenir-écran pour refouler l'insoutenable réalité de la chambre à gaz, dont elle contribuait à enterrer les victimes. Des séquences comme celle-là sont sans doute plus frappantes que tant de laborieuses reconstitutions. Cette quête de mémoire et d'identité nous paraît ainsi d'autant plus universelle qu'elle est plus personnelle.

QUATRIÈME PARTIE
COMÉDIES

Charles Chaplin, *The Great dictator (Le Dictateur)*

Etats-Unis (1940), fiction, durée : 124 mn, noir et blanc, langue : anglais

Thème historique : la montée du nazisme

Thème éthique : la tentation du pouvoir absolu et de l'oppression des faibles

Thèmes esthétiques : la parodie, le comique, l'ellipse

Le réalisateur

Né à Londres en 1889 de parents artistes qui se séparent dès son plus jeune âge, Charles Spencer Chaplin passe son enfance dans une grande pauvreté. Il intègre une troupe d'enfants danseurs de claquettes à l'âge de 10 ans, puis rejoint la compagnie de Fred Karno jusqu'à ce qu'en 1913, en tournée aux Etats-Unis, le grand Mack Sennett le remarque et le fasse engager à Hollywood. En une année à peine, «Charlot» remporte une gloire immédiate. En 1918, Chaplin crée son studio et, l'année suivante, la United Artists avec ses amis Douglas Fairbanks, Mary Pickford et D. W. Griffith. Les chefs-d'œuvre se suivent (*The Kid, La Ruée vers l'or*), mais le parlant l'oblige à reconsidérer sa carrière. Il ne s'y plie qu'en 1936, avec *Les Temps modernes*, mais choisit de s'exprimer en chantant et dans un charabia incompréhensible. Le film connaît un tel succès que l'artiste n'a désormais plus le choix. Son film suivant sera le premier parlant : *Le Dictateur*. Le script est achevé la veille de la déclaration de guerre, le 1^{er} septembre 1939 et le tournage terminé en mars 1940, malgré les protestations de l'ambassadeur allemand, les menaces des organisations pronazies et de la commission des activités anti-américaines.

Si, selon Truffaut, «l'expression artistique (de Chaplin avait) trouvé dans le muet sa forme parfaite», son œuvre ne perd pourtant rien de sa force en passant au parlant, et sa voix devient un atout supplémentaire car elle se révèle capable de créer une intense émotion. Il tourne encore trois films, *Monsieur Verdoux*, en 1947, *Les Feux de la rampe (Limelight)* en 1952, et enfin *Un roi à New York (A King in New York)* en 1957. Il passe la fin de sa vie en Suisse, où il meurt en 1977, après avoir rédigé deux autobiographies.

Le film

1. Distribution

Charles Chaplin : Adenoid Hynkel et le barbier juif

Paulette Goddard : Hannah

Jack Oakie : Napaloni (dictator of Bacteria)

Reginald Gardiner : commandant Schultz

2. Intrigue

Durant la première guerre mondiale, Hynkel, devenu dictateur de Tomania, persécute les Juifs. Il se confronte à Napaloni, dictateur italien, qui veut tout comme

lui envahir l'Osterlich. Guéri après un accident, mais amnésique, un soldat qui lui ressemble de façon frappante retourne dans le ghetto pour reprendre sa boutique de barbier, ignorant tout des changements qui ont eu lieu dans son pays. Il y rencontre Hannah dont il tombe amoureux. Les brimades dans le ghetto conduisent le barbier à affronter les commandos d'Hynkel sans prendre conscience du danger qu'il court. Le hasard et surtout la ressemblance des deux hommes vont faire qu'Hynkel va être arrêté par ses troupes et que le barbier va être pris pour le dictateur, ce qui lui donne l'occasion de prononcer un discours fleuve.

3. Analyse

Le film met en scène deux mégalomanes sans idéal, prisonniers de leur image, de leur soif de pouvoir, et enfermés dans un cercle vicieux : le trop grand pouvoir leur fait perdre la tête, perdant la tête, ils demandent encore plus de pouvoir. Critique d'un pouvoir sans lien avec la réalité, ce film classique est à la fois une comédie parfaitement réussie, et un hymne à la tolérance. Ni caricatural à outrance dans sa peinture du ghetto, ni excessif dans l'expression humaniste des bons sentiments, Chaplin manie la satire de main de maître. Mais ce premier film parlant du cinéaste manie encore surtout le langage de l'image. C'est le dernier «Charlot», reposant sur des gags extrêmement visuels et sur un rythme qui prolonge les effets burlesques et les redouble, accentuant ainsi leur impact. Le vagabond reste silencieux jusqu'à la fin, tandis que son sosie harangue les foules, comme pour souligner l'adieu du cinéaste au cinéma muet et sa nostalgique reconversion. De la séquence autour de la Grosse Bertha à la loufoque escapade en avion, du raid dans le ghetto au rasage improvisé sur une danse hongroise de Brahms, de la scène si poétique de Hynkel jonglant avec une mappemonde à l'entrevue grotesque des deux dictateurs, le comique de gestes et de situations domine. Mais le comique de mots est partout dans les discours de Hynkel, aussi hilarants par la gestuelle de Chaplin que par l'enflure de son vocabulaire xénophobe. La motivation systématique des noms propres ajoute un effet burlesque supplémentaire au thème traditionnel de la méprise entre Hynkel et le barbier. Enfin, le rythme du film est très étudié. Des plans longs, presque séquence pour certains, visent à instaurer, à travers les fondus enchaînés, une continuité dans l'action. Pourtant Chaplin sait accélérer son récit pour traduire le flux de l'Histoire et le passage de la première guerre mondiale à la seconde se fait à travers un montage rapide qui lui permet d'évoquer vingt ans d'Histoire, tout en évitant une ellipse temporelle sur des événements importants. Puis les longs plans reviennent, pour se terminer sur le monologue fleuve final de huit minutes.

Le Dictateur est un hymne à la tolérance de portée universelle. Militant, Chaplin déclare dès 1940 l'égalité des Noirs et des Blancs, et plus généralement de tous les hommes. L'aliénation de l'homme par la machine (de guerre ici) apparaît à nouveau – après *Les Temps modernes* quatre ans plus tôt – comme l'une des grandes préoccupations du cinéaste. Le discours final, ce gigantesque discours épilogue, est un véritable morceau de bravoure qui remplace, contre toute

attente, l'affrontement final entre les deux moustachus. Pendant huit minutes, Chaplin ne s'adresse plus au public militaire mais directement à la caméra, donc au spectateur. Cette harangue est l'idée géniale qui résout le problème de la transition du parlant au muet. Son intensité vient d'un rythme soutenu de bout en bout, de la générosité du message, et du contraste saisissant avec les discours du dictateur Hynkel. Transfigurant le modeste héros, transcendant le temps et l'espace, il renoue le lien entre la voix et l'image et fait de lui le sauveur de l'humanité. Pourtant, ce discours final a une portée encore plus subtile. Le barbier juif est-il devenu dictateur de la parole malgré lui ? La violence des derniers mots incite à se demander si cette parole libératrice n'est pas la première marque d'une nouvelle dictature, où l'expression serait confisquée par un seul homme, un orateur grisé par sa propre éloquence. On voit comment la découverte par Chaplin du cinéma parlant est l'occasion d'une mise en question des pouvoirs de la parole. Elle le fait méditer sur les limites de son propre discours et sur les dérives que lui-même expérimente : «Je suis désolé, mais je ne veux pas être empereur, ce n'est pas mon affaire. Je ne veux ni conquérir, ni diriger personne. Je voudrais aider tout le monde dans la mesure du possible, juifs, chrétiens, païens, blancs et noirs. Nous voudrions tous nous aider si nous le pouvions, les êtres humains sont ainsi faits. Nous voulons donner le bonheur à notre prochain, pas lui donner le malheur. Nous ne voulons pas haïr ni humilier personne. Chacun de nous a sa place et notre terre est bien assez riche, elle peut nourrir tous les êtres humains. Nous pouvons tous avoir une vie belle et libre mais nous l'avons oublié.»

4. Pistes pédagogiques

Il est facile, à travers des séquences fameuses, de faire analyser les différentes formes du comique et de montrer leur efficacité comme moyen de présenter les idées dans ce processus d'argumentation. Mais il faut aussi montrer comment le comique est transcendé par l'idéal humaniste qui s'expose d'abord dans les actes du coiffeur, puis dans son discours final. L'idéal serait de projeter dans deux séances consécutives *Le Dictateur* et *La vie est belle* de Benigni, pour faire découvrir la parenté formelle de ces deux films dans l'utilisation du comique. (Voir la fiche sur Benigni.)

Ernst Lubitsch, *To be or not to be*

Etats-Unis (1942), durée : 100 mn, noir et blanc, langue : anglais

Thème historique: l'occupation allemande de Varsovie et l'annexion de la Pologne

Thèmes esthétiques: le comique comme satire, parodie et moyen efficace de dénoncer la dictature, le mélange des genres, la mise en abîme.

Le réalisateur

Né le 28 janvier 1892 à Berlin, Ernst Lubitsch est l'un de ces réalisateurs européens et juifs qui ont donné à Hollywood son vrai visage. Il a d'abord travaillé au théâtre avec Max Reinhardt comme acteur. Puis il se met à faire des films. Après avoir dirigé un grand nombre de films en Allemagne, dont ceux avec Pola Negri *Carmen*, *Madame Du Barry*, il est invité en 1922 par Mary Pickford aux Etats-Unis et y réalise tous ses chefs-d'œuvre. On citera *One hour with you* et *Trouble in paradise* (*Haute pègre*, 1932), *Ninotchka* (1939), *The Shop around the corner* (1940), *To be or not to be* (1942), *Heaven can wait* (*Le ciel peut attendre*, 1942), *Cluny Brown* (*La Folle ingénue*, 1947). Des problèmes cardiaques l'empêchent de contrôler ses derniers films, et il meurt en Californie le 30 novembre 1947, sans avoir terminé *The Lady in hermine* (*La Dame au manteau d'hermine*). Ce qu'on a appelé la «Lubitsch touch», c'est cette incroyable légèreté avec laquelle il traite le vaudeville et la comédie de mœurs, tout en y insérant des réflexions sérieuses, politiques et même philosophiques. *To be or not to be* est un excellent exemple de cet équilibre.

Le film

1. Distribution

Jack Benny : Joseph Tura

Carole Lombard : Maria Tura

Robert Stack : lieutenant Sobinsky

2. Intrigue

En août 1939 à Varsovie, la troupe théâtrale de Joseph Tura monte une pièce intitulée *Gestapo*. Mais elle est interdite. Les acteurs reprennent alors *Hamlet*, avec Joseph Tura dans le rôle du prince du Danemark. Un jeune lieutenant étant tombé amoureux de sa femme, celle-ci profite du monologue *To be or not to be* pour le recevoir dans sa loge. Tous les personnages vont être entraînés dans une affaire d'espionnage très dangereuse, dont ils se tirent brillamment.

