

L'UNIVERS CONCENTRATIONNAIRE

Marc Malcourant

« *Que peut l'histoire, que peut l'image cinématographique, que peuvent-elles ensemble face à la volonté que n'ait pas été ce qui a été ? L'extrême de cette volonté, on le sait, se nomme en allemand "vernichtung" : réduction à rien, c'est-à-dire anéantissement, mais aussi anéantissement de cet anéantissement* ». (RANCIERE, J., 1997)¹

1. Introduction à la problématique

Pour tout cinéaste (et tout auteur en général), l'univers concentrationnaire rencontre d'emblée la difficulté du comment raconter, alors que, par sa dimension d'infamie, il défie tout langage. Seuls ceux qui l'ont traversé peuvent l'appréhender vraiment, ceux-là même qui, pendant longtemps, se sont tus pensant que personne ne comprendrait.

Dès 1945, les images des camps nazis déferlent dans les actualités cinématographiques et contaminent de manière durable la conscience et le regard du monde occidental.

Ces images de déportés squelettiques, de monceaux de cadavres et de fours crématoires vont devenir de véritables icônes référentielles de la barbarie. Elles constituent néanmoins un véritable gouffre interprétatif. Ancien déporté, Jorge Semprun, évoquant sa première séance d'actualités d'après-guerre, fait ce commentaire : « *Tout avait été vrai, donc, tout continuait de l'être : rien n'avait été un rêve (...). Comme si, paradoxalement à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de fiction inhérent à toute image cinématographique, même la plus documentaire, lestaient d'un poids de réalité incontestable les souvenirs les plus intimes. (...) Cependant, si les images des actualités confirmaient la vérité de l'expérience vécue, (...) elles accentuaient en même temps, jusqu'à l'exaspération, la difficulté éprouvée à la transmettre, à la rendre sinon transparente du moins communicable. Les images, en effet, tout en montrant l'horreur nue, la déchéance physique, le travail de la mort, étaient muettes. Pas seulement parce que tournées, selon les moyens de l'époque, sans prise de son directe. Muettes surtout parce qu'elles ne disaient rien de précis sur la réalité montrée, parce qu'elles n'en laissaient entendre que des bribes, des messages confus. (...) Il aurait fallu commenter les images, pour les déchiffrer, les inscrire non seulement dans un contexte historique mais dans une continuité de sentiments et d'émotions* ». (SEMPRUN, J., 1994)²

La proposition avancée par Semprun est une vision de ce que sera « **Nuit et Brouillard** » dix ans plus tard. En recyclant et en commentant ces images brutes pour les rendre intelligibles, Alain Resnais entreprend le travail de construction de la mémoire au cinéma. Cet ouvrage sera poursuivi par bien d'autres adoptant des démarches, des styles et des points de vue diversifiés.

Chaque réalisateur construit un mode de représentation de cet univers au départ d'un parti pris formel de réalisation et d'une stratégie narrative spécifique. Ces choix sont directement liés à la personnalité de l'auteur, à ses moyens de production ainsi qu'au contexte historiographique de l'époque de la conception de l'œuvre. Pour l'univers concentrationnaire tout particulièrement, la responsabilité du réalisateur est de composer un langage approprié pour exprimer cette réalité, souvent qualifiée d'ineffable, sans la minimiser.

1.1. Une définition

Un camp de concentration est un centre de détention créé pour des opposants politiques, des résidents d'un pays ennemi, des groupes ethniques ou religieux spécifiques ou d'autres groupes humains. Les détenus sont sélectionnés pour leur conformité à des critères généraux, sans procédure juridique, plutôt qu'en raison d'un jugement individuel.

Hors état de guerre, ce genre de structure est en général l'œuvre de régime dictatoriaux. On peut citer, parmi les plus médiatisés, les camps nazis, le Goulag soviétique et le laogai chinois.

Le statut d'un camp de concentration, bien qu'il soit admis par le droit de la guerre pour l'internement des civils ennemis, est difficile à justifier en ce sens que l'internement constitue une mesure collective et non individuelle, qui ne sanctionne pas des actes individuels, mais une situation indépendante de la volonté de la personne internée.

Bien que le régime nazi ait volontairement introduit la confusion en utilisant le terme de camp de concentration pour désigner ses camps d'extermination, il convient de les distinguer, même si les conditions de détention dans les camps de concentration peuvent mener à des niveaux de morbidité et de mortalité anormalement élevés.

1.2. Exemples historiques

Il faut souligner le caractère moderne de cette pratique. Historiquement, le traitement ordinaire pour résoudre un même type de conflit est plutôt la réduction en esclavage ou la simple mise à mort immédiate.

La France a utilisé des camps de concentration dès la première guerre mondiale, dont celui de Pontmain, pour y enfermer les ressortissants allemands, austro-hongrois et ottomans présents sur son territoire à l'ouverture des hostilités. La France a aussi eu à nouveau recours à des camps de concentration à la fin de la guerre d'Espagne pour regrouper les réfugiés républicains fuyant le régime franquiste, bien que ces réfugiés n'aient pas été des ennemis.

Lors de la seconde guerre mondiale, de nouveau, le procédé a été employé pour interner les ressortissants des pays ennemis. Les Britanniques aussi ont organisé des camps de concentration de civils de l'Axe. C'est ainsi que des civils allemands de sexe masculin résidant aux Indes se sont retrouvés, en 1940, internés au camp de Deraa Doun, sur les contreforts de l'Himalaya.

D'autres camps de concentration ont été ouverts aux Etats-Unis, notamment ceux destinés aux Japonais après l'attaque de Pearl Harbor.

L'exemple le plus connu de camps de concentration est celui des camps nazis utilisés à partir de 1933. Dans ces camps, comme Dachau ou Buchenwald, les anti-nazis allemands (en premier lieu les communistes), puis les opposants politiques et les résistants de toute l'Europe, qui n'ont pas été immédiatement exécutés, ont été déportés. Mais l'objectif principal de ces camps répressifs était l'esclavage des internés, leur grande mortalité n'en étant que l'accessoire. Avec les impératifs de la guerre, ces rassemblements de détenus devinrent d'immenses réserves de main d'œuvre gratuite, indéfiniment renouvelable, qui alimentèrent

des usines dans toutes les régions du III^{ème} Reich et des pays annexés. A cette extermination par le travail s'ajouta la politique dite de la solution finale, systématiquement appliquée aux races dites « inférieures » : Juifs, Tziganes, puis Slaves.

Au Cambodge, de 1975 à 1979, sous l'égide des Khmers Rouges, on peut noter la création de centres de torture et d'exécution tels que Tuol Sleng, également appelé S-21. Dans cet ancien lycée transformé en prison, près de 200.000 personnes ont été incarcérées. Il n'y aura que très peu de survivants.

Actuellement, certaines questions se posent sur la base militaire américaine de Guantanamo. En décembre 2003, l'Assemblée nationale cubaine a qualifié publiquement cette base de camp de concentration. Récemment encore, des images de sévices et d'humiliations à l'encontre de détenus irakiens de la prison d'Abou Ghraib ont fait la une de l'actualité.

1.3. L'univers concentrationnaire au cinéma

Le cinéma et la photographie occupent une place prépondérante dans la mémoire des camps nazis. Dès avril 1945, les images des charniers et des rescapés ont stupéfié l'opinion publique à travers le monde.

Mais hormis quelques exceptions (« **La Dernière Étape** » de Wanda Jakubowska et « **La Vérité n'a pas de frontière** » d'Alexander Ford, films tous deux réalisés en Pologne en 1948), le cinéma d'après-guerre va surtout traiter le phénomène concentrationnaire comme un passé en toile de fond dans le développement de ses intrigues.

C'est dans « **Le Criminel** » (Orson Welles, 1946) et « **Les Anges marqués** » (Fred Zinnemann, 1948) que l'on trouve les premières évocations explicites des camps de concentration nazis dans des fictions hollywoodiennes. En 1959, Georges Stevens réalise « **Le Journal d'Anne Franck** » sous la forme d'un drame classique avec une fin tragique (sans pour cela montrer des images des camps). Le film remportera un certain succès populaire.

En 1955, le réalisateur Alain Resnais opère la première réelle tentative filmique d'aborder de front, avec toute l'horreur que cela suppose, l'univers concentrationnaire nazi. Avec la collaboration de Jean Cayrol (écrivain et rescapé de Mauthausen), il réalise « **Nuit et Brouillard** », considéré, encore aujourd'hui, comme un documentaire de référence sur le sujet.

Bien d'autres films de fiction ou documentaires suivront (voir filmographie), nous ne reprendrons ici que quelques-unes des principales productions qui ont directement participé à la construction de la mémoire collective.

En 1978, la série « **Holocauste** », produite par la chaîne américaine NBC, va susciter l'attention de plus de 220 millions de téléspectateurs. Ces huit heures de projection (diffusées en quatre épisodes) ont sans doute contribué à imprimer les principaux éléments de représentation de la Shoah dans la culture occidentale.

Les années quatre-vingts connurent une forte croissance des productions cinématographiques traitant des persécutions du nazisme ou, plus particulièrement, de la

tragédie juive, par exemple : « **Le Dernier métro** » (François Truffaut, 1980), « **Un amour en Allemagne** » (Andrzej Wajda, 1984), « **Au revoir les enfants** » (Louis Malle, 1987),...

Considéré comme un évènement cinématographique, « **Shoah** », fruit de onze ans de travail de son réalisateur Claude Lanzmann, sort en 1985. Un recueil de témoignages de victimes et de bourreaux ainsi que des images tournées sur les sites où il ne reste pas ou peu de traces des évènements sont les principaux ingrédients de ce documentaire très particulier d'une durée de neuf heures et demie.

Succès commercial ayant récolté 7 Oscars, « **La Liste de Schindler** » sort en 1993. Le film de Steven Spielberg va contribuer au « rafraichissement » de la mémoire près de 50 ans après les faits.

Quatre ans plus tard, apparaît un autre succès populaire, « **La vie est belle** », de Roberto Benigni. Le réalisateur se lance dans un pari audacieux, celui de susciter le rire alors que l'action se déroule dans un camp de concentration. Et cela sans heurter la mémoire des victimes.

Dernièrement, nous pouvons citer parmi tant d'autres, « **Un Spécialiste** » d'Eyal Sivan et Roni Braumann (1998) et « **Le pianiste** » de Roman Polanski, qui fut couronné de nombreux prix.

1.4. La mise en scène de la Shoah a été le sujet de débats récurrents

En 1961, Jacques Rivette dénonçait avec indignation un effet de mise en scène dans « **Kapo** », film de Gillo Pontecorvo : « *Voyez cependant dans “Kapo”, le plan où 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 cadrage en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire la main levée dans un angle de son cadrage, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris* ». (RIVETTE, J., 1961)³

Plus récemment, Claude Lanzmann, réalisateur de « **Shoah** », à propos de « **La Liste de Schindler** » : « *L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flammes, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression. Je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation. En voyant “La Liste de Schindler”, j'ai retrouvé ce que j'avais éprouvé en voyant le feuilleton “Holocauste”. Transgresser ou “trivialiser”, ici, c'est pareil : le feuilleton ou le film hollywoodien transgressent parce qu'ils “trivialisent”, abolissant le caractère unique de l'Holocauste* ». (LANZMANN, CL., 1994)⁴

Si les témoignages de Robert Antelme ou Primo Levi, et de bien d'autres, ont prouvé l'aptitude de la littérature à rendre compte du phénomène, le cinéma de fiction, au travers de ses représentations et en mobilisant l'émotion, ne risque-t-il pas de banaliser et donc de détourner la vérité du génocide ?

