

# LA SHOAH A L'ECRAN, La shoah, les images animées et l'enseignement

Par Antoine GERMA, agrégé d'Histoire et scénariste. Angers – 16 janvier 2018

*Antoine Germa revient sur un sujet qui a souvent fait polémique : montrer la Shoah à l'écran. Les images de la Shoah, qu'elles soient nazies, alliées ou soviétiques, ont été nombreuses, prises comme telles, et ont circulé, parfois avant même la fin de la guerre. Bien connaître le contexte de leur réalisation et de leur diffusion est évidemment essentiel si l'on veut les utiliser en classe.*

## Préambule : Le cinéma dans l'enseignement de l'histoire

Le professeur d'histoire n'est pas là pour faire un cours de cinéma, ce que parfois semblent induire les manuels par une inflation de termes très techniques. Le rapport à l'image des historiens a longtemps été assez naïf, opposant systématiquement un genre documentaire qui serait une représentation objective et la fiction. Or cette distinction est avant tout le fait de la critique de cinéma et de nombreux films ne peuvent être classés de cette manière. *Shoah* de Claude Lanzmann, par exemple, commence par « il était une fois ». De plus, dans les deux cas, ces productions résultent de choix : choix de casting, de montage, de mixage... Même un documentaire est écrit totalement avant d'être tourné, et les images animées sont toutes le résultat de choix techniques et esthétiques. Le rôle du professeur d'histoire est précisément de faire apparaître ces choix. L'analyse historique procède donc de la même méthode que pour une image fixe :

**1 – Description (première étape) :** essentielle pour déconstruire les images dans le cinéma.

- Il s'agit de décrire des corps (apparence physique, genre, dimensions sociales rendues par les vêtements ou le niveau de langage, psychologie) dans des espaces (intérieur, extérieur, privé, public). Cela inclut également une description de genre, capitale dans le cinéma américain, notamment postérieur à la guerre du Vietnam (opposition entre le hippie « féminisé » des *Dents de la mer*, et les Stallone, Schwarzenegger et Willis de l'ère reaganienne). Il ne faut pas oublier non plus les dimensions sociale et psychologique.
- Il s'agit aussi de montrer que ces images sont montées, mises bout à bout. Avec un univers sonore (paroles, musique et bruits qui influent sur la manière de percevoir les images). Dans la scène de la douche de *La Liste de Schindler*, le son joue un rôle essentiel (peur).

**2- Interprétation (deuxième étape)** qui consiste à répondre à deux questions :

- Quelle est l'intention du réalisateur ?
- Quelle est l'impression produite sur le spectateur ? Pour l'enseignement de la shoah, il est notamment important de s'interroger sur l'impact de ces images de violence extrême. Les images sidérantes ne permettent pas nécessairement la réflexion ou le travail historique et peuvent entraîner des réactions de défense surprenantes (rire) (exemple de *Nuit et Brouillard*).

NB : Antoine Germa a bien insisté sur le fait que si les images n'étaient pas au cœur de nos pratiques en classe, le faire pour la shoah, comme si c'était un passage obligé, n'avait aucun sens.

## Introduction

La question a été entièrement renouvelée depuis dix ans grâce à l'école cinématographique anglo-saxonne et à l'ouverture des archives à l'Est.

Plus on s'éloigne de l'événement shoah, plus la production cinématographique est dense.

Entre 1945 à 1975, 200 films ou documentaires produits sur le thème de la shoah (selon Yad Vashem)

Entre 1985 et 2000 : plus de 2000 (selon l'Institut universitaire de Berlin).

Entre 2000 et 2010, on en compte 20 000.

Ce thème s'ouvre aussi à de plus en plus de continents (Chine, Amérique du sud, quelques films africains). A l'échelle européenne, la production se déplace vers l'est : la Pologne entre 2000 et 2015 (depuis le gouvernement est intervenu à la télévision pour mettre en garde contre la « subjectivité » de ces films), la Hongrie (*Le fils de Saul*). Certains pays, néanmoins, restent peu ou pas touchés : la Roumanie (la shoah roumaine est peu traitée, alors qu'on dénombre entre 250 et 300 000 victimes), la Russie (Poutine joue la carte de la shoah pour dénoncer les anciennes républiques soviétiques devenues indépendantes, mais la cinématographie sur le sujet est faible), l'Ukraine.

