

Enseigner les génocides et les crimes de masse du XXe siècle : histoire, mémoire et justice

Lundi 09 janvier 2023 – Lycée Bergson, Angers

Les représentations cinématographiques de la Shoah Ophir LEVY, maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Paris 8 – Vincennes – Saint Denis.

Les idées reçues autour de la Shoah et du cinéma sont nombreuses. Elles évoquent ce que Ophir Lévy appelle des « tartes à la crème » qui souvent s'avèrent fausses ou qui méritent au moins d'être discutées.

La première idée reçue est celle selon laquelle il aurait fallu un temps de latence suffisant pour que le cinéma ose enfin s'attaquer à la représentation du génocide des Juifs. Il y aurait eu un moratoire des cinéastes pour ne pas tomber dans le « sacrilège » de la représentation des Juifs et de la Shoah. C'est faux, il y a toujours eu des représentations de la Shoah sous forme de fictions.

La 2^e idée reçue : il y aurait une sorte de « privilège » du documentaire sur la fiction qui serait du côté de la fabrication du faux donc un documentaire serait toujours préférable. C'est contestable voire faux car il y a des documentaires qui mentent et des archives qui mentent aussi. Elles sont une fabrication. D'un autre côté il y a des fictions qui réussissent à atteindre des « zones de vérité historique ».

Exemple : *Shoah* de Claude Lanzmann est mis en scène, c'est très construit car un documentaire n'absorbe pas le réel. Un documentaire c'est la façon dont s'exerce le regard d'un artiste, sa vision du monde et c'est ce qui va construire un discours. Le réalisateur fait des choix donc c'est une bien construction.

Quand on évoque les premières mises en scène des génocides, le premier film de fiction évoquant le génocide des Arméniens est tourné à Hollywood en 1919. C'est l'adaptation d'une survivante, Aurora Mardiganian, qui a réussi à fuir l'empire ottoman et se réfugie aux États-Unis. Elle fait passer des petites annonces pour retrouver son frère qui sont retrouvées par des journalistes. En 1918, son témoignage est publié sous le titre : *Ravished Armenia (L'Arménie outragée)* qui est adapté au cinéma l'année suivante et sort dans les salles sous le titre : *Auction of Souls*. Aurora Mardiganian joue d'ailleurs dans le film.

Le premier film de fiction qui évoque le génocide des Juifs est tourné en plein milieu de la guerre. C'est un film américain tourné entre août et octobre 1943, il est réalisé par André De Toth et s'intitule *None shall escape*. Il a fui l'Europe en 1940 et le film sort en janvier 1944. C'est un film d'anticipation qui se passe dans le futur, après la guerre, on imagine que les Alliés ont gagné et que les criminels sont jugés. Pendant les audiences un accusé principal doit faire face à des témoins et à chaque fois qu'un témoin vient à la barre il y a un flash-back qui permet de comprendre ce qui lui est arrivé.

Extrait : il montre un train avec des wagons, l'expression « crime contre l'humanité » est utilisée.

Ce film ne montre rien que les gens ne savaient pas à cette époque. Les faits sont publiés dans la presse :

- Les hommes politiques sont au courant notamment via le témoignage de Jan Karski qui a témoigné de ce qu'il avait vu en Pologne auprès de Roosevelt (qu'il rencontre le 28 juillet 1943) et de Felix Frankfurter, juge à la Cour suprême qui est juif et qui lui dit qu'il est incapable de le croire.
- 1117 articles sont publiés sur ce sujet dans le *New York Times* entre 1939 et 1945 mais en page 7, 8, en petit, avec du conditionnel...
- L'antisémitisme est fort aux États-Unis donc on ne peut pas justifier l'entrée en guerre et le fait d'envoyer des soldats risquer leurs vies pour des Juifs
- Les gens n'y croient pas d'autant plus que des fausses nouvelles sur les Allemands qui tuaient des bébés en Belgique avaient circulé pendant la Première Guerre mondiale et s'étaient relevées fausses donc les gens se disent que c'est la même chose.

