

Leçon 8 : La Seconde Guerre mondiale II
La guerre recomposée après coup par l'histoire
par Michèle Lagny

BIO-BIBLIO

Professeur à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, Michèle Lagny a publié, en France et à l'étranger, plusieurs ouvrages et articles sur la méthodologie de l'histoire du cinéma et sur les relations entre cinéma et histoire.

EXTRAITS

Die Mörder sind unter uns, Wolfgang Staudte, 1946

Germania anno zero, Roberto Rossellini, 1947

Les portes de la nuit, Marcel Carné, 1945

Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959

Le chagrin et la pitié, Marcel Ophüls, 1971

Kanal, Andrzej Wajda, 1957

Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1955

Schindler's list, Steven Spielberg, 1993

FILM

La passagère, Andrzej Munk, 1961, 60'

La Seconde Guerre mondiale

II : La guerre recomposée après coup par l'histoire

Michèle Lagny

De 1945 à nos jours, la guerre est resté une source abondante de scénarios dont la fonction est à la fois justificative (pourquoi et comment avons nous combattu) et de plus en plus à partir de la fin des années soixante, « commémorative » (développement de l'idée que nous avons un « devoir de mémoire », surtout depuis les années 1985), voire « exotique », avec la mode rétro et la guerre comme grand spectacle, dans des *blockbusters* où excellent les Américains, depuis *Le Jour le plus long* (produit par Darryl Zanuck, avec plusieurs réalisateurs et une distribution internationale, 1966) jusqu'à *Il faut sauver le Soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*) de Spielberg en 1998, avec Tom Hanks, ou *Stalingrad* (*Enemy at the gates*), dû en 2000, à Jean-Jacques Annaud mais de production internationale (allemande, britannique, irlandaise, américaine). Comme toutes les nations en lutte récupèrent progressivement leur autonomie politique et leurs capacités productrices, la quantité de films sur la guerre est trop importante pour qu'on en parle de manière exhaustive ; je préfère donc centrer sur quelques aspects qui me paraissent fondamentaux mais où je ne procéderai que par aperçus, en partie motivés par les extraits dont nous disposons, et d'ailleurs aussi par les travaux menés sur la question. Partons d'abord des réactions de l'immédiat après-guerre, lorsque les ruines sont encore fumantes et les culpabilités dénoncées. Je voudrais ensuite tenter, à partir de l'exemple français, que je connais le moins mal, une chronologie de la représentation à partir des années cinquante. Puis m'attacher à deux points spécifiques : la Résistance comme thématique dominante tout au long du demi-siècle (très souvent mise au service des gouvernements qui prétendent s'en réclamer, aussi bien dans les démocraties occidentales que dans les pays communistes issus du partage de Yalta) ; la question des camps, et en particulier la question juive, enfin, longtemps laissée au second plan, mais dont différentes raisons expliquent la résurgence en particulier depuis les années quatre-vingt.

L'après-coup en Europe

Dans l'immédiat après-guerre, on est dans une période ambiguë, encore dans la guerre et déjà dans l'après, où l'on éprouve le besoin de revenir sur le choc subi, mais où les contraintes politiques et économiques immédiates restent fortes. D'une part les destructions gênent la production, de l'autre les impératifs liés à la situation stratégique maintiennent les effets de la censure, malgré l'ivresse de la « démocratie » retrouvée (en particulier en Allemagne, avec la division en zones et la mise en place de la dénazification sous le contrôle des Alliés), tandis qu'on est assoiffé de films américains, dont on a longtemps été privés, et que les États-Unis cherchent à exporter, avec bien d'autres produits.

L'actualité, au delà des journaux cinématographiques, ce sont d'abord les « films de ruines », qui amènent parfois à se poser la question des responsabilités, en particulier en Allemagne ou à propos de l'Allemagne, lorsque le procès de Nuremberg, en 1946, essaie d'évaluer les culpabilités nazies. Pendant la période de dénazification, qui est aussi celle du manque de tout, qu'il s'agisse de la zone occidentale sous contrôle allié ou de la zone orientale sous contrôle soviétique, peu de choses sont produites par les Allemands eux-mêmes. C'est dans la zone de Berlin Est, où est créée la DEFA, société de production soviéto-

allemande (1947-1953) qui hérite des studios de la UFA à Neubabelsberg, que le premier film tourné amorce ce qu'on appellera les « films de ruines » avec *Les assassins sont parmi nous* de Wolfgang Staudte, fin 1946. La réflexion porte non seulement sur le désastre, mais aussi sur la culpabilité de ceux qui n'ont pas su résister aux ordres nazis, en s'abritant derrière ce qui sera un des leitmotifs des gens jugés à Nuremberg : « Je n'ai fait qu'obéir..., mes actes me font horreur, mais je dois obéir. » La rencontre d'une jeune femme ayant miraculeusement survécu aux camps amène le protagoniste à finalement accepter sa propre responsabilité et à s'en remettre à la justice. Si l'on considère que le film sort le 15 octobre 1946, le jour où sont exécutées les sentences de Nuremberg, on en ressent bien la nécessité, et le poids dans le contexte

