

VINCENT LOWY*

UNE CINÉPHILIE SANCTUARISÉE

Ce dossier intitulé « Les crimes et génocides nazis à l'écran » répond à plusieurs attentes. Il s'agit d'abord de faire le point sur une iconographie qui, au sens large, a amplement influencé les représentations de la seconde moitié du xx^e siècle, faisant du motif concentrationnaire au cinéma, dans la photographie, dans l'art, un genre en soi. Les images des camps nazis, filmées à la fin de la guerre par les troupes alliées qui ont découvert les structures concentrationnaires, ont en effet joué un rôle écrasant dans l'imaginaire des années qui ont suivi. Pour certains, elles ont même fondé la modernité du cinéma. On en trouve des traces dans le film documentaire et le film romanesque, dans les films d'avant-garde et dans le cinéma populaire, dans toutes sortes de productions visuelles venues de tous horizons. On pourrait même considérer que le cinéma des quarante dernières années a impulsé plus qu'il ne l'a accompagnée l'institutionnalisation de la Shoah.

Comment analyser cette insistante pénétration ? Cette idée d'une présence de la Shoah dans le regard occidental doit être questionnée, sans absolutisme idéologique et, si possible, avec distance. Nous voudrions également actualiser la réflexion sur les représentations des crimes nazis au cinéma et à la télévision.

En évitant les errements liés aux positions intransigeantes, quelles qu'elles soient, nous pensons qu'il est désormais possible de dresser un tableau d'ensemble d'une discussion cruciale sur les représentations de l'histoire, discussion qui dure maintenant depuis près de cinquante ans et qui engage aussi notre perception du présent et le rôle de commentaire critique sur la société joué par le cinéma. En rassemblant des chercheurs d'horizons différents, nous souhaitons stimuler de nouveaux échanges entre études cinématographiques et histoire. Le contenu de ce dossier comporte deux volets : la première partie entend revenir sur différents moments ou motifs puisés dans le corpus des images du xx^e siècle, pour partir à la (re)découverte de figures familières pour les cinéphiles ou les historiens.

* Maître de conférences à l'Université de Strasbourg, historien du cinéma.

Nous voulons suggérer un croisement entre figures de la pensée (histoire, vie intellectuelle, constructions de mémoire) et l'objet cinéma et, à travers lui, le visuel au sens large. La seconde partie est consacrée à des objets de recherche peu traités jusque-là, objets qui peuvent retenir notre attention et être approchés à la lueur des débats plus anciens. Là encore, nous voulons articuler la réflexion des historiens dans le cadre plus large de l'analyse d'images, en apportant des éléments et des points de vue originaux. Par ce souci d'interdisciplinarité et cette approche ouverte, nous espérons contribuer au renouvellement des débats sur ce sujet et aussi, disons-le, à une décrispation ou à un décloisonnement des recherches et approches critiques dans les champs en question.

Nous souhaitons aborder des questions latérales, habituellement reléguées ou ignorées, en explorant un maximum de genres possible, qu'il s'agisse du cinéma classique hollywoodien (voir l'article de Jacqueline Nacache sur le film classique hollywoodien), du documentaire de mémoire (Emma Augier à propos d'Ellis Island), du cinéma bis et du film pornographique (Philippe Mesnard). La photographie elle-même n'est pas absente avec un article de Frédéric Rousseau consacré aux usages cinématographiques de l'une des plus emblématiques, celle de l'enfant du ghetto de Varsovie. En conclusion, un entretien avec le cinéaste et théoricien Jean-Louis Comolli évoque le film qu'il vient de réaliser avec l'historienne Sylvie Lindeperg, au sujet de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, réhabilitant à la fois le film et Olga Wormser-Migot, pionnière des recherches sur le système concentrationnaire. Autant de coups de projecteurs qui permettent de comprendre le rôle des images dans la connaissance d'un événement construit sur son absence de représentation.

