

Imaginer l'inimaginable?

Christina Stojanova et Jean-Philippe Gravel

Volume 19, numéro 1, automne 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33655ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stojanova, C. & Gravel, J.-P. (2000). Imaginer l'inimaginable? *Ciné-Bulles*, 19(1), 52–57.

Imaginer

PAR CHRISTINA STOJANOVA

l'inimaginable?

En 1993, le public et les critiques américains sont passablement déroutés par le film de Steven Spielberg, **Schindler's List**. On n'arrivait pas à situer le film dans la continuité de son œuvre, on émettait des réserves quant à son droit d'aborder un sujet aussi douloureux, surtout après avoir présenté le nazisme comme l'arrière-plan mythologique du film d'aventures **Raiders of the Lost Ark**. Le tout, en distribuant du même souffle **Jurassic Park**, sorti plus tôt et largement reconnu comme étant l'un des plus profitables «blockbusters» de l'histoire du cinéma. Le fort réputé journal de gauche **The Nation** se référa avec indignation dans sa critique du film aux réactions inadéquates d'une classe de lycéens historiquement et culturellement peu préparés — sachant peu de choses de l'histoire européenne et de l'Holocauste, associant une œuvre de Spielberg au «simple divertissement» — à recevoir le film de façon adéquate. Ainsi, sa visée éclairante fut considérée comme douteuse, sinon carrément néfaste. D'autres critiques, en des termes philosophiques et esthétiques plus abstraits, interrogèrent la viabilité d'une entreprise consistant à tenter d'«imaginer l'inimaginable», la qualifiant de «paradoxe de la représentation». Ils s'appuyaient pour cela sur la prose d'un survivant de l'Holocauste, l'écrivain Primo Levi, fort conscient des limites de l'analyse et du souvenir: «notre langage n'a pas les mots pour exprimer cette offense, la destruction d'un homme. En un instant, avec une intuition presque prophétique, la réalité se révélait à nous: nous avons touché le fond. Il n'était plus possible de tomber plus bas...¹»

L'impossibilité, hautement débattue, de réduire un événement aussi incompréhensible que l'Holocauste en œuvre de fiction est mise de l'avant par l'aptitude du cinéma à saisir le réel tout en l'oblitérant. D'autres tentatives à recréer la «réalité» des atrocités nazies dans des films aussi connus que **les Damnés** de Luchino Visconti, **Cabaret** de Bob Fosse, **Portier de nuit** de Liliana Cavani ou **1900** de Bernardo Bertolucci furent dénoncées par Susan Sontag comme procédant d'une «érotisation du fascisme». Celle-ci explique cette érotisation par ce principe psychologique du fascisme qui «considérerait le pouvoir comme la maîtrise sexuelle des foules "féminines", violées²». La liste de ce qu'une autre critique américaine célèbre, Pauline Kael, a qualifié d'«accros du nazisme», inclua par la suite la série télévisée **Holocaust, Europa Europa** d'Agnieszka Holland, voire même le film de Lars von Trier, **Europa**, pour leur présentation mélodramatique de la souffrance individuelle, ce qu'Armond White appelle «la pornographie de l'individualité tourmentée»: selon lui, même «les applaudissements reçus pour la performance magnétique de Ralph Fiennes dans la peau du commandant Amon Goeth sent le masochisme des accros du nazisme³».