Extrait 1 *Die mörder...*

Staudte approfondira cette question de la responsabilité de l'homme de la rue avec *Rotation* (1949) où un ouvrier apolitique est aidé par les nazis pour sa promotion, et refuse de voir ce qui se passe autour de lui : quand il réagit, son fils le dénonce ! Les quelques films autorisés à l'Ouest, en essayant d'analyser la position de l'Allemand moyen, ouvrent la voie à un cinéma de « justification » pour les apolitiques, la majorité silencieuse, comme dans *Ballade Berlinoise* (Stemmel, 1948), mais aussi aux « films de retour ». Pour prendre un exemple, en 1951, Peter Lorre, qui joua jadis le rôle de *M. le Maudit* dans le film de Lang, et qui partit ensuite aux États-Unis, revient, rappelé d'ailleurs par Brecht à Berlin Est, et tourne son seul film, *Die Verlorene (l'Homme perdu)*, d'ailleurs en Allemagne de l'Ouest. Ce fut un échec, mais qui traduit bien l'angoisse d'un émigré de retour dans une Allemagne dont tous les habitants ont été contaminés par un pouvoir criminel : un chimiste, manipulé par un nazi, et ayant ressenti lui-même des pulsions de meurtre, est envoyé dans un camp allié où il retrouve celui qui l'a entraîné vers le mal, le tue et se suicide. On retrouvera beaucoup plus tard cette thématique dans le très beau film de Fassbinder, *Le Mariage de Maria Braun* (1978), qui marque de manière plus complexe comment le refoulé nazi fait retour, et provoque, même beaucoup plus tard, des attitudes meurtrières et suicidaires. Beaucoup de films de « retour » se terminent d'ailleurs aussi très mal dans d'autres cinématographies, montrant souvent l'impossibilité de retrouver une place après le désastre.

Le film le plus célèbre, cependant, est celui réalisé par Rossellini, *Allemagne, année zéro* (1947), dont la dimension éthique et esthétique a fait un véritable film-culte : tout en montrant les ruines matérielles, il dénonce la responsabilité des nazis, en particulier dans l'éducation des enfants. Une des séquences les plus prégnantes est celle où le petit Edmund, qui tente d'aider sa famille en travaillant malgré son jeune âge, rencontre son ancien instituteur qui lui rappelle que les plus faibles doivent disparaître : ainsi empoisonne-t-il en toute innocence son père malade, et qui se plaint sans cesse de son impuissance. Mais la prise de conscience est rapide, puisque son geste est récusé par le maître qui cherche surtout à profiter de lui, et la fin du film engage une réflexion sur une ruine encore plus grave que celle des immeubles berlinois ; la perte de valeurs morales, qui entraîne le désespoir suicidaire de l'enfant. C'est évidemment aussi la forme exceptionnelle du film, le jeu des extraordinaires travellings qui suivent la déambulation d'Edmund qui lui donne toute sa résonance, au point qu'on en trouve encore des citations dans un film comme *Welcome in Vienna* d'Axel Corti, en 1986, qui décrit quarante ans plus tard la démoralisation dans la capitale viennoise occupée par les Alliés. On y retrouve des plans qui proviennent directement de Rossellini, en particulier avec un cadrage en travelling où un des héros, aux illusions politiques encore enfantines (il croit au communisme !), descend d'un tram qui évoque celui que le petit Edmund prenait quarante ans

auparavant dans Berlin en ruines, au moment de sa rencontre avec l'ex-professeur nazi. La référence est signalée par la présence d'un petit garçon qui court après le tram à Vienne, comme le faisait Edmund à Berlin. C'est pourtant la séquence finale que nous avons choisie ici, puisqu'elle la plus signifiante sur le plan éthique.

Extrait 2 : Fin de *Germania anno zero*

Mais il faut aussi envisager la reconstruction, en particulier politique, et pour ce montrer que la continuité l'emporte, grâce au travail des résistants. C'est particulièrement sensible en France où se construit, tant à travers les Actualités de la France Libre qu'à travers des films de fiction, un véritable mythe de la Résistance. C'est ce que l'un des premiers livres sur le sujet, *Guerre et cinéma*, de Joseph Daniel, appelle, en 1972, « l'âge épique » nourri « d'images d'Épinal » ; en France par exemple, abondent les films qui, en présentant les Français comme majoritairement résistants, participent de « l'union nationale » derrière le général de Gaulle, ce qui permet à Sylvie Lindeperg de parler dans *Les Écrans de l'Ombre* de « la Résistance comme fonds de commerce », entre 1944 et 1947. Mais c'est un fonds de commerce disputé, où la censure s'exerce, en particulier quand les forces gaullistes l'emportent sur les forces communistes. Dès 1945-1946 ; avec des films comme *Jéricho*, de Henri Calef ou *le Père tranquille* de Noël Noël, qui insistent sur la participation à la résistance des Français moyens, s'est très tôt mise en place « une imagerie pieuse » de héros et de martyrs glorifiant la résurrection de la nation française. En même temps la production officielle organisait une légende épique due au service cinématographique de l'Armée (SCA), construisant un « modèle » fondé sur une « pédagogie de l'honneur national » avec un montage comme *La grande épreuve*, sortie en avant-première le 11 novembre 1945, dans un gala à l'Opéra et sous la présidence du général de Gaulle. Mais dès 1946, les gens se lassent de ces montages, et en particulier, *le Six Juin à l'aube* de Grémillon est un échec. Ainsi, un des films documentaires prévus, dans le cadre de la Coopérative générale du cinéma français, par le résistant communiste Le Chanois, *Au cœur de l'orage*, dut, pour un scénario qui accordait une place centrale aux Francs-Tireurs Partisans (les FTP) communistes, subir plusieurs réécritures, sous le contrôle du CNR. Commencé dès 1944 dans le maquis, développé jusqu'en 1946, en principe soutenu par Pathé, il fut tellement censuré pour des raisons politiques et commerciales qu'il ne put sortir d'en 1948. Mais à ce moment la geste officielle, accordant, au détriment des communistes, la place essentielle aux gaullistes dans la direction de la Résistance, avait déjà triomphé, en particulier grâce à un film de fiction dont le scénario était dû à Joseph Kessel, *Bataillon du ciel*, sorti en 1947 et qui rencontra un vif succès.

