

Le Génocide juif : un thème de cinéma comme un autre ?

Le cinéma, parce qu'il faut encore le rappeler, est un art de masse produit par une industrie qui prend des risques estimés au regard du nombre de spectateurs qui pourraient aller voir le film. Il s'agit donc de satisfaire un public le plus large possible, prêt à recevoir une vision ou une interprétation proposée par un artiste cinéaste. Celles-ci ne constituent donc pas une vérité historique factuelle mais bien ce que Pierre Sorlin défendait dans *Sociologie du cinéma*, c'est-à-dire l'idée que le cinéma n'était pas le miroir de la société mais l'image de ce que la société était prête à accepter d'elle-même.

Or la représentation cinématographique du génocide juif de la Seconde guerre mondiale est une illustration parfaite des deux points introductifs. L'un, purement économique, a provoqué plus que pour n'importe quel autre événement historique jusqu'alors, des réticences nombreuses de la part des cinéastes comme des producteurs, de peur de ne pas trouver un public assez large prêt à se rendre en salle pour un tel spectacle. L'autre, sociologique, justifie le premier point et répond à l'interprétation de Sorlin. Le public ne semblait pas être prêt à voir à l'écran cette vision d'horreur : la société n'était pas prête à recevoir cette image qui aurait montré que peut-être, si ce massacre avait pu avoir lieu, elle pouvait en être aussi la cause, voire la responsable.

Dès lors, la représentation de ce que certains allaient appeler *Shoah* allait-elle se distinguer des représentations d'autres périodes ?

Dans un premier temps, nous verrons comment les historiens ont abordé la question de la « représentabilité »/représentation de la destruction des Juifs, dans un second, nous étudierons la présentation de la Shoah par le cinéma, les images ainsi produites servant de support au travail de l'historien et à la Mémoire)

I. LE GENOCIDE, UNE REPRESENTATION DE L'HISTOIRE SOUMISE AUX HISTORIENS (POUR EN FINIR AVEC LA LEGITIMITE A MONTRER LE GENOCIDE A L'ECRAN)

Le cinéma s'est nourri de l'Histoire pour fournir des œuvres dites « en costume » ou « historiques » - ce qui n'a, au passage, pas grand sens, puisque, peu ou prou, tous les films sont en costume et sont par définition « historiques » - dont le respect des faits historiques fut parfois très approximatif. Si les historiens montent au créneau pour dire combien certaines représentations de Marie Antoinette sont erronées, et pas seulement dans le film éponyme de Copolla, que telle image de Paris du XIX^{ème} siècle est anachronique ou que Robin des Bois ne pouvait porter de collant moulant, les films critiqués pour leurs libertés prises avec la vérité historique ne sont pour autant jamais dénoncés par ces mêmes historiens qui comprennent que ces entorses à l'Histoire relèvent dans ces cas de figure de la liberté artistique des cinéastes dans leurs représentations du passé.

En revanche, quand il s'agit de traiter du sort des Juifs pendant la Seconde guerre mondiale, les propos des historiens changent du tout au tout. S'ils continuent à traquer les erreurs factuelles, chronologiques ou géographiques, ils en viennent aussi à débattre de la légitimité même d'une quelconque représentation de ce qui a été perpétré dans les camps d'extermination.

Or, il convient de rappeler même brièvement la fonction de l'historien, celle d'un témoin le plus objectif possible de la période qu'il étudie au travers des documents qui couvrent la période à étudier. Il ne peut être celui qui juge une production, encore moins une production artistique, quand bien même celle-ci lui serait contemporaine. S'il peut la juger en tant que citoyen ou

esthète, son statut d'historien ne lui confère aucune autorité supérieure permettant d'autoriser, de légitimer voire d'interdire une œuvre artistique. Dès lors, les historiens peuvent émettre leur avis sur la qualité d'un film traitant du génocide. Qu'ils listent les erreurs, factuelles ou comportementales, soit. Mais qu'ils qualifient artistiquement le film est déjà plus problématique car leurs compétences en matière de cinéma sont souvent limitées, y compris pour ceux travaillant sur le cinéma.

Et souvent, leurs opinions dévient vers une légitimation du film, ce qui pose un vrai problème quant à la liberté d'expression. Au nom de quelle autorité pourraient-ils valider ou non la création d'un film sur ce un sujet ? Par exemple, Marc Ferro, pourtant spécialiste du cinéma puisqu'il fut un des premiers historiens à voir dans le film de fiction une source historique comme n'importe quelle autre production humaine¹, n'hésita pas à remettre en cause le film *La chute* sous prétexte que Hitler était montré « humain » et non comme le monstre que l'on a l'habitude de présenter. C'est un point de vue de citoyen, d'homme ayant vécu la guerre. Ce n'est en aucun cas une réflexion d'historien. Or c'est bien en tant qu'historien qu'il est invité à s'exprimer et non en tant que censeur moral. Son autorité scientifique justifierait alors un jugement artistique pourtant illégitime.