Dans son interprétation psychanalytique du cinéma du troisième Reich, Linda Schulte-Sasse résume l'essentiel du «paradoxe de la représentation» en indiquant que ce qui rend la fiction si problématique comme mode de l'Histoire est en fait son trait le plus séduisant: l'implication inhérente du plaisir, suggéré par l'inaltérable popularité du nazisme comme sujet de films et de séries télévisées. Un autre théoricien de la représentation du nazisme, l'Australien Saul Friedländer, critique la fiction en ce qu'elle provoque inévitablement le frisson ou la titillation de l'esprit⁴, tendant à «neutraliser l'horreur du

1. Cité (en anglais) dans **Sight and Sound**, mars 1994, p. 15.

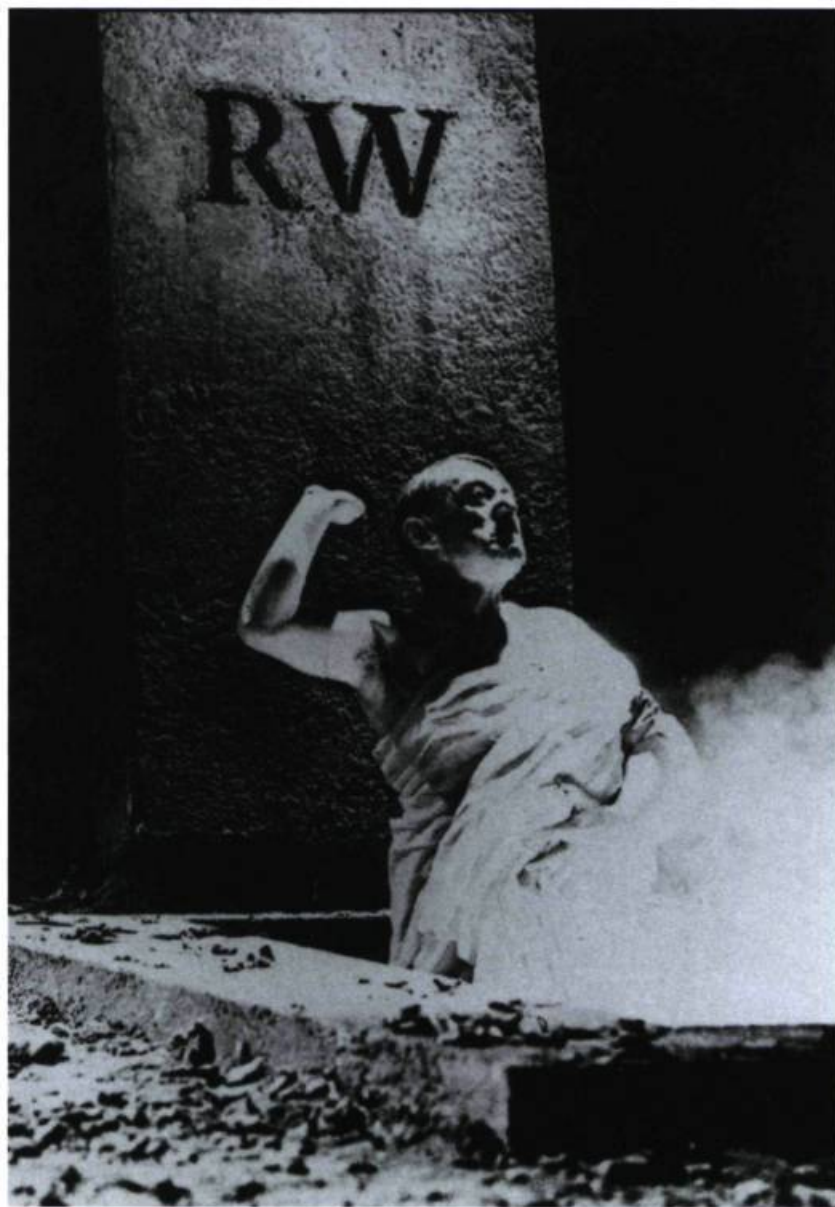
2. Susan Sontag: «Fascinating Fascism», dans **Under the Sign of Saturn**, Vintage Books, New York, 1981, p. 102.

3. Armond White, **Film Comment**, mars-avril, 1994, p. 55.

nazisme et, par extension, le pathos éclairant des discours sur l'Holocauste⁵».