Certes, on ne peut ignorer ni la collaboration, ni certaines « bavures » de la Libération, qui deviennent très vite un véritable cheval de bataille pour d'ex-pétainistes repentis ou pour les résistants de la vingt-cinquième heure. C'est en particulier ce que dénoncent Jacques Prévert et Marcel Carné dans *Les Portes de la nuit* où, à côté du brave résistant communiste, ils mettent en scène, à Barbès (reconstitué en studio à grands frais), un grand bourgeois, un propriétaire pétainiste, et même un ex-milicien, qui continuent leurs trafics de l'époque de l'Occupation. Mais le public n'a sans doute pas très envie de voir cette dimension noire, et, après une sortie houleuse en décembre 1946, le film fut un échec, peut-être à cause d'une esthétique un peu vieillie

Extrait 3 : *Les portes de la nuit*

Ainsi s'est mis en place, sur l'écran des cinémas, « un cinéma-écran » qui retient essentiellement les faits d'armes de la résistance, ouvrant la voie à une réconciliation possible avec soi-même. Avant d'ailleurs de subir une sérieuse éclipse.

Un essai de chronologie française (des années '50 aux années '90).

On peut en effet distinguer plusieurs périodes dans la mise en scène de la Deuxième Guerre mondiale, ce qui amène à souligner la relation entre la production cinématographique et les nécessités politiques ou idéologiques.

Ironie et interrogations

Nous venons de voir, en repartant de la période ambiguë de la Libération, que la première période est celle de la construction d'un véritable mythe, celui de la France résistante, mais dans un deuxième temps, on cherche, dans une certaine mesure, à oublier, pour se réconcilier, et l'on entre dans une période de silence relatif (comme ce fut le cas après la Première Guerre mondiale), malgré quelques commémorations (par exemple avec en France la commande officielle faite à Alain Resnais et qui donne *Nuit et Brouillard*, en 1955). Sans doute le plan Marshall et l'amorce de l'Union européenne, entre 1947 et 1957, qui président à la reconstruction, favorisent-ils cette discrétion relative, mais on peut penser que les producteurs estiment que la veine guerrière est épuisée. Cela permet de prendre de la distance, au point même d'autoriser, dans les années soixante, des comédies, qui vont permettre de rire des aventures des malheureux soldats : pour rester en France, on peut citer, dès 1958, *Babette s'en va-t'en guerre*, où Christian-Jaque profite de la dimension sexy de BB pour distraire le public avec une histoire de contre-espionnage pimentée par le comique Francis Blanche. En 1959, Fernandel fait un triomphe dans *la Vache et le prisonnier* d'Henri Verneuil, tandis qu'en 1962, *Le Caporal épinglé*, de Jean Renoir, est une sorte de remake de *la Grande Illusion* sur un ton plus léger, et actualisé en 1940. Enfin, du moins en France, personne n'a encore oublié l'incroyable *Grande Vadrouille*, de Gérard Oury en 1966, où le duo Bourvil-de Funès prête main forte à trois Anglais dont l'avion a malencontreusement été abattu au dessus de Paris. Certes, quelques critiques s'amorcent, même dans la production grand public, avec des films comme *Jeux Interdits* de René Clément en 1951, dont le thème musical devient un véritable tube, ou la féroce *Traversée de Paris* en 1956, où Autant-Lara utilise le couple Gabin-Bourvil pour dénoncer le marché noir, avec la réplique fameuse et iconoclaste de Gabin « Salauds de pauvres ». C'est surtout *Hiroshima mon amour* de Resnais, en 1959, qui stupéfie par l'audace des questions posées et du style de son écriture. Non, on ne peut rien « voir de Hiroshima », sinon « des reconstitutions, faute d'autre chose..., faute d'autre chose... », mais on peut réagir contre la guerre (l'héroïne est une actrice qui tourne au Japon un film pacifiste) et surtout entreprendre la « cure » nécessaire, en racontant l'histoire d'une guerre où bien des gens n'ont pas réussi à entrer dans les conflits des nations et ont continué, « malgré tout » une vie ordinaire : à travers le travail de remémoration de la jeune fille tondu pour avoir aimé un jeune soldat allemand, et devenue folle de douleur sur son cadavre, on sort de l'imagerie pieuse et du discours épique.

Extrait 4 : *Hiroshima mon amour*

De la saga héroïque à l'analyse critique

On considère généralement que c'est à partir de la fin des années soixante que les interrogations se font plus vigoureuses: en particulier avec *Le Chagrin et la pitié*, premier film contestataire, qui remet en cause la légende gaullienne, pourtant récemment remise au goût du jour par des films de commémoration politiquement orientés, comme en 1967 *Paris brûle-t-il ?* René Clément, qui avait glorifié la résistance communiste dans *La Bataille du Rail* en 1946, apitoyé tous les Français sur les enfants victimes de la guerre dans *Jeux interdits* en 1951, en fait un film à grand spectacle (avec d'ailleurs Coppola parmi les scénaristes), sorte de fresque historique sur la Libération de Paris, produit par la Paramount avec des acteurs de renom : Belmondo, Yves Montand, Delon en Chaban-Delmas, Simone Signoret et quelques autres célébrités françaises y côtoient Antony Perkins, Kirk Douglas en général Patton et Orson Welles en Nordling (le consul de Suède qui a servi d'intermédiaire entre von Choltitz et les résistants). Préparé dès 1964 (alors que les cendres de Jean Moulin sont installées au Panthéon, pour le plus grand profit du régime gaulliste), couvert médiatiquement tout au long de sa préparation et de son tournage, sorti en grande pompe dans un gala au Palais de Chaillot (avec 2 500 invités) le 24 octobre 1967, les critiques en ont souligné la dimension de blockbuster à l'américaine, la « flamme cocardière » (qui le fait qualifier « d'attrape-nigaille » par le *Canard enchaîné*) à un moment où il va falloir assurer la relève du général de Gaulle.