« *Claude Lanzmann avait le droit le plus strict de défendre son documentaire comme étant un instrument unique pour évoquer quelque chose d'aussi indicible que l'Holocauste. Moi je n'aurais jamais pu réveiller la conscience des gens, notamment des jeunes, ni obtenir*

leur attention sans la récréation dramatique de ces événements. Il a raison, et j'ai également raison. Il a fait ce qu'il savait faire, et moi aussi. J'espère que Lanzmann comprend que "La Liste de Schindler" a élargi le champ de la préservation de la mémoire de l'Holocauste. Aujourd'hui, la Fondation Shoah, que j'ai créée, a réuni 51.000 témoignages de survivants des camps. On a produit huit documentaires en cinq ans sur le sujet. "La Liste de Schindler" a été le catalyseur sans lequel cela n'aurait pas été possible. (SPIELBERG, S., 2002)⁵

Le cinéma de fiction, aujourd'hui, de par sa plus large diffusion est sans doute le médium le plus à même de toucher la conscience du plus grand nombre. Actuellement, la majorité des productions dites « grand public » s'appuient sur des mécanismes d'empathie et d'identification et se trouvent manifestement peu aptes à évoquer l'univers concentrationnaire dans toute sa teneur et sa spécificité.

2. Films sélectionnés et extraits choisis

1. « **La Liste de Schindler** » (« **Schindler's list** »)
Steven Spielberg. 1993.
 - le matin au camp de Plaszow
 - l'arrivée à Auschwitz

2. « **Nuit et Brouillard** »
Alain Resnais. 1955.
 - l'arrivée et la découverte de l'univers des camps

3. « **Shoah** »
Claude Lanzmann. 1985.
 - arrivée du train à Treblinka
 - Abraham Bomba, « coiffeur » à Treblinka
 - rencontre avec le Unterscharführer SS Franz Suchomel

4. « **S 21, la machine de guerre khmère rouge** »
Rithy Panh. 2001
 - Nath commente une peinture devant les anciens gardiens
 - un gardien rejoue son rôle

La sélection des extraits que nous proposons est fondée sur deux intentions. D'une part, rendre compte de la démarche filmique adoptée par chacun des auteurs pour traiter la problématique. D'autre part, inscrire ces fragments dans une approche comparative afin d'identifier les spécificités de ces démarches au niveau de l'utilisation du langage et des représentations qu'elles suscitent.

3. Raisons de cette sélection

3.1. « La Liste de Schindler » (« Schindler's List »), Steven Spielberg, 1993

Inspiré du livre éponyme de Thomas Keneally, le film raconte l'histoire véridique d'Oskar Schindler. Entré à Cracovie en 1939 avec les troupes allemandes, cet industriel, membre du parti nazi, profite du statut des Juifs, prisonniers dans les camps ou les ghettos,

pour les utiliser comme main d'œuvre peu coûteuse. Alors que s'installe la « solution finale », il prend progressivement conscience de la tragédie. Il va alors utiliser son influence et sa fortune pour constituer une liste et « racheter » ses ouvriers, évitant ainsi l'extermination de plus d'un millier d'entre eux.

Par son caractère « grand public », ce film est parvenu, peut-être plus que les autres, à toucher un plus grand nombre de spectateurs. Il nous paraissait intéressant d'explorer comment Spielberg a choisi de reconstituer l'univers concentrationnaire, en utilisant les ingrédients du cinéma de fiction.

- **Fragment 1 : Le matin, au camp de Plaszow (3'31")**
- **Fragment 2 : L'arrivée à Auschwitz (6'11")**

3.2. « *Nuit et Brouillard* », Alain Resnais, 1955

Un film commandé par le Comité d'histoire de la Seconde Guerre Mondiale pour le dixième anniversaire de la libération des camps de concentration.

« *Nuit et Brouillard* » (en allemand, *Nacht und Nebel*, NN) est le nom donné au décret, signé par le maréchal Keitel le 7 décembre 1941, ordonnant la déportation pour tous les ennemis ou opposants du Reich. Par conséquent, ceux-ci disparaîtront dans le secret absolu.

« *Nacht und Nebel* » fait référence à l'opéra de Wagner « **L'or du Rhin** », dans lequel Alberich, coiffé du casque magique, se change en colonne de fumée et disparaît tandis qu'il chante « *Nuit et brouillard, je disparaïs* ».

« **Nuit et Brouillard** » montre que le travail d'extermination pouvait avoir une allure ordinaire et comment cette extermination était pensée et planifiée. L'alternance entre les images en couleurs des sites, tournées en 1955, et les images d'archives en noir et blanc ainsi que la mise en perspective par le commentaire de Jean Cayrol, constituent un crescendo dans l'horreur de la réalité concentrationnaire.

Dix ans seulement après le choc de l'ouverture des camps, Alain Resnais nous présente une vision très généraliste, sans doute liée au contexte historique. Des éléments plus précis sur l'ampleur et la diversité du phénomène (la spécificité de la destruction des Juifs, les différents types de camps, le nombre de victimes, ...) ne seront connus que bien plus tard, après que des historiens se soient penchés sur le phénomène.

« *“Nuit et Brouillard” est un film sublime, dont il est très difficile de parler ; tout adjectif, tout jugement esthétique, sont déplacés à propos de cette œuvre qui, plutôt qu'un réquisitoire ou un poème, emprunte l'aspect d'une méditation sur la déportation. Toute la force du film réside dans le ton adopté par les auteurs : une douceur terrifiante ; on sort de là ravagé, confus et pas très content de soi* ». (TRUFFAUT, FR., 1975)⁶

Documentaire qui fit l'effet d'un coup de tonnerre lors de sa sortie, « **Nuit et Brouillard** » conserve, aujourd'hui encore, une force assez particulière. Cette vision concise et sans compromis nous paraît incontournable pour aborder les représentations de l'univers concentrationnaire au cinéma.

- **Fragment : L'arrivée et la découverte de l'univers des camps (3'24")**

3.3. « Shoah », Claude Lanzmann, 1985

Shoah, mot hébreu tiré du livre des Psaumes et des prophéties d'Isaïe, signifie à la fois désolation, désastre et calamité. Le terme s'est imposé depuis les années quatre-vingts pour désigner l'extermination, par l'Allemagne nazie et ses complices européens, des deux tiers de la population juive européenne pendant la seconde guerre mondiale. Ce génocide des Juifs constituait pour les nazis « *die Endlösung* » (la « *Solution finale* »).

« On ne peut raconter ça. Personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici. Impossible. Et personne ne peut comprendre cela. Et moi-même aujourd'hui... je ne crois pas que je suis ici. Non, cela, je ne peux pas le croire ». Ces propos, qui ouvrent « **Shoah** », sont de Simon Srebnik, revenu à Chelmno, en Pologne, le premier lieu où les Allemands appliquèrent la « *Solution finale* ».

Entre 1976 et 1981, Claude Lanzmann a méthodiquement relevé les pièces à conviction, identifié les lieux et écouté victimes, criminels et témoins.

Œuvre singulière, « **Shoah** » repose sur un parti pris radical au niveau de l'écriture et sur la réflexion continue qu'il suscite sur « comment filmer la réalité de l'anéantissement ». Du fait de sa durée, une exploitation en classe, dans son intégralité, est difficilement envisageable. Donc, l'utilisation de fragments nous semble ici, tout particulièrement, pleinement justifiée.

- **Fragment 1 : Arrivée du train à Treblinka (2'38")**
- **Fragment 2 : Abraham Bomba « coiffeur » à Treblinka (18'38")**
- **Fragment 3 : Rencontre avec le Unterscharführer SS Franz Suchomel (6'37")**

3.4. « S 21, la machine de mort khmère rouge », Rithy Panh, 2001

Au Cambodge, sous domination khmère rouge, « *S 21* » était le principal centre de détention de Phnom Penh, entre 1975 et 1979. En 1980, l'ancienne prison devient musée du génocide.

C'est dans ce musée que deux des anciens détenus rencontrent les ex-matons que RithyPahn a convaincus de revenir sur les lieux de leurs exactions passées. Le dialogue apparaît comme obturé. Reste alors à fouiller les archives des aveux extorqués, les fiches et les photos des détenus, qui sont commentées et ravivent la mémoire. A défaut de pouvoir réellement témoigner, les gardiens parcourent l'espace vide et reproduisent les gestes d'antan.

« **S 21** » ne traite pas de l'univers concentrationnaire nazi ; il s'attaque à un phénomène similaire, appartenant à une autre époque et à une tout autre culture. Il nous paraissait cependant intéressant de l'inclure dans cet archipel, car il s'inscrit, comme les précédents, dans une volonté de reconstruction de la mémoire collective.

- **Fragment 1 : Nath commente une peinture devant les anciens gardiens (3'53")**
- **Fragment 2 : Un gardien rejoue son rôle (4'58")**

4. Références littéraires et artistiques en termes de transversalité

4.1. Témoignages littéraires

- ABADI, O. (1996). *Terre de détresse : Birkenau, Bergen-Belsen*. Paris : L'Harmattan.
- BULAWKO, H. (1993). *Les jeux de la mort et de l'espoir. Auschwitz, cinquante ans après*. Paris : Montorgueil.
- BIRNBAUM, S. (1945). *Une Française juive est revenue*. Paris : Le Livre français.
- CHOKO, I. (2004). *Mes deux vies*. Paris : Caractères.
- CLING, M. (1999). *Vous qui entrez ici : un enfant à Auschwitz*. Paris : Graphein.
- DELBO, CH. (1970-1971). *Auschwitz et après. Trilogie*. Paris : Éditions de Minuit.
- GREENE, J. ET KUMAR, S. (2000). *Témoigner : paroles de la Shoah*. Paris : Flammarion.
- GRONOWSKI, S. (2002). *L'enfant du 20^e convoi*. Bruxelles : Luc Pire.
- KERTERSZ, I. (2002). *Être sans destin*. Paris : 10/18.
- KOHN, G. (1945). *Retour d'Auschwitz, 1945*. Publié à compte d'auteur.
- LEVI, P. (1947). *Si c'est un homme*. Paris : Presse Pocket.
- MILLER, S. (1947). *Le Laminoir*. Paris : Calmann-Lévy.
- MÜLLER, F. ET FREITAG, H. (1980). *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*. Paris : Pygmalion.
- PISAR, S. (1980). *Le sang de l'espoir*. Paris : Robert Laffont.
- SCHAFFER, P. (2002). *Le soleil voilé*. Paris : Éditions des Écrivains.
- UNGER, J. (1946). *Le Sang et l'Or*. Paris : Gallimard.
- WIESEL, E. (1954). *La nuit*. Paris : Éditions de Minuit.
- WIESEL, E. (1994). *Tous les fleuves vont à la mer : Mémoires I*. Paris : Le Seuil.

4.2. Bande dessinée

- SPIEGELMANN, A. (1991). *Maus*. Paris : Flammarion.
- CROCI, P. (2002). *Auschwitz*. Paris : Emmanuel Proust Éditions.

4.3. Photographie

- COLLECTIF (2001). *Mémoire des camps : photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Paris : Marval.
- Les travaux de Myatt LIPSCOMB et de Christian BOLTANSKI.

4.4. Arts plastiques

- SELINGER, S. (sculpteur français, ancien déporté).
- ARONSON, D. *Holocaust Art Series*.
- SACHS, T. (1998). *Prada Death Camp*.
- JAAR, A. (1994). *Tombeaux d'images*. Conception d'un monument à l'aide de boîtes en carton noir hermétiquement closes, dont chacune renferme un des 3.000 clichés des victimes du génocide. Réalisé au Rwanda.