3. Analyse

Le film est sorti deux ans après *Le Dictateur* de Chaplin. Le cadre en est la ville de Varsovie au moment tragique entre tous où les nazis envahissent la Pologne. Le film commence par une scène à la fois très comique et satirique, la présence

d'Hitler dans une rue de Varsovie au milieu de passants médusés. Entrée en matière qui nous plonge dans le vif du sujet, l'indistinction entre le théâtre et le référent réel, entre les acteurs et les personnages historiques. La pièce *Gestapo* est en effet trop proche de la réalité politique pour ne pas heurter les autorités d'occupation et l'acteur qui joue Hitler si ressemblant que n'importe qui s'y tromperait. Allusion sans doute aux isolationnistes américains qui stigmatisèrent avant Pearl Harbour tous les films antinazis, dont *Le Dictateur*, accusés d'anti-américanisme.

L'idée géniale du film est d'avoir inextricablement mêlé un vaudeville classique, avec mari trompé, amant jeune et impétueux et femme volage, et un drame d'espionnage ayant pour cadre la Pologne occupée. De plus, les protagonistes du vaudeville sont à la fois comédiens et impliqués dans l'intrigue politique. Le suspense est à son comble quand le jeune lieutenant revient clandestinement de Londres pour empêcher un espion de livrer des résistants. Du coup, chacun joue un rôle auquel l'ont préparé les répétitions de la pièce interdite. La susceptibilité de l'acteur Joseph Tura lui fait presque oublier sa jalousie et la jalousie éclipse le danger réel de la visite à la Gestapo. Malheureusement, cette cocasserie a choqué l'opinion et la presse américaines qui accusent Lubitsch d'avoir mélangé les genres en combinant le drame avec la comédie satirique, d'avoir mis en danger l'effort de guerre en sous-estimant le péril nazi et d'avoir manqué de tact en choisissant Varsovie comme décor de son film. Il répond dans le *New York Times* du 29 mars 1942 qu'il a voulu faire une « farce tragique » ou une « tragédie burlesque ». Et il ajoute : « Je n'ai pas montré de chambres de torture, de séances de flagellation, de gros plans de nazis surexcités qui brandissent un fouet et roulent des yeux concupiscents. Mes nazis sont différents ; il y a longtemps qu'ils ont dépassé ce stade. Les sévices, les coups de fouet, la torture sont devenus pour eux une routine quotidienne. » Et un officier nazi peut être ravi de s'entendre surnommer « camp de concentration », parce qu'il en est le meilleur pourvoyeur.

4. Pistes pédagogiques

On montrera avec quelle aisance Lubitsch joue sur le comique de mots, en superposant aux métaphores cryptées du film d'espionnage les images à connotation érotique (clé/serrure, berger/troupeau). On relèvera que Shakespeare sert d'intertexte privilégié à ce film, qui fait de la tirade d'Hamlet l'occasion de l'adultère ou le code secret des amants, pris pour un code politique. Mais la tirade de Shylock sur les Juifs revient également comme leitmotiv pour caractériser le sort des Polonais martyrisés par les nazis. Enfin, un officier rit grassement en disant de l'acteur Tura : « Il faisait à Shakespeare ce que nous faisons à la Pologne. » Ce film est un parfait exemple de mise en abîme ou de théâtre dans le théâtre. Lubitsch parvient ainsi à nous confondre, à rendre impossible la distinction entre vrais et faux nazis, entre vraie et fausse barbe, entre troupe théâtrale et armée de SS. La mise en scène nazie semble plus parodique que la pièce de théâtre elle-même. Et les scènes clés d'Hamlet sont tellement liées à l'intrigue qu'elles finissent par en faire partie. C'est du grand art.

Roberto Benigni, *La vita è bella (La vie est belle)*

Italie (1997), fable, durée : 117 minutes, couleurs, langue : italien.

Thèmes historiques : la montée du nazisme, les camps de concentration, la «solution finale»

Thèmes esthétiques : la fable, le refus du réalisme, l'humour, l'*understatement*

Le réalisateur

Né en 1952 en Toscane, il débute au cabaret puis à la télévision dans le registre comique. Digne héritier de la *commedia dell'arte*, il joue de son corps longiligne et de son visage élastique et malléable de clown ahuri. Son humour s'inscrit dans la réalité sociale, ce qui va vite le rendre complice du public. Souvent naïf et rêveur, le personnage qu'il compose en devient attachant. Parfois victime - (*Le Monstre*, réalisé par lui en 1994, où l'opinion publique le croit à tort coupable d'odieux meurtres), parfois militant (*Tu mi turbi*, 1983, où il dénonce les rouages du système capitaliste, ou *Johnny Stecchino*, où il incarne le sosie naïf d'un dangereux criminel, ce qui lui permet une savoureuse parodie de la mafia), il est efficace et apprécié.

Si cette provocation, cet humour corrosif bousculent et effrayent d'abord l'univers cinématographique du début des années 1980, Benigni est aujourd'hui reconnu comme l'un des plus grands réalisateurs italiens, par sa finesse et son intelligence incontestables. Le succès public énorme de ses comédies l'a fait jouer pour les plus grands cinéastes tels que Bertolucci, Costa-Gavras, Jarmush et Fellini. C'est dans *La vie est belle*, grand prix du jury au Festival de Cannes, qu'il exprime toute sa sensibilité, en s'inspirant de la discrète pudeur de son père, détenu au camp de Bergen-Belsen de 1943 à 1945. Par son refus des effets spéciaux et son rythme saccadé, *Pinocchio* renoue avec le comique de la *commedia dell'arte*, mais en le sublimant par une profondeur digne de cette œuvre si riche de significations.

Le film

1. Distribution

Roberto Benigni : Guido Orefice

Nicoletta Braschi : Dora

Giorgio Cantarini : Giosué

Giustino Durano : Eliseo Orefice

Sergio Bini Bustric : Ferruccio Papini

Horst Buchholz : D^r Lessing

2. Intrigue :

1938. Avec son cousin Ferruccio, Guido vient à la ville pour trouver du travail. En route, il croise Dora, une belle institutrice, qui lui tombe accidentellement dans les bras. Désormais, il ne pense qu'à elle. Le jeune homme et ses proches,

qui sont juifs, sont confrontés à l'antisémitisme. Pour conquérir sa belle, Guido fait irruption à cheval au milieu de la noce où Dora est contrainte d'épouser un dignitaire fasciste et l'enlève !

Cinq ans plus tard, ils sont les parents du petit Giosué. Guido est libraire et, devant les brimades et les exactions de plus en plus violentes, il ment à son fils, pour ne pas l'inquiéter, et plaisante sur tout. Jusqu'au jour où toute la famille se retrouve dans un camp de concentration. Guido persévère dans son parti pris de mensonge, pour protéger son fils de l'horreur, présentant le camp comme le cadre d'un vaste jeu où il suivra les règles édictées par les gardiens allemands, certes un peu rudes parfois dans leurs manières. Au prix de divers tours de passe-passe, l'illusion est maintenue, encore que l'enfant ne soit pas entièrement dupe. Guido survit aux pires épreuves, parvient à établir un contact avec sa femme et à mettre son fils à l'abri. Mais les Alliés approchent. Guido est exécuté sommairement, les Allemands fuient, les prisonniers sont livrés à eux-mêmes et Giosué, seul désormais, est sauvé par l'arrivée des Américains. Devenu adulte, il nous raconte cette histoire... incroyable.

3. Analyse

Comme *Le Dictateur*, le film de Roberto Benigni, *La vita è bella*, est un film atypique sur la Shoah. Mais il a soulevé un véritable tollé de la critique internationale. Pourquoi ?

Si *La vita è bella* a suscité une telle polémique à sa sortie, c'est que l'on a craint de voir ce sujet intraitable traité avec légèreté, voire avec désinvolture. On a même trouvé que le cinéma n'était pas digne de le traiter. A plus forte raison sur le mode comique. L'incompréhension dont ont fait preuve beaucoup de spectateurs et de critiques paraît tenir à différents malentendus. Ce qui est ici en cause, c'est le statut du cinéma, le statut de la fiction, le statut du comique, sur lesquels il faut faire une mise au point. Il faut absolument préciser que le film de Benigni se définit comme une fable, un conte, je dirais même un conte philosophique, comparable au *Candide* de Voltaire par exemple. La réalité n'y sert que de toile de fond ou de prétexte à une méditation sur la barbarie.

Benigni a retenu la leçon non réaliste de Charlie Chaplin et introduit dans son film des souvenirs du *Dictateur*:

- la motivation systématique des noms propres (dans *Le Dictateur*, Adenoid Hynkel, Ben Napaloni, etc.). Cette motivation devient biblique, mythique et métaphysique chez Benigni, qui appelle son protagoniste Guido, le guide, *alter ego* positif du *führer*, et lui donne pour patronyme Orefice, «joaillier» (celui qui transforme tout en or); son fils, Giosué, comme le héros biblique qui atteint la terre promise à la place d'Abraham; son oncle, Elisée, comme le prophète; sa femme, Dora, nom qui évoque le mot grec «cadeaux» et l'or;
- le motif de la méprise comique: le barbier du *Dictateur* est pris pour Hynkel, Guido est pris pour le ministre de l'Education;

- la clownerie gestuelle et verbale au cœur des pires situations ;
- la mise en scène non réaliste du camp.

Benigni a compris qu'à notre époque saturée d'actualité médiatique, pour un public de cinéma dont la sensibilité est émoussée par la surenchère de l'horreur, le réalisme était une impasse. Il a donc choisi une autre voie. Non pas celle du vrai ou du vraisemblable, mais celle de l'anti-réalisme et de l'artifice, celle du symbole, selon la leçon de Chaplin et de Fellini. Combien devient alors vaine et périmée la discussion sur l'exactitude des détails historiques ou le parti pris comique dans ce film que son auteur donne d'emblée pour une fable, un conte ! Benigni a imaginé une allégorie, dont la mise en scène joue sur deux personnages principaux, le bouffon, qui révèle, avec sa naïveté constitutive, l'absurdité et la cruauté du monde, et l'enfant, assez innocent pour voir les choses comme elles sont. Et, entre les deux, l'auguste mensonge, celui du jeu, c'est-à-dire de l'imagination. Ce qu'exprime Benigni dans ce film, c'est que l'homme est un roseau, le plus faible de l'univers. Le monde entier peut s'armer pour le détruire, il a sur ce qui le tue la supériorité de penser et de nier. Seul Pascal paraît digne de dire ce qu'on ressent à voir ce film. Ce qui y est mis en scène, c'est ce pouvoir spécifique qu'a l'être humain de dominer les situations les plus terribles par la pensée. Le jeu que ce père invente pour faire supporter à son fils une vie insupportable est la forme la plus raffinée de la pensée. Car le jeu, selon Roger Caillois, s'accompagne d'une conscience de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante. Jouer, c'est entrer dans une fiction. C'est faire «comme si». Mais à partir du moment où cette fiction est instaurée, elle devient la réalité du joueur. Changer l'appréhension qu'a son fils de la réalité, tel est le but de ce père admirable qui a compris sa mission éducatrice au sens le plus noble. Comme un poète, il arrange les choses de cet univers épouvantable pour en faire, à l'intention de son fils, un ordre de choses d'un nouveau genre, non seulement acceptable, mais jubilatoire. Des séquences emblématiques le prouvent, celle où il traduit dans le sens du jeu les premières consignes du SS aux nouveaux arrivants du camp, et surtout celle où l'enfant commence à douter, ayant entendu dire que les nazis gazaient les prisonniers, brûlaient leur cadavre et en faisaient des boutons et du savon, et où Guido tourne ces faits en dérision comme absurdes, inhumains et impensables, ce qu'ils sont en réalité.