Tout le discours du cinéma autour de la shoah (le fait que la shoah serait in-montrable, indicible, n'autoriserait pas la fiction) n'a guère d'intérêt pour les historiens, qui insistent sur le fait que la shoah a été filmée, montrée, pensée.

Dans son exposé, Antoine Germa a insisté sur le fait que ce que l'on appelle en général les images de la shoah sont en réalité des images des camps et non de la shoah.

### Les images nazies

- Les images filmées des massacres et des pogroms non perpétrés par les nazis eux-mêmes : en parallèle de l'opération Barbarossa, ont eu lieu des massacres et des pogroms très violents dans les zones où l'armée allemande n'avait pas encore établi son autorité : Pogrom de Lviv (juillet 1941, 4000 Juifs tués, service nazi présent), pogrom de Kaunas (alors capitale de la Lituanie, 3800 victimes tuées à la barre de fer) filmé par le service de propagande nazie ; épisode des pendus d'Odessa (8 à 10 000 pendus) filmé par les nazis. Annette Wieviorka fait remarquer que la présence des services nazis laisse penser que ces pogroms ne sont pas spontanés. Le fait de les filmer est un élément de propagande pour corroborer le « danger judéo-bolchévique » et montrer que les populations locales ont une haine des juifs. Dans toutes ces villes, une guerre des images s'est jouée immédiatement. Les nazis sont par exemple allés dans les prisons pour filmer les crimes et les victimes du NKVD. Il y a donc eu immédiatement une guerre des images entre Allemands et Soviétiques.
- Des images de soldats qui échappent aux institutions. Jusqu'à l'automne 1941, il y a eu une explosion d'images (y compris chez les soldats de la Wehrmacht), notamment de photos de massacres (durant leur déroulement, ou photos-trophées sur lesquelles les tueurs posent à côté des corps de leurs victimes). Ces photos ont été envoyées aux amis, à la famille et ont circulé sans contrôle. Elles représentaient un tiers environ des photos que les soldats avaient sur eux. Il existe même un film amateur complet (1'40) d'une exécution à Liepaja en Lettonie datant de l'été 41, montrant des Juifs qui descendent dans une fosse et y sont assassinés, ce qui prouve que les images nazies sont connues depuis longtemps. Il faut attendre le mois d'octobre 1941 pour que Heydrich en personne envoie un ordre pour interdire les photographies et les films, les récupérer et les renvoyer à Berlin comme secret du Reich. NB : début août 1941 les tueries changent de nature, incluant femmes et enfants. Dès décembre 41, 500 000 juifs ont été assassinés sur le front de l'Est.
- Dans les centres de mise à mort, le souci d'encadrer les images est précoce. Pour certains centres de mise à mort majeurs, il n'y pas d'images (rien sur Belzec, peu sur Treblinka). Autour de ces centres, des pancartes sont installées interdisant de prendre des images, et les soldats reçoivent des ordres, répétés plusieurs fois, ce qui tend à montrer qu'ils n'étaient pas respectés. Le cas d'Auschwitz est particulier en raison de sa configuration spécifique combinant une partie concentrationnaire et un centre de mise à mort. Le complexe d'Auschwitz abrite deux laboratoires

photos. Le premier archive des photos des différentes étapes de la construction du centre, le deuxième s'occupe de la signalétique des détenus et emploie à temps plein deux SS et 8 détenus. Il pourrait y avoir eu 2 à 3 millions de clichés (on sait que Rudolf Höss a offert à un hiérarque nazi un album de photos d'Auschwitz en 1943). La plupart des images ont été détruites face à l'avance de l'armée rouge, quelques milliers ont été récupérées.

NB : les images ne s'arrêtent pas en 1941, on vient d'en retrouver en Croatie.