5. Bibliographie sélective

- CAYROL, J. (1997). *Nuit et Brouillard*. Paris : Fayard.
- COLLECTIF. (1990). *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*. Paris : Belin. Coll. « L'Extrême contemporain ».
- DELAGE, CH. (2006). *La vérité par l'image : de Nuremberg au procès de Milosevic*. Paris : Denoël.
- FORGES, J.F. (2004). *Éduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*. Paris : Pocket Agora, troisième édition.
- HILBERG, R. (1992). *La destruction des Juifs d'Europe*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio Histoire ».
- INSDORF, A. (1985). *L'holocauste à l'écran*. Paris : CinémAction. N°32.
- LANZMANN, CL. (préf. Simone de Beauvoir). (1997). *Shoah*. Paris : Gallimard. Coll. « Folio ». (texte intégral du film, paroles et sous-titres).
- LEBOUTE, P. (2002). *Ces films qui nous regardent*. Bruxelles : La Médiathèque.
- LINDEPERG, S. (1997). *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*. Paris : CNRS.
- LOWY, V. (2001). *L'Histoire infilmable : les camps d'extermination nazis à l'écran*. Paris : L'Harmattan. Coll. « Champs visuels ».
- NATANSON, D. (2002). *J'enseigne avec l'internet la Shoah et les crimes nazis*. Bretagne : CRDP.
- NINEY, FR. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles : De Boeck Université.
- OMS, M. (1988). *Alain Resnais*. Paris : Rivage / cinéma.
- SAND, SHOLOMO. (2004). *Le XX^e à l'écran*. Paris : Seuil.
- SCHNUR, E. (1997). *Pédagogiser la Shoah ?* Paris : Gallimard. Le Débat. N°96.
- TORNER, CH. (2001). *Shoah, une pédagogie de la mémoire*. Paris : L'Atelier.
- WIEVIORKA, A. (2005). *Auschwitz, soixante ans après*. Paris : Robert Laffont.

6. Filmographie sélective

- 1946** *Le Criminel*, Orson Welles. USA.
- 1948** *La Dernière étape*, Wanda Jakubowska. Pologne.
- 1948** *La Vérité n'a pas de frontières*, Alexander Ford. Pologne.
- 1949** *Retour à la vie*, André Cayatte, Henri-Georges Clouzot et Jean Dréville. France.
- 1953** *Le Jongleur*, Edward Dmytryk. USA.
- 1955** *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais. France.
- 1958** *Étoiles*, Konrad Wolf. RDA/Bulgarie.
- 1959** *Le Destin d'un homme*, Serge Bondartchouk. URSS.
- 1959** *Le Journal d'Anne Franck*, Georges Stevens. USA.
- 1960** *Kapo*, Gilberto Pontecorvo. Italie.
- 1961** *Le Temps du Ghetto*, Frédéric Rossif. France.
- 1961** *L'Enclos*, Armand Gatti. France/Yougoslavie.
- 1961** *Jugement à Nuremberg*, Stanley Kramer. USA.
- 1962** *Transport au Paradis*, Zbynek Brynych. Tchécoslovaquie.
- 1964** *J'étais Kapo*, Tadeusz Jaworski. Pologne.
- 1965** *Le prêteur sur gages*, Sidney Lumet. USA.
- 1965** *La Cage de verre*, Philippe Arthuis. France/Israël.
- 1966** *Le Fascisme ordinaire*, Mikhaïl Romm. URSS.
- 1970** *Le Chagrin et la pitié*, Marcel Ophuls. France/Allemagne.

- 1973 *Le Train*, Pierre Granier-Deferre. France.
- 1976 *Monsieur Klein*, Joseph Losey. France.
- 1978 *Jacob le menteur*, Franck Beyer. RDA.
- 1978 *Holocauste*, Marvin Chomski. USA.
- 1982 *Le Choix de Sophie*, Alan J. Pakula. USA.
- 1983 *Au nom de tous les miens*, Robert Enrico. France/Canada.
- 1984 *La Solution finale*, Arthur Cohn. Suisse.
- 1985 *Shoah*, Claude Lanzmann. France.
- 1987 *Au revoir les enfants*, Louis Malle. France/Allemagne.
- 1987 *Les Rescapés de Sobibor*, Jack Gold. Angleterre.
- 1988 *De Nuremberg à Nuremberg*, Frédéric Rossif. France.
- 1990 *Korczac*. Andrzej Wajda. Pologne.
- 1991 *Premier convoi*, Pierre-Oscar Lévy. France.
- 1993 *Moi Ivan, toi Abraham*, Yolande Zoberman. France/Russie.
- 1994 *La Liste de Schindler*, Steven Spielberg. USA.
- 1994 *Tzedek, les Justes*, Marek Halter. France/Suisse.
- 1996 *La Trêve*, Francesco Rossi. Italie.
- 1996 *La Mémoire est-elle soluble dans l'eau ?*, Charles Najman. France.
- 1996 *Drancy Avenir*, Arnaud des Pallières. France.
- 1997 *Un Vivant qui passe*, Claude Lanzmann. France.
- 1998 *Train de vie*, Radu Mihaileanu. France.
- 1998 *La Vie est belle*, Roberto Benigni. Italie.
- 1998 *L'Étoile de Robinson*, Soren Kragh Jacobsen. Danemark.
- 1998 *Un Spécialiste*, Eyal Sivan et Roni Braumann. France/Israël/Allemagne.
- 1999 *Jacob le menteur*, Peter Kassovitz. USA.
- 1999 *Voyages*, Emmanuel Finkiel. France.
- 2000 *Autopsie d'un mensonge*, Jacques Tarnero. France.
- 2001 *Sobibor*, Claude Lanzmann. France.
- 2001 *The Grey Zone*, Tim Blake Nelson. USA.
- 2002 *Amen*, Costa Gavras. France.
- 2002 *Le pianiste*, Roman Polanski. USA.
- 2002 *Quatorze récits d'Auschwitz*, Catherine Roulet et Annette Wierviorka. France.
- 2003 *La petite prairie aux bouleaux*, Marcelline Loridan-Ivens. France.
- 2004 *Hollywood et la Shoah*, Daniel Anker. USA.
- 2005 *Auschwitz, l'album de la mémoire*, Alain Jauber. France.
- 2005 *Être sans destin*, Lajos Koltai. Hongrie.

7. Présentation et analyse des extraits

7.1. « La Liste de Schindler », le matin, au camp de Plaszow



Le lendemain de la « liquidation » du ghetto de Cracovie, Oskar Schindler, du haut de son bureau vitré, contemple son usine vide. Ses ouvriers, transférés la veille au camp de travail de Plaszow sont regroupés pour l'appel pour être ensuite envoyés à différentes tâches. De sa terrasse et armé d'un fusil, le commandant Amon Goeth tue quelques-uns des prisonniers, dérangeant ainsi sa compagne qui n'arrive plus à dormir.

Description des plans	Commentaires
<p>Un panoramique remonte d'un amas de chaudrons sur le bureau vitré.</p> <p>Raccord dans l'axe. O.S., en contre-plongée, observe le vide de son usine dans le silence.</p> <p>Plongée sur le camp de Plaszow depuis la terrasse du commandant. Celui-ci apparaît dans le champ. Il s'étire et observe le camp où s'effectue l'appel (bande son)</p>	<p>Ces deux plans silencieux renvoient à la vie intérieure de O.S. et préfigurent sa future prise de conscience.</p> <p>Dans ce raccord, sans être un réel contre-champ, nous passons de O.S. observant au point de vue de A.G.. Nous pouvons relever un parallèle dans la position élevée des deux personnages par rapport aux Juifs qui sont passés d'une emprise à l'autre.</p>

Ces trois plans illustrent la manière dont Spielberg organise la distribution de ses personnages. Dans la fiction classique hollywoodienne, l'intrigue se construit sur l'identification et, en général, repose sur deux pôles personnalisés : d'une part, le héros positif, d'autre part, le « méchant ». Schindler est le héros de l'histoire. S'il n'apparaît peut-être pas très sympathique au début, le spectateur, en participant à son parcours et à ses différentes prises de conscience, va finir par s'identifier à ce personnage. Ici, les déportés ne sont pas « héros » de l'intrigue, ils sont la « bonne cause », l'enjeu. Quelques-uns d'entre eux sont personnalisés et sont régulièrement identifiés, mais ils ne sont que représentants de la masse, qui, elle, permet plus difficilement l'empathie.

<p>Une succession de panoramiques en légère plongée suivant les gardiens qui font l'appel</p>	<p>Les gros plans des visages criant à l'avant-plan accentuent la violence, alors que le</p>
---	--

<p>et s'arrêtant sur des déportés, têtes baissées.</p> <p>Plan large en légère plongée. Des ordres sont lancés, les déportés se dispersent. Deux femmes s'approchent de la caméra : « <i>Le pire est passé...</i> ».</p> <p>Contre-plongée sur la terrasse. A.G. prend un fusil et vise le camp.</p> <p>Plongée sur le camp. Mouvements de caméra rapides et désordonnés. A.G. cherche sa cible.</p> <p>Plan rapproché de profil. A.G. pose sa cigarette et réajuste son arme.</p> <p>Plan large sur le camp. A.G., en amorce, vise sa cible.</p> <p>Raccord dans l'axe, plan de demi-ensemble. Un coup de feu, la victime s'écroule, des cris s'élèvent.</p> <p>Dans la chambre, la compagne de A.G., sur le lit en plan rapproché, regarde d'abord vers la terrasse (hors-champ), puis se couvre le visage avec l'oreiller.</p> <p>A.G. de dos (point de vue de la femme) continue à viser dans la direction du camp.</p> <p>Plan rapproché. A.G., de profil, reprend sa cigarette.</p> <p>Dans le camp. Trois travellings « marchés » et très chaotiques. Les déportés courent.</p> <p>A l'arrière-plan, la terrasse reste omniprésente.</p> <p>Plan rapproché de profil. A.G. observe le camp en fumant. Il reprend son fusil.</p> <p>Plongée de demi-ensemble sur le camp. Un coup de feu retentit, une femme s'écroule, les « ouvriers » s'activent.</p> <p>Plan rapproché. Dans la chambre, la femme jette un regard vers A.G. (hors-champ) et s'enfonce de nouveau la tête dans l'oreiller.</p> <p>Plongée sur le camp (A.G. en amorce). Les déportés courent dans tous les sens, des cris et des ordres retentissent.</p> <p>Contre-plongée sur la terrasse. A.G. s'étire.</p> <p>Plan moyen de l'intérieur : A.G., le fusil sur les épaules, continue de s'étirer.</p> <p>Travelling arrière. A.G. rentre dans la chambre et vide la culasse de son arme.</p>	<p>cadrage en plongée va intensifier l'aspect soumis des déportés.</p> <p>Ce passage nous permet d'identifier des ouvriers de O.S. hors de la masse des déportés qui ont survécu aux massacres de la liquidation du ghetto.</p> <p>Ce plan isole deux des protagonistes connues, mais leur soulagement est directement contredit par le plan suivant (rebondissement).</p> <p>Un plan en caméra subjective : le spectateur regarde à travers les yeux du personnage. Ici, il participe au choix de la cible. Le plan reste large. Les cibles potentielles sont des silhouettes que l'on ne peut identifier.</p> <p>Manifestement réveillée par le coup de feu, elle paraît d'abord surprise, mais comprend très vite la situation, et c'est avec un soupir ennuyé qu'elle se cache dans l'oreiller. Nous comprenons que l'événement est loin d'être exceptionnel.</p> <p>La caméra participe de la panique. Ces trois plans diffèrent très fort des cadrages du côté de A.G. sur la terrasse, où la caméra stable suit les gestes lents et calmes du personnage.</p> <p>La mise en scène renforce volontairement le contraste entre la peur panique qui règne dans</p>
---	--

<p>Panoramique (d-g) vers sa compagne sur le lit. Elle sursaute et lui lance l'oreiller : « <i>Tu n'es qu'un sale môme</i> ».</p> <p>Il répond d'un air léger : « <i>Debout, debout</i> ».</p> <p>Panoramique vers les toilettes, où il dépose son arme et commence à uriner. Plan moyen.</p>	<p>le camp et la délectation tranquille dans laquelle se complait A.G.</p>
---	--

Dans la séquence de l'appel, nous comprenons que les ouvriers de Schindler sont internés dans le camp de Plaszow. C'est une astuce de mise en scène qui nous permet, en effet, d'identifier quelques-uns des principaux représentants.

