

Enseigner l'histoire de la Shoah en France

PAF – Formation Mémorial de la Shoah – 10 et 11 octobre 2022
Lycée Nelson Mandela, Nantes

Le cinéma français et la Shoah

Marie-Charlotte TECHENE, docteure en études cinématographiques et chargée d'enseignement en histoire du cinéma à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Elle a fait sa thèse sur le réalisateur Jean Epstein. C'est aussi un théoricien du cinéma. Il enseigne à la FEMIS qui s'appelle alors l'IDEC et qui est créée sous l'Occupation. Il donne des conférences.

I – Introduction sur les rapports entre histoire et cinéma

II – Analyse d'une séquence d'ouverture d'un film pour introduire les outils d'analyse filmique (applicables à d'autres films)

III – Analyse d'une autre séquence d'ouverture ensemble

I – Introduction sur les rapports entre histoire et cinéma

La relation entre histoire et cinéma apparaît dès les débuts du « 7^e art » puisque trois ans après la présentation du cinématographe par les frères Lumière au salon indien du Grand Café à Paris, un photographe et opérateur polonais publie un texte visionnaire « une nouvelle source de l'histoire » qui jette les bases de la conservation du patrimoine cinématographique et que les images cinématographiques peuvent avoir une valeur historique puisqu'elles gardent la trace d'un événement. Il mentionne même l'usage « judiciaire » qui pourrait être fait des images cinématographiques et fait référence au massacre des Arméniens dans l'empire ottoman à la fin du XIX^e.

Il faut pourtant attendre les années 1920 pour avoir une analyse de Siegfried KRACAUER, figure intellectuelle de la République de Weimar. Il part à Paris en 1933 puis à New York en 1941 où il trouve un emploi au MOMA au service des Archives. Au sein de ce service, il travaille sur le cinéma et notamment les films nazis. Ses premières recherches donnent un livre : *De Caligari à Hitler*. Il émet le postulat que le cinéma allemand reflète l'état psychique d'une nation. Pour lui, le film est par définition un produit collectif et qui s'adresse à un autre collectif donc il serait plus représentatif qu'un livre. Il propose l'analyse d'un corpus de films de Fritz Lang et montre le montage parallèle ou alterné de certaines séquences de *M le maudit*. Il démontre que ce montage parallèle met en exergue la montée au pouvoir des Nazis et l'émergence d'un groupe parallèle d'opposition qui lui aussi cherche à arrêter le meurtrier. Cette notion de l'image cinématographique comme reflet de la pensée sociale peut être problématique car si un film reflète c'est forcément une image reconstruite ou déformée (une anamorphose). Le/la cinéaste a-t-il conscience de ce qu'il fait ?

Il faudra attendre les années 1970 pour que les écoles françaises s'intéressent à la relation entre cinéma et histoire notamment avec le travail de Marc Ferro pour qui travailler sur les actualités de guerre peut permettre d'avoir de nouvelles connaissances historiques. Il publie un article dans la revue des *Annales* en 1973 « Le film une contre-analyse de la société ». Il

participe ainsi à légitimer un objet rejeté par les historiens. Pour lui il faut « partir de l'image et émettre l'hypothèse que le film est histoire ».

Aujourd'hui, il apparaît impossible de faire de l'histoire contemporaine en faisant abstraction des images mouvantes. Les successeurs de Marc Ferro se sont intéressés à l'institution et sont passés au fait cinématographique comme dans le livre *Le cinéma sous l'Occupation* de Jean-Pierre Bertin-Maghit.

L'historienne Sylvie Lindeperg travaille sur « l'usage cinématographique du passé » et se demande comment le passé est reconfiguré par le cinéma. Elle a travaillé sur la fabrication de *Nuit et Brouillard* et s'est beaucoup intéressée aux films français sur la Résistance et réalisés après la guerre (dans *Les écrans de l'ombre*). Elle se demande comment une mythologie héroïque de la Résistance française se construit. Elle utilise un concept de « film palimpseste » c'est-à-dire que le film que l'on voit en salle ou chez soi, le film terminé, est en fait la dernière version de très nombreuses couches d'écriture. L'analyse de ces couches permettent de comprendre de nombreux enjeux autour de ce film.

Le cinéma est une source historique et le reflet des mentalités d'une époque. C'est aussi un dispositif qui permet de penser l'histoire.