## Les images alliées

- **Chronologiquement, ces images se positionnent après le débarquement.** Les Américains ont très tôt compris que la guerre serait une guerre d'images et le cinéma a été mobilisé dès l'entrée en guerre des Etats-Unis (équipe d'Hollywood dirigée par John Ford dans le Pacifique). Lors du débarquement en Normandie, l'équipe cinématographique américaine est doublée d'une équipe britannique dirigée par Sydney Bernstein (chef opérateur de Hitchcock). Le cahier des charges donné à ces équipes est clair : filmer les atrocités de guerre nazies, qui auront un statut de preuves. Dans cet objectif, les cinéastes doivent favoriser le plan séquence, pour qu'on ne pense pas qu'il y a montage ; le plan américain, pour identifier les personnages filmés.
- **Ces équipes arrivent au printemps 1945 dans les camps de concentration.** L'état des camps découverts est épouvantable puisque ce sont des mouroirs dans lesquels des épidémies se développent (on y retrouve à la fois les détenus survivants et d'autres en provenance de camps plus à l'est, principalement Auschwitz, qui ont « survécu » aux marches de la mort). L'urgence est donc sanitaire et les équipes de cinéma filment les premières actions des troupes dans le camp, comme la célèbre scène du bulldozer à Bergen-Belsen au cours de laquelle l'engin, conduit par un soldat allié, enterre en urgence les corps pour éviter les épidémies. A Mauthausen et à Dachau, l'équipe américaine de George Stevens filme des wagons à bestiaux, remplis de corps. Ces images, ensuite reprises pour illustrer à tort la Shoah sont source de confusion. Pour les films, on fait poser les déportés, on les met en situation. Ces images sont aussi parfois filtrées par la censure. C'est le cas des images tournées par George Stevens lors de l'arrivée des Américains à Dachau, car sous l'effet de l'horreur de ce qu'ils avaient découvert, ils ont exécuté une quarantaine de gardiens SS. Ces images sont filmées et utilisées à des fins politiques. Elles sont montrées aux populations allemandes (cf. à ce sujet A. Wieviorka, *1945, la Découverte*, éditions du Seuil, 2015) et diffusées en occident (en France, dès le mois de juin 1945). Au Royaume-Uni aussi, ou en Italie mais surtout aux Etats-Unis car la Maison blanche doit composer avec une population profondément isolationniste. Il s'agit ainsi de justifier la légitimité de l'intervention.
- **Ces images sont utilisées au procès de Nuremberg.** Elles sont remontées et diffusées le 9<sup>e</sup> jour du procès, ce qui vaudra à Goering la phrase : « Cet horrible film a tout gâché ! ». Le film soviétique, projeté à Nuremberg, pourtant très puissant, est en revanche totalement disqualifié (manque de confiance face à des images souvent manipulées par le Kremlin). Ces images provoquent la sidération et sont reprises jusqu'au début des années 1960 pour témoigner de l'horreur, y compris dans les fictions, les documentaires. *Nuit et brouillard* se place dans cette continuité.
- **Le cas français de *Nuit et Brouillard*** (Alain Resnais, 1956). Ce film est le résultat d'un appel d'offre lancé en France par le ministère des Armées en 1954-1955. Alain Resnais, jeune cinéaste pourtant critiqué par son travail partisan de dénonciation du colonialisme (*Les statues meurent aussi*- 1954, film censuré), remporte l'appel d'offre. Il se couvre de toutes les images existantes mais comme la préparation du film se tient en pleine guerre froide, il n'a pas accès à toutes les images, notamment soviétiques. Il filme d'abord sur place (travelling en couleurs au début du film) puis, utilise des images nazies (ghettos), des images alliées (bulldozer), des films de fiction (*La dernière étape* de Wanda Jakubowska (tourné à Auschwitz en 1948) qu'il place dans le film. Le film est monté comme une montée au calvaire, un chemin de croix avec une dimension christique importante. Jean Cayrol

qui faisait la voix off raconte le destin du déporté au sens large. Ce film n'était pas destiné à traiter de la shoah (ce n'était pas la commande). Le film sort au festival de Cannes de 1956 après la transformation de l'image du képi du gendarme à cause de la censure. En pleine construction européenne, la RFA de Konrad Adenauer fait pression sur la France pour que le film soit déprogrammé et mis en sélection spéciale, hors compétition (à l'époque ce sont les Etats qui choisissent les films qui participent à la compétition). Dans les années 1960-1970, cette œuvre devient le film de chevet des ciné-clubs. Alain Resnais a confié avoir fait ce film comme un « dispositif d'alerte » dans le contexte de la guerre d'Algérie (pour que les Français ne reproduisent pas en Algérie les horreurs de la Seconde Guerre mondiale). Or dans les années 1970, la mémoire mute. *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1971) ouvre la porte de la mémoire et, dans les années 1980, se succèdent les grands procès qui concentrent l'attention sur la collaboration de Vichy (Paul Touvier en 1994 et Maurice Papon en 1997-98).