Le Chagrin et la pitié, au contraire, va susciter à la fois une censure déguisée et une réflexion en relation avec celle qu'amorcent, enfin, les historiens. Produit en 1969, par Marcel Ophuls, fils de Max Ophuls, lui-même juif émigré, sur un projet de la télévision française, mais par une société mixte allemande et suisse romande, Télévision-Rencontre, il s'agit d'un montage documentaire fonctionnant sur un mode critique, grâce au montage en parallèle de points de vues des différents protagonistes. D'une part, la période gaullienne est révolue, et avec elle, celle des guerres coloniales qui nécessitait un gros effort de cohésion nationale, de l'autre après 1968, bien des vérités « révélées » ou admises sont remises en cause ; enfin les historiens eux-mêmes, notamment avec l'ouvrage de Paxton sur Vichy disposent de documents plus variés, et d'une distance plus grande.

Ophuls développe l'idée, maintenant admise, mais encore subversive en 1969, que les Français n'ont pas été pas unanimement résistants, et présente à côté des « combattants de l'ombre » plusieurs visages de la collaboration, y compris la plus militaire (avec notamment l'interview de Christian de La Mazière, engagé dans la Waffen SS), et surtout la majorité silencieuse, en la personne d'un pharmacien de Clermont-Ferrand et de sa famille. Malgré la longueur du film (plus de quatre heures), l'alternance complexe des différents documents et témoignages, un ordre chronologique articule le récit autour de l'année 1942, choisie comme césure. La première partie, « la chute » s'organise en trois points chronologiquement ordonnés : la drôle de guerre, la mise en place du régime de Vichy et le développement de la collaboration se succèdent comme si une mécanique de défaite et de soumission s'était mise en place ; en revanche, la deuxième partie, « le choix », fonctionne sur une opposition plus simple entre les forces en lutte, la résistance et la collaboration. La fin du film est consacrée à la recherche des raisons de la défaite du régime de l'État français par un collaborateur et à la question de la Libération vue par un Allemand et une femme maréchaliste, tandis que les appréciations finales sur la période sont laissées aux résistants, au camp du combat anti-allemand et anti-vichyste.

Extrait 5 : *Le Chagrin et la Pitié* : interview du soldat allemand et de la coiffeuse

Le parti pris d'Ophuls, ouvertement antipétainiste, est favorable à la Résistance et son objectivité s'en trouve fort orientée, ce qu'on ne saurait lui reprocher. En revanche, deux

analyses, distantes de près de vingt ans, celles de deux historiens : l'un américain, Stanley Hoffman, et l'autre français Henri Rousso (*Le Syndrome de Vichy*) soulignent sa nouveauté et son originalité, mais aussi les dangers des procédures qu'il adopte. Utilisant à la fois des images d'archives (en particulier françaises et allemandes) et des témoins, modestes ou très connus, des différents pays en guerre, le film présente un débat contradictoire. C'est sans doute en cela qu'il est le plus neuf à son époque, puisque en opposant les images ou les interviews, il met en cause leur valeur de preuve : il pose ainsi le problème de la crédibilité des souvenirs transmis comme de celle des actualités. De plus, par sa manière de présenter certains témoignages, en manipulant parfois les personnes interrogées et les images qu'il en donne, il risque de faire planer le doute non seulement sur certains témoins, mais sur toute faculté de véracité du témoignage filmique. Par exemple, tout au long du film, on est très frappé de voir que certains témoins sont traités avec respect et sympathie, qu'il s'agisse de Pierre Mendès-France ou de Christian de la Mazière, pourtant collaborateur actif. En revanche, d'autres sont présentés avec méfiance, voire ridiculisés. Pour ne prendre qu'un exemple, au moment où deux professeurs, dont l'un pourtant était lui-même dans la Résistance, disent ne plus se souvenir quels étaient exactement les jeunes élèves résistants à Clermont-Ferrand, l'interviewer demande quels sont les noms inscrits sur une plaque commémorative proche : alors que les protagonistes prétendent qu'il s'agit des morts de la guerre de 1914-1918, la caméra panote et nous montre les noms de ceux de 1939-1945. Tout le témoignage des deux personnages est ainsi entaché de mauvaise foi et on est un peu gêné de ce mouvement de caméra fait, à proprement parler, derrière leur dos. On se met alors à suspecter non seulement les témoignages et les images anciennes, mais l'honnêteté de l'enquête historique.

Le film n'est ni censuré ni interdit en salles, mais l'ORTF, alors sous contrôle de l'État, considère qu'il risque de choquer son public, pour lequel on voudrait encore maintenir le mythe de la France presque toute entière résistante et de la seule culpabilité allemande à l'égard des Juifs, que l'historiographie sérieuse ne pouvait pourtant plus soutenir. La virulence des débats que le film suscita fut telle qu'elle choqua, en 1974, l'historien américain Stanley Hoffmann, qui la qualifie de « psychodrame », et ce n'est qu'en 1981 que la diffusion « grand public » à la télévision sera autorisée.