Au sortir du lit, pas encore habillé, Goeth tue deux prisonnières, calmement et sans aucune émotion. Sa compagne, plus dérangée qu'offusquée, le traite de sale gosse. Nous avons l'impression d'assister au réveil d'un couple classique, où l'homme est sujet à « une manie matinale un peu bruyante ». La mise en scène de cette séquence inscrit le meurtre dans une quotidienneté tranquille. La cruauté du monde concentrationnaire est ici représentée au travers des actes sadiques d'un personnage, plutôt que découlant d'un système général. Toujours dans la logique de polarisation de la distribution, c'est le personnage de Goeth qui incarne la barbarie nazie et non la masse des gardiens ou des soldats. Présenté comme le vecteur du mal personnifié, c'est lui qui est à la base des comportements cruels et cyniques qui régissent le camp.

La caméra participe physiquement à l'action, alors que les cadres sont calmes et précis sur la terrasse. Les mouvements brusques et « paniqués », dans le camp, pourraient faire penser à un reportage de guerre pour les actualités. Cette confusion des genres, en augmentant l'effet de réel pour le spectateur, va renforcer l'impact émotionnel de la séquence. L'utilisation du noir et blanc donne un effet d'images d'archive qui instaure une distance historique automatique pour le spectateur.

7.2. « *La Liste de Schindler* », l'arrivée à Auschwitz



Cette scène se situe dans la dernière partie du film. Les ouvriers « rachetés » par Schindler sont transférés dans sa nouvelle usine. Mais le train qui devait transporter les femmes et les enfants est envoyé, par erreur, à Auschwitz. À l'arrivée du convoi, les femmes, apeurées, sont envoyées à la salle de douche après s'être fait couper les cheveux. De son côté, Schindler apprend la nouvelle et se précipite en voiture. De retour dans la salle de douche,

nous retrouvons les femmes, figées par l'angoisse. L'eau jaillit des pommeaux, c'est le soulagement. Les déportées sont reconduites au train. En sortant, elles peuvent observer un groupe de familles entrant dans un sous-sol surmonté d'une cheminée crachant une épaisse fumée.

<p>Extérieur nuit. Plan d'ensemble. Un train arrive, des SS et des déportés attendent au bord de la voie. Un projecteur balaie l'espace. Le mot « Auschwitz » apparaît au centre de l'écran.</p> <p>Plan de demi-ensemble. Panoramique (g-d) qui suit l'arrivée du train. A l'avant-plan, des déportés attendent debout, le long du quai.</p> <p>Dans l'obscurité intérieure d'un wagon. Clair-obscur : des faisceaux de lumière, issus des espaces entre les planches du wagon, éclairent des regards (en gros plan).</p> <p>Caméra au sol, par en-dessous du convoi. Les soldats sur le quai, en contre-plongée. Les roues du train traversent le cadre à l'avant-plan.</p> <p>Travelling latéral (d-g) de la face du train (qui s'arrête), vers la perspective du convoi.</p> <p>Noir. Intérieur du wagon. La porte s'ouvre (en volet) pour laisser découvrir des soldats qui s'avancent en criant des ordres au milieu d'aboiements de chiens.</p> <p>Caméra au sol, par en-dessous du convoi. Des déportés avancent une rampe de déchargement.</p> <p>Plongée de l'intérieur du wagon. Deux soldats donnent des ordres. Des silhouettes traversent le cadre en descendant du train.</p> <p>Plan d'ensemble dans la perspective du convoi, face au phare balayant l'espace. Les déportés sortent du train.</p> <p>Raccord dans l'axe. Plan de demi-ensemble. Les femmes sortent des wagons, toujours sous les ordres et les aboiements.</p> <p>Plan rapproché en contre-jour. Un chien aboie. A l'avant plan, des silhouettes de jambes traversent le cadre.</p> <p>Quatre plans (demi-ensemble). Perspective des rampes, les femmes descendent.</p> <p>Plan de demi-ensemble. Légère plongée. Une femme SS organise les rangs.</p> <p>Travelling (g-d). Une femme SS (plan</p>	<p>Une esthétique élaborée : un jeu d'ombres et de lumières, à la fois mouvantes et filtrées par des fumées. Seuls des éléments isolés de l'ensemble apparaissent. L'éclairage, en rendant le décor impalpable dans sa globalité, accentue le mystère du lieu.</p> <p>La caméra adopte une série de points de vue très différents. Nous avons accès à tous les espaces.</p> <p>Le cadre ne correspond pas à un point de vue logique (celui d'un des protagonistes), mais découle d'un choix purement esthétique.</p> <p>Point de vue des femmes découvrant le camp. Un univers de ténèbres et de fumées sous une lumière très dirigée et en mouvement. Une neige tombante, parfois prise dans le faisceau du phare, parasite la vision. Ce dispositif tend à rendre la vision d'ensemble très irréaliste.</p> <p>Une accélération du rythme sur ces quatre plans très courts, dont le cadrage est quasiment identique. Les raccords se font sur le noir des silhouettes qui traversent le champ.</p>
---	--

<p>rapproché) compte les déportées alignées. Plan d'ensemble, en légère plongée sur les rangs. A l'arrière, des femmes continuent à descendre du train. Plan rapproché. Un groupe de femmes alignées, têtes baissées. Trois gros plans sur des déportées tremblantes, le regard angoissé. Un groupe de femmes se demandant où elles se trouvent. Une autre apparaît à l'avant-plan, regardant vers le haut (hors-champ). Contre-plongée sur une cheminée fumante. Bruit sourd de combustion. Plan d'ensemble en légère plongée. Les rangs se déplacent vers la gauche. Léger panoramique. Deux travellings latéraux suivant les femmes au pas de course. Une enfant se retourne vers sa mère : « <i>Maman, où sommes-nous ?</i> ».</p> <p>Dans l'usine de O.S. Une porte s'ouvre. O.S. en plan rapproché : « <i>Elles sont à Auschwitz</i> ». Panoramique (g-d). O.S. sort du champ. Le comptable et la secrétaire le regardent partir (hors-champ). Panoramique (g-d). La voiture de O.S. s'en va rapidement dans un paysage de neige et de miradors. Travelling sur les visages grimaçants des femmes se faisant couper les cheveux, et s'arrêtant sur une gardienne SS en contre-plongée. En plus des ordres criés et des bruits de ciseaux, une musique au violon commence. Travelling (g-d) qui suit deux des femmes évoluant dans le local surpeuplé et qui se termine sur une femme SS en gros plan, lançant un ordre en polonais. Plan de demi-ensemble des femmes qui se déshabillent.</p> <p>Plan rapproché de profil de la silhouette de la femme SS qui parle en polonais. Contre-plongée. Une perspective de femmes qui se déshabillent. Une autre passe au centre et ramasse ses vêtements. Des ordres sont criés. Un visage de femme de profil. Panoramique (h-b) vers le visage d'une petite fille appuyée contre elle. Plan d'ensemble. Les femmes entassées. Une</p>	<p>Le rythme ralentit et nous retrouvons une proximité avec quelques-unes des déportées (identifiées). Ces gros plans nous font percevoir leurs émotions face à la situation.</p> <p>Après ce raccord de regard, la cheminée s'impose comme le premier élément concret de l'espace représenté.</p> <p>Dans cette séquence où règne une quasi-absence de dialogue, le fait que cette question soit énoncée par la petite fille accentue le côté dramatique de la situation. Nous retrouvons le héros. Nous savons donc qu'il va tenter de régler la situation. Cela nous amène à penser, voire à espérer, qu'il va y avoir un rebondissement et que les femmes pourraient être sauvées. Un effet de parallélisme se met en place.</p> <p>Cette lente complainte au violon va enrober la séquence. Seuls les bruits de ciseaux et les ordres des gardiennes restent audibles. La bande son accentue la dimension dramatique de la séquence, en lui conférant une nature de fatalité.</p> <p>L'espace est restreint. La caméra évolue dans celui-ci en utilisant une esthétique de reportage (caméra portée, le cadre se cherche. Des mouvements d'appareil tenant plus de la captation que de la mise en scène). Le côté brut de l'éclairage (ici un contre-jour très marqué) accentue aussi le côté « caméra-vérité ».</p>
--	---

<p>porte s'ouvre, des ordres sont lancés. Elles s'engouffrent à l'intérieur. La caméra les suit (travelling avant « marché »). Mouvement vers le haut. Plan d'ensemble, en plongée, des femmes apeurées dans la salle de douche.</p> <p>Extérieur des douches. Plan de demi-ensemble. Les dernières femmes pénètrent dans la salle, sous le regard des gardiennes qui referment les portes.</p> <p>Plan rapproché : une gardienne ferme le dernier battant. Travelling avant vers le hublot. On peut voir les femmes effrayées de l'intérieur.</p> <p>Plan d'ensemble, en plongée, sur les déportées. Les lumières s'éteignent. Noir. Des cris s'élèvent au-dessus de la complainte au violon.</p> <p>Gros plan d'une femme figée par l'angoisse.</p> <p>Plan rapproché. Une petite fille pleure.</p> <p>Panoramique d'un visage vers un autre.</p> <p>Plan de demi-ensemble. Face à une source lumineuse, les silhouettes des femmes paniquées.</p> <p>Plan rapproché. Deux femmes s'étreignent, dont l'une regarde en l'air.</p> <p>Contre-plongée sur le plafond. Panoramique vers un plan rapproché d'un pommeau de douche. Panoramique (h-b) vers deux visages de femmes dans la pénombre. Panoramique (d-g) vers une femme, en gros plan, qui prie, le regard vers le plafond.</p> <p>Plan d'ensemble en plongée. De l'eau sort d'un pommeau, à l'arrière-plan, puis d'un autre, et progressivement jusqu'à l'avant.</p> <p>Six plans rapprochés sur des femmes soulagées, parfois saisies de rires nerveux.</p> <p>Panoramique (b-h) d'un visage en gros plan vers une main tendue dans le jet d'eau en contre-jour.</p> <p>Extérieur. Travelling arrière qui suit le groupe des femmes. Un travelling avant isole un visage regardant sur le côté (hors-champ).</p> <p>Panoramique (g-d). Des femmes vers un groupe de familles derrière des barbelés, se dirigeant dans une autre direction.</p> <p>Plan d'ensemble et léger panoramique (g-d) laissant découvrir la longue file des familles entourées de gardiens.</p> <p>Plan rapproché. Les femmes s'éloignent de</p>	<p>Par ce mouvement, le spectateur est projeté avec les femmes dans la salle de douche, mais la caméra va ensuite adopter un point de vue en hauteur pour une vision d'ensemble.</p> <p>Une série de plans très proches des protagonistes. Le spectateur est au milieu des femmes. Ces visages qui remplissent l'écran le mettent face à l'angoisse, sans lui faire prendre de recul pour l'instant.</p> <p>Le temps est dilaté. Le suspens se met en place. Les regards se braquent sur les pommeaux de douche d'où peut venir le danger.</p> <p>Mouvement de caméra qui cherche son cadre, encore une fois, une esthétique documentaire. Éclairés par derrière, les jets sortant des pommeaux deviennent très lumineux dans l'image, accentuant le caractère providentiel et libérateur de cette eau qui coule enfin.</p> <p>Les bruits d'ambiance disparaissent. Seule la</p>
--	--

<p>dos. L'une d'elles se retourne et regarde intensément vers l'arrière. Plan rapproché. Un gardien souriant guide le groupe des familles vers un escalier. Travelling avant. Le groupe s'engouffre dans un sous-sol. Plan rapproché. Deux femmes s'éloignent en regardant vers l'arrière. Plan rapproché de trois-quarts dos des personnes qui descendent l'escalier. Plan de demi-ensemble. Le groupe continue de descendre. Panoramique (b-h) vers la cheminée crachant une épaisse fumée. Gros plan d'une des femmes qui regarde vers le haut tout en s'éloignant. Contre-plongée sur la cheminée. Panoramique suivant la colonne de fumée dans l'obscurité. Noir.</p>	<p>complainte au violon est audible. La musique va installer la séquence dans un calme et une lenteur particuliers, comme en suspension.</p> <p>Mouvement de caméra qui symbolise le devenir des personnes qui descendent.</p>
--	--

La séquence d'arrivée est tournée sur les lieux mêmes du camp, mais à l'extérieur. (Spielberg n'a pas eu les autorisations pour tourner à l'intérieur). Donc, seul le portail est authentique.