- A la fin des années 70 et dans les années 80, *Nuit et Brouillard* acquiert la réputation de parler de la collaboration parce qu'il a été censuré. En 1990, la profanation du cimetière juif de Carpentras a été profané suscité une grande mobilisation de la société civile et les cinq chaînes de télévision de l'époque ont diffusé *Nuit et brouillard*. Ce film est donc à la fois un catalyseur et un symptôme des difficultés des historiens à travailler sur la shoah (cf. la bataille d'historiens Georges Bensoussan/Christian Delage). La réception du film s'est transformée en fonction de l'évolution de la mémoire.
- **L' « ère du témoin » (Annette Wieviorka)** Les images alliées commencent à être déconstruites dans les années 60. En Israël, le procès Eichmann a été filmé par cinq caméras. Ce sont les Etats-Unis qui ont remporté l'appel d'offre international. Des extraits des audiences ont été diffusés tous les jours à la télévision américaine. Ce procès a montré que la figure du témoin pouvait incarner la shoah, parfois de manière spectaculaire puisque des témoins se sont évanouis, que d'autres se sont enfuis, ou ont échangé des insultes. D'anciens membres du Sonderkommando de Birkenau, en particulier, ont été appelés à la barre. C'est dans cette lignée que s'inscrit le film *Shoah* de Claude Lanzmann (1985). La réalisation du film a duré dix ans (5 ans de tournage, 5 ans de montage), sans archive et sans montrer une goutte de sang. Ce film de neuf heures. Il fonde uniquement sur le recueil de témoignages. 76 000 spectateurs en salle (un film dont tout le monde parle mais que personne n'a vu). Lanzmann y interroge trois types de témoins : les juifs qui étaient au plus près de l'entreprise de destruction qu'il retrouve grâce aux procès allemands et au procès Eichmann. Il les fait parler et les met en scène (par exemple Abraham Bomba, le « coiffeur » de Treblinka). 2<sup>e</sup> type de témoins : les Polonais (ceux qui travaillaient dans les chemins de fer, ceux qui se sont approprié les maisons des juifs) et qu'il malmène comme Ophüls dans *Le chagrin et la pitié*. 3<sup>e</sup> catégorie : les bourreaux retrouvés grâce aux procès allemands, filmés à leur insu (paluche, caméra vidéo miniature). Le film est construit sur une dialectique entre le passé et le présent et est marqué par une certaine vision technologique de la shoah (extermination par le gaz). 1<sup>re</sup> séquence : Chelmno, et dernière séquence : des rescapés sionistes du ghetto de Varsovie (réappropriation de la violence par les Juifs). Lanzmann reste tributaire d'une vision de l'époque.
- **La grande rupture des images alliées intervient à la fin des années 1970** avec la série *Holocaust* de Marvin Chomsky, un grand réalisateur de télévision américain célèbre pour le succès de la série *Roots* [sur un scénario de Gerald Green, à l'état civil Greenberg]. Cette série diffusée entre le 16 et le 19 avril 1978 sur NBC rassemble plus de 120 millions de téléspectateurs et provoque une polémique immédiate lors de sa diffusion. Elie Wiesel reproche à cette série son aspect « kitch ». La série *War and remembrances* (13h dans un « sous-marin ») de Dan Curtis, avec des stars comme R. Mitchum, Sharon Stone (1988), méconnue en France mais très célèbre ailleurs, est d'une violence extrême (filmée à Auschwitz même, tout est filmé, exact, gazage qui dure 20 mn).

## Les images soviétiques

Ces images ont été totalement oubliées en raison de la guerre froide, même si elles avaient abondamment circulé en Occident pendant la Seconde Guerre mondiale.