La représentation documentaire n'est pas non plus à l'abri d'attaques similaires. L'utilisation d'images des camps, recontextualisées de manière à reconstruire l'Holocauste, est l'exemple central de cette «implication du plaisir» au cœur des films non-fictionnels sur l'Holocauste. Bien qu'il semble que ces images donnent directement accès à la vérité historique et peuvent être utilisées pour expliquer ou rationaliser l'événement, il reste qu'elles détiennent en elles-mêmes une valeur explicative pauvre, d'où la nécessité de les remettre en contexte par le recours aux intertitres ou un commentaire en voix *off*. Or, comme Susan Sontag l'explique dans sa critique de **Hitler: un film d'Allemagne** (Hans-Jurgen Syberberg, 1977), les images d'archives doivent être «ancrées» de manière à éviter les stéréotypes et la distance voyeuriste: «sans explication, commentaire ou interprétation [...], le déploiement des atrocités sous forme d'évidence photographique risque d'être tacitement pornographique» — donc apte à satisfaire une recherche de sensations fortes.

Claude Lanzmann, réalisateur de l'épique **Shoah**, documentaire de plus de neuf heures sur l'Holocauste, abandonna complètement l'idée d'utiliser des matériaux d'archives. Selon lui, il était impossible de «déterminer de quels camps venaient les matériaux, et de quelle époque: des films de Treblinka avaient été utilisés comme films d'Auschwitz, et vice-versa». Dans sa volonté de fournir «une preuve précise et impitoyable des événements par les souvenirs des survivants», il mit toute sa confiance dans la parole et son film demeura le simple moyen d'une fin⁶. Il n'est alors pas étonnant que Lanzmann émette une critique des plus acerbes envers la «surestimation de l'image» que semble avoir éprouvé Spielberg envers les archives représentant les horreurs de l'Holocauste. «Si j'étais tombé, écrit-il, sur un vrai film SS — un film secret, car tourner était



Hitler: un film d'Allemagne de Hans-Jurgen Syberberg (Photo: Collection Cinéma-thèque québécoise)

strictement interdit — qui aurait montré comment 3000 Juifs, hommes, femmes et enfants, pouvaient mourir dans une chambre à gaz d'Auschwitz, non seulement je ne l'aurais pas montré: je l'aurais détruit⁷».

Avec autant de réserves critiques et de scepticisme articulé autour de cette impossibilité d'une représentation adéquate de l'Holocauste, quel est donc le secret du succès de **Schindler's List**? À mon avis, l'explication doit se trouver justement du côté de cette — fort critiquée — surestimation de l'image par Spielberg. En

4. Saul Friedländer: *Reflections on Nazism*, Harper, New York, 1982, p. 18.

5. Linda Schulte-Sasse: *Entertaining the Third Reich*, Duke University Press, Durham & London, 1996, p. 12.

6. Simon Louvish: «Witness», in *Sight and Sound*, mars 1994, p. 12.

7. Claude Lanzmann: «Why Spielberg Has Distorted the Truth» in *Guardian Weekly*, 3 avril 1994, p. 14.



Schindler's List
de Steven Spielberg

examinant le film, ses critiques ont — cela se comprend — cherché à l'inclure dans le courant occidental de la représentation de l'Holocauste, ignorant complètement l'existence d'une tradition cinématographique est-européenne beaucoup plus ancienne et consistante. Seul Simon Louvish se souvient du film d'Andrzej Munk, *le Passager/Pasazerka* (1963, Pologne)⁸, le considérant comme étant «de loin le plus intéressant», et encensant son évocation des camps au fil d'images disjointes qui sous-tendent un processus d'oubli volontaire. «L'enfer n'est pas cohérent. Il refuse de produire du sens, sinon comme outil d'une conscience individuelle.⁹» Il est étonnant qu'aucun des critiques anglophones (ou russes, aussi bien) n'ait saisi l'affinité de *Schindler's List* avec les films est-européens traitant de l'Holocauste. Un cinéaste du calibre de Spielberg ne pouvait faire autrement que profiter non seulement de son directeur photo polonais, Janusz Kaminski, et des nombreux directeurs artistiques polonais, mais aussi de la culture de la représentation de l'Holocauste