Cette posture, à mon avis coupable, n'est cependant pas pleinement la faute des seuls historiens. Les cinéastes, eux aussi, débordent de leur domaine quand ils affirment vouloir rétablir la vérité historique par leurs films. Ainsi Roselyne Bosch prétendit vouloir raconter l'Histoire de la rafle du veld'hiv dans son film *La rafle* sorti en mars 2010. Dans plusieurs interviews, elle affirmait même que son film servirait de source pédagogique pour des enseignants qui manquaient de documents sur cet événement (sic) ; et pour finir, de raconter la réaction d'une jeune spectatrice qui, après avoir vu ce même film, « savait que plus jamais cela ne se reproduirait » (re-sic). Les cinéastes semblent donc eux aussi touchés par un syndrome curieux, symétrique à celui des historiens quand il s'agit de traiter du génocide juif. Si les historiens veulent légitimer telle ou telle production cinématographique, les cinéastes en viendraient à penser que leurs films sont des travaux d'historiens. Les deux se trompent dramatiquement, car les méthodologies et les objectifs de l'Histoire et du cinéma sont aux antipodes.

La première s'appuie sur un questionnement, sur une analyse la plus exhaustive possible des sources ; le second dépend d'une industrie du divertissement et il doit tenir compte des contraintes économiques.

Le travail d'un cinéaste, même totalement impliqué dans son sujet, ne pourra jamais être aussi approfondi que celui d'un historien. De plus, l'intérêt de son œuvre est avant tout dans sa traduction d'une perception personnelle de l'événement, qu'elle soit artistique, morale, politique et pourquoi pas aussi historique à défaut d'historienne.

II. DE LA DIFFICULTE DE REPRESENTER LE GENOCIDE : DE NUREMBERG A HOLOCAUSTE

Le public a pris connaissance du génocide par l'image ; les témoignages écrits sont venus ensuite. Christian Delage² a montré comment ceux qui participèrent à ce procès purent voir les images tournées par les Alliés et montées par John Ford. S'il ne s'agissait pas d'images des pratiques génocidaires, leurs conséquences étaient suffisamment fortes pour que ce qui n'était

¹ In *Analyse de films, analyse de sociétés*, 1975.

² Voir son excellent documentaire *Nuremberg, les nazis face à leur crime*, 2006

qu'informations écrites sur différents rapports s'incarnent, provoquant une sidération légitime pour tout être humain dit civilisé, à commencer par les juges des nazis eux-mêmes.

Cette représentation du génocide, des victimes et des bourreaux continua alors au cinéma, dans des fictions ou dans des documentaires.

L'historien israélien Shlomo Sand³ établit une chronologie ordonnée de la représentation du génocide après 1945.

La première décennie - le début du récit

Dans cette période, se trouvent des films comme *Le criminel* d'Orson Welles en 1946 racontant l'histoire d'un nazi s'étant reconstruit une identité après avoir fui aux Etats-Unis mais dont le passé de bourreau est découvert par un policier interprété par Edward G. Robinson. *Les anges marqués* de Fred Zinnemann en 1948 filme l'histoire d'un jeune rescapé des camps d'Auschwitz. Ces films évoquent le génocide au travers de ce qu'on sait des agissements des bourreaux ou des supplices des victimes. Dans *La dernière étape*, la réalisatrice polonaise Wanda Jakubowska filme elle directement les camps, avec la sélection opérée par les bourreaux nazis entre celles qu'ils destinent au travail et celles, juives, qu'ils vont tuer dans les chambres à gaz.

Plus direct, ce film n'en était pas moins un film politique orienté, insistant sur la forte représentation polonaise et minimisant la place des autres communautés juives. De fait, il existe une forte différence entre cinéma de l'Est et celui occidental.

Le premier souligne le rôle de l'URSS et des communistes dans la défaite du nazisme ; le second, à Hollywood occulta pendant près de dix ans toute représentation des agissements nazis : la volonté de réhabiliter l'Allemagne au sein du bloc occidental⁴ était un des éléments de la Guerre froide.

Cette période se conclut par la réalisation du film d'Alain Resnais⁵, qu'il faut replacer dans le contexte de sa production, soit à peine plus de dix ans après la découverte des camps, avec la volonté de montrer que ce génocide doit être perçu dans une portée universaliste, que les Juifs déportés et exterminés pouvaient se sentir français, tchèques ou allemands plutôt que sémites. Sand relève cependant que le film ne permet pas de comprendre pourquoi plus de 6 millions de juifs ont été ainsi éliminés.⁶

La deuxième décennie - La Shoah, un drame en noir et blanc

Durant cette période, les réalisateurs occidentaux auraient réinvesti cet événement, avec plus de distances et de nuances. Ainsi, George Stevens réalisa *Le journal d'Anne Franck* en 1959, Sydney Lumet tourna *Prêleur sur gage* en 1964. Ces films, comme d'autres films américains, apportent des nuances à leurs personnages. Le héros de Lumet, bien que rescapé des camps, n'en est pas pour autant un personnage sympathique. L'autre point commun entre ces films est l'américanisation de la culture des juifs héroïsés, finalement très proches des pratiques culturelles des familles américaines moyennes. A l'Est, après une décennie à vanter la résistance communiste, les années 1960, grâce à une inflexion du régime depuis le XXème congrès du PCUS et du rôle joué par Khrouchtchev, furent l'occasion de raconter à nouveau la déportation des peuples juifs d'Europe orientale, en insistant sur les différences culturelles et en minimisant

³ *Le XXème siècle à l'écran*, 2002 (traduit en français en 2004), pp 298 à 344

⁴ Shlomo SAND, *op.cit.*, p. 302.