- Lorsque le 15 août 1941, la réunion du Politburo informe Staline que les Juifs subissent un sort particulier, y compris les femmes et les enfants, l'URSS mobilise les ondes (appels lancés notamment par Albert Einstein) et des opérateurs qui vont suivre l'Armée rouge. Dès l'hiver 41-42, environ 2 à 300 opérateurs filment les fosses communes dans lesquelles on déterre les cadavres, et diffusent ces images (Rostov-sur-le-Don...). A tel point, que le film *La défaite des troupes allemandes devant Moscou* (1942, Leonid Varlanov et Ilya Kopaline), dans sa version américaine, gagne l'oscar du meilleur documentaire en 1943. Les images soviétiques suivent toutes un schéma narratif identique montrant d'abord des corps, puis des pleureuses autour de ces corps. On favorise souvent l'empathie des spectateurs en créant une petite histoire dans la grande.
- Aujourd'hui, on peut lire ces images d'une toute autre façon : la politique nazie spécifique qui vise les juifs n'est jamais nommée. On parle de crimes barbares, de monstres, de victimes kolkhoziennes. On dit rarement l'identité des victimes mais on sait que ce sont des Juifs car on a récupéré les rushes, tout ce qui a été censuré. Cette terminologie vise à mobiliser la grande nation soviétique dans une guerre de civilisation en permettant de s'identifier. Déjudaisation des victimes, cf. *Nous nous vengerons*, de Nikolai Karmazinski sur Kerk. Dans les images d'Auschwitz filmées par les Soviétiques, par exemple, on présente les montagnes de cheveux, de valises ou d'objets divers mais pas celle des talits (châles de prière juifs). De même, dans les images des procès, on retourne les scènes de témoignages pour déjudaiser les images d'archives (témoins qui racontent exactions contre juifs et communistes devenus des « kolkhoziens », synagogues enlevées au montage). Pourtant, tout le monde sait de quoi l'on parle. Le Comité antifasciste juif a fait une tournée aux Etats-Unis en 1943 pour parler du Livre noir. 50 000 spectateurs à New York, dont Le maire La Guardia et Einstein. Ils ont raconté alors tout ce qui se passait. Même chose au Canada et au Mexique.
- Si la censure et la reconstitution s'appliquent aux images documentaires, la fiction soviétique arrive à faire passer des messages. Par exemple, les films de Mark Donskoï (dont le cousin est allé à Babi Yar) dénoncent la collaboration et la dénonciation de juifs. *L'Arc-en-ciel* raconte la dénonciation des Juifs ukrainiens par des collaborateurs. Le film *Les insoumis* sort en 45 et est bien reçu en Occident (acclamé à la Mostra de Venise), mais également en URSS où il est diffusé librement. Tourné entièrement en studios à Kiev, il contient une reconstitution du massacre de Babi Yar (seule scène filmée en extérieur, sur le lieu des exécutions). Eisenstein s'est d'ailleurs battu pour qu'il passe la censure (on a retrouvé des discussions du Comité de censure : « il n'y en a que pour les Juifs », « c'est de la violence gratuite »). Il sera confisqué en 1946 et ne sera plus diffusé jusqu'au dégel. La scène de Babi Yar sera cependant coupée par la censure. A noter que le film utilise de la musique liturgique juive. Ce film a demandé un énorme travail de reconstitution, l'identité des victimes ne fait aucun doute et sa qualité est telle qu'il a été pris pour une image d'archive par Michaël Prazan (NDLR : écrivain et réalisateur français, auteur de *Einsatzgruppen*, Seuil, enquête historique, 2010). Ces images ont été vues en Occident. Mais avec la guerre froide et le maccarthysme, on les a oubliées. Elles ont été redécouvertes depuis 3-4 ans grâce au travail de Jérémy Hicks (historien anglais, cf. *First Films of the Holocaust, Soviet cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012, 300 p.).

## Conclusion

Les images de la shoah ont donc été nombreuses, prises comme telles, et ont circulé.

NB : La 2e partie de l'exposé n'a pu être faite faute de temps. Elle devait aborder l'analyse de séquences, notamment de la liste de Schindler (S. Spielberg a vu *Shoah* de Lanzmann : tout ce qui

était implicite devient explicite) et de *Le fils de Saul* (aucune erreur historique, reconstitution de la langue du camp, mais analogie avec l'univers des jeux vidéo).

Cf. le site du Mémorial de la Shoah (nombreuses analyses et archives).

cf. « Les écrans de la shoah », *Revue d'histoire de la Shoah* n°195, juillet-décembre 2011, numéro coordonné par A. Germa.

Compte-rendu de la conférence réalisé par Anne Gasnier (enseignante au lycée Yourcenar, Le Mans) et Françoise Moreau (histoire-géographie et histoire des arts, lycée Clemenceau, Nantes).

Remerciements à Alban Perrin pour sa relecture.

Dernière mise à jour : 02/10/2018 16:25:59