dans les contrées les plus affectées par celle-ci. La chute du communisme a ressuscité les propres fantômes de l'Europe de l'Est et, avec eux, le spectre de l'antisémitisme qui hantait ces terres au fil des derniers siècles. Ainsi, le fait que le cinéaste le plus connu d'Hollywood ait tourné son film le plus sérieux «sur des sites naturels» — au sens le plus littéral — acquiert une importance cardinale, tant au niveau culturel qu'esthétique.

Les films d'Europe de l'Est consacrés à l'Holocauste relèvent du soi-disant genre «partisan» ou du «combattant de la résistance», l'un des plus prestigieux véhicules de la propagande communiste officielle. En dépit de certaines tentatives de changer le point de vue ou d'interroger l'héritage de la Seconde Guerre mondiale comme une tragédie à dimension universelle, la volonté de dissoudre le noyau d'une représentation disproportionnée des événements historiques ou leur manipulation délibérée demeura l'apanage de quelques films dissidents. Comme l'exprimait Jiri Menzel dans une entrevue qu'il m'accordait en octobre 1996: «Il y a tant de films qui ont été faits [à propos de la Seconde Guerre mondiale], et qui ont cimenté certains préjugés, qu'il serait extrêmement difficile d'en créer de nouveaux, tout aussi forts, qui effaceraient de la mémoire collective toutes ces impressions fausses. Par

8. N.D.L.R.: cet article faisant référence à de nombreux films dont la traduction française est difficile à trouver ou inexistante, nous avons tenté d'établir un équivalent français des titres fournis, dans la version originale anglaise de ce texte, à la fois en langue originale et en anglais. Que le lecteur soit remercié de sa compréhension.

9. S. Louvish, *Op. cit.*, p. 15.

ailleurs, les cinéastes ne devraient pas faire de films sur des sujets historiques avec la seule volonté de corriger certaines fausses interprétations. Il leur faudrait trouver un angle spécifique pour lier le passé aux problèmes du présent, et par cela ré-éduquer leur public. Mais avant qu'ils puissent faire ce travail, les historiens devraient faire le leur et rectifier les livres de manière à inclure les faits et les événements restés cachés jusqu'à tout récemment. Sans ce travail, qui nous informerait ouvertement sur le sort du mouvement Chetnik en Yougoslavie, sur la collaboration de Vlassov en Ukraine, sur le sort de l'armée locale en Pologne, ou d'autres sujets délicats comme l'Holocauste, le cinéma ne pourra rien faire. Le cinéma cependant n'est pas affaire d'illustration; il concerne l'exploration de l'âme humaine, la transformation de l'être humain, sous les pressions de la guerre, en monstre. Et le seul film qui me vient à l'esprit, sur la guerre, est celui d'Andras Kovacs, **les Jours froids**. Sans chantage à l'émotion ou au romantisme, comme l'a fait Wajda dans sa trilogie des années 1950 — **Génération, Canal, Cendres et diamants** — il raconte l'histoire du massacre des Juifs et des Serbes par l'armée d'occupation hongroise dans une petite ville du Danube. Les bourreaux ne sont pas décrits comme des monstres diaboliques, mais comme des gens ordinaires, qui dans leur quotidien sont essentiellement bons et courageux, mais qui, dans les conditions extrêmes de la guerre, se métamorphosent en assassins brutaux qui n'épargnent même pas leurs voisins.»