II – Analyse d'une séquence d'ouverture d'un film pour introduire les outils d'analyse filmique (applicables à d'autres films)

Extrait du film de Claude Berry, *Le vieil homme et l'enfant* (1967)

C'est son premier long métrage, c'est un film autobiographique. Il s'appuie sur ses souvenirs d'enfant caché en racontant l'histoire du petit Claude.

Le film s'ouvre sur un très gros plan sur un tank miniature qui est un jouet donc on comprend bien que le film va montrer la guerre du point de vue d'un enfant. Le tank prend toute la place sur l'écran car il est l'objet du désir des deux enfants qui apparaissent dans le même plan avec un mouvement de caméra qui est un panoramique vertical du bas vers le haut et s'arrête d'un plan épaule et l'amorce de la voix off du narrateur. C'est une voix d'adulte qui contredit l'idée donnée par le jouet, on comprend que l'adulte revient sur son enfance et donc qu'il a survécu. Il dit : « en novembre 1943, j'avais 8 ans j'étais déjà juif ». Un repère chronologique est donné, toute la France est occupée, plus de la moitié des Juifs ont déjà été déportés et il risque aussi d'être arrêté. Il a plus de 6 ans donc doit porter l'étoile jaune ce qui n'est pas le cas d'après le plan donc il se cache. La partie « j'étais déjà juif » :

- Idée d'une conscience de sa judéité qui n'était pas affirmée
- Affirmation d'une conscience problématique de cette judéité

Le mixage fait apparaître progressivement le son d'ambiance suite à la disparation de la voix off c'est à ce moment que l'histoire commence car on entend le son de la boutique accompagné d'un travelling arrière qui élargit le champ visuel parallèlement au son. On a ensuite un plan moyen après son regard sur le côté (raccord dans le regard) donc nous voyons ce qu'il regarde et on comprend ainsi plusieurs choses :

- La caissière n'est pas en train de le regarder
- Elle traite avec un Allemand
- On distingue le portrait du maréchal Pétain
- On voit des tours Eiffel au premier plan donc nous sommes probablement à Paris
- Une jeune femme se maquille donc personne ne le regarde

Ensuite intervient le moment du vol. On peut voir un aller-retour du personnage dans la profondeur de champ. Il prend un premier tank puis en prend un deuxième. Un geste très important arrive avec un bras d'homme adulte qui surgit du hors plan. Le danger est donc partout contrairement à ce que laissait penser les images précédentes. On ne montre pas l'adulte mais on le réduit à un geste de saisie, de capture ce qui renforce la brutalité du geste et de l'action. Cela annonce aussi que Claude est un enfant qui passe son temps à fuir et qui essaye d'échapper à ceux qui veulent l'attraper. Il y a aussi un bref moment de fixité avec l'enfant qui regarde celui qui l'attrape. Il y a ensuite un 2^e moment de fixité lorsque l'enfant court et s'arrête brusquement face à un Allemand qui semble n'en avoir rien à faire de lui. Le fait que la caméra s'arrête renforce cela et laisse entendre que les Français dans le magasin se charge très bien de l'attraper alors que l'Allemand ne fait rien. Cela fait penser au fait que les Juifs sont arrêtés par la police française en grande majorité.

Dans la course poursuite, Claude résiste avec ses moyens d'enfant : il lance une peluche, il mord. Cela permet aussi de sortir de l'idée de Juifs qui se laissent arrêter. Ce petit garçon est « un résistant ». Son père à la fin de la scène son père se demande « mais qu'est ce qui a dans le ventre ? Un tank ». Peut-être aussi pour montrer qu'il se bat.

Le plan sur l'appartement familial est un plan raccord car la course poursuite continue cette fois entre Claude et son père qui veut lui donner une fessée. Cela donne le rythme du film. On voit que l'on est chez un fourreur qui est métier typique des Juifs d'Europe centrale. C'est un travail modeste, le mobilier l'est aussi. La famille vit là où ils travaillent. La mère a un accent donc on devine que ce sont des Juifs étrangers c'est-à-dire ceux qui sont les plus visés par les arrestations. Cela permet de mesurer le danger dans lequel se trouve l'enfant.

On a des ruptures de rythmes avec des moments de tension et des moments de calme. Le père tient un discours accablant à son fils, il le culpabilise. La caméra nous permet de voir que l'enfant respire de plus en plus fort, il encaisse. Puis, après ce moment de tension, le père le prend dans ses bras avec un mouvement de caméra panoramique. Le père abandonne sa position moralisatrice et adopte une position tendre.

Outils d'analyse

Que filme réellement la caméra ?