⁵ *Nuit et Brouillard*, 1956.

⁶ A propos de ce film, voir l'article de Nicole Lucas, « *Nuit et Brouillard*, un film au destin singulier. Approche historique pour les classes terminales. » in *Innover en classe : cinéma, Histoire et représentations*, sous la direction de Vincent Marie et Nicole Lucas, 2007.

l'antisémitisme des Slovaques, des Tchèques et autres peuples vivant sous la coupe des Soviétiques. Cette décennie est aussi celle de *Kapo* de Gillo Pontecorvo. Réalisé en 1960, ce film décrit les relations entre bourreaux et victimes dans les camps tout en montrant comment certains pouvaient devenir complices de leurs bourreaux. Film controversé pour certains choix esthétiques⁷, il s'inscrit pourtant lui aussi dans le parti pris pro communiste lié aux idées du réalisateur. En France, quelques films abordèrent le thème sous l'angle plus franco-français dont *Le vieil homme et l'enfant* de Claude Berri en 1966 ou *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls en 1971. Bien que radicalement différents, le premier étant une fiction, même si elle repose sur les souvenirs d'enfance de Berri, l'autre étant un documentaire montrant le comportement de Français de Clermont Ferrand face à l'Occupation et au régime de Vichy, Sand y voit pourtant des points communs : le vichyste interprété par Michel Simon protège un jeune juif qui ne se distinguait pas d'un autre jeune « Français » non juif tandis qu'Ophuls n'évoque que des Français juifs depuis longtemps dans la communauté nationale, comme notamment Pierre Mendès France, et pas les Juifs immigrés depuis les années 1900.

La troisième décennie- la Shoah, un drame en couleur

Sand montre que la couleur l'idée que la couleur s'est imposée aux cinéastes, pour des raisons commerciales et artistiques. Ce passage à la couleur est marqué alors par une augmentation de la production de films traitant de tous les aspects du génocide, de la déportation aux rafles, de la collaboration aux pratiques d'extermination. Le recul, les travaux des historiens, les films précédents permirent des productions de plus en plus variées depuis 1945 avec parfois l'effet d'électrochocs. Ainsi *Lacombe Lucien* de Louis Malle en 1974 semblait compléter le film d'Ophuls et s'inscrivait dans la foulée des travaux de l'historien américain Robert Paxton⁸. Sand regrette que les relations du jeune milicien, entré dans la collaboration « par hasard », avec la jeune femme juive génèrent une fascination de celle-ci vis-à-vis de Lucien faisant que « les victimes deviennent d'une certaine façon complices de leurs bourreaux »⁹. Ce hasard et cette fascination sont pourtant bien un choix du réalisateur qui montre toute l'ambiguïté de jeunes Français qui ne se déterminaient pas forcément par des choix conscients et délibérés. Sand oublie surtout d'évoquer la fascination de ce jeune « collabo » vis-à-vis de son logeur français et juif. C'est également l'ambiguïté et une forme de fascination qui prévaut dans le film de Joseph Losey *Monsieur Klein* en 1976. Alain Delon joue le rôle d'un Monsieur Klein qui a un homonyme juif. Sa quête pour le retrouver le conduit de fait à faire partie des raflés du veld'hiv de juillet 1942. De films évoquant les camps, l'extermination des Juifs ou la décadence des aristocrates nazis, Sand remarque que le genre du « Thriller de la Shoah » devient un filon, avec notamment le fameux *Marathon man* de John Schlesinger en 1976, faisant de Lawrence Olivier un nazi ayant refait sa vie aux Etats-Unis mais qui reste un monstre, son art de la torture ou son sang froid pour assassiner l'attestant. Mais pour Sand, c'est assurément la série *Holocauste* en 1978 qui clôt cette décennie. Dans une analyse remarquable¹⁰, Sand montre combien ces quatre épisodes de 8 heures au total permettaient de comprendre finalement où en était la communauté juive, notamment américaine, en cette fin de décennie par rapport à la question de la Shoah. Et de conclure :

⁷ En 1961, Jacques Rivette écrit l'article « De l'abjection » dans *Les cahiers du cinéma* (n°120) dans lequel il tance Pontecorvo : « l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, [...] cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris ».

⁸ Il publia en 1972 un ouvrage qui allait paraître en France sous le titre *La France de Vichy*.

⁹ *op.cit.*, p.316.