Le seul ensemble de films qui s'approche ainsi de cette exploration de l'âme humaine et de la métamorphose de l'humain en monstre sont les films consacrés à l'Holocauste. Seuls ceux-ci sont parvenus à déterrer certaines vérités désagréables concernant, d'un côté, la peur des masses et la délation, et, de l'autre, les glissements inexplicables qui résultent parfois en d'admirables actes de courage. Les autorités, pour des raisons diverses, n'étaient pas à l'aise avec l'idée d'aborder des sujets qui montrent les nations est-européennes de manière défavorable. D'un autre côté, les cinéastes ont joui d'une liberté limitée, les empêchant de dresser un tableau plus complet de la société dans l'expérience de la guerre, sans devoir y inclure quelque héros communiste présenté comme un sauveur omnipotent. Ils ont proposé des films qui, pour la plupart, demeurent authentiquement

contestataires, où le drame de l'Holocauste se joue au niveau de petits groupes sociaux — ceux des familles, des voisins, des âmes déchirées.

Tout de suite après sa fondation, le studio est-allemand DEFA s'est rabattu sur la question la plus pressante de l'époque — pour en finir avec la culpabilité tragique du peuple allemand. Le dirigeant de cette thérapie collective était W. Staudte. Dans **les Assassins parmi nous** et **Rotation** (1948), ses héros confrontent leur responsabilité personnelle envers les horreurs infligées par la guerre. Klaren tourne **Wozzeck** (1948), une satire amère du militarisme inspirée de la tragédie existentielle de Buchner. Maetzig, pour sa part, signe l'un des films les plus bouleversants de cette période, **la Matrimonie des ombres (Ehe Im Schatten)**, [aussi connu sous le titre anglais **Matrimony in the Shadows**], (1947), basé sur l'histoire vraie d'un acteur célèbre qui choisit de mourir aux côtés de son épouse juive. Malheureusement, le cinéma est-allemand ne peut garder longtemps ce ton de critique acerbe. Avec l'imposition des critères du réalisme socialiste soviétique, le cinéma est-européen dégage progressivement l'impression que l'Allemagne de l'Ouest porte tout le fardeau de la culpabilité tandis que les Allemands de l'Est se trouvent du bon côté de l'Histoire.

Le cinéma polonais marque sa résurrection avec deux films: **les Chants interdits (Zakazane Piosenki)**, (1947), de L. Buczkowsky, renommé pour le succès commercial de ses films d'avant-guerre, et **la Dernière Scène (Ostatni etap)**, (1948), de Wanda Jakubowska. Le premier est un rappel, sur le mode documentaire, d'épisodes construits autour de chansons populaires polonaises interdites durant la guerre, et le second est basé sur les souvenirs de la réalisatrice, survivante des camps de la mort.

En dépit de sa naïveté, le travail de Jakubowska demeure fidèle au credo esthétique de l'avant-garde polonaise: «tourner pour le bien du peuple». Elle éprouve le besoin de rappeler son expérience des camps comme une reponsabilité morale et un service public rendu à ses contemporains pour la postérité. La spontanéité émotive de Jakubowska se transmet par sa photographie documentaire. Ce qui choque le spectateur d'aujourd'hui, cinquante ans après la création du film, n'est pas tant le tourment psychologique et physique de ses héroïnes,

mais la dimension existentielle inattendue de la souffrance décrite par la cinéaste. Le fait que ces femmes s'étaient en quelque sorte adaptées à leur routine quotidienne en enfer inquiète davantage que n'importe quelle forme spécifique de torture.

La reconstitution de Jakubowska de la quotidienneté d'un camp de concentration, son talent à mettre en valeur des détails inattendus, certaines nuances de comportement, font de son film un moment décisif de l'iconographie du film d'Holocauste d'Europe de l'Est. Pourtant, **les Chansons interdites** et **la Dernière Scène** ont été sévèrement accusés de «néo-réalisme»: «une tendance totalement étrangère à la réalité objective des faits». **Le Robinson de Varsovie** (**Robinson Warszawski**, 1948), scénarisé par J. Andrzejewski d'après une idée de C. Milosz, et réalisé par J. Zarzicki, a été pour sa part accusé d'être «le premier rejeton d'une conception erronée de la solidarité nationale»¹⁰. Le film a dû être refait: de l'incursion incisive dans l'amour de deux personnes prisonnières des décombres à la suite de l'insurrection de Varsovie — un survivant solitaire et une jolie juive en fuite —, il devient l'histoire d'un opérateur radio soviétique qui les aide à survivre. Les quelques fragments de documents d'archives sur l'insurrection ont été supprimés et le film a été rebaptisé **la Cité invaincue** (**Miasto niepokonane**, 1949).