À travers ces différents supports, il s'est agi de questionner le temps des images. Cette réflexion a justement été renouvelée par un article de Jean-Louis Comolli¹ paru dans un ouvrage récent portant sur les rapports entre le cinéma et les images des camps de concentration. Dans cet article, intitulé *Fatal rendez-vous*, l'auteur se livre à une série de réflexions épistémologiques sur l'image de guerre et l'acte photographique. Comme fil conducteur de son argumentaire, il évoque les images filmées à Bergen-Belsen en 1945, posant notamment la question des intentions de ceux qui filmèrent les charniers, les tas de cadavres, les notables forcés de contempler l'horreur absolue de la mort de masse. Mais au détour d'une phrase, Comolli conduit tout droit le spectateur des images de 1945 à la Shoah, dans sa forme institutionnalisée :

Ce qui a été filmé à Bergen-Belsen l'a été sans savoir et sans comprendre la dimension même de l'événement filmé – la Shoah. [...] Filmer sans savoir. Filmer sans comprendre. Filmer pour voir, mais plus tard, dans l'après-coup de l'Histoire. Il y a urgence à filmer, même si l'on ne sait pas encore le sens que ça peut avoir. Filmer pour ramener un sens non

encore donné, non encore possible, mais déjà inscrit sans qu'on le sache dans ce qui est filmé. Comme s'il y avait un dialogue direct entre l'événement et le film – qui anticipe sur le travail des historiens².

Sans remettre en cause la pertinence du questionnement de Comolli, nous voulons poser une première question, radicale : les images de Belsen sont-elles des images de la Shoah ? Ou dit autrement : y a-t-il une résilience de l'image ?

Invoquant l'idée d'un contenu dormant de l'image, Comolli contracte l'effet de lente sédimentation qui a conduit l'œil des spectateurs d'après-guerre à s'habituer aux preuves visuelles des atrocités nazies (voir à ce sujet l'article de Matthias Steinle), puis à considérer qu'elles rendent compte des crimes de masse antisémites perpétrés pendant la Seconde Guerre mondiale (que le procès d'Eichmann contribue à détacher de la somme indifférenciée des crimes nazis dans les années soixante) – et enfin qu'elles incarnent la Shoah, institution mémorielle apparue dans les années 1980 par la force d'entraînement d'un film décisif *Shoah* de Claude Lanzmann (1985).

Or *Shoah* a été construit par son auteur en opposition à ces images de Belsen, considérées par Lanzmann comme aveuglantes, en tant qu'icônes de la barbarie nazie, mais aussi comme poncif illustratif qui renvoie à un univers de mise en scène et de manipulation (l'utilisation de ces images pour les différentes causes de la propagande d'après-guerre par les Alliés est bien connue). Lanzmann prône plutôt la nécessité de raréfier les images d'archives (pas totalement absentes de ses films, mais malgré tout proscrites en théorie), nécessité qui se métamorphose progressivement en rejet de toute mise en scène ou utilisation du simulacre (sa condamnation du film américain *La liste de Schindler* en 1994 en constitue le manifeste). Il y a donc dans l'assimilation par Comolli des images de Belsen à celles de la Shoah une sorte d'effet de ciseau, une contradiction en forme d'aporie qui pose la question de la perception des images comme exprimant la vérité du monde – ou de l'histoire.

En France, les prises de position de Lanzmann ont profondément orienté la connaissance et l'analyse des représentations des crimes nazis, conduisant certains commentateurs vers des hypothèses nouvelles. On en trouve un exemple parfait dans l'ouvrage déjà cité, dans un texte du critique de cinéma Jacques Mandelbaum qui déclare au sujet du film *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock :

Avec son générique en tenue rayée, son plan de voyeurisme mortel, sa scène de douche criminelle, ses cadavres recyclés et engloutis, son impossible trajet vers Phoenix, *Psychose* se présente donc comme un film puissamment travaillé par les réminiscences du génocide. L'une des principales d'entre elles tient au statut du personnage principal, Bates, qui se révèle à proprement parler un zombie.