4. Pistes pédagogiques

C'est cette victoire de l'esprit humain, supérieur à ce qui l'opprime, qui est le message de Roberto Benigni aux hommes de tous les temps. On fera remarquer la cohérence parfaite du mensonge, qui est la réussite de sa mise en scène. Ainsi, son film instaure une illusion qui témoigne de la force de l'imagination pour triompher de l'adversité. De plus, l'humour est une forme très sophistiquée de pensée, que les Juifs ont porté à la perfection. Il consiste à mettre la réalité à distance et à en rire pour en atténuer la force traumatisante. Même si Guido ne fait pas de l'humour, mais s'emploie constamment à dissimuler l'horreur à son enfant en transformant chaque événement en une étape du jeu, l'humour est tout

de même présent dans la distance permanente que le personnage établit non seulement entre le rêve éveillé et la réalité, mais entre les rôles qu'il joue et sa vraie nature. Avec une tendresse incomparable, il se dédouble en permanence et joue, même aux moments où il est le plus épuisé. Ce jeu désespéré qu'il organise pour protéger son fils de la terrible réalité apparaît ici comme la forme la plus raffinée du dévouement paternel. Telles sont les questions éthiques et esthétiques que pose le film. Mais surtout c'est un grand film, qui a trouvé une solution esthétique originale au problème de la représentation et montre de ce fait que l'art est la seule réponse à toutes les questions et la meilleure façon de traiter un pareil sujet.

Chantal Akerman, *Demain on déménage*

Belgique (2004), 110 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : les problèmes existentiels de la troisième génération après la Shoah

Thèmes esthétiques : le comique, l'ellipse, la légèreté

La réalisatrice

Chantal Akerman est née à Bruxelles le 6 juin 1950. Après avoir vu *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, elle suit les cours de l'INSAS, école belge de cinéma. Ses débuts se placent sous le signe de l'expérimentation, après un séjour à New York et la découverte de l'avant-garde américaine. Elle en conserve le goût de l'utilisation du son et du plan fixe dans des films quasiment sans action comme *Jeanne Dielman* (1975), film de 3 h 20 sur la vie d'une ménagère belge, prostituée d'occasion qui découvre le plaisir. Dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), elle suit une jeune femme cinéaste (Aurore Clément) qui voyage en Europe. Bien que toujours adepte du documentaire, Chantal Akerman s'est essayée à tous les genres. *Golden eighties* (1986), après *Les Années 80* (1983), est un clin d'œil à la comédie musicale. *Histoires d'Amérique* (1989) évoque la diaspora des Juifs américains et leurs efforts pour retrouver la mémoire d'avant les camps. *La Captive* (2000) est une remarquable adaptation de *La Prisonnière* de Proust.

Le film

1. Distribution

Sylvie Testud : Charlotte

Aurore Clément : Catherine

Jean-Pierre Marielle : Popernick

Natasha Régnier : la femme enceinte

Lucas Belvaux : M. Delacre

2. Intrigue

Après la mort de son mari, une mère revient vivre chez sa fille, célibataire et écrivain de romans porno, dans le nouvel appartement qu'elles ont acheté, mais qu'elles décident aussitôt de revendre. La ronde des visiteurs va changer leur vie.

3. Analyse

Un piano de concert s'envole au bout de deux câbles devant les regards craintifs des badauds. Une femme le suit jusqu'au sixième étage où elle emménage. Elle en joue aussitôt, tandis que sa fille, un carnet à la main, note tout ce qui se dit. Le film nous plonge dans un déménagement, au milieu de personnages originaux. Poussière, chaos et tohu-bohu.

Deux artistes, indifférentes aux choses matérielles et aptes à saisir les occasions de se faire des amis, traversent ce capharnaüm dans une inconscience totale. La mère donne des leçons de piano, la fille n'a pas d'amant, bien que son métier soit d'écrire des romans porno. Elle va sans cesse à la chasse aux idées, mais ce qu'elle consigne en fait sur son précieux aide-mémoire, ce sont des mots, des bribes de phrases, des expressions figées. Le petit bonheur des idées reçues. Véritable éponge, elle absorbe tous les discours de la vie quotidienne, et surtout le langage publicitaire et celui des vendeurs qui font l'article. Ce puzzle de mots prend dans sa bouche un sens nouveau quand elle l'utilise en situation.

Dans cette comédie désopilante, Chantal Akerman fait du Ionesco, orchestre un ballet de visiteurs dans l'appartement sitôt acheté déjà vendu, mais elle parle en réalité de ce qui l'obsède depuis toujours, la Shoah. La troisième génération est-elle vraiment moins marquée que les deux précédentes ? La Pologne est l'arrière-plan de cette comédie parisienne, présente aussi bien dans l'odeur de désinfectant du deux-pièces visité que dans la fumée noire qui sort du four et de l'aspirateur. Pourtant, les visiteurs prennent le café et parlent musique, les couples se défont et chacun cherche son bonheur malgré tout dans l'atmosphère si accueillante de cet appartement, que ses propriétaires tentent en vain d'appriivoiser. Comédie légère en apparence seulement, mais dont les soubassements sont tragiques, comédie grave du mal-être de tous et du lourd héritage que portent les deux femmes et leur nouvel ami Popernik, trop déprimé pour ne pas désespérer tous ceux qu'il rencontre. L'incompatibilité d'humeur entre les générations repose aussi sur cette pesante hérédité de la douleur. Heureusement que le camion qui déménage une fois de plus le piano appartient à l'entreprise Mazel («chance» en hébreu)!

4. Pistes pédagogiques

On fera relever toutes les allusions – si peu perceptibles – à un passé traumatisant vécu ou seulement appris. Et on montrera comment la comédie peut traiter avec légèreté un sujet aussi grave en transformant le pessimisme en humour et le poids des expériences passées en chanson. L'inconscience de ces deux femmes est sans doute le résultat d'une vie qui a appris que seules les choses vraiment vitales méritent qu'on se fasse du souci. La mémoire des enfants et des petits-enfants des prisonniers n'est pas moins douloureuse que celle des survivants. On gardera à l'esprit cette remarque d'une autre cinéaste contemporaine : «Lorsque je vous parle d'Auschwitz, ce n'est pas de la mémoire profonde que viennent mes paroles. Les paroles viennent de la mémoire externe, si je puis dire, la mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée. La mémoire profonde garde les sensations, les empreintes physiques. C'est la mémoire des sens.» (Charlotte Delbo, *La Mémoire et les Jours*, Berg international, 1985)

CINQUIÈME PARTIE
CRIMES CONTRE L'HUMANITÉ: UNE LONGUE SUITE...

Roland Joffé, *The Killing fields (La Déchirure)*

Grande-Bretagne (1984), drame, durée 138 mn, couleurs, langue : anglais

Thème historique : le génocide khmer

Thèmes éthiques : guerre et amitié, vie quotidienne dans une ville en guerre, le métier de correspondant de guerre

Thèmes esthétiques : réalisme et reconstitution

Le réalisateur

Né le 17 novembre 1945 à Kensington, ce réalisateur britannique a voulu faire un cinéma engagé et militant, et pour cela il a mis en œuvre les moyens du grand spectacle à l'américaine. *The Killing fields*, son premier film, le propulse parmi les tout premiers. *The Mission* remporte, l'année suivante, la palme d'or au Festival de Cannes. Il réalise ensuite, avec moins de succès, *City of joy (La Cité de la joie)*, *The Scarlet letter* (1995), *Good bye lover* (1998). Il a été également scénariste et producteur.

Le film

1. Distribution

Sam Wasterson : Sydney Schanberg

Haing S. Ngor : Dith Pran

John Malkovich : Rockoff

Julian Sands : Jon Swain

2. Intrigue

Le film raconte la véritable histoire du correspondant du *New York Times* Sydney Schanberg et de son assistant durant l'invasion des Khmers rouges au Cambodge en avril 1975. Leurs troupes approchent de Phnom Penh. Sydney Schanberg, qui rend compte de la situation depuis 1972, fait partir pour les Etats-Unis la famille de Dith Pran, son assistant et ami cambodgien. Lui-même doit quitter le pays, comme l'ensemble des Occidentaux. Malheureusement, il ne peut sauver Dith, arrêté par les Khmers rouges et envoyé dans un camp de travail. Celui-ci passe de longues années en captivité, soumis à une discipline de fer.

3. Analyse

Produit par David Puttnam (à qui l'on doit notamment *Midnight Express*), le film a été tourné en 1984 en Thaïlande afin de ne pas raviver les tensions au Cambodge. Il montre d'abord la violence urbaine que les Khmers rouges ont instaurée à Phnom Penh, faisant exploser des bombes en pleine ville, exécutant des prisonniers en public, menaçant de tuer les journalistes. Le film souligne le côté tragique de ce métier ; témoin de toutes les atrocités, impuissant, condamné à ne pas prendre parti, Sydney Schanberg se voit obligé de renoncer à tout sentiment

humain. Il se raccroche donc à un seul, son amitié indéfectible pour son assistant Dith Pran. Cette amitié va les aider tous deux à traverser une révolution sanglante, qui prétend extirper toute humanité dans le pays et rendre les hommes dociles comme des bœufs. Son organe suprême, l'Angkar, s'impose par la peur et la haine, lutte contre tout symptôme de facilité et veut empêcher même de penser. Quand Dith Pran est fait prisonnier, le film instaure, à des milliers de kilomètres de distance, un double monologue entre le prisonnier et l'homme libre, chacun pensant à l'autre en permanence.