Un autre membre de l'avant-garde, Alexander Ford, répond promptement à l'appel du parti. Le premier film de ce communiste consciencieux durant l'entre-deux guerres, **Border Street** (**Ulica graniczna**, 1948), rejoint les plus profondes frustrations d'une société polonaise anéantie. Le film aspirait à la paix, ainsi qu'à l'harmonie ethnique, grâce à ses images d'un paradis perdu où une famille polonaise, une famille allemande et une famille juive peuvent vivre harmonieusement avant la guerre. Mais lorsque les Allemands installent le Ghetto, la famille du tailleur juif est mutée dans un taudis plein à craquer tandis que la famille allemande vient s'installer dans son appartement. Au devant de ce climat dramatique entourant l'édification

des ghettos et l'annihilation du peuple juif, Ford esquisse une relation entre le jeune garçon juif, les combattants de la résistance installés dans le Ghetto, et ses amis allemands et polonais, de l'autre côté de la rue.

Bien que **Border Street** n'ait pas l'originalité de **la Dernière Scène** et ne puisse provoquer autant d'empathie, son impact iconographique dans le paysage du film d'Holocauste d'Europe de l'Est est profond. La reconstitution du Ghetto juif de Varsovie dans ce film demeure l'une des plus authentiques. En proposant une variété de personnages et les détails d'un mode de vie détruit sous le regard du spectateur, Ford fait allusion aux motifs et symboles du cinéma yiddish, précocement disparu (1936-38)¹¹, avec son mysticisme serein. Aussi ses contemporains peuvent-ils mettre davantage l'accent sur la profondeur de cette perte, et mieux comprendre les motifs téméraires de l'insurrection du Ghetto de Varsovie.

Les cinéastes davantage enclins au romantisme ont tendance à décrire l'Holocauste comme le synonyme d'un sort cruel venu séparer de jeunes amants (**le Neuvième Cercle; Roméo, Juliette et les ténèbres**, J. Wess, 1959, Tchécoslovaquie). Le très beau et tendre film **Stars** de Konrad Wolf montre même l'amour tragique d'un officier allemand et d'une jeune fille gréco-juive dans un camp de déportation. Mais en raison de leur motif romantique, ces films sombres — parfois au sens littéral du terme, particulièrement pour les très sous-exposés **Neuvième Cercle** et **Roméo, Juliette et les ténèbres** — semblent fournir des solutions faciles à un sujet qui continue de hanter l'inconscient collectif des Européens de l'Est, car ils passent fort près de substituer la simple mièvrerie sentimentale à un deuil véritablement cathartique, nécessaire à la réminiscence de ces événements encore récents.

Le pathos romantique des films d'Holocauste de la fin des années 1950 cède graduellement la place à des stratégies narratives plus sophistiquées durant la décennie suivante. Sous l'influence du cinéma d'Antonioni et de Bergman, et grâce à une tradition déjà bien établie de représentation de l'Holocauste par un expressionnisme prononcé, en noir et blanc, les cinéastes évitent le sentimentalisme pour se concentrer sur des destinées peu spectaculaires mais chargées d'émotions. Plus permissives, les années 1960 voient apparaître quelques chefs-

10. Boleslaw Michalek et Frank Turaj: **Modern Cinema of Poland**, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 10.