On peut également souligner que le 19 avril 1943, la révolte du ghetto de Varsovie a débuté. On en a un écho ici dans cet extrait. On a souvent l'image de Juifs passifs, résignés voire consentants. Il y a cette idée d'une passivité fondamentale des Juifs qui sont incapables de s'organiser. Or dans l'extrait diffusé, ils se battent. Tout d'abord, le rabbin prend la parole pour calmer les Juifs. Il porte le même brassard que les Juifs du ghetto. Lorsqu'il prend la parole, on a un moment typique du cinéma où un grand discours est prononcé. Seul le rabbin est filmé, les autres Juifs sont déjà fantomatiques, la caméra ne s'arrête pas sur eux. Cela peut aussi montrer qu'à ce moment ils sont résignés mais qu'ils vont être animés par le verbe du rabbin. Dans cette séquence, il y a aussi la figure des témoins avec deux Polonaises qui assistent à la scène. Enfin le rabbin prend une première balle, il se relève et dit « nous ne mourrons jamais ». Il se prend une deuxième balle et le prêtre l'aide à se lever et lui dit « nous aviez raison David, nous ne mourrons jamais ». Le « nous » devient celui de tous les croyants. Cette phrase « *we will never die* » est le titre d'un spectacle de l'époque aux États-Unis qui met en scène 2000 ans de persécutions du peuple juif et se termine en 1943 dans les forêts d'Ukraine et de Pologne. On fait écho à ce spectacle qui a été beaucoup vu (deux soirs d'affilé au Madison Square Garden et 20 000 personnes à chaque fois), il est aussi diffusé à la radio.

Que fait-on côté soviétique ?

En octobre 1945, le film *Les insoumis* de Mark Donskoi raconte l'invasion de l'Ukraine par les Nazis et la résistance héroïque de Kiev. Un personnage juif qui s'appelle David est emmené avec sa famille au ravin de Babi Yar où 33 771 Juifs sont fusillés en 2 jours (150 000 pendant toute la guerre). L'esthétique mobilisée est très différente du film précédant tout comme l'attitude des Juifs.

Extrait : il n'y a pas de parole, la musique est très présente, il y a des gros plans sur les victimes qui font penser à des tableaux.

Cette séquence est tournée à Babi Yar en 1945 donc sur le lieu même où le massacre s'est déroulé. Il y a des figures qui sont isolées de deux manières :

- Par le cadrage
- Le plan est tourné en studio

Dans les zones d'éclairage on remarque un modelage par la lumière. Les personnages sont très archétypiques avec de longues barbes, des enfants, des vieilles dames avec des petites filles ou une mère qui allaite son nourrisson. Il manque les hommes en âge de combattre ce qui renforce le côté impuissant de se défendre de ces civils mais d'un autre côté c'est

historiquement juste puisque les hommes étaient engagés dans l'Armée rouge. Ces personnes ont l'air d'attendre la mort avec fatalité. Ces Juifs prient alors que Dieu est caché par les nuages. Martin Buber parle de « l'éclipse de Dieu ».

Ensuite lorsque le film doit sortir il faut passer la censure (militaire, politique, corporatiste). Ainsi, en 1945, seuls cinq films sont sortis. Celui-ci passe la censure même si le comité a beaucoup débattu notamment sur le peu de réalisme de la scène et l'absence de révolte des Juifs notamment.

Documentaire : William CARELL, *Contre l'oubli*, 1995

Ce documentaire revient sur la manière dont les Soviétiques ont voulu donner à voir la libération d'Auschwitz par l'Armée rouge. D'abord on voit des images tournées mais si caricaturales qu'elles n'ont jamais été montrées. Ensuite on entend, Petrenko, un général d'origine ukrainienne qui fait partie des premiers militaires arrivés à Auschwitz (le lendemain de la découverte du camp). On le voit en photo jeune puis on l'écoute aujourd'hui en couleur, raconter ce qu'il a vu avec un fondu enchaîné entre les deux images. Pour appuyer son témoignage, des images d'hommes derrière des barbelés défilent. Or ces images sont également des images fabriquées mais elles correspondent davantage à celles que l'on se fait de la libération d'un camp.