Il s'agit bien ici d'une reconstitution méticuleuse de l'univers d'Auschwitz : mise en place d'un décor construit, dans lequel évoluent des comédiens jouant chacun le rôle qui leur est attribué. Cet univers reconstitué nous est présenté avec un grand nombre de points de vue. Nous passons indifféremment d'une vision générale (en hauteur et plan d'ensemble) à la vision des protagonistes, qu'ils soient déportés ou gardiens. Cependant, malgré ce caractère d'ubiquité, ces différents points de vue sont très dirigés et ne nous laissent pas appréhender la globalité physique de l'espace. Cette absence confère une part de mystère qui est accentuée par l'emploi d'une lumière très dure, noyant dans l'ombre une bonne partie du décor.

Cette représentation du camp, à la fois incomplète et mystérieuse, ne permet pas au spectateur de l'ancrer dans le réel. Ce dernier est amené à traverser cet univers avec les femmes et à en ressortir, toujours avec elles (l'exception).

Au plan de la narration, deux histoires se déroulent en parallèle. Une que l'on suit dans le camp et l'autre qui est la démarche de Schindler pour sauver ses ouvrières. De cette dernière, nous ne voyons qu'une infime partie (les deux plans où Schindler quitte son bureau). Nous pouvons juste présager de son aboutissement au vu de l'issue de la première. C'est ce parallélisme qui construit le suspense. Il présuppose un retournement de situation jusqu'à son point culminant (climax), au moment de l'attente dans les douches. Ensuite vient l'apaisement. La musique prend le dessus et le rythme diminue alors qu'un autre drame s'installe (toutes ces familles descendant l'escalier, elles, ne seront pas sauvées). Mais cette tragédie n'est pas celle de l'histoire du film. Elle fait partie du contexte et est donc reléguée au second plan.

Cette scène des douches a généré une polémique autour de la représentation de l'holocauste, surtout par le fait que Spielberg installe un suspense à l'intérieur même d'une chambre à gaz, lieu chargé par excellence.

La dilatation de cette scène n'apparaît pas dans le roman d'origine : *« Elles pataugèrent dans la boue jusqu'à la salle d'épouillage et de douche, où les femmes SS, matraque en main, leur donnèrent l'ordre de se déshabiller. Mila Pfefferberg qui, comme la plupart des prisonniers des camps, avait entendu parler des pommes de douche d'où sortaient des gaz mortels, poussa un soupir de soulagement quand l'eau glacée se mit à couler »*. (KENEALLY, T., 1984)⁷

C'est donc bien une initiative de Spielberg de vouloir marquer le spectateur avec ce ressort dramatique.

Claude Lanzmann réagit vigoureusement contre cette scène : *« Le mal, dans ce film, passe au second plan et il n'est plus qu'un décor. Le personnage de Schindler est utilisé comme un biais, une latéralité, pour reconstituer l'Holocauste par la fiction. Or, cette représentation, pour moi, est inacceptable parce qu'il me paraît impossible de prétendre rendre ainsi la vérité de ce qui fut un aveuglant soleil noir. Spielberg a d'ailleurs commis une faute morale en montrant les femmes dans une chambre à gaz reconstituée d'Auschwitz, et en osant créer autour un suspense cinématographique : sortira-t-il de l'eau ou du gaz des pommeaux ? On ne doit pas toucher à cela, c'est une transgression. Incontestablement, Spielberg offre aussi aux spectateurs, avec Schindler, une possibilité d'identification et de jouissance »*. (LANZMANN, CL., 1994)⁸

Spielberg répond : *« Mais puisque c'est ainsi que les choses se sont passées pour ces femmes de la liste... pourquoi ne pas le raconter ? Et comme c'est l'eau qui sort des tuyaux et non le gaz, dans ce cas précis, j'ai tenu à montrer les cheminées des fours, afin de ne pas prêter le flanc aux révisionnistes. Je n'y étais pas obligé »*. (SPIELBERG, S., 1994)⁹

Avec « **La Liste de Schindler** », Spielberg raconte l'histoire des rescapés, sauvés par Schindler. Les plans des familles descendant dans l'antré, surmonté d'une cheminée, ne sont pas indispensables au récit. Ils attestent la réalité du gazage et fondent la singularité du traitement réservé aux personnages de la liste. Le rythme du montage, les mouvements de caméra et la musique occupant tout l'espace sonore confèrent à cette séquence une dimension atemporelle et un caractère symbolique.

Malgré une volonté de réalisme (l'emploi du noir et blanc, caméra portée,...), Spielberg utilise les ingrédients du cinéma de fiction classique : une esthétique léchée, avec des moments de tension et des rebondissements. Une stratégie narrative, construite pour frapper, fasciner et captiver le spectateur. Pour raconter son histoire, le réalisateur fournit une représentation de l'univers concentrationnaire, construite avec décors et comédiens. Ces lieux où toute visite prend une allure de rituel, n'arrivent pas ici à se distinguer d'autres décors fictionnels dramatiques. Même si la violence et l'humiliation y sont omniprésentes, quel est le poids de cette mise en scène si on la compare directement aux images d'archives référentielles ? En ce sens, et sans pour autant se plier au dogmatisme de Lanzmann, on peut s'interroger sur les capacités de la fiction à rendre compte de la spécificité traumatique des camps d'extermination.

7.3. « Nuit et Brouillard », l'arrivée et la découverte de l'univers des camps



Après un « voyage » en train, les déportés arrivent au camp. Cette séquence plante le décor de cet étranger univers, en nous présentant les lieux et les protagonistes (déportés, kapos, SS,...), ainsi que la hiérarchie et les codes de conduite en vigueur.

Analyse :

L'alternance du noir et blanc et de la couleur symbolise ici la mémoire, la résurgence de ce que l'esprit avait enfoui, des images qui ressurgissent dans la conscience et contaminent le présent. Les images d'archive (noir et blanc) constituent ce reflux qui déborde sur de longs travellings en couleurs, explorant ces lieux, vides en 1955 (le présent). Le mouvement de la caméra crée une idée d'intemporalité et favorise la sensation de traversée. Cette impression de passage est régulièrement arrêtée par la fixité des photos, éléments de rupture visuelle qui s'imposent au spectateur comme des réminiscences nécessaires.

Le commentaire de Cayrol s'adapte aux images avec beaucoup de cohésion. Des phrases courtes, sans emphase inutile, lues d'une voix calme mais intense par Michel Bouquet. L'émotion n'y est pas absente, mais maîtrisée (« *d'une douceur terrifiante* »). Le montage et l'écriture du commentaire s'harmonisent pour souligner et détailler l'horreur.

Les images en couleurs sont tournées à Auschwitz et à Maidanek. A l'époque, ces lieux n'étaient pas organisés en musées, et leur vocation n'était pas encore définie. D'où le dessein de les fixer sur la pellicule, non seulement pour en garder une trace, mais pour les scanner. « *A la recherche de quoi* », interroge le commentaire. Celui-ci finira par constater : « ... *Nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur* », avouant ainsi une incapacité à dépeindre fidèlement cette douloureuse réalité de l'aviissement.

« *Nous savions fort bien que nous pouvions seulement approcher la réalité concentrationnaire : un film de plusieurs heures n'aurait pas suffi pour tout dire. Comment décrire ces "principautés du meurtre", dans lesquelles la seule rébellion qui pouvait naître était la mort ?* ». (CAYROL, J., 1956)¹⁰

Sur les archives, le commentaire raconte l'histoire, énonce les faits ou contextualise les images. La fonction des travellings est d'arrêter ce flux, de laisser du temps entre ces images, afin de réfléchir au présent.

« Le souvenir ne demeure que lorsque le présent l'éclaire. Si les crématoires ne sont plus que des squelettes dérisoires, si le silence tombe comme un suaire sur les terrains mangés d'herbe des anciens camps, n'oublions pas que notre pays n'est pas exempt du scandale raciste ». (CAYROL, J., 1956)¹¹

« Et c'est alors que « **Nuit et Brouillard** » devient, non seulement un exemple sur lequel méditer, mais “un dispositif d'alerte” contre toutes les nuits et tous les brouillards qui tombent sur une terre qui naquit pourtant dans le soleil et pour la paix ». (CAYROL, J., 1956)¹²

La musique, une création de Hanns Eisler, joue un rôle très important. Elle rythme et donne un ton à l'ensemble de l'œuvre. Les mouvements mélodiques épousent le montage, d'abord tambours et cuivres sur les images des trains, ensuite une longue phase de flute qui correspond à l'évocation du présent. Le retour au passé est tinté d'un thème brutal, avec cuivres et notes frappées au piano. Pendant la description du camp, les accords sont plus sereins. Mais derrière les cuivres, des coups de tambours inquiétants se font entendre à l'apparition de chaque figure d'autorité. Sur le travelling longeant les baraquements, la légèreté de la flute revient, mais cède progressivement la place à des cuivres assez aigus alors que le commentaire décrit la terreur ambiante.

« La musique : c'est presque le principal dans ce genre de films. Il faut une musique précise... Elle donne au film rythme et même plus. Dans « **Nuit et Brouillard** », plus l'image est violente, plus la musique est légère. Eisler voulait montrer que l'optimisme et l'espérance de l'homme existaient toujours en arrière-plan ». (OMS, M., 1988)¹³

La forme de « **Nuit et Brouillard** » repose sur une formule image, commentaire, musique. C'est le travail subtil de montage de ces trois éléments qui attise l'écoute et lui confère un caractère presque envoutant. Sans complaisance, « **Nuit et Brouillard** » nous éveille à l'insupportable, tout en évitant de créer une répulsion vide de sens.

7.4 « Shoah », arrivée du train à Treblinka



Dans « **Shoah** », les trains apparaissent comme une ponctuation, un leitmotiv. Ce passage est une transition entre le village de Kolo et la séquence consacrée à Treblinka.

<p>Travelling. La caméra est embarquée dans un train. Un paysage de forêt défile. À l'avant-plan, le conducteur penché hors de la locomotive. Le train s'arrête à hauteur d'une pancarte où est inscrit le mot « Treblinka ».</p> <p>Le machiniste regarde autour de lui et se glisse le pouce sur le cou. Geste (de gorge tranchée) qu'il semble adresser à des personnes présentes sur le quai. Une interview commence en off.</p> <p>Plan large. Un bateau sur une mer bleue. Un témoin, assis à une table en bord de mer, continue de décrire son arrivée au camp de Treblinka.</p>	<p>La position de la caméra correspond au point de vue que pouvaient avoir les déportés depuis les fenêtres des wagons.</p> <p>Une reconstitution : geste que faisaient les gens le long des voies pour prévenir les occupants des convois du sort qui les attendait.</p> <p>Malgré le lien sonore, un contraste assez brutal dans ce raccord : d'un paysage de grisaille en Pologne, nous nous retrouvons au bord d'une mer ensoleillée.</p>
---	---

« *Malgré toutes nos connaissances, l'affreuse expérience restait à distance de nous. Pour la première fois, nous la vivons dans notre tête, notre cœur, notre chair. Elle devient la nôtre* ». (BEAUVOIR (DE), S., 1985)¹⁴

Le spectateur est invité à vivre une expérience. Ici, il est embarqué dans un train et il découvre la pancarte « Treblinka » avec le même point de vue que les déportés à l'époque, tandis que le machiniste refait le terrible geste d'avertissement (ou geste sadique ?).