Le film pose également un problème politique. Sydney Schanberg a eu conscience du double langage de son pays, si sensible dans les discours télévisés du Président Nixon. Il sait et dit à New York, en recevant son prix Pulitzer, que les Etats-Unis, par leurs tergiversations, ont abandonné le Cambodge à son sort et ont laissé décimer sa population. Mais les journalistes ont-ils eu leur part de responsabilité dans cette mollesse américaine ? Ont-ils vraiment, comme Schanberg en est accusé, sous-estimé la brutalité des Khmers rouges et mal informé leur pays, l'induisant ainsi en erreur ? Ou servent-ils de boucs émissaires à la raison d'Etat ?

La distribution est exceptionnelle. Trois grands acteurs, Sam Wasterson, John Malkovich et Julian Sands incarnent les journalistes américains. Le docteur Haing S. Ngor, dont la triste expérience inspira le film, interprète magnifiquement le rôle de Dith Pran. Il a vécu lui aussi les heures noires du génocide et dû subir des tortures qui ont eu raison de ses enfants et de sa femme. Pour ce rôle, il a reçu l'Oscar du meilleur second rôle masculin en 1985.

4. Pistes pédagogiques

Mise au point historique, quelques dates :

- 9 novembre 1953 : indépendance du Cambodge ;
- 1955 : le Cambodge quitte l'Union française ;
- 1970 : coup d'Etat du général Lon Nol qui renverse le roi Norodom Sihanuk ;
- 17 avril 1975 : prise de Phnom Penh par les Khmers rouges, les habitants sont chassés vers les campagnes, la monnaie est abolie, les frontières fermées, les terres collectivisées ;
- 7 janvier 1979 : prise de Phnom Penh par les Vietnamiens et chute des Khmers rouges.

C'est seulement en mars 2003 que les Nations Unies et le gouvernement royal sont parvenus à un accord sur la création de deux chambres extraordinaires à caractère international pour juger les Khmers rouges dans leur pays.

Un autre cinéaste, Rithy Panh a connu la peur, les menaces, le voisinage de la mort. Il a réalisé en 2003 un documentaire exceptionnel, *S21 La Machine de mort khmère rouge*, dans lequel il met en présence les bourreaux et leurs victimes sur les lieux du crime, Monti Santésok, camp d'extermination. Il montre que les

tortionnaires se présentent comme de simples exécutants, eux-mêmes victimes de leur devoir d'obéissance. Roland Joffé, lui, a préféré une fiction fondée sur des faits réels et a signé, avec cette histoire d'amitié et de loyauté, un admirable plaidoyer pour les Cambodgiens victimes du génocide. Il y dépeint le drame de ce peuple avec un style très réaliste, proche du documentaire, d'une efficacité certaine. Cette peinture devient une leçon de courage et de fidélité universelle.

Shohei Imamura, *Zegen (Le Seigneur des bordels)*

Japon (1987), drame, 124 mn

Thèmes historiques : le nationalisme et l'impérialisme japonais, la dure condition des prostituées

Thèmes éthiques : cynisme et patriotisme, exploitation des femmes

Thèmes esthétiques : la métaphore au cinéma, le grotesque

Le réalisateur

Imamura naît en 1926 à Tokyo d'un père médecin auquel son œuvre rend plusieurs fois hommage. Il perd son frère lors de la seconde guerre mondiale et côtoie alors les bas-fonds du marché noir et de la prostitution, avant de se lancer dans le cinéma. Il étudie l'histoire occidentale pendant six ans, tout en s'essayant au théâtre, et est diplômé de l'université de Waseda. En 1951, il devient assistant réalisateur pour deux grands studios de cinéma japonais et finit par travailler avec Ozu sur trois de ses films. Il tourne son premier film, *Désirs volés*, en 1958. En 1965, il crée sa propre compagnie de production indépendante, Imamura Productions. Il fonde dix ans plus tard une école de cinéma, l'Institut de cinéma et de télévision à Kawasaki, devenu depuis l'Académie japonaise des arts visuels.

Son œuvre s'attache à révéler toute l'énergie cachée derrière les structures rigides de la société japonaise. Il tente d'abord d'expliquer le système rural (*Profond Désir des dieux*, 1968, *La vengeance est à moi*, 1979), puis le profond traumatisme de la guerre et de la bombe atomique (*Pluie noire*, 1989). Mais la source d'inspiration essentielle de son œuvre, ce sont les femmes. Il a réalisé *Ces dames qui vont au loin* (1975), *Pourquoi pas ?* (1980), *La Ballade de Narayama* (1983), *L'Anguille*, *Kanzo Sensei* (1997) et *De l'eau tiède sous un pont rouge* (2001). Il a reçu deux palmes d'or : la première pour *La Ballade de Narayama* en 1983 et la deuxième pour *L'Anguille* en 1998 (ex aequo avec *Le Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami).

Le film

1. Distribution

Ken Ogata
Mitsuko Baisho
Ko Chun-Hsiung
Mami Kumagaya
Taiji Tonoyama

2. Intrigue

Zegen raconte l'histoire d'un homme, à la fois très naïf et très rusé, patron de maison close que les circonstances de sa vie aventureuse vont transformer en un véritable pionnier méconnu de l'expansionnisme nippon.

3. Analyse

On appelle *karayuki-san* ces femmes japonaises, le plus souvent originaires des îles Amakusa, qui sont envoyées à l'étranger pour travailler dans des bordels d'Asie du Sud-Est, de Sibérie, de Mandchourie, de Chine, d'Australie et même des Etats-Unis. Vendues assez jeunes par leurs parents, elles restent cependant en rapport avec eux et leur envoient de l'argent. Imamura s'est intéressé à ces femmes en réalisant, en 1975, un documentaire intitulé *Karayuki-san, The Making of a Prostitute*, dans lequel il interroge une prostituée de 74 ans vendue à 17 ans par sa mère à des trafiquants de Singapour. De plus, les histoires de femmes qui accompagnent l'armée comme prostituées durant la guerre symbolisent la dure condition de la femme japonaise, opprimée et exploitée par une société machiste. Ce documentaire sert à Imamura de point de départ pour le film *Zegen*.

Cette comédie noire est centrée sur un personnage ambigu, celui de Muraoka Iheiji, rabatteur de jeunes filles pour les bordels d'outre-mer. Tiré d'un récit autobiographique publié après la guerre, le scénario raconte de manière picaresque l'épopée déroutante de ce «caïd» aux mille esclaves. D'abord barbier, puis espion en Mandchourie, ce qui lui donne une haute idée de ses devoirs envers l'empereur, cet homme enthousiaste et naïf est un fervent partisan de l'expansionnisme japonais, réduit ici à sa dimension sexuelle et marchande. Son unique obsession est que son travail serve l'empereur et soit reconnu par l'Etat. Pour cela, il veut faire nationaliser ses bordels. Et à 70 ans, il ne pense qu'à faire des enfants pour peupler les futures colonies.

Dérisoire et désopilant malgré son absence totale de scrupules, ce personnage incarne une tendance de l'esprit japonais à rechercher la domination par les armes ou l'argent. Le film constitue donc un acte d'accusation implacable contre l'impérialisme japonais du début du XX^e siècle. Dans le cadre des fresques du cinéaste sur la «contre-Histoire» du Japon contemporain, *Zegen* est une satire impitoyable. Orgueil nationaliste et ignorance, agressivité et aveuglement ont consacré l'échec des ambitions colonialistes du Japon.

4. Pistes pédagogiques

Les films d'Imamura sont des fresques sociales sans concessions, qui mettent en scène des marginaux (prostituées, escrocs ou meurtriers), observés de façon quasi ethnographique comme révélateurs des tabous de la société nipponne : l'impérialisme et le phallocratisme. Ce cinéma viscéral et violent se veut toujours proche des corps et de leur mystère. Corps inutile des vieillards dans *La Ballade de Narayama*, corps devenu essence fluide dans *De l'eau tiède sous un pont rouge*, corps flexible et rampant dans *L'Anguille*. Il semble bien qu'un esprit en harmonie avec le corps soit l'apanage de la femme, à la fois sensuelle et spirituelle chez Imamura. D'où le scandale que représente à ses yeux la prostitution, qui transforme les corps en objets de plaisir mercenaires.

On fera remarquer que ce film caricatural est une parabole qui repose sur deux métaphores fondatrices, celle de l'armée et celle de la famille. Avec un mélange incroyable de cynisme et de patriotisme, Muraoka organise la prostitution à grande échelle pour le bien-être de l'armée nipponne. Les prostituées sont envoyées dans toute l'Asie du Sud-Est comme des soldats aux «avant-postes» de l'Empire. Elles sont investies d'une mission, qu'elles prennent presque autant au sérieux que leur patron. Celui-ci est l'incarnation même du paternalisme. Mal accepté par les Malais, auxquels il tente d'inculquer ses valeurs, quitté par sa compagne, il finit par se retrancher dans son harem pour se consacrer à la reproduction, prétendant former avec ses femmes et les enfants qu'il a d'elles une vaste famille, dont il sera un jour le patriarche. Il construit ainsi sa propre société patriarcale en miniature, microcosme de la société japonaise, constituée de ses femmes et de sa nombreuse progéniture d'esclaves dociles. Entreprise utopique et grotesque, vouée à l'échec. Repoussé par les soldats japonais venus prendre possession de Kuala Lumpur, le naïf patriarche va en faire la cruelle découverte. En face de lui, se dresse en négatif Shiho, celle qu'il aime, héroïne assez courageuse pour renoncer à l'amour des hommes. Imamura ne cessera plus de s'interroger sur cette nature profonde des femmes, sensuelles, fidèles à la vie et prêtes à faire l'offrande de leur corps par amour ou par sacrifice.

Ousmane Sembène, *Camp de Thiaroye*

Sénégal (1987), 150 mn, couleurs, langue : français

Thème historique : le racisme ordinaire et l'ingratitude de la France envers ses défenseurs

Thème esthétique : la veine épique, la reconstitution symbolique

Le réalisateur

Né en 1923 en Casamance, Ousmane Sembène passe sa vie entre l'Afrique et la France. Mobilisé en 1942, il se bat pour la métropole en tant que «tirailleur sénégalais», une période dont il se souviendra dans plusieurs films. Après la guerre, il retourne en France, s'engage politiquement, adhère au parti communiste et crée la première association des Sénégalais en France. Au milieu des années 1950, il commence à écrire et va en Union soviétique faire des études de cinéma. Après quelques courts métrages, il réalise en 1966 le premier long métrage africain par un cinéaste africain, *La Noire de...* Suivent huit longs métrages qui font de lui un des premiers et des plus grands cinéastes du continent.