¹⁰ *op.cit.*, pp 321-326.

« Toutes les tentatives d'intellectuels, allemands ou autres, de contester l'impact de cette série furent vaines. L'histoire cinématographique de la Shoah comporte bien un avant et un après *Holocauste* ; peu de films méritent réellement un tel jugement. Une série télévisée aux qualités esthétiques toutes relatives réussit ce que n'avaient pu faire des dizaines de livres et des centaines d'articles, à savoir susciter dans la conscience occidentale une nouvelle confrontation avec la "solution finale". Il est même possible d'affirmer qu'*Holocauste* marque le début d'une ère nouvelle dans l'histoire du cinéma, où les films sur la Shoah vont devenir une sorte de "sous-genre". »¹¹

III. DE SHOAH AUX OSCARS

La quatrième décennie- la Shoah comme "sous-genre" ;

Sand constate que le succès d'*Holocauste* entraîna la production massive de séries télévisées sur cette thématique, faisant du peuple juif la victime principale, pour ne pas dire presque unique, des camps de concentration et d'extermination. Il relève alors le cas du film d'Alan J. Pakula, fils d'un juif polonais émigré : *Le choix de Sophie*. Adapté en 1982 du livre de William Styron, Pakula voulut rappeler que des non-Juifs furent aussi victimes des camps, ici des Polonais catholiques. Sand insiste sur « l'ire de l'écrivain Elie Wiesel et d'autres gardiens de la spécificité juive de la Shoah ». ¹² En France, les réalisateurs parmi les plus grands abordèrent alors sous différents angles le génocide, que ce soit sous l'angle de la délation, la déportation ou l'assassinat des Juifs. On peut alors évoquer *Le dernier métro* de François Truffaut en 1980 jusqu'au *Docteur Petiot* de Claude Chabrol en 1990, avec des images qui ne manquent pas de rappeler au passage le Nosferatu de Murnau¹³.

Shoah, le film de Claude Lanzmann (1985) fait alors l'objet d'une critique d'autant plus forte qu'elle remet en cause presque tout le chemin parcouru jusqu'alors par les cinéastes !¹⁴

Dans un réquisitoire terrible, Sand montre combien *Shoah* fut soutenu par les intellectuels français, à commencer par Simone de Beauvoir, les mêmes qui n'eurent pendant et après l'occupation aucune réflexion sur la question juive.

Sand note que les témoins antisémites du film ne sont pas des Français ou des intellectuels allemands mais des pauvres paysans polonais, coupables de ne pas être intervenus face à l'extermination. Comme si le film de Lanzmann voulait mettre sur le même plan l'antisémitisme polonais et celui des nazis.

Sand critique également les choix de Lanzmann, notamment le poids qu'il donne aux témoins rescapés, comme si leur témoignage individuel était en soi une référence absolue¹⁵.

De même il lui reproche sa propre mise en scène, sa manière pleine de mépris d'interroger certains témoins. Sand en vient aussi à s'interroger sur la « stratégie artistique » consistant à refuser « à intégrer des images d'archives au motif de ne pas vouloir utiliser le travail des assassins ». Sand signale que l'essentiel des images provient pourtant des libérateurs des camps.

¹¹ *op.cit.*, p. 326

¹² *op. cit.*, p. 327.

¹³ *Nosferatu le vampire*, 1922.

¹⁴ *op.cit.*, pp 330-333

¹⁵ « Claude Lanzmann [...] adopte une relation positiviste vis-à-vis du témoignage personnel dès lors qu'il émane d'une victime : comme si la mémoire individuelle pouvait, après quarante ans, contenir la vérité pleine et entière. Primo Lévi, l'écrivain de la Shoah, n'a cessé de mettre en garde ses lecteurs sur le fait que l'on ne peut s'en remettre exclusivement au souvenir tant qu'on ne connaît pas la couleur de l'encre qui a servi à l'écrire. », Shlomo Sand, *Le XXème siècle à l'écran*, p. 333.

Enfin, l'historien israélien reprend la critique finalement la plus fréquente à l'égard de Lanzmann : « [...] le réalisateur a moins tenté d'élargir la compréhension du passé qu'il n'a cherché à le réinventer et à s'en constituer un monopole. »¹⁶

La cinquième décennie - la Shoah remporte des oscars.

La décennie des années 1990 est marquée par des projets de plus en plus ambitieux, nés finalement de la série *Holocauste*. En 1990, Andrzej Wajda tourne *Korczak*, racontant la vie d'un médecin et pédagogue juif, et surtout de sa survie dans le ghetto de Varsovie jusqu'à sa déportation à Treblinka. Sand part de ce film pour montrer une nouvelle orientation des productions sur ce sujet. « Désormais, la plupart des récits cinématographiques se focaliseront sur des victimes impuissantes, des rescapés, sauvés ou sauveteurs, tous juifs, évidemment, à l'exception des sauveteurs ».¹⁷ Dès lors, *La liste de Schindler* entre parfaitement dans le modèle que Sand avait établi. Mais il étrille ce film de 1993, reprochant à Spielberg de créer un mythe, celui d'un héros nazi mais bon, capitaliste mais généreux.¹⁸ Il prétend que tous les personnages ayant un peu de relief seront *in fine* des rescapés. Ce film serait décontextualisé, mensonger et finalement, une réponse à *Holocauste* qui avait tant irrité les Allemands tandis que l'industriel Schindler était un héros positif dans lequel les Allemands pouvaient se projeter.