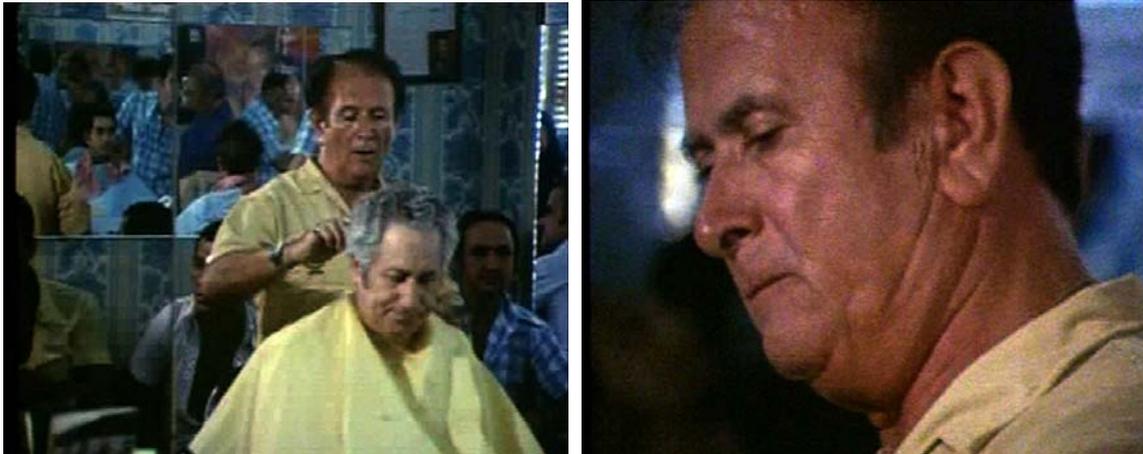
Le chemin des déportés est reparcouru. Le lieu d'arrivée est identifié, suivi du geste de mort : plus qu'une évocation, c'est une véritable re-création du passé, pour que le spectateur se l'approprie.

Le train est un élément récurrent dans « **Shoah** ». Il est utilisé comme une transition entre les différents lieux explorés. De ce fait, le rail s'inscrit comme la colonne vertébrale du film. Ce dernier construit ainsi son parallélisme avec la déportation elle-même, dont le train était un outil capital.

« **Shoah** » fonctionne surtout sur la longueur et la répétition. Ainsi, dans les séquences qui suivent, Lanzmann fera répéter inlassablement le geste de mort par des paysans polonais. Ceci, non pas pour lui trouver une explication particulière, mais pour faire prendre conscience du caractère répandu de cette pratique à l'époque. La démarche du réalisateur n'est pas de faire comprendre : « *Il y a des moments où comprendre, c'est la folie-même* ». Il préfère faire dire les faits ou les faire rejouer inlassablement (comme ce geste). Et il en est de même tout au long du film, quand il aborde les moyens de transports des déportés, la topographie des camps, la disposition des corps, l'organisation du temps.

Abraham Bomba décrit son arrivée à Treblinka. Il est installé dans un décor qui ne cadre pas avec le propos ; il agit même en contraste. On peut y voir la détermination du réalisateur à inscrire cette mémoire dans le présent, dans la réalité contemporaine du témoin. C'est par cette interaction entre les lieux et les témoignages que Lanzmann tente de faire approcher la réalité de l'extermination, tout en incluant le spectateur dans le parcours des chemins et des lieux de déportation.

7.5. « Shoah », Abraham Bomba, « coiffeur » à Treblinka



Dans un salon de coiffure en Israël, Abraham Bomba raconte comment il a été sélectionné pour couper les cheveux des femmes avant leur passage dans la chambre à gaz de Treblinka.

<p>Longue interview filmée quasiment en continu (seulement deux coupures sur les 19 minutes). Abraham Bomba répond aux questions de Lanzmann tout en coupant les cheveux d'un client.</p> <p>La caméra effectue des mouvements pour suivre le témoin qui se déplace autour du siège ou pour cadrer son reflet dans le miroir.</p> <p>Arrivé à un épisode douloureux de son histoire, Abraham, submergé par l'émotion, s'arrête. Les mots ne sortent plus. Le réalisateur insiste pour qu'il continue, le témoin supplie que l'on suspende l'interview. Après quelques efforts, il poursuit son récit.</p>	<p>L'activité du salon à l'arrière-plan est très présente et noie le personnage dans une image compliquée, composée de reflets multiples. Lanzmann n'hésite pas à l'interrompre pour qu'il précise son récit ou pour qu'il mime certains gestes.</p> <p>La caméra resserre le cadre sur son visage. L'arrière-plan disparaît, isolant le personnage.</p>
---	--

L'interview est une véritable mise en scène. Le personnage est filmé dans la fonction qu'il « exerçait » à Treblinka et l'arrière-plan grouille littéralement d'activité (une salle bondée, où d'autres coiffeurs sont occupés, qui pourrait s'apparenter à la description qu'il fait de la pièce où lui et 17 autres coupaient les cheveux des femmes à Treblinka). Une fois encore, la résurgence du souvenir s'installe dans le présent, presque jusqu'à s'y fondre, comme le témoin dans la complexité des reflets à l'image.

Lanzmann lui demande de refaire certains gestes ou de préciser des détails (le moment de la journée, le nombre de personnes présentes, la disposition des lieux, les outils employés,...). Outre le souci de rigueur et de minutie du réalisateur, grâce à toutes ces petites

précisions, le spectateur peut se représenter presque physiquement la situation décrite, jusqu'à en créer une véritable image mentale. C'est donc au travers de ce type d'évocations que le réalisateur nous donne à construire notre propre représentation de l'univers des camps.

Au moment où Abraham Bomba, submergé par l'émotion du souvenir, ne peut plus continuer, le cadre se rétrécit sur un gros plan. L'activité du salon disparaît de l'image. Seul reste le témoin, l'esprit inondé par son passé douloureux et incapable de poursuivre. Malgré sa demande d'arrêter l'entretien, la caméra continue obstinément de le filmer. Le réalisateur tente de le convaincre de continuer. Ce qui peut apparaître comme une violence à l'égard du témoin renvoie au « devoir de mémoire » dont Lanzmann se fait le rapporteur : « *Continuez, Abe. Vous le devez, il le faut...* ». La décision du réalisateur de laisser ce passage au montage réside, sans doute, dans la volonté de faire prendre conscience de la spécificité incurable de cette fracture dont le deuil est permanent.

Wajcman écrit que « *ceux qui éprouvent parfois de la colère devant l'insistance de Lanzmann questionnant ces survivants, Bomba, le coiffeur, en particulier, ont tort. L'exigence de Lanzmann est là, au contraire, un secours immense, presque inespéré, apporté à Bomba, qui lui permet d'accomplir jusqu'au bout son vœu propre et décidé – si difficile, presque impossible – de témoigner...* » (WAJCMAN, G., 1999)¹⁵

7.6. « Shoah », rencontre avec le Unterscharführer SS Franz Suchomel

Dans un véhicule stationné devant une maison, deux hommes, en manipulant une antenne, tentent de capter une image vidéo sur un écran. Une conversation commence et une image noir et blanc, très dépouillée, apparaît en plein écran. Avec une caméra cachée, Lanzmann interviewe Franz Suchomel, ancien gardien SS à Treblinka.



Le dispositif vidéo est caché pour cet interview « volé ». Cette mise en scène, dans laquelle figure physiquement le réalisateur, nous met face au bourreau. Sur la droite est dressée une grande carte du camp, sur laquelle le témoin peut situer précisément des emplacements ou des déplacements lors de ses descriptions. Un dispositif mis en place toujours dans l'optique d'une précision rigoureuse, où chaque détail va contribuer à construire une représentation mentale la plus concrète possible.

La qualité approximative de l'appareillage vidéo de l'époque confère à l'image un caractère fantomatique et instaure une distance avec le personnage. Cette distance pourrait rappeler le commentaire de Jean Cayrol dans « **Nuit et Brouillard** » : « *Le SS, l'intouchable, celui à qui on parle à trois mètres* ». La présence de Lanzmann dans le cadre l'installe comme un personnage à part entière de la mise en scène. Instigateur de la quête, c'est lui qui provoque la parole et donc la reconstitution de la mémoire. Le dispositif technique est montré. Une mise en abyme qui accentue cette distance par rapport à la froide description de l'ex-gardien.

Cette interview pose la question éthique de l'utilisation de l'image d'autrui sans son consentement. Lanzmann donne à sa quête une importance plus que capitale et, dans ce cas, n'hésite pas à s'affranchir de la déontologie. Il la transgresse de manière transparente : au montage, il laisse le passage où il réitère sa promesse de ne pas citer le nom du témoin. Mais le réalisateur est loin d'être neutre par rapport à son interlocuteur : « *J'ai voulu le filmer. Pour qu'il parle. Le tuer avec la caméra. La haine ne suffit pas. Ce qui est important, c'est la précision, les détails. La haine, elle est dans la précision* ». (LANZMANN, CL., 1998)¹⁶

Pendant la description de Suchomel, la caméra effectue un lent panoramique à 360° en plongée sur les lieux de Treblinka, alors qu'il ne reste plus rien de l'époque et que seules des stèles plantées au sol différencient l'endroit d'une autre prairie en lisière de bois. La volonté des nazis était d'effacer toute trace de l'extermination et la nature, au fil du temps, a recouvert les marques de l'infamie. Des lents mouvements d'appareil sur ces lieux dénudés, associés aux témoignages, c'est la démarche filmique adoptée par Lanzmann pour lutter contre ce double effacement et ainsi rendre aux sites leur mémoire.

7.7. « *S 21, la machine de mort khmère rouge* », Nath commente une peinture devant les anciens gardiens



Nath, artiste-peintre, a fixé sur la toile une représentation de la salle où il a été détenu pendant un mois après son arrestation en 1978. En partant de cette illustration, il tente de faire expliquer aux anciens tortionnaires les raisons de leurs infâmes agissements. Ceux-ci, recrutés à 14-15 ans, disent avoir agi sous la contrainte et le conditionnement.

<p>Plan d'ensemble. Devant une toile, Nath fait face à cinq anciens gardiens.</p> <p>En plan rapproché, Nath commente sa peinture. Les mouvements de la caméra passent tour à tour de son visage à ses mains parcourant la toile. Il énumère des faits (la faim, les coups, les souffrances morales, la présence des cadavres,...) et explique les comportements cruels des gardiens. Il interpelle les ex-matons : « <i>Je ne comprends pas une telle sauvagerie et comment, vous qui travailliez ici, vous vous êtes habitués à de telles souffrances ?</i> ».</p> <p>Contrechamp sur deux gardiens. Celui de l'avant-plan explique les instructions qu'ils recevaient et l'attitude qu'ils devaient adopter « face à l'ennemi ».</p> <p>Gros plan sur un élément de la toile et mouvement de caméra vers le visage de Nath : « <i>Et les enfants... ?</i> ».</p> <p>Contrechamp. Les deux mêmes gardiens. Celui de l'arrière-plan évoque les ordres qu'il recevait.</p> <p>Nath. Plan rapproché en légère contre-plongée. Suite de l'entretien. Le peintre, dubitatif, se retourne vers la toile. Panoramique sur la toile.</p>	<p>La caméra cadre des éléments précis de la peinture, qui illustrent le récit.</p> <p>Avec ces personnages figés et l'alternance de la prise de parole, ces deux plans en contre-champ revêtent un caractère théâtralisé. Sans répondre directement aux questions, ils citent des préceptes du parti.</p> <p>Nath ne trouve pas de réponse à ses questions, se retourne vers la représentation peinte du passé.</p>
--	--

Avec une mise en place audacieuse et inédite au cinéma, le réalisateur, rassemblant victime et bourreaux, les confronte sur les lieux mêmes de l'hécatombe.