Le film

1. Distribution

Sidiki Bakaba

Mohamed Camara

Jean-Daniel Simon

Marthe Mercadier

2. Intrigue

Ce film de fiction est la chronique d'événements réels de novembre 1944. Accueillis en héros au Sénégal pour avoir participé à tous les combats pour la libération de la France, des «tirailleurs sénégalais» (mais aussi des soldats de tous les peuples des colonies françaises d'Afrique, Dahomey (Bénin), Soudan (Mali), Côte d'Ivoire, Oubangui-Chari (Tchad et Centrafrique), Togo, Gabon), dont beaucoup ont connu les camps de concentration nazis, sont parqués, «en attendant leur démobilisation», dans un camp de transit, le camp de Thiaroye. Subissant les affronts successifs réservés aux colonisés qu'ils sont restés malgré leur engagement dans la guerre européenne, ils se mutinent au bout de quelque temps pour une question d'échange d'argent, mais en réalité pour des raisons beaucoup plus profondes. Ces hommes riches de leur expérience, qui ont pris conscience de la valeur des mots tels que démocratie et liberté sont en effet considérés comme un danger. Cette révolte est noyée dans le sang, ces soldats sans armes sont exterminés sans pitié, après avoir libéré la France dans sa presque totalité.

3. Analyse

Le film de Sembène est présenté au Festival de Venise en 1988, où il obtient de nombreux prix. Fidèle à son projet d'un cinéma «épique, politique, populaire», Sembène parvient à retrouver une veine épique à partir de personnages qu'on voit peu à peu prendre chair avant leur écrasement par ceux qui leur refusent le statut d'êtres humains. En quelques plans, il situe d'emblée son sujet dans l'Histoire par le défilé en fanfare des tirailleurs débarquant au pas militaire, raides comme des jouets mécaniques, auquel succède l'image rapide d'un vieil homme, oncle d'un sergent noir, qui ignore la main tendue de l'officier blanc ami de ce sergent, parce que, trois ans auparavant, l'armée vichyste a rasé son village rebelle aux réquisitions.

Peu à peu, le bataillon se défait, des individualités se distinguent, une autre solidarité, celle des «délégués» et non des robots marchant au canon, se forge. Une mutinerie éclate pour régler la question des indemnités. Aux derniers moments du film, les tirailleurs, croyant avoir gagné, se déchaînent dans une fête sans musiciens, en utilisant parfois des gamelles comme tambours pour les rythmes africains. C'est cette nuit-là dont vont profiter les chars d'assaut pour mettre en place les batteries de la mort qui vont détruire le camp et tuer les soldats.

4. Pistes pédagogiques

On fera apprécier la mise en scène en montrant comment, au fil du film, les soldats subissent toutes les humiliations : on leur retire les uniformes militaires qu'ils avaient pour les remplacer par une tenue plus ordinaire et un chapeau rouge identiques à ceux tristement popularisés par la publicité «y a bon banania», puis on refuse de leur payer leurs indemnités. Après le massacre, comme si l'humiliation n'était pas assez grande, une bonne partie des survivants sont condamnés à des peines de prison fermes pour «insubordination». Certains ont purgé des peines de deux voire trois ans d'emprisonnement, peu de temps après avoir passé quelques années dans les camps de concentration nazis. Le film d'Ousmane Sembène rappelle cet épisode tristement historique avec émotion. C'est un film historique majeur sur une période méconnue et peu glorieuse de l'histoire des relations franco-sénégalaises.

Alexis Cordesse et Eyal Sivan, *Itsembatsemba : Rwanda, un génocide plus tard*

France (1997), 13 mn, noir et blanc, langue : français

Thème historique : les massacres au Rwanda

Thème éthique : l'immunité des assassins après la guerre

Les réalisateurs

Né en septembre 1964 à Haïfa en Israël, Eyal Sivan a grandi à Jérusalem. Il a quitté l'école avant la fin de ses études et s'est consacré à la photographie. En 1982, pendant la guerre au Liban, déclaré inapte au service par l'armée israélienne, il devient photographe de mode puis quitte Israël pour s'installer en France en 1985. Entre 1987 et 1999, il a réalisé entre autres *Aquabat Jaber (Passage)*, *Israland*, *Jérusalem, Jérusalem*, les quatre courts métrages sur les *Populations en danger* et *Un Spécialiste*. Photographe français, Alexis Cordesse a travaillé à Cuba, en Somalie, et a réalisé cette série avec Eyal Sivan.

Le film

1. Distribution

Les hommes, les femmes et les enfants de la rue confrontés aux animateurs de la radio Mille Collines.

2. Intrigue

Le 6 avril 1994, la rage purificatrice s'abat sur le Rwanda. En cent jours, des soldats, membres de la milice «Interhamwes», et des civils massacrent 800 000 Tutsis et un certain nombre de Hutus qui tentent de s'opposer à ce génocide.

3. Analyse

Le génocide rwandais a été perpétré dans l'indifférence générale. Près de deux millions d'hommes (30 % de la population) sont devenus des meurtriers, soit de leurs propres mains, soit en participant activement à des crimes collectifs. 90 % de la communauté tutsie, représentant 30 % de la population rwandaise dans son ensemble, a été exterminé. Les images de ce film ont été prises deux ans après le génocide, en avril 1996. Les extraits sonores proviennent de la radio télévision libre Mille Collines (RTLTM) et datent d'avril 1994. RTLTM a commencé à émettre dès 1991, avec l'aide du pouvoir, et a joué un rôle essentiel dans le déclenchement et la coordination des tueries. Depuis l'installation du nouveau pouvoir au Rwanda, des exécutions massives ont eu lieu, des milliers de personnes ont été emprisonnées. Aucun jugement n'a été prononcé. Les principaux instigateurs du génocide, parmi lesquels les animateurs de la RTLTM, sont libres.

Eyal Sivan travaille sur l'utilisation de la mémoire et sur le sort des populations en danger. Il pense que c'est par la narration que l'on peut rompre le silence :

«Le commentaire audio sur l'image sert à mettre en valeur la confrontation entre les sons du présent et les voix du passé, en particulier les émissions radio qui appellent au rire. C'est le symbole de la tension stéréophonique existant entre l'avant et l'après génocide, entre le mutisme des survivants et les vociférations des bouchers qui fait ressurgir le génocide sous la forme abstraite d'un trou noir où règne la barbarie.»

4. Pistes pédagogiques

On fera rechercher les informations à caractère historique et géographique transmises à travers ce film, relever la part de l'information pure (date, lieu, personnages) et prendre conscience de la part de subjectivité (rôle de l'image sur nos émotions) inhérente même à un documentaire comme celui-ci. On montrera le contraste que forme la propagande avec la réalité, puisqu'une image particulièrement frappante du film montre un enfant qui chante au bord d'un charnier, comme pour faire écho à cette propagande : «Tout le monde est cadavre et moi, je suis cadavre».

On pourra montrer également les trois autres films de la série réalisée en 1997 par Alexis Cordesse et Eyal Sivan dans la série *Populations en danger* et diffusés par la Sept Arte : *Burundi sous la terreur*, *Foca, absolue Serbie*, et *Kaboul, de guerre lasse*. On peut aussi signaler l'existence d'un film de fiction basé sur des faits historiques, inachevé au moment où ce livre se termine, *Hôtel Rwanda* (tourné à Kigali avec Nick Nolte et Joaquim Phoenix) sur l'histoire de l'hôtelier Paul Rusesabagina qui a sauvé la vie de milliers de Rwandais sans défense.

Ademir Kenovic, *Skrasveni krug (Le Cercle parfait)*

Bosnie-Herzégovine (1997), drame, durée : 108 mn, couleurs

Thème historique : Sarajevo en guerre

Thème éthique : guerre et humanité, vie quotidienne dans une ville en guerre

Thèmes esthétiques : réalisme et onirisme

Le réalisateur

Né à Sarajevo en 1950, Ademir Kenovic fait des études de cinéma, de littérature anglaise dans l'Ohio, puis soutient une thèse sur Shakespeare et le cinéma à l'université de Sarajevo. Il y enseigne ensuite le cinéma et le théâtre. Il a réalisé *Kuduz* (1989), *Ovo malo duse (Un supplément d'âme)*, 1991), *MGM Sarajevo* (1994).

Le film

1. Distribution

Mustafa Nadarevic : Hamza

Almedin Leleta : Adis

Almir Podgorica : Kerim

Jasna Diklic : Gospoda

2. Intrigue

Sarajevo 1992. La guerre commence à faire ses ravages. Seul dans son appartement après le départ de sa femme et de sa fille, le poète Hamza voit arriver deux enfants perdus, Adis et Kerim, âgés de 7 et 9 ans. Ils ont perdu toute leur famille, à l'exception d'une tante. Il les aide à rechercher leur tante, en vain, et peu à peu, malgré l'absence de nourriture et l'insécurité, il noue avec eux une relation privilégiée. Ils recueillent même un chien blessé par un sniper, qui devient le compagnon des enfants. Cette affection qui les lie les aide tous trois à surmonter les difficultés quotidiennes. Convaincu de la nécessité de faire émigrer les enfants en Allemagne, Hamza les accompagne jusqu'à la frontière.

3. Analyse

La vie du poète bosniaque Abdulah Sidran pendant la guerre a été le point de départ de ce film. Celui-ci n'a jamais quitté sa ville natale de Sarajevo. Ecrivain, scénariste, il a travaillé pour la télévision et édité des journaux. Ses livres ont été traduits en français, notamment *Sahbaz* (1970), *Os et Chair* (1976), *Le Recueil de Sarajevo* (1979), *La Maladie de l'âme* (1988). Scénariste, il a travaillé avec Emir Kusturica et écrit *Kuduz* pour Ademir Kenovic.

Tourné dans des conditions terriblement difficiles, *Le Cercle parfait* constitue une véritable gageure, à la fois tour de force matériel et réalisation improbable d'une très haute ambition. Le film en effet veut recréer l'univers du poète Abdulah Sidran, fait de choses simples et de détails extraordinaires. Il entend

créer une réalité singulière dans une atmosphère très particulière, celle d'une ville en guerre. Et il prétend montrer que l'amour, plus fort que tout, permet de traverser les pires épreuves et que la poésie, contre toute attente, est le meilleur moyen de survivre à une réalité insupportable. Ce n'est pas seulement l'intrigue et les personnages – très attachants – qui déterminent la réussite de ce pari. Une appréhension très particulière de la réalité, à mi-chemin entre objectivité et hallucination, fait de ce film une œuvre étrange. L'errance de ce trio insolite, augmenté d'un chien blessé auquel on a fixé des roulettes, a quelque chose de grotesque et d'attendrissant qui traduit mieux que n'importe quoi d'autre l'atmosphère d'une ville en guerre et l'état d'esprit d'une population soumise à des épreuves exceptionnelles. En fait, ce n'est même pas une guerre civile, mais une guerre contre des civils, tués par des assassins. L'innocence des deux enfants est emblématique; elle symbolise celle de tous ces gens assassinés pour avoir eu seulement l'audace de traverser une rue à la recherche de leur subsistance. Cette absence de conflit et d'ennemis, cette autodéfense permanente contre des tueurs fantômes caractérisent la situation à Sarajevo. Ademir Kenovic a su la rendre sensible et montrer la réaction de survie de gens normaux qui, à des conditions inhumaines, opposent ce qu'il y a de plus humain, l'amour et la poésie. Pour cette leçon d'espoir, si formatrice, il faut montrer ce film qui équilibre l'horreur par un message positif.