Comment sait-on qu'elles sont fausses ? Le jour de la libération du camp, il n'y a pas d'opérateur on le sait car les soldats envoient des télégrammes et le premier opérateur est envoyé le 28 janvier pas le 27. De plus, il n'y a plus de neige sur les images. Ensuite, les femmes qui sont sur les *koyas* sont âgées alors qu'elles n'entraient pas à Birkenau. On est dans des baraquements et pourtant l'éclairage est présent. Le problème c'est que ces images ont été beaucoup utilisées et même à Nuremberg.

Il ne faut pas oublier que les opérateurs ont des consignes de propagande mais ce sont des humains, très cultivés et qui essayent aussi de filmer des choses authentiques.

Ces photos reviennent très régulièrement comme en 2015 dans le journal *Le Monde* siglé AFP avec des erreurs :

- « libération » : le camp n'a pas été libéré
- « Le 27 janvier »

Shoah de Claude Lanzmann (1985)

Claude Lanzmann lance le projet de son film en 1973 c'est une commande d'un ministre israélien qui a pour objectif de rendre compte de ce qu'a été le génocide. Il le tourne à la fin des années 1970 et le montage se prolonge jusqu'en 1985. Il y a 220 heures d'images tournées (rushes), le film dure 9h et donne la parole à des personnes qui ont été au cœur des centres de mise à mort. Ce sont des témoins, des nazis ou des juifs membres du Sonderkommando.

Extrait : Séquence de Sobibor

Lanzmann montre qu'il n'y a plus rien à voir de l'événement. Il a causé la mort de 6 millions de personnes mais il n'y a quasiment plus rien à voir.

Comment montrer quand il n'y a plus rien ? Pour Lanzmann, on filme l'absence. On voit un témoin qui raconte ce qui se passait à l'époque. On voit le site de Sobibor avec une nature très belle, le ciel bleu, le soleil. Cette nature luxuriante vient recouvrir le site et d'ailleurs on entend que des arbres ont été plantés pour faire disparaître le site. On entend très bien Lanzmann et les deux autres personnes parler car la séquence a été complètement reconstruite.

Ziva Postec, la monteuse de *Shoah*, montre bien que Lanzmann est un journaliste avant d'être un réalisateur. C'est elle qui lui demande de filmer les paysages vides car elle a besoin d'images pour le montage.

**Enseigner la Shoah à travers l'analyse de séquences de films, Ophir LEVY,
maître de conférences en études cinématographiques à l'université de Paris 8
– Vincennes – Saint Denis.**

Outils d'analyse filmique à partir d'un extrait du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925).

1) Que filme réellement la caméra ?

La caméra filme des fusils en contre-plongée, des amorces de jambes et de bustes, Eisenstein fait en sorte qu'on ne voit aucun visage des tireurs. On a l'impression que tous les soldats avancent comme un seul et même corps, on voit des fusils et des bottes. En contre-champ on a un gros plan sur une mère qui essaye de protéger son enfant. Le gros plan sur le visage permet « d'accéder aux affects ».

Dans *Shoah*, il y a une scène très célèbre avec le coiffeur. Ce qui est très fort dans cette séquence c'est qu'il est filmé dans un salon de coiffure loué à Tel Aviv. Lanzmann lui fait endosser le rôle du coiffeur avec un figurant qui sert de client. Il y a de nombreux miroirs et finalement il filme un miroir qui renvoie le reflet d'Abraham Bomba qui semble muré dans son témoignage. On sent que Lanzmann le cherche notamment quand il lui demande ce qu'il ressentait. La deuxième fois qu'il pose la question le caméraman lâche le reflet et zoom sur l'homme lorsque Abraham lui répond qu'il ne ressentait rien et c'est à ce moment qu'il évoque l'histoire des femmes qu'il a reconnu. Abraham ne peut plus parler mais Lanzmann le relance et lui dit qu'il doit parler : « vous le devez ». Lanzmann lui demande d'incarner les morts.