La peinture de Nath est l'élément déclencheur de la communication et de la mémoire. En commentant sa toile, le peintre semble vouloir faire valider cette représentation par les ex-gardiens. Mais les réponses sont impersonnelles et le dialogue ne s'installe pas vraiment. L'entrevue est tournée en champ/contrechamp. Nath est filmé en gros plan par une caméra toujours en mouvement, partant de son visage et suivant l'évolution de ses mains sur la toile au fur et à mesure de son récit. En revanche, l'image fixe du contre-champ apparaît très rigide. Le personnage à l'avant-plan, et l'autre en retrait, semblent respecter d'éventuelles marques au sol. Le cadre est moins proche et ne dépasse pas la ligne du premier personnage, le laissant muet à l'avant-plan alors que le deuxième personnage s'exprime. Cette fixité renforce le caractère gelé de leurs réponses, qui semblent être des textes récités.

Alors que la caméra se fait très proche de Nath, jusqu'à épouser ses mouvements, dans le contrechamp, elle ne quitte pas le point de vue du peintre. L'image nous introduit dans une proximité vivante avec Nath. Rithy Panh l'installe comme son « porte-parole », une sorte de « représentant » de la mémoire qui lutte contre la rigidité du mur de l'oubli.

On remarque un environnement sonore très vivant (bruits de ville, chants d'oiseaux,...). Le son hors-champ est une intrusion constante de la vie et du présent au sein du huis-clos.

Rithy Panh choisit d'évoquer l'univers de la barbarie khmère rouge à travers la vision et l'expérience de gens simples, victimes d'un conditionnement très poussé (duquel ils ne semblent, aujourd'hui encore, pas vraiment dégagés), qui, comme simples exécutants, sont devenus tortionnaires et sont entrés dans un processus de déshumanisation. Le souvenir est là, mais il reste indicible. Tout se trouve concentré dans cette incapacité à transmettre. Panh s'efforce de reconstruire la mémoire, seul moyen pour retrouver l'humanité autrefois soustraite.

7.8. « S 21, la machine de mort khmère rouge », un ex-gardien rejoue son rôle



Dans le lieu maintenant vide de la prison, l'ex-maton reproduit les gestes qu'il faisait au temps où il était en fonction. Il mime, fait semblant de fermer à clef une porte qui n'est plus que quelques planches sans verrou. Il crie dans le vide, sur des prisonniers fantômes. Du couloir, il fait des allers-retours dans la cellule pour donner à boire, apporter une boîte pour les besoins,... insultant et menaçant ceux qui se « conduisent mal ».

Un plan séquence : la caméra suit les mouvements du gardien dans le couloir ou à travers les barreaux. Le zèle que met l'ex-maton à rejouer son rôle d'antan surprend aussi le réalisateur, qui tourne inlassablement, sans coupure. Quelques fois, la caméra l'accompagne (travelling) jusqu'au pas de la porte, mais ne pénètre pas dans la cellule.

« Je ne voulais pas marcher sur les prisonniers ; j'avais l'impression que les prisonniers étaient là et que je ne pouvais pas avancer ». (PANH, R. 2004)¹⁷

L'image s'attarde sur les espaces vides que le gardien interpelle. Panh, en filmant ce vide, le remplit de la mémoire des fantômes qui l'habitent.

Le pouvoir évocateur de cette séquence est très puissant, peut-être plus que tout témoignage. En plus de susciter chez le spectateur une représentation mentale des conditions de détention, elles font resurgir une mémoire du corps. Le personnage apparaît comme un rouage perdu qui reprendrait automatiquement sa place en retournant dans la machine pour laquelle il a été façonné.

8. Analyse comparative

Une distinction sur la base du simple classement, par ailleurs très controversé, film documentaire et film de fiction, s'avère peu appropriée dans ce cas de figure. Car, comme nous le verrons, la plupart des productions sélectionnées posent, à ce sujet, de nombreuses interrogations. Nous les considérons donc comme des œuvres dont les procédés de conception et les points de vue diffèrent.

Ces variantes découlent d'abord du sujet traité, des moyens de production ainsi que du contexte historique et historiographique dans lesquels les films ont été réalisés. Les quatre réalisateurs ont en commun la volonté de préserver ou de reconstruire la mémoire, mais adoptent des axes d'approche spécifiques pour construire leur propre mode de représentation de l'univers concentrationnaire. Chacun nous renvoie au même type de questionnement : comment communiquer l'indicible ? comment aboutir à une représentation de l'infamie qui soit transmissible ?

Bien que traitant d'une même thématique, les quatre réalisations l'abordent au travers d'un sujet particulier : « **La Liste de Schindler** » est l'histoire d'Oskar Schindler sauvant de l'extermination plus d'un millier de Juifs. A travers cette aventure particulière, Spielberg brosse les péripéties d'un groupe de survivants (donc l'exception) de l'Holocauste. Avec « **Nuit et Brouillard** », Resnais réalise une œuvre généraliste sur le système concentrationnaire nazi (y compris l'extermination). Claude Lanzmann, dans « **Shoah** », cible exclusivement l'extermination des Juifs, utilisant des témoignages de rescapés. Évoquant un tout autre événement historique, Rithy Panh tente de reconstruire la mémoire des exactions khmères rouges sur les lieux du massacre.

Si « **Nuit et Brouillard** » utilise les ingrédients classiques du documentaire historique (images du passé et du présent rythmées sur un commentaire), il dépasse le caractère proprement informatif généralement attribué à ce genre de production. Dix ans après l'ouverture des camps nazis et le retour des déportés, « **Nuit et Brouillard** » est réalisé dans un contexte difficile de réadaptation et de reconstruction : une époque d'après-guerre, où règnent une volonté d'oubli général et une amnésie de l'extermination en particulier.

« Après deux ans, les camps de la mort lente ne sont pas oubliés tout à fait, mais on préfère se détourner des visions d'horreur qu'ils évoquent. (...) Beaucoup même ne croient pas que leur existence tangible ait été possible, et certains Français ne seraient pas loin de penser, ce que disent avec mauvaise conscience des Allemands cependant renseignés, que la description des camps fut une affaire de propagande et qu'ils furent imaginés pour les besoins de la cause ». (RESNAIS, A., 1948)¹⁸

Le documentaire est conçu avec l'idée « *de ne pas ériger un monument aux morts, tourné vers le passé* ». (RESNAIS, A., cité par INSDORF, A., 1985)¹⁹, mais de concevoir « *un dispositif d'alerte* » (CAYROL, J., 1956)²⁰ qui va installer le spectateur en face de cette réalité si difficile

à décrire, tout en le mettant en garde contre l'oubli et la résurgence d'un tel phénomène. Resnais s'appuie sur les données imprécises de l'époque et fournit une représentation synthétique et condensée de la déportation et de la vie concentrationnaire. Cet aspect confère aux exactions nazies un caractère universel, où victimes et bourreaux sont présentés comme des entités anonymes suggérant que rien n'exclut que d'autres réintègrent ces mêmes places dans le futur. Tout au contraire, « **Shoah** » survient en 1985 avec un souci de rigueur absolue ; les détails constituent la matière même du document. Réalisé trente ans plus tard, le contexte a changé. Le début inévitable de la disparition progressive des témoins renforce une détermination de réanimer cette mémoire pour la destiner aux plus jeunes générations. Avec le temps, une distance à l'égard des événements s'est installée et une importante démarche d'investigation historique a été opérée. Ces travaux ont notamment mis en lumière les spécificités de la question juive.

Comme Alain Resnais, Lanzmann part d'une interrogation sur « *les lieux mêmes du crime* », dont il entend dévoiler l'innocence apparente. « *Sous les camouflages – de jeunes forêts, l'herbe neuve – il a su retrouver les horribles réalités* », écrit Simone de Beauvoir à propos du film. Mais, face à ces lieux vides, Lanzmann, à la différence de Resnais, adopte une attitude de refus à toute image d'archive, considérant que les images tuent l'imagination et ne peuvent être que réductrices et même « *triviales* », selon son expression. Il préfère lier les images de ces lieux directement aux témoignages en les juxtaposant. Une démarche qui, selon lui, se révèle être la seule capable d'approcher la vérité de la souffrance endurée.

Avec « **Shoah** », Lanzmann évoque exclusivement le génocide juif. Son rejet des images d'archives repose aussi sur le fait qu'« ... *il n'en existe pas* ». (LANZMANN, CL., 1948)²¹ Les images, utilisées notamment dans « **Nuit et Brouillard** », sont des photographies de camps prises par des SS et des images tournées par les armées de libération. Mais les nazis se sont attelés à ne laisser aucune trace du génocide, interdisant toute prise de vue et détruisant la plupart des infrastructures d'extermination. Lanzmann tourne de manière obsessionnelle autour de cette absence pour rendre visibles les traces effacées. A la différence de « **Nuit et Brouillard** », « **Shoah** » ne montre rien. C'est au spectateur de construire sa propre représentation. « **Shoah** » se distancie aussi du documentaire conventionnel par une utilisation particulière de la mise en scène. Lanzmann se sert des reconstitutions comme d'un outil pour aller à l'encontre de l'effacement des traces.

« Il y a beaucoup de mise en scène dans le film. Ce n'est pas un documentaire. La locomotive, à Treblinka, c'est ma locomotive. Je l'ai louée aux Chemins de fer polonais, ce qui n'a pas été simple. De même qu'il n'a pas été simple de l'insérer dans le trafic ». (CHEVRIE, M. et LEROUX, H., 1985)²²

Il s'agit bien ici d'une démarche de reconstitution fictionnelle qui a pour fonction d'installer le spectateur dans l'expérience du transport et de l'arrivée au camp. Dans la séquence du salon de coiffure, la mise en scène devient un élément déclencheur de parole.

« Au début, il a une sorte de discours neutre et plat. Il transmet les choses, mais il les transmet mal. D'abord parce ça lui fait mal à lui, et parce qu'il ne transmet qu'un savoir. Il échappe à mes questions (...). Lorsque je le remets en situation en lui disant "Comment faisiez-vous ? Imitez les gestes que vous faisiez", c'est à partir de ce moment que la vérité s'incarne et qu'il revit la scène, que soudain le savoir devient incarné. C'est un film sur l'incarnation en vérité. Ça, c'est une scène de cinéma. Parce qu'en réalité, il n'était plus

coiffeur : il était retraité. J'ai loué un salon de coiffure et je lui ai dit "On va tourner là" ». (CHEVRIE, M. et LEROUX, H., 1985)²³

Abraham Bomba, comme le machiniste (mimant son geste suite manifestement à une demande du réalisateur), est transformé en acteur sans qu'il n'en soit fait mention. Nous sommes donc dans le registre de la fiction. « *C'est une fiction du réel* ». (CHEVRIE, M. et LEROUX, H., 1985)²⁴, précise le réalisateur.

Dans le cas de Bomba, le personnage joue son propre rôle, non dans le dessein d'illustration plastique, mais pour qu'il revive sa propre histoire en la racontant. La distance entre le passé et le présent est abolie ; la parole ainsi régénérée devient transmissible pour faire imaginer l'inimaginable. La reconstitution permet aussi de faire percevoir des fractures toujours présentes, comme l'insurmontable deuil chez Bomba et le conditionnement des anciens tortionnaires dans « **S 21** ». Rithy Panh, après avoir tenté vainement de faire jaillir la parole, utilise ce même procédé de mise en scène avec l'intention de remplacer le verbe par l'irruption d'une mémoire corporelle et la longue répétition des gestes s'avère bien plus parlante que toute description verbale. Comme Lanzmann, Panh reconstruit la mémoire à partir du vide, du rien, en provoquant une réincarnation de l'expérience des protagonistes et non la simple réminiscence du souvenir.