4. Pistes pédagogiques

La présence des deux enfants rend l'exploitation pédagogique de ce film très facile. Les jeunes de tous âges s'identifieront avec ces deux enfants perdus à la recherche d'un moyen de survivre. Pourtant il faut faire remarquer que le pathétique est gommé par l'onirisme, et le réalisme atténué par la poésie. Un poème d'Abdulah Sidran, *Cauchemar* (le premier du recueil *Cercueil de Sarajevo*, traduit par Mireille Robin, éditions Francis Bueb et La Nuée Bleue, Strasbourg 1994) peut même être lu en classe pour mieux faire comprendre l'atmosphère du film :

Que fais-tu donc, mon enfant ?

Mère, je rêve... Je rêve, ô mère, que je chante
Et que tu me demandes, en songe : «Que fais-tu donc ? mon fils»

Et que dit la chanson de ton rêve, mon enfant ?

Mère, elle dit que j'avais une maison.
Maintenant, je n'en ai plus. Voilà ce qu'elle dit, ô mère.

Elle dit que j'avais une voix et une langue.
Désormais, je n'ai plus ni voix, ni langue...

De cette voix que je n'ai plus, en cette langue que je n'ai plus,
Je chante, mère, une chanson sur la maison que je n'ai plus.

Chris Marker, *Level five*

France (1997), drame, durée : 105 mn, couleurs, langue : français

Thèmes historiques : le souvenir de la bataille d'Okinawa en 1945 et du suicide collectif ordonné à la population

Thèmes éthiques : le conditionnement des individus, la mémoire et la falsification du passé historique

Thèmes esthétiques : la mise en abîme, l'image télévisuelle

Le réalisateur

Chris Marker est l'un des hommes les plus secrets de sa génération. Écrivain, cinéaste, photographe et éditeur, il serait né en 1921 à Belleville. Sa première vocation est l'écriture. Il publie un essai sur Giraudoux, puis un roman, *Le Cœur net* (1949). Par la suite, il fonde une collection aux éditions du Seuil, Petite planète, qui lui permet de vivre pleinement sa passion insatiable du voyage et du reportage photographique. Son premier film documentaire *Les statues meurent aussi* (1953), en collaboration avec Alain Resnais, est un brûlot contre la colonisation française d'une partie de l'Afrique noire. Il promène sa caméra en Russie, en Chine, en Sibérie, à Cuba pour comprendre les hommes et les systèmes. *Joli mai* (1962) filme le puzzle d'une histoire à laquelle il ne comprend pas grand-chose. *La Jetée* (1962), film en noir et blanc et voix off sur les pièges de la mémoire et la manipulation du temps, ne cesse de fasciner des générations de cinéphiles. *Le fond de l'air est rouge* (1977), *Sans soleil* (1982) lui permettent de raviver les souvenirs de sa génération, à la mémoire trop courte.

Le film

1. Distribution

Catherine Belkhadja : Laura

Nagisa Oshima : lui-même

Kenji Tokitsu : lui-même

Kinjo Shigeaki : lui-même

2. Intrigue

Une jeune femme termine l'écriture d'un jeu vidéo commencé par son compagnon disparu, jeu consacré à la bataille d'Okinawa, cette île du Japon où sont morts par milliers GI's américains et soldats japonais, et où les civils, à l'annonce de la défaite, se sont jetés par milliers du haut des falaises. En dialoguant avec l'ordinateur programmé par l'homme qu'elle aimait, elle entre en contact, par l'intermédiaire d'un mystérieux réseau parallèle à Internet, avec des informateurs et même des témoins de la bataille, dont le cinéaste Nagisa Oshima. Laura accumule les pièces de la tragédie, jusqu'au moment où elles commencent à interférer avec sa propre vie.

3. Analyse

Le sujet de ce film est l'Histoire encore vivante, l'Histoire récente et en marche, dont les acteurs sont susceptibles de se manifester à tout moment. L'intrigue est située dans un huis clos, entre une femme, un ordinateur et un interlocuteur invisible. Le jeu de stratégie élaboré instaure des niveaux (*levels*) qui deviennent peu à peu la métaphore de toute vie humaine, le niveau cinq étant le dernier.

D'abord réflexion amusée et humoristique sur les rapports compliqués de l'être humain avec la machine (les ordinateurs qui font exprès de «planter» comme pour nous embêter, les imbéciles obstinés «qui ne renoncent jamais», etc.) le film devient une méditation solitaire sur le pouvoir de l'image, la mémoire, le poids du passé historique. Procédant par association d'idées, Laura se livre à une véritable auto-analyse; de plus, elle semble «surfer» dans son propre esprit, ce qui donne au film une structure souple et légère, proche du média qu'il analyse. Du coup, cette nouvelle technologie, dont le film entend se rapprocher, apparaît comme un médium privilégié du souvenir, de la conservation et de la mise en relation des connaissances.

Mais surtout, le film pose des questions politiques essentielles et d'une terrible actualité: comment une population entière peut-elle être conditionnée à se suicider, les enfants tuant les parents, et réciproquement? Comment a-t-on réussi à imposer le silence aux survivants? Comment Okinawa prépare-t-il Hiroshima? Comment l'information diffusée dans le monde entier a-t-elle pu être réduite à la photographie (truquée) des militaires américains plantant la bannière étoilée sur le sol de l'île? A ces questions répondent les témoignages des survivants, comme Nagisa Oshima, qui élaborent la trame fragile d'une autre histoire que l'histoire officielle, une histoire où la légende fait place à la vérité qui s'impose par bribes. Certes, l'issue de la bataille reste jouée, mais, sans agir sur cette tragédie, le film, comme le jeu, permet d'en retrouver la vérité occultée.

Enfin, le film tresse un contrepoint narratif entre l'histoire individuelle et intime de cette femme en deuil et le deuil d'une population tout entière qui pleure ses morts. Loin de toute tentation anecdotique, le cinéaste fait de Laura, seule et filmée en plans fixes, l'emblème d'une ville prostrée de douleur et paralysée par la peur, qui tente obstinément de comprendre. Son drame personnel s'efface devant la tragédie collective, pour ressurgir en interrogations angoissées de portée universelle sur le jeu et la réalité, le fait et le symbole, la vie et la mort.

4. Pistes pédagogiques

Le thème du jeu devrait intéresser les élèves, à condition de leur en expliquer les implications. Réel et virtuel, fiction et réalité sont des notions qu'ils manient quotidiennement. On leur montrera comment elles sont mises ici en perspective et confrontées aux questions politiques et existentielles. On leur fera remarquer et comprendre les choix de mise en scène: image fixe, action réduite. On insistera

sur le fait que la mémoire et l'oubli sont les thèmes de prédilection du cinéaste, et on réfléchira avec eux à propos du film sur cette phrase dite par lui : « Modifier le passé n'est pas modifier un seul fait ; c'est annuler ses conséquences qui tendent à être infinies. En d'autres termes, c'est créer deux histoires universelles. » L'occultation de faits historiques relève donc de la falsification, non seulement du passé, mais du présent et de l'avenir.

Atom Egoyan, *Ararat*

Canada (2002), drame, durée : 115 mn, couleurs, langue : anglais

Thèmes historiques : le génocide arménien, les problèmes des survivants et des descendants

Thèmes esthétiques : la mise en abîme, le récit emboîté

Le réalisateur

Né en Egypte de parents arméniens, Atom Egoyan a émigré au Canada à l'âge de 3 ans. Il réalise ses premiers courts métrages, *Howard in particular* ou *Open house* alors qu'il est encore étudiant en relations internationales à l'université de Toronto. Grâce à la vente des droits de *Open house* à la chaîne de télé CBC, il parvient à réaliser son premier long métrage, *Proches Parents (Next of Kin)*, dans lequel il fait référence à ses racines arméniennes. La CBC l'engage alors pour diriger plusieurs téléfilms et séries. Il se fait réellement connaître en dehors du Canada avec *Family viewing* en 1987, puis avec l'hypnotique *Speaking parts* (présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1989) et le troublant - *The Adjuster* qu'il vend pour le marché américain. Cela lui permet alors de réaliser son rêve en tournant en Arménie *Calendar*.

Ararat a été présenté à Cannes en 2002 dans la sélection officielle hors compétition. Atom Egoyan était déjà présent à Cannes avec *Speaking parts* (Caméra d'or en 1989), *The Adjuster* (Caméra d'or en 1991), et *Felicia's journey (Le Voyage de Félicia)*, compétition officielle en 1999). Atom Egoyan a été plusieurs fois récompensé au Festival de Cannes, avec le prix de la critique internationale pour *Exotica* en 1994 et le grand prix du jury pour *De beaux lendemains* en 1997.

Elevé au Canada dans le souci de l'intégration, Atom Egoyan n'a pris conscience de la spécificité de la culture et de l'histoire arméniennes qu'à l'âge de 18 ans à l'université : «Je savais déjà à cette époque, qu'un jour, dans le travail artistique que je voulais entreprendre, j'éprouverais le besoin de me confronter à la question du génocide arménien.» Dans *Calendar* (1993), Egoyan revisitait la terre d'Arménie autour d'un projet de calendrier de photographies. Avec *Ararat* (2002), le réalisateur plonge dans les racines du peuple arménien, marqué par le génocide de 1915.

Le film

1. Distribution

Arsinée Khanjian : Ani
Simon Abkarian : Arshile Gorky
Charles Aznavour : Edward Saroyan
Marie-Josée Croze : Celia
Bruce Greenwood : Martin Harcourt
David Alpay : Raffi
Christopher Plummer : David

2. Intrigue

Un artiste tente de peindre le portrait de sa mère. Un metteur en scène veut réaliser une biographie filmée du peintre. Une conférencière lui sert de consultante sur cet épisode historique pour oublier ses propres problèmes. Un jeune cinéaste qui n'est autre que le fils de la conférencière tente de passer la douane. La compagne de celui-ci veut comprendre comment son père a disparu. Un acteur endosse le rôle d'un méchant sans en mesurer les conséquences. Tous ces personnages appartiennent à la même famille et à la même histoire, l'histoire tragique de l'Arménie.