Le problème de la critique que Sand fait à Spielberg est multiple. Tout d'abord, le film n'est pas destiné aux Européens mais aux Américains. Le réalisateur américain était sidéré de la si grande méconnaissance de la Shoah chez ses jeunes compatriotes. Son film est donc un film pédagogique, destiné, en un temps réduit, moins de trois heures, à faire comprendre le système génocidaire nazi. Et c'est bien sûr parce qu'il s'adresse à des jeunes d'abord qu'il doit trouver un héros positif. Ce personnage existe. Sand travestit aussi la fin du film en disant qu'il se termine par la venue d'un cavalier russe. Or le film se conclut par l'hommage des rescapés sur la tombe de Schindler en Israël ! Toujours dans les reproches de Sand, celui-ci conteste certains choix esthétiques. On ne peut que reconnaître avec lui un procédé tendancieux dans la scène de la vraie douche. Elle est insupportable car elle joue sur ce que l'on sait de ces douches. Si cette scène de suspens paraît outrancière et facile pour nous Français, et surtout pour nous Français instruits, c'est encore oublier que le cinéma de Spielberg a pour objectif de «secouer les consciences américaines par tous les moyens possibles, quitte à utiliser des ressorts parfois grossiers du suspens sur des thèmes difficiles. De même, l'interprétation de Sand sur les rescapés qui seraient tous ceux qu'on avait pu bien identifier ne tient pas. Certains, d'ailleurs, reprochent justement au réalisateur le procédé de la petite fille en manteau rouge, bien identifiable dans un film en noir et blanc. Or on ne peut reprocher tout et son contraire. L'utilisation du rouge sur le manteau de la petite fille est plutôt cinématographiquement subtile car elle permet de l'identifier toujours et de croire qu'elle sera sauvée. Elle ne le sera pas. Elle sera morte parmi d'autres. Pourquoi aurait-elle d'ailleurs été sauvée ? Parce que elle avait été identifiée ? Cette petite fille, remarquable au sens premier, ne sera donc pas une rescapée. Et si ce procédé peut apparaître « lourd » aux Européens, l'idée que cette petite fille ne soit pas plus épargnée que d'autres fut un choc pour les jeunes spectateurs américains. Enfin, si on s'en tient aux faits, en mettant de côté la trame romanesque, ce qui est montré dans le film de Spielberg est à la fois réaliste et erroné. Réaliste car historiquement avéré, mais erroné car les faits mentionnés ne pouvaient se tenir dans les mêmes

¹⁶ *op. cit.*, p. 333.

¹⁷ *op. cit.*, p. 336.

¹⁸ *op. cit.*, pp 337-340.

lieux et dans l'unité de temps proposée par le film. Mais l'objectif de Spielberg n'était pas celui d'un historien.

Ces reproches n'empêchèrent pas Spielberg de recevoir les Oscars pour, tout comme Roberto Benigni obtint celui du meilleur film étranger en 1998 un pour *La vie est belle* sorti en 1997¹⁹. On reprocha à Benigni d'avoir voulu faire rire du génocide. On lui reprocha aussi que son héros « était dépourvu de la moindre trace d'identité juive. »²⁰ Sand répond à la critique en soulignant que justement, pour les Italiens, toute « identité juive imaginaire n'aurait pu être interprétée en Italie que comme une marque de racisme. » Et Sand de continuer : « le critique cinématographique du journal juif américain ne semblait pas bien connaître l'histoire culturelle des Italiens de confession juive au XXème siècle. » C'était aussi surtout ne pas admettre ce que Benigni avait voulu transmettre aux Italiens : une fable.

Au total, pour Benigni comme pour Spielberg, la question centrale est bien celle du public visé : à qui était destiné *La vie est belle* ? Aux Italiens d'abord et avant tout. Ce qui revient à dire qu'il n'y a pas une forme unique ou universelle pour traiter du génocide ni de transmettre sa mémoire.

IV. DE LA LEGITIMITE DE FILMER LA SHOAH A L'UTILISATION PEDAGOGIQUE DE CES IMAGES

« Peut-on faire des films de fiction à partir de l'Holocauste ? La réponse est clairement non : le temps ne fait rien à l'affaire. Oui, il y a des tabous comme il y a des barrières de langage. Pour ne pas brouiller le souvenir du plus grand crime de l'Histoire, les sourires ne doivent pas avoir leur place à Auschwitz. » Ainsi s'exprimait Robert Holcman dans *Le Monde* en 1998²¹. Cette position semble faire écho à celle de Lanzmann qui proclame désormais l'impossibilité de représenter l'image de gazage ou tout autre acte d'extermination sous prétexte que ces images n'existeraient pas.