11. Les films les plus connus du cinéma yiddish sont **Yiddle with his Fiddle** (**Yiddle mit'n Fiddle**, J. Green, 1937), **A Little Letter to Mama** (**A Brivele der Mamen**, J. Green, 1938), **le Voeu** (I. Szaro, 1938). Le plus célèbre est **le Dybbuk** (M. Waszynski, 1938).

d'œuvre du cinéma de l'Holocauste tels que **les Jours froids** (*Hideg Napok*, 1966), **le Neuvième Cercle**, le film tchèque **Transport from Paradise** et l'oscarisé **Shop on Main Street** (*Obhod na korze*, 1965, Jan Kadar et Elmar Klos, Tchécoslovaquie). Deux classiques malheureusement oubliés sont tournés en Pologne durant cette période: **People from the Train** (*Ludzie s pociaga*, 1961) et le film le moins connu d'Andrzej Wajda, **Samson** (1961). On ne trouve pas une seule trace de titillation ou de «frisson» dans ces drames sociaux à petite échelle, dans leur réflexion nostalgique sur l'indicible perte qui marque alors le sort individuel des gens ordinaires: une fillette racontant à un étranger rencontré dans le train l'histoire pénible de sa détention, des jours entiers, dans la petite chambre noire d'une «parente» qu'elle ne connaissait pas, ou d'un jeune homme qui a fui le ghetto sous une identité d'emprunt, simplement pour y retourner après s'être rendu compte qu'il ne pouvait pas vivre si tous les autres mouraient. Que les réalisateurs de ces films aient été contemporains ou survivants de l'Holocauste apporte une authenticité précieuse à ces films qui ont, apparemment, subjugué Spielberg au point qu'il leur «emprunte» quelques images — notamment celle de la petite fille au manteau rouge, réplique quasiment identique de la fillette du film de Kutz.

La chute récente du communisme a révélé au monde ce que les Européens de l'Est savaient depuis longtemps: que sa machine totalitaire, comme celle de tous les totalitarismes, était une chose terne et prosaïque, un labyrinthe bureaucratique d'institutions aliénantes et par là fort loin d'être du genre à satisfaire quelque fascination perverse. Cette révélation contribue pour une grande part à exclure tout exotisme de la représentation du totalitarisme fasciste des films d'Holocauste. Artiste habile et astucieux, Spielberg n'aurait pu faire autrement que tomber sous l'influence de la discrétion de ce monde cinématographique. Il aura du moins, pour une fois, élagué son travail des somptuosités qui font sa signature habituelle. Le cinéaste a apparemment été profondément touché par ces histoires de survie quotidienne et de mort brutale, d'humanisme éclatant et d'abnégation de soi, où les Juifs et leurs compères «gentils», ceux qui les ont aidés, sont représentés comme des victimes sans défense face aux avancées de l'usination de la mort anonyme.

L'antisémitisme «rampant», haut-placé, qui resurgit tranquillement à la fin des années 1960 et au début des années 1970 interrompt l'évolution du cinéma est-européen consacré à l'Holocauste. Et lorsque le cinéma bulgare revient sur ces événements en 1985 avec **les Convois de la mort** (*Eshalonite na smurta*, B. Punchev), ce n'est pas tant pour rendre hommage aux victimes et reconnaître le courage indéfectible du peuple bulgare, parvenu à sauver «ses» Juifs, mais pour miser politiquement sur cette expression de droiture collective sans précédent.

Grâce à ses qualités non équivoques, **Schindler's List** survit aux controverses qu'il a suscité, ayant connu une carrière respectable, soutenue par l'attribution de sept Oscars. Mais il ne faudrait pas oublier qu'il doit en grande partie son succès à l'influence des films d'Europe de l'Est consacrés à l'Holocauste, influence que Spielberg a intégrée à son travail. Après tout, c'est une surprise fort agréable de voir un film très est-européen venir d'Hollywood... ■

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Gravel



Barbara Sukowa dans *Europa* de Lars von Trier