A partir du début des années soixante-dix se déploie une sorte de « mode » des films sur la guerre qui, depuis les films de fiction qualifiés de rétro comme *Lacombe Lucien* en 1974, où Louis Malle raconte l'histoire d'un jeune milicien qui s'éprend d'une jeune Juive, avant d'être arrêté et fusillé par les résistants, jusqu'aux très nombreux documentaires critiques, vont réinterroger les « réalités occultées ». Le film de Malle choque autant que le documentaire d'Ophuls, enclenchant encore polémiques et réactions, dans la mesure où son héros (ou plutôt son anti-héros) n'agit nullement par conviction. Quant aux films de montage, j'en prend juste deux exemples tout à fait opposés, puisque l'un ne s'appuie que sur l'image d'époque et que l'autre la récuse. Le premier, *L'Œil de Vichy* (Claude Chabrol, 1993) se présente comme juxtaposition de bandes d'actualités de provenance unilatérale (celles officiellement projetées par le gouvernement de Vichy), tandis que le commentaire, en voix off ou par cartons interposés, reste très limité ; il se contente de souligner les successions chronologiques, ou de signaler les contre-vérités provenant de la propagande, pour essayer d'éviter la confusion entre le discours du film et celui des actualités utilisées. Aucun jugement ne semble intervenir, aucune thèse n'est avancée ; au spectateur de démêler, à partir de son savoir propre, la part d'intoxication que présuppose le titre, *l'œil* de Vichy connotant à la fois un point de vue unique et une surveillance répressive ; mais en l'absence d'instruments critiques, il reste difficile de le faire : l'image ne suffit pas à faire une histoire critique. En revanche,

celui de Pierre Beuchot, *Hôtel du Parc* (1992), utilise des petites reconstitutions semi-fictionnelles qui ressemblent parfois à de fausses archives, pour faire mieux comprendre les mécanismes du régime pétainiste. Mais, on le voit, désormais en France, la question est davantage celle du régime de Vichy, ce passé qui ne passe pas, que la guerre elle-même.

La persistance des films de résistance

J'en ai déjà parlé tant à propos de l'Italie la dernière fois qu'à propos de l'immédiat après-guerre en France, mais la question de la résistance et de sa fonction n'a cessé de hanter le cinéma européen à l'Ouest comme à l'Est : Pierre Sorlin en 1991 (dans *European Cinemas, European Societies*) dit en avoir recensé deux cents, et les dix dernières années en ont encore produit quelques-uns comme le discuté *Lucie Aubrac*, réalisé en 1997 par Claude Berri, avec Carole Bouquet, Daniel Auteuil et Patrice Chéreau en Jean Moulin. Il faut donc en redire quelques mots, sans aucune prétention à l'exhaustivité.

La récupération de la Résistance par les pouvoirs démocratiques (gaullistes et communistes en France) ou communistes (par exemple en Union soviétique ou en Pologne) donne deux types de films : ceux qui continuent à magnifier l'héroïsme d'une génération sacrifiée, ceux qui commencent à douter de l'intégrité de certains participants à la Résistance, et surtout de l'attitude des pouvoirs politiques. Parmi les premiers, soulignons l'importance de la production de l'Europe de l'Est, qui cherche à construire un monument mémoriel en soulignant le sacrifice des résistants à l'invasion allemande d'abord, puis, après le rapport Khrouchtchev (1956) et les dénonciations du stalinisme, amorce la mise en doute discrète du bien-fondé d'une politique soviétique qui a entraîné des pertes inutiles à l'Est. Dès 1957 un film en témoigne en URSS : *Quand passent les cigognes* de Kalatozov, qui réintègre, avec romantisme, la question individuelle au sein de celle de la lutte collective (avec la mort, ignorée de tous, du volontaire trahi par sa fiancée) est un gros succès ; puis des films comme *L'Enfance d'Ivan* de Tarkovski en 1958 et *la Ballade du soldat* de Tchoukhraï en 1959 amorcent la critique en reposant (mais discrètement) la question de la valeur du sacrifice. Comme vient de le faire en Pologne, le film qui va faire connaître Wajda sur le plan international, *Kanal*, parfois traduit en français par *Ils aimaient la vie* (1957), et qui, en racontant l'insurrection de Varsovie fait s'interroger le spectateur (sans rien en dire) sur l'inertie de l'Armée rouge, arrêtée à quelques kilomètres de la ville. Là encore c'est l'héroïsme qui l'emporte, mais avec quelque amertume (thème qu'on retrouvera deux ans plus tard chez Wajda, avec *Lotna* et l'absurde héroïsme des cavaliers polonais contre les tanks allemands, en 1959, et avec une ironie plus grinçante chez Munk dans *Eroica* (1958).

Extrait 6 : *Kanal*

À l'Ouest, comme nous l'avons vu, les films de résistance servent d'abord à dédouaner les vaincus (Italie), ou à construire le mythe d'une unité nationale (France) ; ils vont très vite se nuancer, avant de s'éclipser dans les années cinquante. En Italie, le groupe de *Cinema* donne encore quelques films comme *Le soleil se lèvera encore* de Vergano (scénariste du film suivant) en 1946, qui eut beaucoup d'impact et *Achtung, Banditi!* de Carlo Lizzani (scénariste du film précédent) en 1951 ; l'un et l'autre insistent toujours, comme Rossellini dans *Rome, ville ouverte*, sur la participation communiste et catholique à la résistance, mais bien sûr, le triomphe sans partage de la démocratie chrétienne (et de sa censure) ainsi que le dépérissement du néoréalisme entraînent le silence sur la question : ce silence fait partie de la trahison du cinéma dénoncée en particulier par Ettore Scola dans *Nous nous sommes tant aimés* (1974). Dès 1947, en France, un film comme *Le Silence de la mer* de Melville,

adaptation d'un livre de Vercors publié en 1942, présente des résistants moins simplistes que dans *La Bataille du rail* : une famille (un oncle et sa nièce) ont dû accueillir un officier allemand, au demeurant fort civil, et résistent en refusant de lui adresser la parole. Pourtant le film montre combien ses hôtes forcés sentent que cet Allemand est loin d'être une brute stéréotypée : très cultivé, parlant un excellent français, horrifié par ses propres compatriotes, il n'en doit pas moins être rejeté. Là encore les années cinquante sont plus discrètes sur la Résistance. Dès 1956, en France, un film en reparle, c'est *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson ; mais il renonce aux actions héroïques (malgré l'évasion finale), au profit d'une méditation sur l'esprit de la résistance, dans la prison où le héros a été enfermé en 1943. De même en Italie, Rossellini revient sur la question avec *Il generale della Rovere* (1959, Lion d'Or à Venise) qui montre un escroc trahissant les résistants qu'il fait semblant d'aider et dénonce à la Gestapo, mais qui se sauve en se sacrifiant.