Ces positions peuvent paraître ahurissantes et représenter une menace envers la liberté de création artistique. Dans l'affirmation d'Holcman, on voit toute l'ignorance de la production artistique en général, et du cinéma en particulier. La question n'est pas de faire sourire ou d'apitoyer mais bien de comprendre la morale, ou pour reprendre l'expression des scénaristes, la théorie du film. Par définition, la création n'a nullement à subir des tabous ou une censure morale. Faire d'un seul film la référence unique, c'est placer les autres réalisateurs au mieux dans la position du blasphémateur, au pire dans celle de l'hérétique. Quant à l'argument sur l'absence d'image du génocide, appliquée plus largement, cela amènerait à ne plus pouvoir produire de films dont l'action serait antérieure à l'invention de la photographie !

De plus, quand Lanzmann condamne les films de fiction sur le génocide ou critique les documentaires utilisant des images d'archives, le bulldozer de Bergen-Belsen par exemple, il feint d'oublier que ces images sont connues des spectateurs du film *Shoah*. Les images des documentaires comme celui de Resnais ont tellement imprégné l'esprit de celui qui voit les 9h de *Shoah* qu'elles viennent comme se superposer aux témoignages recueillis par Lanzmann.

Cette obsession d'interdire toute image sur le génocide est enfin d'autant plus vaine que le cinéma n'a jamais cessé, d'une manière ou d'une autre, et comme nous l'avons vu, de présenter

¹⁹ Benigni reçut aussi le Prix du jury à Cannes en 1997, occasionnant une scène mémorable avec le président du jury, Martin Scorsese.

²⁰ In « 'Beautiful' Italian Fable Dumbs Down Holocaust Horrors », *Jewish Bulletin of Northern California*, Michael Fox, 30 octobre 1998, cite par Shlomo Sand, *op. cit.*, p. 343.

²¹ Cité dans « La destruction des juifs à l'écran » par Pascal Bauchard in *Educiné*.

cet événement majeur sur les écrans. Pour reprendre le découpage de Sand, chaque époque a été plus ou moins prête à voir et à montrer l'horreur. Plus on s'éloigne de l'époque du génocide, plus les spectateurs sont devenus aptes à voir des représentations réalistes, avec des écueils liés bien évidemment à la singularité du génocide. C'est parce que le cinéma a, comme le précisait Sand, investi cette période que la représentation de l'extermination joue de plus en plus sur des pré-acquis, sans pour autant avoir à montrer l'ensemble du processus génocidaire. Montrer un wagon plombé peut suffire à un spectateur français de 40 ans pour anticiper la destination du wagon. En revanche, un jeune peut avoir besoin de développer davantage, jusqu'au camp lui-même. *La liste de Schindler* ou d'autres films peuvent alors avoir une fonction importante pour la découverte de l'horreur nazie.

Les décors, les objets, les couleurs des films représentant le nazisme et le génocide ont tellement imprégné nos imaginaires que désormais, leur recours rend n'importe quel film sur ce thème identifiable. Et c'est parce que ces représentations fictionnelles ou documentaires sont devenues une sorte d'imagerie évidente de la Shoah que d'autres films utilisent ce même imaginaire cinématographique pour évoquer, non le génocide juif mais d'autres situations comparables ou potentiellement semblables. Il en est par exemple pour *V pour Vendetta*²², un film d'anticipation qui utilise des images puisées dans la représentation du génocide pour évoquer un possible retour à un régime totalitaire avec les conséquences que cela pourrait entraîner.

Ceci pourrait alors faire craindre une banalisation de la représentation du génocide à l'écran. Le travail de l'historien puis du pédagogue est donc de voir comment cette image évolue, comment les approches de cet événement ont varié depuis 1945. Comme n'importe quelle autre source, il est important d'établir une présentation de l'œuvre filmique, en présentant son auteur, l'idée force du film, mais surtout le contexte, à la fois de l'historiographie – j'ai rappelé que *Lacombe Lucien* s'inscrit dans une période de réflexion sur la politique antisémite de Vichy – mais aussi celui des spectateurs visés, le public italien n'est pas le public allemand, français ou américain. J'ai rappelé dans d'autres articles que les films qui traitent d'une période sont des films « sur » la période mais aussi « de » la période de production.²³ Ainsi, étudier un film en dit aussi long sinon plus, non sur l'Histoire évoquée mais sur la manière dont cette Histoire est transmise. Si Pierre Sorlin disait que le cinéma donnait à voir ce que la société était prête à recevoir²⁴, cela permet de comprendre que ce qui est filmé en 2000 ne pouvait pas l'être en 1945. Le temps passant, l'historiographie se construit ; un travail de mémoire inégal selon les pays l'accompagne. La fiction se nourrit de la première et participe à la seconde.