Le dépistage de traces subliminales de la Shoah dans des films absolument dépourvus de toute référence à ces événements pourrait relever d'une obéissance (peut-être inconsciente) au dogme du refus des représentations directes énoncé par Lanzmann. Le philologue allemand Klaus Theweleit a préparé le terrain de ces déplacements critiques en interprétant dans un ouvrage paru en 2003³ trois scènes de films réalisés par Hitchcock comme des renvois implicites à l'imagerie des camps d'extermination : la scène de la douche dans *Psychose*, mais également le plan montrant des mouettes se mettre en ordre de bataille et piquer sur Bodega Bay dans *Les Oiseaux* (1963) – (vue aérienne devenant pour Theweleit une allégorie montrant des avions de guerre survolant un sinistre complexe militaire aux allures concentrationnaires) – et dans *Le Rideau déchiré* (1966), le passage interminable teinté de raffinement sadique au cours duquel le personnage incarné par Paul Newman parvient à assassiner un de ses rivaux en lui coinçant la tête dans le four d'une cuisinière à gaz !

En réaction à la parution de l'ouvrage *Le cinéma et la Shoah*, à laquelle a correspondu une programmation spéciale de la Cinémathèque française (*Le Cinéma et la Shoah*, début 2008) qui associait des films comportant des représentations explicites à d'autres qui en étaient dépourvues, le critique Michel Ciment a violemment contesté le bien-fondé de ces rapprochements cinéphiliques. Dans la revue *Positif*⁴, Ciment a déclaré qu'à ses yeux, seule la représentation directe de l'expérience concentrationnaire justifie les commentaires qui s'y rapportent, et toute tentation d'étendre l'analyse à des œuvres aussi éloignées du sujet que *Le Limier* (1972) de Mankiewicz ou *L'Avventura* (1960) d'Antonioni (films programmés à la Cinémathèque) relève du délire interprétatif. Le critique ajoute que la façon dont Serge Daney a contesté la représentation du camp de concentration dans *Kapo* (1959)⁵ de Gillo Pontecorvo sans avoir jamais vu le film et au nom du seul anathème lancé par Jacques Rivette dans *Les Cahiers du cinéma* en 1960⁶ constitue le meilleur exemple de ce type de *foi aveugle*.

Ce débat sur une cinéphilie sanctuarisée de la Shoah n'est pas sans évoquer celui qui avait opposé il y a quelques années Lanzmann au grand érudit Henri Meschonnic, au sujet du choix et de l'utilisation du terme Shoah. Anthropologue du langage, théoricien de la traduction et spécialiste de la pensée juive, Meschonnic a soudainement déclaré⁷ qu'il souhaitait renvoyer le mot Shoah *aux poubelles de l'histoire*, rompant avec les usages consensuels que l'on fait ordinairement du film de Lanzmann. Peu suspect de parler avec légèreté (ses traductions de la Bible font autorité), Meschonnic affirme :

Le scandale, que la médiatisation du mot rend inaudible, est que c'est un mot qui, dans la Bible où il se rencontre treize fois, désigne une tempête, un orage et les ravages – deux fois dans Job – laissés par la tempête dévastatrice. Un phénomène naturel, simplement. Il y a d'autres mots,

dans la Bible, pour désigner une catastrophe causée par les hommes. Le scandale est d'abord d'employer un mot qui désigne un phénomène de la nature pour dire une barbarie tout humaine.