2) Où est placée la caméra ?

a) Quelle est l'échelle du plan ?

Exemples :

- Plan général dans *La chevauchée fantastique* de John Ford : on ne peut pas distinguer les personnages
- Plan de grand ensemble dans *La mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock : la zone est plus restreinte, on voit un individu qui marche
- Plan d'ensemble dans *Shoah* de Claude Lanzmann : le corps n'est pas le centre du plan
- Plan moyen dans *Mélancholia* de Lars Von Trier : le corps devient le point autour duquel s'équilibre le plan
- Plan pied dans dans *Shining* de Staley Kubrick : les personnages sont en pied
- Plan américaine dans *Le Bon la brute et le truand* de Sergio Leone (1966)
- Plan buste dans *La mort aux trousses*
- Plan épaules dans *Conspiracy* (film de HBO sur la conférence de Wannsee)
- Gros plan dans *Cœur fidèle* de Jean Epstein
- Gros plan et très gros plan dans *Le Bon la brute et le truand* de Sergio Leone (1966)

b) Quel est l'axe verticale de la caméra ?

- A la hauteur du regard
- Plongée
- Contre-plongée

c) Quels mouvements de caméra ? (à partir de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais)

- Panoramique : la caméra est sur un axe et dessine un cercle
- Travelling latéral : la caméra bouge sur un rail

Dans *Nuit et brouillard* les travellings arpentent le camp et nous font mesurer l'écart entre le lieu de mort qu'il a été et ce qu'il est aujourd'hui.

- Mouvement de grue vertical : dans *Le pianiste* de Roman Polanski pour nous montrer l'ampleur des destructions du ghetto de Varsovie

d) Quel point de vue ?

Sommes-nous avec les personnages ? L'événement est-il mis à distance ?

- Caméra à l'épaule dans *La liste de Schindler* : on entre avec les femmes dans les douches comme si on était à leurs côtés
- Dans *Le fils de Saül* on voit moins que lui, le hors champ est très important et finalement on voit ce que l'on entend
- Dans *Le Pianiste* de Roman Polanski on voit à travers la fenêtre. On reste dans l'appartement de la famille Szpilman et tout ce qu'on voit c'est ce que la famille voit et donc cela renforce la terreur que cela provoque chez eux. Polanski fait le choix de ne pas entrer dans l'appartement d'en face ou de suivre les Nazis. Il ne filme pas l'impact du corps qui tombe mais on entend le cri donc ce que le moment provoque chez quelqu'un d'autre. Il y a de nombreux plans où Wladyslaw Szpilman (joué par Adrian Brody) regarde, il n'est pas acteur et observe des événements qui le dépasse. Il est témoin mais impuissant.

3) Que ne filme pas la caméra ?

Quand on filme quelque chose c'est aussi qu'on décide de ne pas filmer autre chose. Le critique de cinéma André Bazin disait « on a tendance à dire que le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde mais c'est pas tant une fenêtre qu'un cache ».

Dans le sujet de la Shoah ce que ne filme jamais la caméra c'est la mise à mort elle même qui reste hors champ. Dans *Le fils de Saül* et dans la série *Holocauste* on n'entre pas dans la chambre à gaz mais on entend les hurlements. Le hors champ est donc utilisé.

On peut poser la question : pourquoi ne pas montrer les chambres à gaz alors que l'on montre les fusillades ?

4) Qu'entend-on durant la séquence ?

Souvent il y a des choses qu'on ne voit pas mais qu'on représente par le son. Ce que l'on entend dans un film c'est aussi un choix, ce n'est pas l'émanation naturelle de ce que l'on voit. Au cinéma c'est le bruit des voix qu'on met souvent en avant en dépit de la vraisemblance. A l'inverse le réalisateur peut décider de nous empêcher d'entendre certaines choses.

Il y a aussi « le rendu » sonore c'est à dire le bruit fait par les protagonistes. Dans la scène de *Tigre et dragon* de Ang Lee (2000), le « rendu » est simplement celui d'un froissement de

vêtements alors qu'ils sautent sur des toits de tuile. Ils ne font pas plus de bruit que le bruissement d'aile d'un oiseau.