3. Analyse

Atom Egoyan est l'un des réalisateurs les plus exigeants du monde. Ses films témoignent toujours d'une recherche structurale qui introduit des effets de réflexion infinis. Avec *Ararat*, il a voulu passer au témoignage militant sur le génocide arménien. Il a ressenti le besoin impérieux de faire un film sur ce sujet en tournant une scène du *Voyage de Félicia* (*Felicia's journey*, 1999), où un Irlandais évoque le meurtre de son grand-père par les Anglais en 1916, un an après le génocide arménien. Mais il a choisi d'évoquer cet épisode tragique en suivant des personnages contemporains : « Cela me permettait de montrer les conséquences flagrantes que représente une perte humaine ou matérielle. » D'ailleurs, déjà en 1995, il réalisait un film intitulé *Portrait d'Arshile*, dans lequel il juxtaposait des images vidéo de son propre fils, Arshile, avec celles d'un autoportrait du peintre Arshile Gorky. C'est dire son implication personnelle dans le film de 2002.

Il choisit donc d'explorer la mémoire en mélangeant les époques, et en partant d'un artiste peintre, *alter ego* qui fait le lien entre le passé et le présent. C'est ainsi qu'il construit un récit émouvant, constat amer sur un peuple en recherche de ses racines. Incapable en effet de raconter de façon linéaire et purement documentaire les événements, il a cherché une forme adaptée. Il adopte donc un dispositif complexe, une histoire rétrospective qui imbrique trois intrigues familiales dont les personnages, tous liés entre eux, revivent le martyr arménien à Montréal, de nos jours, chacun à sa manière. Trois conflits entre parents et enfants, mis en abîme à la fois par le film que tourne le réalisateur Saroyan et par la relation exemplaire du peintre Arshile Gorky, martyr de la résistance arménienne, avec sa mère. Des intrigues imbriquées comme des poupées russes dans une structure générative, qui s'attache à expliquer la genèse de l'émouvant tableau représentant le peintre enfant aux côtés de sa mère. Les scènes des massacres perpétrés par les Turcs sont donc triplement réfractées par la mise en scène, picturale, théâtrale et cinématographique, mais cela n'atténue pas leur caractère atroce. De plus, des choses essentielles sont dites sur le génocide : la haine qui l'a motivé est une haine nourrie de prétextes fallacieux, les mêmes que ceux invoqués par l'antisémitisme, la cupidité et la fourberie des victimes ; l'impunité des bourreaux est due à l'oubli qui les a absous. Hitler n'a-t-il pas dit pour

convaincre ses acolytes de la nécessité de la «solution finale»: «Mais qui se souvient du massacre des Arméniens?» Pourtant, si ces éléments d'information nous intéressent au plus haut point, le dispositif narratif monté par Atom Egoyan apparaît à la fois trop simple et trop complexe pour ce récit, qui veut mêler artificiellement l'historique et le familial. Pas de mouvements de caméra compliqués, ni de lyrisme appuyé. Mais les recherches esthétiques et structurales brouillent le message. Le militantisme s'accorde difficilement avec la sophistication. Cependant, *Ararat* touche par la sincérité de son propos. Avec sa complice, muse et actrice Arsinée Khanjian, Egoyan se fait l'interprète de l'âme arménienne. Mais le film est aussi autobiographique. La séquence de la douane qui se situe à la fin du film est inspirée d'une expérience qu'Atom Egoyan a vécue au moment du tournage de *Calendar*. Il rentrait avec des copies 16 mm du film et le douanier lui demanda d'évaluer leur valeur. Le cinéaste n'avait bien sûr alors aucune idée de la réponse.

4. Pistes pédagogiques

Avant de tourner *Ararat*, Atom Egoyan a revu *America, America* d'Elia Kazan, film qui revêt une certaine importance pour le cinéaste puisque c'est un des premiers à évoquer directement le génocide arménien. L'ampleur du sujet méritait peut-être un traitement encore plus fort émotionnellement. Cependant, la présence de Charles Aznavour ajoute au symbolisme du film, et Arsinée Khanjian réussit une composition bouleversante. *Ararat* est une œuvre à la fois personnelle et universelle. Atom Egoyan avait d'abord pensé traiter le génocide arménien à travers un drame historique. Il décida finalement de partir d'une reconstruction depuis le présent des événements pour réfléchir sur les conséquences et la représentation d'un tel événement. On peut noter ici que dans d'autres de ses films, comme *Exotica* et *The Sweet hereafter (De beaux lendemains)*, le cinéaste s'attachait déjà aux moments qui suivaient une tragédie intime plutôt qu'au drame en lui-même.

Atom Egoyan projetait depuis quelques années de travailler avec Charles Aznavour, militant de la cause arménienne. Dans *Ararat*, Charles Aznavour interprète le cinéaste fictif Edvard Saroyan, double d'Egoyan et référence au personnage homonyme que le chanteur jouait dans *Tirez sur le pianiste* de François Truffaut.

Vu la complexité de l'intrigue, il sera bon de faire délimiter les différents récits et leur imbrication, puis de mettre en évidence le procédé de la mise en abîme, en faisant remarquer qu'il est ici un peu trop systématique. Après cela, on pourra passer aux explications historiques sur l'extermination des Arméniens.

Phillip Noyce, *The Rabbit-proof fence (Le Chemin de la liberté)*

Australie (2002), drame, durée : 94 mn, couleurs, langue : anglais

Thème historique : le génocide aborigène

Thème éthique : la conquête de la liberté à tout prix

Thèmes esthétiques : le refus du cliché, la dignité, le refus du pathos

Le réalisateur

Né en 1950 en Australie, Phillip Noyce fait ses études secondaires à Sydney. Puis, il entreprend des études de droit qu'il abandonne vite. Dès ses premiers travaux, il manifeste son engagement politique et social en faveur du multiculturalisme en assurant le montage de *A calendar of dreamings : aboriginal artists of central Australia*, documentaire sur l'art aborigène de Geoff Baron (1973) ; puis il achève son «journal intime» filmé, commencé quatre ans auparavant, sous le titre *Renegades*. En 1977, il produit et met en scène son premier long métrage, *Backroads*, un «road-movie» sur les relations interraciales, puis *Newsfront*, dont il écrit aussi le scénario, chaleureuse évocation des cameramen d'actualités australiens. Après avoir réalisé, en 1979, un épisode de la série télévisée documentaire *Our Multicultural Society*, Phillip Noyce parvient à tourner un nouveau film *Heatwave*, un film noir sur une affaire de spéculation immobilière dont il coécrit le scénario. Après quelques feuilletons télévisés, il réalise au cinéma, en 1987, *Shadows of the peacock*, sur la liaison d'une touriste avec un indigène en Thaïlande, que suit *Dead calm (Calme blanc)*, un film à suspense adapté de Charles Williams. Il est alors invité à se rendre aux Etats-Unis et devient un spécialiste du thriller avec *Blind fury (Vengeance aveugle)*, 1989), puis il réalise un film d'action à gros budget, avec Harrison Ford, *Patriot games (Jeux de guerre)*, 1992), dont il tourne la suite deux ans plus tard (*Danger immédiat*), après avoir mis en scène Sliver (1993). Trois ans après, il revient avec *Le Saint*, version cinéma d'une fameuse série télévisée, que suivra *Bone collector*, enquête policière dans la lignée de *Seven*. Son film le plus engagé est sans doute *Le Chemin de la liberté*, suivi en 2003 de *Un Américain bien tranquille*.

Le film

1. Distribution

Evelyn Sampi : Molly Craig

Tianna Sansbury : Daisy

Laura Monaghan : Gracie

Ningali Lawford : Maud, la mère de Molly

Myarn Lawford : Maud, la mère de Molly

Jason Clarke : *constable* Riggs

Kenneth Brannagh : A. O. Neville

2. Intrigue

Australie, 1931, Neville, protecteur en chef des aborigènes pour l'Australie occidentale, présente un programme gouvernemental pour enlever des enfants à leur famille et les envoyer dans des institutions où «ils seront préparés à devenir domestique, ou ouvriers dans la société blanche». Il s'agit en fait d'un véritable génocide organisé, d'une destruction génétique, identitaire et culturelle, c'est-à-dire de l'élimination et de l'assimilation de cette ethnie par l'éducation et le mariage. Sous prétexte de «protéger les indigènes d'eux-mêmes», de «faire leur bien malgré eux», on les déracine et on les introduit de force dans la société britannique, mais en tant que caste inférieure. Pour cela, on leur donne des principes très orientés, devoir, service et responsabilité.

En 1931, à Jigalong, près du désert australien de Gibson, trois petites filles aborigènes vivent heureuses auprès de leur mère : Molly, 14 ans, sa cousine Gracie, 10 ans, et sa sœur Daisy, 8 ans. Sur ordre de M. Neville, protecteur en chef des aborigènes pour l'Australie occidentale, le *constable* Riggs arrache les fillettes à leur famille pour les transférer au camp de Moore River, situé à l'autre bout du continent. Là-bas, les conditions de vie sont sinistres. Les enfants sont entassés dans d'immenses dortoirs, mal soignés, mal nourris. Molly décide de fuir avec Gracie et Daisy, et toutes les trois entament un périple de plus de 2 000 km. David Moodoo, le pisteur du camp, se lance à leur poursuite, aidé de la police et des médias.

3. Analyse

C'est par un article de journal que Christine Olsen, la future scénariste du film, découvre le sujet. On y parlait d'un livre intitulé *Follow The Rabbit-Proof Fence*, l'histoire vraie de trois petites filles aborigènes qui s'étaient enfuies d'une mission pour retourner chez elles à pied. Il n'a fallu qu'une seule entrevue pour que Christine Olsen parvienne à convaincre la romancière Doris Pilkington de lui permettre d'adapter son récit. Près de cinq ans de recherche et d'écriture ont ensuite été nécessaires.

Lors de la phase de recherche et d'écriture, la visite de Christine Olsen à Jigalong fut cruciale. Elle raconte qu'en Australie, elle est restée avec Molly, la mère de la romancière, pendant de longues semaines. Cette rencontre l'a inspirée et les mots de cette femme l'ont aidée à raconter son histoire sans la trahir. Phillip Noyce dit que quand il a commencé à lire le scénario, il ne l'a plus lâché. L'odyssée de ces trois petites filles l'a profondément touché. Il a compris qu'il fallait absolument qu'il tourne cette histoire poignante, cette fable qui était pourtant une histoire vraie.

Pour choisir les trois jeunes actrices aborigènes parmi 1 200 entretiens filmés en vidéo en Australie, Phillip Noyce a cherché ce qu'il appelait «trois petites aiguilles dans une énorme botte de foin». Seize fillettes ont été sélectionnées et sont venues à Broome, en Australie occidentale, pour deux jours d'entretiens.

Evelyn Sampi, Laura Monaghan, Caitlyn Lawford ont été sélectionnées aussi bien pour leur talent individuel que pour la façon dont elles fonctionnaient ensemble. Quatre jours avant le début du tournage, Caitlyn est remplacé par Tianna Sansbury pour le rôle de Daisy, Caitlyn trouvant les conditions de tournage trop difficiles. Les trois petites filles sont époustouflantes de naturel et de grâce. Kenneth Brannagh interprète de façon très convaincante Neville, l'administrateur pénétré de sa bonne conscience, imbu de principes et de préjugés, mais fermé à tout sentiment humain. Sans doute a-t-il le sentiment de faire son devoir et de faire œuvre utile, comme les sœurs qui tiennent le camp.