Puis Meschonnic met en cause directement le cinéaste :

Mais il n'est pas anodin d'avoir pris, pour nommer une horreur toute ciblée, un mot d'hébreu biblique. Il y a là d'abord une insensibilité au langage qui juge ceux qui l'acceptent et s'y associent sans même le savoir, sans chercher à le savoir. Ici intervient un autre aspect du scandale de ce mot, c'est qu'il est présenté comme le « nom définitif » de l'innommable. Tout se passe comme si Claude Lanzmann, l'auteur du film *Shoah*, identifiait son film à la nomination de l'innommable même, ayant choisi ce nom hébreu, de son propre aveu, parce qu'il ne connaît pas l'hébreu : « J'ai choisi ce nom parce que je ne comprenais pas ce qu'il voulait dire. »

Enfin, le coup de pied de l'âne :

L'autre problème, dans ce mot empoisonné, c'est une victimisation tout aussi totalitaire que le massacre : ce qu'Ami Bouganim appelle le « traumatisme de la Shoah », dans *Le Juif égaré* (Desclée de Brouwer, 1990). On retrouve l'interdit énoncé par Adorno en 1949 qu'il serait barbare et impossible d'écrire des poèmes après Auschwitz. Ainsi, « Shoah » condense un « culte du souvenir » qui s'est mis à dévorer ce qui reste de vivant chez les survivants. Le procès apparemment fait à un mot porte sur tout ce qui porte ce mot, comme dit Yeshayahu Leibowitz : « La grande erreur d'aujourd'hui consiste à faire de la Shoah la question centrale à propos de tout ce qui concerne le peuple juif », et la Shoah est devenue ainsi pour certains « le substitut du judaïsme » (dans *Israël et judaïsme*, Desclée de Brouwer, 1996). Le mot ramasse ce qu'on a appelé « la question juive ». Qui est tout sauf juive. [...] Le mot « Shoah », avec sa majuscule qui l'essentialise, contient et maintient l'accomplissement du théologicopolitique, la solution finale du « peuple déicide » pour être le vrai peuple élu. Il serait plus sain pour le langage que ce mot ne soit plus un jour que le titre d'un film.

Les lecteurs avertis du *Monde* savent qu'ils n'attendent pas longtemps la réponse de Lanzmann, qui sous le titre *Ce nom de Shoah* publie une contre-attaque tout aussi virulente⁸ :

« L'hébreu, dit platement Meschonnic, n'était pas la langue de ceux qu'on a massacrés, l'hébreu leur était une langue liturgique. » Non, c'était la langue de l'Origine au nom de laquelle on les a transformés en victimes plutôt que de les laisser être tranquillement des Russes, des Français, des Polonais, des Grecs, des Hollandais... C'est aussi la langue d'Israël.

Puis, tout de go :

En vérité, le cuistre se moque bien du mot « Shoah ». Son problème est la Chose, dont il convient de se débarrasser au plus vite, comme le souhaite aujourd'hui, pour des raisons au départ diverses, mais finalement confluentes, une bande hétéroclite et bruyante. Se débarrasser de la Shoah ou tout au moins la remettre à sa place. Ils s'emploient à ce qu'au fil du temps cette place soit de plus en plus congrue, les béantes « poubelles de l'Histoire » attendent.

Difficile d'imaginer une réfutation plus nette de la part de l'auteur de *Shoah*, face à un détracteur qui sans faire jamais référence au contenu du film met en cause son succès, sa portée – et d'une certaine façon, la part d'obscurité linguistique que Lanzmann revendique dans le choix de son titre. Et, en effet, Lanzmann ne cache rien des tâtonnements qui l'ont mené à cette position surplombante. Aurait-il fallu couronner cet édifice par un mot tiré de la langue des bourreaux ? Grave question que le cinéaste a mis du temps à trancher – savoureux rappel du réalisateur Dominique Chapuis, qui se souvient qu'en 1978, le titre que Lanzmann donnait à son travail en cours était : *La solution finale*⁹.

Dans cette querelle linguistique, une grande absente : l'image. Alors que c'est peut-être elle qui peut éclairer cette ténébreuse, cette introuvable articulation entre les mots et la chose...

Lanzmann a construit son film contre l'idée non de preuves, mais de croyance : la parole filmée des témoins, telle qu'elle se révèle au moment de la prise d'images, tient lieu d'horizon unique. Pas de remise en cause possible dans ce système clos et dont la parfaite et juste étanchéité a provoqué l'institutionnalisation du génocide des Juifs sous ce nom de Shoah. C'est précisément cette intransigeance, cette volonté de repousser toute représentation qui fonde le rapport au sacré et marque l'environnement injonctif construit par le film.