Les années soixante et soixante-dix, cependant, marquent une réapparition du thème. Mais désormais, on s'interroge de plus en plus sur les ambiguïtés de la résistance. Parmi les films français, un des plus intéressants est dû encore à Melville : *l'Armée des ombres*, en 1969 (donc en même temps que *le Chagrin et la Pitié*), montre la complexité des motivations, les dangers que font encourir les intérêts personnels : c'est parce que Simone Signoret (Mathilde dans le film) a gardé sur elle la photo de sa fille que le réseau décide de la supprimer, puisque la Gestapo peut ainsi la faire chanter. En Italie, trente ans après *Païsa*, et non sans le citer, un film de Montaldo, *L'Agnese va a morire* (1976), renoue avec le modèle héroïque, mais aussi avec la critique des Alliés, lorsqu'il met en scène une jeune paysanne (jouée par Ingrid Thulin) qui offre son aide aux partisans jusqu'au sacrifice. Une des scènes essentielles montre le massacre des partisans par les Allemands alors que des soldats anglais, à quelque distance de là, ne bronchent pas.

Il y a certes bien d'autres films sur la Résistance, et plus encore de films qui y font allusion sans en faire leur thème central, mais j'y ai déjà beaucoup insisté. La seule conclusion qu'on puisse en tirer, c'est le relatif malaise qui se développe à l'égard de cette geste héroïque lorsque le temps passe et qu'on peut voir l'utilisation qui en a été faite par les pouvoirs en place. Le sentiment de deuil, le chagrin et la pitié, l'emportent de plus de plus sur le discours de glorification, sans qu'on ose tout à fait passer à la critique.

La question des camps et le génocide juif

En revanche, j'ai peu parlé de la question des camps et plus particulièrement de la question juive ; c'est qu'elle est restée longtemps occultée, même si les films se sont ensuite démultipliés, jusqu'à la dernière Palme d'Or à Cannes, en 2002, avec *Le Pianiste* de Polanski. D'abord à cause de l'effacement relatif des traces, en particulier visuelles. Le problème est spécialement ardu pour les camps d'extermination, dont les nazis ont cherché à tout effacer, les morts comme les vivants, en déterrants les victimes de premiers massacres pour les brûler ensuite, puis en organisant systématiquement une industrie de la mort, avec extermination rapide dans les chambres à gaz et crémation immédiate dans des fours crématoires (jusqu'à 13 000 à 15 000 personnes par jour à Treblinka), enfin en rasant les bâtiments et en replantant en forêts (Cf. les camps de Chelmno et de Treblinka) et en supprimant tous ceux qui avaient dû participer aux *SonderKommandos*.

Autour de cet effacement se posent trois questions. La première, comme je l'ai dit la semaine dernière, fut de savoir si on pouvait montrer ce que photographes et cinéastes alliés avaient filmé à l'ouverture des camps : en fait, pour éviter l'horreur (et peut-être pour d'autres raisons politiques moins avouables, car les commissions d'inspection internationales n'avaient pas été très efficaces, pour ne pas parler de la position pontificale, actuellement en cours de réévaluation avec l'ouverture d'une partie des documents du Vatican, et évoquée par

le film de Costa-Gavras, *Amen*, en 2002), les Alliés ont choisi de ne rien (ou très peu) montrer de ce qui avait été filmé. Sauf évidemment aux Allemands eux-mêmes, pour leur montrer leur culpabilité. La seconde question fut de savoir comment se souvenir : pour cela, faut-il montrer ces images, désormais en partie désamorçées par le recul dans le temps, puis, très vite aussi, par leur répétitivité ? Elle se pose environ une dizaine d'année après l'ouverture des camps, par exemple avec la commande (par le Comité d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale) d'un documentaire à Resnais dans le cadre d'une exposition commémorative en 1955 : c'est *Nuit et Brouillard*, désormais presque obligatoire dans les écoles, et qui fait alterner les traces actuelles (d'alors, dans les années cinquante) des camps endormis (mais qui pourraient, ont pu, se réveiller), en couleur, et des images diverses de camps, en noir et blanc, prises soit dans les archives nazies subsistantes, soit dans les archives alliées de la Libération. En fait, ce film, bien que très admiré, a pu se voir reprocher le mélange des sources provenant de différents camps, voire de fictions, comme le film polonais *La dernière étape*, et la construction « d'un seul camp mythique ouvert en 1933, libéré en 1945, où tous, Juifs et non-Juifs, auraient connu le même sort », dit l'historienne Annette Wieworka, ce qui l'entraîne à masquer la réalité du génocide (voir le chapitre « L'écran aveugle », dans Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7, les Actualités filmées de la Libération*). Il n'en reste pas moins essentiel dans la filmographie des camps, où l'authenticité du témoignage est garantie, en quelque sorte, par le commentaire dit par Jean Cayrol, lui-même ancien déporté. Le début est particulièrement intéressant, dans la mesure où il tente de marquer comment se met en place la mécanique de cette « industrie de la mort ».