The Grey Zone de Tim Blacke Nelson (2001)

La traduction ou le choix de la langue pose question notamment dans un film car dans un film qui se déroule notamment à Auschwitz ou Birkenau cela devient absurde puisque tout le monde parle anglais et les différences linguistiques sont simplement soulignées par des accents.

Voir : Primo Lévi, *Les naufragés et les rescapés* : il écrit que la question de la langue est vitale pour la survie.

5) Quels sont les choix esthétiques

Dans *Le Fils de Saul*, le réalisateur choisit de ne pas montrer ce qui est autour de Saul mais de nous le faire comprendre par le son. Il sait que le spectateur est « nourri » de films et de références suffisantes pour savoir ce qu'il y a autour.

Analyse à partir de la séquence d'ouverture du film *Monsieur Klein*

1^{er} plan : gros plan en très légère plongée, la lumière vient de la droite et scinde le visage en deux, on voit des épaules nues.

Par le hors-champ, deux mains surgissent et défigurent le personnage.

Pourquoi la scène est-elle filmée ainsi ?

C'est le hors champ qui renforce l'intrusion, les deux mains semblent autonomes et non reliées à un sujet. Elles défigurent cette femme.

Ensuite, une voix d'homme hors champ car il est dans la scène (si c'est la voix d'un narrateur, on dit voix off). On ne sait pas qui parle malgré les éléments de diagnostic qui tombent. La voix est très neutre, blanche, clinique, descriptive. Il y a un plan très court sur l'homme qui parle. On nous fait découvrir la personne qui parle, on voit qu'il a une blouse blanche. Il utilise un outil et on voit le visage de la femme qui tremble alors que la voix de l'homme reste neutre (tout comme le vocabulaire qu'il emploie). La femme n'a pas la parole mais s'exprime par son regard, ses tremblements... chaque élément a une portée signifiante.

L'homme ne semble avoir aucun affect : ni haine, ni dégoût qui manifesterait au moins le constat qu'il y a un autre devant lui. Or là, il y a une négation de la personne qui est réduite à un objet d'examen.

Ensuite on sort du gros plan et on a un plan moyen où l'on découvre que :

- La femme est nue
- Il y a une autre femme
- L'espace est complètement blanc comme si le décor prenait en charge la froideur du personnage qui mène l'examen.

Dans le plan suivant qui est un plan épaule, la mise au point se fait sur l'homme voire sur ses lunettes. C'est un choix, la partie qui est nette a été voulue. Comme ce sont les lunettes qui sont claires, c'est le regard qui revient au cœur de la scène alors que la femme, elle, s'efface.

Ensuite la caméra filme les 3 personnages puis l'opérateur va contourner le médecin et va progressivement sur-cadrer la femme alors que le médecin et la secrétaire médicale sont en train de décider de son sort. Le fait de la voir nue et de dos peut faire penser aux scènes où les femmes entrent dans les chambres à gaz.

Lorsque la femme s'habille, le mixage insiste sur le son de ses vêtements puis on la retrouve cadrée comme au début du film. Elle essaye de comprendre ce qui est en train de se jouer et elle écoute le verdict.

Ce médecin est inspiré de George Montandon qui avait écrit de nombreux ouvrages sur les Juifs (dont *Comment reconnaître le Juif ?* en 1940) et a participé à l'exposition *Le Juif et la France*. A partir de 1941, il travaille pour le Commissariat général aux questions juives où examine des personnes afin de délivrer des certificats de non judéité. Il intervient également au camp de Drancy pour réaliser des examens « anthropométriques » à la demande des autorités (mais les consultations sont facturées aux intéressés). Le film restitue bien ce type de discours qui dit se baser sur des faits scientifiques alors qu'il conclut en disant qu'il faut attendre des papiers pour être sûr.

Notes prises par Madame Riselaine Chapel, professeure d'histoire-géographie au lycée Carcouët à Nantes et correspondante académique du Mémorial de la Shoah.