4. Pistes pédagogiques

On est frappé en voyant ce film par l'omniprésence des décors naturels. Il s'agit vraiment de montrer une autre Australie que celle des cartes postales ou des films du style *Crocodile dundee*. Par cet hymne à la nature idéalisée et aux grands espaces, Phillip Noyce a visiblement voulu sortir de l'imagerie commune aux films qui se déroulent en Australie, mais aussi de celle des films en costumes. Christopher Doyle, directeur de la photographie, cultive le refus de tels stéréotypes. Il a donc cherché à créer une image qui suggère le tourment, la difficulté du voyage, l'isolement, la traque et l'espoir sur une aussi grande distance, à composer une ambiance visuelle désertique et presque délavée. Les principaux lieux de tournage du *Chemin de la liberté* se situent en Australie méridionale. C'est au sud d'Adélaïde qu'a été construit le décor du camp de Moore River. Le décor de Jigalong a été construit à l'est de Leigh Creek, dans l'intérieur des terres de l'Australie méridionale. Une partie de la ferme de moutons de Moolooloo a été transformée en dépôt longé par la clôture antilapins. Il a fallu reconstruire des pans entiers de la clôture, parfois sur plusieurs centaines de mètres.

La question essentielle que pose le film est celle du pathétique et de la représentation. Il faut souligner qu'à aucun moment le réalisateur ne tombe dans la complaisance et dans le pathos. Ce qu'il tient à montrer, ce n'est pas l'état physique et moral pitoyable des enfants, mais leur dignité, leur incroyable détermination, leur résistance et leur indomptable courage. Il pose clairement la question philosophique de savoir si l'humanité et la civilisation sont du côté des Anglais, froids et sans scrupules, ou des aborigènes, grands dans leur volonté de sauvegarder leurs propres valeurs. Beau sujet de débat. Sans clichés, sans *overstatement*, Phillip Noyce réussit un film digne et grave, dans lequel il exprime son indignation devant cette politique destructrice, au nom des sacro-saintes valeurs d'un Occident sûr de lui et dominateur. Les élèves doivent comprendre que cette histoire devient une fable exemplaire, universelle et intemporelle, le paradigme de l'odyssée de tous les opprimés vers la liberté – jugée digne de tous les sacrifices –, odyssée héroïque qui fait leur grandeur.

Sales agents for publications of the Council of Europe

Agents de vente des publications du Conseil de l'Europe

AUSTRALIA/AUSTRALIE

Hunter Publications, 58A, Gipps Street
AUS-3066 COLLINGWOOD, Victoria
Tel.: (61) 3 9417 5361
Fax: (61) 3 9419 7154
E-mail: Sales@hunter-pubs.com.au
<http://www.hunter-pubs.com.au>

BELGIUM/BELGIQUE

La Librairie européenne SA
50, avenue A. Jonnart
B-1200 BRUXELLES 20
Tel.: (32) 2 734 0281
Fax: (32) 2 735 0860
E-mail: info@libeurop.be
<http://www.libeurop.be>

Jean de Lannoy

202, avenue du Roi
B-1190 BRUXELLES
Tel.: (32) 2 538 4308
Fax: (32) 2 538 0841
E-mail: jean.de.lannoy@euronet.be
<http://www.jean-de-lannoy.be>

CANADA

Renouf Publishing Company Limited
5369 Chemin Canotek Road
CDN-OTTAWA, Ontario, K1J 9J3
Tel.: (1) 613 745 2665
Fax: (1) 613 745 7660
E-mail: order.dept@renoufbooks.com
<http://www.renoufbooks.com>

CZECH REPUBLIC/ RÉPUBLIQUE TCHÈQUE

Suweco Cz Dovož Tisku Praha
Ceskomoravska 21
CZ-18021 PRAHA 9
Tel.: (420) 2 660 35 364
Fax: (420) 2 683 30 42
E-mail: import@suweco.cz

DENMARK/DANEMARK

GAD Direct
Fiolstaede 31-33
DK-1171 COPENHAGEN K
Tel.: (45) 33 13 72 33
Fax: (45) 33 12 54 94
E-mail: info@gadirect.dk

FINLAND/FINLANDE

Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 1, PO Box 218
FIN-00381 HELSINKI
Tel.: (358) 9 121 41
Fax: (358) 9 121 4450
E-mail: akatilaus@stockmann.fi
<http://www.akatilaus.akateeminen.com>

FRANCE

La Documentation française
(Diffusion/Vente France entière)
124, rue H. Barbusse
F-93308 AUBERVILLIERS Cedex
Tel.: (33) 01 40 15 70 00
Fax: (33) 01 40 15 68 00
E-mail: commandes.vel@ladocfrancaise.gouv.fr
<http://www.ladocfrancaise.gouv.fr>

Librairie Kléber (Vente Strasbourg)
Palais de l'Europe
F-67075 STRASBOURG Cedex
Fax: (33) 03 88 52 91 21
E-mail: librairie.kleber@coe.int

GERMANY/ALLEMAGNE AUSTRIA/AUTRICHE

UNO Verlag
Am Hofgarten 10
D-53113 BONN
Tel.: (49) 2 28 94 90 20
Fax: (49) 2 28 94 90 222
E-mail: bestellung@uno-verlag.de
<http://www.uno-verlag.de>

GREECE/GRÈCE

Librairie Kauffmann
28, rue Stadiou
GR-ATHINAI 10564
Tel.: (30) 1 32 22 160
Fax: (30) 1 32 30 320
E-mail: ord@otenet.gr

HUNGARY/HONGRIE

Euro Info Service
Hungexpo Europa Kozpont ter 1
H-1101 BUDAPEST
Tel.: (361) 264 8270
Fax: (361) 264 8271
E-mail: euroinfo@euroinfo.hu
<http://www.euroinfo.hu>

ITALY/ITALIE

Libreria Commissionaria Sansoni
Via Duca di Calabria 1/1, CP 552
I-50125 FIRENZE
Tel.: (39) 556 4831
Fax: (39) 556 41257
E-mail: licosa@licosa.com
<http://www.licosa.com>

NETHERLANDS/PAYS-BAS

De Lindeboom Internationale Publikaties
PO Box 202, MA de Ruyterstraat 20 A
NL-7480 AE HAAKSBERGEN
Tel.: (31) 53 574 0004
Fax: (31) 53 572 9296
E-mail: books@delindeboom.com
<http://home-1-worldonline.nl/~lindeboo/>

NORWAY/NORVÈGE

Akademika, A/S Universitetsbokhandel
PO Box 84, Blindern
N-0314 OSLO
Tel.: (47) 22 85 30 30
Fax: (47) 23 12 24 20

POLAND/POLOGNE

Główna Księgarnia Naukowa
im. B. Prusa
Krakowskie Przedmiescie 7
PL-00-068 WARSZAWA
Tel.: (48) 29 22 66
Fax: (48) 22 26 64 49
E-mail: inter@internews.com.pl
<http://www.internews.com.pl>

PORTUGAL

Livraria Portugal
Rua do Carmo, 70
P-1200 LISBOA
Tel.: (351) 13 47 49 82
Fax: (351) 13 47 02 64
E-mail: liv.portugal@mail.telepac.pt

SPAIN/ESPAGNE

Mundi-Prensa Libros SA
Castelló 37
E-28001 MADRID
Tel.: (34) 914 36 37 00
Fax: (34) 915 75 39 98
E-mail: libreria@mundiprensa.es
<http://www.mundiprensa.com>

SWITZERLAND/SUISSE

Adeco – Van Diermen
Chemin du Lacuez 41
CH-1807 BLONAY
Tel.: (41) 21 943 26 73
Fax: (41) 21 943 36 05
E-mail: info@adeco.org

UNITED KINGDOM/ROYAUME-UNI

TSO (formerly HMSO)
51 Nine Elms Lane
GB-LONDON SW8 5DR
Tel.: (44) 207 873 8372
Fax: (44) 207 873 8200
E-mail: customer.services@theso.co.uk
<http://www.the-stationery-office.co.uk>
<http://www.itsofficial.net>

UNITED STATES and CANADA/ ÉTATS-UNIS et CANADA

Manhattan Publishing Company
2036 Albany Post Road
CROTON-ON-HUDSON,
NY 10520, USA
Tel.: (1) 914 271 5194
Fax: (1) 914 271 5856
E-mail: Info@manhattanpublishing.com
<http://www.manhattanpublishing.com>

Council of Europe Publishing/Éditions du Conseil de l'Europe

F-67075 Strasbourg Cedex

Tel.: (33) 03 88 41 25 81 – Fax: (33) 03 88 41 39 10 – E-mail: publishing@coe.int – Website: <http://book.coe.int>

La mise en scène cinématographique de la Shoah et des crimes contre l'humanité en général pose aux réalisateurs une question clé, celle du réalisme de la représentation, question à la fois éthique et esthétique. Entre les documentaires et les fictions, entre les reconstitutions historiques, comme *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg, qui s'attachent à mettre en scène la réalité dans tous ses détails, et les films plus symboliques comme celui de Roberto Benigni, *La Vie est belle*, tous les degrés sont représentés. Certains films donnent lieu à des polémiques, dont il s'agit de comprendre les enjeux. Le cinéma est-il le meilleur moyen d'informer les jeunes générations de ce qui s'est passé? N'est-ce pas plutôt le rôle d'autres documents – CD-Rom, vidéo, archives ? Quelle différence y a-t-il entre ces supports et le cinéma en tant qu'art ? Est-il possible d'instruire et d'émouvoir sans rien montrer ? L'émotion elle-même, souvent très vive, n'est-elle pas ambivalente? Telles sont les questions posées par ce livre, pour montrer que le cinéma, art majeur de notre époque, ne peut se contenter de mettre en scène l'horreur concentrationnaire, mais doit éduquer, chez un public de plus en plus jeune, une sensibilité émoussée par l'abus que font les médias des images de la violence.



COUNCIL OF EUROPE
CONSEIL DE L'EUROPE

www.coe.int

Le Conseil de l'Europe regroupe aujourd'hui 47 Etats membres, soit la quasi-totalité des pays du continent européen. Son objectif est de créer un espace démocratique et juridique commun, organisé autour de la Convention européenne des Droits de l'Homme et d'autres textes de référence sur la protection de l'individu. Créé en 1949, au lendemain de la seconde guerre mondiale, le Conseil de l'Europe est le symbole historique de la réconciliation.

ISBN 978-92-871-5492-7



12 €/18 \$US

<http://book.coe.int>

Editions du Conseil de l'Europe