Extrait 7: *Nuit et Brouillard* : les sept premières minutes du film

La troisième question enfin concerne les possibilités de « reconstitution » de l'événement, en particulier de la *Shoah* (la catastrophe), terme inventé dans les années quatre-vingt : raconter cette histoire à l'aide d'une fiction peut paraître choquant, mais cela n'a pas empêché le développement de films se situant dans les camps : certains « rétros » et voyeuristes, comme *Portier de nuit* de Liliana Cavani (1972), sur les rapports sado-masochistes entre prisonniers et bourreaux, certains autres des œuvres fortes, en particulier le film *l'Enclos*, d'Armand Gatti, en 1961, au moment même où les témoignages de déportés sont présentés par Rossif dans *Le Temps du Ghetto* (1961). Ce sont soit des témoignages reconstitués et rejoués, en particulier par la Polonaise, elle-même ancienne déportée, Vera Jakubowska, dès 1947 (*La dernière étape*), tourné avec d'anciennes camarades déportées ; ou encore le film de Munk, *La Passagère*, plus symbolique, avec des acteurs dont il refuse le grimage en faux déportés, en 1963, sur lequel je vais revenir, puisque c'est la projection de ce soir. Il s'agit d'un moment où la mémoire s'efface, mais où des témoins sont encore là. Depuis, *Holocauste*, série télévisée américaine de la fin des années soixante-dix (1978) et surtout *la Liste de Schindler* de Spielberg, en 1995, il s'agit de films « hollywoodiens », qui visent un public plus jeune qu'on veut attendrir pour lui faire prendre conscience d'un fait considéré comme mal connu : la vogue vient des États-Unis, où la Shoah, malgré le flux des immigrants pendant et après la guerre, est restée lointaine géographiquement. En Europe, le seul film qui puisse rivaliser sur le plan du succès populaire (et qui utilise dans sa première partie les « trucs » de la comédie italienne et dans la seconde les ressorts du mélo hollywoodien) est celui de Benigni, *La vie est belle* (1998). Tout le monde a vu ces films et je n'insiste pas, mais on peut regarder le passage qui a le plus choqué dans *Schindler's List* : celui de la scène de douche, que son « réalisme » genre magazine sur papier glacé a fait paraître indécent : ici, l'austérité du noir et blanc qui semble plus authentique (comme si c'était un film resurgi de ce passé), paraît au fond encore plus trompeuse.

Extrait 8 : *Schindler's List* : de l'arrivée à Auschwitz à la fin de la scène de la douche

En fait, dans les années quatre-vingt, s'est mis en place tout un débat accentué par la question du révisionnisme et du négationnisme (développés aussi bien en Allemagne, autour de l'historien Nolte, qu'en France, avec le travail plus que controversé de Faurisson et de quelques autres, médiatisé par certains groupes politiques). Lanzmann, en 1985, a fait une proposition assez différente de la reconstitution, et qui reste un chef-d'œuvre : refuser explicitement toute représentation visuelle d'un massacre dont les nazis eux-mêmes ont volontairement effacé les traces. En fût-il resté, Lanzmann récuse toute utilisation des images d'archive de ce qui est considéré comme irreprésentable parce qu'imposant un voyeurisme obscène. Éviter toute reconstitution, aussi, bien sûr, considérée comme indécente (même si Lanzmann lui-même n'y échappe pas tout à fait). Simplement, rechercher les témoignages de survivants, victimes, bourreaux, simples spectateurs, plus ou moins indifférents, mais ne rien montrer d'autre que ces témoignages, obtenus, pour certains, sur le lieu même où les victimes sont revenues malgré tout, pour les autres, sur le lieu de leur refuge après guerre, Israël ou les États-Unis. Cette fois-ci, c'est la mémoire même qui, accédant à la parole, donne forme à l'histoire. Onze ans de travail acharné, d'enquêtes, de tournage (parfois sans respecter les règles déontologiques traditionnelles, par exemple en filmant en caméra cachée un ancien responsable nazi), de montage, et neuf heures et demie de film, dont la beauté reste d'autant plus saisissante qu'elle ne joue jamais sur l'horreur en direct. En revanche, le film lui-même devient un véritable monument d'archive *a posteriori* en suscitant et en fixant les souvenirs des acteurs de la tragédie (rares victimes survivantes, SS engagés dans la solution finale, paysans polonais habitant sur les lieux du massacre : tous ceux qui ont vu, tous ceux qui savaient). Mais c'est aussi une œuvre d'art : comment faire sentir ce terrible voyage vers la prise de conscience ultime et la mort, parfois interminable (Cf. les tribulations des Juifs de Corfou), à la fois dans la souffrance physique, mais aussi dans le leurre, qui débouche sur les fausses mesures d'hygiène, puis des exécutions qui n'ont pas toujours été ni rapides, ni complètes ? Lanzmann s'y prend en utilisant de longs travellings ou panoramiques, en nous faisant rouler avec ces innombrables et interminables trains de la mort, maintenant dirigés vers des lieux vidés de traces et de vestiges, dans une paix nostalgique, non pas de l'horreur, mais bien de la paix disparue, malgré tout.

Je m'arrêterai là, bien consciente d'avoir effectué des choix drastiques, parfois arbitraires, dans un corpus de films de plus en plus large, encore accru après les grands procès repris récemment par des montages (par exemple, *le Spécialiste*, tiré en 1999 des images conservés du procès d'Eichmann à Tel-Aviv en 1961). On peut parfois penser qu'alors que les films de Résistance perdent de leur intérêt, malgré le désir de certains de réveiller la fibre héroïque, la question des camps, constamment réactivée par des événements récents, marquent la mauvaise conscience après une guerre qui a donné lieu à des règlements de comptes maladroits, aux conséquences désastreuses, en particulier au Moyen-Orient. En tout cas, au cinéma non plus, la guerre n'a toujours pas cessé de faire parler d'elle.