La fiction est donc, selon moi, un moyen efficace pour s'adresser efficacement à un public. Qu'est-ce qu'un spectateur est prêt à entendre et à voir de lui-même. Kracauer disait que si Hollywood pouvait formater les goûts des spectateurs, ceux-ci influençaient au moins autant les producteurs de films.²⁵ Et ce qui est vrai pour les populations l'est aussi pour des étudiants ou des élèves. La fiction ne naît pas de nulle part et elle est un outil incroyablement plus efficace pour incarner des personnages mais aussi des sentiments, des positions politiques.

²² De James Mc Teigue, 2005.

²³ « Le cinéma source archéologique du XXème siècle », *Innover en classe : cinéma, Histoire et représentations*, sous la direction de Vincent Marie et Nicole Lucas, 2007.

²⁴ In *Sociologie du cinéma*, 1977.

²⁵ In *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, 1947 (traduit en français en 1973).

Ainsi, Lacombe Lucien est à la fois un personnage de cinéma mais aussi une représentation de la collaboration. Le film *La chute* est un exemple particulièrement intéressant sur l'utilisation pédagogique d'un film. Un article de Virginie Lupo présente ce film dans sa structure cinématographique – elle liste l'ensemble des séquences – mais aussi dans son accueil par les historiens et les divers publics.²⁶ Elle démontre brillamment combien ce film a souvent mal été compris par certains²⁷ tandis que d'autres historiens dont Ian Kershaw louait la précision historique du film. L'opposition entre Ferro et Kershaw ne relève donc pas de la même logique. Le premier ne voit en Hitler que le monstre, présent pourtant dans le film, ce que rappelle Virginie Lupo. Ferro ne peut se résoudre à ce que l'on représente Hitler sans évoquer plus largement le génocide juif. Il refuse *a contrario* de ne voir comme victime que les Allemands de Berlin subissant l'attaque des Soviétiques. Kershaw fonde quant à lui son jugement en se défaisant de valeurs « morales ». Est-ce bien de montrer Hitler en homme pouvant être aimable et prévenant ? Le peuple allemand ne souffrait-il pas lui aussi ? Les Juifs pouvaient-ils être un sujet de conversation à ce moment choisi par le réalisateur ?

Elle développe l'opposition entre le point de vue de Ian Kershaw et celui de Marc Ferro. Ian Kershaw louait la précision historique du film. Ferro rejette l'humanisation d'Hitler. Il ne voit en Hitler que le monstre, le responsable du génocide des juifs. Il refuse de mettre sur le même plan les Allemands de Berlin subissant l'attaque des Soviétiques et les Juifs exterminés par les nazis. Kershaw fonde son jugement en se défaisant de valeurs « morales ». Est-ce bien de montrer Hitler en homme pouvant être aimable et prévenant ? Le peuple allemand ne souffrait-il pas lui aussi ? Les Juifs pouvaient-ils être un sujet de conversation à ce moment choisi par le réalisateur ?

De ce film comme d'autres découle le vrai problème de l'image cinématographique, pour les historiens comme pour les enseignants. Trop peu ont une vraie culture cinématographique, non pas au sens de la cinéphilie, mais au sens de la construction d'un film, sa genèse, son objectif. Le cinéma s'adresse à des spectateurs qui doivent avoir de l'empathie pour un personnage, parfois monstrueux, quitte à le juger à la fin. Cette logique cinématographique est contraire au travail de l'historien, même si certains sont souvent coupables d'avoir eu eux-mêmes de l'empathie, voire davantage vis-à-vis de certains personnages dont ils faisaient la biographie²⁸.

L'autre crainte est souvent l'effet de sidération des spectateurs face à l'horreur, au « spectacle » du génocide, que ce soit dans des images d'archives ou de fiction. Cette sidération est inhérente au cinéma quoi qu'il arrive. Le problème qui se pose étant bien entendu l'idée que le génocide ne peut devenir objet de spectacle, et encore moins de divertissement. La question est donc moins de savoir s'il faut montrer des images « sidérantes » que de savoir comment les utiliser.

La sidération devant l'horreur peut cependant générer de vrais problèmes:

- voir des élèves insensibles face à l'horreur est assez inquiétant.
- voir des élèves sur-émotifs l'est tout autant car cela peut dire qu'ils sont manipulables facilement, ne faisant preuve d'aucune distanciation face à l'œuvre qui leur est présentée.

Néanmoins, cette sidération inhérente au film de fiction mais aussi au documentaire - peut-on être insensible aux témoignages dans *Shoah*? – semble bien nécessaire pour une certaine prise de

²⁶ Virginie Lupo, « "Hitler, un humain trop humain ?" Réflexions sur *La chute* (*Der Untergang*), d'Olivier Hirschbiegel. », *Innover en classe : cinéma, Histoire et représentations*, sous la direction de Vincent Marie et Nicole Lucas, 2007.

²⁷ Cf. *infra*.