De la mise en scène, il en est forcément question avec « **La liste de Schindler** ». Bien qu'inspiré d'une histoire véridique et se dotant par moments d'une esthétique documentaire, le film est une fiction par excellence. Il nous livre une intrigue construite sur un ensemble de représentations échafaudées, avec décors et acteurs dans un présent artificiel.

Là où Spielberg expose un tout, « **Nuit et Brouillard** » exprime un manque : « ... aucune description, aucune image ne peut rendre leur vraie dimension, celle d'une peur ininterrompue. Il faudrait la paillasse qui servait de garde-manger et de coffre-fort, la couverture pour laquelle on se battait, les dénonciations, les jurons, les ordres donnés dans toutes les langues, les brusques entrées de SS pris d'envie de contrôle ou de brimades ». (CAYROL, J., 1997)²⁵

La terreur et la violence, inhérentes à la réalité des camps, sont décrites dans le commentaire de Cayrol. Spielberg implante ces éléments par la mise en scène des comportements cyniques et barbares du commandant Goeth, personnage fictionnel construit pour être le vecteur personnalisé de la cruauté nazie. Alors que Resnais introduit les tortionnaires de manière générique et dépersonnalisée (le kapo, le SS, le commandant), Lanzmann nous installe au présent, en face d'un ancien gardien SS. Ce dernier, sans savoir qu'il est filmé, répond aux questions et donne des détails sur les infrastructures de manière claire et précise, sans émotion particulière. Le réalisateur ne le questionne pas sur sa fonction dans le processus d'extermination. Donc, il se contente de décrire le camp de Treblinka presque comme un visiteur extérieur. Dans « **S 21** », les anciens gardiens sont interpellés par Nath (porte-parole du réalisateur) sur leur implication personnelle dans la dynamique cruelle de l'époque. Les réponses sortent quasi mécaniquement et sont relatives au conditionnement qu'ils ont subi. Mais d'autres réponses sont-elles envisageables ? C'est une interrogation que semble induire le réalisateur.

« **La Liste de Schindler** » est structuré autour d'un montage classique et linéaire de fiction hollywoodienne : suspense (dilatation du temps), emballement, pauses et effets de parallélisme. « **Nuit et Brouillard** » est construit sur une double temporalité. Le montage en

alternance entre les images d'archives et les plans tournés par l'équipe de Resnais constitue un véritable mouvement d'aller-retour, et lui confère un rythme de balancement perpétuel entre le passé et le présent. « **Shoah** » et « **S 21** » sont surtout échafaudés autour de la mise en place de la parole ou du geste, et les deux réalisateurs utilisent des plans longs, jusqu'à des plans séquences, dans lesquels sont laissés les silences, les hésitations, voire les ruptures. Le spectateur peut véritablement assister à l'éclosion (ou à l'avortement) du témoignage. La volonté est de les filmer quasiment sans coupure, comme pour leur garantir une légitimité par une absence de manipulation ou de mise en forme au montage.

Avec l'arrivée à Auschwitz, montrée par « **La Liste de Schindler** » et « **Nuit et Brouillard** », nous retrouvons des motifs récurrents (abolements, cris, cheminée, nuit...). Chez Resnais, ils sont évoqués par le commentaire sur un plan en travelling longeant les rails d'Auschwitz, alors que dans « **La Liste de Schindler** », cette ambiance est totalement reconstituée. Il va de soi que les moyens de production mis en œuvre sont très différents. Le dispositif de « **Nuit et Brouillard** » est très élémentaire à côté des procédés déployés par Spielberg. Mais les moyens ne justifient pas cette dissemblance. « **La Liste de Schindler** » nous raconte une histoire. Cette séquence fait partie des pérégrinations des personnages ; le spectateur est amené à découvrir, avec les femmes, l'univers des camps dans la suite logique du récit. Dans « **Nuit et Brouillard** », le commentaire dit ceci : « *Aujourd'hui, sur la même voie, il fait jour et soleil. On la parcourt lentement. A la recherche de quoi ? De la trace des cadavres qui s'écroulaient dès l'ouverture des portes ? Ou bien des piétinements des premiers débarqués poussés à coup de crosse jusqu'à l'entrée du camp, parmi les aboiements des chiens, les éclairs des projecteurs avec, au loin, la flamme du crématoire dans une de ces mise en scène nocturne qui plaisait tant aux nazis* ». (CAYROL, J., 1997)²⁶

Nous sommes ici dans le présent du film de Resnais. Le commentaire évoque le dispositif filmique, lui-même à la recherche des événements du passé, tout en nous décrivant la réalité qu'il essaie d'atteindre, mais qu'il ne peut montrer, encore une fois. Cette incapacité de construire une représentation filmique n'est pas tributaire des moyens de production, mais plutôt d'une pudeur, d'une carence de l'image à retranscrire l'encore indéfinissable.

Dans « **La Liste de Schindler** », comme dans toute fiction traditionnelle, le dispositif filmique est rendu invisible. Le spectateur doit être plongé dans l'histoire comme dans un bain d'émotions. Tout élément du dispositif qui serait perceptible parasiterait le transport du spectateur dans le passé fictionnel du récit. Par contre, Lanzmann et Resnais placent leur dispositif filmique en avant ; l'élaboration même du film est racontée. Dans « **Nuit et Brouillard** », le commentaire avoue une impuissance à livrer une juste représentation : « ... nous ne pouvons vous montrer que l'écorce, la couleur... ». Dans le même temps, il pose la question de la représentation de l'horreur au cinéma. Le spectateur est alors impliqué dans les interrogations du réalisateur. Par là, il est donc conduit à prendre conscience qu'il regarde un film qui est le fruit du travail, des recherches et des choix formels de ses concepteurs. Dans « **Shoah** », lors de l'entretien avec Suchomel, le dispositif vidéo est montré, et le réalisateur se met lui-même en scène. La quête de Lanzmann devient le sujet à part entière du film.

Comme dans « **Shoah** », Resnais tente d'inscrire les camps dans un présent intemporel qui leur confère un caractère symbolique. Spielberg transgresse cette tradition, qui voulait préserver une valeur particulière aux lieux de l'extermination et décourager toute reconstitution fictionnelle. Dans la lignée de la série « **Holocauste** », « **La Liste de Schindler** » a ouvert les portes à un très grand nombre de réalisations : « **La Tregua** » (Rosi, 1997), « **La Vita e Bella** » (Benigni, 1998), « **Train de vie** » (Mihaileanu, 1998) et bien

d'autres. Ces productions annoncent qu'aujourd'hui, l'univers concentrationnaire nazi, libéré des pesanteurs idéologiques, pourrait être traité comme tout autre événement historique.

« La mémoire est à traiter comme l'image : ou bien elle fige et sature un passé dans un "présent" intemporel, et c'est tantôt une mélancolie sans appel (pour celui qui se souvient), tantôt une abstraction pure (pour le plus jeune, dont ce n'est pas la mémoire) ; ou bien elle est un acte, une mobilisation du présent vivant, et c'est autre chose. Cette mémoire se passe de "souvenirs" : l'épreuve du passé y informe l'expérience du présent. Il s'agit moins de dire "Quelle horreur !", que de demander ce qui l'a rendue possible, et pourquoi "le ventre est toujours fécond, d'où sortit la bête immonde", comme l'écrit Brecht ». (NANCY, J.-L., 2005)²⁷

9. Pistes d'exploitation pédagogique

- Identifier les différents ingrédients filmiques utilisés dans chacune des productions et établir un tableau comparatif.
 - Distinguer le rôle du noir et blanc et de la couleur (« **Nuit et Brouillard** »).
 - Distinguer les éléments violents, s'interroger sur leur statut et leurs fonctions dans l'œuvre.
 - A partir des extraits proposés, s'interroger sur le statut et les représentations des différents protagonistes (déportés, SS, tortionnaires,...).
 - Comparer le rôle de la musique (« **Nuit et Brouillard** » et « **La Liste de Schindler** »).
 - Identifier par quels éléments de langage l'auteur introduit le suspense ou donne un caractère réaliste à sa mise en scène (« **La Liste de Schindler** »).
 - Identifier les stratégies de mise en scène qui sont mises en œuvre pour dépeindre la barbarie (« **La Liste de Schindler** »). Trouver leurs équivalents dans les autres productions.
-
- Débattre sur le caractère particulier de l'univers concentrationnaire par rapport à d'autres événements historiques.
 - S'interroger sur les émotions éprouvées devant les photos de camps de concentration. Les comparer avec celles provoquées par d'autres images violentes d'un registre fictionnel ou médiatique.
 - Débattre sur la place des productions témoignant d'événements historiques tragiques dans le flot ininterrompu d'images auquel nous sommes quotidiennement confrontés.
 - S'interroger sur l'importance de la mémoire des atrocités nazies et sur le sens de ce que l'on appelle « le devoir de mémoire ».

- S'interroger sur la forme à adopter pour ne pas banaliser la réalité concentrationnaire.
- Rassembler plusieurs films traitant d'un même sujet, identifier des extraits représentatifs de la démarche et du point de vue adoptés par le réalisateur et les comparer.
- Identifier la préfiguration de l'univers concentrationnaire dans un film comme « **Metropolis** » (Lang, 1924).
- Réaliser une vidéo contenant un recueil de témoignages sur un sujet ou un événement particuliers.

NOTES

- ¹ RANCIERE, J. (1997). *L'inoubliable*. In Arrêt sur histoire. Paris.
- ² SEMPRUN, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard. p. 262.
- ³ RIVETTE, J. (1961). Paris : Les Cahiers du Cinéma. N°120.
- ⁴ LANZMANN, CL. (1994). Paris : Le Monde.
- ⁵ SPIELBERG, S. (2002). Paris : L'Express.
- ⁶ TRUFFAUT, FR. (1975). *Les films de ma vie*. Paris : Flammarion.
- ⁷ KENEALLY, T. (1984). *La Liste de Schindler*. Paris : Robert Laffont.
- ⁸ LANZMANN, CL. (1994). Paris : Le Nouvel Observateur.
- ⁹ SPIELBERG, S. (1994). Paris : Le Nouvel Observateur.
- ¹⁰ CAYROL, J. (1956). Paris : Lettres françaises N°606.
- ¹¹ CAYROL, J. (1956). op. cit.
- ¹² CAYROL, J. (1956). op. cit.
- ¹³ OMS, M. (1988). *Alain Resnais*. Paris : Rivage/Cinéma.
- ¹⁴ BEAUVOIR (DE), S. (1985). *Shoah* (préface du livre). Paris : Fayard.
- ¹⁵ WAJCMAN, G. (1999). *L'objet du siècle*. Paris : Verdier.
- ¹⁶ LANZMANN, CL. (1998). Paris : Télérama.
- ¹⁷ PANH, R. (2004). *Conversation avec Bertrand Tavernier*. Paris : INA.
- ¹⁸ RESNAIS, A. (1948). Paris : Le Monde.
- ¹⁹ RESNAIS, A., cité par INSDORF, A. *L'holocauste à l'écran*. Paris : CinémAction N°32.
- ²⁰ CAYROL, J., (1956). op. cit.
- ²¹ LANZMANN, CL., (1948). Paris : Le Monde.
- ²² CHEVRIE, M. et LEROUX, H. (1985). Paris : Les Cahiers du Cinéma N°374.
- ²³ CHEVRIE, M. et LEROUX, H. (1985). op. cit.
- ²⁴ CHEVRIE, M. et LEROUX, H. (1985). op. cit.
- ²⁵ CAYROL, J., (1997). *Commentaire pour Nuit et Brouillard*. Paris : Fayard.
- ²⁶ CAYROL, J., (1997). op. cit.
- ²⁷ NANCY, J.-L. (2005). *Conversation avec Jean Birnbaum*. Paris : Le Monde.