Projection : Munk : *La Passagère* (1963)

Mais retournons un peu en arrière, avec un chef-d'œuvre inachevé (ainsi le film sera très court : 62 min.), et trop souvent oublié, *La Passagère*, du cinéaste polonais Andrzej Munk, mort d'un accident pendant le tournage. Si je l'ai choisi, c'est pour sa beauté, que je retrouve

intacte malgré des visionnements successifs depuis près de quinze ans. Mais aussi pour sa valeur à la fois mémorielle et critique. Citons une fois encore Godard dans *Histoire(s) de cinéma*, rappelant un des plans les plus pathétiques et rigoureux à la fois (vous le reconnaîtrez, lorsque le sifflement d'un train de la mort qui arrive à Auschwitz couvre le violon sublime du concerto de Bach joué par les déportés) : « On se souviendra des camps grâce au film de Munk, comme on se souvient de Guernica grâce à Picasso. »

Une jeune femme, Liza, croit reconnaître, dans la passagère qu'elle a aperçue sur l'échelle de coupée d'un paquebot, une certaine Martha, à propos de laquelle surgissent des images désordonnées qu'elle tente par deux fois de réorganiser en récits successifs, le premier adressé à son mari, le second à elle-même. Le déroulement du film est régi de l'extérieur par une voix *off* masculine dont l'émetteur n'apparaît pas dans le film : elle expose la situation actuelle, sur un paquebot en provenance des États-Unis qui aborde en Europe et se dirige vers l'Allemagne ; puis elle cède la parole à une voix *off* féminine qui appartient à la protagoniste qui est en même temps la narratrice. Lorsque Liza a cru apercevoir Martha, une courte série de flashes très brefs et discontinus, accompagnés d'une musique funèbre, semble faire émerger brutalement, hors censure de la conscience, le vécu incontrôlé, incontrôlable. Ils introduisent deux récits en point de vue subjectif, successifs et différents mais dus tous deux à Liza, racontant l'histoire de cette Martha dont on va très vite comprendre qu'il s'agit d'une détenue du camp d'Auschwitz, où Liza était gardienne SS. Pour son mari, la voix *off* de la jeune femme situe ces images, qu'elle nous fait reconnaître comme provenant d'un lieu et d'un moment précis : « En été 1943, je fus nommée au camp d'Auschwitz, où l'on me confia le commando travaillant dans les grandes remises presque en dehors du camp », et elle relie les situations montrées par les images, qui ne sont pas sonorisées, en insistant sur la non-culpabilité du personnel du camp : « Moi, gardienne SS, j'étais aussi impuissante qu'elle-même. » Un second récit, que la narratrice se redit pour elle-même, se développe sur plus de 43 minutes, soit près des trois quarts de la durée du film ; Liza raconte un peu différemment les événements précédents, mais cette fois, le monologue intérieur est souvent interrompu par l'intervention de dialogues – en polonais et en allemand – et de musique. L'intérêt de ce nouveau récit est lié à la réintégration d'éléments provenant de la série des flashes et du premier récit, qui autorisent de nouvelles liaisons entre les événements, mais aussi au maintien de trous dans le récit, qui empêchent de reconstruire une narration cohérente.

De plus, tout le film joue sur des contradictions entre ce qui est montré et ce qui est raconté à cause de faux raccords de plans à plans, et de variations de l'image lors des répétitions du récit. Tous ces faux mouvements et faux raccords sont autant d'indices de ce qui se joue dans le refus de voir et de savoir qui caractérise la narratrice. On peut lire ici, une réflexion non seulement sur les camps, mais aussi sur le surgissement des différents strates de souvenirs et l'émergence progressive de la mémoire, évidemment individuelle, mais surtout collective, ou plus exactement officielle (celle qu'un pouvoir constitue précisément pour structurer un groupe ou pour se justifier). C'est donc aussi une réflexion sur le dévoilement de la vérité, fonction même de l'histoire, ici présentée comme une série d'occultations que le discours actuel au présent (commémoratif ou justificatif) fait subir au passé réel. Certes, insister sur ce point peut paraître de mauvais goût, à l'époque où se sont développés divers révisionnismes et négationnismes politiquement malsains à propos des réalités des camps, pourtant les chocs visuels et sonores qui résultent de ce système ne sont pas ici au service d'opinions de ce genre (encore embryonnaires à l'époque où tournait Munk). Ils mettent en évidence le pouvoir critique, d'ordre à la fois esthétique et éthique, d'une organisation filmique qui remplace la « représentation », coupable de montrer en occultant et d'occulter en montrant, par tout un

travail de dévoilement de l'occultation, qui se joue dans l'acte du « non-voir », dans le refus de voir que met en scène le film : nous distinguons mal le vrai du faux, mais c'est au profit d'une chaîne de questions, celles que continuent toujours à se poser les historiens après leur travail, jamais achevé, pour comprendre l'inexplicable.

Livres utilisés

Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1993.

E. Chanoux (a cura di), *Cinema, Storia e Resistenza*, Milano, 1987.

Joseph Daniel, *Guerre et Cinéma, grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*, Paris, Armand Colin, 1972.

Bernard Eisenschitz, *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan Université, 1999.

Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'Ombre, la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997 .

Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7 : Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

Enrique Skenadje-Askénazi, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale, Un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies*, London New York, Routledge, 1991.

Pierre Sorlin, « Guerra e resistenza », in *Storia del Cinema Mondiale*, to.I, *L'Europa, Miti, luoghi, divi*, sous la direction de Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 1999.

Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann, Paris Belin, 1990.