²⁸ Jérôme Carcopino ne fut-il pas critiqué pour son admiration pour César ?

conscience. Mais l'enseignant doit apporter un discours scientifique pour mieux appréhender l'Histoire de cet événement et de sa Mémoire.²⁹

Il faut donc prendre le film comme une source comme une autre, en cherchant le sens et la théorie du film, donnée classiquement à la fin, afin de pouvoir analyser, non pas ce qui est « juste » ou « faux » mais de comprendre l'angle d'approche choisi et pour quel public cible, ce qu'il montre et ce qu'il ne montre pas. *In fine*, savoir si le film a été un succès ou non permet de comprendre où en est la société avec certaines représentations de cet événement. Tout jugement est dans un premier temps à bannir du travail d'historien ou de pédagogue, ce qui n'empêche pas ensuite de donner un avis esthétique ou historique sur l'œuvre analysée. Une fois l'analyse faite, l'utilisation du film se fera selon les objectifs initiaux, en œuvre entière ou en extrait, croisés avec d'autres sources, l'enjeu majeur étant de rappeler que le cinéma traitant du génocide est à l'image de la société à laquelle le film est destiné. Enfin, si l'image de cinéma sur le génocide doit être utilisée pour faire de l'Histoire, c'est dans le cadre d'un travail sur l'Histoire de la Mémoire du génocide et non sur l'Histoire du génocide lui-même, puisque les films ne sont au mieux que des sources de seconde main tandis que celles de première main ne manquent pas.

CONCLUSION

La représentation du génocide a ouvert la voie à la difficulté de représenter certaines périodes historiques du XX^e siècle car la charge mémorielle y est plus forte – forcément- que pour les autres périodes. Ceci explique pourquoi il a fallu tant de temps pour que ce thème soit abordé de plus en plus précisément et sous tous angles au cinéma. Pourtant, le débat ne semble toujours pas clos quant à la légitimité d'un artiste de cinéma à filmer, à représenter le génocide, comme si ce fait historique était à part, comme si ce qui est aujourd'hui appelé Mémoire interdisait aux artistes de raconter une histoire d'une Histoire, fut-elle la plus douloureuse de l'Humanité.

En cela, le génocide des Juifs introduisait une réflexion nouvelle sur ce qui était représentable à l'écran ou pas. La représentation de la Première guerre mondiale put en faire les frais après 1945, avec notamment *Les sentiers de la gloire* Mais, à bien y regarder, c'était pour des raisons autres que la représentation de cette guerre car il s'agissait de la représentation de l'armée française qui était insupportable pour des Français en pleine guerre d'Algérie³⁰. Cet autre conflit justement connaît également des difficultés dans sa représentation en France, il n'est qu'à voir les débats politiques autour du film de Bouchareb *Hors la loi* qui subit les foudres de quelques politiciens et de certains historiens alors même que le film n'avait pas encore été projeté, ces critiques ayant lieu avant la première projection au festival de Cannes 2010.

En réalité, le fait que certains historiens ou réalisateurs aient imposé l'irreprésentabilité du génocide à l'écran pour des motifs éthiques, moraux, mémoriels ou autres relève pour le moins d'un autoritarisme liberticide, puisqu'ils interdisent de fait une liberté d'expression en s'accaparant le droit de dire ce qui est représentable de ce qui ne l'est pas. La conséquence est tout aussi liberticide. En effet, cela a participé à l'élaboration de loi qui pouvait déborder du seul cadre et du génocide juif et de la représentation artistique, avec une concurrence des mémoires des victimes de l'Histoire, quitte à la réinventer parfois, jusqu'à finalement contraindre des

²⁹ Le problème est d'autant plus difficile à résoudre que les premiers spectateurs des images du génocide étaient eux-mêmes sidérés par le « spectacle » qu'ils découvraient. Le témoignage d'Eisenhower dans *Crusade in Europe* le démontre. C'est bien, entre autres, le recours aux images « choc » qui a pu servir à prendre conscience de la réalité du génocide aux juges de Nuremberg ?²⁹ Pourquoi en serait-il autrement pour des élèves ?

³⁰ Encore la nécessité du contexte pour comprendre la réception – ou ici sa non réception ! - d'un film.

historiens à ne plus pouvoir librement faire de recherches³¹. C'est enfin une entrave à la pratique pédagogique des enseignants qui pourraient être empêchés d'utiliser des visions d'artistes pour évoquer la mémoire de ce génocide. A ce point là, devons-nous interdire les représentations romaines de chrétiens suppliciés sous prétexte qu'elles ne seraient pas conformes à une vision chrétienne de l'histoire ?

Lionel Lacour, 2010

Agrégé d'Histoire, ancien enseignant de lycée, a quitté l'Education Nationale pour pouvoir se consacrer entièrement à sa passion: le cinéma. Depuis, il a créé Cinésium pour développer des événements mettant en avant le cinéma sous toutes ses formes : festivals, découverte, management, tourisme. A découvrir sur <http://cinesium.blogspot.com/>

³¹ Voir « L'affaire Olivier Pétré-Grenouilleau » dans le site des clionautes : <http://www.clionautes.org/spip.php?article925>