Sur le plan cinématographique, les théories lanzmanniennes ont trouvé leur principale descendance dans les films de Rity Pahn, en particulier *S21, la machine de mort khmer rouge* (2002) qui repose sur l'enregistrement des témoignages et la reproduction des gestes (s'agissant cette fois des conditions du génocide provoqué par les Khmers rouges au Cambodge entre 1975 et 1979). Il faut également regarder du côté de l'importante production télévisée consacrée au génocide des Tutsis et Hutus modérés au Rwanda en 1994 : les films d'Anne

Aghion (surtout *Au Rwanda, on dit... la famille qui ne parle pas meurt!* en 2005), Anne Laine, Luc de Heusch ou Marc Hoogsteijns témoignent d'une volonté de ramener les représentations postgénocidaires à la simple captation du langage des témoins, survivants et bourreaux parfois confrontés les uns aux autres. À travers l'expression d'un deuil collectif, l'idée du sacré repose dans ces films sur l'attention accordée au témoin comme intercesseur entre le monde des vivants et celui des morts (intercession qui découle directement de certains témoignages de *Shoah*, comme ceux de Filip Müller ou Abraham Bomba).

On peut aussi déceler l'influence de Lanzmann dans certains films subtilement construits autour du non-dit et de l'infilmable, comme *Petite conversation familiale* d'Hélène Lapiower (1999) et surtout *Voyages* d'Emmanuel Finkiel (1999). Ici, le sacré rejoint cette part de l'image qui résiste au sens, qui ouvre sur le vertige existentiel et le deuil (voir dans ce numéro l'article de Martin Goutte). Bien que fort peu soulignée, cette parenté entre le système de représentation de Lanzmann et la très forte sacralité à l'œuvre chez Finkiel nous paraît emblématique du rapport entre visible et invisible, filmable et infilmable, qui marque désormais cette thématique.

Tous ces films s'opposent à ceux, plus populaires, qui continuent de fonctionner sous le régime de la preuve, comme *La Liste de Schindler* (1994) de Steven Spielberg ou *Amen* (2001) de Costa Gavras. Ceux-là s'inspirent d'une tendance à la représentation directe impulsée par la télévision, comme le rappelle dans ce dossier Julie Maeck. Il est certain que les œuvres plus confidentielles de Pahn, Finkiel ou Lapiower activent la condensation soulignée par Henri Meschonnic d'un culte du souvenir, qui dévore *ce qui reste de vivant chez les survivants*. Mais dans le sillage de Lanzmann, ces auteurs plaident surtout pour une connaissance supérieure de l'humain, qui tirerait des replis de la mémoire la possibilité d'un accès à l'universel.

Confrontées à l'horreur de leur matériau, toutes ces œuvres interrogent aussi la notion de transgression par l'image : jusqu'où peut-on conduire le témoin dans son récit ? Jusqu'où peut-on emmener le spectateur dans les ténèbres génocidaires ? Quel est le sens d'une image d'archives et quel est son rôle dans un récit filmique ? Toutes ces questions étaient en germe dans les commentaires liés à *Shoah*¹⁰, et c'est naturellement Claude Lanzmann qui les porte à leur plus haut degré d'incandescence, lorsqu'il déclare en 1994¹¹ :

Et si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS et montrant comment 3 000 juifs, hommes, femmes, enfants mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi.

Renouvelant la vieille confrontation entre mémoire de la déportation politique et mémoire de la déportation raciale, Jorge Semprun condamne ces propos en faisant un beau contresens¹² :

Certains font de l'Holocauste un tabou. On en trouve une formulation extrême, fondamentaliste, chez Claude Lanzmann. Il est allé jusqu'à dire que si l'on trouvait un document sur les chambres à gaz, il faudrait le détruire. C'est aberrant, parce que les « révisionnistes » ont précisément axé leur campagne sur cette question. Les chambres à gaz ont été détruites et aucun survivant n'est là pour en parler. [...] Cela explique l'interdit qui pèse sur lui, de nature en partie religieuse, proche de l'interdiction de la représentation dans la religion juive.