Extrait du *Cuirassé Potemkine*

On voit des soldats de dos, leurs ombres, ils marchent c'est une armée mais aucun individu ne s'en détache. Les visages du peuple martyr eux sont filmés en gros plan.

On pourrait avoir la même chose avec un plan de bottes dans un immeuble parisien pour suggérer une rafle. Les bottes mettent en avant la dimension répressive. On ne filme pas un personnage mais une fonction répressive.

Cela permet de comprendre le dispositif de mise en scène choisi par le réalisateur.

Où est placée la caméra ?

Au cinéma on parle de plan. Lors du tournage c'est ce qui est filmé de manière continue entre les mots « moteur » et « coupez ». Au moment du montage, de la juxtaposition des images, un seul plan peut revenir plusieurs fois et être entrecoupé d'autres plans.

L'échelle de plan permet au réalisateur de déterminer quelle grandeur donner au sujet, aux personnages, aux éléments du décor par rapport au cadre. Choisir l'échelle permet de faire un choix concret.

Ce qui importe c'est la raison du choix fait par le réalisateur.

Il peut aussi être utile de se demander quel est l'axe vertical de la caméra :

- A la hauteur du regard
- Plongée
- Contre-plongée

Le mouvement ou les mouvements peuvent être importants. Le travelling est un déplacement de la caméra au cours d'une prise de vue pour suivre un sujet parallèlement à son mouvement, il peut aussi le contourner ou en révéler certains aspects. Certains mouvements peuvent être cumulés, il est bon de les reconnaître pour se demander le but de leur utilisation. Un panoramique ou pano est un mouvement de rotation sur un axe.

Sylvie Lindeberg revient longuement sur le projet, le tournage, les remontages et projections... Au moment du tournage des tests sont faits sur les choix des pellicules pour le rendu des images en couleur. Le passage des images en noir et blanc à celle en couleur est important car Alain Resnais disait qu'il voulait « des images vivantes ». Le moment de l'installation du rail de travelling à côté du rail qui entre à Birkenau a été problématique lors de la fabrication du film notamment pour l'équipe des techniciens.

Au cinéma il y a une différence entre caméra subjective et plan subjectif. La caméra subjective se substitue au regard d'un des personnages. C'est l'exacte superposition entre la caméra et le personnage. Le point de vue subjectif c'est quand le récit est fait du point de vue d'un des personnages.

Que ne filme pas la caméra ?

La question du hors-champ est tout aussi importante. André Bazin dit « le cadre au cinéma n'est pas tant une fenêtre ouverte sur un monde qu'un cache qui ne prélève qu'une petite partie de ce monde et nous dérobe tout le reste ».

Qu'entend-on durant la séquence ?

Au cinéma et sur la Shoah la question de l'irreprésentable est posée. Il y a aussi des sons qui sont retirés donc le hors-champ est aussi sonore. Le rendu sonore c'est le résultat d'un travail qui consiste à nous informer par le son sur ce qui se passe dans le champ ou hors-champ. Le son « in » c'est la voix du personnage dans l'action, la voix « off » n'est pas associée à l'action qui se déroule sous mes yeux.

La musique est aussi très importante :

- Diégétique : physiquement présente dans l'action qui se déroule dans le plan (quand un personnage allume la radio)
- Extra-diégétique : extérieure au plan qui ne participe pas du monde de ce plan.

III – Analyse d'une autre séquence d'ouverture

Monsieur Klein de Joseph LOSEY (1976)

Le film commence par un gros plan sur le visage d'une femme, une identité humaine qui est pourtant défigurée par l'irruption brutale de deux mains depuis le hors champ. C'est le sujet même du film : comment des hommes peuvent-ils être arrachés à une humanité commune ? Il y a un écart aussi avec le gros plan qui permet de voir les tremblements de cette femme et la neutralité du médecin sans affect avec une voix qui énumère. Il n'y a pas de haine dans la voix, il utilise un vocabulaire très froid, il ne regarde pas la femme, il la scrute, il mesure des coordonnées raciales. En fait, il la démembrer par son regard. Son visage à elle n'existe plus alors que le spectateur enregistre bien ces deux régimes de regards. Le geste du réalisateur qui fait cohabiter deux regards par l'emploi du gros plan nous permet de prendre conscience des différences de regards.

Dans cette scène ce qui est choquant c'est aussi le changement d'échelle de plan avec un changement d'intensité lumineuse.

Notes prises par Madame Riselaine Chapel, professeure d'histoire-géographie au lycée Carcouët à Nantes et correspondante académique du Mémorial de la Shoah.