Cette réfutation au premier degré n'a aucune prise sur la question posée : Lanzmann a toujours affirmé que le régime de la preuve et la question du révisionnisme n'avaient aucune part dans sa réflexion. C'est l'évidence même : il n'y a pas de preuve à donner – et surtout pas à ceux qui en demanderaient.

C'est le cinéaste Jean-Luc Godard qui s'oppose alors à Lanzmann : d'abord sur le mode douteux de la provocation, en affirmant qu'avec l'aide d'un bon documentaliste, il saurait rapidement retrouver des images des chambres à gaz en action. Puis en proclamant son attachement au régime des images dans ses *Histoire(s) du cinéma*¹³, long collage en prose où il inscrit en face d'images juxtaposées de charniers et du *Dictateur* de Chaplin :

Mais le cinéma tient parole/
parce que/
de Siegfried et M le maudit/
au dictateur/
et à Lubitsch/
les films avaient été faits/
n'est-ce pas/
quarante/
quarante et un/
même rayé à mort/
un simple rectangle/
de trente cinq/
millimètres/
sauve l'honneur/
de tout le réel.

Belle déclaration d'amour aux images, à leur pouvoir politique et poétique, à leur force de projection dans l'imaginaire, à leur polysémie, à leur truculence : tout ce

qui écarte l'image du sacré, tout ce que Lanzmann condamne. C'est d'ailleurs cette citation de Godard qui servira d'oriflamme au critique d'art Georges Didi-Huberman, en exergue de son ouvrage *Images malgré tout*, condamnation puissante de l'indicible lanzmannien, qui relèverait en apparence des bonnes intentions et en réalité de la paresse intellectuelle¹⁴.

Comme Meschonnic, Ciment dénonce le culte envahissant du souvenir. Il semble nous inviter, paraphrasant Yeshayahu Leibowitz, à ne pas faire de la Shoah la question centrale à propos de tout ce qui concerne le cinéma... Nous voulons interroger à notre tour cette hypothèse et offrir de nouvelles pistes de recherche aux lecteurs de notre revue.

NOTES

- ¹ Jean-Louis Comolli, « Fatal rendez-vous », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du xx^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 2007, p. 69-84.
- ² Jean-Louis Comolli, *ibid.*
- ³ Klaus Theweleit, *Deutschlandfilme. Godard, Hitchcock, Pasolini. Filmendenken & Gewalt*, Francfort, Stroemfeld Verlag, 2003.
- ⁴ Michel Ciment, « La Shoah prise en otage », *Positif*, n° 565, mars 2008.
- ⁵ Serge Daney, « Le travelling de Kapo », *Trafic*, n° 4, automne 1992.
- ⁶ Jacques Rivette, « De l'abjection », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 120, juin 1961.
- ⁷ Henri Meschonnic, « Israël : pour en finir avec le mot Shoah », *Le Monde*, 20-21 février 2005.
- ⁸ Claude Lanzmann, « Ce nom de Shoah », *Le Monde*, 25/02/2005.
- ⁹ Dominique Chapuis, Dossier de presse du film *Roman Karmen, un cinéaste au service de la Révolution*, Arte France – Kuiv Production – Arkéion, 2002.
- ¹⁰ Voir en particulier *Shoah, le film. Des psychologues écrivent*, Paris, Jacques Grancher, 1990, et *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990.
- ¹¹ Claude Lanzmann, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 03/03/1994, p. 7.
- ¹² Jorge Semprun, « L'écriture ravive la mémoire », *Le Monde des Débats*, mai 2000, p. 11.
- ¹³ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.
- ¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 38.